



HAL
open science

Une crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIXe siècle

Yohann Ringuedé

► **To cite this version:**

Yohann Ringuedé. Une crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIXe siècle. Littératures. Université Paris-Est; Universität Basel, 2018. Français. NNT : 2018PESC2203 . tel-02393371

HAL Id: tel-02393371

<https://theses.hal.science/tel-02393371v1>

Submitted on 4 Dec 2019

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

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

Thèse de doctorat en Langue et Littérature française
préparée dans le cadre d'une cotutelle entre

UNIVERSITÉ PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE CULTURE ET SOCIÉTÉ (ED 529), EA 4120 – LISAA

et

UNIVERSITÉ DE BÂLE

DOKTORATSPROGRAMM LITERATURWISSENSCHAFT (PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE FAKULTÄT)

YOHANN RINGUEDÉ

« **UNE CRISE DU MODERNE**

SCIENCE ET POÉSIE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE. »

Thèse dirigée par GISELE SÉGINGER et HUGUES MARCHAL.

Soutenue le 21 septembre 2018

Jury :

Mme **Dominique BRANCHER**, Professeur (Université de Bâle, Zweitbetreuerin pour Bâle)

M. **Pascal DURIS**, Professeur (Université de Bordeaux)

Mme **Aurélie FOGLIA**, Maître de conférences HDR (Université Sorbonne-Nouvelle)

M. **Jean-Michel GOUVARD**, Professeur (Université de Bordeaux)

M. **Hugues MARCHAL**, Professeur (Université de Bâle, Erstbetreuer pour Bâle)

M. **Henri SCEPI**, Professeur (Université Sorbonne-Nouvelle)

Mme **Gisèle SÉGINGER**, Professeur (Université Paris-Est Marne-la-Vallée, Expertin pour Bâle)

Ma gratitude va d'abord à mes deux directeurs. Avec générosité, Gisèle Séginger m'a fait participer à ses nombreux projets de recherche. Elle m'a permis d'y vérifier la validité de mes recherches en présentant mes résultats. Je dois beaucoup à sa rigueur scientifique, méthodologique et stylistique. Hugues Marchal m'a aiguillé avec beaucoup de patience et de bienveillance. Ses conseils éclairés, ses encouragements et ses relectures aussi minutieuses qu'exigeantes m'ont forcé à dépasser sans cesse mes premières hypothèses. Qu'ils soient remerciés pour leur soutien et l'efficacité de leur direction.

Je remercie également les professeurs qui, prenant part à mon jury, ont accepté de se pencher sur mon travail et de l'enrichir de leur précieuse expertise : Dominique Brancher, Pascal Duris, Aurélie Foglia, Jean-Michel Gouvard et Henri Scepi. Leur lecture m'honore.

De nombreux chercheurs ont montré de l'intérêt pour mon projet et m'ont prodigué d'utiles conseils : Juliette Azoulai, Claire Barel-Moisan, Marianne Bury, Jean-Pierre Dubost, Olivier Gallet, Yvan Leclerc, Mirosław Loba, Bertrand Marquer, Michel Murat, Bénédicte Percheron, Paule Petitier, Marta Sukiennicka, Nicolas Wanlin et Stéphane Zékian. Merci à Émilie Pezard et Virginie Tahar.

Ma reconnaissance va également à David Labreure et à Annie Petit, qui, non contents de m'ouvrir grand les portes de la chaleureuse bibliothèque de la Maison d'Auguste Comte, y ont enrichi mes recherches d'informations avisées. Merci à l'Association de la Maison d'Auguste Comte pour son aide financière.

Mes collègues et mes étudiants de Marne-la-Vallée et de Bâle m'ont apporté un soutien plus déterminant qu'ils ne le pensent probablement. Merci à Dejan Ristic, Eva Askari, Doris Munch et Marianne Schneider-Sepz pour leur appui administratif solide et bienveillant.

Que mes proches, amis et membres de ma famille, soient ici chaleureusement remerciés. Leur patience n'eut d'égal que leur affection. Merci à Clément Petitjean.

Merci à Mouchka, qui m'a donné, il y a longtemps, le goût du vers.

Merci enfin à mon épouse, Magalie Myoupo, pour son indéfectible soutien (scientifique et surtout moral). Sans elle, je n'aurais pas trouvé la voie du point final.

Sommaire

SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION.....	7
UN DIALOGUE RECONDUIT : LES HÉRITIERS D’UNE TRADITION CLASSIQUE.	37
<hr/>	
CHAPITRE PREMIER : SCIENCE, POÉSIE ET USAGES CLASSIQUES DE LA FORME VERSIFIÉE.....	39
CHAPITRE DEUXIÈME : SCIENCE, POÉSIE ET CLASSICISME DU STYLE	111
CHAPITRE TROISIÈME : SCIENCE ET POÉSIE À MESSAGE, UN HÉRITAGE PRAGMATIQUE.....	183
UN DIALOGUE RÉFORMÉ : UN HÉRITAGE CONSCIEMMENT DÉTOURNÉ.	271
<hr/>	
CHAPITRE QUATRIÈME : DES ENTREPRISES DE MINORATION	273
CHAPITRE CINQUIÈME : (LE) RIRE DE LA SCIENCE.....	339
CHAPITRE SIXIÈME : QUAND LA SCIENCE MODERNE FAÇONNE L’ÉPOPÉE	411
UN DIALOGUE RENOUVELÉ : LES FONDATIONS D’UNE NOUVELLE ALLIANCE. 461	
<hr/>	
CHAPITRE SEPTIÈME : RÉVOLUTION TONALE, LYRISME SCIENTIFIQUE	463
CHAPITRE HUITIÈME : FAIRE DE LA POÉSIE UN OBJET DE SCIENCE.....	563
CONCLUSION :.....	641
BIBLIOGRAPHIE.....	649
INDEX DES NOM PROPRES.....	693
TABLE DES MATIÈRES	709
TABLE DES ILLUSTRATIONS	719

Introduction

En 1900, dans la salle à manger de son appartement de la rue Balzac, « vaste et haute pièce mal éclairée », José-Maria de Heredia passe une soirée à fumer et à discuter poésie en compagnie de Pierre Louÿs. Les deux poètes parnassiens, dans cette demi-pénombre d'une fin de soirée embrumée, discutent pieusement de *La Légende des siècles*, « comme deux chrétiens antiques eussent parlé de Saint Jean. » Ils multiplient les éloges, au point qu'« [a]ucune hyperbole ne [leur] suff[it] ». Soudain, Heredia se lève et, résolu, il annonce à son jeune compagnon incrédule : « Restez. Je vais vous en lire. » Connaissant lui-même sur le bout des doigts les vers de Hugo, Pierre Louÿs doute de l'intérêt de cette récitation. Pourtant, il est sur le point de vivre « un quart d'heure inoubliable de [s]on existence. » Heredia revient, le livre à la main. Il s'assied dos à la fraîcheur du soir que laisse entrer la baie vitrée entrouverte et commence à déclamer. Alors qu'Heredia était réputé pour prendre un plaisir manifeste à bégayer ses propres vers en public, Louÿs remarque que sa voix, « toute nouvelle », se charge d'une gravité inédite. Ce soir-là, son enthousiasme atteint des sommets d'agitation, de fougue et de passion, en récitant les vers d'un autre : « il lut la prophétie de l'aviateur futur, le symbole de la délivrance : *Plein ciel*. » Or la fièvre du poète s'accroît précisément lorsqu'il scande les vers du poème de Hugo qui décrivent les progrès réels et fictionnels des sciences aéronautiques ainsi que les constellations astronomiques. Pierre Louÿs reconnaît dans la voix et l'attitude du poète une « horreur sacrée » qui lui révèle le sens profond des vers pourtant cent fois ressassés de « *Plein ciel* »¹.

Cette anecdote révèle l'ambivalence d'une période face au dialogue qu'entretiennent les sciences et la poésie. Le XIX^e siècle est généralement considéré comme un moment de rupture entre le poème, qui tend à s'autonomiser, et la science. Pourtant, un poète parnassien comme Heredia – chantre de la forme pure et de la prééminence de l'esthétique sur le message – peut, en toute fin de siècle, ressentir une profonde ivresse face à des vers qui font dialoguer les deux puissances alors regardées comme ennemies. Le dialogue entre la science et le poème continue d'exercer une fascination d'ordre religieux. La persistance de cet éblouissement, de l'impression très forte que peut produire le poème qui dialogue avec la science, met au jour les

¹ Cette anecdote est relatée par Pierre Louÿs dans la préface qu'il rédige en vue d'un projet d'édition posthume des *Trophées* d'Heredia. Ce texte a été retrouvé par le poète symboliste Armand Godoy dans les papiers de Louÿs (voir l'article de Jacques Patin, « Visites et promenades. Les inédits de J.-M. de Heredia », dans le *Supplément littéraire* du *Figaro* du samedi 18 février 1928, Nouvelle série, n° 463, p. 1-2) et repris dans le t. X des *Œuvres complètes* de Pierre Louÿs [1929-1931], Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 87-90.

paradoxes d'un sous-genre poétique, décrié tout au long du siècle, qui continue d'émerveiller les poètes.

1. SCIENCE ET POÉSIE : DES MODERNITÉS DISJOINTES ?

Si Sainte-Beuve, théoricien de l'art romantique, condamne et rejette le dialogue entre la science et la poésie dans un passé désormais révolu – on en verra plus tard les motifs –, Maxime Du Camp dans ses *Chants modernes* (1855) apparaît comme le porte-voix d'une pensée qui réclame le renouveau d'une poésie scientifique qui aurait échoué jusque-là, et Paul Bourget, en 1886, continue de considérer que « la question des rapports de la science et de la poésie » est « étroitement liée à celle de l'art moderne² ». À rebours de la prétention de Sainte-Beuve, la réaction d'Heredia est surtout le signe que le romantisme n'a pas complètement rendu caduque le dialogue entre science et poésie, puisqu'il a perduré, notamment grâce à Hugo, jusqu'à enthousiasmer à la toute fin du siècle un poète parnassien pourtant regardé comme le parangon du poète froid et formaliste.

C'est bien le signe que plusieurs modernités concurrentes se font jour durant ce demi-siècle. Antoine Compagnon en distingue deux dans ses *Cinq paradoxes de la modernité*³. D'un côté il y aurait celle qui fait référence au monde en vue de le changer contre celle qui veut bouleverser sa forme propre en dehors de la référence au monde en espérant que celui-ci suivra cette évolution. Modernité thématique, en somme, contre modernité formelle. Dans la perspective d'une telle confrontation, la modernité formelle aurait bien sûr éclipsé la modernité thématique⁴, celle de tous les chantres des sciences modernes. En effet, les éléments critiques sur la question du dialogue entre la science et la poésie tendent à faire penser que le lien est rompu, ou qu'il demeure chez les seuls *minores*. Toutefois, la scission n'est peut-être pas aussi évidente : j'aimerais montrer qu'on assiste plutôt, alors, à une complexification du dialogue. En effet, si l'alliance est jugée obsolète au milieu du siècle par Sainte-Beuve, les productions de poètes importants – Maxime Du Camp, Baudelaire et Ducasse, entre autres – montrent que la poésie pense la nécessité de reformuler cette union ancienne.

C'est l'histoire de plusieurs modernités qui se sont effleurées que j'aimerais interroger dans cette étude, en cherchant à nuancer les raccourcis d'une histoire littéraire trop souvent

² Paul Bourget, « Leconte de Lisle » [1885], *Essais de psychologie contemporaine* [1886], André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 284.

³ Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, partie I du chapitre 2, « La religion du futur : avant-gardes et récits orthodoxes », p. 49-56.

⁴ C'est oublier un peu vite, assurément, les entreprises poétiques magistrales de Verhaeren, Apollinaire, Cendrars et Cocteau, entre autres, qui illustrent la survie de la modernité thématique, quoique pas forcément scientifique.

frappée de myopie. Je chercherai donc à mettre en lumière les liens forts qui unissent un contexte particulier à des façons diversement renouvelées de convoquer les sciences dans la poésie. Les arrière-plans socio-politique, géopolitique, métaphysique et philosophique, éditorial et esthétique, champs marqués par un phénomène de bouleversement généralisé, influencent logiquement le dialogue entre science et poésie, et de nouveaux enjeux multiples se dessinent de façon plus ou moins latente face à ces évolutions. Comment cette période, durant laquelle coexistent une révolution poétique (plurielle et complexe) et un âge d'or du progrès scientifique, a-t-elle pensé l'articulation entre ces deux processus de renouvellement plus ou moins graduels ?

Il s'agira de chercher à comprendre comment se sont articulées une pensée de la modernité associée à la thématique scientifique et une modernité plus formelle. Pour gloser le vers de Chénier, « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques⁵ », cette période serait le moment où la poésie semble pouvoir dire aussi : « Sur des pensers nouveaux faisons des vers nouveaux ». La poésie serait passée d'un pôle à l'autre de cette période d'une exploitation des sciences comme sujet à traiter à une utilisation fonctionnelle, formelle, voire méta-textuelle, dont la formule d'Apollinaire, qui recommande au poète de « machiner la poésie⁶ », constitue une forme d'achèvement. Cependant, ce présupposé devra également être discuté, tant il est vrai que cette seconde utilisation (l'utilisation de la science comme un outil poétique, comme une *machine*), pour latente, n'en était pas moins présente en germe dans les grands poèmes scientifiques des périodes précédentes. Ce qui est nouveau, à la fin du siècle, plus que la tendance à la disparition du thème scientifique, c'est l'accentuation du déplacement du dialogue entre science et poésie sur la méthode. Un poème peut s'inspirer de la démarche scientifique sans pour autant évoquer les sciences. Le thème scientifique ne disparaît pas totalement non plus à la fin du siècle – on le verra en particulier avec l'exemple de René Ghil – et continuera de hanter la production poétique du siècle suivant, de Queneau à Jean-Pierre Luminet, en passant notamment par Roubaud et Guillevic⁷.

Il s'agira donc de montrer comment l'époque et la poésie, de concert, changent leur rapport à la science. Que peut apporter à la poésie le dialogue avec les sciences au sein d'un

⁵ André Chénier, *L'Invention* [1787-1788], repris dans les *Œuvres poétiques*, Georges Buisson (éd.), Orléans, Paradigme, coll. « Hologrammes », t. II, 2010, p. 236.

⁶ Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes » [1918], *Œuvres en prose complètes*, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1991, p. 954. Sur cette conclusion d'Apollinaire et ses implications dans la poésie du début du XX^e siècle, voir l'article d'Hugues Marchal, « Mécanique poétique et poème machine », *Littérature*, 2013/4, n° 172, *Paul Valéry. En théorie*, p. 62-71.

⁷ Voir en particulier le chapitre XIV de *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Hugues Marchal (dir.), Paris, Seuil, 2013, « Un genre éteint ? », p. 581-613.

contexte où celles-ci évoluent à une vitesse vertigineuse ? La poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle doit faire face à des mutations : comment ces mutations, rapides et multiples, influent-elles sur la façon de mettre en poème (vers ou prose poétique) les savoirs scientifiques ?

Durant ce demi-siècle où une modernité poétique se développe dans la complexité et la pluralité, en réfléchissant tout particulièrement à la question de sa forme, je tâcherai de mesurer les répercussions stylistiques qu'exercent les sciences sur ces entreprises de rénovation poétique. Pour ce faire, il me faudra décrire et classer selon leurs choix poétologiques un éventail large d'entreprises qui font dialoguer la poésie et la science. En m'attelant à cette enquête, qui se donne pour objectif de déterminer les points de convergence et de divergence entre modernité(s) de la science et modernité(s) de la forme poétique, je souhaite montrer que la modernité poétique n'est pas complètement étrangère aux avancées scientifiques. Poser la question d'une poésie scientifique par son dire plutôt que par son dit permet de prendre conscience du fait que la science moderne joue un rôle important dans les formulations poétiques innovantes.

Il me faudra donc prendre en compte une série d'interrogations. Les poètes qui parlent de sciences ont-ils pris part au renouvellement des formes ? L'échec de la poésie scientifique est-il lié à une disjonction qui la tient éloignée des innovations formelles ? Les poètes qui ont renouvelé les formes poétiques ignoraient-ils vraiment l'évolution des sciences ? S'en détournent-ils consciemment ? Y a-t-il une équivalence, à l'époque, entre la poésie scientifique et la forme classique ? Le désir d'échapper à cette forme classique a-t-il influencé le dialogue entre le poème et la science ? Ce dialogue doit-il, s'il persiste dans les entreprises poétiques innovantes, être estompé désormais ? Ces questions complexes n'appelleront pas toujours des réponses définitives. Elles me permettront plutôt d'observer un paysage culturel et de chercher à en comprendre les enjeux et les motivations.

2. PERSPECTIVE HISTORIQUE : LA POÉSIE SCIENTIFIQUE, UN GENRE FRAPPÉ DE SOUPÇON

Mon objet d'étude est loin d'aller de soi⁸. L'appellation générique *poème scientifique* est problématique. Les premières occurrences de ce syntagme nominal datent du XIX^e siècle⁹, et l'immense majorité des commentateurs parle plus volontiers de « poésie didactique » ou de

⁸ Voir *Muses et ptérodactyles*, op. cit., « Une alliance polémique », p. 19-21.

⁹ Voir l'article d'Hugues Marchal sur Louis Bouilhet, « Baptiser *Les Fossiles*, un défi terminologique », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, n° 32, 2016, p. 43-57.

« poésie philosophique », voire « descriptive » : c'est encore le cas de Casimir Fusil lorsqu'il évoque en 1918 la poésie de la science d'avant 1850¹⁰. La deuxième expression est devenue une sorte d'anachronisme à un moment où la science et la philosophie, sous l'impulsion positiviste, tendent à se séparer irrémédiablement, achevant un processus déclenché par le XVII^e siècle qui met en place la méthode expérimentale et les sciences positives. « Didactique » fut toujours regardé comme un syntagme trop étroit. Le terme de « poésie scientifique », ou « poésie de la science », permettrait de prendre en compte, le cas échéant, des pièces dont le rapport avec la science peut être d'ordre divers, et notamment formel.

Toutefois, afin de prendre en compte ces débats complexes, je propose non pas d'étudier un sous-genre poétique à la définition et à l'intitulé problématique, mais plutôt de me pencher sur le dialogue qu'entretiennent, à diverses échelles, la science et la poésie.

2.1.L'accentuation d'un conflit ancestral

Un historique de la notion permet en effet de montrer qu'il existe une pluralité de réalisations, à travers les âges, qui ont réfléchi ce dialogue, mais que celui-ci ne fut jamais regardé comme une évidence. La science et la poésie cheminent de concert depuis l'Antiquité, union ancienne dont témoigne *Musa docta*, l'ouvrage collectif dirigé par Christophe Cusset¹¹. Puisqu'elle a perduré jusqu'au seuil du XIX^e siècle, l'histoire littéraire a généralement tendance à considérer qu'une telle union n'était pas regardée comme problématique avant cette période. En somme, depuis Aratos de Soles jusqu'à Chénier, en passant par Lucrèce et du Bartas, la multiplication de poètes qui parlent de science serait l'indice d'un dialogue intime entre les deux types de discours.

Or l'article du *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, rédigé par Philippe Chométy et Hugues Marchal¹², prend immédiatement le contre-pied de ce postulat en affirmant que « la question de la caducité de la poésie "scientifique" se pose [...] dès l'Antiquité gréco-romaine¹³ ». Selon les auteurs de cette étude, les philosophes antiques expriment déjà des doutes quant à la pertinence de ce genre en alléguant le manque de clarté de la poésie : celle-ci est d'emblée accusée d'obscurcir le message. La poésie scientifique n'a jamais été un genre épargné de tout soupçon : déjà chez Aristote, celui qui traite en vers un « sujet de médecine ou

¹⁰ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours : son élaboration, sa constitution*, Paris, Éditions Scientifica, 1918.

¹¹ Christophe Cusset (dir.), *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Centre Jean Palerme, Mémoires (XXX), 2006.

¹² Philippe Chométy et Hugues Marchal, « Poésie scientifique », Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, p. 661-682.

¹³ *Ibid.*, p. 663.

d’histoire naturelle » doit être appelé « naturaliste plutôt que poète »¹⁴, et cette restriction est une conséquence logique de la définition aristotélicienne de la poésie comme art de l’invention et de l’imagination.

Le seizième siècle, fertile en poèmes scientifiques¹⁵, ne considère pas non plus ce genre comme une évidence. Christophe Cusset le montre dans son avant-propos à *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l’Antiquité*, en citant¹⁶ une ode de Ronsard dans laquelle le poète de la Pléiade exprime sa lassitude à la lecture des « *Phénomènes d’Arate*¹⁷ », poème cosmologique et météorologique du III^e siècle avant J.-C. Aux XVII^e et au XVIII^e siècles, le poète et le savant peuvent également être regardés comme des frères ennemis¹⁸.

Au XIX^e siècle, la séparation des lettres et des sciences paraît porter un coup fatal à la poésie scientifique. Un discours essentialiste voit le jour. Selon ses tenants, la poésie et la science furent toujours regardé comme inconciliables. Selon Nicolas-Eugène Géroze, historien de la littérature, la poésie qui traite de science est une gageure en termes de stratégie de transmission. Ce qu’il nomme la « poésie didactique » a peu d’attributs en soi pour emporter l’adhésion du lectorat :

Pour réussir complètement dans ce genre, où la poésie, voisine de la prose et tributaire de la science, n’a ni l’inspiration de l’ode ni la magnificence de l’épopée, ni l’intérêt du drame, il faut pouvoir y employer toutes les ressources du génie ; ici l’invention n’est possible que dans l’expression, dans les récits et les tableaux épisodiques. Comment parvenir à être méthodique sans froideur, exact sans sécheresse, technique sans obscurité ? Comment allier le précepte et l’image, le sentiment et la description ? Comment parler en même temps à l’entendement, au cœur et à l’imagination ? En un mot, comment poétiser la science¹⁹ ?

Selon le critique, la difficulté première d’un tel genre est stylistique : la science relève d’une énonciation marquée par l’aridité, inapte à charmer. La philosophie hégélienne reconduit ce constat sous la forme d’une incompatibilité foncière. Dans le deuxième tome des cours sur la philosophie de l’art, ce qu’Hegel nomme encore « poésie didactique » est irrecevable comme objet d’art, selon lui, et n’appartient pas au champ poétique : à un fond « prosaïque » préexistant, une théorie scientifique établie et éprouvée, le poète didactique associe « du

¹⁴ Aristote, *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (trad. et éd.), Paris Seuil, coll. « Poétique », 2011 [1980 pour la traduction], 47 b, p. 35 et 65-67.

¹⁵ Voir Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle* [1938], [Lausanne], Éd. Rencontre, coll. « Bibliothèque Rencontre des lettres anciennes et modernes », 1970.

¹⁶ Christophe Cusset, *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l’Antiquité*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Ronsard, *Œuvres complètes*, Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 706 : « J’ai l’esprit tout ennuyé / D’avoir trop étudié / Les *Phénomènes d’Arate* ; / Il est temps que je m’ébatte / Et que j’aïlle aux champs jouer. »

¹⁸ Voir *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ Nicolas Eugène Géroze, *Jacques Delille*, [Paris], imprimerie de Crapelet, [1841], p. 15. Ce texte est repris en 1848 dans *Le Plutarque français, Vies des hommes et des femmes illustres de la science depuis le V^e siècle jusqu’à nos jours avec leurs portraits en pied gravés sur acier*, 2^e éd., T. Hadot (dir.), t. VI, « Révolution – Empire », Paris, Langlois et Leclercq, 1847, p. 9-23, p. 1 et 18 de l’édition *princeps*, p. 9 et 21 de l’édition d’Hadot.

dehors » une forme poétique dont il tapisse le contenu²⁰. Par le biais de cette métaphorisation spatiale, la poésie scientifique devient un objet ambigu, qui cherche en vain à réunir la nécessité de transmettre un message clair et la nature analogique de la langue poétique. Ce genre ne relève pas de l'art (et n'en releva jamais) selon la définition du philosophe allemand²¹.

Une pensée non plus essentialiste mais contextuelle voit également le jour, qui tend à faire de la poésie de la science un genre démodé. Des analyses d'archéologues de la pensée (Michel Foucault), de scientifiques (Charles Percy Snow) et de littéraires (Cusset dans son avant-propos) ont laissé entendre que la perception d'une inadéquation entre ces deux champs s'accroît avec la spécialisation des discours. Cette spécialisation, selon Jean-Luc Chappey, est le résultat logique de « l'organisation impériale des savoirs » au début du siècle. Afin de clore la Révolution, l'Empire souhaite une rénovation profonde de la société française qui s'appuierait sur la seule autorité du scientifique. Toutefois, dès le Consulat, les autorités se rendent compte des limites d'un système qui remettrait entre les mains des seuls savants tout le pouvoir intellectuel, moral et institutionnel. La figure du poète est donc promue en opposition à celle du scientifique. D'une position forte, au sein de laquelle il jouissait d'un rôle politique, ce dernier est alors relégué à un relatif isolement. Par conséquent, la science se retire dans ses laboratoires, se complexifie progressivement au fil du siècle et, à rebours de la pensée encyclopédique du siècle précédent, se spécialise en branches indépendantes²². En raison de cette scission institutionnelle à l'origine de ce que Charles Percy Snow nommera dans une célèbre conférence de 1959 les « deux cultures²³ », les Belles Lettres (et par conséquent la poésie) se retrouvent dans un rapport d'extériorité avec la science²⁴. Un des textes les plus emblématiques de cette déliaison est l'essai du monarchiste Louis de Bonald intitulé « Sur la guerre des sciences et des lettres » qui fait entrer les deux pays (pour filer la métaphore géopolitique) non plus dans un rapport d'indépendance, mais de conflit :

²⁰ Hegel parle d'un « revêtement dont l'artificialité est évidente » dans son *Esthétique*, t. III, *L'Art symbolique* [*Aestheticam sive philosophiam artis*, 1832], « Le poème didactique », Samuel Jankélévitch (trad.), Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 200-202.

²¹ « [L]e concept de l'art comporte [...] non une séparation [...] mais une identification du contenu et de la forme », *ibid.*, p. 199. Schopenhauer et Théodule Ribot, entre autres, reconduiront plus tard la même condamnation en opposant frontalement l'objectivité foncière des sciences et la subjectivité inhérente à la poésie, comme le montre bien Casimir Fusil dans *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, *op. cit.*

²² Jean-Luc Chappey, « Héritages républicains et résistances à "l'organisation impériale des savoirs" », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 346, octobre/décembre 2006, « Les héritages républicains sous le Consulat et l'Empire », p. 97-120. Pour un panorama plus vaste de cette histoire, voir Nicole et Jean Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1989.

²³ Conférence qui donnera lieu à la parution de *Les Deux cultures* [*The Two Cultures and the Scientific Revolution*, 1959], Claude Noël (trad.), [Paris], J.-J. Pauvert, 1968.

²⁴ Cette scission est certes graduelle, et son processus dure tout le long du siècle.

On aperçoit depuis quelques temps des symptômes de mésintelligence entre la république des sciences et celle des lettres. Ces deux puissances limitrophes, longtemps alliées, et même confédérées, tant qu'elles ont eu à combattre leur ennemi commun, l'ignorance, commencent à se diviser, aujourd'hui que l'ignorance n'est plus à craindre et que tout le monde est savant ou lettré²⁵.

Il y aurait un contexte historique au sein duquel la poésie et la science pouvaient cohabiter harmonieusement, puis par le biais d'une révolution plus ou moins graduelle, un moment où cette union ne pourrait plus avoir lieu sans être immédiatement perçue comme anachronique (le point de bascule se situant lors de cette spécialisation des discours, au début du XIX^e siècle)²⁶.

La fortune des œuvres de Jacques Delille en est un exemple éloquent. Au début du siècle, il s'agissait du poète le plus populaire et le plus unanimement célébré. Or il ne rechignait pas dans son œuvre tardive à traiter en vers de sujets scientifiques. *Les Trois Règnes de la nature* date de 1808, et le succès de l'abbé poète ne faiblira pas jusqu'à sa mort, qui fut l'occasion de funérailles nationales en 1813²⁷. Cette gloire spectaculaire n'a d'égal que sa détérioration massive et rapide. Dès 1841, Gérubez s'interroge sur ce paradoxe dans une brève biographie intitulée *Jacques Delille* :

La gloire de Delille est déjà un regret pour les hommes de notre époque qui ont été témoins de ses longs triomphes, à peine contestés ; elle est une énigme pour la génération nouvelle : c'est pour tous un problème que l'avenir doit résoudre. [...] L'obscurcissement subit de cette célébrité [...] nous a déjà contristé [...]. Dans la réaction qui a suivi, on a fait du tout un bloc, non pour admirer, mais pour anéantir, on n'a plus voulu voir que les défauts, et on a tenté de briser brusquement la statue que nos pères avaient élevée. Sans doute il fallait abaisser le piédestal, mais pourquoi le détruire avec l'image qu'il exhaussait²⁸ ?

De fait, la renommée de Delille était telle que *Les Trois Règnes de la nature* avait réuni le concours des plus grands scientifiques de l'époque (dont Cuvier), qui avaient annoté les vers nécessitant des éclaircissements scientifiques²⁹. La postérité a même parfois exagéré l'importance de l'abbé poète en faisant de lui « l'adaptateur dans la langue française de la poésie didactique et descriptive, dans laquelle, malgré de nombreux disciples, il est resté sans rival³⁰ ».

²⁵ Louis de Bonald, « Sur la guerre des sciences et des lettres » [1803-1807 ?], *Œuvres complètes*, Jacques-Paul Migne (éd.), Paris, J.-P. Migne, t. III, 1859, p. 1071-1074, cité dans Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 223-224.

²⁶ Pour une claire histoire de ce divorce, voir l'introduction par Hugues Marchal du chapitre VI de *Muses et ptérodactyles*, *ibid.*, p. 213-222. Voir également l'article de Stéphane Zékian, « Siècle des lettres contre siècle des sciences : décisions mémorielles et choix épistémologiques au début du XIX^e siècle », *Fabula-LhT*, n° 8, *Le Partage des disciplines*, mai 2011. URL : <http://www.fabula.org/lht/8/zekian.html> (consulté le 05/03/2018).

²⁷ Les divers biographes racontent que sa dépouille fut exposée plusieurs jours dans une salle du Collège de France, le front ceint de lauriers, et que le convoi funéraire jusqu'au Père Lachaise fut suivi d'un cortège d'une ampleur considérable. Voir par exemple Louis Audiat, *Un poète abbé, Jacques Delille, 1738-1813*, Paris, Arthur Savaète, [s. d.], p. 6.

²⁸ Nicolas Eugène Gérubez, *Jacques Delille*, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ Cette collaboration qui prouve le succès de Delille est décrite par Édouard Guitton dans *Jacques Delille et le poème de la nature en France*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1976, p. 526.

³⁰ Maurice Henriot, *Jacques Delille jugé par ses contemporains (d'après des documents inédits)* [1913], Le Havre, imprimerie Micaux, 1914, p. 6.

Ce qui est certain, c'est qu'avec le désamour proportionnellement spectaculaire à son succès, c'est toute la poésie didactique qui se trouve frappée d'obsolescence. Un article de Sainte-Beuve, en 1837, dans *La Revue des deux mondes*, lie intimement l'éclipse de la gloire de Delille au vieillissement du sous-genre poétique même³¹. Tenant d'une pensée romantique qui revendique la rupture avec les aînés, Sainte-Beuve avait dès 1829 fait divorcer en Joseph Delorme, son double lyrique, le savant et le poète³². Il persiste et signe en 1849, en rétorquant à Chênedollé qui assure dans une note manuscrite avoir eu dans son *Génie de l'homme* une « grande pensée » en « appliqu[ant] la poésie aux sciences » :

Est-il donc bien vrai que la maturité de la science la prépare, en effet, à un hymen suprême avec la poésie ? Non, la poésie de la science est bien à l'origine ; les Parménide, les Empédocle et les Lucrèce en ont recueilli les premières et vastes moissons. Arrivée à un certain âge, à un certain degré de complication, la science échappe au poète ; le rythme devient impuissant à enserrer la formule et à expliquer les lois. Le style des Laplace, des Cuvier, des Humboldt (celui de Cuvier et de Laplace surtout), est le seul qui convienne désormais à l'exposition du savant système³³.

Selon le critique romantique, la science a connu une maturation : d'un état puéril et désordonné, apte à être chanté par la poésie, elle est passée à un état adulte caractérisé par la formulation dogmatique (la « formule », les « lois ») et un degré plus aigu de complexité. Cette complexification fait de la science un objet qui ne correspond pas au langage poétique. Ce serait le niveau d'avancement scientifique de ce moment charnière, au milieu du siècle, un temps où l'humanité est arrivée à l'état « positif » selon la formulation comtienne, qui ferait de la poésie scientifique une entreprise à la fois vaine et frappée de péremption dès sa composition³⁴.

³¹ Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France – XXVI, Delille », *Revue des deux mondes*, période initiale, t. XI, 1837, p. 273-302 : « En entendant dernièrement M. Ampère exposer, à propos des poèmes didactiques du moyen-âge, l'histoire piquante de ce genre, je pensais à Delille et me disais combien ce qui avait paru si neuf de son temps était vieux sous le soleil. Le genre d'Hésiode, de Lucrèce et de Virgile dans les *Géorgiques*, a chez eux sa simplicité, sa grandeur philosophique, sa beauté pittoresque. Le didactique et le descriptif ne sont que l'abus et l'excès de ce genre dans sa décadence, et quand l'esprit poétique s'en est retiré », p. 282.

³² Sainte-Beuve relate longuement les hésitations du jeune homme qui balance entre les carrières de poète et de médecin. Les deux aspirations sont présentées comme résolument opposées, et se combattent en l'esprit de l'adolescent comme deux puissances ennemies : « La raison de Joseph, fortifiée dès l'enfance par des habitudes sérieuses, et soutenue d'une immense curiosité scientifique, s'éleva d'elle-même contre les inclinations du poète pour les dompter », « Son premier amour pour la poésie se convertit alors en une aversion profonde. Il se sevrerait rigoureusement de toute lecture enivrante pour être plus certain de tuer en lui son inclination rebelle. », [Sainte-Beuve], *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [1829], Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe (éd.), Paris, Bartillat, 2004, p. 41-49, p. 41 et 43 pour les citations.

³³ Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France – LII, Chênedollé, dernière partie », *La Revue des deux mondes*, XIX^e année, nouvelle période, 1849, p. 917-955, p. 943 pour la citation. La note manuscrite inscrite par Chênedollé sur un exemplaire du *Génie de l'homme* est citée par Sainte-Beuve, p. 943.

³⁴ L'idée est reprise telle quelle par Gustave Lanson dans son deuxième chapitre de « La littérature et la science », *Revue bleue. Revue politique et littéraire*, 1892, une étude publiée en deux fois, n° 13, 24 septembre, p. 385-391, puis n° 14, 1^{er} octobre, p. 432-440, repris dans *Méthode de l'histoire littéraire – Hommes et livres, études morales et littéraires* [1895 et 1925], présentation d'Ephraïm Harpaz, Genève, Slatkine reprints, coll. « Ressources », 1979, p. 317-364.

L'idée s'impose : la poésie et la science ont été séparées par les circonstances. Cette séparation est couramment jugée nécessaire du fait du contexte. George Sand le remarque dès 1837. Elle entretient à ce propos une correspondance significative avec le biologiste transformiste Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Contrairement à un nombre important de ses contemporains, Sand n'accuse pas la science de désenchanter le monde :

Sur ce, pardonnez-moi, Monsieur, d'être un disciple si indigne, mais sachez bien que je me prosterne devant les savants, comme devant les pères spirituels du genre humain. Eux seuls entraînent les siècles et font avancer l'intelligence de notre race dans ses voies lentes et pénibles³⁵.

La science est seule capable de faire avancer l'humanité. Pourtant, Sand constate elle aussi que les langues se spécialisent et s'individualisent. Elle évoque une langue qui serait propre à sa « profession³⁶ », ce qui laisse entendre qu'elle n'est pas la même que celle du biologiste. Par conséquent, lorsqu'elle essaye, en vain semble-t-il, de traduire dans une lettre que doit écrire le personnage principal de *Lélia* (1833), les idées de Geoffroy Saint-Hilaire, sa tentative de réécriture relève d'une « traduction » :

Il y a déjà longtemps qu'ayant, non pas lu, mais entendu raisonner de vos idées dans le public, je m'étais tellement passionné pour votre nouveau plan de l'Univers, que j'avais écrit quelques pages, vraiment absurdes, comme peut l'être la traduction d'une langue qu'on ne sait point³⁷.

S'il y a traduction, c'est bien que les deux langues ont été disjointes, comme d'ailleurs les deux professions, que Sand hiérarchise :

Après vous, prêtres de la nature, après les législateurs et les guerriers, prêtres de la fortune, viennent les poètes et les artistes, prêtres de la beauté dans le sens étendu du mot. [...] [I]ls sont les vulgarisateurs des grandes idées : ils les traduisent au vulgaire en langue vulgaire ; ils les ornent de formes abordables pour le peuple³⁸ [...].

Science et poésie ont beau projeter de travailler ensemble³⁹, ce qu'appelle de ses vœux George Sand, elles ne parlent plus guère le même langage.

Trente ans plus tard, Victor de Laprade entérine et explique la rupture entre science et poésie par des raisons pragmatiques similaires portant sur une spécialisation des langages :

Décrire n'est pas le procédé de l'art mais de la science. La prose est le langage de la simple description comme celui du simple récit ; la physique décrit, l'histoire raconte, la poésie reproduit et interprète. La poésie exprime *esthétiquement*, c'est-à-dire en vue du sens moral. L'œuvre de l'art est une synthèse, l'œuvre de la science est une analyse impuissante à forcer la vie à parler comme l'art sait le faire. La science interroge la mort ; l'art assemble,

³⁵ George Sand, lettre du 30 avril 1837, *Correspondance (juillet 1835 – avril 1837)*, Georges Lubin (éd.), Paris, Garnier frères, coll. « Classiques Garnier », t. III, 1967, p. 384.

³⁶ « [I]l y a quelque chose de plus grand, de plus hardi, de plus sincère et (permettez-moi de parler la langue de ma profession) de plus poétique dans vos larges vues sur ce que nous appelons la *création* », *ibid.*, p. 832.

³⁷ *Ibid.*, p. 833.

³⁸ *Ibid.*, p. 834.

³⁹ Les vues de Sand annoncent ici la formulation comtienne du rôle ancillaire de l'artiste.

pétrit et modèle à la ressemblance de la vie ; la science dissèque ; la description est une sorte de dissection, c'est du moins la nomenclature des parties séparées. La poésie descriptive du dix-huitième siècle n'est rien de plus que cela ; c'est l'invasion des instincts et des procédés scientifiques dans l'ordre littéraire ; elle est née du génie positif, matérialiste, athée du siècle d'Holbach et d'Helvétius. [...] Aussi rien de plus plat dans toute la langue française que cet ensemble de productions rimées, qui tient lieu de poésie lyrique au dix-huitième siècle sous le nom de poésie descriptive⁴⁰.

Poète et théoricien du romantisme, Laprade identifie des méthodes opposées entre la science, qui dissèque et donne la mort, et la poésie, qui compose et crée la vie. La science indique un vide aux cieux quand la poésie de la nature raconte les errements d'une âme face à la création divine.

Le succès de Delille, que n'a surpassé celui d'aucun poète dans notre langue, est à nos yeux l'acte d'accusation le plus terrible qui se dresse contre l'influence du dix-huitième siècle sur l'imagination, le goût, le sens poétique et moral. C'est le témoignage irrécusable d'une décadence littéraire si profonde, que s'en être relevé est peut-être la preuve la plus merveilleuse que la France ait donné de son énergique vitalité⁴¹.

La chute de l'école de Delille est le signe du redressement éthique et littéraire (morale et poésie cheminant nécessairement de concert pour Laprade) de la nation. La poésie dite « descriptive » devient un contre-modèle : « Delille garde une place d'honneur parmi les illustres de la poésie scientifique. Mais *Les Trois Règnes de la nature* ont été la première victime du discrédit qui a pesé sur le genre descriptif⁴² », conclut Édouard Guitton. Tout se passe comme si la décadence de Delille et son éviction du canon littéraire, en particulier par les romantiques⁴³, jetait une ombre sur le genre tout entier de la poésie scientifique.

À la spécialisation des discours et à la complexité croissante des théories scientifiques vient s'ajouter un autre obstacle à un tel dialogue : celui de la vitesse vertigineuse des progrès en tous genres⁴⁴. Le poème, genre qui vise la postérité, risque de perdre en longévité lorsqu'il gagne en actualité scientifique : le champ scientifique, contrairement au littéraire, « mesure la longévité d[e ses] discours à leur vérité, non à leur qualité esthétique⁴⁵ ». Si ce problème est, comme le montre Hugues Marchal, pressenti dès le début du siècle, la métaphore hugolienne de la rature scientifique⁴⁶ prend acte dans la seconde moitié du siècle d'une divergence dans la

⁴⁰ Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, Paris, Librairie académique, Didier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1868, p. 220.

⁴¹ *Ibid.*, p. 221.

⁴² Édouard Guitton, *Jacques Delille et le poème de la nature en France*, *op. cit.*, p. 535.

⁴³ C'est notamment la thèse défendue par Sainte-Beuve dans l'article « Poètes et romanciers modernes de la France – XXVI, Delille », *art. cit.* Selon lui, c'est la génération romantique qui aurait jeté le discrédit sur les productions des poètes didactiques : « nous tous, railleurs posthumes de Delille », p. 285.

⁴⁴ Sur ce point voir l'étude « Le risque de l'éphémère » dans Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 98-102, ainsi que l'article d'Hugues Marchal, « Des monuments d'impermanence : postérité scientifique et vers reliques », *TLE (Théorie, Littérature, Épistémologie)*, n° 26, 2009, p. 27-43.

⁴⁵ Voir le chapitre « Le risque de l'éphémère », Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶ « La science va sans cesse se raturant elle-même. Ratures fécondes. », Victor Hugo, *William Shakespeare* [1865], repris dans les *Œuvres complètes* de Victor Hugo [1985], Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), t. XII,

constitution en diachronie des deux champs : l'art s'accroît et s'amplifie, évolue par addition, quand la science a plutôt tendance à se raturer et à se dédire. Face à ces difficultés d'ordre multiple, la seconde moitié du siècle semble avoir supprimé simplement le problème : selon l'histoire littéraire traditionnelle, Delille est le dernier poète scientifique. Christophe Cusset⁴⁷ date même les dernières « tentatives » de ce genre du XVIII^e siècle et plus précisément de Chénier (avec toute la charge connotative que peut prendre ce terme de « tentatives »).

Il ne s'agit plus, dès lors, comme chez Hegel, de condamner de tous temps une telle union, mais de frapper d'anathème le poète qui, faute de savoir s'adapter à la spécificité de son époque, ferait perdurer un genre qui fut fécond en d'autres temps mais serait devenu fondamentalement impossible. C'est la question de la modernité qui surgit alors, considérée comme une adéquation entre le poème et son contexte immédiat. Cette question sera au cœur de ma démarche.

2.2. Des modernités concurrentes

Les cartes sont rebattues en ce milieu du siècle où Henri Meschonnic place avec Sartre la naissance de la « modernité⁴⁸ ». Il s'agit du moment, selon Charles Russel que cite Meschonnic, « où l'artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise⁴⁹ ». L'artiste de cette génération se caractérise par le rejet de ces valeurs bourgeoises, qui ont à ce moment assimilé la science, au moins dans sa réalisation pratique : la science se rabat majoritairement sur le progrès industriel et technique⁵⁰. C'est ce que montrent les essais d'Ernest Renan, et en particulier l'article de 1855 « La poésie de l'exposition⁵¹ ». Tout un pan de la science, son application pratique, est relégué par ce biais hors d'une modernité qui s'érige politiquement en réaction face à ces valeurs bourgeoises. La poésie de la modernité, ce faisant, doit se détourner de la science dans ce qu'elle a de plus basement utilitaire. Elle tendrait à se détacher d'une autre face de la modernité, le progrès scientifico-technique.

Contre ce paradoxe, la même année, Maxime Du Camp présente un texte dont la préface se veut retentissante, *Les Chants modernes*. Comme le montre Marta Caraion dans son étude

Critique, Jean-Pierre Reynaud (présentation), Bernard Leuilliot (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 297.

⁴⁷ Christophe Cusset (dir.), *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, op. cit., p. 7.

⁴⁸ Henri Meschonnic, *Modernité modernité* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1993, p. 25.

⁴⁹ Charles Russel, « La réception critique de l'avant-garde », dans *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Jean Weisgerber (dir.), Budapest, Akadémiai-Kiadó, t. II, 1984, p. 1124.

⁵⁰ Guillaume Carnino montre comment, dans le contexte de la III^e République en particulier, la science et la technique sont devenues des valeurs à part entière au fonctionnement quasi-religieux. Guillaume Carnino, *L'Invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2015.

⁵¹ Ernest Renan, « La poésie de l'exposition », *Journal des débats*, 27 novembre 1855, repris dans le t. II des *Œuvres complètes* d'Ernest Renan, Henriette Psichari (éd.), Paris, Calmann-Lévy, 1948, p. 239-251.

sur Du Camp⁵², la réforme que le poète appelle de ses vœux repose justement sur l'utilisation des sciences modernes et leur application technique pour enrichir thématiquement une poésie jugée en « décadence⁵³ », même si, en fin de compte, André Chénier avait déjà cherché à mettre en place une telle réforme⁵⁴. Le renouvellement poétique par la forme est plutôt pris en mauvaise part et considéré comme une dégénérescence plutôt qu'une évolution. Selon Du Camp, cette résurrection se fera par la science, la science comme objet à dépeindre, mais non par le renouvellement formel (qu'il ne formule que comme un « vœu pieux », selon l'expression même de Marta Caraion⁵⁵). De fait, le scientisme de la seconde moitié du siècle est spectaculairement soutenu par une progression tous azimuts et dans tous les domaines du savoir scientifique. L'argument de Du Camp (et ici aussi, il s'agit d'un argument qui était déjà formulé par Chénier⁵⁶) repose précisément sur le caractère incroyable de telles évolutions, aptes à fournir des « féeries » nouvelles qui annoncent la littérature fantastique à fondement scientifique. Le jeune Zola, dix ans plus tard, proposera et prophétisera la même utilisation poétique des nouveaux savoirs scientifiques : « la poésie, dans les siècles nouveaux qui vont s'ouvrir, ne saurait rester l'éternelle ignorante des siècles passés. Les cieux de Dante ne sont plus, qu'elle chante les cieux de Laplace, plus vastes et plus sublimes⁵⁷. »

Ces tentatives de réconciliations s'inscrivent plus ou moins directement dans un contexte positiviste. Au milieu du siècle, Auguste Comte articule intimement le rôle du poète et celui du savant. D'une part, la philosophie comtienne renonce à chercher la solution du problème insoluble des causes premières. Jean Ullmo l'explique dans *La Pensée scientifique moderne*, le positivisme « a été institué pour chasser de la science les causes premières ou finales de la métaphysique⁵⁸ ». Du mystère persiste. D'autre part, le second temps de la théorie

⁵² Marta Caraion, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* » : *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

⁵³ Analyse que produit également Thierry Poyet dans *Maxime Du Camp – L'autre romancier*, Paris, éditions Kimé, coll. « Détours littéraires », 2013, p. 219.

⁵⁴ Voir à ce propos Paul Dimoff, *La Vie et l'œuvre d'André Chénier* [1936], Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 290 et 305-312.

⁵⁵ Marta Caraion, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* » : *Littérature, sciences et industrie en 1855*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁶ Voir en particulier le deuxième chapitre de la troisième partie de l'essai inachevé intitulé postérieurement par l'éditeur des *Œuvres inédites* d'André Chénier, Abel Lefranc, *l'Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts*, repris dans les *Œuvres complètes* d'André Chénier, Gérard Walter (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 621-693, p. 684-685 pour la question de l'attrait thématique de la science.

⁵⁷ Émile Zola, « Du progrès dans les sciences et dans la poésie », *Journal populaire de Lille*, 16 avril 1864, repris dans les *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (dir.), Paris, Nouveau monde, t. 1, 2002, p. 369-373.

⁵⁸ Jean Ullmo, *La Pensée scientifique moderne* [1957], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1969, p. 85.

comtienne rabat le fait scientifique sur le modèle d'un paradigme religieux dans *Le Catéchisme positiviste* qui propose un culte de l'Humanité. Par conséquent, la science positiviste, contrairement à l'idée communément répandue, n'est pas une science qui éconduit toute incertitude et réduit à néant l'épaisseur mystérieuse du monde qui nous entoure. Le positivisme prend plutôt acte de béances épistémiques que l'empirisme scientifique sera à jamais incapable de combler. Fondamentalement, et telle qu'elle est énoncée par son créateur, la théorie positiviste n'est pas en soi anti-poétique. Elle laisse vacante la place occupée par les causes premières. Libre à l'imagination du poète de s'en saisir. Auguste Comte appelle en outre de ses vœux la participation des poètes à la diffusion de ses théories, même si leur rôle doit rester ancillaire⁵⁹.

Ce désir d'alliance persiste, puisqu'on en trouve les traces dans les organes de presses positivistes⁶⁰ durant tout le demi-siècle. Jules Mahy, positiviste convaincu, lui-même poète qui chercha à mettre sa lyre au service de la diffusion de la doctrine, cite en 1878 dans *La Revue Occidentale* – revue orthodoxe du positivisme, la plus fidèle à Auguste Comte – des vers d'André Lefèvre afin de prouver le bien-fondé de la conception comtienne :

Cette aptitude de la poésie à tout embrasser, M. André Lefèvre l'a bien comprise et bien exprimée dans de beaux vers. La poésie, a-t-il dit,

Est une forme souple et qui peut tout vêtir,
Un instrument solide où tout peut retentir,
Un vase merveilleux que ne fond nulle flamme.
Rien n'en brise la force et n'en dissout la trame.
Tu peux faire sans peur entrer dans son contour
La fureur et la haine aussi bien que l'amour,
Et les vastes forêts, et les cieux et la terre,
Et les dieux ! L'homme entier, le désir qui l'attire
Et le fait grand, la soif du juste, les combats
De la science, enfin tout ce qui ne meurt pas⁶¹.

La poésie est une sorte de Protée à laquelle aucun sujet ne messied. Elle permet de décrire l'homme et sa psychologie complexe, la morale (fondamentale dans la pensée positiviste) et les conquêtes épiques de la science. Au tout début du XX^e siècle, en 1903, W. Imans traduit un long article d'Agustín Aragón intitulé « Du rôle de la poésie durant la période industrielle⁶² ». Selon

⁵⁹ Voir Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme* [1848], Annie Petit (éd.), Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la Philosophie », 2008, p. 383-387.

⁶⁰ Pour un point sur les différentes revues positivistes et sur leurs rapports avec la filiation comtienne, voir l'article d'Annie Petit, « La diffusion des savoirs comme devoir positiviste », *Romantisme*, 1989, n° 65, *Sciences pour tous*, p. 7-26, et plus particulièrement les pages 19-20.

⁶¹ Jules Mahy, « M. Sully-Prud'homme et son poème "La Justice" », *Revue Occidentale*, première année, 1878, p. 493-502, p. 498 pour la citation.

⁶² W. Imans, « Du rôle de la poésie durant la période industrielle » (article traduit librement de la *Revista positiva* du 20 Gutenberg 114 [1903]), *La Revue Occidentale*, deuxième semestre, seconde série, t. XXVIII, p. 728-747. Agustín Aragón y León est un homme politique et ingénieur mexicain, propagateur en Amérique latine de la

cet article, les poètes doivent servir la science et l'industrie, notamment en les éclairant, mais surtout, ils doivent embrasser la science de leur temps :

Tous les grands poètes, dont le nom résume une époque, se sont assimilés la science de leur époque. [...] Devant cette tradition, que devient la théorie de *l'art pour l'art* et la prétendue incompatibilité entre le point de vue scientifique et le point de vue littéraire ? Quand l'art n'exprime pas le pressentiment des vérités futures, il doit propager les vérités acquises⁶³.

La poésie continue d'être pensée par les positivistes comme un guide et comme un outil de propagation de la science moderne. En retour, la science lui permet de se renouveler formellement et thématiquement : « Avec le dogme et le régime nouveau, viendra la rénovation de la poésie. [...] [L]a science offre à l'art un domaine immense où il peut fleurir, et lui assigne un but⁶⁴. » Cette modernité poétique dissidente, à la Du Camp, prend appui sur une modernité scientifique, le système comtien.

2.3. Science et poésie : un débat qui touche les poètes majeurs

Les penseurs de la poésie scientifique oscillent donc entre un soupçon fort de péremption d'une part et de l'autre un grand espoir de rénovation du genre poétique par la science, mais d'un point de vue avant tout thématique (la forme n'est que rarement et que tardivement remise en question, le style reste celui d'un lyrisme relevant du cri étonné et enthousiaste). Quoi qu'il en soit, et quoi qu'en dise la postérité, cette seconde moitié du siècle n'aura de cesse de questionner ces rapports entre science et poésie par la bouche des plus grandes figures et des plus grands penseurs (Sainte-Beuve, Renan, Flaubert, Hugo, Baudelaire, Victor de Laprade, Zola, Bourget, Elme-Marie Caro, Jean Psichari, Gustave Lanson, René Doumic, Jules Verne...).

Ce débat fascine de surcroît plus ou moins directement tous les poètes majeurs de la seconde moitié du siècle. On le verra, si la poésie tente de se renouveler en s'opposant à l'école de Delille, en revanche, la question de l'innovation scientifique dans la poésie est sur les lèvres de presque tous les poètes. Théophile Gautier, le premier à se moquer du progrès technique et scientifique, le héraut d'une poésie tournée vers la beauté antique, celui qui clame haut et fort dans sa préface aux *Émaux et camées* qu'il garde contre les vents extérieurs ses « vitres fermées⁶⁵ », évoque pourtant dans la pièce d'ouverture qui suit immédiatement cette préface et

doctrine positiviste (voir José Luis Martínez Rodríguez (éd.), *Semblanzas de académicos. Antiguas, recientes y nuevas*, México, Fondo de Cultura Económica, Academia Mexicana de la Lengua, 2004, p. 32-36).

⁶³ W. Imans, « Du rôle de la poésie durant la période industrielle », art. cit., p. 737.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 740.

⁶⁵ Ce syntagme rime significativement avec le nom du recueil : *Émaux et camées* serait une œuvre fermée aux vents contextuels. Théophile Gautier, « Préface », *Émaux et camées* [1852], repris dans les *Œuvres poétiques complètes* [2004], Michel Brix (éd.), Paris, Bartillat, 2013, p. 443.

dont le titre rappelle furieusement Goethe, « Affinité secrète », les « atomes » et les « molécules »⁶⁶. Ce dialogue fascine également Baudelaire, qui affirme dans son essai sur Victor Hugo :

Raconter en vers les lois *connues*, selon lesquelles se meut un monde moral ou sidéral, c'est décrire ce qui est découvert et ce qui tombe tout entier sous le télescope ou le compas de la science, c'est se réduire aux devoirs de la science et empiéter sur ses fonctions, et c'est embarrasser son langage traditionnel de l'ornement superflu, et dangereux ici, de la rime⁶⁷ [...].

En effet, Baudelaire entérine le « caractère extra-scientifique de toute poésie⁶⁸ », mais aussi le danger que représenterait pour la science, en retour, sa saisie poétique. Juste après, il concède néanmoins que

s'abandonner à toutes les rêveries suggérées par le spectacle infini de la vie sur la terre et dans les cieux, est le droit légitime du premier venu, conséquemment du poète, à qui il est accordé alors de traduire, dans un langage magnifique, autre que la prose et la musique, les conjectures éternelles de la curieuse humanité⁶⁹.

Ainsi, le poète peut s'occuper de choses scientifiques s'il dépasse l'état des connaissances savantes sur la représentation du monde et en questionne les implications dans une langue particulière et propre à la poésie, posture qu'illustre, selon Baudelaire, la production de Victor Hugo. Voilà peut-être pourquoi Heredia goûtait tant les vers de « Plein ciel ». Baudelaire ajoute d'ailleurs dans « L'École païenne » que « [l]e temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide⁷⁰ ». C'est à peu près ce que revendique en 1852 Leconte de Lisle. Dans sa première préface aux *Poèmes antiques*, il interroge les rapports problématiques du poète à la modernité savante, en reprochant aux romantiques leur détachement du monde moderne⁷¹, puis en vient à formuler le souhait d'une union nouvelle entre ce qui a été disjoint :

L'art et la science, longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres⁷².

⁶⁶ Théophile Gautier, « Affinité secrète », *Émaux et camées* [1852], *ibid.*, p. 444-446.

⁶⁷ Charles Baudelaire, « Victor Hugo » [1861], dans « Réflexions sur mes contemporains », [1852-1869], repris dans les *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 139.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Charles Baudelaire, « L'École païenne » [1851], repris dans *ibid.*, p. 581.

⁷¹ Leconte de Lisle, « Première préface aux *Poèmes antiques* » [1852], reprise dans les *Œuvres complètes*, en 5 tomes, Edgard Pich (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2011-2015, t. V, p. 13-16.

⁷² *Ibid.*, p. 16.

L'art et la science sont originellement unis dans la même entreprise de connaissance du monde. Ils en proposent simplement deux accès différents quoique complémentaires. Leconte de Lisle souhaite revenir à cet état antique des choses, mais en se gardant bien de céder à une poésie industrielle à la Du Camp, qui se contenterait de louer la locomotion à vapeur :

Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes⁷³.

Somme toute, la science qui intéresse Leconte de Lisle est celle qui scrute les origines, et non les applications pratiques qu'en font les modernes⁷⁴ :

Je crois, enfin, qu'à génie égal, les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains⁷⁵.

Cette fascination pour une union jugée foncière, millénaire, quoique problématique, traverse les décennies pour conserver toute sa force jusque chez Rimbaud. Le jeune poète voit en la science moderne un signe de décadence, et il se moque dans ses vers du vocabulaire scientifique et des entreprises de vulgarisation, mais aussi du pouvoir desséchant des théories scientifiques modernes qui imposent à la lyre des « chants de fer » et des « poteaux télégraphiques »⁷⁶. En même temps, et paradoxalement, plusieurs poèmes déplorent les progrès trop lents du savoir scientifique. Rimbaud appelle, semble-t-il, de ses vœux, une poésie à l'écoute de la science, mais qui la devancerait, dans un but de transfert ludico-poétique qui travaillerait au détournement poétique⁷⁷. Cette union trouvera même des échos inattendus dans l'œuvre de Mallarmé.

Comme l'affirme Meschonnic, la modernité poétique est plurielle. Il semble dans ce cas réducteur d'évoquer *une* modernité poétique. La science peut alors s'attribuer une part de responsabilité dans ces diverses entreprises qui aspirent à renouveler la poésie.

⁷³ Leconte de Lisle, préface des *Poèmes et poésies* [1855], reprise dans *ibid.*, p. 19.

⁷⁴ En cela, Leconte de Lisle est très proche de Renan et de son article intitulé « La poésie de l'exposition », art. cit.

⁷⁵ Leconte de Lisle, préface des *Poèmes et poésies*, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁶ Il se moque de Louis Figuier, l'un des vulgarisateurs les plus populaires d'alors, dans « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], repris dans les *Œuvres complètes*, André Guyaux et Aurélia Cervoni (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 149-154, p. 154 pour le passage sur Figuier et les citations.

⁷⁷ Voir à ce propos Yoshikazu Nakaji, « La "science" chez Rimbaud », *Rimbaud vivant : bulletin des amis de Rimbaud*, Mézières-Paris, n° 43, avril 2004, p. 29-47, mais aussi Giovanni Dotoli, *Rimbaud ingénieur*, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 2005 et enfin l'entrée « Science(s) » rédigé par Aurélia Cervoni pour le *Dictionnaire Rimbaud*, Jean-Baptiste Baronian (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2014, p. 613-616.

3. *CARTOGRAPHIES D'UN GENRE COMPLEXE*

Plusieurs entreprises critiques ont essayé de classer les productions poétiques entretenant un dialogue avec la science. L'une des plus anciennes est celle de Casimir Fusil, qui considère que la vraie poésie scientifique, la « grande », dit-il, voit seulement le jour aux alentours de 1850. Selon lui, la poésie qui s'occupait de choses scientifiques relevait auparavant de la poésie « didactique » ou « descriptive » : descriptive, parce que les poètes d'alors, tout éblouis par les découvertes admirables de l'époque, ne s'occupent que de relater des anecdotes marquantes, sans réfléchir aux implications plus fondamentales que ces découvertes impliquent :

Fortifiés par l'exemple des savants, les poètes s'inquiètent encore peu des grandes hypothèses et des rêves ambitieux dont la littérature de leur époque pourtant était déjà si riche. Trop de phénomènes nouveaux, amusants et étonnants, jaillissent à leurs yeux pour qu'ils ne soient pas enclins à se contenter de ces richesses : tels des enfants qui ne songent pas encore à chercher ce qui se dérobe derrière les apparences, la description des faits leur suffit⁷⁸.

Cette poésie est encore trop anecdotique pour être considérée comme vraiment scientifique aux yeux du critique. Elle est aussi et surtout trop « riante », trop gaie et trop optimiste, comme la science qu'elle illustre. Elle cherche à transmettre par « propagande » les théories savantes vulgarisées et parées des fleurs de la poésie. Chénier, Delille et Chênedollé s'entendent tous, selon Fusil, sur l'idée que la poésie scientifique ne doit rien ajouter à la science elle-même⁷⁹, ce pourquoi leur but est nécessairement raté, puisque, juge-t-il, « il faut d'abord être savant » pour comprendre ces poèmes⁸⁰. Enfin, Fusil condamne cette poésie pour son manque d'invention par rapport à la poésie antique de Virgile qui était alors la commune référence. Puis viennent les romantiques et leur subjectivité prétendument inaliénable : « Nous allons voir l'émotion romantique succéder à la curiosité scientifique des poètes descriptifs⁸¹ ». Fusil procède à une lecture téléologique à l'aide de laquelle il explique que ces deux courants, pourtant antagonistes, ont servi avant tout à préparer l'avènement de ce qu'il nomme « la grande poésie scientifique », celle de la seconde moitié du XIX^e siècle :

[...] et quand l'une [l'émotion romantique] et l'autre [la curiosité scientifique] s'uniront, la vraie poésie scientifique s'épanouira. [...] Il fallait le double travail et de l'école didactique et du romantisme pour préparer la poésie scientifique. Sous des influences que nous allons déterminer, l'école positiviste n'aura plus d'une part, qu'à rester fidèle à l'amour de la science exacte manifesté par les poètes du XVIII^e siècle, et qu'à conserver d'autre part l'émotion

⁷⁸ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, op. cit., p. 34.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

romantique, en la réfrénant cependant, en la dirigeant et en la concentrant sur des sujets fournis par la science⁸².

La poésie scientifique de l'époque qui nous occupe fut constituée, si l'on suit la démonstration de Fusil, au moyen d'une sorte de synthèse paradoxale entre le goût joyeux pour la science exacte hérité du siècle des Lumières et un souci d'interprétation subjective et philosophique des faits scientifiques qui procéderait d'un legs romantique, ce que le critique illustre par le biais de métaphores scientifiques : « C'est ainsi que, depuis longtemps préparée par des méthodes différentes, élaborée par des chimies qui sont dans les esprits comme dans les corps, et trouvant enfin un sol favorable, la poésie scientifique va donner ses vrais fruits⁸³. » La véritable poésie scientifique, au sens où l'entend Fusil, connaît l'influence de la philosophie du XVIII^e siècle, du romantisme, mais aussi d'un positivisme omniprésent quoique diffus et quelque peu « vague », qu'il définit rapidement : « [...] pratique de l'expérience, méfiance à l'égard des religions et des métaphysiques, notion de progrès et d'évolution, culte de l'humanité, voilà ce qui du positivisme se répand dans les intelligences et s'affirme dans les livres⁸⁴. »

Dans ce contexte, le critique propose une typologie selon trois « forces » qui s'exerceraient sur la poésie d'alors : les poèmes scientifiques du second XIX^e siècle pourraient être classés selon qu'ils subissent l'influence du positivisme, du transformisme ou du monisme. Ces trois « forces », loin de s'exclure nécessairement, peuvent se combiner. En faisant bouger ces trois curseurs principaux, la poésie scientifique de cette période devient avant tout multiple. C'est là, selon Fusil, la grande nouveauté de ce temps : « La science en vérité a renouvelé la poésie en lui communiquant richesse et variété⁸⁵. » Néanmoins, il distingue des « directions générales » : les *exposants* brossent des tableaux inspirés par les savoirs scientifiques, les *transformistes* et les *hindouistes* exploitent le comparatisme scientifique et mythologique, les *philosophes* questionnent les implications métaphysiques de la science moderne tandis que d'autres persistent à rechercher un *lyrisme scientifique*.

L'essai généalogique de Casimir Fusil caricature les tentatives antérieures à 1850. Ce gauchissement lui sert à renforcer sa théorie d'un progrès du genre : pour prouver que la poésie scientifique de la seconde moitié du XIX^e siècle est supérieure à celle des époques antérieures, il restreint les entreprises des poètes scientifiques de l'Ancien Régime et de la première moitié du siècle. Il est notamment abusif de dire que les poètes scientifiques préromantiques ne pensent pas la science mais se contentent de l'illustrer : le contre-exemple de Jacques Delille, en

⁸² *Ibid.*, p. 94 et 125.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 139.

particulier, est éclairant. Les nombreuses lectures et tentatives de réhabilitation de l'abbé poète par le projet en cours *Reconstruire Delille*⁸⁶, tendent à prouver que la poésie scientifique de l'abbé poète n'est pas qu'une neutre et élégante mise en vers de théories scientifiques, mais que sa composition même révèle à maints endroits une réflexion sur la science elle-même et sur sa constitution en tant que langage⁸⁷. Si l'évolution générique que propose Casimir Fusil est problématique à cause de sa dimension téléologique, et démentie d'ailleurs par l'histoire littéraire pour une grande part, il n'en reste pas moins que sa lecture des sources scientifiques des poètes demeure une aide très précieuse.

En 2007, Michel Toyer, en ouverture de *Quand les poètes chantent la science*, propose une partition différente (elle ne repose pas uniquement sur la seconde moitié du siècle), plus attentive à la distinction pragmatique⁸⁸. Selon lui, la poésie de la science peut être *didactique*, lorsque son but est l'instruction, *descriptive*, lorsqu'elle sert à donner accès agréablement à une sèche théorie, *épidictique*, qu'elle soit louangeuse ou critique, *lyrique*, lorsqu'elle questionne les implications subjectives du fait scientifique, *fantaisiste* lorsqu'elle exploite le potentiel ludique de la science, *narrative*, lorsqu'elle prend en charge un récit particulier lié à l'histoire des sciences, *philosophique* lorsqu'elle propose une réflexion sur le fait scientifique, *sociale*, lorsque, dans le cadre de l'épidictique, elle chante les implications positives ou négatives des sciences sur l'humanité, ou à *prétexte scientifique*, quand le thème n'est pas scientifique, mais que la constitution du poème repose sur des données savantes. Pour simpliste qu'elle peut sembler, cette typologie n'en témoigne pas moins de la grande variété des entreprises qui mêlent poésie et science, les intentions et les stratégies divergentes mises en place.

La typologie que propose Muriel Louâpre⁸⁹ paraît mieux rendre compte d'une dynamique chronologique complexe. Selon elle, le genre est fondamentalement tiraillé entre la

⁸⁶ Claire Jaquier et Hugues Marchal (dir.), *Reconstruire Delille*, projet soutenu par le Fonds National Suisse pour la Recherche (FNSR), conduit par les universités de Bâle et Neuchâtel.

⁸⁷ Je pense en particulier à une lecture du septième chant des *Trois Règnes de la nature* de Delille par Hugues Marchal, lors d'une conférence intitulée « Savoirs, herméneutique et rhétorique : l'intégration des sciences naturelles dans la structuration des poèmes de Jacques Delille », dans le cadre d'un colloque à l'ENS de la rue d'Ulm intitulé « L'influence souterraine de la science sur la littérature et la philosophie (et réciproquement) /2 », organisé par Sylvie Allouche et Susannah Ellis, 6-7 février 2015, mais également au commentaire fourni par *Muses et ptérodactyles* à l'extrait du t. 1 des *Trois Règnes de la nature*, texte au sein duquel Delille célèbre le caractère éventuellement poétique de la description d'une machine à vapeur, offrant ce faisant une réflexion métapoétique. Delille ne se contente pas de décrire la nouveauté scientifique, il la commente. Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 84-85. L'extrait de la page 201, qui pointe du doigt l'expérimentation animale et ses dérives en est une preuve supplémentaire. Enfin, le texte 84 révèle également une réflexion personnelle sur les pouvoirs et les limites de la science, notamment dans sa supposée confrontation à la croyance, *ibid.*, p. 243-246.

⁸⁸ Michel Toyer, *Quand les poètes chantent la science*, Paris, École des Mines, coll. « Histoire et société », 2007, p. 14-15.

⁸⁹ Muriel Louâpre, « Signes fossiles dans la poésie scientifique du XIX^e siècle », vol. 5 de la revue en ligne *Épistémocritique*, Laurence Dahan-Gaida (éd.), automne 2009 : « Voilà la poésie scientifique : instruire, glorifier,

portée didactique et l'épidictique. Néanmoins, elle ajoute que le curseur peut se déplacer selon les périodes entre la « dimension poétique » (la constitution de « nouvelles épopées » en utilisant comme thème d'inspiration les découvertes de la science), la dimension « didactique-mnémotechnique » (« mettre en vers le savoir déjà constitué ») ou purement scientifique (où la poésie devient réel « vecteur de la science »).

4. BORNES CHRONOLOGIQUES ET CORPUS

Mon corpus couvrira la période où la pensée positiviste structure le rapport de la culture à la science, de 1850 aux premières années du XX^e siècle. Le mitan du siècle est un moment de rupture forte, où se font entendre les voix discordantes de Sainte-Beuve qui formule une épithète pour la supposée défunte poésie scientifique et de Maxime Du Camp qui appelle de ses vœux une rénovation poétique par le matériau scientifique. Ce débat éclate au moment même où la philosophie comtienne est intégralement formulée et fait le plus d'émules. C'est également la décennie à partir de laquelle le romantisme se fait plus discret. En réaction face à ce mouvement qui s'essouffle⁹⁰, la forme littéraire tend chez certains auteurs importants à revenir au premier plan, au même titre au moins que le fond du texte, par les entreprises conjuguées de Baudelaire et Flaubert. Alain Vaillant le remarque justement dans *L'Histoire littéraire*, là se trouve le moment du « passage de la littérature-discours à la littérature-texte⁹¹ » qui ouvre la voie à l'« autotélicité⁹² ». Cette hypothèse me permet justement de montrer que les poètes qui dialoguent avec la science font des choix différents et significatifs par rapport à ce moment de bascule. Ils contribuent à révéler le caractère progressif de ce bouleversement. Si de nombreux critiques, on l'a dit, choisissent ce moment comme la date de naissance de la modernité, mon étude tentera de montrer que le dialogue entre la poésie et les sciences prend également part à cette quête.

Il s'agit d'un moment complexe dans la mesure où Du Camp réclame une vision de la modernité qui semble en fait datée de plus d'un demi-siècle, puisque sa position ressemble fortement, on l'a vu, à celle de Chénier. Ce qui sépare ces deux chantres de la modernité

et rendre la science aimable. Selon les temps, l'accent peut se déplacer entre la dimension poétique (s'inspirer des univers découverts par la science, en y puisant des motifs et des acteurs nouveaux pour peupler de nouvelles épopées), didactique-mnémotechnique (mettre en vers le savoir déjà constitué ou célébrer le savant), ou proprement scientifique (faire de la poésie le vecteur de la connaissance, suivre le savant en action).» URL : <http://epistemocritique.org/signes-fossiles-dans-la-poesie/> (consulté le 09/03/2018)

⁹⁰ Réaction qui justifie également le projet des *Chants modernes*, paradoxalement.

⁹¹ Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », série « Lettres », 2010, p. 307.

⁹² *Ibid.*, p. 38 : « autotélicité (i. e. [le droit] à n'avoir pas d'autre finalité qu'elle-même) ». Vaillant indique bien qu'une frange seulement de la littérature d'alors revendique cette réflexivité.

thématique basée sur la science, c'est le succès terni de l'école de Delille. Ce qui avait une valeur programmatique chez Chénier prend, à cause du rejet de la poésie qui a tenté de réaliser ce projet, valeur de protocole d'échec. Le milieu du siècle représente à ce titre un moment charnière dans la mesure où Du Camp relance l'injonction de Chénier, mais en refusant l'héritage de Delille et de ses épigones : l'entreprise programmatique de Du Camp tente de ménager deux impératifs contradictoires, puisqu'il est nécessaire de chanter la modernité dans sa réalisation scientifique, mais sans faire référence au poète des *Trois Règnes de la nature* qui reste pourtant l'exemple le plus évident et le plus connu alors de poète scientifique. Faire penser, dans une poésie qui se réclame de la modernité, à l'entreprise de Delille, reviendrait à contredire le mouvement romantique, instigateur d'une part important des avant-gardes à venir, puisque, on l'a vu, les romantiques sont majoritairement responsables de la péremption qui a frappé l'abbé poète.

Plus généralement, l'Exposition universelle de 1855, glorification des produits de l'industrie, représente « un véritable traumatisme » pour les écrivains, « aggravé de l'humiliation d'une rétrogradation symbolique de leur art »⁹³. Si les Beaux-Arts sont présentés, la littérature brille par son absence. Cette crise remonte d'ailleurs au tout début des années 1850, selon Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney. Par conséquent, l'écart se creuse symboliquement, et tantôt les poètes se détournent violemment de la science⁹⁴, tantôt ils cherchent à récupérer une légitimité perdue en la mettant à profit. Un conflit d'autorité voit alors le jour. Ce milieu du siècle est marqué par ailleurs, concordance éloquente, par ce que Jacqueline Feldman appelle la « bifurcation » entre lettres et sciences dans les programmes scolaires⁹⁵.

⁹³ Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney, « L'absence de tous palais », préface de *L'Année 1855, La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Jean-Louis Cabanès et Vincent Laisney (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2015, p. 10-11 : « [...] l'Exposition universelle ne précipite-t-elle pas une crise qui remonte à plus loin ? Frappées une première fois en 1848, une seconde fois en décembre 1851, les lettres l'ont été une troisième fois par le décret du 17 février 1852 contre la presse, qui, nous rappelle Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires*, ont détourné la plupart des écrivains du "culte des lettres", dispersant leur talent dans "des œuvres périssables" au lieu de le "crystalliser dans un livre". En instaurant la religion industrielle, l'Exposition leur donnait en quelque sorte le coup de grâce. / À moins que cet événement ne leur ait apporté l'électrochoc nécessaire... ». La citation de Du Camp est tirée du second tome des *Souvenirs littéraires*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1883, p. 71.

⁹⁴ Le poète Thalès Bernard, par exemple, répète cette même année l'idée que la science désenchant le monde, et s'exclut ce faisant de la poésie. Voir sa préface à *Adorations*, Paris, Krabbe, 1855, p. xxx-xxxv.

⁹⁵ Jacqueline Feldman, « Lettres et sciences : la bifurcation », dans Jacqueline Feldman (dir.), *L'Idée de science au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 145-162. L'article de Feldman s'appuie avant tout sur l'étude des matières enseignées dans les parcours scolaires, et en particulier sur la réforme d'Hippolyte Fortoul, qui, en 1852, force désormais les lycéens à choisir entre une filière scientifique et une filière littéraire.

1901 est une borne importante pour la question du dialogue entre la poésie et la science : il s'agit de l'année où Sully Prudhomme, le plus consacré et célébré des poètes à dialoguer alors avec la science, est lauréat du premier prix Nobel de littérature. Cette distinction est décernée dans un contexte où, face au scientisme prédominant, des voix critiques commencent à s'élever et à interroger les limites sociales et métaphysiques des progrès scientifiques⁹⁶, voix dissidentes que l'on sent déjà poindre dans les questionnements angoissés de la poésie de Sully Prudhomme quant aux implications éthiques que posent les dernières découvertes. Si cette poésie d'une science qui s'interroge n'est pas le seul fait du poète de *La Justice*, sa reconnaissance institutionnelle⁹⁷ en fait un représentant important, et surtout l'un des derniers, d'autant qu'à cette date Sully Prudhomme a déjà clôt l'essentiel de son œuvre poétique. Durant ce demi-siècle, on est passé d'un contexte qui remettait en cause le pouvoir de la poésie à frayer avec la science trop complexe pour elle, un contexte où la poésie pouvait à la grande rigueur servir de relai propédeutique et partiel à la science, à un moment où c'est la science elle-même qui est remise en cause, et non plus seulement comme un sujet poétique inadéquat, ce que disait déjà en son temps Chateaubriand, mais comme une entreprise parfois vaine et insuffisante, voire dangereuse – ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elle n'est pas poétisable. Le rapport épideictique à la science est devenu suranné, et la science apparaît plutôt comme la source d'une inquiétude qui accompagne de nouvelles formes de lyrisme à l'aube d'un siècle caractérisé par le soupçon. Le XX^e siècle s'ouvre sur un essoufflement de ce dialogue et même sur une « disqualification scolaire du genre⁹⁸ ». Curieusement, Sully Prudhomme, le dernier poète scientifique reconnu comme tel, emblématise une poésie de la science qui s'oppose à l'innovation formelle. La triade de la modernité poétique telle que la définit Julia Kristeva est

⁹⁶ Pour un point clair et précis concernant la naissance de cet anti-scientisme, voir l'article de Peter Schöttler, « Scientisme. Sur l'histoire d'un concept difficile », *Revue de synthèse*, t. CXXXIV, 6^e série, n° 1, 2013, p. 89-113. C'est également le constat d'Yves Vadé, dans son article « Modernisme ou modernité ? » : « Sur le second versant du siècle, après 1860 principalement, de nouvelles raisons de désespérer viennent s'ajouter à celles qui étreignaient déjà les Romantiques. Dans le domaine scientifique, la publication de *L'Origine des espèces* de Darwin semble retirer à l'homme son privilège ontologique et consacrer la victoire du fort sur le faible ; la vulgarisation progressive de la notion de dégradation de l'énergie fait entrevoir à longue échéance la disparition inéluctable de la vie dans l'univers (voir la « Marche funèbre pour la mort de la Terre », que Laforgue écrit au début des années 1880) ; l'influence écrasante accordée à l'hérédité conduit à l'idée d'une dégénérescence fatale dont les artistes seraient les victimes privilégiées... », dans Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout (dir.), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin, W. de Gruyter, coll. « European cultures. Studies in literature and the arts », 1995, p. 53-65, p. 57 pour la citation.

⁹⁷ Sully Prudhomme a abandonné la poésie depuis treize ans, son *Bonheur* datant de 1888. Néanmoins il connut très vite une reconnaissance presque mondiale.

⁹⁸ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 11. Voir également à ce propos la page 144.

passée⁹⁹, les poètes reconnus comme scientifique n'en ont pas fait partie, et le débat s'estompe¹⁰⁰.

Je ne tendrai pas à tout prix à l'exhaustivité dans la mesure où d'une part mon travail reposera sur la sélection d'auteurs importants soit pour leur représentativité, soit pour leur originalité, d'autre part parce que le dialogue entre la science et la poésie dans la seconde moitié du siècle est si florissant qu'espérer en dresser une liste complète paraît utopique.

Mon corpus mêlera des odes, nombreuses et académiques, de formes, de longueurs et de contextes éditoriaux très variés, mais aussi des poèmes purement didactiques, mnémotechniques, des manuels en vers dont le caractère poétique sera nécessairement à interroger. À ces poèmes de la science confiante, au rôle plus ou moins ancillaire, s'ajoutent des œuvres dont le rapport à la science est moins direct et littéral, que ce rapport soit fantaisiste, critique ou constitutif d'une nouvelle façon d'appréhender le fait poétique¹⁰¹.

La nature même de ce corpus est hétéroclite. Je distinguerai en effet des pièces isolées, issues de recueils dont la teneur n'est pas majoritairement scientifique¹⁰², de revues ou de journaux¹⁰³, des poèmes courts édités en plaquettes, pensés et conçus indépendamment de tout autre texte et hors de toute réunion en recueil¹⁰⁴, ou réponses à des concours poétiques, souvent académiques¹⁰⁵, des poèmes longs formant un¹⁰⁶, voire plusieurs volumes dans des cas exceptionnels¹⁰⁷, des fragments de poèmes longs¹⁰⁸, des recueils complets majoritairement

⁹⁹ Ducasse, Mallarmé, et dans une moindre mesure, Rimbaud. Voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1974.

¹⁰⁰ Le dernier mouvement de mon étude tentera d'apporter des éléments de réponses pour justifier cet étage.

¹⁰¹ Ce que Michel Toyer appelle la poésie « à prétexte scientifique » dans l'avis « Au lecteur » qui ouvre *Quand les poètes chantent la science*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² Comme par exemple « Les Étoiles », dans *Les Amants*, de Léon Dierx, Paris, Lemerre, 1879, p. 72-73, ou encore « La Bouteille à la mer » [1853] de Vigny, dans *Les Destinées* [1864], repris dans les *Œuvres complètes de Vigny*, François Germain et André Jarry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1986, p. 153-159.

¹⁰³ « La Terre » d'Émile Littré, paru dans *La Philosophie Positive* n° 1, juillet-août 1867, p. 142-144, repris dans *Littérature et histoire*, Paris, Didier et Cie, 1875, p. 454-457.

¹⁰⁴ Ernest Cotty, *L'Entomologie. Ode sur les coléoptères*, Bourg, impr. de Comte-Millet, 1874.

¹⁰⁵ Le concours de l'Académie Française de 1879, par exemple, intitulé « La poésie de la science », couronna des pièces de Louis Denayrouze et Jacques Normand, de Georges Renard et d'Henry Thiers.

¹⁰⁶ Alfred-Étienne Leconte, *Les Mystères de Flore ou Philosophie des sciences, Poème en IV chants*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 12, rue d'Ulm, 1897.

¹⁰⁷ Jules Strada, *L'Épopée humaine*, trois volumes (*La Mort des dieux*, 1866, *La Mêlée des races*, 1874, *La Genèse universelle*, 1890) réunis en 1902 à Paris chez Victor-Havard et Cie.

¹⁰⁸ Par exemple *Les Chants de Maldoror* [1869], repris dans les *Œuvres complètes* de Lautréamont, Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1-255.

dévolus à la science¹⁰⁹, et enfin l'œuvre de poètes dont les textes sont toujours en rapport plus ou moins serré avec la science¹¹⁰.

Il me faudra tenir ensemble et comparer des textes d'auteurs relevant parfois des *minores* de l'histoire littéraire, des poèmes à la portée littéraire pas toujours avérée¹¹¹, avec des textes relevant du canon tel que l'a constitué l'histoire littéraire : les œuvres de Hugo, Vigny, Baudelaire, Leconte de Lisle, Laforgue, Ducasse, Richepin, Rimbaud, et même, dans une certaine mesure celles de Flaubert, Zola et Verne, entretiennent toutes un rapport relativement étroit avec la poésie de la science¹¹² et feront partie intégrante de mon corpus.

Cette mise en coprésence d'auteurs mineurs avec des auteurs majeurs me semble nécessaire afin de mesurer la grande labilité du dialogue qui unit la poésie et la science. Elle permettra de prouver que l'influence de la science sur le poème continue de s'exercer à la fois chez des poètes mineurs, parfois même chez des poètes amateurs, ce qui tendrait à suggérer que ce dialogue est le signe d'une poésie naïve, mais aussi sur une partie non négligeable des entreprises poétiques que la modernité a retenue comme innovantes et majeures. Par ailleurs, l'attention particulière portée aux *minores*, notamment dans les deux premiers mouvements de mon étude, servira à rendre compte de l'impact populaire des entreprises de vulgarisation : prêter l'oreille à la masse des auteurs secondaires revient à prendre le pouls d'une époque. En effet, comme l'explique Martine Lavaud, qui s'appuie sur la préface des *Grotesques* de Gautier, « les écrivains de second ordre cristallisent la mode du temps qui se dépose en eux plutôt que dans les génies qui la transcendent et la surplombent ». Ce modèle de recherche archéologique suscite une « histoire littéraire intersticielle »¹¹³ à laquelle je souhaite donner une part signifiante.

Ma démarche cherchera enfin à montrer qu'il n'est pas vraiment de scission claire entre la poésie didactique et les « rêveurs d'univers¹¹⁴ », selon le terme de l'astrophysicien et poète

¹⁰⁹ *La Mer* de Jean Richepin [1886], Paris, Gallimard, coll. « Les Maritimes », 1980.

¹¹⁰ L'œuvre de Hugo, par exemple, après 1850, tourne beaucoup autour de la question scientifique.

¹¹¹ Je garde dans mon corpus de travail des pièces de franche propagande, voire à teneur publicitaire.

¹¹² Jean-Jacques Bridenne se rendait déjà compte de cet effet d'optique qui consistait à oblitérer, lorsqu'on évoque la poésie d'inspiration scientifique, les plus grands poètes : « Même discrédit pour la poésie que pour le roman d'inspiration scientifique. Pour tout lettré de bonne classe, la poésie scientifique c'est essentiellement Delille, les pseudo-classiques, les recettes mnémoniques en "vers", les à-propos pour Comices Agricoles et Cafés du progrès. On n'oublie jamais que Lucrèce et "les Géorgiques" et, pour se limiter à des Français illustres, "l'Hermès" et "l'Invention" de Chénier, certains poèmes de Hugo, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Jean Lahor, Jean Richepin, P. Valéry, presque tout Strada et René Ghil... », *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Dassetonville, 1950, dans « Généralités », p. 9-23, note 1, p. 10 pour la citation.

¹¹³ Martine Lavaud, « Bibliomanie et romantisme : les nouveaux archéologues de l'histoire littéraire », Martine Lavaud (dir.), *La Plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Nîmes, Lucie éditions, coll. « Essais littérature », 2007, p. 247-269, p. 258 et 259 pour les citations.

¹¹⁴ Jean-Pierre Luminet, « Les poètes et le cosmos », *Poésie 1, Vagabondages*, n° 17, 1999, p. 15.

Jean-Pierre Luminet. Il n'existe probablement pas de poésie de la science qui soit purement didactique. Tout poème qui engage un dialogue avec la science comporte nécessairement des implications poétiques et poétologiques. Il me semble plus fertile, et plus dynamique, de m'appuyer sur l'hypothèse qu'il s'agit plutôt d'une échelle de positionnements vis-à-vis des formes poétiques modernes dont la structure de ma réflexion tâchera de rendre compte.

5. MÉTHODE ET STRUCTURE DE LA RÉFLEXION : L'EMPREINTE DE LA SCIENCE

Dans le souci de distinguer ma démarche de celle de l'équipe ANR – *Euterpe*, je privilégierai les études monographiques. Là où *Euterpe* a élargué le champ de recherche autour des grandes tendances du traitement poétique des sciences dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il me semble qu'une approche plus approfondie de certains textes particulièrement représentatifs me permettra de mettre au jour les spécificités de certains auteurs, certains courants ou certaines périodes. Cela me permettra surtout de me concentrer sur un point que l'anthologie ne fait qu'effleurer, ce rendez-vous problématique entre deux modernités parfois regardées comme concurrentes.

La méthode que j'emprunterai se montrera d'abord sensible à un trait définitoire, selon Jacques Neefs, du XIX^e siècle : pour rendre compte d'une « activité d'enfouissement [de la littérature] dans les archives et le documentaire qui caractérise le XIX^e siècle¹¹⁵ », je tenterai de montrer tous les types d'influences que la science peut exercer sur la poésie, selon une épistémocritique plus ou moins large qui s'attache à relever une circulation croissante et impossible à sourcer systématiquement, des éléments scientifiques dans l'air du temps. La question du document devient cruciale selon Jacques Neefs, qui étudie son action dans le champ romanesque. Introduit en littérature, il est immédiatement retravaillé et assimilé par le texte littéraire qui se l'approprie et, ce faisant, livre un « parti-pris sur le réel qu'il intègre dans son horizon esthétique »¹¹⁶. C'est donc, selon la méthode épistémocritique théorisée par Michel Pierssens, le phénomène de réécriture poétique des savoirs scientifiques qui m'intéressera tout particulièrement, car, comme le reconnaît Michel Pierssens :

Parler des savoirs du texte [...] ne se ramène [...] pas à simplement repérer l'empreinte univoque et exclusive de telle ou telle « science » ou doctrine identifiable, dont il suffirait de désigner la marque sur le récit ou le poème, demeurés passifs. L'écriture est au

¹¹⁵ Jacques Neefs, « L'imaginaire des documents », Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs (éd.), *Romans d'archives*, [Villeneuve d'Ascq], Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1987, p. 175-190, p. 175 pour la citation.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 175-177.

contraire perçue ici à son tour comme le ferment d'une *crise* permanente des savoirs qu'elle mobilise – souvent à son insu¹¹⁷.

Le dialogue qu'entretiennent la poésie et la science a des implications complexes : la science a des retombées qui touchent la forme du poème, mais cette influence se double d'une prise en charge poétique du savoir scientifique qui lui fait subir ce que Michel Pierssens identifie comme une « *crise* ». En d'autres termes, la méthode épistémocritique postule que le savoir scientifique ne sort pas indemne de ce dialogue, qu'il s'en trouve déformé. Ce double jeu d'influence est au cœur de ma démarche, parce qu'il rend possible une interrogation sur le frôlement entre deux modernités qui se sont croisées à ce moment durant lequel l'évolution poétique a pu s'appuyer sur les évolutions scientifiques, se les approprier et les restituer transformées.

Ma démarche consiste donc à analyser ce qu'on pourrait appeler avec Jean-Marc Lévy-Leblond une « mis[e] en culture¹¹⁸ » poétique des sciences en couplant cette analyse avec celle des formes successives que les auteurs de cette mise en culture ont choisi d'employer, selon une méthode croisant pour sa part approche stylistique et interrogation sur les valeurs diverses associées à ces différents choix d'expression, toute forme étant susceptible de connoter des usages discursifs et des héritages. Plus précisément encore, j'essaierai d'interroger le sens que les arbitrages formels ont pu prendre dans le contexte précis des rapports entre les sciences et la poésie. Cette méthode permet notamment de montrer que des choix formels très divers ont pu s'affronter.

Pour donner à mesurer cette diversité, je chercherai à mêler des considérations relevant de la micro-analyse, mais également des observations formelles à échelle plus vaste, ainsi que, nécessairement, des éléments de métadiscours lorsqu'ils existent. L'attention à la forme me conduit à prendre le terme dans une extension large : par *forme*, j'entends à la fois les éléments de microstylistique, de versification, mais également les notions de genre, de registre, de tonalité¹¹⁹, de posture d'auteur, de pragmatique et de structure¹²⁰. Somme toute, mon analyse prendra pour objet privilégié ce que Baudelaire nomme une « rhétorique profonde¹²¹ ». Cette

¹¹⁷ Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « problématiques », p. 13. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁸ Jean-Marc Lévy-Leblond, *L'Esprit de sel (Science, culture, politique)* [1981], Paris, Le Seuil, coll. « Points. Sciences », 1984, p. 94 (dans son « Après-propos pour la seconde édition », Lévy-Leblond remarque que les deux écoulés depuis la parution de la première édition de son étude ont vu se développer un mouvement pour « mettre en culture » la science, p. 308), *Mettre la science en culture*, Nice, ANAIS, 1986, *La Science en mal de culture*, Paris, Futuribles, coll. « Perspectives », 2004, p. 11.

¹¹⁹ Autant d'éléments que la rhétorique classique réunit sous la notion d'*elocutio*.

¹²⁰ Ou *dispositio*.

¹²¹ Baudelaire, « Projet pour une préface des *Fleurs du Mal* », repris dans les *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), *op. cit.*, t. I, 1975, p. 185.

analyse sera *poétique* au sens littéral du terme, dans la mesure où elle s'intéressera aux procédés de *fabrication* du poème qui dialogue avec la science.

La conceptualisation de la modernité nous ayant habitués à penser cette dernière en termes d'écart et de rupture, je m'appuierai sur différentes façons qu'ont les poésies qui dialoguent avec la science d'appréhender un héritage *classique*¹²². Je définirai des rapports divergents à ce legs selon qu'il est assumé, ignoré ou rejeté. Cet héritage, dans le cadre d'une étude croisant la science et la littérature, pourra relever de ces deux champs : une entreprise littéraire avant-gardiste peut très bien se référer à des théories scientifiques dépassées, mais à l'inverse un texte esthétiquement, rhétoriquement ou formellement classique peut également dialoguer avec des théories scientifiques immédiatement contemporaines. Ces variations me permettent de mettre au jour trois rapports à la modernité.

La première partie vise à montrer que subsistent dans la seconde moitié du XIX^e siècle des entreprises poétiques qui prennent la science comme thème ou comme prétexte, mais le font en assumant l'héritage de la poésie scientifique des périodes antérieures. Ces suiveurs d'une poésie de la science traditionnelle peuvent ignorer ou non que leur facture poétique est en décalage avec les récentes évolutions (formelles, stylistiques, tonales, ou pragmatiques) de la poésie contemporaine : soit ces entreprises sont le fruit de poètes sourds à cette complexe modernité et éblouis par un héritage dont ils ignorent que les poètes novateurs cherchent à s'extraire, tant il est vrai qu'une modernité en train de se constituer est difficile à appréhender immédiatement¹²³, soit cette posture passéiste révèle une attitude critique envers la modernité ou une certaine conception de celle-ci¹²⁴.

La deuxième partie se propose d'interroger des tentatives d'évolutions du rapport entre la poésie et la science par adaptation. La référence à une ancienne façon de chanter la science en poème est toujours présente. Elle est toutefois détournée, montrée du doigt, déplacée le cas échéant. Il s'agira de présenter des entreprises qui mêlent des traits traditionnels et des

¹²² Il est bien sûr entendu que ce concept pêche par manque de rigueur, et surtout par labilité : je n'utilise pas uniquement le terme au sens de l'histoire littéraire stricte et scolaire qui désigne par ce mot la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, je me réfère encore moins à l'acception désignant des productions d'inspiration antique, mais je qualifierai plutôt de *classique* une littérature qui en un temps défini relève d'un corpus reconnu comme digne d'être un modèle, comme ayant une valeur normative. Par conséquent, à l'autre bout du prisme axiologique qui se dessine nécessairement, une œuvre jugée classique est frappée d'un certain soupçon de conformisme, d'une frilosité face à toute forme d'innovation. Le romantisme, pour moi, relèvera donc d'une certaine forme de classicisme, selon la période dont je parlerai. Le Parnasse ou l'Art pour l'art pourront être jugés comme tels à l'extrême fin du siècle.

¹²³ J'ai d'ailleurs rappelé plus haut que la modernité poétique n'est ni singulière ni uniforme.

¹²⁴ Il semble en effet difficile d'imaginer qu'un héritage aussi décrié que celui de Jacques Delille, par exemple, ne soit pas considéré comme problématique.

nouveautés de différents ordres. Le trait commun de la majorité de ces œuvres est la prise de conscience d'un soupçon de désuétude de l'ancienne poésie scientifique. La rénovation n'est pas achevée, néanmoins des poètes constatent sa nécessité et proposent des innovations qui vont en ce sens, que ces innovations résident en de nouveaux agencements de traits traditionnels ou en des renversements critiques.

Dans la dernière partie, je souhaite montrer que les poètes qui se revendiquent le plus ouvertement comme des forgers de modernité ne se détournent pas résolument du dialogue avec la science. Bien au contraire, des auteurs comme Baudelaire, Rimbaud, Ducasse, Ghil et Mallarmé prennent part à une rénovation de la poésie en rebattant les cartes des modalités de ce dialogue. Le lyrisme de la fin du siècle se transforme au contact des nouvelles théories des sciences biologiques et psychologiques. En retour, la science moderne offre à ce lyrisme inquiet de nouvelles voies d'expressions. Enfin, une influence d'ordre méthodologique peut s'exercer de la science sur le poème. Tantôt cette nouvelle union complexifie le modèle d'influence thématique, tantôt elle se substitue à lui. La science fournit alors au poème un modèle expérimental.

Ce parcours me permet de répondre à une question fondamentale : le soupçon plurimillénaire qui touche l'union entre la poésie et la science ne trouve-t-il pas en fin de compte une résolution alors que ce dialogue connaît une crise féconde ? En effet, après ce demi-siècle, des entreprises qui mettent en écho les deux puissances ennemies peuvent connaître un succès critique que le temps ne dément plus. Tout se passe comme si le dialogue entre la science et la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle avait posé, parfois de manière discrète et cryptée, les fondations d'une poésie du XX^e siècle qui n'hésite plus à chanter les sciences en s'étant affranchi d'un pesant devoir de révérence, devoir dont le second XIX^e siècle a justement permis de se débarrasser. La fascination de Louÿs et d'Heredia n'est pas le fruit d'une dévotion au scientisme, mais plutôt un envoûtement causé par le traitement poétique hugolien des faits scientifiques. La question semble donc s'être déplacée sur la manière, la « rhétorique profonde », le processus de mise en vers, au sens large (thématique et méthodologique) du savoir scientifique.

Un dialogue reconduit : les héritiers d'une tradition classique.

La seconde moitié du XIX^e siècle est marquée par la multiplication des entreprises de rénovations poétiques, qu'elles soient thématiques ou formelles. *A priori*, on serait tenté de penser que la poésie qui traite de sciences, et en particulier de sciences modernes, prend nécessairement part à cette grande entreprise complexe et polymorphe que l'on nomme la *modernité*¹²⁵. En effet, quoi de plus moderne, de plus actuel, en ce demi-siècle scientifique, que la science ? Partant, la poésie qui se tourne vers ce marqueur de contemporanéité partage, selon toutes vraisemblances, les caractéristiques des entreprises poétiques qui s'efforcent de renouveler le genre. Elles croisent certainement innovations thématiques et innovations formelles, selon les modèles à venir d'un Apollinaire ou d'un Cendrars. Pour le dire autrement : la poésie scientifique est sûrement révolutionnaire.

Rien n'est moins sûr, en vérité. D'abord, parce que le thème même qu'elle se propose d'aborder est un topos poétique qui remonte au moins à Lucrèce. Ensuite, parce que les poètes sont nécessairement marqués par des façons de penser et de chanter la science qu'ils ont héritées d'époques antérieures. Enfin, parce que la science moderne et ses dernières découvertes peuvent à plus d'un titre justifier le refus du paradigme révolutionnaire.

La forme de la poésie qui dialogue avec la science conserve donc, chez certains auteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, le souvenir diffus d'un moule classique, d'une genèse dont la réminiscence affleure à divers titres et de façon plus ou moins consciente. Ce sont ces traces fossiles dont je vais étudier ici la portée et, le cas échéant, la validité, voire les potentialités poétiques. La forme et l'utilisation du vers classique continuent d'inspirer les poètes qui pensent et chantent la science (chapitre premier). Plus largement, c'est le style classique tout entier, et non plus seulement le vers classique, qui se fait entendre dans une part importante de la poésie de la science de la seconde moitié du siècle (chapitre deuxième). Enfin, la pragmatique classique demeure omniprésente dans ces poèmes qui se chargent de transmettre un message : à rebours d'un usage plus moderne, la poésie qui dialogue avec la science continue de se penser comme une littérature essentiellement vectorielle.

¹²⁵ J'entends le concept de modernité au sens de Meschonnic, qui a, parmi les premiers, considéré que la modernité n'est pas une réalité simple, mais qu'elle réunit, comme un faisceau, un complexe réseau de tentatives de rénovations différentes. Henri Meschonnic, *Modernité modernité* [1988], Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1993.

Chapitre premier : Science, poésie et usages classiques de la forme versifiée

La tradition qui fait dialoguer le vers classique et la science n'a pas totalement disparu dans la seconde moitié du siècle. Bien au contraire, que cet héritage soit assumé, revendiqué comme une forme de refus de la modernité, ou bien qu'il apparaisse comme une preuve d'ignorance de la part des poètes qui l'entretiennent, une forme classique du vers persiste (que cette persistance touche la fonction première du vers, la pragmatique mnémotechnique, ses modèles de pensée hérités des Lumières ou sa structure métrique et prosodique même).

Significativement, cette forme classique va de conserve avec une tradition, classique elle aussi, qui célèbre la science. Une part non négligeable de ces poètes (mineurs le plus souvent, mais pas uniquement) allie donc à une forme léguée (le vers classique et ses usages) une association traditionnelle (celle du vers classique et du thème scientifique). En somme, ces discrets suiveurs de l'école de Delille reconduisent la formule de Chénier : « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques¹²⁶ ».

1. POÉSIE ET MÉMOIRE : UNE PRAGMATIQUE ANTIQUE

« Toujours pour éclairer et charmer l'univers
La raison emprunta le prestige des vers »,
Jacques Delille¹²⁷.

Selon Albert-Marie Schmidt¹²⁸ et Christophe Cusset¹²⁹, la poésie scientifique n'est pas une poésie didactique. C'est une poésie d'initiés. Elle s'adresse à un lectorat qui maîtrise *a priori* les théories scientifiques dont il est question, et qui ne cherche pas de complément notionnel dans l'acte de lecture. En ce sens, ajoute Christophe Cusset, la poésie scientifique, de tous temps, n'essaie pas d'exploiter les « pouvoirs mnémoniques du vers », ou bien plutôt,

¹²⁶ André Chénier, *L'Invention* [1787-1788], repris dans les *Œuvres poétiques*, Georges Buisson (éd.), *op. cit.*, t. II, p. 236.

¹²⁷ *Les Trois Règnes de la nature, poème en VIII chants*, Paris, chez H. Nicolle et Giguet et Michaud, imprimerie des frères Mame, 1808, t. II, septième chant, p. 139.

¹²⁸ « [P]oésie dont le propos primitif n'est jamais d'enseigner, puisqu'elle s'adresse aux habiles, à ceux qui sont sortis vainqueurs du combat contre l'ignorance ; une poésie dont la fin dernière consiste à exposer sur le mode lyrique, épique ou gnomique, à quels principes de synthèse s'est soumis l'écrivain qui la cultive, pour ordonner en une cosmologie les résultats épars de la philosophie naturelle », Albert-Marie Schmidt, *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁹ Christophe Cusset, *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'antiquité*, Christophe Cusset (dir.), *op. cit.*, p. 10.

précise-t-il en note, si la poésie est utilisée comme un « aide-mémoire¹³⁰ », alors elle perd sa caractérisation poétique. Tout se passe comme si se servir du texte comme d'un outil de mémoire le privait de son caractère poétique. Le poème ne peut plus avoir aucune valeur pragmatique. Pourtant, comme le rappelle Christophe Cusset¹³¹, les Muses sont filles de Mnémosyne, la déesse de la mémoire. Au titre de cette filiation, souvenons-nous que la poésie, dans un contexte où l'écriture était moins répandue qu'aujourd'hui, fut longtemps considérée comme « un art de mémoire¹³² ». L'article de Philippe Chométy, « Savoir et mémoire dans la poésie d'idées », montre bien que l'utilisation de la forme poétique à des fins mémorielles persiste encore très largement et à propos de tous types de savoirs jusqu'au XVII^e siècle. Banville lui-même, en 1871, dans son *Petit traité de poésie française*, affirme que c'est une pratique qui perdure au XVIII^e siècle :

J'omets à dessein le *Poème Didactique*, si fort goûté par nos grands-pères, qui non seulement n'existe plus, mais qui en réalité n'exista jamais. Car autant il est indispensable qu'Homère, avant l'invention de l'écriture, fixe et éternise dans son poème les notions scientifiques de son temps, autant il est absurde, après l'invention de l'imprimerie, de traiter des sciences et des arts parvenus à leur apogée, autrement que dans la langue technique, claire et précise qui leur est propre. [...] Passé les âges homériques, ce n'est plus au poète qu'il appartient d'expliquer les sciences et les métiers¹³³.

Les « grands-pères » qu'évoque Banville, qui est né en 1823, vécurent très probablement à la fin du XVIII^e siècle, voire au début du XIX^e. À cette époque, « fixe[r] et éternise[r] dans son poème les notions scientifiques » était encore d'usage. Un rapide examen des corpus de poésies scientifiques de la seconde moitié du siècle montre rapidement, au regard des titres de certains d'entre eux (*Les Progrès de l'astronomie*¹³⁴, *Memento mnémotechnique de pathologie*¹³⁵, *Petite géographie moderne mise en vers*¹³⁶), que cet usage ne s'est pas éteint. Un nombre non négligeable de poèmes scientifiques continue, à rebours de l'évolution du fait poétique, de privilégier l'importance pragmatique sur les innovations formelles¹³⁷. Partant, la survie d'une forme figée est pour ces poètes une nécessité absolue.

¹³⁰ Pour reprendre une expression de Philippe Chométy, dans « Savoir et mémoire dans la poésie d'idées », article publié dans *Doute et imagination, Construction du savoir de la Renaissance aux Lumières*, Actes du colloque du CIELAM/Groupe XVI^e-XVIII^e siècle, réunis par Geneviève Goubier, Berengère Permentier et Daniel Martin, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 203-221.

¹³¹ Christophe Cusset, *Musa docta*, *op. cit.*, p. 11.

¹³² Philippe Chométy, « Savoir et mémoire dans la poésie d'idées », *art. cit.*, p. 214.

¹³³ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* [1871], Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903, p. 117-118 et 122.

¹³⁴ Jean-Louis Boucharlat, *Les Progrès de l'astronomie*, Paris, Bachelier, 1848.

¹³⁵ Brunet Suevrené, *Memento mnémotechnique de pathologie ou jardin des racines médicales à l'usage des étudiants et des gens du monde*, Paris, Coccoz, 1855.

¹³⁶ Le Bruman, *Petite géographie moderne mise en vers*, Avranches, V. Letreguilly, Fils, 1875.

¹³⁷ Cette attitude fera l'objet d'une étude particulière dans le troisième chapitre, je n'en aborde ici que les seules implications métriques.

Jules Arbelot¹³⁸, par exemple, confesse dans l'avant-propos de *La Création et l'humanité, poème en trois parties*¹³⁹, que le projet même de son texte est simplement une mise en vers de fiches de lecture : « Il ne faut y voir qu'un résumé de quelques lectures en Géologie, Paléontologie, Biologie et Anthropologie¹⁴⁰ ». La dédicace à son neveu Joseph révèle par ailleurs la dimension didactique du poème. Arbelot affirme aussi la valeur mnémonique de la forme poétique pour lui-même :

[...] peu familiarisé avec les termes scientifiques et les retenant difficilement, j'ai pensé que l'effort même de la rédaction serait un stimulant pour ma mémoire devenue paresseuse. De pareils essais, mnémotechniques, pédagogiques, ne profitent guère en général qu'à leurs auteurs en tant qu'exercices¹⁴¹ [...].

Son poème est un « exercice » de mémoire. Les éléments qui font de la langue des dieux un terrain propice à la cristallisation des savoirs reposent en effet sur le figement de la parole en une forme immuable. Le vers permet de mettre en formule la théorie.

1.1. La mémoire du vers : une forme fossile

Comme l'indique l'étymologie du terme¹⁴², la puissance mnémotechnique du vers réside tout entière dans le retour : c'est lui qui permet la répétition de rythmes rigoureusement parallèles et de rimes parfaitement traditionnelles. Une formulation précise se fige dans cette régularité :

[L]'aptitude à la mémorisation entre comme constituant essentiel dans le poème, par l'entremise du mètre et de la rime, lesquels font que, même entendu pour la première fois, réglé qu'il est sur un rythme et des retours de sonorité de nature mnémotechnique, il revêt déjà la tonalité propre au ressouvenir : c'est en quoi toute poésie, seule parmi les productions des muses, peut être dite fille de mémoire¹⁴³.

À la fin du XX^e siècle, Gracq considère encore que le vers conserve sa fonction mémorielle primitive. Il répète, près d'un siècle après lui, la sentence de Jean Richepin, qui justifie le projet scientifique de sa « Gloire de l'eau » en clamant la puissance mémorielle du mètre : « Le rythme est le meilleur gardien des connaissances¹⁴⁴. »

¹³⁸ On ne dispose pas d'information sur cet agrégé d'Université. Pour une présentation de son œuvre, voir Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 95.

¹³⁹ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité, poème en trois parties*, Paris, librairie Ch. Delagrave, 1882.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. I.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. II.

¹⁴² Le mot *vers* est issu du latin *versus*, participe passé du verbe *vertere* (« tourner »), qui signifiait initialement le « fait de tourner la charrue au bout du sillon », puis le « sillon » en lui-même, et, par analogie, la « ligne d'écriture ».

¹⁴³ Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980], repris dans les *Œuvres complètes*, Bernhild Boie (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 740.

¹⁴⁴ Jean Richepin, section « Les grandes chansons », *La Mer* [1886], Paris, Gallimard, coll. « Les Maritimes », 1980, p. 320.

C'est bien cette aptitude innée qu'entendent mettre à profit des poètes médecins des années 1850, comme l'abbé Charbonnier ou Brunet Suevrené, qui composent des ouvrages pratiques en vers pour instiller des préceptes de santé ou d'hygiène : *L'Art de se bien porter, suivi de très-bon conseils sur les fièvres, en vers, avec des notes excellentes*¹⁴⁵ et le *Memento mnémotechnique de pathologie, ou Jardin des racines médicales à l'usage des étudiants et des gens du monde*¹⁴⁶ :

Ayant remarqué que dans les examens la difficulté est autant dans la définition et dans le diagnostic que dans la science elle-même, nous nous sommes demandés [sic] si un ouvrage technique, un memento, n'en aplanirait pas les obstacles ?

Convaincu de cette vérité, nous avons entrepris cette tâche pénible ; mais avant de nous mettre à l'œuvre, nous nous sommes encore demandé s'il fallait se servir de la prose ou des vers ? Les vers nous ont paru beaucoup plus utiles, attendu que par leur rythme, ils pénètrent plus avant dans la mémoire où ils se localisent ; le souvenir des racines grecques classiques nous a naturellement conduit à cette idée¹⁴⁷.

Le vers est considéré par Suevrené comme un pur outil mnémotechnique, précieux pour son « util[ité] ». Le médecin fournit à sa théorie l'appui d'une justification médicale : il fait une lecture analogique de la réception du texte, et de la mémoire un endroit particulier du cerveau dans lequel viendraient directement se ficher les rythmes versifiés qui sont pour ainsi dire enregistrés. Si la théorie phrénologique de Gall a été récemment et définitivement démentie par Pierre Flourens, dans les années 1840, la localisation des fonctions cérébrales dans le cerveau érigée en système est, quant à elle, confirmée par la médecine moderne¹⁴⁸. Près de vingt ans plus tard, un autre médecin poète, Pierre-Désiré Barot, tente, poussé par les mêmes motivations pragmatiques, une ambitieuse *Médecine poétique, ou l'Art de conserver sa santé et de vivre vieux*¹⁴⁹.

Ces entreprises reprennent à leur compte les préceptes classiques qui érigent l'*ars memoriae* en principe rhétorique en tant que tel¹⁵⁰. Selon la tradition rhétorique, le discours devra reposer sur l'eurythmie pour qu'il soit facile à retenir. Or, quoi de plus eurythmique que l'écriture en vers ? Le vers repose en effet sur le phénomène de perception d'un retour,

¹⁴⁵ Abbé Charbonnier, *L'Art de se bien porter, suivi de très-bon conseils sur les fièvres, en vers, avec des notes excellentes*, Mende, impr. de J.-J.-M. Ignon, 1853.

¹⁴⁶ Brunet Suevrené, *Memento mnémotechnique de pathologie*, op. cit.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. VII-VIII de l'introduction.

¹⁴⁸ Voir à ce propos l'*Histoire de la psychologie française : naissance d'une nouvelle science*, Nicolas Serge, Paris, In Press, coll. « Psycho », 2002.

¹⁴⁹ Pierre-Désiré Barot, *Médecine poétique, ou l'Art de conserver sa santé et de vivre vieux. Avec indication curative de quelques maladies de la peau et autres affections. Ouvrage utile et à la portée de tous les gens du monde*, Poitiers, impr. de A. Dupré, 1872.

¹⁵⁰ Voir à ce propos Jesper Svenbro, *La Parole et le marbre, aux origines de la poésie grecque*, Lund, J. Svenbro, 1976, mais aussi Frances Amelia Yates, *L'Art de la mémoire [The Art of memory]*, 1966], Daniel Arasse (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Les Belles Lettres », 1975.

harmonique et rythmique, qui permet de pressentir des phénomènes linguistiques à venir, et de se souvenir de certains fragments du discours.

1.1.1. *La mémoire harmonique*

Le phénomène le plus saillant de la poésie française classique est le retour de la rime. Il s'agit, pour le dire sommairement, d'une homophonie entre la dernière voyelle de deux vers, des consonnes qui la suivent éventuellement, et le cas échéant de divers phonèmes qui la précèdent. Le système de la rime est un jeu d'écho qui fonctionne en deux temps. Un phonème, ou un groupe de phonèmes, est proféré en fin de vers, ce qui constitue la rime d'appel. Une tension perdurera jusqu'à que la rime de réponse vienne compléter le système en répétant exactement le même phonème en clôture d'un vers ultérieur. La rime repose sur le rapprochement de deux mots dont la fin, au moins, est homophonique. La puissance mnémonique du vers repose donc d'abord sur une persistance harmonique. Lorsque, dans *La Création et l'humanité*, Jules Arbelot lance en rime d'appel le mot « Lituites », la résolution à double temps fait advenir à la mémoire harmonique le difficile substantif « Orthocératites » :

[...] la science a surpris
Des restes incertains d'Orthis et de Lituites :
On croit y voir aussi des Orthocératites¹⁵¹ [...].

La mémoire harmonique dépasse toutefois le cadre strict de la rime à proprement parler. Dans l'extrait qui nous occupe, la dernière syllabe en [it], qui forme la rime, appelle le mot « Orthocératite » par la fin, pour ainsi dire. De surcroît, l'« Orthis » qui précède le mot qui contient la rime de fin de vers, formé sur la même racine lexicale qu'« Orthocératite » (*ortho-*, qui porte le trait de la rectitude), appelle également le début du substantif qui clôt le deuxième vers. Rime finale et rime interne convoquent donc le mot mystérieux dont il s'agit de se souvenir en faisant sonner son début et sa fin dans le second hémistiche du vers précédent. Ne reste plus que l'élément médian (*céra-*), à retrouver. Or, ce dernier segment, intermédiaire, qui constitue comme l'X de l'équation sonore à reconstituer, est celui qui suggère, lexicologiquement, la forme du fossile dont il est question : il ressemble, peu ou prou, à une corne. Si l'on se souvient de l'allure générale du fossile, le premier des deux vers suffit à reconstituer le mot scientifique qu'Arbelot reconnaît, dans son avant-propos, avoir du mal à retenir. La mémoire harmonique s'adosse dans le vers à un retour attendu des mêmes sonorités à des postes clés.

¹⁵¹ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, op. cit., p. 4.

1.1.2. *La mémoire rythmique*

Le second phénomène saillant du vers français est sa régularité rythmique. Dans le cas de pièces isométriques, forme récurrente des poèmes mnémotechniques, la régularité du mètre permet d'appréhender rythmiquement les syntagmes à venir. En vue de cet usage du vers, le respect de la concordance métrique est absolument nécessaire. L'utilisation à des fins mnémotechniques du vers français entre en confrontation avec l'abolition des carcans métriques pourtant à l'œuvre par ailleurs dans la poésie de la seconde moitié du siècle.

À propos de la paléoflore, Jules Arbelot propose un écho rythmique entre deux arbres fossiles dont les noms font probablement partie de ces mots qu'il avoue avoir des difficultés à mémoriser :

La flore de ces temps offre d'autres splendeurs :
Les Lépidodendrons et leurs brillantes fleurs ;
Les Araucarias, superbes conifères¹⁵² [...].

Les vers deux et trois de cet extrait laissent entrevoir une répétition syntaxique. En effet, ce début de liste de la « flore de ces temps » égrène en chaque ouverture de vers un nouvel arbre. Dans les deux cas, le syntagme nominal seul y emplit l'intégralité du premier hémistiche. Il en résulte une répétition rythmique, fondée sur l'anaphore de l'article défini pluriel et sur l'équivalence stricte, en termes de masse syllabique, du substantif technique. D'un point de vue rythmique, les « Lépidodendrons » appellent les « Araucarias », prononcés logiquement en cinq syllabes, avec une diérèse obligatoire eu égard à l'étymologie du mot¹⁵³.

Dans les deux exemples précédents, la cristallisation dans la forme fixe des termes scientifiques renvoyant aux fossiles est significative. La longueur de ces termes dénotant des réalités cristallisées permet de remplir tout juste la longueur d'un hémistiche d'alexandrin. Le vers est lui-même contaminé par cette forme de fossilisation puisque des fossiles en exhibent la persistance formelle et l'immuabilité. Les fossiles sont des formes anciennes qui n'existent plus. Le vers traditionnel conserve une forme pérenne héritée de temps anciens. Les fossiles servent de mémoire des états antérieurs de la vie sur la terre. Le vers chez Arbelot fait fi des mutations modernes du vers. Ce faisant, il fait lui-même référence au passé en même temps qu'il cherche à se constituer comme une forme de la mémoire.

¹⁵² *Ibid.*, p. 14.

¹⁵³ Si le terme est dérivé du chilien *arauco*, un suffixe latin *-aria* lui est adjoint.

1.2. La mémoire de la forme : l'héritage des poèmes savants

Au prix d'une variation d'échelle, la structure même de certains poèmes révèle une influence de formes traditionnelles de poèmes savants qui utilisaient le vers comme lieu de cristallisation du savoir. Le poème scientifique de la seconde moitié du siècle reprend un certain nombre de structures qui évoquent une poésie scientifique façonnée sur le modèle encyclopédique. La tentation de créer un poème qui embrasserait l'intégralité de tous les savoirs relève en effet d'une façon traditionnelle de mettre la science en vers. Il n'est que de relire le projet à la source de la composition des *Trois Règnes de la nature* :

Je me suis plaint plus d'une fois que quelques-uns des plus grands poètes de l'antiquité aient négligé de nous faire connaître les lieux où les gouvernements où ils vivaient, le plus ou moins de bonheur dont ils ont joui, le dessein et la première conception de leurs ouvrages. [...] On conçoit aisément que j'ai été plus d'une fois effrayé de la difficulté et de l'immensité de cette entreprise [...]. [Darcet] m'invita à faire un grand tableau de cette esquisse [*i. e.* le cabinet d'histoire naturelle à la fin du chant trois des *Géorgiques françaises*], en chantant les quatre éléments et les trois règnes de la nature¹⁵⁴.

On le voit, l'influence encyclopédique est de deux ordres : elle pousse le poème à se penser comme une sorte de compte-rendu exhaustif de l'état général du savoir au moment de sa composition, mais aussi comme une organisation du monde, une façon globale de se le représenter. L'influence esthétique de cette inspiration encyclopédique est d'ordres divers. D'abord, selon le modèle du morcèlement et de la parataxe, les strophes peuvent s'articuler comme des articles de l'Encyclopédie, dans le cadre d'une vision du monde encore marquée par le discontinu. L'ampleur générale du poème s'en trouve également influencée : prétendre à l'exhaustivité nécessite le recours à la forme longue.

1.2.1. Une poétique de l'article et de l'Exposition

L'Encyclopédie, dans la mesure où elle est une entreprise caractéristique de l'esprit des Lumières, représente le monde par le biais de la discontinuité et du tabulaire¹⁵⁵. Chaque article de l'ouvrage est le fragment d'un savoir universel. Ces bribes, juxtaposées, forment ensemble l'intégralité de la connaissance. L'Encyclopédie est œuvre de rhapsode. Sa forme rappelle celle de la mosaïque ou du vitrail. Des poèmes savants du second XIX^e siècle reconduisent le discontinu, mais contrairement aux poétiques dioramiques ou stratigraphiques que j'évoquerai plus loin¹⁵⁶, ils juxtaposent leurs pièces en se passant de la fiction comme liant. Certains poèmes font l'économie d'une structure dynamique qui inscrirait, comme chez Louis Bouilhet ou Ernest

¹⁵⁴ Jacques Delille, *Les Trois Règnes de la nature, poème en VIII chants*, *op. cit.*, p. 11, 36 et 37.

¹⁵⁵ C'est la théorie défendue notamment par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 137-176.

¹⁵⁶ Voir dans le présent chapitre les pages 61 à 71.

Cotty, par exemple, la disposition accumulative dans une diégèse toute fictionnelle. Ils assument plus directement la référence encyclopédique en même temps que celle de la collecte¹⁵⁷.

C'est le cas, par exemple, des ouvrages didactiques. Les médecines poétiques que j'évoquais précédemment classent et traitent séparément les pathologies, comme une véritable nosographie. L'exemple le plus évident est celui du *Memento mnémotechnique de pathologie* de Brunet Suevrené. En effet, le docteur poète confère à chaque partie de son ouvrage l'allure d'un véritable article d'encyclopédie médicale. Le nom de la lésion ouvre la strophe (par exemple « L'EXANTHÈME¹⁵⁸ »), le vers en donne l'étymologie et la racine grecque (« L'EXANTHÈME nous vient d'εξανθειν, fleurir. »), quelques particularités (« Sa rougeur sous le doigt s'enfuit pour revenir¹⁵⁹ »), puis les différentes sortes (« Ses genres à nos yeux montrent les érythèmes¹⁶⁰ ») dont chacune, par arborescence, est elle-même définie – étymologie, particularités, diverses manifestations. Ces articles sont regroupés selon une classification purement médicale (« Section I, MALADIES DE LA PEAU – Premier ordre¹⁶¹ »). Comme des articles de dictionnaire, ils sont précédés du simple nom de la pathologie dont il sera question dans la section à venir. De même, la *Petite géographie moderne mise en vers*¹⁶², composée par Le Bruman et éditée en 1875, classe les tableaux descriptifs sommaires de chaque département selon leur indice numéral, et par conséquent selon leur ordre alphabétique. La structure même de chaque article repose sur une méthode stricte et réitérée pour chaque département : évocation du chef-lieu, des villes principales, particularités géographiques, climatiques, et gastronomiques le cas échéant. Une rubrique qui liste les personnalités originaires du département dont il est question est parfois ajoutée :

Les chefs-lieux du Cantal sont : Murat, Mauriac,
La ville de Saint-Flour et l'antique Aurillac.
Du général Desaix Saint-Flour est la patrie ;
Et Dubelloy, poète, y prit aussi la vie.
Les chevaux qu'on élève en ce département
Sont au rang des meilleurs de la France à présent¹⁶³.

¹⁵⁷ Voir, à propos de la pensée de collection, plus esthétique que véritablement scientifique, qui caractérise les Lumières, le chapitre « La collecte et l'exposition » de Dominique Poulot, dans *Les Lumières*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000, p. 146-148.

¹⁵⁸ Brunet Suevrené, *Memento mnémotechnique de pathologie, op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶² Le Bruman, *Petite géographie mise en vers, op. cit.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 12.

Cependant, la forme encyclopédique correspond également à une particularité du siècle, l'exposition. L'exposition est un regroupement matériel qui reproduit peu ou prou la disposition encyclopédique, met en coprésence des objets scientifiques et industriels – et plus rarement, artistiques – et les juxtapose sans nécessairement réfléchir leur articulation. L'Exposition des arts et métiers est inventée sous le Directoire par François de Neufchâteau¹⁶⁴. C'est donc une organisation qui est fille de la Révolution et des Lumières, et durera tout le siècle en prenant dans son mitan une portée internationale : la première Exposition Universelle a lieu à Londres en 1851¹⁶⁵. En 1867, Antoine-Gaspard Bellin, membre de la Société philotechnique, fait paraître un immense « Poème didactique en quinze chants » intitulé *L'Exposition universelle*¹⁶⁶. Il y propose un parcours politiquement signifiant¹⁶⁷ de toutes les expositions nationales puis internationales, de leur création jusqu'à la deuxième Exposition Universelle à Paris, en 1867. Outre cette disposition purement historique des chants les uns par rapport aux autres (à chacun correspond la description d'une exposition particulière), chaque partie reproduit la disposition de chaque exposition telle qu'elle est vécue par un promeneur qui y déambulerait, qu'il s'agisse, le cas échéant, d'un empereur ou du poète lui-même. La disposition des objets exposés structure chacun des chants, sans qu'il y ait de lien logique obligatoire entre eux autre que la pure proximité d'exposition. Le chant XI fait défiler les « arts du bâtiment » utilisant le fer, la chaux hydrolique, le scaphandre, l'orfèvrerie, les cristaux, le mobilier rehaussé par les beaux-arts, les papiers peints, le stéréoscope, les progrès de la photographie, l'héliochromie, la galvanographie, les progrès de l'imprimerie et des machines à musique. Objets industriels et scientifiques sont mêlés, leur organisation favorise la déambulation sans signification précise, sans direction ni sens.

La forme de tels poèmes, on le voit, vise peut-être à signifier aussi la nature partielle du savoir. Dans des entreprises plus modernes, le discontinu pourra se faire le signe d'un aveu d'échec de la science à tout connaître.

¹⁶⁴ Nicolas-Louis François de Neufchâteau, qui était par ailleurs poète. Voir à son propos *Biographie universelle ancienne et moderne* [1811], Louis-Gabriel Michaud (dir.), nouvelle édition, Paris, chez Madame C. Desplaces, t. XIV, 1956, p. 680-688.

¹⁶⁵ Voir à ce sujet Philippe Bouin et Christian-Philippe Chanut, *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Paris, Baudouin, 1980, ainsi que Linda Aimone et Carlo Olmo, *Les Expositions universelles : 1851-1900* [*Le esposizioni universali : 1851-1900*, 1990], Philippe Olivier (trad.), Paris, Belin, coll. « Modernités », 1993.

¹⁶⁶ Antoine-Gaspard Bellin, *L'Exposition universelle, Poème didactique en quinze chants*, Paris, Garnier frères, 1867.

¹⁶⁷ Je reviendrai plus tard sur les implications politiques de ce poème, p. 222-225.

1.2.2. *Amplitude et exhaustivité*

Le legs encyclopédique se signale également par la longueur du poème. Les poèmes scientifiques prennent traditionnellement exemple sur les *Géorgiques* de Virgile ou sur le *De rerum natura* de Lucrèce. Ce sont les deux influences antiques que confesse Delille dans son « Discours préliminaire » aux *Trois Règnes de la nature*. L'ampleur et le projet de représentation globale de la nature qui caractérisent ces textes correspondent en effet à l'ambition totalisante de l'Encyclopédie.

Le *De rerum natura*, en particulier, connaît un regain d'intérêt au XIX^e siècle, tout au long duquel des poètes tentent de le traduire ou de s'en inspirer¹⁶⁸. Sully Prudhomme lui-même s'attelle au premier chant. Sa proposition, à la toute fin des années 1870, a quelque retentissement¹⁶⁹. Significativement, ce que Sully Prudhomme avoue admirer et cherche à reproduire, ce n'est pas la doctrine des atomes d'Épicure que Lucrèce reformule en vers, mais plutôt le « grand souffle d'indépendance ». C'est l'ampleur de la tâche, dont il avoue l'influence sur son propre poème de *La Justice*, qui attire le poète¹⁷⁰. Les « quinze chants » du poème de Bellin, qui courent sur plus de quatre-cents pages, sacrifient également à cette tentation d'ampleur encyclopédique visant à l'exhaustivité.

La longueur du poème scientifique encyclopédique peut prendre des proportions qui dépassent le volume et nécessiter, comme l'Encyclopédie, plusieurs tomes. L'exemple le plus spectaculaire en est *L'Épopée humaine* de Jules Strada, qui, de 1890 à 1902, fit paraître pas moins de vingt-quatre tomes répartis en trois volumes¹⁷¹. C'était également une ampleur à laquelle aspirait le projet de *L'Épopée des âges*, de Jean-Étienne Chamard, qui, bien que n'ayant eu le temps de ne composer que le premier volume sur les « Origines », projetait, de l'aveu même de son fils, de « chanter l'univers, ses origines, son évolution, sa ruine finale, d'après les données et les hypothèses de la science moderne¹⁷² ». Des titres comme *Dieu, l'âme, la*

¹⁶⁸ Alfred-Étienne Leconte, qui travailla trente années durant sur un poème intitulé *Les Mystères de Flore*, expose sur la page de titre deux cadres qui font le parallèle entre d'une part le « DE NATURA RERUM », de « Lucrèce / Citoyen romain / Né l'an de Rome 658 », et d'autre part « Le même thème / Repris 19 Siècles après / A. LECONTE / Citoyen français / Député ». *Les Mystères de Flore ou Philosophie des sciences, poème en IV chants*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 12, rue d'Ulm, 1897 [un fragment de 6 pages, qualifié de « suite », est édité dès 1860 sous le titre *Les Mystères de Flore (suite), âge pliocène, premiers froids, apparition des grands mammifères et de l'homme, son rôle sur la terre*, [Lyon], A. Cayer, 1860].

¹⁶⁹ Sully Prudhomme [1878], repris dans *Œuvres*, Paris, Lemerre, t. II, [s. d.], p. 1-41. Sully Prudhomme évoque et loue la traduction très récente du poème entier de Lucrèce qu'André Lefèvre fait paraître en 1876, à Paris, chez Sandoz et Fischbacher.

¹⁷⁰ Sully Prudhomme, *La Justice* [1878], repris dans *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. II de l'« Avant-propos ».

¹⁷¹ Jules Strada, *La Mort des dieux*, 1866, *La Mêlée des races*, 1874, *La Genèse universelle*, 1890, réunis en 1902 chez Victor-Havard et Cie.

¹⁷² Henri Chamard, dans la préface de *L'Épopée des âges – Les Origines* [1870-1890], Paris, L. Rodstein, 1947, p. III.

*nature*¹⁷³, *La Création et l'humanité, poème en trois parties avec citations, notes et éclaircissements divers*¹⁷⁴, *De l'atome au firmament*¹⁷⁵, ou encore *Le Poème humain, chant de force et de jeunesse*¹⁷⁶, entre autres, soulignent suffisamment en eux-mêmes la démesure de l'ambition de ces projets poétiques qui souhaitent embrasser l'intégralité des savoirs humains.

À cette question générique du poème long qui prend exemple sur la masse que représente le texte encyclopédique, s'ajoute, comme la liste précédente de titres le montre bien, un souci de contrer la spécialisation dont est touchée le siècle. Delille parlait de toutes les sciences dans ses *Trois Règnes* : Casimir Fusil note que « La physique, la chimie, la géologie, l'histoire naturelle y sont mises en vers » et que l'analyse de son poème tout entier « nécessiterait l'examen de toutes les connaissances scientifiques d'alors », car « [t]oute une bibliothèque a été consultée par Delille »¹⁷⁷. La seconde moitié du siècle voit encore des œuvres qui reposent sur une vision polymathe de la science, et qui, partant, cherchent à mettre tous les savoirs en vers. C'est bien le signe d'une survie de l'*épistémè* classique qui projette une mise en ordre exhaustive du monde, qui, par le biais de la *taxinomia* cherche à structurer des objets complexes¹⁷⁸. La masse textuelle tentaculaire que déploient certains de ces textes répond à la tentative d'y traiter l'intégralité des sciences modernes. Jules Arbelot, par exemple, dans *La Création et l'humanité*, évoque dans un premier chant des savoirs sur les origines liés aux sciences de la « Géologie et [de la] paléontologie », puis le deuxième chant traite des dernières découvertes en termes de « Biologie et anthropologie », et, probablement sous l'influence comtienne¹⁷⁹, une dernière partie est dévolue aux sciences sociales : « Sociologie, civilisation et progrès ». Toute une bibliothèque, là-aussi, est mise en vers, citant entre autres Cuvier, Haeckel, Darwin, Agassiz et Quatrefage.

1.2.3. *La temporalité de l'événement scientifique*

Dans le cadre des poèmes qui proposent une approche historique du fait scientifique, cette tentation de l'exhaustivité encyclopédique a une influence sur la structure. Les pièces qui se pensent comme des encyclopédies historiques des sciences et en suivent l'ordre chronologique sont elles aussi marquées du sceau du discontinu, eu égard à la structure

¹⁷³ Adolphe Piorry, *Dieu, l'âme, la nature*, Paris, J.-B. Baillière, 1854.

¹⁷⁴ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, *op. cit.*

¹⁷⁵ Adolphe-Laurent de Faget, *De l'atome au firmament, poésies*, Paris, Dentu, 1889 [2^e éd.].

¹⁷⁶ Gustave Rousselot, *Le Poème humain, chant de force et de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1874.

¹⁷⁷ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷⁸ Voir *Les Mots et les choses* [1966], Michel Foucault, *op. cit.*, chapitre III, partie VI, « "Mathesis" et "taxinomia" ».

¹⁷⁹ À propos de la pensée sociologique d'Auguste Comte, voir Annie Petit, *Le Système d'Auguste Comte, De la science à la religion par la philosophie*, Paris, Vrin, 2016, p. 137-148

particulière du progrès scientifique. Le XIX^e siècle prend en compte désormais le fait que l'histoire des sciences évolue par « ratures ». C'est ce qui la poussera à considérer habituellement que la science subit des révolutions (épistémiques, pour Foucault, de structures pour Kuhn¹⁸⁰).

Réinjectée dans la structure textuelle du poème, cette évolution par rupture des savoirs scientifiques reproduit une façon traditionnelle de chanter la science marquée par le discontinu. Les pièces qui s'attachent à décrire une histoire des sciences en portent la trace. Le poème du mathématicien Jean-Louis Boucharlat, *Les Progrès de l'astronomie*¹⁸¹, dresse une histoire du savoir astronomique, de l'Antiquité jusqu'à la découverte révolutionnaire de Neptune, qui fut le premier objet astral identifié par le calcul pur. Chaque nouvelle façon de voir le ciel est introduite par la notion de renversement – « Copernic renversa cette philosophie¹⁸² », « pénétrant dans des sentiers nouveaux¹⁸³ », « Renversons le problème, a-t-il dit¹⁸⁴ ».

Dans le poème d'Arbelot, les théories transformistes s'accumulent sans jamais se compléter. Voilà la *doxa* du moment :

Il faut tout ramener à l'évolution,
Aux changements divers subis par l'organisme,
Accidents imprévus d'un fatal transformisme.
Plus de Dieu ! le hasard, la loi de pesanteur,
Celle d'attraction, un principe moteur
Qu'ont mis un jour en jeu des ressorts d'aventure ;
Des forces dont se sert une aveugle nature ;
Des atomes enfin, plats, ronds ou recourbés,
En groupements fortuits ramassés, englobés,
Toujours actifs, vivants d'une vie éternelle,
Chaque jour préparant une forme nouvelle,
Que viendront animer des germes spontanés [...]
Voilà de l'univers la substance et le fond,
Sa raison d'être aussi, tels du moins que les font,
Les chefs audacieux de l'école à la mode¹⁸⁵.

Puis Arbelot résume ces grandes découvertes de « l'école à la mode » de Haeckel, Darwin et Agassiz, qu'il traite séparément et discute âprement tour à tour. Selon lui, ces découvertes manquent de preuve¹⁸⁶ ou sont moralement discutables¹⁸⁷. Au fil chronologique du poème,

¹⁸⁰ Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* [*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962], Laure Meyer (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2008.

¹⁸¹ Jean-Louis Boucharlat, *Les Progrès de l'astronomie*, Paris, Bachelier, 1848.

¹⁸² *Ibid.*, p. 7.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁵ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁸⁶ Arbelot rétorque à Haeckel, à propos de notre supposée ascendance simiesque, qu'il n'est curieusement pas de reste d'un être intermédiaire : « Ah ! l'affirmation est commode et facile ; / Mais comme elle est sans fond, elle reste fragile ». Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁷ Arbelot contredit Darwin (p. 190-191), prétextant que le singe n'a aucun éclair d'intelligence. Il critique le polygénisme d'Agassiz qu'il considère comme une théorie haineuse et malthusienne (p. 215).

selon la temporalité événementielle de l'éclosion, elles se suivent, s'invalident – et Arbelot cherche à prendre part à la mêlée. Foucault répètera ce constat que l'on semble pouvoir tirer de la lecture de ce fragment du poème d'Arbelot : l'évolutionnisme se pense encore dans la seconde moitié du siècle comme du discontinu.

Au XIX^e siècle le thème évolutionniste concerne moins la constitution du tableau continu des espèces, que la description de groupes discontinus et l'analyse des modalités d'interaction entre un organisme dont tous les éléments sont solidaires et un milieu qui lui offre ses conditions réelles de vie¹⁸⁸.

C'est bien ainsi que Gustave Rousselot dessine poétiquement le cheminement de la science dans son long *Poème humain*¹⁸⁹ qui chante les avancées infatigables du progrès. S'il célèbre le progrès par l'analogie traditionnelle de l'effeuillement d'une jeune vierge¹⁹⁰, comparaison qui reproduit en soi sa marche par étapes, il propose aussi une métaphore biologique :

N'es-tu pas le jet d'une aorte
Où passent des soleils, ces globules de feu...
Ces points, qu'un mouvement moléculaire emporte,
Ne sont-ils pas le sang d'un Dieu ?...
O Science !... es-tu pas la vibration immense
De ces mondes, cerveaux faits d'une étrange essence...
Et du ciel tournoyant, et de l'esprit qui pense,
N'es-tu pas la force qui meut¹⁹¹ ?....

Si la figure analogique compare la science à un « jet d'aorte », c'est bien qu'elle est marquée par la dynamique de la pulsation, de la discontinuité. La marche de la science n'avance pas uniformément comme celle du fleuve, mais son progrès est désordonné et intermittent.

Même si elles sont résolument tournées vers le passé, ces entreprises de mise en mémoire par la forme du vers ne sont pas exemptes d'une certaine forme d'actualité. L'Exposition demeure effectivement un modèle actuel de mise en structure des savoirs jusqu'à la fin du siècle. La composition discontinue du poème qui chante le progrès scientifique reconduit alors une tradition des formes didactiques du poème, long, chronologique et

¹⁸⁸ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, sous partie intitulée « Les formations discursives », p. 47-58, p. 54 pour la citation. L'analyse foucauldienne est juste au sens où les chaînons manquants qui constitueraient les transitions restent introuvables. Cependant, Darwin postule tout de même des changements graduels et récuse les sauts. Il écrit dans *L'Origine des espèces par le moyen de la sélection naturelle, ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* [*On The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1859], Aurélien Berra (trad.) et Michel Prum (dir.), Genève, Slatkine, 2009, chapitre VI, p. 363 : « S'il pouvait être démontré qu'il existe un organe complexe qui n'ait pu en aucune façon être formé par de nombreuses modifications légères et successives, ma théorie s'effondrerait absolument. »

¹⁸⁹ Gustave Rousselot, *Le Poème humain : chant de force et de jeunesse*, op. cit.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 175-177.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 51.

interrompu, mais cette persistance touche l'intégralité du second XIX^e siècle. La vision moderne de l'histoire scientifique remotive des formes classiques de la littérature en même temps que la science moderne offre de nouvelles images pour penser ce discontinu, pulsation sanguine ou vibration.

2. DES MODÈLES DE PENSÉES HÉRITÉS DES LUMIÈRES

« Sans doute, à cet instant deux amants, dans Vénus,
Arrêtés en des bois aux parfums inconnus,
Ont, entre deux baisers, regardé notre terre. »,
Charles Cros¹⁹².

Il n'est pas propre au second XIX^e siècle de penser la possibilité d'une modernité poétique à partir de la reprise de formes anciennes. André Chénier, par exemple, dans son art poétique *L'Invention*, exhorte le poète moderne à faire un effort d'adaptation thématique (les poètes antiques, dit-il, faisaient de même¹⁹³) mais en conservant un moule classique :

Toricelli, Newton, Kepler et Galilée,
Plus doctes, plus heureux dans leurs puissants efforts,
A tout nouveau Virgile ont ouvert des trésors.
Tous les arts sont unis : les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,
Sans agrandir aussi la carrière des vers. [...]
Pensez-vous, si Virgile ou l'Aveugle divin
Renaissaient aujourd'hui, que leur savante main
Négligeât de saisir ces fécondes richesses,
De notre Pinde auguste éclatantes largesses ?
Nous en verrions briller leurs sublimes écrits ;
Et ces mêmes objets, que vos doctes mépris
Accueillent aujourd'hui d'un front dur et sévère,
Alors à vos regards auraient seuls droit de plaire¹⁹⁴.

Il est nécessaire, par conséquent, de délaissier les fables incroyables de l'Antiquité pour se fier désormais à nos connaissances modernes :

De la cour d'Apollon que l'erreur soit bannie,
Et qu'enfin Calliope, élève d'Uranie,
Montant sa lyre d'or sur un plus noble ton,
En langage des dieux fasse parler Newton¹⁹⁵ !

¹⁹² Charles Cros, « Sonnet astronomique » [1872], repris dans *Le Coffret de santal* [1873], Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 124.

¹⁹³ « Les coutumes d'alors, les sciences, les mœurs / Respirent dans les vers des antiques auteurs. / Leur siècle est en dépôt dans leur noble volume. », André Chénier, *L'Invention* [1790], repris dans les *Œuvres poétiques*, Georges Buisson (éd.), t. II, *op. cit.*, p. 233, v. 97-99.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 234-235, v. 112-117 et 141-148.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 239, v. 295-298.

Toutefois, et là est l'important, Chénier appelle de ses vœux la persistance d'une forme classique rappelant la facture des poèmes de l'Antiquité (c'est-à-dire selon lui la transposition en français qu'en ont fait les théoriciens du vers classiques) :

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs ;
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs ;
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques ;
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques¹⁹⁶.

L'invention du poème moderne¹⁹⁷ repose donc sur cette légère tension : l'adaptation thématique (les progrès scientifiques y trouvent droit de cité) s'adosse à un conservatisme formel¹⁹⁸. Il s'agit de faire comme les poètes antiques qui assoient leur vision du monde sur un état de la connaissance qui leur est directement contemporain, quoiqu'il ne soit pas encore réellement scientifique. La science a remplacé à l'âge moderne la mythologie comme système de connaissance et de représentation des choses qui nous entourent. Le poète qui s'occupe de représenter ces choses doit logiquement regarder le monde par la lorgnette scientifique, mais sa lyre n'en doit pas être modifiée.

C'est ce que répète, au seuil de la période qui m'occupe, Maxime du Camps dans sa préface aux *Chants modernes*. Du Camp, dont l'impact n'est pas à négliger¹⁹⁹, est un partisan acharné d'une modernité poétique qui s'appuierait sur une rénovation thématique :

On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde ! [...]

Quoi, nous sommes le siècle où l'on a découvert des planètes et des mondes, où l'on a trouvé les applications de la vapeur, l'électricité, le gaz, le chloroforme, l'hélice, la photographie, la galvanoplastie, et que sais-je encore ? mille choses admirables, mille féeries incompréhensibles qui permettent à l'homme de vivre vingt fois plus et vingt fois mieux qu'autrefois [...] et il faut s'occuper de la guerre de Troie et des panathénées²⁰⁰ !

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 236, v. 181-184.

¹⁹⁷ Avec la restriction, cependant, que Chénier est en quête de la technique pour que la poésie française soit enfin capable de composer une épopée.

¹⁹⁸ Conservatisme formel certes relativisé par les métriciens modernes, qui ont tendance à voir chez Chénier l'un des précurseurs du renouvellement romantique du vers hugolien, notamment en ce qui concerne une discordance entre l'unité métrique et le segment syntaxique, discordance qui tend à affaiblir la césure. Voir à ce propos « La versification d'André Chénier l'élégiaque », de Dominique Billy, dans *Lectures d'André Chénier*, Jean-Noël Pascal (dir.), Rennes, PUR, coll. « Didact. français », 2005, p. 103-116, et Jean-Michel Gouvard, « Le vers d'André Chénier dans les *Élégies* », dans *Questions de style*, revue électronique, dossier « Esthétique du vers ». URL : <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print5ca.html?dossier=dossier1&file=06gouvard.xml> (consulté le 12/12/2015). Enfin, Guillaume Peureux parle significativement de « métrique assouplie » à propos de Chénier, à qui il consacre un développement dans *La Fabrique du vers*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2009, p. 411-413.

¹⁹⁹ Il est un des fondateurs de la *Revue de Paris*, contribua fréquemment à la *Revue des deux mondes*, et fut promu en 1853 au grade d'officier de la Légion d'honneur. Voir à son sujet Thierry Poyet, *Maxime Du Camp, l'autre romancier*, *op. cit.*, mais aussi et surtout Marta Caraion, « *Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* », *op. cit.*

²⁰⁰ Maxime Du Camp, *Les Chants modernes* [1855], repris dans « *Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* », *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Marta Caraion, *op. cit.*, p. 81 et 83.

Cependant, s'il lui arrive incidemment de critiquer également le conservatisme de la forme²⁰¹, la majorité de son manifeste rejette massivement les efforts contemporains qui mettent la rénovation formelle au centre de la modernité :

Semblable à une vieille femme qui teint ses cheveux, frotte de rouge ses joues ridées, se couvre de bijoux et s'enguirlande de fleurs, pour se rajeunir, et qui ne réussit qu'à se rendre hideuse, l'art cherche lâchement à pallier ses décrépitudes par toutes sortes de procédés factices, au lieu de tenter dignement sa régénération dans une voie nouvelle. [...] La pensée ne se formule plus ; la forme seule se contourne et se tourmente pour voiler le squelette qu'elle habille²⁰².

Voilà pourquoi il reconduit l'exhortation de Chénier, dont on retrouve d'ailleurs sous la plume de Du Camp l'argument selon lequel les anciens poètes illustraient eux-mêmes leurs connaissances contextuelles sur le monde : « Eh ! que faisaient-ils ces poètes qu'on a raison de proposer sans cesse à notre admiration, mais qu'on a tort de vouloir nous faire imiter ? Ils parlaient de leur temps. Ah ! en cela, imitons-les, et parlons du nôtre²⁰³. » Du Camp se montre très critique envers les essais de révolutions métriques de ses contemporains. L'observation des vers de l'intégralité des *Chants modernes* montre que leur rôle est argumentatif. Plus particulièrement, la section des « Chants de la matière » qui se présente explicitement, par l'intermédiaire de sa pièce liminaire « Dédicace à Charles Lambert », comme une mise en pratique de la préface à valeur programmatique²⁰⁴, est constituée de poèmes dont la versification brille par son classicisme. Cette pièce seuil clame par le biais de « vers antique », pour paraphraser la formule de Chénier, des « pensers nouveaux » :

A vous que j'ai plaisir à proclamer mon maître
A vous qui, le premier, m'apprîtes à connaître
Les éternelles voix qui dans tout l'univers
Chantent incessamment leurs immenses concerts,
A vous il appartient qu'aujourd'hui je dédie
Ces vers qu'a murmurés ma lèvre bien hardie
D'oser traduire ici, par des mots imparfaits,
Les chants de la matière expliquant ses hauts faits.
A chacun de ses chants quand j'ai prêté l'oreille,
M'arrêtant ébloui près de chaque merveille,
Hésitant, entraîné, revenant sur mes pas,
J'entendais le Passé qui me disait tout bas :

« Chante-moi, je suis beau ; rien ici ne m'égale ;
A ton tour chante aussi ma marche triomphale !
Raconte mes splendeurs, mes gloires et mes dieux,

²⁰¹ « [N]ous tournons dans le cercle vicieux des mêmes formes et des mêmes idées, nous n'osons rompre la barrière », *ibid.*, p. 81.

²⁰² *Ibid.*, p. 79.

²⁰³ *Ibid.*, p. 107.

²⁰⁴ Il n'est par ailleurs que de citer les titres des pièces qui composent cette section : « La vapeur », « La locomotive », « La bobine ». Charles Joseph Lambert est un explorateur et ingénieur français, chevalier de la Légion d'honneur. Voir à son propos François Angelier, *Dictionnaire des Voyageurs et Explorateurs occidentaux*, Paris, Pygmalion, 2011, p. 414.

Redis-nous les chansons que tous, jeunes et vieux,
Tournant incessamment leurs regards en arrière,
Et ne pouvant franchir mon antique barrière,
Veulent entendre encore et sans être lassés
Par ces constants appels à des travaux passés ! »

Je n'ai point écouté ces paroles menteuses
Qui voulaient me mener sur des routes douteuses
Où d'autres sont tombés ; mais j'ai tourné les yeux
Vers les hautes beautés de nos jours sérieux ;
J'ai vu que le Présent avait aussi des gloires
Qui valaient tous ces faits restés dans les mémoires
Comme de vieux tableaux accrochés à des murs,
Et qu'on trouve charmants parce qu'ils sont obscurs !
J'ai compris qu'il fallait qu'à son tour le poète
Chantât ce qu'il voyait, et se fit l'interprète
Des efforts surhumains qu'enfantent nos cerveaux
Pour rapprocher de nous l'espoir des temps nouveaux !

C'est cette chanson-là que mon cœur qui vous aime
Vient vous offrir ici ; car elle est le poème
Du travail incessant et du progrès humain,
De l'espoir qui conduit les hommes par la main ;
Du pacifique effort qui tûra [*sic*] l'esclavage,
Qui tûra la misère en brisant le servage ;
De la force que Dieu ne cesse de bénir
Où dort la liberté que promet l'avenir !

Janvier 1855²⁰⁵.

Aucun signe de relâchement métrique n'est identifiable dans cette dédicace en alexandrins classiques : pas le moindre hiatus, très peu d'effets de discordance, aucune entorse à la césure, des rimes exemplaires qui respectent la règle de la liaison supposée et l'alternance entre les masculines et les féminines, une seule rime pauvre (malgré la banalité des systèmes de rimes choisis) entre « pas » et « bas ». Cette dédicace exhibe donc, comme exemple mis en pratique de la révolution poétique de Du Camp, une forme classique qui évite jusqu'aux relatifs relâchements du vers romantique. L'absence de tout système ternaire, par exemple, qui viendrait mettre en balance le système binaire imposé par la césure²⁰⁶, indique clairement le refus du poète de se poser en héritier de la forme romantique et son respect du vers classique.

²⁰⁵ Maxime Du Camp, *Les Chants modernes, op. cit.*, p. 123-125.

²⁰⁶ La césure est néanmoins respectée dans le cadre romantique. Voir par exemple *La Vieillesse d'Alexandre*, de Jacques Roubaud, qui décrit la césure hugolienne comme un desserrement qui « s'arrête en chemin », car « il ne détruit jamais complètement la possibilité d'un marquage de la position 6 », [1978] Paris, Ivrea, 2000, p. 104-105. C'est un constat que reprendra Jean-Michel Gouvard dans « L'alexandrin de Victor Hugo. Questions de méthode », article issu de *Le Sens et la Mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, textes réunis par Jean-Louis Aroui, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Science du langage », 2003, p. 365-383. Toutes les sixièmes syllabes des alexandrins hugoliens sont accentuables selon l'analyse de Gouvard. C'est ce qui poussera enfin Guillaume Peureux à parler à propos d'Hugo d'« audaces brisées », dans *La Fabrique du vers, op. cit.*, p. 473.

Voilà répétée la nécessité de chanter les sciences modernes dans des formes classiques. La forme du poème, c'est sa rhétorique, sa « formulation », selon le mot de Judith Schlanger²⁰⁷. Dans un contexte poétique, il est possible de considérer que le « niveau sous-théorique présent dans toute théorisation, qui est le niveau rhétorique de la formulation²⁰⁸ » peut renvoyer à la facture du poème²⁰⁹. Ce dont semblent prendre conscience ces poètes, c'est que la profération d'un matériau nouveau, disons la science moderne, pour Chénier, la science et ses implications techniques, pour Du Camp, doit nécessairement passer par des formulations anciennes. De telles entreprises peuvent être considérées formellement comme rétrogrades, parce qu'elles chantent « la bouche pleine », cependant, il s'agit pour elles de se permettre ces novations thématiques au prétexte que l'efficace de la forme qu'elles empruntent a été validée par une tradition philosophico-épistémologique.

La poésie scientifique du second versant du siècle est une héritière formelle à la fois d'une poétologie classique, mais aussi et surtout d'une manière de traiter la science caractéristique du XVIII^e siècle et de sa queue de comète que constitue l'école de Delille. Tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle subsistent des traces formelles de l'héritage de ce que Casimir Fusil nomme « l'école didactique et descriptive », qui s'étend selon lui de 1750 à 1820. L'emprunt aux Lumières ne s'arrête cependant pas là.

L'histoire des rapports entre les deux siècles fut toujours regardée comme problématique. Comme le montre Sylvain Menant²¹⁰, Hugo, suivi de près par Sainte-Beuve, proclame une rupture artistique irrémédiable. Les deux auteurs se rattachent à une époque antérieure, le XVI^e siècle, dans l'optique évidente de faire valoir le caractère novateur de la nouvelle école. Pourtant, la poésie hugolienne, nous apprend Sylvain Menant, partage avec les poètes du XVIII^e siècle des sources et des pratiques poétologiques communes. Le XVIII^e siècle est un double foyer pour le XIX^e, objet d'une fascination et catalyseur d'un progrès à venir. Comme le dit France Marchal-Ninosque dans l'avant-propos aux actes du colloque *Ruptures et Continuités. Des Lumières au Symbolisme*, « la volonté de ressusciter le siècle disparu fut au moins aussi ferme que celle d'en dénoncer les errances²¹¹ ». C'est à ce titre que le Romantisme, comme l'affirme

²⁰⁷ Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine* [1975], Paris, Fayard, 1983, p. 25.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁹ Alors que Judith Schlanger travaille plutôt la persistance des images.

²¹⁰ Sylvain Menant, « Hugo et les poètes du XVIII^e siècle », *Ruptures et Continuités. Des Lumières au Symbolisme*, colloque international de Besançon des 18-20 septembre 2002, actes recueillis et publiés par France Marchal-Ninosque, Presses Universitaires de Nancy, 2004, p. 217-225.

²¹¹ France Marchal-Ninosque, *Ruptures et Continuités. Des Lumières au Symbolisme*, *ibid.*, p. 6.

Pierre Moreau dès les années 1930, entretient des liens étroits avec le classicisme²¹². Cette résurrection est si manifeste, selon Catherine Thomas, que le XVIII^e siècle en vient à constituer un mythe :

Objet de discours, d'interrogations, de polémiques, le XVIII^e siècle ne cesse, tout au long du XIX^e, d'être nommé, décrit, caricaturé, rêvé ; adulé ou rejeté, il reste profondément présent dans les consciences et dans les écrits, alors même que l'on prétend vouloir l'oublier, et devient la proie d'une incessante reconstitution, à partir de laquelle le XIX^e siècle lui-même se construit²¹³.

Dans la droite lignée de ce courant critique, il peut sembler logique, au-delà du mouvement romantique, que l'influence du siècle classique se fasse sentir dans la poésie scientifique qui cherche à se définir elle-même comme un marqueur de modernité dix-neuviémiste. La poésie scientifique de cette période module donc sa forme en respectant un héritage pré-romantique, qui remonte aux Lumières.

Outre le modèle de cette poésie descriptive, la poésie scientifique de 1850 à 1900 est marquée, selon Casimir Fusil, par la polymorphie²¹⁴. Elle se renouvelle par de multiples phénomènes de transferts formels en s'inspirant de structures que lui fournissent les manifestations de la pensée philosophique des Lumières. C'est en ce point, me semble-t-il, que les analyses de Casimir Fusil et des penseurs de l'influence des Lumières sur le XIX^e siècle peuvent être complétées. La poésie antérieure, et particulièrement la poésie scientifique, exerce une forme d'emprise sur les œuvres qui m'intéressent, mais les stratégies discursives aux sources de la formulation de la pensée dix-huitiémiste (hors du contexte strictement poétique) sont aussi reprises, et là est la nouveauté, par la poésie de la science pendant la seconde moitié du XIX^e siècle.

2.1. Le morcellement et la forme tabulaire

La poésie scientifique s'écrit traditionnellement en tableaux²¹⁵. L'abbé Delille parle très fréquemment, à propos des descriptions qu'il produit, de « tableaux », qui classent, nomment, décrivent et représentent les choses dans leur discontinuité. Par exemple, dans *L'Homme des*

²¹² Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932.

²¹³ Catherine Thomas, *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003, p. 9.

²¹⁴ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, op. cit., p. 139.

²¹⁵ Comme on a déjà commencé à le voir, la conception diachronique foucauldienne qui repose sur le modèle de la révolution et du remplacement sans recouvrement ni persistance est discutable : ce que Foucault nomme une *épistémè* classique est encore fortement à l'œuvre tout au long du XIX^e siècle. Par ailleurs, si Foucault lie l'*épistémè* classique à cette notion de discontinu, la poétique en forme de tableau mise en place par Delille a pu être perçue par certains commentateurs comme une invention qui rompait avec les poétiques antérieures. Voir notamment Joanna Stalnaker, *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2010, deuxième chapitre, "Delille's Little Encyclopedia", p. 124-148.

champs, ou les Géorgiques françaises, le troisième chant, qui relate entre autres la formation de la terre, présente dix occurrences du substantif *tableau*, chacune évoquant un état distinct de la planète ou d'un lieu particulier. Le mot utilisé en poésie descriptive se charge d'une puissance syllephtique dans la mesure où il renvoie à la fois à une pensée close et discontinue des choses de la nature, mais aussi à une leçon esthétique :

Non, ce n'est pas pour lui qu'en ses tableaux si vastes
Le grand peintre forma d'harmonieux contrastes. [...]
Après les vastes mers et leurs mouvans tableaux,
Vous aimerez à voir les fleuves, les ruisseaux ; [...]
Quels sublimes aspects, quels tableaux romantiques ! [...]
Non, jamais, au milieu de ces grands phénomènes,
De ces tableaux touchans, de ces terribles scènes,
L'imagination ne laisse dans ces lieux
Ou languir la pensée ou reposer les yeux. [...]
C'est peu ; pour vous donner un intérêt nouveau,
De ces vastes objets rassemblez le tableau.
Que d'un lieu préparé l'étroite enceinte assemble
Les trois règnes rivaux, étonnés d'être ensemble. [...]
Là, sont en cent tableaux, avec art mariées,
Du varec, fils des mers, les teintes variées²¹⁶ ;

Le tableau est une composition artistique qui constitue une unité esthétique – cette acception apparaît au seuil même du siècle. On le voit dans ces vers glanés au fil du troisième chant, qui évoquent des *tableaux* avant tout pour leur esthétique et leur valeur structurante : ce passage qui décrit un cabinet de curiosité se charge d'une valeur réflexive qui apparaît comme le modèle de la poésie scientifique pour Delille. C'est la raison pour laquelle le *tableau* de la poésie descriptive traditionnelle – disons, celle qui relève de l'école de Delille – crée du discontinu, de l'accumulation. C'est une construction qui repose sur la parataxe et la pure succession, et qui rapproche par l'accumulation des objets qui sont « étonnés d'être ensemble ». Cette temporalité textuelle correspond particulièrement à la temporalité cuviériste du catastrophisme en même temps qu'à un héritage révolutionnaire marqué par la rupture. C'est donc un legs à la fois des Lumières, et, logiquement, de la Révolution qui en représente l'aboutissement. Le témoignage de Victor de Laprade est éloquent :

Ces poèmes descriptifs, dont tout est fastidieux, jusqu'aux titres, n'ont pas même, à défaut de poésie, un peu d'art véritable. Point de composition, point de sujet précis, un cadre vague, qui peut s'élargir ou se rétrécir indéfiniment, comme celui de ces pièces à tiroir [...]
C'est une suite de tableaux et de tirades rajustés par des transitions trouvées à grand'peine, mais sans lien sérieux qui les unisse. Ces tableaux eux-mêmes sont des ouvrages de marqueterie et non de peinture, où l'habileté et l'adresse de la main remplacent l'inspiration et le savoir. Toutes ces descriptions célèbres semées dans les poèmes de Delille, et qui

²¹⁶ Jacques Delille, *L'Homme des champs, ou les Géorgiques françaises*, Strasbourg, imprimerie de Levrault, 1800, p. 107, 119, 120, 123, 128-129 et 130. Dans les « arguments » résumant chacun des chants des *Trois règnes de la nature*, le terme est aussi fréquemment utilisé pour signifier une description qui forme une unité distincte : « Tableau des vents et de l'orage », chant II, « Tableau d'une inondation », chant III, etc.

faisaient pâmer d'aise les lecteurs de 1760 à 1820 sont quelquefois, il faut l'avouer, de véritables tours de force, mais dans le genre des prodiges du casse-tête chinois²¹⁷.

Pour sévère qu'il peut paraître, ce jugement esthétique et structurel, qui considère que la composition en tableaux relève de la « marqueterie », et du discontinu insignifiant, n'est pas exempt d'une certaine clairvoyance. La poésie scientifique de la seconde moitié du XIX^e siècle continue, pour une part non négligeable, à s'appuyer sur une structure paratactique qui n'est pas sans évoquer un modèle de penser hérité des Lumières.

2.1.1. Une rhétorique du tableau

Selon Foucault, cette discontinuité est une nécessité qui découle du fait que la vie comme unité supérieure englobante n'a pas encore été inventée (Victor de Laprade, lui-même, relie le discontinu, constitutif d'une pensée du XVIII^e siècle, à une façon de penser la vie qui relève de la dissection et de la séparation). La vie est un concept inopérant jusqu'à l'avènement du XIX^e siècle qui forgera significativement le substantif *biologie*²¹⁸ : pour reprendre les analyses de Gisèle Séginger, le XIX^e siècle invente la notion du « vivant²¹⁹ ». *A priori*, la persistance de l'esthétique du tableau relèverait donc de la répétition d'une structure propre à un système de pensée appartenant plutôt au classicisme. Là aussi, Jacques Delille est peut-être encore dans les esprits, lui qui ouvre le siècle en répétant la nécessité en poésie – au sens large du mot – du recours, en termes de composition, à la variété : « plus ces ornements accessoires [...] sont étrangers [au sujet principal du poème], plus ils jettent dans la composition et de nouveauté et de variété, premier charme de tous les ouvrages d'imagination²²⁰. » Il semble répéter, ce faisant, la prescription de la rhétorique classique horatienne selon laquelle la *varietas* est un procédé propre à plaire à l'auditoire. Chénier, lui aussi, exposait ses descriptions de la nature issues des récentes découvertes scientifiques comme des *tableaux* :

Quel amas de tableaux, de sublimes images,
Naît de ces grands objets réservés à nos âges ! [...]
L'expression de flamme aux magiques tableaux
Qu'a trempés la nature en ses couleurs fertiles²²¹ [...].

²¹⁷ Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, 1870, *op. cit.*, p. 221.

²¹⁸ C'est Jean-Baptiste Lamarck qui le traduit, dans son *Hydrogéologie* (1802), de l'allemand *Biologie*, forgé la même année par Gottfried Reinhold Treviranus dans sa *Biologie oder die Philosophie der lebenden Natur*. Le *Dictionnaire historique de la langue française* ([1992] Paris, Le Robert, coll. « Dictionnaire le Robert », t. I, 2000, p. 403), note à ce propos que « le mot est en rapport avec l'importance prise par la notion d'organisation et d'organisme, avec le concept de cellule et de tissus vivants. »

²¹⁹ Gisèle Séginger, « Penser et rêver le vivant », introduction au numéro 154 de *Romantisme*, intitulé *Le Vivant*, Gisèle Séginger (dir.), 2011, p. 3.

²²⁰ Jacques Delille, « Discours préliminaire » aux *Trois Règnes de la nature*, *op. cit.*, p. 26-27.

²²¹ André Chénier, *L'Invention*, *op. cit.*, p. 234, v. 135-136, et p. 241, v. 354-355.

On le voit, la poésie de la science traditionnelle, à l'heure où le siècle commence, se pense communément comme structurée par l'accumulation de descriptions tabulaires (cet « amas de tableaux »), c'est-à-dire closes sur elles-mêmes et encadrées. Le deuxième chant des *Trois Règnes de la nature*, par exemple, fait succéder à un éloge de Pascal (à propos de ses expériences sur la pression atmosphérique) un récit de tempête terrible²²². Les mots outils et les formulations servant à la succession des épisodes, des tableaux, indiquent très souvent l'addition pure : « Faut-il encor des eaux peindre des phénomènes²²³ ? » Enfin, le début du chant quatre accumule comme en une table les « cinq terres », dont chacune compose une strophe : les « débris des habitants de l'onde »²²⁴, la « baryte²²⁵ », la « magnésie », l'« argile »²²⁶ et la « silice²²⁷ ». L'enchaînement par la liste est ici une marque de la parataxe. Le mot *tableau* trouve son écho dans l'utilisation du terme « scène », qui porte en soi les mêmes acceptions de clôture et de superposition paratactique : « Que d'effets merveilleux, que d'étonnantes scènes²²⁸ ! » Cette disposition n'est pas sans conséquence sur la lecture, puisqu'elle produit de l'inattendu : la poétique du tableau a aussi un effet rhétorique : elle suscite l'intérêt du lecteur en produisant la surprise.

On retrouve cette structure discontinue dans un nombre important de poèmes scientifiques de la seconde moitié du siècle. C'est le cas, notamment, des manuels en vers ou des traités hygiénistes qui accumulent les informations et recommandations sans liens logiques. Le morcèlement est rendu visible graphiquement par le découpage en strophes, qui forme des unités sémantiques souvent indépendantes²²⁹. Le poème astronomique de Bouchet²³⁰ intitulé *Le*

²²² Jacques Delille, *Les Trois Règnes de la nature*, op. cit., t. I, p. 125-132, p. 128 pour l'articulation entre les deux tableaux.

²²³ *Ibid.*, chant III, p. 206.

²²⁴ *Ibid.*, p. 244.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*, p. 245.

²²⁷ *Ibid.*, p. 246.

²²⁸ *Ibid.*, chant III, p. 206.

²²⁹ D'un point de vue poétologique, on est ici encore en présence de faits de versification qui ressemblent à des résurgences de classicisme, puisque ce que je décris correspond à la prescription de concordance selon laquelle à une unité métrique doit correspondre une unité sémantique et syntaxique : « Les Stances avec grace [*sic*] apprennent à tomber, / Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber. », Boileau, *Art poétique*, op. cit., chant I, p. 90, v. 137-138. Toutefois, le découpage en segments par le recours à la strophe courte n'est pas un souvenir de Delille, dont la forme des poèmes tend plutôt vers la longue strophe, voire la laisse.

²³⁰ Sur cet auteur vendômois à qui l'on doit aussi « La poésie des mathématiques. Scènes intimes » (1883), voir Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 551.

*Ciel*²³¹ propose au lecteur un « hardi voyage²³² », à la fois du fait de sa nature²³³ mais aussi et surtout de la structuration de ce voyage²³⁴. La distance faramineuse qui sépare chaque planète du système solaire de sa plus proche voisine est signifiée par le blanc typographique en même temps que soulignée par les formules de pure succession sans logique : « À ses côtés est MERCURE », « VÉNUS le suit »²³⁵, « Vois-tu là-bas MARS aux rouges lueurs [...] ? », « Mais vois ce point d'un glorieux éclat, [...] c'est JUPITER »²³⁶, « Plus loin cet astre au teint morne et plombé [...] c'est le sombre SATURNE²³⁷ », « URANUS, lui²³⁸ [...] ». Le mode de consécution clôt sur eux-mêmes ces petits tableaux descriptifs de chaque planète, que le poète encadre et sépare le cas échéant par de simples formules d'éloignement. Les mondes planétaires se suivent dans l'espace selon qu'ils sont plus ou moins éloignés du soleil, sans lien apparent entre eux, de même se suivent-ils dans le poème au sein de chapitres différents.

Ces formules d'éloignement peuvent être tantôt spatiales, dans le cas de descriptions astrologiques, en ce cas le voyage est géographique ou cosmique, mais elles peuvent également être chronologiques, dans le cadre des poèmes géologiques ou historiques, qui sont souvent structurés sur le modèle du voyage temporel. En ce cas, la structuration en tableau taxonomique se double d'une structure cuviériste en forme de stratification.

2.1.2. *La stratification*

La stratification est le transfert de la structure paratactique dans l'espace géologique. Elle révèle, croyait-on, des états successifs de la surface de la terre, états foncièrement différents et séparés par une nette ligne de démarcation entre les couches géognosiques²³⁹. Cette ligne est le signe spatial et temporel qui s'apparente dans les textes qui traitent de géologie et de biologie diachronique à la bordure de tableau. Le plus souvent, elle s'illustre poétiquement par un changement de strophe ou un enchaînement syntaxique par parataxe. C'est la structure par

²³¹ Charles Bouchet, *Le Ciel, poésie*, Vendôme, Typ. Lemerrier & Fils, 1871.

²³² *Ibid.*, p. 14.

²³³ Même si, de fait, les ouvrages de vulgarisation astronomiques s'écrivent à l'époque le plus souvent sur le modèle du guide touristique interstellaire, en témoignent *Les Merveilles célestes* de Flammarion ([1865], Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 5^e éd., 1875, p. 51-52, p. 157-158), qui datent de 1865, soit six ans avant la parution du poème de Bouchet (qui fut néanmoins composé en 1869, de l'aveu même de l'auteur, p. 3), et les fragments du poème inachevé de Chénier *Hermès* (« Je poursuis la comète aux crins étincelants, / Les astres et leurs poids, leurs formes, leurs distances ; / Je voyage avec eux dans leurs cercles immenses », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gérard Walter (éd.), 1958, p. 392).

²³⁴ Ce modèle rappelle aussi celui de la promenade, omniprésent chez Delille, notamment.

²³⁵ Charles Bouchet, *Le Ciel, op. cit.*, p. 7.

²³⁶ *Ibid.*, p. 15.

²³⁷ *Ibid.*, p. 16.

²³⁸ *Ibid.*, p. 17.

²³⁹ Voir notamment Gabriel Gohau, *Une histoire de la géologie* [1987], Paris, Seuil, coll. « Points Sciences », 1990.

exemple d'*Antediluviana, poème géologique*, composé par l'entomologiste et poète amateur Ernest Cotty et édité en 1876. Les animaux se succèdent au fil des âges qui s'enchaînent, mais ils n'évoluent pas et ne découlent jamais les uns des autres. Chaque animal décrit par Cotty est une variété close sur elle-même, qui serait comme spécifique à une époque donnée²⁴⁰.

La représentation des époques antédiluviennes telle que la met en place Ernest Cotty se veut purement paléontologique : elle repose uniquement sur l'observation des couches successives du globe terrestre au travers desquelles le poète savant nous invite à voyager. La terre devient un immense terrain propice à l'herméneutique, un grand livre dans lequel serait inscrite en profondeur l'histoire de la vie et de l'humanité. En effet, à l'occasion de la description de l'époque tertiaire, le poème met en scène une remontée dans les couches géologiques corrélative d'une remontée dans le temps : « Pénétrons maintenant dans les *Temps pliocènes*²⁴¹ ». Le verbe de déplacement révèle bien une vision spatiale du temps, que l'on peut « remont[er] » selon le modèle du voyage spatio-temporel. Le motif est dans l'air du temps. Onze ans plus tôt, en 1864, Jules Verne, dans son *Voyage au centre de la terre*, propose la même métaphore de l'espace-temps : comme la paléontologie permet de recomposer des époques révolues, Axel et son oncle se retrouvent en présence de plantes et d'animaux antédiluviens lorsqu'ils portent leurs pas dans les profondeurs de la terre. Les périodes d'*Antediluviana* peuvent « s'ouvrir²⁴² », le poète nous propose d'y « pénétr[er]²⁴³ », et évoquer une distance spatiale c'est évoquer une distance temporelle²⁴⁴. Néanmoins, les étapes de ce voyage s'enchaînent d'une façon ouvertement discontinue. Le catastrophisme de Cuvier est lexicalement omniprésent, tant le poème multiplie les références aux « cataclysmes », « catastrophes » et autres « commotions », profitant ce faisant d'allitérations en [k]. L'épisode du premier déluge²⁴⁵ est le lieu de déploiement d'une poétique de la catastrophe.

Il semblerait que Cotty reprenne le plan évoqué par Figuiet dans *La Terre avant le déluge*²⁴⁶ : époque primitive, époque de transition, époque secondaire, époque tertiaire, époque quaternaire, époque glaciaire, création de l'homme, déluge biblique. De plus, dans chacune de ces époques, Cotty fait se succéder les périodes – chaque époque compte en effet plusieurs

²⁴⁰ Pour une étude plus approfondie de cette structure du poème de Cotty, voir mon article « *Evolutionism and successivity in Antediluviana, Poème géologique by Ernest Cotty (1876)* », dans Gisèle Séginger et Niklas Bender (dir.), *Biological Time, Historical Time*, Amsterdam/New York, BRILL/Rodopi (à paraître).

²⁴¹ Ernest Cotty, *Antediluviana, poème géologique*, Bourg, Imprimerie Comte-Millet, 1876, p. 6.

²⁴² « Mais nous voyons s'ouvrir une autre période », *ibid.*, p. 4.

²⁴³ « Pénétrons maintenant dans les *Temps pliocènes* », *ibid.*, p. 6.

²⁴⁴ « Plus loin, on voit ramper un autre *Saurien* », *ibid.*, p. 4.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁴⁶ Figuiet reprenant lui-même le plan de Cuvier. Louis Figuiet, *La Terre avant le déluge* [1862], Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1866.

périodes – en suivant le plan de Figuiet, et au sein de chaque période il reproduit très souvent le même ordre d'apparition des animaux. De la même façon que l'ouvrage du vulgarisateur se contente de superposer les âges et les périodes dans des chapitres successifs, Cotty les expose au sein de strophes distinctes sur le mode de la succession paratactique plus que de la consécution, en suivant ce faisant la leçon catastrophiste. Ainsi, le chant premier s'ouvre sur l'époque primitive. La terre y est décrite à l'état chaotique. Cotty en donne des étapes de modification mais sans en justifier les évolutions. À l'époque on évoque pourtant un refroidissement progressif du globe terrestre qui justifie la condensation des gaz en eau²⁴⁷. Cotty prend en compte et entérine un changement d'état mais n'en apporte pas de justification alors qu'elle est à l'époque disponible.

Puis il déclare vouloir « pass[er] vite, de même, avec intention, / Sur les autres *Terrains*, dits de *Transition*²⁴⁸ » et ouvre l'époque secondaire :

Après un temps fort long de siècles révolus,
L'aspect se modifie... Alors on ne voit plus
Que *Reptiles* hargneux²⁴⁹ [...].

Une ellipse est mise en place dans cette succession des deux âges, qui sont accolés comme des strates, car leur mise en contact est faite directement. Voilà pourquoi, vraisemblablement, le poète fait le choix de négliger ces « *Terrains* [...] de *Transition* » : transition géologique et transition poétique se recouvrent ici. Le temps est condensé comme la ligne de démarcation séparant deux strates géologiques. L'actualisation temporelle indiquant l'ouverture d'une nouvelle période est alors marquée par l'itération à la césure de l'adverbe temporel : « Remontons maintenant + », « Pénétrons maintenant + », « Nous dirigeons enfin + nos pas imaginaires »²⁵⁰.

On a donc affaire à des sortes de tableaux stratigraphiques que le poète ouvre et ferme successivement à sa guise²⁵¹ :

Après avoir percé la longue *Nuit des Ages*,

²⁴⁷ On trouve cette théorie dans la source première de Cotty, *La Terre avant le déluge*, de Louis Figuiet [1862], *op. cit.*, p. 39 et 48, mais aussi dans d'autres poèmes, comme *La Création du globe terrestre, poème géologique*, d'Edmond Emerich, (Strasbourg, impr. de Vve. Berger-Levrault, 1860) qui relate l'état gazeux p. 3 (« [...] ce globe, / Que d'épaisses vapeurs couvraient comme une robe ? »), puis le refroidissement, p. 5 (« Cependant la vapeur rayonnant dans l'espace, / A l'air froid se changeait en pluie et même en glace, / Revenait vers le centre et tempérerait l'ardeur / Du sol en fusion par l'extrême chaleur. »), poème auquel Ernest Cotty a probablement emprunté son sous-titre. Enfin, on retrouve plus tard cette thèse dans la pièce de Jean Richepin « Béni soit le gouffre amer », dans *La Mer*, *op. cit.*, p. 321-326.

²⁴⁸ Ernest Cotty, *Antediluviana*, *op. cit.*, p. 2.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 5, 6 et 9.

²⁵¹ On voit ici qu'on est aux antipodes de la structure romantique ouverte telle que la définit Georges Gusdorf dans *Le Romantisme*, t. 1, *Le savoir romantique* [1982], Paris, Payot & Rivages, coll. « Grande Bibliothèque Payot », 1993.

Nous allons retracer les sinistres images
Des Temps diluviens²⁵² [...].

L'époque secondaire se clôt significativement sur ce motif du tableau :

Mollusques folâtrant aux profondeurs des eaux,
Dans leurs maisons de nacre, adorables tableaux²⁵³ !

Puis le tableau se referme, clôture symbolisée par la ligne verticale de la ponctuation exclamative, et le poète passe à l'époque tertiaire.

Cette vision du temps a des conséquences sur le vivant. Pour décrire les êtres d'une autre époque il convient en effet non pas d'étudier les liens de correspondance mais plutôt de changer résolument de lieu. Les animaux qui habitent une période ne sont pas le fruit de l'évolution d'autres animaux, mais ils sont comme endémiques – pour filer l'analogie entre lieu et espace – d'un temps donné. Il y aurait des animaux propres à un temps donné, constat qui nie toute filiation, et partant, toute possibilité d'évolution.

L'utilisation même du terme « *Catalogue* » dans l'époque de transition révèle la juxtaposition paratactique du mode d'exposition de la liste²⁵⁴ :

Où l'on ne voit, hélas ! dans les *Mers* apparaître
Qu'ébauches, qu'embryons d'existences à naître :
Trilobites hideux, parents des *Crustacées*,
Zoophytes, *Poissons*, à grand'peine classés,
Encrines, entr'ouvrant ou fermant leurs calices,
Et font des collecteurs les plus chères délices²⁵⁵ !

Cotty évoque ces objets fossiles comme une collection dont la parenté est surtout esthétique, ils sont pour ainsi dire réunis sur une étagère. Cette organisation en forme d'exposition constitue un regroupement de nature juxtapositive. La liste botanique qui suit immédiatement relève de la même logique²⁵⁶. La parataxe est en outre particulièrement mise en lumière par la disposition versifiée : dans le cas des animaux fossiles, chaque objet est cité en début de vers et le retour à la ligne équivaut à un changement d'objet : la disposition versifiée par succession de lignes typographiquement distinctes est la plus apte à suggérer ce cheminement par ellipse. Dans le blanc qui suit le vers des choses adviennent qui font se suivre des êtres hétéroclites.

²⁵² Ernest Cotty, *Antediluviana*, *op. cit.*, p. 10.

²⁵³ *Ibid.*, p. 5.

²⁵⁴ Le catalogue offre à voir les organismes comme jaillissant *ex nihilo*, sans lien, mais contrairement à la liste, il offre des items une définition (même sommaire), comme l'affirme Robert Belknap dans « *The literary list* », dans *The List*, New Haven, Yale U.P., 2004, p. 1-35. Le catalogue présente un fonctionnement proche de l'organisation purement paratactique du dictionnaire ou de l'encyclopédie. Voir, à propos de la pratique de la liste, entre science et poésie, l'article de Karin Becker, « "[...] leur prêter des traits, un corps, une âme, un nom" (Lamartine) : les ressources de la liste dans l'écriture poétique des nuages », Pierre Glaudes et Anouchka Vasak (dir.), *Les Nuages, du tournant des Lumières au crépuscule du romantisme (1760-1880)*, Paris, Hermann, coll. « Météos », 2017, p. 209-230.

²⁵⁵ Ernest Cotty, *Antediluviana*, *op. cit.*, p. 2.

²⁵⁶ Les plantes qui en constituent le fond « [o]nt déjà mille attraits pour leurs proportions », *ibid.*

La juxtaposition se retrouve également dans le modèle du défilé, dont le mode opératoire est évoqué par Cotty :

[...] Ici nous allons voir
Défiler, devant nous, comme dans un miroir,
Auprès de vrais *Palmiers*, à la tige élégante,
D'autres monstres, pour nous, de forme extravagante²⁵⁷ [...] :

La présentation de ces animaux relève bien de l'exhibition comme le montre un commentaire à propos des œufs de l'*Epiornis* :

[...] qui, sans peur dans le faux de tomber,
Pour la taille, ont pourtant le droit de s'exhiber²⁵⁸ !

Ce dernier verbe, pris en cette acception propre au XIX^e siècle de « présenter au public », est un quasi synonyme d'*exposer*. L'exhibition au XIX^e siècle, c'est bien l'exposition, mais aussi le spectacle où l'on présente des choses – êtres ou animaux – dont les caractéristiques sont remarquables. Ici, les œufs de l'*Epiornis* méritent – « ont pourtant le droit » – d'être exhibés du fait de leur taille hors-norme. On observe grammaticalement une multiplication des adverbes marquant la pure successivité ou l'accumulation²⁵⁹, et les animaux peuvent être placés en poste sujet régissant des verbes de mouvement²⁶⁰, ce qui donne bien l'impression de les voir défiler.

Le cortège des animaux est finalement métaphorisé par le motif de l'« avalanche » – « de tant d'*Etres* divers²⁶¹ ». La succession de ces espèces est bien accidentelle, circonstancielle, concomitante, mais jamais généalogique.

Après un temps fort long de siècles révolus,
L'aspect se modifie... Alors, on ne voit plus
Que *Reptiles* hargneux, puissants *Maîtres* du *Globe*,
Dont plus d'un, dans la brume, aux savants se dérobe...
C'est alors que surgit du sol, en abandon,
Un monstre étrange et lourd, le *Labyrinthodon*²⁶² [...].

Les « reptiles hargneux » apparaissent dans la béance ouverte par la suspension. Il y a donc une succession, une modification de l'« aspect » qui provoque l'apparition d'un genre animal, mais la nature de cette consécution n'est pas explicitée, il y a là une ellipse évidente. Le *Labyrinthodon* « surgit du sol ». Il sort comme un diable en boîte qui apparaît soudainement à l'image de la découverte paléontologique.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁹ « Faut-il dépendre aussi le vif *Téléosaure* », « L'*Hyléosaure* enfin », *ibid.*, p. 4.

²⁶⁰ « Puis vient un *Crocodile*, appelé *Nothosaure* », « Ici donc, vient l'*Oiseau*, de grandeur gigantesque », *ibid.*, p. 3 et 10.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

²⁶² *Ibid.*, p. 3.

Dans cette strophe (comme d'ailleurs dans le reste du texte), l'introduction d'un nouvel animal est annoncée par un signe typographique : un tiret ouvrant le vers. Décrochage énonciatif, le tiret est la marque que l'on passe à une parole autre : c'est un signe qui paraît retranscrire l'accumulation paratactique, car changer de voix permet de se détacher de l'énonciation précédente, comme si les animaux se suivaient sans que leur existence et la description qui en est faite n'aient d'incidence sur le suivant. Comme dans un défilé de carnaval où lorsqu'un char est passé un autre apparaît souvent sans lien et accapare à lui seul l'attention des spectateurs, le dernier animal de cette strophe nécessite de « détourner nos yeux de tant d'horribles Bêtes²⁶³ ». Le premier oiseau, l'*Archeopterix* semble naître *ex abrupto* alors que le lien aurait pu être fait facilement avec les autres êtres ailés évoqués juste avant. Il est dit « premier » comme si son apparition était une création *ex nihilo* et que sa race n'était l'évolution d'aucune autre. Son nom indique étymologiquement qu'il serait l'oiseau le plus vieux et sa création relevant de la génération spontanée justifie son épithète d'« Oiseau-Phénix » : il est celui qui naît de cendres, c'est-à-dire d'une espèce antérieure éteinte.

Ces apparitions en surgissement justifient une caractérisation des êtres en créatures nouvelles. Le trait de la nouveauté est le signe indubitable d'une successivité sans lien généalogique. Le catastrophisme biologique est ici évident, puisque, à la suite des cataclysmes, la nature a l'air de renaître parfaitement différente (« La *Nature* nouvelle, aux sols venant d'éclorre²⁶⁴ »), tout comme les animaux :

Des *Animaux* nouveaux, d'un type hétérogène,
Caractérisent bien la *Coupe pliocène* [...].
A l'ombre des forêts, des *Animaux* nouveaux²⁶⁵ [...].

La répétition de l'adjectif « nouveau » à des postes métriques clés – à la césure ou à la rime – est un indice clair que l'enchaînement des êtres relève du discontinu. La substitution est bien le mode de l'évolution selon Cotty. Il utilise le verbe correspondant dans la deuxième section de l'époque tertiaire : « Au *Reptile* succède en grand le *Mammifère*²⁶⁶ ». Les reptiles géants sont simplement remplacés par des mammifères géants. Le *dinotherium*, par exemple, cède sa place au mastodonte à la faveur d'un signe de ponctuation de suspension, d'un tiret typographique et d'une interrogation directe mettant en scène le surgissement surprenant de cet énorme animal :

²⁶³ *Ibid.*, p. 4.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 7 et 9.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 6.

« Quel est ce *Proboscide*, aux abords de l'Ohio²⁶⁷ ? » La surprise est bien la réaction naturelle face au surgissement paratactique de nouveaux animaux. Elle est soulignée par les décrochages énonciatifs et les modalités interrogatives et exclamatives :

Mais, qu'entends-je ? que vois-je, au sein des vastes mers ?
De terribles combats à mes yeux sont offerts : [...]
Mais que vois-je ?... un colosse impossible, équivoque,
Velu, lourd et massif, d'un aspect fort baroque,
Sa taille presque atteint celle d'un *Elephant*²⁶⁸...

S'il y a surprise c'est bien que la transition est absente de l'enchaînement biologique, que des liens sont inconnus, voire inexistantes. Le saisissement est mis en place par les motifs de la nouveauté, de l'irruption et de la création *ex nihilo*, autant de signes qui, poétiquement, illustrent le catastrophisme²⁶⁹.

2.1.3. *La poétique dioramique*

Il résulte de cette structure en forme de tableaux une poétique que l'on pourrait qualifier de dioramique. Le diorama est en effet une installation muséographique d'un être dans une vignette en trois dimensions reconstituant son habitat naturel. C'est le XIX^e siècle qui invente ce modèle et l'utilise massivement, des muséums d'histoire naturelle jusqu'aux Expositions universelles qui présentent des peuples étrangers dans des enclos aux décors évocateurs. Le dispositif sépare matériellement les objets qu'il présente dans des compartiments distincts, il propose des « vues idéales²⁷⁰ » et donc des styles différents. Les poèmes scientifiques semblent parfois s'en inspirer en mettant en scène deux de ses traits caractéristiques : la pulsion scopique et la variation stylistique.

Les poètes qui veulent faire voyager leur lecteur dans les astres ou dans les âges ont souvent recours à une rhétorique testimoniale qui cherche à faire voir ce qui est décrit : un souci d'*enargeia* vise à rendre perceptible la description par des détails fictionnels. C'est une stratégie qui remonte au moins à Delille, lequel mettait déjà en scène ses descriptions et les présentait visuellement dans *Les Trois Règnes de la nature* :

De ce grand mouvement osons suivre la trace.
L'œil l'aperçoit partout : [...]
Voyez au bord des eaux, sous mille aspects informes,
Monter jusques aux cieux ces falaises énormes²⁷¹ :

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 3 et 7.

²⁶⁹ Cotty reproduit d'ailleurs l'argument de Cuvier des animaux conservés intacts dans la glace pour justifier sa théorie des perturbations majeures et soudaines. L'absence de fossiles de transition demeurera longtemps une épine plantée dans le pied du darwinisme.

²⁷⁰ Comme les gravures de Riou pour *La Terre avant le déluge* de Figuier.

²⁷¹ Jacques Delille, *Les Trois Règnes de la nature*, *op. cit.*, chant IV, p. 263-264 et 266.

Plus tard, durant le second XIX^e siècle, cette stratégie correspond à un effort pour introduire l'empirisme positiviste dans le champ de la fiction en tâchant de faire advenir à l'esprit du lecteur ce qui est dépeint.

L'anecdote prend en ce sens une valeur particularisante. Alfred-Etienne Leconte, dans *Les Mystères de Flore*²⁷², et Louis Bouilhet, dans ses *Fossiles*, utilisent massivement le présent de narration. Dès le premier vers des *Fossiles*, ce procédé et l'ouverture *in medias res* abolissent la distance temporelle :

Un air humide et lourd enveloppe le monde ;
Aux bords de l'horizon, comme des caps dans l'onde,
Les nuages rayés s'allongent lentement,
Et le soleil, immense au fond du firmament,
Heurtant au brouillard gris sa lueur inégale,
Sur le globe muet penche son disque pâle²⁷³.

La phrase suivante est averbale. Privé de toute marque temporelle, le procès n'est pas actualisé et revêt un aspect duratif. Il n'est pas rejeté dans un passé lointain. Tout se passe comme si la lecture le faisait advenir grammaticalement et l'actualisait :

Aucun bruit sur la terre, aucun bruit dans les cieux,
Que l'oscillation des grands océans bleus²⁷⁴ !

Les déictiques marquent également la présence²⁷⁵. Le texte est très embrayé²⁷⁶, la focalisation n'est pas omnisciente, elle a lieu du point de vue d'un observateur qui assisterait effectivement aux scènes dépeintes. Des animaux sur le rivage tiennent ce rôle d'observateur dans les vers qui suivent :

Une forme lointaine apparaît sur les flots : [...]
Là-bas, à l'horizon, flotte un nuage obscur,
Qui vient en tournoyant et tache le ciel pur²⁷⁷ !

La subjectivité est aussi inscrite dans la caractérisation : de nombreux adjectifs décrivant les animaux révèlent un embrayage fort de la part du locuteur²⁷⁸.

Outre le présent de narration, qu'Alfred Leconte utilise également, les poètes décrivent certains des animaux en utilisant le singulier particularisant. On voit bien quelques groupes de

²⁷² Alfred-Etienne Leconte, *Les Mystères de Flore ou Philosophie des sciences, poème en IV chants*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 12, rue d'Ulm, 1897 [un fragment de 6 pages, qualifié de « suite », est édité dès 1860 sous le titre *Les Mystères de Flore (suite), âge pliocène, premiers froids, apparition des grands mammifères et de l'homme, son rôle sur la terre*, [Lyon], A. Cayer, 1860].

²⁷³ Louis Bouilhet, *Les Fossiles* [1854], repris dans les *Poésies. Festons et astragales*, [Milon-la-Chapelle], Éditions H&D, coll. « Écrivains & Normandie », p. 201-232, p. 201 pour la citation.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ « Tandis que ça et là [...] Jaunit la mousse maigre », *ibid.*, p. 202, « Là-bas », *ibid.*, p. 207 et 214.

²⁷⁶ C'est-à-dire que la voix du locuteur, lyrique, en l'occurrence, se fait particulièrement présente. Le texte multiplie en outre les jeux de suspens en accumulant les points de suspension.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 206-207.

²⁷⁸ « Ah ! la joyeuse bête », « d'étranges animaux », « le ventre hideux », *ibid.*, p. 207.

la même espèce, mais très souvent, les descriptions peignent des spécimens, particularisés et individualisés. C'est le cas – outre le plésiosaure – des « deux oiseaux d'écarlate²⁷⁹ » du chant III des *Fossiles*, dont l'idylle toute personnelle laisse voir le caractère édénique d'un monde préadamite, ou du « Trilobite affreux²⁸⁰ » de Leconte. L'utilisation massive de ce singulier, coordonnée aux articles définis, peut être lue comme la marque d'une tentative de particularisation qui cherche à rendre présents les êtres décrits à l'esprit du lecteur.

Enfin, la preuve indiscutable, celle des sens, est apportée par un procédé généralisé de mise en scène et de monstration. Dans sa lettre à Gustave Flaubert du 18 mars 1854²⁸¹, Louis Bouilhet se plaint des difficultés que lui causent les corrections de son texte²⁸², et parle de ce souci d'hypotypose : « cette transition imagée me conduit aux animaux et aux végétaux dont il faut que je montre l'*animation réelle*²⁸³. Je mettrai des fleurs, avec des yeux véritables, je mettrai des parfums, je mettrai des arbres sensibles et des oiseaux, musiciens et parleurs ». Le projet descriptif de Bouilhet relève bien de l'hypotypose et de l'énergie. Ses descriptions reposent alors sur une multiplication de détails sensoriels de tous ordres²⁸⁴.

Alfred Leconte souligne de même l'importance de donner accès à ce qu'il décrit par la perception :

– Eh bien ! Jetons les yeux sur l'âge tertiaire
Des couches de ces temps quand nous voyons extraire
Les Concombres grimpants aux tiges des Ormeaux [...]
Ces débris du passé sont-ils des traces vaines,
Ces restes éloquents ne nous parlent-ils point ?
[...]
Par cent causes enfin qu'on touche et qu'on peut croire,
Nous commençons du globe à *voir* poindre l'histoire²⁸⁵.

Cette réflexion paléontologique fait de la terre un document qu'on creuse et qui révèle des traces bien matérielles – des fossiles – que l'on peut lire.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 212.

²⁸⁰ Alfred Leconte, *Les Mystères de Flore*, *op. cit.*, p. 4-5 et 7.

²⁸¹ Louis Bouilhet, *Lettres à Gustave Flaubert*, texte établi, présenté et annoté par Maria Luisa Cappello, Paris, CNRS éditions, 1996, p. 47-48.

²⁸² Ces corrections sont motivées notamment par une lecture de Gautier, alors directeur de la *Revue de Paris* dans laquelle Bouilhet voulait faire publier son poème, mais aussi et surtout par les conseils de Flaubert lui-même.

²⁸³ C'est Bouilhet qui souligne.

²⁸⁴ Ce que Flaubert nommera la poésie « exposante » dans une lettre à Louise Colet, *Correspondance*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Jean Bruneau (éd.), t. II, 1980, p. 298. Voir à ce propos l'article de Gisèle Séginger, « Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique », dans *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), actes du colloque de Montréal, du 15 au 17 décembre 2010, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*. URL : www.epistemocritique.org, p. 361-377.

²⁸⁵ Alfred Leconte, *Les Mystères de Flore*, *op. cit.*, p. 13 et 24. C'est l'auteur qui souligne.

La pulsion scopique, preuve première d'une poétique dioramique, se double d'un phénomène de variation stylistique dont l'exemple le plus éclatant se trouve également dans *Les Fossiles* de Bouilhet. En effet, le deuxième chant est le lieu de déploiement du registre épique. Il s'ouvre sur la prolifération d'animaux variés qui pullulent dans un contexte relativement apaisé :

Le temps est calme et pur, l'essaim des brises douces
Sur les rochers velus fait frissonner les mousses,
Tandis que le soleil, étalant tous ses feux,
S'écrase, épanoui, dans la blancheur des cieus²⁸⁶ !

Comme le calme annonce la tempête, le vers suivant s'ouvre par un adverbe rendant compte d'une surprise qui annonce l'arrivée d'un élément perturbateur :

Tout à coup, s'élançant des cavernes profondes,
Une secousse forte a remué les ondes²⁸⁷ ;

Puis se déploie le registre épique dans toute sa force et ses artefacts : les effets de suspens, avec l'accumulation de points de suspension ralentissant l'arrivée des monstres, puis les étapes de la mêlée²⁸⁸, la focalisation interne à hauteur d'animaux qui assisteraient effectivement au combat annoncé²⁸⁹, la description monstrueuse des protagonistes caractérisés par l'hybridité et le chimérique²⁹⁰, les déictiques dramatisant l'action de la bataille²⁹¹, le vocabulaire héroïque²⁹² et les épisodes épiques types²⁹³. Ce chant qui met en scène une mêlée formidable entre un monstre marin ressemblant à un plésiosaure et une nuée d'antédiluviens ailés rappelant des ptérodactyles, se clôt sur la victoire des plus nombreux qui envahissent le ciel, image d'une menace proférée à l'encontre de l'avenir :

Les bêtes, çà et là, par la vague bercées,

²⁸⁶ Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, op. cit., p. 206.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ « Tout rampe et tout frémit sur la plage isolée... », *ibid.*, p. 205, « Et, craquant de terreur, les volutes surprises / Dans la conque d'émail rentrent leurs cornes grises... », *ibid.*, p. 206, « Mais, du côté des monts, une rumeur s'élève, / Comme le bruit heurté des vagues sur la grève... », *ibid.*, p. 207, « La poussière en roulant s'envole par les cieus, / Et de ses tourbillons couvre au loin les campagnes !... », *ibid.*, p. 209, « Et, du golfe au ciel bleu tordent, en croissant, / Leur spirale sans fin qui va s'élargissant !... », *ibid.*, p. 209.

²⁸⁹ « Une forme lointaine apparaît sur les flots », *ibid.*, p. 206, « Mais, du côté des monts, une rumeur s'élève, / Comme le bruit heurté des vagues sur la grève... / Là-bas, à l'horizon, flotte un nuage obscur, / Qui vient en tournoyant et tache le ciel pur ! », *ibid.*, p. 207, « [...] on entend par moment », *ibid.*, p. 208, « Parfois il semble mort [...] », *ibid.*

²⁹⁰ « C'est un monstre inconnu, qui recourbe, en rampant, / Sur le dos d'un lézard la tête d'un serpent ! », *ibid.*, p. 206, « Essaim tumultueux d'étranges animaux, / Dont le ventre hideux, sillonné de plis fauves, / Se balance dans l'air entre des ailes chauves. / Leur tête, à forme double, effilant son museau, / Commence en crocodile, et finit en oiseau. », *ibid.*, p. 207.

²⁹¹ « Là-bas, à l'horizon [...] », *ibid.*, « Les bêtes, çà et là [...] », *ibid.*, p. 209.

²⁹² « terreur », « monstre », *ibid.*, p. 206, « légion », *ibid.*, p. 207, « bataille », « lutte », *ibid.*, p. 208, « le sang noir », *ibid.*, p. 209.

²⁹³ La mêlée marquée par l'indistinction et le grouillement, les échanges de coups et l'indécision quant à l'issue du combat, les flots de sang et les cris qui emplissent l'air.

Flottent, le ventre à l'air et les pattes dressées,
Ou rampent en criant dans les algues du bord ;
Tandis que, sur les eaux qui palpitent encor,
Croisant de leurs yeux verts les glauques étincelles,
Les autres, à l'entour, font retentir leurs ailes,
Et, du golfe au ciel bleu tordent, en croassant,
Leur spirale sans fin qui va s'élargissant²⁹⁴ !...

Le deuxième chant finit donc sur une note inquiétante, fruit du registre épique, tandis que, par contraste, le troisième chant s'ouvre sur une pure reverdie :

Comme les airs sont doux ! comme le ciel rayonne !
Tout tressaille à la fois ! tout fleurit ! tout bourgeoine²⁹⁵ !

Ce troisième chant est le lieu de déploiement d'un lyrisme apaisé, occasion pour Bouilhet de mettre en scène, dans un exercice de *locus amoenus*, les amours idylliques de deux oiseaux²⁹⁶. Le contraste est particulièrement mis en valeur dans cette succession de deux tableaux que constituent les chapitres deux et trois, à la fois en ce qui concerne le fond, mais aussi le ton. Ces tableaux poétiques empruntent des registres différents, qui en soulignent le caractère indépendant, comme le diorama est une mise en scène, une création formelle particulière. Néanmoins, la clôture du chant deux annonce, malgré sa tonalité inquiétante, le chant trois : les affreux êtres ailés du deuxième chant prennent un envol en forme de spirale, motif géométrique propre à signifier une évolution en forme d'élévation. Si la vignette bucolique entre en contraste fort avec la vignette épique qui la précède immédiatement, le temps long qui semble s'être écoulé entre les deux dioramas, dans l'intervalle duquel l'évolution animale est suggérée, est pris en charge et signifié par connotation dans ce motif de la spirale qui pourrait annoncer un progrès à venir. L'hideux ptérodactyle haineux est devenu un bel oiseau amoureux. Ce progrès, qui advient dans le blanc entre les deux chapitres, justifie l'évolution du registre épique au registre bucolique, ce qui achève de faire de ces chapitres des sortes d'instantanés.

2.2. Les vertus didactiques du dialogisme

Les Lumières, dans leur diversité²⁹⁷, partagent des structures de pensée caractéristiques qui se définissent notamment par le recours aux concepts de la diversité et de l'altérité²⁹⁸. L'idée

²⁹⁴ Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, *op. cit.*, p. 209.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 210.

²⁹⁶ « Mais, au-dessus des bois, l'un l'autre s'appelant, / Deux oiseaux d'écarlate, au vol étincelant, / Se suivent dans les cieux, fendant avec leurs ailes / De l'espace azuré les vagues éternelles ! / Puis, glissant de la nue, ainsi qu'un large éclair, / S'abattent, à grand bruit, sous le feuillage vert !... / Le cri rauque et perçant de leurs gorges gonflées / Expire mollement en cascades roulées ; / Leurs yeux ronds semblent d'or, mille frissons joyeux / Font, sur les sables fins, palpiter leurs pieds bleus, / Et, dans le tourbillon des ailes qui frémissent, / Leurs becs impatients se cherchent et s'unissent ! », *ibid.*, p. 212.

²⁹⁷ Voir à ce propos l'introduction de Dominique Poulot à son ouvrage *Les Lumières*, *op. cit.*, p. 1-2.

²⁹⁸ Voir notamment Dominique Poulot, *op. cit.*, p. 7, et le chapitre intitulé « L'expérience de la diversité », p. 149-159, mais aussi Philippe Roger, « L'Orient des Lumières : une combinatoire de l'altérité », *Lumières orientales et*

qui préside à ce principe est qu'autrui, jetant sur nous un regard neuf, est capable de nous juger adéquatement. Cette nécessité philosophique du décentrement, que l'on retrouve de Fontenelle à Voltaire en passant par Montesquieu, a des implications sur la forme.

La forme dialogique caractérise traditionnellement l'argumentation heuristique propre aux Lumières. Elle est source de débat, quand bien même elle relève d'un processus de pure fictionnalisation. Il s'agit d'une structure de persuasion qui opère par confrontation d'idées, par la succession d'arguments avancés, validés ou invalidés tour à tour, en vue de la découverte d'une vérité (scientifique ou non). C'est une figure de décentrement dans la mesure où elle introduit dans la pensée en train de se constituer des variations de point de vue, des écarts par rapport à soi-même, productifs de savoirs. La poésie de la science du second versant du siècle reprend à son compte les démonstrations dialogiques lorsqu'il s'agit d'illustrer un débat scientifique ou de prouver le bien-fondé d'une théorie controversée. D'un point de vue poétologique, la polyphonie a parfois des répercussions sur l'énonciation scientifique et le cas échéant sur la facture du poème. L'inclusion au sein du texte de voix divergentes peut provoquer des variations stylistiques et métriques.

Fontenelle, l'un des pères des Lumières, donnait accès au savoir astronomique dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*²⁹⁹ en mettant en scène un dialogue fictif entre un savant – double à peine voilé du philosophe instruit – et une marquise ignorante mais curieuse. Force est de constater, néanmoins, que ce modèle des entretiens, dans lequel un maître enseigne en même temps qu'il se met en scène en train d'enseigner, fait peu d'émules chez les poètes pendant la période qui m'intéresse. On en trouve la trace dans de nombreux textes mais sous des formes toujours détournées : je n'ai trouvé, significativement, aucun texte poétique qui empruntait le titre générique d'*entretien*, par exemple³⁰⁰. Il semble même que le modèle soit tombé en désuétude, si l'on en croit les mots du vulgarisateur de renom Louis Figuié :

Selon le goût du dix-huitième siècle, le Spectacle de la nature est composé de dialogues ou d'entretiens, système d'exposition que Fontenelle avait mis à la mode. Nous n'avons pas balancé à rejeter cette forme surannée, qui, à nos yeux, a le tort principal d'être un continué

Orient des Lumières. Éléments pour un dialogue, sous la direction de Nicole Hatem et Annie Ibrahim, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 45-61. Voir aussi Zakaria Fatih, *L'Âge des Lumières. Entre vérité et altérité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2010, ainsi qu'Irini Apostolou, « Rencontrer l'oriental dans les récits de voyage : aperçus de l'altérité au siècle des Lumières », dans *Le Livre du monde et le monde des livres. Mélanges en l'honneur de François Moureau*, sous la direction de Gérard Ferreyrolles et Laurent Versini, Paris, PUPS, 2012, p. 787-800. Voir enfin *Images de l'altérité dans l'Europe des Lumières. Le spectateur européen*, actes du colloque de Montpellier, 11 et 12 juin 1999, textes recueillis par Élisabeth Détis, Montpellier, Université Paul Valéry, coll. « Le spectateur européen », 2000.

²⁹⁹ Bernard Le Bouyer de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, [1686], Christophe Martin (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998.

³⁰⁰ Il existe bien un recueil tardif, d'Adolphe Boschot, intitulé *Poèmes dialogués* (Paris, Perrin, 1901), mais il réfléchit plutôt, par le recours à des démonstrations de forme dialogique, le divorce entre la science et la poésie.

obstacle à la clarté du style. La fiction qui consiste à introduire sur la scène divers personnages, et à mettre dans leur bouche la description des phénomènes scientifiques, nous a toujours paru fausse, puérile et allant directement contre le but à atteindre³⁰¹.

Cependant, les théories se confrontent ouvertement, formant des dialogues scientifiques. Certains poèmes empruntent la forme rhétorique du monologue délibératif, lequel repose sur du dialogisme.

2.2.1. *Le débat*

Le poème tout entier de Jules Arbelot, *La Création et l'Humanité* (1882), repose sur ce procédé qui met en coprésence des théories scientifiques diverses, en tire les conséquences pour la représentation du monde et fait discuter ces théories en les faisant se succéder. J'ai déjà évoqué plus haut le dialogue qui est mis en place entre les différents tenants de l'évolutionnisme et la discussion qu'Arbelot agence entre ces théories. Qui plus est, un dialogue constant s'installe entre la voix des scientifiques et celle du poète. En effet, toute la question du transformisme qui occupe une large part du deuxième chant – « Biologie et anthropologie » – est placée sous ce vocable de « débat » :

Le moment est venu de mettre sous les yeux
Le débat solennel qu'agitent en tous lieux,
D'une part les auteurs qui font de la cellule,
Au futur embryon, un berceau dans l'ovule :
Et, d'autre part, tous ceux pour qui tout être est né,
Un beau jour, par hasard, d'un germe spontané³⁰².

Arbelot expose ce débat en livrant (apparemment sans intermédiaire et par le recours au discours rapporté direct) les théories des divers savants. Haeckel prend la parole le premier :

L'embryon, nous dit-il, que contient la cellule
Parcourt exactement, au-dedans de l'ovule,
Les degrés successifs de transformation
Que durent traverser, par l'évolution,
Pendant l'écoulement des temps géologiques,
Des êtres vertébrés les formes spécifiques.
Le germe, quand il naît dans le sein maternel,
N'a pas encore pris de type originel.
De la mère, de nous sera-t-il congénère ?
Ou primate velu ?... Qui le sait ?... La monère
Pourrait, en remplissant son cours évolutif,
Hésiter, revenir au chemin primitif³⁰³.

Voilà une version en vers de la loi biogénétique fondamentale d'Haeckel – l'évolution d'une cellule est la récapitulation de l'évolution de toute une espèce. Sa découverte de 1864, la monère, est mise en relief grâce aux ressources de la versification. En effet, le substantif forgé

³⁰¹ Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, *op. cit.*, préface, p. IX.

³⁰² Jules Arbelot, *La Création et l'Humanité*, *op. cit.*, p. 169-170.

³⁰³ *Ibid.*, p. 171.

en 1866 par Haeckel dans son *Generelle Morphologie der Organismen*³⁰⁴, par emprunt au grec, est souligné par l'effet de discordance forte que constitue le contre-rejet (« Ou primate velu ?... Qui le sait ?... [La monère / Pourrait, en remplissant son cours évolutif] ») qui l'isole en fin de vers et rend nécessaire une pause contrevenant au rythme syntaxique. Ces vers donnent accès à une parole particulière de savant. Le dialogue est d'ailleurs enrichi par la mise en scène de la réaction du public face à cette théorie :

Vous reculez d'horreur ?... Eh bien ! que signifie
Ce que nous entendons par Tératologie³⁰⁵ ?

Puis advient la réponse empirique du savant :

Chaque jour on peut voir et toucher de sa main
Des monstres où faiblit le caractère humain :
Ici le bec-de-lièvre et les microcéphales ;
Là le polydactyle avec le monomphale³⁰⁶.

Les conséquences théoriques de ces observations sont ensuite exposées :

Toute perversion, pour Hœckel [*sic*], est le fait
D'une marche au rebours, ou plutôt d'un arrêt
Qui prouve qu'indécise, en suspens, la nature
Tâtonne, et ne voit plus quelle est la route sûre³⁰⁷.

La théorie haeckelienne est alors développée sur quatre pages jusqu'à l'ascendance simiesque de l'homme qui provoque une nouvelle réaction du public (ou du poète) :

Est-ce tout ? et faut-il, dans la honte et le deuil,
Devant un singe impur abaisser notre orgueil³⁰⁸ ?

La réponse du biologiste allemand est alors délivrée directement :

Hœckel nous répond : « Oui ! » Toutefois il suppose
Qu'entre le singe et nous un autre être se pose,
Homme et singe à la fois³⁰⁹...

Ces prises de parole des scientifiques sont accompagnées de notes de bas de page qui permettent au poète de citer les textes qu'il met en vers. Arbelot lui-même prend ensuite la parole pour répondre longuement à Haeckel que, les restes fossiles du chaînon entre le singe et l'homme s'avérant introuvables, cette théorie n'est qu'une supposition :

Ah ! l'affirmation est commode et facile ;
Mais, comme elle est sans fond, elle reste fragile [...]
Adopte qui voudra cette combinaison :

³⁰⁴ Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, t. I, Berlin, Reimer, 1866, p. 135.

³⁰⁵ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, *op. cit.*, p. 172.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 176.

³⁰⁹ *Ibid.*

Pour moi, je la repousse au nom de ma raison³¹⁰.

Ce sont ensuite les trois hérauts du transformisme qui unissent leurs voix en ouverture du chapitre V :

Lamarck, Darwin, Hœckel disent que l'existence
Est d'une guerre à mort la triste conséquence :
Ils soutiennent bien haut ce principe cruel
Que toujours et partout la vie est un duel,
Que le faible, du fort victime nécessaire,
Tôt ou tard au vainqueur abandonne la terre³¹¹.

Arbelot poursuit en affirmant (à tort) que ces trois auteurs soutiennent la loi du plus fort, et cela au sein même des races humaines. En fin de ce chapitre, il reconnaît un progrès :

La brute disparaît, et l'œuvre se consomme
Dans un être pensant, supérieur, dans l'homme³¹².

Force est de constater, cependant, que ce progrès n'est pas le fruit de l'évolution mais advient par simple « remplace[ment] » :

Nous n'évoluons pas... Qu'arrive-t-il en somme ?
C'est un homme nouveau qui remplace un autre homme³¹³ :

À ce titre, c'est tout le poème qui est formellement placé par la fin programmatique du premier chapitre sous le signe du discours rapporté :

Mais pour sonder des mers l'immense profondeur,
Il faudrait d'un Humboldt l'œil investigateur,
Ton génie, ô Cuvier ! ou ta vaste science,
O Geoffroy Saint-Hilaire, et ta persévérance !
Que d'observations ! quels innombrables faits !
Pour ces puissants esprits il n'est pas de secrets :
La terre devant eux s'ouvre dans ses abîmes ;
Des monts les plus ardens ils atteignent les cimes ;
Et, par la sûreté de leurs inductions,
Par la solidité de leurs déductions,
Du passé nous voyons au sein de la planète,
Comme dans un miroir, l'image claire et nette³¹⁴.

Le poème entier est donc une vaste accumulation de paroles rapportées, une œuvre de rhapsode qui compile et fait dialoguer des théories qu'Arbelot discute éventuellement.

2.2.2. Le monologue délibératif

Ce dialogisme en forme de débat peut en outre prendre la forme du monologue délibératif, qui fait discuter les diverses voix au sein d'un seul sujet lyrique. C'est le cas du poème *La Justice*, de Sully Prudhomme, stylistiquement et métriquement ordonné par le

³¹⁰ *Ibid.*, p. 176 et 178.

³¹¹ *Ibid.*, p. 179.

³¹² *Ibid.*, p. 183.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

dialogisme. Le sujet lyrique y questionne la notion de justice en se basant sur les découvertes des sciences modernes (et notamment les implications moralement problématiques du darwinisme) et sur la méthode scientifique expérimentale. Examinons l'exposé programmatique de l'« Argument » à la première veille :

Avide de vérité, le poète dépouille les antiques illusions des sens, et se fait chercheur pour aller à la découverte de la justice avec le seul flambeau de la science. Comme il n'a pas à chercher la justice avant l'apparition de la vie, et que la terre est la seule région de l'univers qui lui soit directement accessible, il y commence son investigation³¹⁵.

Le poète « se fait chercheur » en vue de pratiquer un examen positivement méthodologique – « son investigation » – qu'il adosse à la méthode dialogique. Pour ce faire, il met en scène tour à tour la voix positive et empirique du « Chercheur » et une « voix » indéterminée, sa voix lyrique. La première met en doute sans discontinuer l'existence positive de la justice (et elle le fait dans le cadre serré de la forme fixe du sonnet) ; la seconde pousse plutôt le poète à lâcher prise avec la science en rendant sa part au rêve et à l'innocence. Les implications de ce débat sont aussi métriques : l'alexandrin implacable qui informe la pensée du chercheur s'oppose à la légèreté moins contrainte du mètre octosyllabique employé par la voix lyrique. Somme toute, le dialogue mis ici en scène est celui qui réunit « les vicissitudes d'une intelligence et les angoisses d'un cœur³¹⁶ ».

Il sera question plus longuement de *La Justice* ultérieurement, mais il me semble déjà important d'indiquer que l'efficacité de cette méthode est longtemps jugée indiscutable par Sully Prudhomme. Néanmoins, toute la première partie du poème – « Silence au cœur³¹⁷ ! » – est marquée par une prise de conscience inquiète : la justice n'est nulle part. Lors de cette longue catabase métaphysique³¹⁸, la confiance en la forme s'émousse peu à peu, et c'est même son relâchement qui laisse entrevoir le salut dans la seconde partie, « Retour au cœur³¹⁹ ! » La dualité de la première partie débouche sur une impasse, et le salut advient par l'apparition de nouvelles voix. La « conscience³²⁰ » et les êtres « de plus en plus complexes³²¹ » (qui symbolisent l'évolution de la vie) permettent de dépasser le débat stérile de la première partie et de faire du dialogue un plurilogue propice à la résolution de l'enquête métaphysique. L'idée

³¹⁵ Sully Prudhomme, *La Justice* [1878], repris dans les *Œuvres de Sully Prudhomme*, t. II, *Poésies (1878-187)*, *op. cit.*, p. 62.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 47, dans la « Dédicace ».

³¹⁷ Partie qui s'étend de la première à la sixième veille, *ibid.*, p. 59-175.

³¹⁸ Il s'agit en effet d'une véritable descente aux enfers subjective, tant le poète est angoissé de ne trouver nulle part, quelles que soient les échelles qu'il adopte, aucune justice.

³¹⁹ De la septième à la onzième veille, *ibid.*, p. 177-251.

³²⁰ Qui advient à la huitième veille, *ibid.*, p. 193.

³²¹ *Ibid.*, neuvième veille, p. 206.

se fait jour selon laquelle c'est la multiplication des points de vue qui permet de résoudre le problème³²².

2.3. Prendre une voix autre : le procédé persan

Le dialogue peut aussi être occasionné par les différentes réactions d'une seule voix qui en contient plusieurs, en particulier du fait de l'ironie. Ces voix particulières se croisent, se commentent et s'entremêlent au sein d'un processus d'énonciation *a priori* simple. Les poètes qui s'occupent de sciences dans la seconde moitié du siècle reprennent à leur compte le procédé persan hérité des Lumières. D'un point de vue énonciatif, il s'agit, sur le modèle des *Lettres persanes*³²³, de pratiquer systématiquement un décentrement en prenant la position d'un étranger. Son éloignement par rapport à ce qu'il décrit est censé lui épargner les embûches d'un discours convenu. Selon la définition qu'en donne Bruno Clément, « [...] le changement de point de vue, le ressort imaginé par Montesquieu et le moyen universellement pratiqué pour opérer un décentrement épistémologique et salutaire, est une machine à faire du relativisme³²⁴ ». L'« Autre lointain » qu'évoque Audrey Guitton est « un personnage littéraire dont la principale caractéristique est de vivre loin de notre société de référence³²⁵ ». Il agit comme un miroir : « Le Sauvage est pensé comme un outil de la connaissance de soi³²⁶ ». Pour le dire autrement, la feinte naïveté devient une vertu productrice de vérité. Les poètes se souviennent de ce procédé et l'introduisent dans la poésie de la science du second XIX^e siècle³²⁷.

2.3.1. Déléguer sa parole

La parole du poète peut en effet être déléguée à une voix tierce dont la source est en fait un double de l'auteur, mais un double dont le décentrement légitime l'autorité. C'est le cas notamment dans la mise en forme dramatique qu'utilise assez peu la poésie scientifique lorsqu'il ne s'agit pas de parodies burlesques ou héroï-comiques³²⁸. Charles Bouchet, historien et archéologue qui fait paraître en 1871 *Le Ciel, poème*³²⁹, s'y essaie néanmoins en publiant en

³²² La leçon n'est cependant jamais univoque avec Sully Prudhomme, qui semble considérer comme nécessaire l'échec expérimental avant la résolution du problème.

³²³ Procédé repris notamment par Voltaire dans ses contes philosophiques.

³²⁴ Bruno Clément, « Comment peut-on ne pas être persan ? », *Lumières orientales et Orient des Lumières. Éléments pour un dialogue*, op. cit., p. 15-22, p. 16 pour la citation.

³²⁵ Audrey Guitton, *L'Autre lointain en dialogue. La quête de la voix idéale au siècle des Lumières*, Paris, Classiques Garnier, coll. « L'Europe des Lumières », 2012, p. 11.

³²⁶ *Ibid.*, p. 13.

³²⁷ Significativement, Audrey Guitton questionne le dialogue provoqué par l'Autre lointain à propos du roman, de l'essai ou du théâtre, mais nulle part de la poésie.

³²⁸ Voir à ce propos la note introductive au texte 195 de *Muses et ptérodactyles*, « Un théâtre mathématique », op. cit., p. 551.

³²⁹ Charles Bouchet, *Le Ciel, poème*, op. cit.

1883 le fragment d'une pièce intitulée « La poésie des mathématiques. Scènes intimes³³⁰ ». La première scène³³¹ de ce fragment présente deux amis, Duval et Lambert, discutant d'un troisième ami commun, Max, devenu apparemment fou à cause de son amour des mathématiques. Duval et Lambert se proposent d'aller le visiter pour voir ce qu'il en est. De fait, Max confesse ne plus s'occuper que de mathématiques, et plus particulièrement de calcul. Lorsque Lambert lui avoue composer des vers³³², Max se lance dans une démonstration qui tend à prouver que les mathématiques ont une valeur poétique, laquelle est avant tout formelle et structurelle. Il ne s'agit pas, selon lui, de chanter les « charmes d'une courbe au troisième degré³³³ », c'est-à-dire de mettre simplement en vers des théories algébriques ou géométriques, mais bien plutôt de considérer, puisqu'Uranie est une muse à part entière, que la formulation algébrique et la représentation géométrique recèlent des beautés poétiques :

Quand l'auteur³³⁴, pas à pas, par d'habiles sentiers,
 Vous dévoile à la fin ce que vous pressentiez,
 Un but caché souvent derrière une surprise,
 Ne vous sentez-vous point l'âme enchantée, éprise ?
 C'est là, sous d'autres traits, le sentiment du beau,
 Tel qu'il surgit d'un marbre ou d'un riche tableau.
 J'ai vu des jeunes gens, Messieurs, rire de joie,
 Au bout d'un théorème où tant d'art se déploie.
 Cette simplicité qui régit les rapports
 Entre les éléments de la forme des corps,
 Surface, angles, côtés, nous peint l'Intelligence,
 L'Esprit secret qui règne en leur intime essence.
 Ces types merveilleux ont toujours existé,
 L'Être les a conçus depuis l'Éternité [...].
 L'homme ne les a point créés, mais découverts,
 Le jour qu'à l'Idéal ses yeux se sont ouverts.
 Eh bien, mes bons amis, commencez-vous à croire
 Qu'un peu de poésie³³⁵...

La beauté esthétique se double dans le discours de Max d'un mystère poétique (que fait perdurer l'aposiopèse, car Max, interrompu par Lambert, ne peut terminer son explication) : c'est du sein du « sphinx » de l'équation algébrique que surgit la vérité. Enfin, les mathématiques, avance Max, sont poétiques car elles régissent les beautés du monde et de l'univers. C'est pourquoi il cherche à faire parler trois entités qu'il juge poétiques : le Nombre, l'Étendue et la Force. Duval et Lambert s'enfuient et prient Max d'écrire son trilogue en vers et de le leur envoyer, projet

³³⁰ Charles Bouchet, « La poésie des mathématiques. Scènes intimes », *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, [Société fondée notamment par Bouchet lui-même en 1862] t. XXII, 3^e trimestre 1883, p. 207-224.

³³¹ *Ibid.*, p. 207-211.

³³² *Ibid.*, p. 213.

³³³ *Ibid.*, p. 213.

³³⁴ Il s'agit du mathématicien Adrien-Marie Legendre.

³³⁵ *Ibid.*, p. 216.

que Max envisage de faire réaliser par Bouchet lui-même, rompant ainsi l'illusion fictionnelle qui faisait de Max un double du poète :

LAMBERT
Enfin, mets en beaux vers ce que tu viens de dire,
Qui sait ? peut-être alors tu nous persuaderas.

MAX, rêvant
Je vais prier Bouchet d'en prendre l'embarras³³⁶.

Si nous n'avons pas accès au trilogue promis entre les trois divinités algébriques, il semble possible de considérer que la pièce dont on finit la lecture est la mise en vers effective (« l'embarras ») de ces principes mis « en beaux vers » dans la bouche de Max. En effet, ce dernier reprend quasiment tel quel l'argumentaire de la première note du texte qui glose l'indication générique que contient le titre de la pièce : « La poésie des mathématiques ».

Nous ne prétendons point ici mettre les mathématiques en vers ni faire un tour de force. Loin de nous de pareilles puérités. Nous avons voulu, bien au contraire, exprimer un sentiment et une passion, passion que cette science inspire souvent et à un haut degré, et ce n'est pas seulement, selon nous, l'enthousiasme du vrai qui est l'âme de ce sentiment, c'est aussi, dans une certaine mesure, quoique d'une façon souvent inconsciente, l'enthousiasme du beau. Sans rappeler ici le mot si connu de Platon, nous estimons que les vérités d'un ordre supérieur ne vont point sans un certain élément du beau, élément sévère sans doute, qui n'est pas à la portée de tous les esprits, mais qui pourtant n'en est pas moins réel. C'est comme un temple dorien, simple et grave, que tout le monde ne saura pas apprécier. Les mathématiques, en particulier, rentrent donc par là dans le domaine de l'imagination, et par conséquent sont susceptibles d'être célébrées en vers. Nous allons plus loin, nous disons que ce ne sont pas seulement les vérités qu'elles découvrent qui offrent un certain côté poétique, mais encore souvent, les procédés mêmes qu'elles emploient, et que ce n'est pas sans raison qu'on peut dire une démonstration élégante, un beau théorème. Seulement on conçoit que ces beautés transportées dans la poésie exigent un genre tout particulier et parfois l'emploi même de la langue technique. Le tout sera de se renfermer dans certaines bornes et dans un certain cercle de connaissances.

Nous avons tenté un faible essai, sans nous flatter d'avoir réussi. Soyez-nous indulgents. Nous avons du moins pour excuse notre amour pour cette noble science³³⁷.

La forme dialogique du drame permet à cette parole de trouver une légitimité pragmatique et d'advenir effectivement sous la forme poétique, dans la bouche d'un être marqué du sceau de l'altérité la plus totale. Dès la première scène, le diagnostic est sans appel : Max est jugé fou avant même son apparition. Cette folie, occasion d'apartés comiques pendant lesquels Duval se moque de lui, en fait un être à part, le représentant d'une forme d'altérité. Il est une sorte de sauvage (Duval dit de lui que c'est un « loup » aux manies étrangères à la bienséance³³⁸) dont on comprend *in extremis* qu'il est chargé du message auctorial.

³³⁶ *Ibid.*, p. 223.

³³⁷ *Ibid.*, p. 207-208.

³³⁸ *Ibid.*, p. 209-210.

Le procédé persan est utilisé plus littéralement dans cet étrange poème que constitue *L'Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*. Ce long texte anonyme paraît en 1870, à Paris, chez Décembre-Alonnier³³⁹. Il affecte une forme épistolaire de bout en bout. Un « trappeur du Texas » prétend écrire des « Forêts du Texas, Red-River, Beaver-Criquer », et raconte sa vie simple et sauvage³⁴⁰. Grâce à cette posture exotique, le trappeur, qui a un rapport non vicié aux choses de la nature, peut se permettre d'adresser sous la forme d'une épître ses critiques les plus virulentes aux savants de France. Le texte s'ouvre en effet sur une déploration, celle d'un temps où la science française abreuvait l'Amérique de ses découvertes. Ce seuil souligne la mélancolie d'un temps où la France revendiquait encore la possession du Texas³⁴¹ : c'est une voix française qui s'élève sous celle du trappeur, regrette la perte d'influence scientifique mais aussi politique de la France des Lumières³⁴². L'influence des Lumières est donc certes formelle, rhétorique, mais aussi idéologique. Ce sauvage trappeur plein de bon sens scientifique – un peu trop, d'ailleurs, pour être véritablement crédible – regrette la science des Lumières qui s'adossait à la réflexion métaphysique, et vilipende son époque qui erre entre la pure expérience sans pensée du positivisme comtien et le retour en gloire du sacré :

Soutane engage aussi. L'humble père Nini,
 Rhétoricien, moine, en sa foi racorni,
 Fermant les yeux de peur que le vrai ne l'éclaire,
 Sent un positiviste en son moindre adversaire.
 Lors l'élève de Comte, aux fauteuils d'A + B,
 Riposte : Expérience ! et l'athée et l'abbé
 Par de vains arguments échangent leurs faux dire.
 Dans ce grand hiatus plaçons le vrai, nos rires³⁴³.

C'est la formulation dogmatique, cible privilégiée de la pensée des Lumières, que le trappeur fustige comme ayant complètement envahi les manifestations de la pensée moderne. L'étranger géographique, temporel et culturel, s'adresse en homme du XVIII^e siècle aux savants français victimes du positivisme.

2.3.2. *Le mythe de la simplicité*

Certains poètes scientifiques exploitent le mythe du bon sauvage très tard dans le XIX^e siècle. Il est à la source même de cette *Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*, mais il est utilisé comme forme dialogique de façon plus ponctuelle dans des recueils à tonalité scientifique.

³³⁹ Anonyme, *L'Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*, Paris, Décembre-Alonnier, 1870.

³⁴⁰ Notamment à la page 193 où le putatif trappeur s'invente un mode de vie sauvage.

³⁴¹ Jusqu'au Traité de Paris de 1763, qui met fin à la guerre de Sept Ans.

³⁴² Catherine Thomas parle à ce propos d'une « nostalgie du XVIII^e siècle », *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 439-440.

³⁴³ *L'Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*, *op. cit.*, p. 4.

Jean-Étienne Chamard, dans *L'Épopée des âges*³⁴⁴, en propose une variation originale et poussée à l'extrême. En effet, à l'occasion du chant XIV, c'est à un dinosaure qu'est confiée l'énonciation d'une longue complainte, lourde d'une leçon relativement similaire :

[...]A présent, où sont-ils ?
Où sont-ils tous, géants dont les sens peu subtils,
Les organes grossiers et la rude structure
Semblaient autant d'essais manqués de la Nature ?
Où sont les sauriens, les reptiles-volants,
Ces fauves, emportés de sauvages élans [...] ?
Pas un seul des milliers que peut-être la Terre
Tient, comme en un sépulcre, endormis dans son sein,
Pas un seul, quelque jour, se réveillant soudain,
Ne se relèvera de sa couche profonde
Et, fantôme effrayant, ne viendra dire au monde :

« Regarde ! Je suis un de ces anciens Titans
Dont la race, autrefois, te fit trembler, au temps
Où, couvert de limon, d'eaux et de marécages,
En tes îles, ainsi que de vastes pacages,
Qui nourrissaient pour nous tout un vivant festin,
Sous tes noires forêts, fécondes en butin,
Dans tes fleuves aux bords fangeux, tes lacs saumâtres,
Et tes mers que fouettaient les vents opiniâtres,
Tu nous donnais pâture. Et mes frères et moi,
Terribles, nous allions faisant partout la loi,
Et partout où les cieux altiers dressaient leur arche,
Le sol tremblait d'effroi sous notre lourde marche,
L'air s'ouvrait devant nous, l'Océan, pris de peur,
Nous laissait violer en son lit, ô stupeur !
L'âpre virginité de ses grondeuses lames ;
Et leur croupe et leur dos, étincelants de flammes,
Sous notre fauve ardeur, sous nos bonds arrogants,
Frémissaient ; – ou parfois, si les noirs ouragans
Tentaient de se liguier pour déranger nos fêtes,
Il nous importait peu : les vents et les tempêtes
Nous poussaient de concert où nous voulions aller.
Et quel être, aujourd'hui, prétend nous égaler ?
Réponds-moi ! Quel géant de force et de stature ?
N'avons-nous pas été les rois de la Nature ?
En vain son front changeait d'aspect et de décor ;
Durant des milliers d'ans et des milliers encor,
Nous régnâmes sur elle, et nos corps amphibies,
Après de qui ne sont que de pâles copies
Tes boas, tes gavials, tes plus gros caïmans,
Nos corps, sans se lasser, domptaient les éléments.
Nous fûmes les aïeux. Nous n'aurions qu'à renaître,
Et tu verrais en nous aussitôt reparaître,
– Mais combien plus puissants, plus forts, plus vigoureux
Que tes nains, combien sûrs de l'emporter sur eux ! –
Tous les types de vie avec toutes les formes ;
Et tes serpents bâtards, et tes crapauds difformes,
Et le vil ramassis de tes batraciens,
Nos fils dégénérés, – nous, les grands, les anciens,

³⁴⁴ *L'Épopée des âges* fut composé par ce poète et professeur de 1874 à 1894, et édité à titre posthume par son fils, Henri Chamard, professeur d'université. *Les Origines*, première et unique partie de ce poème, paraît donc à titre posthume, en 1947, *op. cit.*

Les héros glorieux d'un cycle plus austère,
Nous aurions bientôt fait d'en nettoyer la Terre³⁴⁵ ! »

La leçon de ce monstre antédiluvien est évidente quoique suggérée : si ces animaux marqués du sceau du gigantisme se sont éteints, alors qu'ils représentaient l'espèce dominante de leur époque, l'homme, seigneur des « nains » qui peuplent le monde moderne, doit en tirer une leçon d'humilité. Ce dinosaure se fait la voix d'une période – entre 1870 et 1890 – où le scientisme doit faire face à ses premières critiques. La leçon de cet apologue concerne la modernité, mais c'est une voix du passé, un témoin caractérisé par l'éloignement, qui pourra la dire avec le plus de force, selon la leçon rhétorique des Lumières.

Ce procédé est également utilisé par Raoul de La Grasserie dans ses *Hommes et singes* (1889)³⁴⁶. Ce poète occasionnel avait plus d'une corde à son arc, lui qui a écrit plusieurs essais reconnus sur la versification, mais qui était aussi spécialiste de droit, de linguistique et de sociologie religieuse. Voilà un homme qui ne répond pas exactement à l'exigence de spécialisation du temps, et qu'il n'est pas surprenant de voir utiliser des procédés rappelant le siècle des Lumières. Le long poème intitulé « L'homme préhistorique³⁴⁷ » en est un exemple marquant. Le poète avide de savoir prend le premier la parole : il s'interroge en alexandrins sur l'évolution.

Oui, tu fus mon aïeul, et je te ressuscite
En tremblant... l'os s'emboîte à l'os... ce qui palpite
En moi palpitait-il en toi ? Dans mon cerveau
Le temps ajouta-t-il quelque repli nouveau
Que la nature avait refusé pour ta tête ?
Es-tu l'homme ? Etais-tu le singe ? Es-tu la bête ?
Réponds... mais tu te tais ; mais tu ne parlais pas,
Même vivant, peut-être ; hélas ! ton front est bas,
Il s'aplatit fuyant. Commencement d'un homme,
Tu n'avais point de front, tu n'eus point d'âme en somme...
Et pourtant mon instinct répond à ton instinct,
Je voudrais respecter l'aïeul qui me contint.
Si d'un souffle vivant je pouvais, mon pauvre être,
Pour t'interroger, pour te voir, te faire naître,
De même que ma main t'a redressé debout,
Je te ferais marcher, d'un pas je saurais tout³⁴⁸.

Le poète questionne en vain, semble-t-il, dans un premier temps, son « aïeul » l'homme préhistorique, qu'il définit comme un sauvage sans âme et sans raison. Cet homme moderne, soutenu par la méthode scientifique contemporaine – la reconstitution paléontologique, à la

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 98-101.

³⁴⁶ Raoul de La Grasserie, *Hommes et singes*, Paris, L. Vannier, 1889.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 76-82.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

lumière de laquelle « l'os s'emboîte à l'os » – invoque et fait advenir poétiquement la voix de l'ancêtre. L'homme préhistorique lui répond :

« Je dormais... qui donc me réveille
De mon sommeil de cent mille ans ?
Le temps a creusé mon oreille,...
J'entends une rumeur pareille
A celle des hommes parlants³⁴⁹...

Sa prise de parole est mise sous le signe de la métaphore. S'il se dit muet, les fossiles lui prêtent voix :

C'est écrit... prends ta torche, fouille
Là, tout à côté de mon lit,
Sous mon crâne, sous ma dépouille,
Avant le fer, avant la rouille...
C'est écrit ; qui peut lire, lit.

La nature prêta sa plume,
Sur pierre le livre est moulé³⁵⁰.

La seconde partie de cette pièce est donc la mise en vers de la réponse qu'apporte à la question du poète chercheur la reconstitution anatomique de l'aïeul. C'est une illustration du pouvoir de la science en forme de prosopopée poétique : grâce à l'éloquence des restes archéologiques retrouvés, l'homme des cavernes, dans la structure énonciative du poème, prend directement la parole. La voix de cet homme simple et « sans âme », rapportée au discours direct, est d'ailleurs chargée d'une leçon, selon l'usage traditionnel du recours à la parole du naïf. Il apprend à l'homme moderne qu'il fut lui-même homme, qu'il porte même bouche – et partant qu'il peut parler, ce qu'il prouve effectivement.

Tu cherches à lire en mon crâne
Ce que je renfermai d'humain.
Vois la mâchoire... c'est l'organe
Qui se ressemble et te condamne
Encore à me tendre la main.

On change d'assiette et de table,
Le repas est le même au fond³⁵¹.

Son enseignement va plus loin. Il invite l'homme moderne à étendre à d'autres fossiles la leçon de lecture anatomique, que ce dernier, herméneute de ses restes, pratique en l'observant. Ce faisant, l'homme moderne pourra avoir accès à l'histoire toute entière de la vie avant même sa propre apparition. Joignant le geste poétique à la parole scientifique, l'homme préhistorique fait se dérouler cette histoire biologique :

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

³⁵¹ *Ibid.*

Alors ils étaient nos ancêtres ;
Sous cette couche creuse encor,
Et tu découvriras les êtres
Qui d'abord furent seuls les maîtres
Dans les eaux, sous le soleil d'or³⁵².

Ce reste fossile l'introduit à la fois à un savoir mais aussi à une méthode. L'homme apprend en le scrutant, et en l'écoutant, ce que lui-même fut, mais aussi par quel procédé poursuivre plus avant ses investigations paléontologiques. Sa dernière leçon, en retour, est un miroir qu'il présente à l'homme. Il lui raconte en effet l'évolution de la vie jusqu'à l'apparition de l'homme, le « dernier » des « mammifères ».

Et moi qui suis un mammifère
Parce que je vins le dernier,
Quand la nature sut me faire,
J'étais orgueilleux, de la sphère
Je me proclamai le premier³⁵³.

Cet homme, c'est lui, et il confesse avoir péché par excès de fierté. En outre, lui-même va être l'objet de multiples améliorations constitutionnelles qui aboutiront à l'homme moderne.

Le premier homme est herbivore,
Et c'est un progrès très réel,
Quand plus tard il s'entre-dévore,
Il prend le grade d'omnivore,
Car ses dents l'ont créé pour tel.

Son intestin, chose importante,
Buvant la chair, se raccourcit,
Son cerveau, dont le poids te tente,
Par la matière succulente,
S'accroît, se contourne et durcit³⁵⁴.

La leçon finale de cet homme des cavernes est le fruit d'un transfert de la leçon du passé en ses conséquences pour l'avenir : l'homme moderne, lui aussi, paraîtra un jour peu évolué à un être meilleur à venir.

Toi qui mesure crâne et face,
Un jour ton crâne trop étroit,
Quand éteinte sera ta race,
Paraîtra pour l'être sagace
Ton successeur, un pauvre endroit.

Quand il pèsera ta cervelle
Dans ses circonvolutions,
Elle ne semblera pas belle
Après de sa tête nouvelle
Renfermant d'autres passions.

Ton échine si misérable,
Souvent courbée en suppliant,

³⁵² *Ibid.*, p. 78.

³⁵³ *Ibid.*, p. 79.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

Lui paraîtra d'un pauvre diable
Qui ne put dévorer à table
Que les miettes, en se pliant.

Tes lèvres pleines de mensonges
Qu'il fallut dire pour manger,
Ta dent qui s'usa sur ta longe,
Et le creux que ton regard rongé
Dans les monstres te font ranger [...]

L'être nouveau dont le méninge
Tiendra ce que tu ne tiens pas,
En te tirant, sans ton beau linge,
Pétrifié, dira : Quel singe !
A-t-il pensé sous ce front bas³⁵⁵ ?

La leçon, prononcée par la voix du simple, rompt avec la voix de l'être prétendument évolué, celle du poète chercheur. Ce dernier énonce ses questionnements scientifiques et métaphysiques sous la forme d'alexandrins modernes et relâchés. Il multiplie les rythmes semi-ternaires – « Es-tu l'homme ?... / Etais-tu le singe ?... / Es-tu la bête ? » (3 / 5 / 4) – qui indiquent à la fois son angoisse métaphysique et un état moderne de la versification, comme pour signifier que l'ère de la modernité n'est pas étrangère à un soupçon généralisé quant à l'identité de l'homme. Face à ce questionnement, formulé par le moule classique du poème sérieux en alexandrins, la réponse de l'homme des cavernes revêt éloquemment la forme du mètre octosyllabique, plus léger quoique courant. L'octosyllabe, mètre court, convient bien à la simplicité du second locuteur. Les alexandrins déséquilibrés sont rassemblés en une stance, forme qui est le lieu de la délibération angoissée, et significativement, une impression d'ordre émane des quintils équilibrés. La métrique octosyllabique, maîtrisée et régulière, devient la marque d'une parole qui ne doute plus : la simplicité est ici aussi la condition d'un apprentissage.

Cette veine de poésie qui s'inspire formellement du passé pour chanter des sciences modernes peut certes être jugée conservatrice. À l'image d'un Chénier qui exhorte à chanter des « pensers nouveaux » sur des « vers antiques », cette poésie de la science rétribue un défaut de modernité formelle par des matériaux thématiques issus de l'actualité scientifique. Ce chant de la science, qui s'adosse à des méthodes antérieures validées par l'histoire des idées, revêt une forme classique afin de défendre des théories modernes à l'assise encore vacillante. La forme classique entre au service d'un fond moderne, en somme, selon la lecture que fait Judith Schlanger de l'histoire rhétorique des idées.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 81 et 82.

3. L'HÉRÉDITÉ DES CARACTÈRES ACQUIS

« Nous autres Français, nous avons tous Boileau dans le sang, dans les moelles »,
Gustave Lanson³⁵⁶.

Aux structures discontinues, dont j'ai dressé le tableau, vient répondre en contrepoint une langue qui n'est pas sans évoquer la notion biologique d'organisme. Cet organisme, par analogie, désigne tantôt la structure du poème, tantôt l'unité constituée par le vers. Dans *Les Métaphores de l'organisme*, Judith Schlanger écrit : « À de tels agrégats informes qui ne constituent pas des ensembles réels, l'organisme s'oppose comme l'organisation définie, douée d'une forme propre et par conséquent d'une limite dont les contours expriment l'unité morphologique³⁵⁷. » Dans les poèmes qui dialoguent avec la science, la structure discontinue peut à ce titre être pondérée par la référence à l'organisme, surtout à partir du milieu du siècle³⁵⁸. Dans ce développement, je me contenterai de dresser un inventaire des entreprises poétiques qui s'appuient sur la science pour justifier une forme d'immobilisme formel. Plus loin (chapitre 8), j'élargirai le champ d'investigation pour chercher à montrer que la référence méthodologique aux sciences modernes peut également légitimer des poétiques novatrices.

3.1. Le poème et la biologie, une analogie dans l'air du temps

Les liens analogiques qui unissent le texte et le corps ne datent pas du XIX^e siècle. On en trouve déjà la trace chez Platon et Aristote : « tout discours doit être constitué comme un être vivant ; il doit avoir un corps qui lui appartient, qui ne manque ni de tête ni de pied³⁵⁹ ». L'œuvre d'art, comme tout discours, constitue une unité organique, « solution imaginative³⁶⁰ » dont la fertilité en contexte poétique est attestée dans la métaphore horatienne de l'œuvre sirène constituée de membres organiques hétéroclites : « *Desinat in piscem mulier formosa superne*³⁶¹ ».

³⁵⁶ Gustave Lanson, *Boileau* [1892], chapitre VII, « L'influence de Boileau », 5^e éd., Paris, Hachette, 1919, p. 205.

³⁵⁷ Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme* [1971], L'Harmattan, coll. « Histoires des Sciences Humaines », 1995, p. 8.

³⁵⁸ Cette question d'une métrique scientifique sera à nouveau étudiée au cours du dernier chapitre qui mettra davantage l'accent sur les traités de vers et les théories métriques.

³⁵⁹ Platon, *Phèdre*, dans les *Œuvres complètes*, tome IV, 3^e partie, Paul Vicaire (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « universités de France », 1985, 264 c, p. 66.

³⁶⁰ Pour reprendre une expression de Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, *op. cit.*, p. 36.

³⁶¹ « Un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson », Horace, *Épîtres*, François Villeneuve (trad.), Paris, coll. « universités de France », 1989, v. 4, p. 202.

3.1.1. *Quelques métaphores corporelles du poème dans la poésie classique*

Après l'époque antique, et en contexte poétique, l'actualisation chrétienne et spiritualiste d'une telle analogie conduit à la formulation de la préface des *Fables* de La Fontaine : « L'Apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le Corps, l'autre l'Âme. Le Corps est la Fable ; l'Âme, la Moralité³⁶². » Le paradigme chrétien n'y change rien : le texte continue d'être décrit comme un corps. Le fabuliste renvoie donc à l'image corporelle pour métaphoriser la dimension formelle du texte. Si la morale est l'âme, alors le corps est tout ce qui reste : la forme du poème, à diverses échelles (les strophes, les vers...), l'histoire narrée sur laquelle repose la fable et sa réalité matérielle (typographique, sonore...). En définitive, le corps du poème revient à sa dimension rhétorique : c'est sa « formulation », selon l'expression de Judith Schlanger³⁶³.

Jacques Delille répètera cette analogie au début du XIX^e siècle dans son « discours préliminaire » aux *Trois règnes de la nature*. Il utilise la métaphore corporelle comme un argument pour discréditer les entreprises de prose poétique, et justifier ce faisant sa propre entreprise, composée en vers mesurés :

[...] la prose poétique a l'inconvénient de n'avoir point un caractère décidé [...]. Toute chose, comme toute personne, doit conserver son caractère [...]. Les animaux qui appartiennent à deux éléments n'appartiennent à aucun. Le mot amphibie est même devenu une injure dans le style figuré, et je crois entendre dire à la prose poétique comme à la chauve-souris dans Lafontaine :

Je suis oiseau, voyez mes ailes³⁶⁴.

L'abbé poète, on le voit, propose cette articulation analogique qui lie la forme et le corps vivant, argument qui justifie chez lui une sorte de conservatisme formel. La forme littéraire de la prose poétique est caractérisée par son hybridité, ce qui la discrédite au même titre que l'œuvre critiquée par Horace en ouverture de son *Art poétique*. Ce qui manque à ces productions, c'est une unité organique, ce « caractère » qu'un être doit « conserver » en toutes ses parties. L'hybridité est une impossibilité, elle n'est pas double appartenance, mais défaut de toute affiliation. Elle est chimère, dans tous les sens du terme. La chauve-souris de La Fontaine, significativement cité ici, en tant qu'être organique participant de deux natures différentes, n'est pas plus un oiseau qu'une belette. Sa nature est composite autant que celle de la prose poétique dont l'unité génétique est remise en cause. Un texte, comme un être, est un corps : il doit être caractérisé par l'unité de son organisme.

³⁶² Jean de la Fontaine, *Fables* [1668-1694], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 50.

³⁶³ Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine, op. cit.*, p. 25.

³⁶⁴ Jacques Delille, « Discours préliminaire » aux *Trois Règnes de la nature, op. cit.*, t. I, p. 31-32.

Manifestement, Delille se place dans un contexte fixiste et cuviériste qui interdit l'évolution et le métissage : un animal n'évolue pas, le poème français doit survivre tel quel ou s'exposer à un défaut d'existence.

3.1.2. *Le succès d'une métaphore romantique*

« À vrai dire – et c'est le problème que nous voudrions poser ici – la pensée scientifique s'est-elle jamais enrichie d'un nouveau concept dont la formulation, et à travers elle le modèle logique, n'aient été métaphoriquement empruntés³⁶⁵ ? » Les linguistes et les penseurs du vers, tout au long du siècle, n'ont de cesse d'emprunter à la biologie ses formulations et ses théories. Humboldt, par exemple, affirme que la langue est l'émanation du génie national, et qu'à ce titre, elle est subordonnée au vivant³⁶⁶. C'est une théorie qui a la vie dure, puisque Joseph de Maistre, en 1794, liait déjà dans son *Étude sur la souveraineté* l'unité organique de la nation et la langue³⁶⁷. Dans un contexte où le vivant devient sujet à l'évolution, alors la langue, par analogie, est elle-même touchée par le transformisme. La linguistique diachronique, qui voit le jour sous l'impulsion de la grammaire comparée, recherche une filiation unique à toutes les langues indo-européennes, filiation matérialisée, significativement, par la métaphore de l'arbre génétique issue de la généalogie transformiste. Franz Bopp défend ainsi dans la première moitié du siècle la théorie d'un « organisme linguistique » vivant, qui connaît des lois de transformation. À cette fin, il se lance à la recherche d'une langue source, une primogéniture, aux langues indo-européennes. Dans les années 1860, adossée à la philosophie de l'histoire d'Hegel et à l'aboutissement du transformisme dans les théories darwiniennes, la linguistique s'énonce avec August Schleicher selon le paradigme évolutionniste. On se met alors, symptomatiquement, à parler de « langues mères » et de « langues filles »³⁶⁸.

Pour reprendre les analyses de Judith Schlanger, la transposition de la méthode biologique dans d'autres domaines vise des raisons pragmatiques :

Pour n'avoir pas de fonction étimologique légitime, l'analogie comme support imaginaire n'en joue pas moins un rôle fécond, un rôle extrêmement ambigu, mais dont l'importance historique est certaine. Nommons ce rôle une fonction de facilitation. L'acceptation d'une idée se trouve facilitée lorsque cette idée a déjà été formulée, ou lorsqu'elle est rattachée par analogie à un circuit conceptuel déjà frayé³⁶⁹.

³⁶⁵ Judith Schlanger, *Penser la bouche pleine*, op. cit., p. 17.

³⁶⁶ Voir Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 128-129.

³⁶⁷ Joseph de Maistre, *Étude sur la souveraineté* [1794], repris dans les *Œuvres complètes*, t. I, Lyon, Vitte et Perrussel, Librairie générale catholique et classique, 1884, p. 327-342.

³⁶⁸ Sur ces théories transformistes de la linguistique en diachronie, voir *Les Grandes théories de la linguistique*, Marie-Anne Paveau et Georges-Élia Sarfati, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres-Linguistique », 2003, p. 14 et 18-22.

³⁶⁹ Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit., p. 26.

Faire de la langue une espèce vivante revient à s'inscrire dans le long débat du transformisme. C'est surtout donner à la formulation d'une science en train de se constituer (la science linguistique) les allures d'une science en pleine révolution (la biologie). Car de fait : « Il y a eu un moment [au cours du XIX^e siècle] où la notion d'organisme, en ses diverses composantes, s'est trouvée généralisée et absolutisée en archétype de la rationalité³⁷⁰. » L'enjeu est de parvenir à donner une apparence de « rationalité », une physionomie supérieure, à cette science balbutiante :

Dans le tout naturel, les parties s'engendrent réciproquement alors que dans le tout artificiel les parties existent bien l'une pour l'autre mais ne se produisent pas l'une l'autre. Un être organisé, dit Kant, ne possède pas seulement comme la machine une force motrice, il possède en outre une énergie formatrice. D'où l'idée que l'organisation vivante se comprend génétiquement comme tendance à la réalisation déterminée et comme élan vers la forme propre : la totalité y est totalisation.

Cette idée a fait la fortune rationnelle de la notion de totalité. Le XIX^e siècle hegelien et marxiste fait de la totalité la catégorie rationaliste par excellence – et par totalité on entend la totalité organique. Lorsqu'on dit qu'expliquer un phénomène est l'intégrer dans la totalité des déterminations auxquelles il se rapporte, le situer au sein de la liaison globale constitutive de sa réalité et de son sens, le tout dont il s'agit est un tout organique, la liaison une liaison organique³⁷¹.

La langue de l'organisme sert un discours qui se présente comme rationnel, car les sciences du vivant rencontrent un succès tel que, selon les mots de Gisèle Séginger, elles produisent des « modèle de pensée » que d'autres disciplines se permettent d'emprunter :

[...] le succès des sciences du vivant provoque la diffusion de modèles de pensée, de savoirs, de figures (arbre, organe...) vers d'autres domaines (philosophie, sociologie, linguistique...). Ils ont à la fois une adaptabilité, une puissance métaphorique et une force de modélisation qui expliquent l'usage qu'en font les autres disciplines. Le XIX^e siècle construit non seulement un nouvel objet scientifique et étudie la logique du vivant, mais le vivant lui-même devient aussi une logique capable de rationaliser d'autres réalités dans des champs disciplinaires qui ne sont pas ceux des sciences du vivant³⁷².

Le même argument permettra à Remy de Gourmont, en 1899, de disqualifier les néologismes médicaux : « Rien ne se fane plus vite dans une langue que les mots sans racines vivantes : ils sont des corps étrangers que l'organisme rejette, chaque fois qu'il en a le pouvoir, à moins qu'il ne parvienne à se les assimiler³⁷³. »

Le champ proprement littéraire se saisit de cette métaphore, de ses multiples potentialités argumentatives et de ses structures épistémologiques. De Taine à Faguet, en

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

³⁷² « Penser et rêver le vivant », présentation de Gisèle Séginger au numéro sur *Le Vivant* de la revue *Romantisme* n° 154, *op. cit.*, p. 3.

³⁷³ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* [1899], Gabriella Carpinelli (éd.), Fasano, Schena Editore, Paris, Alain Baudry & C^{ie}, Biblioteca della ricerca, coll. « Linguistica », 2008, p. 93.

passant par Brunetière, les genres littéraires sont eux-mêmes appréhendés comme des espèces à part entière. Le *struggle for life* darwinien en viendrait à expliquer, selon le contexte de production des œuvres littéraires, la survie, les transformations ou la disparition, le cas échéant, de certains genres littéraires³⁷⁴.

3.1.3. *Poésie et transformisme*

Fait moins connu, dans le champ poétologique aussi, la métaphore organiciste a eu des répercussions. La poésie, depuis Ovide, nous dit Marc Eigeldinger, a déjà à voir avec la métamorphose : « La métamorphose tend peu à peu à signifier l'essence de la poésie et la faculté de transmutation des choses et des êtres qui lui appartient spécifiquement³⁷⁵. » C'est en termes d'aptitudes que le critique suisse lie poésie et métamorphose. La poésie est une image de la métamorphose, elle en fait son thème premier. Or il ajoute par la suite que « les poètes modernes sont allés plus loin dans l'approfondissement de cette voie, ils ont conçu et expérimenté que la transmutation était l'acte par lequel se définissait leur art. Tout en demeurant un thème majeur, la métamorphose devient l'un des principes de la poésie³⁷⁶ ».

Sous l'impulsion transformiste, la langue poétique devient elle-même sujette à évolution. Les historiens et penseurs du vers, au XIX^e siècle, la décrivent très volontiers « la bouche pleine » du vocabulaire et des théories biologiques. Parmi les plus connus d'entre eux, on retrouvera autant les théoriciens du vers-libre que Mallarmé ou Sully Prudhomme³⁷⁷. Or, si l'on a vu que le rapprochement entre le corps et le poème est une analogie millénaire, l'appréhension du vivant a fondamentalement évolué depuis le début du XIX^e siècle. Les implications du transformisme et de l'évolutionnisme remotivent la puissance de cette analogie en enrichissant la métaphore d'une portée désormais diachronique et évolutive.

Dans le cadre de cette partie dévolue aux pratiques héritées – dans le dernier chapitre, il sera davantage question des formes de révolutions poétiques qui s'appuient sur les sciences –, je voudrais mettre à profit, en l'actualisant en contexte poétique, le paradoxe que relève Hugues Marchal dans son article « Mutations biologiques et avant-gardes littéraires » : « Entre 1850 et

³⁷⁴ Voir sur ce point l'article d'Hugues Marchal, « Mutations biologiques et avant-gardes littéraires », dans la revue *Critique* n° 709-710, éditions de Minuit, 2006/6, p. 566-579, l'article de Claude Blanckaert, « Le darwinisme et ses doubles : note sur la linguistique organiciste », dans *Le Vivant*, n° 154 de la revue *Romantisme*, *op. cit.*, p. 65-75, et l'article de Nicolas Wanlin, « Darwinismes littéraires. L'ancien et le nouveau, leurs présupposés et leurs limites », *Figura*, n° 33, *Les voies de l'évolution : de la pertinence du darwinisme en littérature*, numéro dirigé par Jean-François Chassay, William Messier et Daniel Grenier, Montréal, avril 2013, p. 59-74.

³⁷⁵ Marc Eigeldinger, *Poésie et métamorphoses*, introduction « Image et métamorphose », Neuchâtel, éditions de la Baconnière, coll. « Langages », 1973, p. 7.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Voir le chapitre 8 pour un développement plus large de cette question ainsi que des exemples précis et analysés, p. 576-611.

1900, si l'histoire naturelle sert de cadre pour penser l'évolution des formes littéraires, cet usage tend paradoxalement à arguer en faveur de leur stabilité³⁷⁸. » De fait, le transformisme se traduit notamment par la nécessité du temps long, par la persistance du « *natura non facit saltus*³⁷⁹ » et du principe de continuité cher notamment à Linné puis à Darwin. Là où Delille se reposait sur le catastrophisme pour refuser des formes poétiques hybrides, le transfert du transformisme dans le champ poétologique nie la possibilité d'une révolution poétique. En ce sens, on le verra, l'argument scientifique moderne permet aux poètes et aux penseurs du fait métrique de proclamer la nécessité d'une évolution progressive et précautionneusement graduelle des façons modernes de faire de la poésie. Cette pensée permet de clamer une vision organiciste de la poésie, corps composé de membres spécifiques, mais aussi de s'inscrire dans un processus historique anti-cuviériste et anti-catastrophiste, qui refuserait le principe de la révolution poétique, au motif scientifique que Cuvier a été démenti par les découvertes modernes. En effet, le débat sur la fixité des espèces qui opposa le héraut de l'anatomie comparée à Lamarck puis à Geoffroy Saint-Hilaire a été tranché et remporté par les partisans du transformisme. La théorie que tire Cuvier de ses brillantes observations et découvertes n'est plus guère perçue comme recevable depuis les années 1830³⁸⁰ et l'influence de l'actualisme de Charles Lyell et Constant Prévost. Les apports d'Haeckel³⁸¹ et de Darwin ne viennent que corroborer cette impression : dans le cadre d'une poésie qui s'inscrirait elle-même dans la modernité biologique et évolutionniste, il paraît logique de faire reposer l'évolution poétique sur le temps long (on verra notamment que les arts poétiques, Banville en tête, portent fréquemment la trace de cette pensée³⁸²).

Néanmoins, Cuvier demeure une figure de scientifique français important, que la plupart des poètes scientifiques garde à l'esprit. Ses découvertes paléontologiques vont de pair avec une très forte activité néologique. Par conséquent le savoir moderne lui doit, outre la découverte d'animaux antédiluviens nombreux, l'invention des noms qui les dénotent. Il soumet des mots nouveaux à l'appréciation des usagers de la langue, dont les poètes font partie intégrante³⁸³. Ses

³⁷⁸ Art. cit., p. 566.

³⁷⁹ Cet axiome du principe de continuité est hérité d'Aristote (*La Physique*, Livre V, « Du mouvement », 224a-231a), Leibniz (qui l'appelle « *Loi de la continuité* » dans ses *Nouveaux essais sur l'entendement humain* [1704], Henri Lachelier (éd.), Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1898, p. 110) et Newton.

³⁸⁰ En 1830, le cuviérisme est fortement fragilisé par le débat qui a lieu entre Cuvier et Saint Hilaire sur l'unité de plan des vertébrés et des mollusques : Saint-Hilaire démontre la filiation qui les relie.

³⁸¹ Haeckel formule sa loi biogénétique fondamentale en 1866 selon laquelle l'évolution d'un organe seul est une preuve de l'évolution des groupes entiers.

³⁸² Voir à ce propos le chapitre 8 (p. 574-594).

³⁸³ Dont la valeur poétique sera à la source, naturellement, de débats nombreux et acharnés, mais aussi de questionnements au sein même des textes poétiques.

théories sont souvent invoquées thématiquement, mais aussi dans leurs implications esthétiques, structurelles et poétologiques. Cependant, c'est l'argument transformiste qui légitime la reprise, dans les textes poétiques, des structures et poétologies traditionnelles. Il y a donc une logique paradoxale, qui revient à se souvenir de la leçon cuviériste dans un ensemble de manifestations formelles de la pensée qui tendrait plutôt à donner raison à ses détracteurs. L'argument d'un héritage structurel qui repose sur des théories transformistes, et tout particulièrement sur l'hérédité des caractères acquis doit se faire au prix d'une analogie avec un organisme vivant qui est alors dans l'air du temps.

Le succès des théories transformistes, omniprésentes dans les poèmes qui évoquent l'évolution, sert également d'arguments pour revenir à un état antérieur du vers : ces retours à des poétologies préromantiques (pour les poètes des années 1850 et 1860) ou à des poèmes de facture romantique (pour les poètes de la fin du siècle), sont justifiés par la comparaison avec le processus biologique.

3.2. Le souvenir structurel : des formes classiques

La structure d'une pièce poétique peut être envisagée comme un organisme dont la composition est transmise à travers la généalogie poétique. L'héritage de la forme fixe est paradoxalement considéré au XIX^e siècle comme une forme d'atavisme constitutif de la poésie moderne, dans la mesure où certaines structures reviennent particulièrement à la mode chez les hérauts de la forme au-delà du relâchement romantique. Pour qu'il y ait atavisme, il faut effectivement que l'oubli d'un organe ou d'une fonction biologique ne soit que temporaire, et que cet organe ou cette fonction refasse surface chez un spécimen ultérieur. C'est précisément ce qui advient avec le romantisme. Ses poètes professent une rupture en vue de constituer une nouvelle modernité (rappelons-nous de Maxime Du Camp), s'accommodant difficilement du resserrement et du carcan étroit que nécessite la forme fixe. Georges Gusdorf l'exprime en termes d'oppositions d'aperture :

L'intelligibilité romantique échappe à la fascination des arrangements de type spatial, où se déploie une axiomatique de style euclidien. Les idées maîtresses entretiennent les unes avec les autres des relations d'inclusion, d'implication mutuelle, de participation, qui excluent toute possibilité d'une cartographie extensive de l'espace mental. Les intuitions romantiques débouchent à tout instant sur l'illimité, sur l'infini. Par essence, l'œuvre romantique semble condamnée à demeurer inachevée ; l'opposition entre la forme classique et la forme romantique évoque la dualité du fermé et de l'ouvert³⁸⁴.

³⁸⁴ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, t. 1, *Le Savoir romantique* [1982], *op. cit.*, p. 439.

De fait, même les *Odes et ballades* de Hugo, œuvre dont le titre pourrait passer pour un programme formel, ne contiennent pas de pièces qui justifient strictement cette appellation³⁸⁵. À ce titre, la réapparition de formes traditionnelles advient comme une résurgence qu'illustre par exemple Banville dans son *Petit traité de poésie française* :

J'ai nommé *poèmes traditionnels à forme fixe* ceux pour lesquels la tradition a irrévocablement fixé le nombre de vers qu'ils doivent contenir et l'ordre dans lequel ces vers doivent être disposés. Ce groupe de poèmes est l'un de nos plus précieux trésors, car chacun d'eux forme un tout rythmique, complet et parfait, et en même temps ils ont la grâce naïve et comme inconsciente des créations qu'ont faites les époques primitives³⁸⁶.

La nécessité de l'immuabilité dans la forme fixe est énoncée en termes de préceptes (Banville utilise l'adverbe « irrévocablement », des verbes dénotant l'obligation et évoque plus loin le concept de « LOI³⁸⁷ »). Ce qui est en outre mis en valeur, c'est l'importance de la survie de ces formes organiques (« un tout rythmique, complet et parfait ») et leur évidence dans l'imaginaire culturel commun. L'évolution de la culture française a rendu nécessaire le retour des formes fixes de la poésie traditionnelle. Partant de ce carcan fixe, toute évolution formelle devra pragmatiquement être justifiée en vue d'un effet. Voilà une règle de l'adaptation transformiste que Banville applique par exemple au sonnet : « Il faut toujours préférer le sonnet régulier au sonnet irrégulier, à moins qu'on ne veuille produire un effet spécial ; mais encore dans ce cas, la Règle est une chaîne salutaire qu'il faut bénir³⁸⁸ ! » Une altération de structure d'un sonnet doit être rendue nécessaire par un besoin contextuel, comme une adaptation organique dans un milieu naturel spécifique doit advenir sous l'impulsion d'un besoin circonstanciel, manifestation du déterminisme poétique s'il en est. Cette survivance formelle et sa nécessité s'adossent également à une justification patriotique. Ainsi du rondeau, dont Banville dit qu'il dégage « un vieux parfum de terroir fait pour charmer ceux qui aiment notre poésie (et en elle la patrie)³⁸⁹ ». L'argument est d'ailleurs commun à la défense de la survie des règles métriques

³⁸⁵ Banville l'indique d'ailleurs dans son *Petit traité de poésie française, op. cit.*, « J'ai à peine besoin de dire en terminant que les poèmes intitulés *Ballades* par Victor Hugo dans ses *Odes et Ballades*, par analogie avec des poèmes appelés *Ballades* dans des pays autres que la France, ne peuvent raisonnablement s'appeler en France des *Ballades*. », p. 171. Plus loin, il ajoute que « Victor Hugo n'a publié aucun Sonnet jusqu'à cette heure (1871) », p. 179. Banville reproche en fait à Hugo sa méthode de composition, comme à rebours, en partant de la pointe, ce qui a pour incidence, selon lui, le fait que les pièces ainsi composées sont inaptes à porter le nom de *sonnet*, dont la structure doit être envisagée comme un tout indivisible. Ailleurs, il reproche à Lamartine de considérer que seule la pointe du sonnet a de l'importance, et que par conséquent les treize vers qui le précèdent sont superflus (p. 177-178).

³⁸⁶ Banville, *Petit traité de poésie française, op. cit.*, p. 164. C'est l'auteur qui souligne.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 165, par exemple. La position un peu raide du *Petit traité* entre en contradiction avec certaines pièces des *Odes funambulesques*, qui lui sont antérieures.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 174.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 179.

strictes³⁹⁰, mais il prend une importance particulière dans le cadre d'une poésie scientifique dont le but peut parfois être politique ou patriotique, tant il est vrai que chanter les progrès de la science revient fréquemment à louer le pouvoir en place qui a rendu possibles ces évolutions savantes³⁹¹.

Il existe une tradition du sonnet scientifique³⁹², dont se souvient le XIX^e siècle. Chanter la science dans le cadre serré des formes poétiques traditionnelles est relativement dans l'air du temps dans la seconde moitié du siècle pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, on l'a vu, c'est une période marquée par le retour à une forme contenue et maîtrisée, dans une opposition frontale avec le paradigme romantique. L'art pour l'art, et le Parnasse qui le suit, remettent au goût du jour des formes traditionnelles délaissées par les romantiques, pour traiter également de matières scientifiques. Là où le panthéisme spinoziste unit les savoirs en un tout unanime et continu qui justifie d'une certaine manière la forme ouverte de l'œuvre romantique, la spécialisation positiviste a pour corollaire logique un morcellement nécessaire des sciences, qu'Auguste Comte distingue et classe³⁹³. Au cœur d'une épistémologie qui continue massivement d'être marquée par le *continuum* qui caractérise la pensée panthéiste (nombre de poèmes scientifiques portent longtemps la trace de ce vocable), la logique positiviste réintroduit des divisions et classifications qui rendent possible le traitement poétique des savoirs scientifiques par morcellement. Tel sonnet de Leconte de Lisle illustrant un trait transformiste ou le *struggle for life*, « La Mort d'un lion », par exemple, peut se contenter de ne donner qu'une vision partielle du savoir qu'il illustre, comme une touche impressionniste. C'est pourquoi Casimir Fusil parle à propos de Sully Prudhomme de « l'austère sonnet positiviste » et des « tendres strophes spiritualistes »³⁹⁴.

³⁹⁰ « La versification est aussi une discipline en permanente révision depuis la Renaissance. Ce processus se révèle animé par des facteurs de problématisation constants : d'une part, la dimension politique et l'idéologie patriotique et, d'autre part, la langue nationale et la politique de la langue. Une science de la versification ne peut donc être qu'historique et critique. Elle peut alors réaliser la description des moments de fixations et de changements, à la lumière de prise de position des acteurs de ce champ disciplinaire. [...] Les liens qui se sont tissés entre la versification et la langue, une partie de l'identité nationale et la politique, ont crû au fil du temps au point que la métrique syllabique est identifiable comme purement et exclusivement française dans le contexte des poésies familières aux lettrés : la rime ou l'alexandrin sont à leur mesure des lieux de mémoire ou des emblèmes de la culture nationale[...] », Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers, op. cit.*, p. 612-613.

³⁹¹ J'y reviendrai dans le cadre du chapitre 3, consacré à la poésie à message (p. 221-232).

³⁹² En témoigne par exemple les quarante sonnets « Sur le Mouvement de la terre » de Vion d'Alibray, dans *Les Œuvres poétiques du Sr Dalibray*, Paris, chez Antoine de Sommerville, 1653, p. 77-107.

³⁹³ Voir à ce propos Annie Petit, *Le Système d'Auguste Comte, De la science à la religion par la philosophie, op. cit.*, p. 54-78.

³⁹⁴ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours, op. cit.*, p. 184. Fusil évoque ici plus particulièrement *La Justice* de Sully Prudhomme (1878).

Ainsi, les poètes inspirés de près ou de loin par la poésie parnassienne se permettent-ils, en accord avec cette approche morcelée du savoir, d’inscrire le fait scientifique dans le carcan de formes traditionnelles³⁹⁵. Jean Richepin, par exemple, remarque Howard Sutton, s’inspire de la rhétorique hugolienne, ce qui ne l’empêche pas d’être formellement un fils du Parnasse, dont il copie l’un des chefs de file, Théodore de Banville³⁹⁶. Dans *La Mer*, au cœur de la section « Étant de quart », trois sonnets classiques forment une trilogie à propos de l’étoile polaire. Le premier de ces trois sonnets est à teneur scientifique, puisqu’il évoque la vitesse de la lumière dans le vide interstellaire et la possibilité que l’étoile polaire soit éteinte à un moment où, du fait de son éloignement dans l’espace, elle brille encore du point de vue terrestre :

XIX – L’Étoile du nord

Cinquante ans d’efforts persistants
Et de course qui s’accélère,
Un demi-cycle séculaire,
Voilà donc ce qu’il faut de temps

Pour que les rayons éclatants
De la blanche étoile polaire
Qui nous conduit et nous éclaire
Arrivent à nous. Cinquante ans !

O phare du céleste havre,
Ainsi tu serais un cadavre
Aux feux éteints, aux flancs vidés,

Que dans notre foi coutumière
Nous serions encore guidés
Par ta survivante lumière³⁹⁷ !

Cette question est d’une brûlante actualité scientifique, puisque Léon Foucault a calculé en 1862 la vitesse de la lumière. Comme une étoile éteinte continue pendant « un demi-cycle séculaire » à briller de tous ses feux pour les yeux humains, le vieux moule du sonnet classique – au-delà du « demi-cycle séculaire » romantique – conserve une « survivante lumière » qui continue de guider la forme que doit emprunter le poète scientifique. Cette pièce est en effet composée strictement suivant les prescriptions banvilliennes : l’octosyllabe n’est pas déconseillé par l’auteur du *Petit traité de poésie française*, puisque « [l]e sonnet peut être écrit en vers de toutes les mesures³⁹⁸ », les quatrains conservent les mêmes rimes qui sont bien embrassées et respectent l’alternance générique, et les rimes des tercets sont de forme ccdede. Banville

³⁹⁵ De même, on pourrait se demander si la pratique des formes ramassées n’est pas également un moyen de se démarquer du modèle négatif de Delille et du traité long.

³⁹⁶ Howard Sutton, *The Life and Work of Jean Richepin*, Genève, Droz, Paris, Minard, 1961, p. 94.

³⁹⁷ Jean Richepin, *La Mer*, *op. cit.*, p. 252.

³⁹⁸ Banville, *Petit traité de poésie française*, *op. cit.*, p. 171.

considère de fait que la seule forme possible du sonnet régulier est ce qu'il est devenu fréquent de nommer le sonnet *français*. Les règles « d'artifice » telles que le sonnettiste doit les mettre en place selon Banville sont également respectées : les tercets, pour pallier leur forme tronquée, sont bien dotés de la « pompe » et de « l'ampleur, de la force et de la magnificence » qu'appelle Banville de ses vœux. Richepin ouvre en effet cette seconde partie du sonnet – à l'endroit de la volte – par une apostrophe lyrique, suivie d'une seule phrase complexe riche en « grands mots sonores, descriptifs et qui portent coup³⁹⁹. » Le dernier vers, la pointe, se soumet enfin à l'injonction banvillienne selon laquelle le vers quatorze « doit contenir un trait – exquis, ou surprenant, ou excitant l'admiration par sa justesse et par sa force⁴⁰⁰. » Or la volte de Richepin étonne par le renversement complet du sens jusque-là préparé de la pièce : la « lumière » est « survivante » parce qu'elle est ce qui est perçu par l'œil humain. Même dans la mort, semble nous dire cette pointe, une survie est possible dans le temps, tout comme une leçon, mise en « lumière » intellectuelle, peut être tirée de ce savoir astronomique nouveau. Une leçon poétologique affleure également. Le sonnet est peut-être devenu une forme « cadavre / Aux feux éteints », sa lumière, ses « rayons éclatants » continuent d'arriver jusqu'« à nous » au-delà des cinquante années romantiques durant lesquelles cette forme a transité dans le vide sidéral qu'aurait représenté pour lui cette période. Suggérer que le sonnet est une forme « cadavre » reviendrait à proclamer la nature organique de la forme fixe. Les deux sonnets qui suivent « L'Étoile du nord », « Encore elle » et « Elle toujours », sont également réguliers au sens banvillien. En alexandrins, cette fois, ils évoquent les conséquences humaines de cette disparition d'une étoile guide. La deuxième pièce dit le besoin persistant d'une transcendance au ciel, et la troisième explique ce besoin par la nécessité de percevoir un sens en toute chose. Cette trilogie permet, dans le cadre de la forme fixe traditionnelle, de scinder en trois parties distinctes une démonstration métaphysique – somme toute proche d'une pensée romantique – basée sur la nouveauté scientifique.

Et pour cause, la science positiviste et la forme fixe du poème partagent leur méthode, qui est celle d'une procédure réglée et systématique. Si la poésie scientifique traditionnelle se tourne résolument vers la forme longue, force est de constater qu'il existe une tradition qui lie forme fixe et raisonnement : avant Vion d'Alebray que j'évoquais plus tôt, dans le second livre de son *Art poétique*, en 1555, Jacques Peletier du Mans faisait déjà le lien entre la forme du

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

sonnet et celle du mouvement déductif⁴⁰¹. Les arts poétiques du XIX^e siècle, prescriptifs plus souvent que descriptifs, on l'a vu avec l'exemple du *Petit traité de poésie française* de Banville, continuent d'énoncer les règles poétiques en termes de lois. C'est en ce sens que Sully Prudhomme systématise l'utilisation du sonnet fixe dans les sept premières et la dernière des onze « veilles » de la structure rigoureuse de *La Justice*⁴⁰², à chaque fois que le « Chercheur » prend la parole. Cette voix analytique, celle du chercheur au travail, prend significativement une forme fixe, marquée, comme la pensée positiviste et empiriste, par la structure indiscutable de la méthode. Casimir Fusil l'avait déjà bien dit, lui qui évoque à ce propos un rythme « rigide comme un théorème⁴⁰³ ».

D'autres formes fixes que le sonnet continuent d'inspirer la poésie, et en particulier la poésie scientifique, mais leur utilisation est généralement détournée, irrégulière. La ballade en est un exemple frappant. Cette forme fixe médiévale fut très largement dévoyée par les romantiques, ce qui inspire à Banville la remarque sur les fausses ballades des *Odes et ballades* de Hugo⁴⁰⁴. En effet, pour les romantiques, une ballade est un poème strophique d'une relative ampleur et de tonalité lyrique. Néanmoins, comme l'écrit Bertrand Degott, au sein du retour aux formes fixes du second versant du siècle, le *renouveau* se pense avec un tiret qui remotive le sens étymologique du préfixe :

Reprendre la ballade médiévale, pour Banville, peut donc faire figure de crise oedipienne vis-à-vis d'Hugo : non seulement le poète des *Trente-six Ballades* parvient à s'emparer d'une forme intacte (celles où le père a « mis sa main » étant devenues tabou), mais encore il annule l'influence d'Hugo, relie ce qu'il a séparé, re-stitue, re-nouvelle⁴⁰⁵.

Les suiveurs de Banville, puisque c'est lui qui remet la forme fixe au goût du jour, sont nombreux : Charles Cros, Laurent Tailhade, Jean Richepin, Germain Nouveau, François Coppée, Catulle Mendès... Néanmoins, force est de constater que les poètes qui parlent de science dans des pièces qu'ils nomment *ballades* (Jules Laforgue et Paul Fort, principalement) n'en respectent pas la forme telle qu'elle est définie par Banville, mais semblent plutôt s'inspirer de la leçon romantique qui a tendu à faire de la ballade un genre (un long poème narratif, strophique, d'imaginaire et de facture majoritairement populaire) plus qu'une forme

⁴⁰¹ Jacques Peletier du Mans, *Art poétique* [1555], second livre, chapitre IV, « Du Sonnet », p. 354-357. À ce propos, voir *Muses et ptérodactyles*, p. 42, mais aussi l'article de Jean-Charles Monferran, « Le Sonnet français, "machine à penser" ou "poème stationnaire" ? Étude autour de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L'Information grammaticale* n° 75, octobre 1997, p. 29-32.

⁴⁰² Sully Prudhomme, *La Justice*, *op. cit.*, p. 43-260.

⁴⁰³ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, *op. cit.*, p. 184-185.

⁴⁰⁴ Banville, *Petit traité de poésie française*, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁰⁵ Bertrand Degott, « *Ballade n'est pas morte* », *étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1996, p. 19.

fixe. J'aborderai ce point plus loin⁴⁰⁶. En attendant, dans la mesure où Bertrand Degott définit la ballade comme une forme « gnomique⁴⁰⁷ » par excellence, je me contenterai de faire le constat, *a priori*, d'un rendez-vous manqué entre la science et la ballade au sens strict du terme.

La dernière raison qui explique l'utilisation des formes fixes – et très majoritairement, on l'a vu, du sonnet – dans le cadre de poèmes qui parlent de science, c'est le traitement fantaisiste. J'y reviendrai plus tard, mais lorsque la référence aux choses de la science est mise à distance par l'ironie, la forme revêt fréquemment un habit prétendument solennel qui, dans une dynamique relevant du *spoudogeloion*, ajoute un trait comique. Celui-ci est le fruit du décalage entre le sujet traité et la forme qu'il prend – c'est le ressort comique du burlesque et de l'héroï-comique. J'analyserai plus loin les entreprises de poésie fantaisistes, qui rient de ou avec les choses de la science, et me contente de signaler pour l'instant que cette pratique d'écriture, dans les cercles zutistes et autres hydropathes, est très répandue dans la seconde moitié du siècle. Les pastiches et canulars poétiques se multiplient alors et reposent souvent formellement sur la reprise au second degré de formes fixes dont il s'agit aussi de dénoncer la catalepsie. Jules Verne, par exemple, dans ses vers de jeunesse, compose des sonnets – certes diversement réguliers – dans lesquels il se moque des dérives de la science⁴⁰⁸. C'est également la forme à la base de l'entreprise même du recueil burlesque des *Sonnets du docteur*, que le médecin Georges Camuset fait paraître anonymement en 1884⁴⁰⁹.

3.3. *L'hérédité métrique : des vers traditionnels*

Dans le cadre de la métaphore organiciste, le vers peut apparaître comme un organe constitutif du poème qui représenterait le corps. La transmission des caractères acquis et la nécessité du temps long lamarckien justifient dans une certaine mesure le classicisme métrique.

Le second versant du XIX^e siècle est le théâtre d'une rude confrontation entre deux puissances opposées. On l'a dit, la période qui nous occupe est caractérisée pour la poésie par ce que Mallarmé nommera la « crise de vers ». Celle-ci devient patente à la mort d'Hugo qui

⁴⁰⁶ Voir le chapitre 5 (p. 316-323).

⁴⁰⁷ « Si l'on prend fréquemment la ballade comme cadre gnomique, cela vient de ce qu'elle est une forme brève mais cela tient également à son refrain. Comme toute forme brève, et davantage encore lorsqu'elle est en octosyllabes, la ballade tend à la concision dans le discours, et vise partant la forme lapidaire. [...] Une fois la formule *trouvée* (au sens étymologique), comment mieux la mettre en valeur qu'en lui assignant une fonction de refrain ? », Bertrand Degott, « *Ballade n'est pas morte* », *op. cit.*, p. 227.

⁴⁰⁸ Jules Verne, *Poésies inédites*, Christian Robin (éd.), Paris, Le cherche midi, coll. « La Bibliothèque Verne », 1989. Voir en particulier « La vapeur », p. 26, « L'oméopathie [*sic*] », p. 27 et « À la morphine », p. 184.

⁴⁰⁹ [Georges Camuset], *Les Sonnets du docteur*, Dijon, éditions du Raisin, imp. Darantière, 1884. La plupart des sonnets sont partiellement irréguliers.

constituait le dernier rempart à la rupture du vers : « Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre⁴¹⁰ ». Cette rupture est cependant pensée par Mallarmé comme une opposition frontale à l'histoire de la versification qui précède cette période, et qui, elle, est appréhendée selon le modèle de l'« évolution⁴¹¹ ». Certes, le poète du *Coup de dés* est conscient du fait que les prémisses de la libération du vers remontent aux poètes romantiques⁴¹². Il n'empêche que la mort du dernier d'entre eux est pensée comme une catastrophe qui vient « rompre » des altérations métriques jusque-là regardées comme graduelles. Il y aurait un processus évolutif de la versification que la mort d'Hugo viendrait mettre en crise, pour inclure les récentes transformations du vers dans le cadre d'un processus catastrophiste, ou révolutionnaire. Mallarmé évoque significativement à propos de Laforgue une « mutinerie » du vers faux⁴¹³. La *crise de vers* est donc le fruit d'une intervention extérieure – « On a touché au vers⁴¹⁴ » – qui remet en cause le bien-fondé des strictes règles métriques et ouvre grand la porte à l'irruption des « polymorphes » réalisations du vers libre.

Effectivement, les poètes n'hésitent pas à mettre à bas violemment une à une toutes les règles de la prosodie française léguée par Boileau, de la césure à la rime, en passant par le décompte syllabique. Cette libération aboutit dans ses formes les plus achevées au vers libre et à la prose poétique⁴¹⁵. D'autre part, ce mouvement entre en confrontation avec une résistance formelle et un effort de sauvegarde patrimonial et culturel. Selon les défenseurs de ce second camp, la poésie française demeure identifiable comme telle si et seulement si elle conserve ce qui en fait l'irréductible spécificité, c'est-à-dire son système purement syllabique et ses archaïsmes rimiques⁴¹⁶. Somme toute, nous aurions affaire à une résistance qui prendrait appui sur une argumentation proche du transformisme lamarckien, défini notamment par la transmission des caractères acquis et la nécessité d'un temps long. Là est l'apport spécifique de cette période à la théorie de Chénier : le relatif conservatisme structurel du vers français s'appuie sur une théorie scientifique. Mallarmé lui-même ne dit pas autre chose. Écrire que l'on

⁴¹⁰ Mallarmé, « Crise de vers », montage de trois articles pour les *Divagations* [1897], repris dans les *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 205.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Il n'ignore pas des textes comme « Réponse à un acte d'accusation », ni les poèmes en prose précoces, de Bertrand à Baudelaire.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 206.

⁴¹⁴ Mallarmé, « La musique et les lettres », *op. cit.*, p. 64.

⁴¹⁵ Dont la forme avait déjà pu tenter des œuvres originales, comme Rousseau ou Chateaubriand. Néanmoins, ces derniers ne justifiaient pas cet abandon de la forme par une altération structurelle du vers.

⁴¹⁶ J'évoque des « archaïsmes rimiques » dans la mesure où l'immense majorité des poètes et des critiques convient à l'époque du caractère conservateur et désormais inadapté de règles comme celle de l'alternance générique (rime masculine/rime féminine) et de celle de la liaison supposée (où règle de la rime pour l'œil).

a touché au vers, c'est laisser entendre qu'il vit toujours. C'est d'autant plus vrai que Mallarmé ajoute immédiatement : « Les gouvernements changent ; toujours la prosodie reste intacte⁴¹⁷ ». Malgré le vers libre et le poème en prose, « [t]rès strict, numérique, direct, à jeux conjoints, le mètre, antérieur, subsiste ; auprès⁴¹⁸. » Il est nécessaire, selon Mallarmé, qui utilise symptomatiquement le mot à connotation biologique d'« évolution », de respecter l'héritage des caractères acquis par la versification classique :

La tentative, tout à l'heure, eut lieu et, à part des recherches érudites en tel sens encore, accentuation, etc., annoncées, je connais qu'un jeu, séduisant, se mène avec les fragments de l'ancien vers reconnaissables, à l'éluder ou le découvrir, plutôt qu'une subite trouvaille, du tout au tout, étrangère⁴¹⁹.

Ce que revendique Mallarmé, ce qui le « sédui[t] » le plus, c'est une forme poétique ludique et archéologique, à partir des fragments fossilisés – ceux « de l'ancien vers » – de laquelle, par le biais d'une étude relevant de l'anatomie comparée, le lecteur retrouve les organes distinctifs de la structure versifiée traditionnelle. Si Mallarmé se pose surtout en observateur neutre de la « crise de vers » qui sépare les partisans de la révolution de ceux de l'évolution, il avoue néanmoins sa préférence pour une forme d'élargissement qui relèverait du transformisme et non plus du catastrophisme révolutionnaire.

Cet argument est partagé par deux grands poètes et penseurs du fait métrique, Théodore de Banville et Sully Prudhomme. Il est logiquement soutenu par deux poètes qui ont entretenu des rapports d'ordre divers avec le mouvement parnassien.

Le vers est perçu par analogie comme un système organique, ordonné et mesuré, constitué d'éléments propres organisés selon une structure particulière qui permet de le reconnaître. L'analogie corporelle est dans l'air du temps au point que les plus grands théoriciens de l'extrême fin de siècle la reformuleront constamment en la mettant en lien avec la nécessité d'une évolution mesurée et naturellement inévitable. Cette métaphore persiste, puisque René Doumic, l'un des plus influents critiques littéraires de la décennie, en 1897, dans « La question du vers libre », évoque encore une entité organique de la versification qui doit évoluer sous peine de mourir mais en conservant les règles que la langue orale justifie toujours :

Le poète d'aujourd'hui est l'héritier de trente générations de poètes : c'est assez dire qu'il ne peut disposer à son gré de richesses qu'il n'a pas créées : il n'est pas maître chez lui. Pour avoir chance de succès, les modifications qu'on apportera au vers français devront être très restreintes. D'autre part, notre versification doit se modifier sous peine de devenir une chose morte. Nous voudrions justement rechercher, parmi les nouveautés qu'on nous propose de

⁴¹⁷ Mallarmé, « La musique et les lettres », *op. cit.*, p. 64.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 208-209.

tous côtés, sans choix, sans méthode et sans ordre, celles qu'il serait possible d'accueillir sans danger pour le système traditionnel auquel il ne saurait être question de renoncer⁴²⁰.

Si la poésie risque, à défaut de « modification », de devenir une « chose morte », c'est bien que la critique la considère comme une entité vivante. Cet être organique doit subsister mais évoluer graduellement, avec une grande parcimonie.

Pour filer cette métaphore biologique, il est intéressant de noter également que Banville pensait l'évolution de l'alexandrin dans le temps long de l'histoire littéraire :

Le vers de douze syllabes ou vers alexandrin, qui répond à l'hexamètre des Latins, a été inventé au XII^e siècle par un poète normand, Alexandre de Bernay ; c'est celui de tous nos mètres qui a été le plus long à se perfectionner, et c'est de nos jours seulement qu'il a atteint toute l'ampleur, toute la souplesse, toute la variété et tout l'éclat dont il est susceptible⁴²¹.

Ce temps long n'est pas sans rappeler les théories transformistes lamarckiennes. Cette perception de l'évolution téléologique – car sous la plume de Banville, l'évolution du mètre dodécasyllabique est sans conteste un progrès – par complexification lente et accumulation des organes relève également plus du transformisme que du darwinisme à proprement parler. Banville défend tout au long de son art poétique une transformation en forme d'évolution, lui qui se moque de règles poétiques qui ne correspondent plus à un état moderne de la langue telle qu'on la prononce, mais clame la nécessité de conserver le carcan établi par Boileau qu'il cite plus souvent qu'à son tour. Sans peut-être même s'en rendre compte, des poètes aussi importants que Mallarmé et Banville semblent militer, au sein de la *crise de vers*, pour une certaine forme de conservatisme modéré à l'aide d'arguments scientifiques et avant tout biologiques.

C'est un fait qui est moins surprenant chez un poète et théoricien comme Sully Prudhomme, qui reste un des hérauts de la poésie scientifique dans la seconde moitié du siècle. Jusqu'à présent, ces considérations sur la survie d'un vers traditionnel par l'argument scientifique de l'hérédité des caractères acquis étaient le fait de poètes dont les rapports avec la science sont pour le moins problématiques. Chez Sully Prudhomme, si le rapport avec la science l'est également, celle-ci n'en reste pas moins une des sources d'inspiration et de sujet poétique privilégiés. À l'extrême fin du siècle, dans son article de 1897 pour le premier numéro de la *Revue des deux Frances*, « Vues générales sur le Mouvement poétique en France au XIX^e siècle », repris en introduction au *Testament poétique*, il résume ce rapprochement entre l'évolution de la versification et le transformisme :

⁴²⁰ René Doumic, « La Question du vers libre », article repris dans les *Études sur la littérature française-Deuxième série*, Paris, Perrin et C^{ie}, 2^e éd., 1900, p. 278.

⁴²¹ Banville, *Petit traité de poésie française*, op. cit., p. 14.

Quelques débutants très bien doués et même des poètes déjà formés, dont la vocation supérieure est indéniable, se sont fourvoyés, par une étrange aberration, dans cette aventure littéraire d'où ne pouvait sortir qu'une langue hybride dont les lois échappent à toute formule précise. [...] car les règles essentielles de la versification sont des lois toutes physiologiques, des lois de la nature qui s'imposent à la parole dans le progrès séculaire de ses tentatives pour se rendre le plus musical possible au moyen du rythme définissable, mais sans le secours de la gamme qui la transforme en ce qu'on nomme chant.

C'est précisément ce caractère physiologique des lois fondamentales du vers, qui rassure et autorise à espérer pour un avenir plus ou moins prochain le retour des révoltés de bonne foi à la discipline de notre art [...]. Au demeurant, cette révolte aura servi à nous faire discerner ce qui, dans nos règles, n'est qu'habituel et partant sujet à réforme. Il n'est pas impossible que l'organisme humain évolue encore, que l'ouïe se modifie chez les Français, mais on peut affirmer sans crainte que, si elle change, ses altérations ne se font point par à-coup, mais procèdent avec une extrême lenteur, imperceptibles pendant des siècles. Soyons donc assurés que la nature violente reprendra ses droits, comme la pesanteur, après des oscillations, ramène le pendule à la verticale⁴²².

On le voit, selon le premier prix Nobel de littérature, la langue poétique est pareille à une espèce animale qui évoluerait parallèlement aux lois physiologiques. C'est pour cette raison qu'il qualifie la révolution du vers libre, les « à-coup », de tentative relevant d'une « langue hybride », c'est-à-dire monstrueuse (où l'on retrouve la chauve-souris de La Fontaine et de Delille). L'évolution de la langue poétique est donc nécessaire, mais nécessairement lente, autant que les transformations biologiques. Ce que défend Sully Prudhomme, c'est une appréciation du fait métrique qui ne repose pas sur de simples hypothèses non étayées scientifiquement, mais sur des « lois » éprouvées (le mot est délibérément répété). Le vers français considéré dans ses règles structurelles n'est pas le fruit délirant des caprices d'un théoricien obtus qui choisit des contraintes en toute subjectivité. Au contraire, il est la formulation poétique qui s'est développé nécessairement et naturellement jusqu'aux temps modernes par un processus de sélection et d'évolution « séculaire ». L'argument est tiré de Darwin que Sully Prudhomme est un des seuls poètes français à comprendre réellement⁴²³. Si le vers a perduré et nous a été transmis tel qu'il est, c'est qu'il était nécessairement le plus apte à formuler le sentiment poétique français. Partant, il convient de respecter sa forme traditionnelle, non sans en questionner l'adéquation avec les potentielles évolutions du langage. Sully Prudhomme ne s'arc-boute pas coûte-que-coûte sur un conservatisme métrique, mais il donne à la survie d'une forme traditionnelle des arguments scientifiques qui rendent possibles les éventuelles évolutions sur le long terme.

⁴²² Sully Prudhomme, « Vues générales sur le mouvement poétique en France » [1897], article repris dans les *Œuvres de Sully Prudhomme, Prose*, t. VI, en introduction du *Testament poétique* [1801], Paris, Alphonse Lemerre, 1904, p. 16-17. Ce texte sera cité à nouveau dans le chapitre 8 (p. 589-591) en vue d'une analyse plus poussée.

⁴²³ Voir à ce propos les articles de Nicolas Wanlin, et notamment « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », dans *Romantisme*, n° 154, *Le Vivant, op. cit.*, p. 91-104, et « La poésie darwinienne et anti-darwinienne de 1860 à 1938 : de nouvelles image de l'humanité », dans *L'Héritage de Charles Darwin dans les cultures européennes*, Georges Letissier et Michel Prum (dir.), L'Harmattan, coll. « Racisme et eugénisme », 2011, p. 185-195.

En accord avec ces théories analogiques qui, on le voit, sont relativement courantes tout au long de la seconde moitié du siècle, il y a une certaine logique, en ce siècle où triomphent les différentes formulations d'un transformisme sans cesse redéfini, à traiter la science moderne en vers traditionnels. Si la science évolue à une vitesse vertigineuse, l'une de ses leçons, c'est que ce n'est pas le cas des entités biologiques. Par analogie, ou par transfert, ce n'est pas le cas non plus du langage, et du langage poétique en particulier. En revanche, la temporalité mise au jour par la science n'est pas la temporalité de la science. Le progrès de l'évolution scientifique est considéré à cette époque, on l'a vu, comme majoritairement discontinu : pour le dire autrement, une nouvelle façon de voir le monde qui nous entoure met nécessairement à bas celle qui la précédait, et par conséquent, une nouvelle théorie scientifique contredit la précédente. C'est le fond du propos de Victor Hugo dans le troisième livre de *William Shakespeare* :

La science est continuellement mouvante dans son bienfait.
Tout remue en elle, tout change, tout fait peau neuve. Tout nie tout, tout détruit tout,
tout crée tout, tout remplace tout. Ce qu'on acceptait hier est remis à la meule aujourd'hui.
[...]

La science va sans cesse se raturant elle-même. Ratures fécondes⁴²⁴.

Ce procédé du progrès scientifique par biffures équivaut à une structure d'évolution en épanorthoses successives, qui se contredisent les unes les autres. Le système de fonctionnement en diachronie du fait littéraire n'est pas celui de la science : si les différentes parties de celle-ci progressent en interdépendance, l'œuvre est unique et ne pourra pas être contredite par des œuvres ultérieures. L'histoire poétique tient de l'accumulation plutôt que du progrès. Partant, quand bien même le poème traite de science, il n'en demeure pas moins poème, et n'a pas, dans cette logique évolutive de l'histoire littéraire, à opérer de révolutions, lesquelles adviennent plutôt dans le sujet que dans la forme.

Chanter la science moderne peut donc se faire au moyen de la forme classique du vers, ce qu'illustre un grand nombre des poèmes de la science de la seconde moitié du siècle. Si cet argument scientifique n'est évidemment pas dans les esprits de tous les poètes qui écrivent la science en vers classiques, il est tout de même possible d'avancer que la théorie transformiste est au cœur du débat biologique d'alors, et que tout écrivain qui s'intéresse à la science en est plus ou moins informé.

⁴²⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], repris dans les *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 296-297.

Une partie non négligeable de poètes scientifiques, relevant notamment des *minores*, ne rejette pas en bloc l'héritage de Delille⁴²⁵ et de son école dont la tradition métrique remonte aux siècles classiques. Par un processus de résurgence au sens biologique du terme, le vers retrouve chez eux une forme initiale, à la suite de Du Camp, qui se détourne ouvertement de l'esthétique romantique pour proposer un état antérieur du vers.

Ce rejet romantique se retrouve particulièrement chez un poète comme Louis Bouilhet. L'ami de Flaubert, dont l'influence sur le romancier est d'un point de vue esthétique et idéologique indéniable, renie le mouvement romantique⁴²⁶. L'étude de sa correspondance avec Flaubert révèle trois charges envers Lamartine en seulement trois évocations, toutes entachées d'ironie mordante (ou d'injure directe pour la dernière)⁴²⁷. La question d'un héritage formel de Victor Hugo ou de Musset est plus problématique. Les critiques littéraires de l'époque font volontiers de Bouilhet un suiveur de leur esthétique. La première lettre de la correspondance atteste cependant de l'agacement de Louis Bouilhet à se voir rapproché de Musset par Sainte-Beuve⁴²⁸. Enfin, Bouilhet refusait également que l'on compare ses vers avec ceux de Hugo quand bien même il l'admirait (comme il appréciait Musset, d'ailleurs). À ce sujet, Maria Luisa Cappello renvoie, dans son introduction⁴²⁹, à la lettre du 4 novembre 1865 dans laquelle Bouilhet cherche une forme versifiée qui lui évitera d'être sans cesse associé formellement à Hugo : « [...] condenser le plus que je peux, [...] faire des vers pleins. C'est le seul moyen qu'on me laisse tranquille, avec V. Hugo⁴³⁰ ». Bien au contraire, Bouilhet se revendique plutôt formellement comme un héritier de Boileau dont il cite un vers de l'*Art poétique* pour une question stylistique dans sa lettre du 17 mai 1860⁴³¹. Certes, la référence est vraisemblablement ironique – il l'appelle pompeusement « notre immortel Despréaux » –, de même que le titre de son recueil *Festons et astragales* semble un pied de nez à l'*Art poétique*⁴³². Cependant, la

⁴²⁵ J'y reviendrais plus tard, mais par exemple un poète comme Ernest Cotty, dans *Antediluviana*, s'inspire ouvertement de certains vers de l'abbé poète.

⁴²⁶ Léon Letellier, son biographe, montre que s'il prend part pour le nouveau mouvement, dans la querelle qui advint entre les « Néo-Classiques » et les « Romantiques », Bouilhet ne pouvait se suffire du seul Romantisme, et prône en fait une conciliation entre les deux. *Louis Bouilhet (1821-1869), Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette, 1919, p. 132-135.

⁴²⁷ *Lettres à Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 41, 573 et 574.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 12 et note 40, p. 25.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 570.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 250.

⁴³² En effet, Boileau critique dans son premier chant la profusion de détails du *Temple* de Scudéry en isolant un vers dont il fait malicieusement un indice métatextuel ([1674], Sylvain Menant (éd.), Paris, Garnier Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 88, v. 56) : le narrateur de Scudéry qui visite le temple oriental le décrit longuement et dit « Ce ne sont que Festons, ce ne sont qu'Astragales » (Poème repris dans *Autres œuvres*, Fasano, Schena, Paris, Nizet, coll. « Biblioteca della Ricera. Testi Stranieri », 1989, [1633] p. 227, v. 182.) pour en signifier la richesse architecturale. Boileau retourne la polarité axiologique du vers en en faisant la périphrase caractérisant des poèmes

facture des « Fossiles » n'ose aucune sortie hors du carcan posé par Boileau : les seuls effets de discordance, tous internes, sont significatifs. Ainsi en est-il du vers « La végétation monte, comme la mer⁴³³ », où le rejet interne du verbe semble évoquer l'envahissement débordant de la flore en croissance. Ailleurs, la césure est scrupuleusement respectée, de même que le décompte syllabique traditionnel – diérèses et synérèses comprises –, les hiatus évités et les prescriptions les plus strictes en matière de rime rigoureusement observées. S'il manie l'ironie vis-à-vis de « notre immortel Despréaux », et semble plutôt prendre parti pour Scudéry, Bouilhet respecte dans l'ensemble les prescriptions de l'*Art poétique*.

L'hérédité formelle est en outre au cœur même de l'entreprise poétique du Parnasse, qui, contrairement aux idées reçues, n'est pas hermétique au point de ne penser aucune passerelle avec le domaine scientifique. On le voit dès la première pièce des *Émaux et camées* de Gautier, qui s'intitule justement « Affinités secrètes. Madrigal panthéiste ». Le titre et l'intertexte goethéen sont un signe que ce poème évoque la science et l'utilise comme structure opérationnelle. On retrouve également chez Leconte de Lisle la présence forte d'une certaine influence scientifique qu'étudie en particulier Caroline de Mulder⁴³⁴. Ses contemporains, Jules Lemaître⁴³⁵ et Paul Bourget⁴³⁶, louent unanimement cette influence, constitutive selon eux d'une preuve indiscutable de modernité, quand bien même la structure du vers n'est pas à proprement parler révolutionnaire. Jules Lemaître, qui parle significativement, à propos de ces pièces, de « résurrections », indique que les sources scientifiques de Leconte de Lisle sont tournées vers les sciences du passé (« l'archéologie, l'anthropologie ») : elles permettent d'y accéder. En ce sens, ce sont des pièces paléontologiques, à fonctionnement fossiles. En outre, il constate que cette opération se formule dans des vers à la facture conventionnelle, elle-même issue de la tradition : sa poésie de la réminiscence prend une forme logiquement classique.

descriptifs trop minutieux. De fait, la principale pièce scientifique de Bouilhet, celle qui clôt les *Festons et Astragales*, « Les Fossiles », assume la minutie de la description.

⁴³³ Louis Bouilhet, *Poésies, Festons et astragales*, Milon-la-Chapelle, Éditions H&D, coll. « Écrivains & Normandie », 2009, p. 202.

⁴³⁴ Caroline de Mulder, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », *Fabula / Les colloques, Théorie, notions, catégories, Le poème fait signe*, actes de la journée d'étude sur la poésie française au XIXe siècle tenue le 2 octobre 2004 en Sorbonne, <http://recherche.fabula.org/colloques/document388.php> (consulté le 6/01/2013). Voir aussi le chapitre 5 de *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Caroline de Mulder, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005, « Les sciences de combat », p. 333-417.

⁴³⁵ Jules Lemaître, « Poètes français contemporains, M. Leconte de Lisle », *Revue bleue*, 21 août 1880, p. 172-182, cité par Caroline Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république, op. cit.*, p. 333.

⁴³⁶ Paul Bourget, « Science et poésie », chapitre II de « Leconte de Lisle », septième partie des *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 284-294.

Il en va de même pour le poème « Réminiscences », que Jean Lahor, alias Henri Cazalis, dédie en 1875 à Darwin dans son recueil des *Illusions*⁴³⁷ :

À Darwin.

Je sens un monde en moi de confuses pensées,
Je sens obscurément que j'ai vécu toujours,
Que j'ai longtemps erré dans les forêts passées,
Et que la bête encor garde en moi ses amours.
5 Je sens confusément, l'hiver, quand le soir tombe,
Que jadis, animal ou plante, j'ai souffert,
Lorsque Adonis saignant dormait pâle en sa tombe ;
Et mon cœur reverdit, quand tout redevient vert.
10 Certains jours, en errant dans les forêts natales,
Je ressens dans ma chair les frissons d'autrefois,
Quand, la nuit grandissant les formes végétales,
Sauvage, halluciné, je rampais sous les bois.
Dans le sol primitif nos racines sont prises ;
15 Notre âme, comme un arbre, a grandi lentement ;
Ma pensée est un temple aux antiques assises,
Où l'ombre des Dieux morts vient errer par moment.
Quand mon esprit aspire à la pleine lumière,
Je sens tout un passé qui me tient enchaîné ;
20 Je sens rouler en moi l'obscurité première :
La terre était si sombre aux temps où je suis né !
Mon âme a trop dormi dans la nuit maternelle :
Pour monter vers le jour, qu'il m'a fallu d'efforts !
Je voudrais être pur ; la honte originelle,
25 Le vieux sang de la bête est resté dans mon corps.
Et je voudrais pourtant t'affranchir, ô mon âme,
Des liens d'un passé qui ne veut pas mourir ;
Je voudrais oublier mon origine infâme,
Et les siècles sans fin que j'ai mis à grandir.
30 Mais c'est en vain : toujours en moi vivra ce monde
De rêves, de pensers, de souvenirs confus,
Me rappelant ainsi ma naissance profonde,
Et l'ombre d'où je sors, et le peu que je fus ;
Et que j'ai transmigré dans des formes sans nombre,
35 Et que mon âme était, sous tous ces corps divers,
La conscience, et l'âme aussi, splendide ou sombre,
Qui rêve et se tourmente au fond de l'univers !

On le voit, cette pièce est d'une facture relativement classique : elle respecte la rime traditionnelle et ses alternances génériques, utilise les licences poétiques classiques (« encor », « pensers »), mais respecte aussi les diérèses usuelles (« liens », « conscience »), les césures et la proscription des hiatus. Or ces marques classiques sont en elles-mêmes des « réminiscences », ce qui permet au poème scientifique de faire retour sur lui-même et de réfléchir sa forme comme jalonnée de résurgences. Le « lien » avec le passé, prononcé en diérèse, est à interpréter doublement : le lien biologique dénoté recouvre un lien poétique avec cette prononciation traditionnelle. Les tétramètres classiques ponctuent toute la première partie

⁴³⁷ Jean Lahor [Henri Cazalis], *Illusions* [1875], Paris, Alphonse Lemerre, 1888, p. 230-231.

de cette pièce, comme autant de souvenirs métriques⁴³⁸, jusqu'au retournement que représente le vers 29. Les légers assouplissements rythmiques que forment les deux trimètres des vers 29 et 35 peuvent être lus comme des réminiscences d'une forme romantique elle-même devenue relativement conventionnelle vers la fin du siècle.

Ce devenir classique de la forme romantique du trimètre est confirmé, outre chez Jean Richepin, par un autre poème scientifique tardif, celui de Jean-Étienne Chamard. *L'Épopée des âges* fut composé par ce poète et professeur de 1874 à 1894, et édité à titre posthume par son fils, Henri Chamard, professeur d'université⁴³⁹. Il évoque dans sa longue préface la dimension prosodique de l'œuvre de son père :

Quant à la forme métrique, le lecteur n'aura pas de peine à reconnaître de quel exemple elle procède. Mon père, qui de son aveu n'avait jamais ouvert un livre de Victor Hugo « sans une sorte de frémissement », admirait fort les vers accidentés qu'avait mis à la mode, dans le domaine épique, la *Légende des siècles*. C'est cet alexandrin aux coupes mobiles, aux libres rejets, où la dislocation du rythme est presque toujours compensée par la richesse voulue des rimes, que mon père a, de parti-pris, couramment pratiqué dans *l'Épopée des Ages*⁴⁴⁰.

Telle est donc « la mode », en fin de siècle. Le trimètre est devenu un mètre classique à part entière, à plus forte raison depuis que la mort de Hugo a radicalisé son statut d'autorité poétique. À l'heure où la crise du vers aboutit aux multiples entreprises de vers libres, les vers romantiques sont devenus des modèles de vers classiques dont l'utilisation est significative au sein d'un poème justement sous-titré « Les origines⁴⁴¹ ». Voilà par exemple une reconstitution d'un combat entre un ichtyosaure et un plésiosaure :

Masse horrible ! à la fois, de la queue au museau,
Hideux serpent, poisson hideux, hideux oiseau,
Il était là, hautain, devant cette autre masse,
Baleine et crocodile à la fois !

La menace

Eclatait dans leurs yeux, mêlée à la fureur.
Tous les deux, cependant, comme remplis d'horreur
L'un devant l'autre, étaient restés prêts à l'attaque,
Sans oser attaquer. Parfois leur dos opaque
Sombrement se fronçait de houleux plissements.
Était-ce du frisson ? Sur les flots écumants
Battaient, sans avancer, leurs nageoires puissantes,
Et leurs têtes dans l'air se dressaient, frémissantes,
Toujours au guet⁴⁴² !

L'épisode qui est ici raconté est devenu au fil du temps un *topos* de l'art paléontologique. Le cliché scientifique de l'époque met en effet aux prises l'ichtyosaure et le plésiosaure, depuis

⁴³⁸ Vers 10, 13, 15, 24, 28.

⁴³⁹ Jean-Étienne Chamard, *L'Épopée des âges*, op. cit.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. IX-X.

⁴⁴¹ L'entreprise devait se poursuivre, nous dit Henri Chamard, mais son père n'en eut pas le temps.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 78.

l'aquarelle de 1830 *Duria antiquior – A more ancient Dorset* par le géologue Henry De la Beche, première manifestation de ce qu'on nomme *paleoart* en anglais. Cette aquarelle fut reproduite en lithogravure et largement diffusée, notamment dans des ouvrages d'éducation, comme dans *Les Lettres sur les révolutions du globe* d'Alexandre Bertrand. Ce combat type du monde découvert par la paléontologie fut repris à la fois dans les œuvres de vulgarisation, comme *La Terre avant le déluge* de Louis Figuier, qui en propose en 1862⁴⁴³ une variation épique par le biais de la gravure d'Édouard Riou, mais également dans la littérature, comme au chapitre trente-trois du *Voyage au centre de la terre*, en 1864, où au sein de la vaste mer souterraine un tel combat a lieu sous les regards médusés d'Axel et de son oncle⁴⁴⁴, épisode illustré par une gravure du même Édouard Riou⁴⁴⁵. La poésie, à son tour, se saisit de ce *topos* à la puissance évocatrice. Edmond Emerich met en coprésence les deux animaux fossiles dans *La Création du globe terrestre, poème géologique*⁴⁴⁶. Puis Ernest Cotty les fait s'affronter violemment dans *Antediluviana, poème géologique*⁴⁴⁷. Enfin, Jean Richepin, dans le poème des « Grandes Chansons » intitulé « Les algues », propose un combat poétique entre les deux puissants animaux. Il emplit exclusivement son vers octosyllabique de leurs noms juxtaposés (« Plésiosaure, ichthyosaure⁴⁴⁸ ») qui rivalisent semble-t-il de longueur (avec les nécessaires diérèses sur les syllabes deuxième et troisième de chacun des deux noms), et offrent un combat de sonorités abruptes et de rimes internes. Ainsi, dans le dernier quart du siècle, Chamard reproduit une scène maintes fois rejouée, et il en propose une prise en charge métrique non moins traditionnelle.

En effet, le trimètre flagrant du deuxième vers – « hideux serpent, poisson hideux, hideux oiseau » – martèle la caractérisation de cet animal jugé habituellement effrayant dans le carcan d'un rythme ternaire qui rompt la monotonie des vers bi-mètres précédents et souligne ce faisant la monstruosité de l'objet décrit. De même, le vers sept peut se lire en trimètre – « L'un devant l'autre, / étaient restés / prêts à l'attaque » –, ce qui a ici l'effet de ralentir le rythme en imposant deux pauses significatives à un moment marqué par le suspens de l'action. Néanmoins

⁴⁴³ Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, *op. cit.*, p. 191.

⁴⁴⁴ Jules Verne, *Voyage au centre de la terre* [1864], Paris, Jules Hetzel, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 1867, chapitre XXXIII, note du « mardi 18 août » dans le journal d'Axel, p. 59-62.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁴⁶ Edmond Emerich, *La Création du globe terrestre op. cit.*, p. 16. Emerich se contente de mettre en contact ces deux antédiluviens, sans les faire se combattre : « Puis de l'ichtyosaure, aux appétits gloutons, / Dévorant quelquefois ses propres rejets ; / Mais le roi de ces eaux fut le plésiosaure, / Ce terrible animal dont la faune s'honore : / Il dominait la foule, et d'un seul coup de dent / Broyait un gros reptile aux écailles d'argent. »

⁴⁴⁷ Ernest Cotty, *Antediluviana, op. cit.*, p. 3, « Un Saurien marin, l'énorme *Ichthyosaure*, / Est aux prises avec l'affreux *Plésiosaure* ; ».

⁴⁴⁸ Jean Richepin, *La Mer, op. cit.*, p. 314.

Chamard suit scrupuleusement la leçon hugolienne en respectant quoiqu'il advienne la césure : son trimètre est encore parfaitement romantique dans la mesure où ce n'est qu'un rythme alternatif et coexistant à celui des deux hémistiches égaux. Ce rythme, qui affaiblit certes la césure, en respecte néanmoins les règles fondamentales⁴⁴⁹.

L'argument transformiste fonctionne donc à plein chez les partisans, nombreux et aux pratiques et pragmatiques divergentes, de la forme fixe héritée des structures classiques de la poésie des siècles antérieurs. Au prix d'une analogie biologique plus ou moins consciente, de nombreux poètes qui chantent la science réutilisent des formes qui sont antérieures au romantisme, dans une sorte de réapparition structurelle et pragmatique qui n'est pas sans rappeler l'hérédité d'organes et de structures dans le système atavique.

⁴⁴⁹ À la même époque, d'autres poètes se permettent déjà des césures enjambantes.

Conclusion :

Durant la deuxième moitié du siècle, une forme classique du chant de la science en vers persiste. Il peut s'agir de résiliences à argument scientifique moderne qui fournissent aux premières pièces de ce demi-siècle une forme héritée de la poésie classique, et ce à diverses échelles structurelles. En fin de siècle, le retour aux formes légèrement assouplies du mètre romantique, face à la multiplication des entreprises qui mettent à mal la versification syllabique, peut constituer une attitude passéiste et classique. Plus spécifiquement, ce patrimoine peut prendre aussi la forme d'un héritage de la poésie scientifique telle qu'elle a été léguée par les représentants de l'école de Delille, queue de comète d'une poétique du siècle des Lumières. L'influence des Lumières est également perceptible à travers la réutilisation de dispositifs argumentatifs et énonciatifs caractéristiques, qui indiquent assez que les poètes qui veulent parler de choses scientifiques dans la seconde moitié du siècle ne sont pas tous tournés vers le progrès à venir au point d'oublier que les siècles précédents leur ont fourni des modèles de pensée efficaces. La « grande poésie scientifique », selon l'expression de Casimir Fusil, est à ce double titre – métrique et argumentatif, rhétorique en somme – une héritière formelle du romantisme et du siècle des Lumières, mais ce patrimoine est légitimé dans le cadre globalement transformiste de cette période.

La modernité scientifique justifie des pratiques poétiques diversement conservatrices. Peut-être aurions-nous affaire à une forme consciente de modernité formelle paradoxalement prudente en regard de l'innovation, qu'Yves Vadé décrit ainsi en conclusion de l'article « Modernisme ou Modernité⁴⁵⁰ ? » :

Ainsi les écrivains qui aspirent à devenir les classiques du XX^e siècle [*i. e.* Francis Jammes, Paul Fort, André Gide, Jules Renard...] s'accordent d'une certaine manière avec ceux de 1880 pour considérer que les innovations formelles, les bouleversements de l'écriture et de la langue appartiennent à une modernité vieillissante et qui se condamne elle-même⁴⁵¹.

C'est une forme de modernité structurelle consciente et attentive que nous avons décrite, qui relève de l'évolution et rejette la révolution. Elle est à l'écoute des dernières avancées biologiques, qui lui enseignent qu'un corps doit hériter d'organes dont l'utilité a été confirmée par le temps long, de crainte de devenir ce paradoxe tératologique et orphelin, qui n'a pas de père et ne peut avoir d'enfant : « une modernité vieillissante ».

⁴⁵⁰ Dans *The Turn of the Century : Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout (dir.), Berlin, W. de Gruyter, coll. « European cultures. Studies in literature and the arts », 1995, p. 53-65.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 63-64.

Chapitre deuxième : Science, poésie et classicisme du style

À l'héritage d'une matrice classique correspond une écriture qui se fait également conventionnelle. Lorsque la science est presque unanimement condamnée parce qu'elle parle une langue souvent critiquée pour sa laideur et son recours au barbarisme, on se souvient avec nostalgie d'un siècle pendant lequel les scientifiques eux-mêmes professaient des leçons stylistiques⁴⁵². Pascal Duris rappelle, à ce propos, que la controverse qui opposa Buffon et Linné reposa notamment sur des questions de style⁴⁵³. Persister à décrire les choses de la science en les parant d'effets d'écriture, c'est *a priori* porter sur elle un regard rétrospectif et anti-positiviste.

Certains romans de Jules Verne mettent précisément en scène cette évolution controversée. Paganel, le géographe des *Enfants du Capitaine Grant* (1868), fustige les formulations qui recouvrent d'une épaisseur analogique les choses naturelles. Après avoir eu l'occasion d'observer des « phénicoptères » (des flamants) s'envoler, le scientifique pose à ses compagnons la question suivante :

- « Eh bien, dit-il au major quand la troupe eut disparu, les avez-vous vus voler ?
- Oui certes, répondit Mac Nabbs, et, à moins d'être aveugle, on ne pouvait faire moins.
- Avez-vous trouvé qu'en volant ils ressemblaient à des flèches empennées ?
- Pas le moins du monde.
- Pas du tout, ajouta Robert.
- J'en étais sûr ! reprit le savant d'un air de satisfaction. Cela n'a pas empêché le plus orgueilleux des gens modestes, mon illustre compatriote Chateaubriand, d'avoir fait cette comparaison inexacte entre les flamants et les flèches ! Ah ! Robert, la comparaison, vois-tu bien, c'est la plus dangereuse figure de rhétorique que je connaisse. Défie-t'en toute la vie, et ne l'emploie qu'à la dernière extrémité⁴⁵⁴.

La langue de la poésie, celle à laquelle sacrifiait par le passé l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* lorsqu'il propose cette « comparaison⁴⁵⁵ », présente à la vérité un miroir qui la déforme. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, le style peut être conçu comme un danger rhétorique qui glisse un écran entre l'objet et le mot. Il tend à opacifier la réalité plutôt qu'il ne permet de

⁴⁵² Quoique cette nostalgie soit probablement idéalisée pour une bonne part.

⁴⁵³ Pascal Duris, *Linné et la France (1780-1850)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1993. Voir notamment la partie intitulée « Une question de style », p. 34-37, dans laquelle l'historien des sciences oppose le style de Linné, caractérisé par la concision, à celui de Buffon, marqué par l'emphase.

⁴⁵⁴ Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant* [1868], repris dans *Voyages extraordinaires*, Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, première partie, chapitre XX, p. 182.

⁴⁵⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* [1811], « Quand ces beaux oiseaux volent à l'encontre du soleil, tendant le cou en avant, et allongeant les pieds en arrière, ils ont l'air de flèches empennées avec des plumes couleur de rose », dans *Œuvres romanesques et voyages*, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1969, p. 1166.

l'approcher de plus près. Pourtant, Paganel lui-même, lorsqu'il s'agira de composer ses mémoires en vue d'enrichir la connaissance géographique, sacrifiera à la nécessité du style :

Le savant géographe s'y [sa cabine] tenait presque toujours enfermé. Il travaillait du matin au soir à un ouvrage intitulé : *Sublimes impressions d'un géographe dans la Pampasie argentine*. On l'entendait essayer d'une voix émue ses périodes élégantes avant de les confier aux blanches pages de son calepin, et plus d'une fois, infidèle à Clio, la muse de l'histoire, il invoqua dans ses transports la divine Calliope, qui préside aux grandes choses épiques.

Paganel, d'ailleurs, ne s'en cachait pas. Les chastes filles d'Apollon quittaient volontiers pour lui les sommets du Parnasse ou de l'Hélicon. Lady Helena lui en faisait ses sincères compliments. Le major le félicitait aussi de ces visites mythologiques⁴⁵⁶.

Le géographe représente les hésitations d'un siècle tout entier tiraillé entre les sciences exactes et le souci de bien dire, entre l'aspiration positive du siècle présent et la formulation élégante du siècle précédent.

L'influence de la conception de Buffon continue de se faire sentir, comme le démontre assez la fortune persistante de la formule prononcée devant l'Académie Française en 1753 : « Le style est l'homme même⁴⁵⁷ ». Selon l'analyse de Jacques Dürrenmatt⁴⁵⁸, cette expression reflète une opinion particulièrement en adéquation avec son temps. Buffon cristallise en une phrase courte l'opinion dominante sur l'écriture des XVII^e et XVIII^e siècles. Cet aphorisme souligne que « le style engage toutes les facultés de l'homme dans sa quête d'une parfaite adéquation de son dire à la chose, qu'il le distingue aussi par là de toutes les autres créatures⁴⁵⁹ ». En somme, dans la pensée buffonienne, le style est ce qui unit l'homme au monde, ce qui lui permet de le toucher du doigt, en même temps qu'il l'en sépare (comme l'indique cette idée de « distin[ction] ») : il n'est pas question d'« originalité » chez Buffon, pour reprendre les mots de José-Luis Diaz⁴⁶⁰. Jacques Dürrenmatt et José Luis Diaz montrent que la lecture romantique de la parole du naturaliste contrevient à la pensée de celui-ci. Au XIX^e siècle, son interprétation, qui culminera avec la petite phrase de Vinteuil, fait du style un principe d'« individuation » de l'auteur qui était bien absent de la pensée des Lumières. Ces articles montrent que la réception de ce court énoncé durant la première moitié du XIX^e siècle repose sur des lectures biaisées qui préfigurent l'acception moderne de la notion de style. Celle-ci en vient alors à désigner les signes qui transparaissent, dans l'écriture, de la personnalité

⁴⁵⁶ Jules Verne, *Les Enfants du capitaine Grant*, op. cit., deuxième partie, chapitre II, p. 265.

⁴⁵⁷ Buffon, « Discours à l'Académie Française » [1753], repris dans *L'Histoire naturelle*, Paris, J. Tallandier, coll. « Le Trésor des lettres françaises », 1975, p. 34.

⁴⁵⁸ Jacques Dürrenmatt, « “Le style est l'homme même”. Destin d'une buffonnerie à l'époque romantique », *Romantisme*, 2/2010 (n° 148), *Style d'auteur*, p. 63-76.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁶⁰ José-Luis Diaz, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », *Romantisme*, 2/2010 (n° 148), *Style d'auteur*, p. 45-62, p. 48 pour la citation.

irréductible et singulière de l'auteur. Il ne s'agira donc pas de mesurer la persistance d'un style d'inspiration buffonienne (sensible notamment à l'éloquence oratoire et à la période), mais plutôt de montrer la survie d'une conception stylistique qui s'attache à l'idée que l'écriture doit d'une part embellir le savoir scientifique, et d'autre part qu'elle doit revêtir une forme personnelle et individualiser la matière parée des fleurs du beau style.

Une large part des auteurs qui chantent la science en poésie ne tient pas compte de cette évolution conceptuelle. Au contraire, ces poètes ont conservé la mémoire du sens premier de l'aphorisme de Buffon. Pour cette raison, leurs formulations revêtent fréquemment des allures classiques. La condamnation massive du genre de la poésie scientifique s'explique peut-être, en partie, par cette fascination stylistique des poètes scientifiques. Obnubilés par les travaux de Buffon, de Linné, voire de Cuvier, ils persistent à produire des œuvres qui passent aux yeux de leurs contemporains pour des poncifs anachroniques. Nous verrons cependant qu'ils ne se contentent que rarement d'une servile imitation.

1. LE TECHNOLECTE SOUS ANATHÈME

« D'ailleurs, ils sont jolis, vos néologismes. Des mixtures de grec et d'argot, des infusions d'anglais et de latin ! Le jargon de Babel ! Ce sont les herboristes et les apothicaires qui les font, les néologismes. »,
Théophile Gautier⁴⁶¹.

La citation de Théophile Gautier révèle le désamour que les poètes portent aux technoclectes. Pourtant, il faut convenir que l'attitude qui consiste à les tenir à l'écart des compositions poétiques est fréquemment considérée lors du second XIX^e siècle comme une posture anti-moderne. Les poètes de la science s'attachent parfois hardiment à prendre en compte poétologiquement cette contradiction.

Je m'appuierai sur la définition d'Yves Jeanneret, selon laquelle les technoclectes sont des « mots qui disent la science⁴⁶² ». Comme son nom l'indique, le technoclecte est un vocable (*lecte*) qui dénote une réalité liée à un champ particulier du savoir (*techno*). C'est un sociolecte ne s'adressant qu'aux spécialistes du champ dont il est question. En dehors de son champ, le

⁴⁶¹ Émile Bergerat, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance* [1879], 3^e éd., Paris, G. Charpentier, 1880, quatrième entretien, p. 118, cité par Georges Matoré dans *Le Vocabulaire et la société sous Louis Philippe* [1951], Genève, Slatkine reprints, 1969, p. 129.

⁴⁶² Yves Jeanneret, *Écrire la science, formes et enjeux de la vulgarisation*, chapitre II, « Problématique de l'appropriation des savoirs », première sous-partie, « Les mots qui disent la science », Paris, Presses universitaires de France, coll. « Science, Histoire et Société », 1994, p. 82-109.

technolecte ne vaut que pour sa connotation scientifique et ne dénote rien. La question de l'utilisation en poésie des technolectes et des nouveaux mots forgés par la science ne date pas du XIX^e siècle comme en témoignent de nombreux textes de l'anthologie *Muses et ptérodactyles, La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*⁴⁶³. La présence problématique du terme technique ne se pose pas de la même façon à travers les âges : comme le dit Pierre Louis, quand la langue scientifique française se base presque exclusivement sur des emprunts à des langues étrangères ou sur des compositions issues de termes gréco-latins (des confixations⁴⁶⁴), les anciens « utilisent, pour évoquer les phénomènes qu'ils veulent décrire, des mots de tous les jours⁴⁶⁵. » Il n'y a donc pas, *a priori*, dans le grec et le latin, de terme spécialisé, dont le sens ne serait pas partagé par tous et dont la présence dans un corpus poétique poserait problème. Après les siècles classiques, grands forgeurs de néologismes techniques et scientifiques, la possibilité de l'utilisation poétique de ces termes est fortement débattue dans de nombreux textes théoriques, chaque parti trouvant d'ardents défenseurs. D'un côté, les réfractaires refusent les technolectes pour des raisons de fond (la poésie est subjective, le terme technique est par définition monosémique et impersonnel) et de forme (les néologismes scientifiques sont des mots longs et aux sonorités barbares). De l'autre côté, leurs adversaires appellent cette union de leurs vœux en alléguant le droit à la justesse poétique (le poète veut nommer précisément les choses qu'il chante).

1.1. Un bref historique : technolectes et poésie avant 1850

Dans les esthétiques classiques, la langue poétique doit puiser dans un vocabulaire partagé par tous. Dès le XVI^e siècle, Thomas Sébillet reprend cette idée de Cicéron⁴⁶⁶. En rhétorique, le choix des lexies relève de l'élocution : l'*elocutio* poétique doit « rejeter [*sic*] les mal convenantes et aptes, et retenir les propres et bienséantes », et pour cela il faut reprendre la leçon des classiques « qui enseignans l'usage des mos, ont dit qu'il les faut prendre de la bouche

⁴⁶³ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, voir notamment p. 51, 65, et surtout 313-321.

⁴⁶⁴ En lexicologie, la confixation est la création d'un mot savant sur la base d'une composition à partir de deux mots dont au moins un est une racine gréco-latine, soit un confixe.

⁴⁶⁵ « Remarques sur les origines du vocabulaire scientifique français », Pierre Louis, dans les *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, n° 9, Publication de l'institut national de la langue française, C.N.R.S., 1989, p. 2.

⁴⁶⁶ Cicéron, *De l'Orateur [De Oratore, 55 av. J.-C.]*, Livre premier, III, 12 : « [...] l'art de la parole [...] est à découvert, à la portée, pour ainsi dire, et à la disposition de chacun, instrument d'une pratique journalière, langage usuel de la conversation ; si bien que dans les autres genres on excelle, à proportion qu'on s'écarte davantage de l'intelligence et de la compréhension du vulgaire ; mais dans l'éloquence, ce serait la plus grave des fautes que de rejeter les façons de s'exprimer, les façons de penser et de sentir communes à tous les hommes. », Edmond Courbaud (trad.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « des universités de France », 1985, p. 11-12.

de chacun »⁴⁶⁷. Plus tard, le jésuite Jean-Antoine du Cerceau émet sensiblement la même théorie :

A l'égard de la première de ces deux choses, je veux dire des termes, l'autorité de l'usage est absolue et sans aucunes bornes. C'est-à-dire, qu'il n'y a point de termes si barbares, si durs, si choquans, que l'usage ne puisse établir et civiliser [...] c'est de quoi nous avons de grands exemples dans notre Langue, laquelle non seulement, a naturalisé une infinité de mots tirés de Langues étrangères, tant anciennes que modernes ; mais qui même, en naturalisant certains mots, en a réglé la signification, de la manière du monde la plus arbitraire⁴⁶⁸.

Cette idée est toujours bien présente chez certains poètes du XIX^e siècle, comme on le verra en particulier à travers l'exemple d'un médecin poète comme Pierre-Adolphe Piorry. Le débat est ancien mais bien vivant : le vocabulaire poétique doit-il accueillir les nouveaux mots, et notamment ceux que forge la science ?

Le XVI^e siècle ouvre grandes les portes de ses dictionnaires poétiques, par l'intermédiaire de Du Bellay et de Ronsard. Le premier, dans sa *Défense et illustration de la langue française*, permet au poète les néologismes : « qu'il ne craigne point d'inventer, adopter et composer à l'imitation des Grecz quelques mots Francoys, comme Ciceron se vante d'avoir fait en sa Langue. [...] Ne crains donques, Poète futur, d'innover quelques termes⁴⁶⁹ [...] ». Le second, Ronsard, dans la posthume « Préface sur la *Franciade* touchant le poème heroïque. Au lecteur apprentif », écrit : « Tu n'oublieras les noms propres des outils de tous mestiers, et prendras plaisir à t'en enquerre le plus que tu pourras [...]. Davantage je te veux bien encourager de prendre la sage hardiesse, & d'inventer des vocables nouveaux⁴⁷⁰ [...] ». Néanmoins dans les deux cas il convient de n'utiliser ces néologismes qu'avec parcimonie. Du Bellay ajoute « en un long poème principalement, avecques modestie toutesfois, analogie et jugement de l'oreille⁴⁷¹ » et Ronsard « pourveu qu'ils soient moulez et façonnez sus un patron desjà receu du peuple⁴⁷². » Sébillet partage d'ailleurs cette restriction :

[...] [J]e voeil seulement en cest endroit aviser le futur Pöète, qu'il soit rare et avisé en la novation des mos : et comme il est contraint souvent en emprunter, pour, ainsy que dit Horace, découvrir par notes récentes les secretz dés choses, aussy le face il tant

⁴⁶⁷ Thomas Sébillet, *Art poétique français* [1548], premier livre, « IV. Du style du Poete : du choix et ordre des Vocables, appellé en Latin, Elocution », Félix Gaiffe (éd.), nouvelle édition mise à jour par Francis Goyet, Paris, Librairie Nizet, coll. « Société des textes français modernes », 1988, p. 29-30.

⁴⁶⁸ J.-A. du Cerceau, *Réflexions sur la poésie française* [1742], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 267-269.

⁴⁶⁹ Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue française* [1549], Livre II, chapitre VI, « D'inventer des Motz, et quelques autres choses, que doit observer le Poète François », Jean-Charles Monferran (éd.), Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2001, p. 144-146.

⁴⁷⁰ Ronsard, « Au lecteur apprentif », *Œuvres complètes*, Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin (éd.), t. I, *op. cit.*, 1993, p. 1173-1174.

⁴⁷¹ Du Bellay, *La Deffence et illustration*, *op. cit.*, p.146.

⁴⁷² Ronsard, « Au lecteur apprentif », *op. cit.*, p. 1174.

modestement, et avec tel jugement, que l'asprété du mot nouveau n'égratigne et ride lés
aureilles rondes⁴⁷³.

La Renaissance, période de fort renouveau lexical et linguistique, admet généralement le néologisme et le terme technique dans le vers. Il est communément permis d'inventer « des vocables nouveaux », mais aussi d'utiliser des mots récemment forgés par d'autres, à la condition formelle que cet usage soit tempéré et respectueux de l'harmonie.

L'union devient plus problématique durant les siècles classiques. « Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme », tranche Boileau au vers 159 du premier chant de son *Art poétique*⁴⁷⁴. Qui plus est, Boileau jette le discrédit sur les néologismes par confixation que forge et emploie Ronsard :

Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque⁴⁷⁵.

Le débat reste vif. Charles Batteux, cent ans plus tard, dans ses *Principes de la littérature*, revient sur ce propos :

La poésie n'est pas moins occupée de choisir ses expressions que ses pensées. Elle veut qu'outre la propriété et la justesse, qui sont plutôt un défaut évité qu'une beauté acquise, il y ait dans son discours un certain nombre de mots qui frappent et qui piquent l'attention de l'auditeur. Elle en emprunte des langues voisines, ou des langues anciennes : elle en fait revivre de surannés, qu'on voit renaître avec plaisir, en faveur de leur énergie [...] en un mot, elle s'attache à tout ce qui est extraordinaire, soit par la richesse, par la hardiesse, par la force, ou parce qu'il est nouveau⁴⁷⁶.

Il y aurait, selon Batteux, un charme inhérent aux mots inattendus et aux néologismes.

Au XIX^e siècle, si la question partage encore, les arts poétiques tendent à trancher pour suivre résolument Boileau. Emmanuel-Louis-Nicolas Viollet-le-Duc, le père du célèbre architecte, ironise ainsi dans un petit poème de 1809 qui, par le succès qu'il rencontre⁴⁷⁷, lance la carrière de son auteur :

Voulez-vous du public arracher les suffrages ?
De mots retentissants ornez tous vos ouvrages ;
Enrichissez la langue, et sans vous rebuter,
S'il vous manque des mots, sachez les inventer⁴⁷⁸.

⁴⁷³ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, op. cit., p. 32.

⁴⁷⁴ Boileau, *Art poétique* [1674], Sylvain Menant (éd.), op. cit., p. 91.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, v. 126-128, p. 90.

⁴⁷⁶ Charles Batteux, *Principes de la littérature* [1774], Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 193-194.

⁴⁷⁷ Il connut rapidement deux nouvelles éditions.

⁴⁷⁸ Emmanuel-Louis-Nicolas Viollet-le-Duc, *Nouvel art poétique, poème en un chant*, Paris, Martinet, 1809, p. 24, cité dans *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 426-427.

Il est manifeste, selon lui, que le néologisme est une licence scandaleuse pour mauvais poète incapable de trouver le mot juste. L'ironie en moins, le poète Michel de Cubières-Palmézeaux reprend la même condamnation :

Créer de nouveaux mots est un talent facile
Mais le public sévère est rarement docile
A ces expressions qui peuvent dans nos mœurs
Accumuler sans fin de burlesques erreurs.
Avec discrétion usez d'un privilège
Qu'ont ignoré toujours les hommes de collège [sic]
Et que d'un doux éclat frappant les doctes yeux
Ce qui fut bien jadis fasse dire : c'est mieux.
Car si vous rejettiez [sic] la méthode commune
En France on parlerait vingt langues au lieu d'une.
Chacun aurait la sienne, et la tour de Babel
De l'Apollon français remplacerait l'autel.
La grammaire a ses lois ainsi que ses scandales.
Tâchez donc d'ennoblir les tournures banales⁴⁷⁹.

En somme, tous deux reprennent la sentence classique de Marmontel : « Le Dictionnaire d'un Poète, ce sont les Poètes eux-mêmes⁴⁸⁰ ». Pourtant, les dictionnaires poétiques hésitent encore longtemps. Si le *Répertoire de tous les mots poétiques de la langue latine ou Nouvelle classification du Gradus ad parnassum* assure dans sa préface avoir supprimé les « noms techniques d'arts, de science » car ils ne sont pas « usités dans les bons poètes »⁴⁸¹, le *Gradus français* célèbre les apports lexicaux de « [n]os aimables poètes descriptifs, et notamment Delille, [...] [qui] ont enrichi la langue poétique d'une infinité de mots dont un dédain orgueilleux nous faisait à tout moment sentir le besoin⁴⁸². » Au sein même du *Nouveau dictionnaire poétique* qui précède chronologiquement ces deux ouvrages, l'hésitation est présente. La préface semble condamner les mots techniques et nouveaux :

[...] [J]e me suis souvenu que je faisais le Dictionnaire des poètes, c'est-à-dire un ouvrage où le goût n'admettait que les mots purs, consacrés par les bons auteurs [...] j'ai supprimé, pour la plupart, les termes de collège et de cuisine, de tonnelier et de fondeur de cloche [...] des mots de l'art typographique [...], j'ai rejeté les termes engendrés par le néologisme : c'est l'usage et non la mode qui donne aux mots une valeur réelle ; ceux que conçoit l'opinion du jour sont bizarres, sont éphémères comme elle ; et la poésie ne veut rien qui ne puisse aller sûrement à l'immortalité⁴⁸³.

⁴⁷⁹ Michel de Cubières-Palmézeaux, *Essai sur l'art poétique en général et en particulier sur la versification française divisé en quatre épîtres aux Pisons modernes*, Paris, Chez Froullé, 1812, épître no 1, p. 13.

⁴⁸⁰ Marmontel, *Poétique française*, Paris, Chez Lesclapart, 1763, p. 122.

⁴⁸¹ J.-J. Michel, *Répertoire de tous les mots poétiques de la langue latine ou Nouvelle classification du Gradus ad parnassum*, [Paris], Chez Brédif, 1825, p. VII de la préface.

⁴⁸² L.-J.-M. Carpentier, *Le Gradus français, précédé d'un Traité de versification* [1822], Paris, A. Johanneau, 2^e édition, 1825, p. 60-61.

⁴⁸³ L. A. Hamoche, *Nouveau dictionnaire poétique, dans lequel on a classé les mots par ordre de richesse de rime, en assignant à chacun sa définition, des synonymes ou équivalens, et les périphrases dont il est susceptible ; précédé d'un essai didactique sur les règles des poèmes ; et suivi d'un traité de versification et d'une nomenclature des rimes, composée des mots qui, non admis en poésie, ne sont pas pour cela exclus de la langue*, Paris, Chez Testu, 1802, « Préface », p. XII.

Néanmoins, dans le texte du dictionnaire, des termes techniques et scientifiques sont cités, pour peu qu'ils ne soient pas trop récents : « Dessication, terme de chimie, opération qui consiste à enlever à des substances l'eau ou l'humidité qu'elles contiennent. [...] Vésication, terme de médecine, naissance des vésicules, causée par la brûlure. — , effet des remèdes vésicatoires⁴⁸⁴. » De la même façon, les noms des savants sont présents si l'homme a vécu il y a longtemps. Scaliger y côtoie Galilée, mais l'on n'y croquera ni Buffon ni Newton. Tout se passe comme si seul le temps permettait d'ouvrir la porte à des mots ou des noms scientifiques. Les ans patinent le technolecte et le rendent apte, en même temps qu'ils en gomment les aspérités liées à la nouveauté, à prendre place à la table poétique. En fin de compte, le technolecte est toléré au moment même où il se départit de son caractère technolactal.

Dès la première moitié du XIX^e siècle, la science conteste le monopole de nommer le monde que possédait auparavant le poète. Alors que Du Bellay et Ronsard exhortaient la poésie à se saisir lexicalement de la modernité en la baptisant à l'aide de lexies néologiques, le XIX^e siècle ne forge plus guère de mots que par la voix scientifique. L'article du 18 décembre 1835 de Charles Nodier, dans les *Feuilletons du temps*, illustre parfaitement cette funeste passation de pouvoir :

Ce que je reproche à la nomenclature, c'est de pervertir et de fausser l'étude de la science pour en faire un monopole ; c'est de dérober l'univers à l'homme, pour le livrer en apanage à une poignée de pédants et de cuistres ; c'est d'inféoder à des ignares, vernis de mauvais grec et de mauvais latin, ces riches domaines de la nature qui appartiennent à tous. C'est d'avoir mis à la place des magnifiques images du ciel qu'avaient tracées les bergers, des chiffres et des logogriphes ; c'est d'avoir substitué dans la description des choses naturelles un jargon barbare et inintelligible aux métaphores gracieuses et pittoresques du peuple ; c'est d'avoir fermé d'une barrière insurmontable aux femmes et aux enfants, l'accès de ces connaissances charmantes qui semblent faites pour eux. C'est surtout d'étouffer les langues sous un odieux fatras de mots hétéroclites que les langues n'ont pas portés, et qui n'ont aucune harmonie, aucun écho dans la parole naïve que Dieu avait donné à chaque pays, à chaque agrégation d'hommes pour ses perceptions, pour ses besoins, pour ses jouissances. C'est de s'obstiner à bâtir une Babel confuse et impie au milieu de la création du Seigneur. La philosophie du dix-huitième siècle avait tué le grand principe, la pensée souveraine des choses. La science du dix-neuvième siècle ne s'est pas prise si haut, mais elle a frappé les sociétés humaines plus avant dans le cœur. Elle a tué le *verbe*⁴⁸⁵.

Désormais le scientifique, déplore Nodier (lui-même passionné d'entomologie), s'arroge le droit exclusif de nommer ses découvertes. Ce qui pose problème, c'est que les scientifiques ne sont pas des poètes, et qu'à ce titre, ils martyrisent la langue : leurs créations lexicales sont frappées du sceau tétatologique, esthétiquement mais aussi sémantiquement. Ces mots sont

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 570-571.

⁴⁸⁵ Charles Nodier, « Des nomenclatures scientifiques » [18 décembre 1835], *Feuilletons du temps*, Jacques-Rémi Dahan (éd.), Classiques Garnier, 2010, t. I, p.620-629, texte partiellement cité et commenté dans *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 333-334.

affreux, certes, mais en outre ils tendent à opacifier le signifiant et à réserver la connaissance moderne aux seuls initiés. D'emblée, la lecture esthétique se double d'une lecture politique : le néologisme scientifique est résolument tourné vers une aristocratisation du savoir quand la langue poétique, jonglant avec les vocables communs et les analogies populaires, parle au peuple et aux mineurs (que représentent les femmes et les enfants), parce qu'elle puise son vocabulaire à « la bouche de chacun », pour reprendre l'expression de Sébillot. Afin de joindre le geste à la parole, Nodier imagine une fiction qui met en scène la réaction horrifiée de grands poètes classiques (qui furent aussi hommes de science) face aux innovations lexicales des scientifiques modernes :

Qu'est-ce aujourd'hui que nos vocabulaires à côté du progrès toujours croissant de ses conquêtes ? Un pauvre patois à peine débarrassé de ses langes, le bégayement maladroit de l'esprit et du cœur, de l'éloquence et de la poésie, du génie et de la nature. Oh ! que Pascal reculerait effrayé devant l'idiosyncrasie, Mallebranche [*sic*] devant la phrénologie, et Fénelon devant l'esthétique⁴⁸⁶ !

L'auteur constate un écart regrettable entre l'état d'avancement des sciences modernes et la langue qu'elles forgent pour s'énoncer elles-mêmes, qui reste à l'état de balbutiement sauvage et enfantin, de patois barbare⁴⁸⁷.

Le poète Jean-François de la Harpe, dans son *Lycée*, parle déjà à propos de ces mots techniques de « monstres » qui se « présentaient en épouvantails » sur le pas du portique du « sanctuaire de la science »⁴⁸⁸. L'école de Delille ne revendique pas, en somme, de parler comme la science, mais propose un langage parallèle. Comme le dit Hugues Marchal, « [l]es poètes n'entendent pas se substituer aux savants et produire l'équivalent de leur discours. Comme tout vulgarisateur, ils parlent de la science, non pour elle, ni avec ses codes⁴⁸⁹. » La pragmatique n'est pas la même : le poème ne peut plus être un traité scientifique. Il se contente de tenir un discours sur la science. Le soupçon de pédantisme, ce « faste pédantesque » formulé

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Le caractère barbare des technoclectes persistera sous la plume des poètes. Alphonse Karr, dans l'introduction qu'il écrit pour une édition de 1867 de *Les Fleurs animées*, de Grandville, ouvre ainsi son texte : « Il y a plusieurs manières d'aimer les fleurs. Les savants les aplatissent – les dessèchent et les enterrent dans des cimetières nommés herbiers, puis ils mettent au-dessous de prétentieuses épitaphes en langage barbare », *Les Fleurs animées* [1847], t. I, Paris, Garnier Frères, 1867, p. 1. Karr répète alors une idée qu'il avait déjà formulée dans *Un voyage autour de mon jardin* en 1845, dans la lettre 6 intitulée « Les Savants » : « Ils mettent les fleurs à l'empois. Voyez un savant entrer dans une riante prairie ou dans un jardin parfumé, et écoutez-le ; vous prendrez le jardin ou la prairie en horreur. Ils ont commencé à former pour ces gracieuses choses qu'on appelle des fleurs, trois langues barbares, qu'ils ont ensuite mélangées pour en faire une plus barbare ; puis, chaque savant y a apporté sa petite part de barbarismes nouveaux [...]. », Alphonse Karr, *Un voyage autour de mon jardin* [1845], Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 35.

⁴⁸⁸ Jean-François de la Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne* [1798-1804], t. II, Première partie [1825], Paris, Didier, Lefèvre, 1834, p. 720, cité dans *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 104.

⁴⁸⁹ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 104.

par Boileau à l'encontre de Ronsard qui va puiser son lexique dans les « grands mots » issus du grec et du latin, revient en mémoire. Au début du XIX^e siècle, le poète et chirurgien de l'artillerie Jean-Louis Brad parle du « pédantisme » et de « la couleur doctorale » des « mots techniques »⁴⁹⁰.

C'est dire si, au mitan du XIX^e siècle, les néologismes scientifiques pullulent. Toutefois leur divorce avec la poésie semble bien consommé. D'une part, esthétiquement, ils ne correspondent plus à la clarté et à l'élégance de la langue poétique, d'autre part, ce qui constitue un divorce pragmatique, ils ne parlent plus qu'à de rares initiés. La rupture relève enfin de la question de l'*ethos* : comme le médecin de Molière qui utilise des grands mots incompris à dessein, le poète qui se saisit des technolèctes risque fort de passer pour pédant.

1.2.Des mots antipoétiques

Le second XIX^e siècle s'ouvre dans un contexte troublé. Les avancées scientifiques fulgurantes s'accompagnent d'un nécessaire fleurissement de technolèctes nouveaux pour nommer toutes ces découvertes et inventions. Un écrivain comme Alphonse de Toussenel se plaint encore, en 1855, que la dénomination scientifique échappe à la poésie, reconduisant en cette période, seuil de la modernité littéraire, la complainte de Nodier :

Un malheur immense pour la poésie et pour l'art, c'est que les hommes d'esprit aient si facilement abandonné aux hommes de science le droit de baptiser les créatures du bon Dieu ; c'est que tous les vrais poètes n'aient pas protesté encore contre les dangers de cette usurpation. Les nomenclateurs officiels, en accaparant ce droit de baptiser les êtres, ont déjà réussi à bannir de la conversation honnête le nom des plus jolis oiseaux et des plus jolies fleurs. [...] Je connais une multitude d'arbustes et d'arbrisseaux charmants récemment importés des extrémités du globe, des arbres dont chaque fleur vaut un poème et qui ne peuvent trouver place dans aucun hexamètre, grâce à la barbarie de leur dénomination⁴⁹¹.

La déliaison entre science et poésie est consommée selon un grand nombre de commentateurs. Le romantique Victor de Laprade, en 1868, jette un regard rétrospectif sur un « divorce » qu'il juge effectif mais surtout irrémédiable :

Le divorce qui sépare le goût du beau de la recherche du positif et de l'utile, ne s'est accompli que trop tôt ; et dès longtemps la science a cessé de se préoccuper du souci de bien dire. L'avenir lui réserve encore une sécheresse plus grande ; à mesure qu'elle poursuivra plus spécialement les applications à l'industrie, elle aura besoin de plus de précision dans ses formules et d'une langue de plus en plus géométrique, de moins en moins littéraire⁴⁹².

⁴⁹⁰ Jean-Louis Brad, *Hygiène militaire, ou l'Art de guérir aux armées*, Grenoble, Chez l'auteur, 1815, p. VII, cité dans *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 313.

⁴⁹¹ Alphonse de Toussenel, *L'Esprit des bêtes. Zoologie passionnelle. Mammifères de France*, Paris, Librairie Phalanstérienne, 2^e éd., 1855, p. 439.

⁴⁹² Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, p. 161.

Le désaccord repose aussi sur des raisons pragmatiques : les poètes s'entendent de façon presque unanime pour dire que les « mots qui disent la science » sont difficiles à manier au sein du vers. Il est significatif, à ce titre, que Maxime Du Camp, le chantre de la modernité, clame en 1855 le droit à l'exactitude poétique et au « nom propre⁴⁹³ » tout en blâmant l'usage du terme scientifique :

[La poésie] aura à dépouiller la science des nuages obscurs où elle se complait [...]. La littérature a dans la science un rôle magnifique à jouer. Elle doit la prendre corps à corps, lui arracher un à un les vêtements de convention dont on l'entoure malgré elle, et la montrer aux hommes étonnés telle qu'elle est, jeune, charmante, souriante, indulgente et radieuse. [...] [La science] parle encore une langue étrange, barbare ; elle est hérissée de termes singuliers comme une forteresse est hérissée de canons ; il faut lui enseigner notre langage sonore, imagé, facile et à la portée de tous ; il faut la désarmer et lui mettre les diaphanes vêtements de la paix⁴⁹⁴.

Du Camp reproduit la métaphore guerrière de la difficile cohabitation. Plutôt que de proposer d'accueillir la langue scientifique en son sein, il la considère comme une ennemie, une « impénétrable citadelle », dira-t-il plus loin, qu'il faut rendre inoffensive en la pliant aux bonnes volontés du poète. En d'autres termes, ce que Du Camp appelle de ses vœux, c'est une victoire sans partage de la langue littéraire sur les mots qui disent la science. Il est de ce point de vue révélateur qu'il décrive cette opération d'élagage comme un viol en proposant très brutalement de lui « arracher un à un les vêtements »⁴⁹⁵. La littérature agit à l'égard de la science exactement comme la science traite la nature dans l'iconographie traditionnelle du dévoilement.

Cette nécessité d'un dépouillement repose sur l'argument d'un polissage : le vocabulaire technique est selon Du Camp l'arsenal derrière lequel se réfugie la science farouche et querelleuse. Le technoclecte est pour cette raison décrit poétiquement comme un « cano[n] ». À l'abri de cette « forteresse » de mots acérés se cache une autre réalité de la science, « jeune, charmante, souriante, indulgente et radieuse ». Du Camp répète l'argument nodiériste selon lequel la science est une bénédiction, mais son énonciation linguistique une funeste « enceinte » fortifiée par des savants jaloux de conserver leurs connaissances. Émile Blémont, parnassien et ami de Victor Hugo, reproduit également cette analogie. Dans « Le Baptême des fleurs », il regrette les « noms si lourds et si tristes » que les botanistes donnent aux fleurs :

C'est la science dit-on,
Comme on nous disait naguère,

⁴⁹³ Maxime Du Camp, *Les Chants modernes*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 9.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁹⁵ Du Camp reprend fort probablement les remarques de l'astronome Jean Sylvain Bailly qui rappelle dans son *Histoire de l'astronomie moderne* une tradition poétique qui cherche à dire la science autrement en la dépouillant de ses technoclectes et de la rendre ce faisant accessible : « ce voile qui [...] cache [la vérité], qui rend son accès difficile, c'est un langage convenu », *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de M.D.CC.XXX.*, De Bure, 1779, t. I., p. VI. Sur ce point, voir *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 103.

Avec un air et d'un ton
Si dégagés : – C'est la guerre⁴⁹⁶ !

1.2.1. *Cacophonie du technolecte*

« Fuyez des mauvais sons le concours odieux », disait Boileau. La première raison justifiant l'interdiction du technolecte est d'ordre euphonique. Ces termes sont acérés et agressifs parce que leur allure elle-même, leur sonorité, au sein d'un art de la profération harmonique, relève de la sauvagerie non polie, de la création lexicale non maîtrisée : ce sont des monstres « à la physionomie baroque et saugrenue⁴⁹⁷ ». Voilà pourquoi, dès 1802, Hamoche déclare dans son *Nouveau dictionnaire poétique* : « j'ai retranché, comme étrangers à l'objet de ce Dictionnaire, des termes qui, bien qu'admis par l'Académie dans le sien, ne sont d'aucun usage dans la composition littéraire, et nullement en harmonie avec d'autres mots de la langue », car ces mots sont « bizarres »⁴⁹⁸. Le technolecte heurte traditionnellement le bon goût et l'élégance de la culture française : dans *De la Terre à la Lune* (1865), Jules Verne fait violemment réagir son personnage de français archétypal, le courageux et fantasque Michel Ardan, face aux noms techniques proférés par les ingénieurs américains⁴⁹⁹. Cette notion de disharmonie, de désaccord au sens littéral du terme, hante la poésie de la seconde moitié du siècle. Elle marque significativement Du Camp, qui, dans le cadre de son analogie guerrière filée, compare les technolectes à des « canons ». Signe à la fois du caractère dangereux du technolecte mais aussi du bruit assourdissant et dissonant qu'il produit, cette survie de la métaphore guerrière de la cacophonie montre combien le poète des *Chants modernes* ne peut s'empêcher de reconduire les préceptes de Boileau :

Il est un heureux choix de mots harmonieux.
Fuyez des mauvais sons le concours odieux :
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée⁵⁰⁰.

Si « l'oreille est blessée », c'est qu'un mot contondant s'est introduit dans la musique du vers. Chez Du Camp, ce mot lui-même est signifié analogiquement par une arme dont il reproduit

⁴⁹⁶ Émile Blémont, *Les Pommiers en fleurs : idylles de France et de Normandie*, Charpentier, 1891, p. 56, cité dans *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 339-340.

⁴⁹⁷ Nodier, *art. cit.*, p. 620.

⁴⁹⁸ Hamoche, *Nouveau dictionnaire poétique*, *op. cit.*, p. XIV et XII.

⁴⁹⁹ « Quelle serait la courbe suivie par le projectile, voilà ce qui les passionnait. L'un tenait pour l'hyperbole, l'autre pour la parabole. Ils se donnaient des raisons hérissées d'x. Leurs arguments étaient présentés dans un langage qui faisait bondir Michel. », Jules Verne, *De la Terre à la Lune* (1865), repris dans *Voyages extraordinaires, Voyage au centre de la Terre et autres romans*, Jean-Luc Steinmetz (dir.), Henri Scepi (éd.), *op. cit.*, 2016, chapitre XV, p. 600.

⁵⁰⁰ Boileau, *Art poétique*, *op. cit.*, vers 109-112, p. 90.

l'effet. La cohabitation agonistique des mots rudes et de la poésie ne date pas d'hier, et Du Camp ne fait qu'en proposer une version moderne.

C'est ce qui explique que l'on considère communément que les termes scientifiques procèdent d'une langue « barbare ». La même année, Maxime Du Camp et Alphonse de Toussenel⁵⁰¹ portent ainsi un jugement sans appel sur le caractère antipoétique du terme scientifique, mais cette qualification durera jusqu'à l'extrême fin du siècle où elle sera reprise par Remy de Gourmont⁵⁰². Le mot même de *barbare* est étymologiquement lié à un état langagier primitif et pré-articulé. Il qualifie chez les Romains un usage incorrect de la langue. C'est un terme axiologiquement marqué, qui dénote le caractère étranger et envahisseur du technolecte par rapport au poème. Il connote un jugement lexicologique sur cette langue qui n'en est pas une à proprement parler, et évoque le bredouillement et l'expression incompréhensible⁵⁰³. Taxé de barbarie, le technolecte est le mot qui menace d'envahir la Rome de la lyre, au moment même où un soupçon de décadence morale est porté sur la littérature qui proclame son caractère moderne⁵⁰⁴. Cette analyse est renforcée par la comparaison que propose Blémont dans « Le Baptême des fleurs », entre le savant néologiste et les soldats prussiens :

Un caporal ostrogoth
Mettra-t-il donc, sans encombre,
Au flambant coquelicot
La grosse capote d'ombre ?

Fera-t-on marcher au pas,
Tel qu'un vieux légionnaire,
Le doux ne-m'oubliez-pas
En casque à paratonnerre⁵⁰⁵ ?

Ce péril est avant tout mélodique, car la barbarie du mot qui dit la science repose surtout sur la dureté des sonorités que ces balbutiements de scientifiques déploient effrontément.

La séparation des deux cultures s'accroît et semble logiquement emprunter deux voies linguistiques différentes. Pour reprendre la citation de Victor de Laprade, la langue des sciences modernes oppose un lexique et des formulations de plus en plus « géométrique[s] » à l'énonciation « littéraire »⁵⁰⁶. Répétant l'argument de Nodier, Laprade ajoute que la science,

⁵⁰¹ Alphonse de Toussenel, *L'Esprit des bêtes*, op. cit., p. 439.

⁵⁰² Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française* [1899], op. cit., p. 87.

⁵⁰³ Voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, t. I, p. 179-180.

⁵⁰⁴ 1857, deux ans plus tard, est symptomatiquement la date du double procès pour atteinte aux bonnes mœurs à l'encontre de Flaubert et Baudelaire.

⁵⁰⁵ Émile Blémont, *Les Pommiers en fleurs : idylles de France et de Normandie*, op. cit., p. 57.

⁵⁰⁶ Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, op. cit., p. 161.

obnubilée par le seul résultat, s'est détournée du média qui permet de le transmettre : « dès longtemps la science a cessé de se préoccuper du souci de bien dire⁵⁰⁷. »

Ernest Cotty, le poète entomologiste, assure dans *Antediluviana* qu'« *Archeopterix* » est un « [n]om assez mal sonnante⁵⁰⁸ ». Jules Arbelot, dans son long poème encyclopédique de 1882, *La Création et l'humanité*, propose un rapprochement significatif entre l'allure et le nom des monstres antédiluviens :

Ces corps sont monstrueux, plus monstrueux encore
Sont les noms adoptés⁵⁰⁹...

Le minéralogiste Albert-Auguste Cochon de Lapparent souligne dans ses *Conseils à un jeune amateur de géologie* que l'élocution proprement poétique souffre de devoir proférer des termes techniques :

Je ne pourrais ici, sans blesser l'harmonie,
Des terrains éruptifs te dresser le tableau ;
Je ne sais, en effet, pire cacophonie
Que celle de leurs noms, tous forgés au marteau⁵¹⁰.

Le « marteau » biseauté est l'outil des géologues qui en frappent les pierres lors des « courses géologiques de l'École des Mines » (sous-titre du poème). Ce marteau est probablement un écho lointain de celui que Boileau attribuait, comme outil lyrique, à Jean Chapelain, dont il jugeait les vers cacophoniques⁵¹¹. Il fait un bruit tout autre que la lyre traditionnelle. Le motif du coup de marteau, cacophonique, soudain, accidentel, discontinu, dont la note n'est pas maîtrisée, motif rythmique mais non euphonique (tout comme les coups assourdissants des « canons » de la préface de Du Camp), entre en confrontation directe avec celui de la lyre, maîtrisée, continue, accordée et partant mélodieuse. Un affrontement affleure entre l'harmonie du langage poétique et le rythme assourdissant du marteau qui frappe la pierre. Ce marteau parle un langage du présent, de la terre que l'on fouille, de la science en train de se faire, alors que la lyre chante les vérités universelles et atemporelles. C'est l'outil moderne du travail quotidien et séculier contre l'instrument antique de la musique éternelle, un instrument qui « bless[e] l'harmonie » de la langue poétique.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Ernest Cotty, *Antediluviana. Poème géologique*, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁰⁹ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, *op. cit.*, p. 37.

⁵¹⁰ Albert-Auguste Cochon de Lapparent, *Conseils à un jeune amateur de géologie. Poème didactique composé à l'occasion des courses géologiques de l'École des Mines*, Paris, Librairie française et étrangère, 1867, p. 5, cité dans *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 335.

⁵¹¹ « Maudit soit l'auteur dur, dont l'âpre et rude verve, / Son cerveau tenaillant, rima malgré Minerve ; / Et de son lourd marteau martelant le bon sens, / A fait de méchants vers douze fois douze cents. », cité par Quicherat dans son *Petit traité de versification française* [1874], Paris, Hachette, 8^e éd., 1884, p. 71.

Victor Hugo, lui-même, glose en ce sens l'usage du technolecte. Il forge en 1859 dans « Plein ciel » le terme « aéroscaphe », qu'il commentera sept ans plus tard dans *Les Travailleurs de la mer* : « Rien n'est plus démontré que ces afflations à courants continus, et un jour la navigation aérienne, servie par les air-navires que nous nommons, par manie du grec, aéroscafes, en utilisera les lignes principales⁵¹². » Ce terme, que le poème de l'avenir technique, « Plein ciel », martèle à deux reprises en ouverture absolue de strophe⁵¹³, et dont Alain Rey atteste la filiation hugolienne⁵¹⁴, est une simple traduction en grec d'une réalité scientifique qu'il serait tout à fait possible de désigner à l'aide d'une lexie française. Hugo, incidemment, en vient à nommer plus naturellement l'objet nouveau à l'aide d'un mot composé en français, l'« air-navir[e] ». Il semble ce faisant suggérer que, si l'avenir lexical est à la confixation, la composition populaire serait pourtant une possibilité plus naturelle et plus harmonieuse. Dans *Les Cinq-cents millions de la Bégum*, en 1879, Jules Verne répètera lui aussi, plus ouvertement, cette condamnation du technolecte, par la voix du docteur Sarrasin qui évoque « ces appellations qui, sous prétexte de dériver du grec ou du latin, donnent à la chose ou à l'être qui les porte une allure pédante⁵¹⁵ ».

1.2.2. Des mots démesurés

La limite du terme technique est également métrique. Il existe, nous apprend J.-J. Michel, une inadéquation fondamentale entre le vers et le mot long. Ainsi, l'auteur du *Répertoire de tous les mots poétiques* a-t-il exclu de son inventaire « les mots qui, à raison de leur quantité, ne peuvent nullement entrer dans le vers hexamètre ou pentamètre⁵¹⁶ ». Que le vers soit basé sur le système métrique de pied, s'il est d'inspiration latine, ou sur celui de syllabe, dans la versification française, la poésie est un art de l'espace réduit, un travail de la brièveté et du langage ramassé. Survient donc une métaphore spatiale du vers, souvenir probable de l'origine agricole du terme (le *versus* est d'abord le sillon tracé dans la terre par la charrue). Dans cet espace, graphique et sonore, les places sont chères et fort réduites. Cela s'explique par des raisons accentuelles : la structure métrique est régie par diverses règles qui visent à fixer la place des accents à des postes plus ou moins fermement établis du vers. Dans ce carcan, outre

⁵¹² Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer* [1866], II-III-3, « Explication du bruit écouté par Gilliat », dans *Œuvres complètes, Romans III*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1885, p. 258.

⁵¹³ Victor Hugo, « Plein ciel » [1859], *La Légende des siècles, Première série*, dans *Poésie II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1885, p. 813 et 815.

⁵¹⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (dir.), 1992, *op. cit.*, t. I, p. 25.

⁵¹⁵ Jules Verne, *Les Cinq-cents millions de la Bégum* [1879], Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1988, p. 38-39.

⁵¹⁶ J.-J. Michel, *Répertoire de tous les mots poétiques de la langue latine ou Nouvelle classification du Gradus ad parnassum*, *op. cit.*, p. VII de la préface.

que le mot ne doit pas être trop long pour ne pas dépasser le volume syllabique du vers, il ne doit pas non plus dépasser le volume de l'hémistiche – dans le cas des vers composés⁵¹⁷ – faute de quoi il mettrait à mal la césure. La structure du vers doit présenter à chaque fin d'hémistiche (à la césure et à la rime) une syllabe accentuée⁵¹⁸. Le mot long, dans un cadre aussi strict, en vient presque nécessairement à coloniser à lui seul l'espace tout entier du groupe métrique, voire à le dépasser⁵¹⁹, remettant en cause les divers phénomènes de coupes rythmiques à la base même de la métrique française. C'est ce qui inspire à Hamoche cette précision dans la préface de son *Nouveau dictionnaire poétique*⁵²⁰ :

Peut-être aurait-on désiré que je supprimasse encore certains mots gigantesques, qui dépassent la mesure d'un hémistiche entier ; mais si j'en ai retranché quelques-uns qui, au défaut d'être trop longs, joignaient celui de manquer de clarté ou d'harmonie, j'observe, à l'égard des autres, qu'ils rappellent des synonymes qu'on peut leur substituer heureusement, et qu'il est après tout de ces façons hardies de placer un grand mot, dont il faut que la présence de ce mot lui-même rappelle l'idée aux auteurs.

Le choix des mots, en poésie, doit par conséquent être dicté, entre autres choses, par leur volume syllabique. Le vers devient une contrée à investir, dans laquelle des mots cherchent à « entrer », ce qui reconduit encore la confrontation entre les sciences et les lettres et l'analogie guerrière de leur relation perceptible dès l'essai de Louis de Bonald⁵²¹.

Il faut dire que le procédé de composition savante forge des mots structurés sur la base de plusieurs unités lexico-sémantiques. Remy de Gourmont, en 1899, vilipende à ce propos des « combinaisons agglutinatives⁵²² ». Le néologisme créé par confixation est pour le moins un mot double. En plus d'être un monstre mélodique, il se fait tératopage frappé de gigantisme. Il soude deux unités jugées barbares (des racines savantes en gréco-latin) et divergentes, aux sonorités rappelant un état antique de la langue. Le technoculte issu de ce processus de création lexical particulier fait penser aux siamois dicéphales que les étagères des muséums d'histoire naturelle exhibent dans des bocaliers suite à la systématisation des recherches tératologiques par les Geoffroy Saint-Hilaire père et fils⁵²³. La longueur du mot qui dit la science entre en confrontation avec les légers accords de la lyre :

⁵¹⁷ C'est-à-dire les vers qui dépassent la mesure de huit syllabes, et qui, nécessairement, comportent une césure structurant le vers en deux hémistiches.

⁵¹⁸ On sait qu'en français moderne, l'accent tonique porte nécessairement sur la dernière syllabe si celle-ci est constituée autour d'un noyau vocalique autre que le –e caduc.

⁵¹⁹ Il met en outre à mal les accents seconds.

⁵²⁰ Hamoche, *Nouveau dictionnaire poétique*, *op. cit.*, p. XII.

⁵²¹ Louis de Bonald, « Sur la guerre des sciences et des lettres », *op. cit.*

⁵²² Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 83.

⁵²³ Étienne Geoffroy Saint-Hilaire fut un des premiers à s'attacher à l'étude tératologique, en laquelle il cherchait des arguments pour défendre son idée d'une unité de plan de la composition organique, et son fils Isidore en fait

Essayez donc de me glisser⁵²⁴ un *Messembrianthemum* ou un *Boussingaultia capensis* dans une strophe d'Alfred de Musset. Je vous jure que si les poètes et les enfants n'avaient pas pris les devants sur la science pour donner un nom à la rose, les amours de Bulbul⁵²⁵, la rose serait encore aujourd'hui à chanter. Ceci n'est point de l'exagération, c'est de l'histoire⁵²⁶.

L'occupation de l'espace versifié par le technolecte est envisagée comme une gageure absolue. Significativement, il ne s'agit plus de faire « entrer » le mot dans le vers, mais de le « glisser » dans une « strophe », choix lexical qui signale l'étroitesse de l'entrebâillement laissé ouvert. L'utilisation du datif éthique souligne le caractère périlleux de cette entreprise.

Ernest Cotty le regrette dès l'ouverture d'*Antediluviana*. L'entomologiste et poète amateur dit très clairement que la « grandeur » de la Géologie et de la Paléontologie « [s]'exprime en trop grands mots pour des alexandrins⁵²⁷ ». Ces mots, créés par confixation, forment des masses lexicales trop vastes pour le rythme versifié (même dans le plus grand de nos vers classiques, puisqu'*Antediluviana* est composé en alexandrins). En même temps la remarque porte probablement sur le registre de langue : la solennité scientifique et technolecte ne correspondrait pas à la langue poétique, et, par un procédé métaphorique, n'entrerait pas stylistiquement dans le vers où elle ferait tache.

1.3. Des mots nouveau-nés

« Qu'est-ce aujourd'hui que nos vocabulaires à côté du progrès toujours croissant de ses conquêtes ? Un pauvre patois à peine débarrassé de ses langes, le bégayement maladroit de l'esprit et du cœur, de l'éloquence et de la poésie, du génie et de la nature⁵²⁸. » Si ces mots techniques sont en « langes », si leur profération relève du « bégayement », c'est bien qu'ils font partie d'un ensemble lexical de mots qui sonnent comme résolument nouveau-nés. En somme, les nouveaux mots, forgés par les sciences modernes, sont des vocables qui marquent l'actualité toute récente de leur fabrication.

Le médecin poète Pierre-Adolphe Piorry, très connu en son temps pour son éclectisme, commente dans son grand poème didactique de 1854 *Dieu, l'âme, la nature*, ses choix lexicaux.

une description méthodique. C'est lui qui propose le terme *tératologie*, créé justement par confixation, en 1830 dans *De la nécessité de créer pour les Monstres une nomenclature rationnelle et méthodique*, Paris, Crochard [extrait des *Annales des sciences naturelles*, juillet 1830]. Sur les Geoffroy Saint-Hilaire, voir notamment Bertrand Nouaillès, *Le Monstre, la vie, l'écart : la tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy-Saint-Hilaire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire et philosophie des sciences », 2017. Voir aussi, sur Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Hervé Le Guyader, *Étienne Geoffroy Saint-Hilaire : 1772-1844 : un naturaliste visionnaire*, Paris, Belin, coll. « Alpha », 2017.

⁵²⁴ D'autres éditions remplacent cet infinitif par « loger ».

⁵²⁵ Toussenel joue ici des images topiques de la poésie pastorale, qui francise les termes savants de l'ornithologie pour nommer les oiseaux familiers : le bulbul, ou bulbul, n'est autre que le bouvier, *bubulcus*, que chanta notamment Chénier dans ses *Bucoliques : Œuvres poétiques*, t. II, Georges Buisson (éd.), *op. cit.*, p. 46.

⁵²⁶ Alphonse de Toussenel, *L'Esprit des bêtes. Zoologie passionnelle*, *op. cit.*, p. 439-440.

⁵²⁷ Ernest Cotty, *Antediluviana*, *op. cit.*, p. 1.

⁵²⁸ Charles Nodier, « Des nomenclatures scientifiques », art. cit., p. 629.

Dans une note glosant une rime entre « Libellule » et « mandibule⁵²⁹ », il affirme : « De tels mots n'ont peut-être pas encore assez pénétrés dans la langue vulgaire pour devoir être employé dans un poème ». La présence de l'adverbe temporel montre bien qu'il ne s'agit que d'une question de temps, et que le mot d'origine scientifique, à l'usage, peut très bien entrer en langue commune. En somme, il n'est pas de nature lexicale inapte à être employée en poésie, il n'est que des mots encore trop peu usités.

Comme l'atteste encore le bactériologiste, médecin et biologiste belge, Émile Laurent⁵³⁰, la fin du siècle a toujours tendance à suivre en la matière la leçon classique :

[...] il y a, pour l'introduction des mots nouveaux dans une langue, une juste mesure à observer. On ne peut les accueillir que s'ils sont vraiment indispensables et correspondent à une idée non exprimée ou mal exprimée jusque-là.

En pareille matière, l'écrivain le plus autorisé, l'auteur le plus divin, comme dirait Boileau, est obligé d'attendre le jugement de la foule et de se soumettre aux caprices de l'usage⁵³¹.

Pour d'autre, à l'inverse, mettre en poème la science nécessite logiquement que soient passés sous silence les termes scientifiques. Alors qu'il décrit le monde de l'Âge antéhistorique, J. Valéry Monbarlet, dans le premier chapitre intitulé « *Fiat lux* », évoque de façon très allusive les animaux qu'a déjà commencés à révéler la science paléontologique :

La nature vivante, informe tenancière
D'un monde son domaine, était seule sans voix.
Peut-être, en ce temps-là, recherchant un asile,
Un immonde repas, le silence et le frais,
Quelque monstre sans nom ; quelque hideux reptile
Fouillait la vase des marais⁵³².

De fait, si la nature n'a pas de « voix », les animaux ne sont pas nommés et restent « sans nom ». Voilà pourquoi la description se fait selon le mode de l'indéterminé, que l'on songe à l'article indéfini « [q]uelque », à la charge connotative fantastique du substantif « monstre » ou à l'hyperonyme « reptile ». Tout est mis en place ici pour éviter d'avoir à nommer ce monstre dont on connaît probablement le nom en 1866, ou du moins à qui on en a donné un. Pour l'instant, il n'en a pas, et peut-être s'agit-il d'un souci réaliste : nommer ces bêtes en utilisant un terme tout juste forgé revient à avouer que le regard que l'on pose sur elles est un regard du XIX^e siècle tant il est vrai que les *ptérodactyles* et autres *plésiosaures* sonnent résolument

⁵²⁹ Pierre Adolphe Piorry, *Dieu, l'âme, la nature. Poème suivi de fragments poétiques sur les médecins, sur Napoléon, sur la Révolution*, op. cit., p. 21 pour la localisation de la rime dans le poème, p. 42-43 pour la note citée.

⁵³⁰ L'importance pluridisciplinaire de ce savant est attestée dans *Le Mouvement scientifique en Belgique, 1830-1905*, Cyrille van Overbergh, Bruxelles, Société belge de Librairie, t. II, 1908, p. 102-103.

⁵³¹ Émile Laurent, *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Alexandre Maloine, 1897, p. 35.

⁵³² J. Valéry Monbarlet, *L'Âge antéhistorique, poème couronné à Montauban dans la séance publique du 21 juin 1866*, Bergerac, imprimeur Faisandier, 1867, p. 8.

comme des mots nouveau-nés. En outre, il s'agit pour Monbarlet de souligner la distance qui sépare le siècle de ces animaux « antéhistoriques ». Hors de l'histoire, ils la précèdent. La préhistoire ne devenant l'histoire qu'avec l'invention de l'écriture, ces monstres sont à peine perceptibles dans les profondeurs d'un temps où la nature sans voix ne nommait pas les choses :

Les siècles écoulés, perdus dans la distance,
S'effaçaient, comme une ombre au contour indistinct,
Et le règne animal, encore dans l'enfance,
De marcher dans la vie à peine avait l'instinct ;
Mais, ses représentants, aux formes effroyables,
Car, tout s'harmonisait dans ces rudes tableaux,
Dominateurs puissants, colosses formidables,
Ou, rampaient sur la terre, ou nageaient dans les eaux.
Nul être intelligent n'admira ces prodiges ;
L'homme apparut plus tard, dans un autre milieu⁵³³ ;

Voilà donc un moment où le règne animal est « dans l'enfance » (c'est-à-dire littéralement dans l'état de celui qui ne peut pas parler), sans « intelligen[ce] », et l'homme n'est pas encore là pour l'inclure dans une quelconque taxinomie, ce qui justifie l'indétermination sur le mode de déplacement et le milieu naturel que relaie l'hypozeux alternative : « Ou, rampaient sur la terre, ou nageaient dans les eaux ». Pour Monbarlet, il semble que le souci premier soit de faire comprendre l'immense distance qui nous sépare temporellement de ces êtres appartenant au monde préadamique, que la paléontologie nous révèle dans un rapport matériel très direct et paradoxalement très frontal. Pour ce faire, l'indétermination taxinomique ne révèle qu'un contour très imprécis des animaux. En outre, cette posture met en place des échos entre ce texte et les grands débats suscités par Cuvier. Pour ce dernier, l'homme ne peut pas avoir cohabité avec des espèces disparues. Et de fait, la « voix », dans la rhétorique du naturaliste, ne nomme pas les êtres, mais les appelle à réapparaître par la description. On le voit particulièrement dans ce passage⁵³⁴ :

J'étois dans le cas d'un homme à qui l'on auroit donné pêle-mêle les débris mutilés et incomplets de quelques centaines de squelettes appartenant à vingt sortes d'animaux ; il falloit que chaque os allât retrouver celui auquel il devoit tenir ; c'étoit presque une résurrection en petit, et je n'avois pas à ma disposition la trompette toute puissante ; mais les lois immuables prescrites aux êtres vivants y suppléèrent, et, à la voix de l'anatomie comparée, chaque os, chaque portion d'os reprit sa place. Je n'ai point d'expressions pour peindre le plaisir que j'éprouvois, en voyant, à mesure que je découvris un caractère, toutes les conséquences plus ou moins prévues de ce caractère, se développer successivement [...] ; en un mot, chacune de ces espèces renaître, pour ainsi dire, d'un seul de ses élémens. Ceux qui auront la patience de me suivre dans les mémoires qui composent ce volume, pourront prendre une idée des sensations que j'ai éprouvées, en restaurant ainsi par degrés ces antiques monumens d'épouvantables révolutions⁵³⁵.

⁵³³ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁴ que Balzac reprendra lors de son éloge dans *La Peau de chagrin* où Cuvier est un « poète », *La Comédie humaine*, Pierre-Georges Castex (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, p. 74-76.

⁵³⁵ Cuvier, *Recherches sur les ossemens fossiles des quadrupèdes*, Paris, Deterville, t. III, 1812, p. 3-4.

Dans *Les Fossiles*, Louis Bouilhet décrivait les animaux antédiluviens, et ne les nommait pas davantage. Jean Psichari, le gendre d'Ernest Renan, s'en insurge tardivement dans *La Science et les destinées nouvelles de la poésie*⁵³⁶. Bouilhet perd selon lui en exactitude. La critique n'est pas neuve, puisque Maxime Du Camp la formulait déjà en 1854⁵³⁷. De fait, un an plus tard, dans sa bruyante préface des *Chants modernes*, Maxime Du Camp réclame le droit au « *mot propre* » en littérature⁵³⁸. Si Flaubert discrédite d'emblée dans sa lettre à Louise Colet du 19 mars 1854 la remarque de Du Camp pour une pure question stylistique⁵³⁹, l'absence de terme technique est tout de même à interroger dans la mesure où Léon Letellier montre bien que le poète tenait à la validité scientifique et à l'exactitude de ses descriptions⁵⁴⁰, pour lesquelles il se serait beaucoup documenté. Bouilhet met par exemple en scène un combat héroïque de monstres préhistoriques dans le chant II. Or les deux antagonistes sont décrits de façon floue, comme des chimères. Leurs descriptions se font sur le mode du dévoilement, elles commencent par décrire des sensations, des bruits et des formes vagues avant d'appréhender l'animal en lui-même :

Une *forme lointaine*⁵⁴¹ apparaît sur les flots :
 Elle nage, elle ondule, au détour des îlots ;
 Sur ses flancs, revêtus de plaques diaprées,
 Glissent des reflets bleus et des teintes pourprées ;
 C'est un *monstre inconnu*, qui recourbe, en rampant,
Sur le dos d'un lézard la tête d'un serpent !
 [...]
 Mais, du côté des monts, une *rumeur* s'élève,
 Comme le bruit heurté des vagues sur la grève...
 Là-bas, à l'horizon, flotte un *nuage obscur*,
 Qui vient en tournoyant et tache le ciel pur ! [...]
 Le bruit toujours grandit, l'ombre toujours s'étale,
 Puis le noir tourbillon crève sur les coteaux,
 Essaim tumultueux d'*étranges animaux*,
 Dont le ventre hideux, sillonné de plis fauves,
 Se balance dans l'air entre des ailes chauves.
 Leur tête, à forme double, effilant son museau,
*Commence en crocodile, et finit en oiseau*⁵⁴².

⁵³⁶ Jean Psichari, *La Science et les destinées nouvelles de la poésie*, Paris, Nouvelle Revue, 1884, « Les inspirations scientifiques », p. 7-23.

⁵³⁷ Voir la lettre de Flaubert à Louise Colet du 19 mars 1854 : « L'observation de D[u Camp] : "Quel malheur que les bêtes ne soient pas nommées !" prouve qu'il a perdu toute notion de style. » *Correspondance, II*, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 538.

⁵³⁸ Maxime du Camp, *Les Chants modernes, op. cit.*, p. 9. Les hésitations de Du Camp sont révélatrices d'un projet à la cohérence discutable.

⁵³⁹ *Op. cit.*, p. 538.

⁵⁴⁰ Léon Letellier, *Louis Bouilhet 1821-1869. Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits, op. cit.*, p. 190-191.

⁵⁴¹ Ici et plus bas dans la citation, je souligne.

⁵⁴² Ernest Cotty, *Antediluviana, op. cit.*, p. 206-207.

Le monstrueux chimérique est souligné par le fait que le poète refuse d'utiliser le terme juste mais se contente de descriptions comparatives avec des animaux connus : le second est probablement un ptérodactyle (que d'autres poète ne rechigneront pas à nommer, Raoul de La Grasserie en tête dans « L'homme préhistorique », long poème issu d'*Hommes et singes*⁵⁴³), le premier un plésiosaure. La critique a déjà souligné que les connaissances scientifiques de Bouilhet viennent, entre autres, de Cuvier⁵⁴⁴. L'hybridité monstrueuse utilisée pour décrire les animaux disparus se retrouve en effet dans les descriptions du naturaliste. Cuvier parle de « combinaisons de structures, qui, sans aucun doute, paraîtraient incroyables à quiconque ne serait pas à portée de les observer par lui-même⁵⁴⁵ ». Le souci du scientifique comme du poète qui décrit ses découvertes est bien de rendre présent, de donner à voir. À propos du plésiosaure, Cuvier dit qu'il est constitué d'« une tête de lézard et [d']un long cou semblable au corps d'un serpent⁵⁴⁶ ». Bouilhet reprend les mêmes animaux comparants en changeant les éléments : « Sur le dos d'un lézard la tête d'un serpent⁵⁴⁷ ! ».

À propos des ptérodactyles, Cuvier affirme que leurs dents ressemblent à celles du crocodile même si le reste du corps fait penser aux oiseaux⁵⁴⁸, d'où le vers de Bouilhet, « Commence en crocodile et finit en oiseau⁵⁴⁹ ». On voit que Bouilhet conserve le même principe et les mêmes animaux comparants. Pour réussir à faire voir l'inconnu et l'incroyable, il faut rapprocher cet inconnu de comparants connus. Cependant, il est tout de même remarquable que Bouilhet intervertisse les éléments constitutifs du plésiosaure. Partant, s'agit-il toujours réellement d'un plésiosaure, ou bien le poète rebat-il les cartes pour créer un nouvel être chimérique ? De la même façon qu'il reprend le topos du combat entre l'ichtyosaure et le plésiosaure⁵⁵⁰ en le détournant, puisqu'il remplace l'ichtyosaure par des ptérodactyles, Bouilhet décrit un animal qui ressemble au plésiosaure mais ne lui correspond pas tout à fait. Ainsi, semble-t-il laisser entendre, il n'est plus question de termes propres puisque la description elle-même n'est pas fidèle.

⁵⁴³ Raoul de La Grasserie, *Hommes et singes* (1889), *op. cit.*

⁵⁴⁴ Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴⁵ Cuvier, *Recherche sur les ossements fossiles*, ouverture du chapitre V, t. X, Paris, Edmond d'Ocagne éditeur, 1836, p. 587.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁴⁸ Cuvier, *op. cit.*, p. 233.

⁵⁴⁹ Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, *op. cit.*, p. 207. Bouilhet mêle d'ailleurs ici les sources puisqu'il s'agit d'une réécriture du célèbre vers de *L'Art poétique* d'Horace.

⁵⁵⁰ À propos de l'histoire de la représentation de ce combat et de la naissance du paléoart, voir le chapitre précédent (p. 107-108).

Dans l'optique de la poésie « exposante » que Bouilhet cherche à mettre en place avec l'aide de Flaubert⁵⁵¹, tenter de rendre présents, par la description, des animaux inconnus, ne peut pas passer par des termes à l'allure bizarre, qui ne feraient qu'en augmenter l'éloignement⁵⁵².

Letellier affirme qu'il s'agit d'éviter toute « érudition didactique⁵⁵³ ». C'est surtout, comme le remarque Théophile Gautier, une tentative pour faire de ces animaux une « description puissante, mais [ils sont] innommés, car Adam, le nomenclateur, n'est pas né encore⁵⁵⁴ ». Comme Monbarlet, Bouilhet semble souligner qu'en ces temps reculés la parole n'existe pas. Cette période est caractérisée soit par le silence, soit par le hurlement inarticulé. Toutefois, le but semble être différent chez le poète normand : le souci premier est probablement celui de l'hypotypose, alors que la description est beaucoup plus sommaire dans *L'Âge antéhistorique*, car l'accent est davantage mis sur l'éloignement et l'impossibilité de connaître jamais ces êtres.

Si les néologismes et les technocetes sont refusés par Bouilhet et Monbarlet, cela ne relève donc pas d'une posture classique qui se refuse à les citer parce qu'ils n'auraient pas droit de cité en poésie. Ce choix délibéré sert un propos et s'appuie sur une poétique qui ne relève pas d'un classicisme figé. Néanmoins, peut-être y a-t-il un effort de la part de ces deux poètes pour réhabiliter la posture descriptive d'un Delille, défendue face aux attaques récurrentes du siècle. En ce sens, il peut être intéressant de rappeler l'article de Barbey d'Aurevilly, « M. Louis Bouilhet », dans lequel le connétable des lettres, bien qu'admettant qu'il se dégage des pièces de Bouilhet « de la force », et en particulier dans les *Fossiles*, le considère comme un simple suiveur (un « Campenon ») de traditions dépassées, de la poésie descriptive comme du romantisme⁵⁵⁵.

Enfin, ce choix d'un héritage qui passe sous silence certains mots peut également être rapproché d'un trait constitutif d'une certaine modernité poétique, chère notamment à Mallarmé : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. [...] Il doit y avoir

⁵⁵¹ Voir à ce propos l'article de Gisèle Séginger, « Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique », Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, op. cit., p. 361-377.

⁵⁵² Le procédé est le même lors du chant IV où est décrit très minutieusement un mammoth dont le nom est soigneusement tu.

⁵⁵³ Léon Letellier, *Louis Bouilhet 1821-1869. Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, op. cit., p. 191.

⁵⁵⁴ Théophile Gautier, Feuilleton du *Journal Officiel*, « Revue des théâtres », « Nécrologie : Louis Bouilhet », lundi 26 Juillet 1869, première année, n° 204, p. 1, cité par Letellier, *Louis Bouilhet*, op. cit., p. 191.

⁵⁵⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, « M. Louis Bouilhet », *Les Poètes*, troisième tome de *Les Œuvres et les hommes* [1862], Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 351-353.

toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autre – d'évoquer les objets⁵⁵⁶. » J'aborderai plus tard cet attrait de la modernité poétique pour une certaine forme d'hermétisme, qui esquisse un horizon poétique très différent des entreprises jusqu'ici évoquées⁵⁵⁷.

1.4. La survivance de la périphrase

Le technolecte est rarement considéré comme une lexie digne d'être citée en poésie. Cependant, il est également une tradition critique importante qui reproche aux poètes qui évoquent des choses naturelles de ne pas utiliser le nom propre. Dans le cadre d'une poésie scientifique, le poète se trouve alors face à un paradoxe : il faut nommer les choses, mais son sujet nécessite le recours à des termes prohibés en contexte poétique. Pierre Citron l'atteste dans son article « À propos des mots interdits⁵⁵⁸ ». Il constate que si Delille est critiqué sans arrêt pour l'utilisation abusive de ses périphrases et l'évitement du terme propre, au point que cette critique est devenue un cliché de l'histoire littéraire⁵⁵⁹ (Citron cite Émile Deschamps et Stendhal), un autre pan théorique, important également, lui reproche au contraire de trop utiliser les noms propres⁵⁶⁰. On le voit, la poésie scientifique devient alors, d'un point de vue lexicologique, un lieu intenable. Voilà pourquoi la périphrase demeure, contre vents et marées, une solution qu'emploient des poètes de la seconde moitié du siècle.

1.4.1. Une langue à « spirales⁵⁶¹ » : le discrédit de la périphrase au XIX^e siècle

En 1854, alors qu'il commente son propre travail poétique dans sa « Réponse à un acte d'accusation », Victor Hugo, entre autres faits d'armes, proclame : « J'ai de la périphrase écrasé les spirales⁵⁶² ». Dans la poésie hugolienne, de fait, la périphrase est considérée comme un marqueur de préciosité :

⁵⁵⁶ « Sur l'évolution littéraire », enquête de Jules Huret publiée dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891. L'entretien avec Mallarmé fut publié le 14 mars et repris dans le second tome des *Œuvres complètes* de Mallarmé, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 697-702, p. 700 pour la citation.

⁵⁵⁷ Voir les chapitres 7 et 8, et plus particulièrement les pages 613 à 628.

⁵⁵⁸ Pierre Citron, « À propos des mots interdits », *Delille est-il mort ?*, Philippe Auserve (dir.), Clermont-Ferrand, G. de Bussac, coll. « Écrivains d'Auvergne », 1967, p. 213-225.

⁵⁵⁹ « Delille est aux yeux de tous le versificateur timide qui n'ose s'exprimer que par circonlocutions. Autant que le ridicule de ses périphrases, on incrimine la peur du mot propre qui semble constamment le paralyser. Il appauvrit le vocabulaire, tel est le reproche fondamental. Contre lui, les romantiques défendent la richesse et la vigueur de notre langue ; ils semblent mettre d'ailleurs quelque malignité à le désigner le plus souvent par son titre d'abbé, comme s'ils cherchaient à associer une émasculatation du langage à une chasteté obligée. [...] pour ceux qui jetteront bas sa gloire, son crime est d'avoir réduit le nombre de mots utilisables par les poètes. », *ibid.*, p. 215.

⁵⁶⁰ Voir à ce sujet les pages 217 et 218 de l'article de Pierre Citron.

⁵⁶¹ Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, dans *Œuvres complètes, Poésies II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », *op. cit.*, p. 266.

⁵⁶² *Ibid.*

Je massacrais l'albâtre, et la neige, et l'ivoire ;
Je retirais le jais de la prunelle noire,
Et j'osai dire au bras : Sois blanc, tout simplement⁵⁶³.

Cette affectation de la tournure indirecte, spiralée, devient le signe de l'héritage d'une poésie antérieure, rejetée pour sa mièvrerie et ses détours hypocrites. Dès 1801, le prolifique critique, dramaturge et poète Louis-Sébastien Mercier, dans l'introduction à *Néologie*, discréditait cette figure contournée : « Les phrases ou les circonlocutions promettent beaucoup, et donnent peu ; mais un mot neuf vous réveille plus que des sons, et fait vibrer chez vous la fibre inconnue⁵⁶⁴. » La périphrase est une figure d'un siècle révolue, comme l'écrit Pierre Citron : « Delille aggrave donc les défauts du classicisme⁵⁶⁵ ». Dès lors, la périphrase en poésie est frappée de péremption, et dans des pièces évoquant les sciences, de soupçon d'héritage classique ou delillien.

Chez Banville, significativement, les « poèmes didactiques » sont disqualifiés pour leur utilisation abusive de cette figure :

Sous prétexte d'élégance, les poètes didactiques auteurs de poèmes sur l'art du Tourneur, sur le Jardinage, sur la Navigation, dépensent une remarquable ingéniosité à ne pas appeler les choses par leur nom, et à remplacer les substantifs communs par de longues périphrases, qui exposeraient fort Œdipe à être dévoré par la Sphinge, s'il était tenu, sous peine de mort, de deviner ce qu'elles signifient. C'est ainsi que l'un d'entre eux, voulant parler d'un jardin où se trouvent des instruments d'astronomie, de physique et de chimie, épuise, comme on va le voir, toutes les manières possibles de ne pas appeler un chat, un chat [...]. On voit que non-seulement Colardeau désigne les objets par des périphrases pompeuses et ampoulées, mais qu'il arrive même à ne pas les désigner du tout, et à dire tout le contraire de ce qu'il veut dire. Combien n'eût-on pas surpris l'honnête auteur [...], si on lui avait affirmé qu'il aurait dû écrire tout simplement : les instruments, la boussole, le baromètre, le thermomètre, l'alambic, le paratonnerre ! [...] un bon poète est tenu de désigner chaque objet par le nom qui lui est propre⁵⁶⁶.

La périphrase, la circonvolution qui se contorsionne pour éviter d'avoir à dire un mot trivial, est ici aussi jugée négativement d'un point de vue esthétique : le style d'une telle figure est « pomp[eux] et ampoul[é] ». Elle est immédiatement rapprochée du genre du poème didactique, pris en mauvaise part. Banville ajoute une considération d'ordre pragmatique : le poème ne peut atteindre le but didactique qu'il se propose par le biais de ses détours lexicaux qui tendent à obscurcir le propos : la poésie didactique se transforme en son inverse pragmatique, c'est-à-dire l'énigme.

La critique persiste jusqu'à la toute fin du siècle. Dans *Des Principes scientifiques de la versification française* (1900), Raoul de La Grasserie évoque un passé de l'histoire poétique au sein duquel la périphrase permettait de contourner des mots interdits :

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁶⁴ Louis-Sébastien Mercier, *Néologie, ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*, Paris, chez Moussard, t. I, 1801, p. XI.

⁵⁶⁵ Pierre Citron, « À propos des mots interdits », *Delille est-il mort ?*, art. cit., p. 216.

⁵⁶⁶ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* [1872], *op. cit.*, p. 105.

Il était défendu d'employer le mot vulgaire, même quand on ne pouvait le remplacer que par une circonlocution : l'animal nourri de glands.

Cette classification n'avait aucun fondement raisonnable ; elle donnait à la versification une allure guindée, prétentieuse, antinaturelle, et a puissamment contribué à discréditer les classiques⁵⁶⁷.

Le poète linguiste fait très probablement allusion à la traduction des *Géorgiques* par Delille, qui traduit le latin *sues* (porc) par « l'animal qui se nourrit de glands » ou « qui s'engraisse de glands », selon les éditions⁵⁶⁸. Le terme de « circonlocution » recouvre celui de *périphrase*, mais y ajoute une teinte ironique : au XIX^e siècle déjà, il pouvait être employé de façon critique pour indiquer un discours dont la pompe cache le contenu vide. Ici, la formulation détournée s'applique en effet à une réalité des plus triviales.

La périphrase a mauvaise presse. Elle signale une poésie classique alors très critiquée. Rien de plus paradoxal, comme le note Raoul de La Grasserie, que de choisir des tournures « antinaturelles » lorsqu'on chante les choses de la nature. Toutefois, des poètes continuent d'y recourir pour chanter les sciences, et leurs raisons ne sont pas toutes fondées sur un simple goût suranné.

1.4.2. L'électricité en périphrases : d'une rhétorique biblique à la formulation populaire de la « fée électricité »

Le poète Stanislas de Guaita, qui fondera en 1888 l'important Ordre kabbalistique de la Rose-Croix (qui repose, comme le fait remarquer Barrès, sur des connaissances scientifiques⁵⁶⁹), fait paraître en 1881 un recueil intitulé *Oiseaux de passage. Rimes fantastiques, Rimes d'ébène*⁵⁷⁰. Alors âgé de vingt ans, il est très proche de Barrès qui raconte d'ailleurs cette période d'enthousiasme poétique chez Guaita⁵⁷¹. Dans une lettre à Barrès datée de la même année, Guaita évoque son attrait pour les sciences⁵⁷². La cinquième pièce, « L'Alchimiste⁵⁷³ », fait logiquement état d'un lien entre l'alchimie et la science, louant celle-ci pour avoir préparé celle-ci :

Non ! la pierre philosophale

⁵⁶⁷ Raoul de La Grasserie, *Des Principes scientifiques de la versification française*, 1900, *op. cit.*, p. 346.

⁵⁶⁸ Jacques Delille, *Œuvres complètes*, chez Firmin Didot frères, cinquième édition, 1847, p. 339.

⁵⁶⁹ Cité par André Billy, dans *Stanislas de Guaita*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 23.

⁵⁷⁰ Stanislas de Guaita, *Oiseaux de passage. Rimes fantastiques, Rimes d'ébène*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1881.

⁵⁷¹ André Billy, *Stanislas de Guaita*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷² « Je chasse un peu et surtout je fais de la physique et de la médecine. J'installe des sonneries électriques marchant grâce à une pile de mon invention et je suis continuellement sur la route qui conduit aux villages voisins pour aller soigner phtisies, asthmes, gastrites, fièvres, insolation, etc. ; j'ai la lourde succession de mon père qui, lui, savait la médecine et pouvait se rendre réellement utile », lettre citée par Billy, *ibid.*, p. 24.

⁵⁷³ Stanislas de Guaita, *Oiseaux de passage*, *op. cit.*, p. 9-12.

N'ornera jamais ton réduit !
 L'or, le diamant et l'opale
 De tes travaux obscurs ne seront pas le fruit ;
 Mais ta main, si débile encore,
 Ouvre les portes de l'aurore
 A l'astre grandissant qui dore
 Le front du monde ténébreux !
 Mais, fruit de ton expérience,
 Fruit de ta longue patience,
 Celle qu'on nomme *la Science*
 A percé la voûte des cieus⁵⁷⁴ !

L'alchimie n'est pas encore une science, elle n'est pas « *la Science* », mais elle en constitue les prémices. Le jeune poète met en place une union entre la science et la magie. Significativement, la section « Rimes fantastiques⁵⁷⁵ » se clôt sur un poème intitulée « La Lumière électrique⁵⁷⁶ ». La première partie de cette pièce raconte la catastrophe cosmique quotidienne du crépuscule et l'inquiétude qu'elle cause à la cité humaine. Puis comme par magie, le jour revient :

Mais soudain, l'air s'enflamme ; il pleut de la lumière
 Sur les palais de marbre et les maisons de pierre
 Semés de points d'argent à des astres pareils :
 C'est une explosion subite de soleils ;
 C'est un fourmillement éclatant et vivace ;
 C'est une splendeur blanche envahissant l'espace,
 Plus limpide et plus claire en ses rayonnements
 Que celle du cristal et des purs diamants.
 Cette étrange clarté semble immatérielle,
 Comme si le Divin étincelait en elle ;
 Tandis qu'elle est à l'homme et ne vit que par lui :
 Car l'homme l'a créée, et l'homme la conduit⁵⁷⁷ !

L'irruption inattendue et d'abord incompréhensible de la lumière est semblable à une intervention divine : elle paraît un écho de la prophétie de Patmos qui annonce une pluie de feu⁵⁷⁸, référence qu'atteste d'ailleurs la comparaison avec l'agent divin et la métaphore qui compare le phénomène à une « explosion subite de soleils ». L'inquiétude première se fait alors révélation d'une bonne nouvelle : cette lumière nocturne, « étrange », mais plus claire que le jour, semble de nature divine, mais a été « créée » par l'homme. Force est de constater que les vers diffèrent longtemps la formulation exacte du nom de cet agent révélé par le titre du poème. Il est tour à tour une pluie de lumière, une « explosion subite de soleils », « un fourmillement éclatant et vivace », « une splendeur blanche », « une étrange clarté », « la foudre »⁵⁷⁹, « la gloire, lumineuse auréole », une « puissance errant, terrible et solitaire », « un courant invisible

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 41-94.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 91-94.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁷⁸ *Apocalypse*, 20 : 9.

⁵⁷⁹ Stanislas de Guaita, « La lumière électrique », *Oiseaux de passage*, *op. cit.*, p. 92.

et magique », « le fluide dompté »⁵⁸⁰, avant qu'en advienne la formulation moderne, une dernière fois différée par une épithète toute homérique :

Et d'autres, poursuivant ton entreprise énorme,
Dirigent à leur gré le monstre multiforme
De l'Électricité⁵⁸¹ !

L'homme (Benjamin Franklin le premier, acclamé comme un « moderne Prométhée⁵⁸² ») est parvenu à dompter une puissance magique, un phénomène jugé surnaturel. À ce titre, l'homme est devenu l'égal de Dieu qu'il supplante :

O Volta ! l'homme a dit au génie électrique :
« Sois clarté ! resplendis sur la place publique !
« Éclaire-nous, puisque le soleil n'est plus là !
« Puisque Dieu ne veut pas nous laisser sa lumière,
« Nous nous en passerons ! » — Dressant sa tête altière,
Oui, l'homme a dit cela !

Le feu du ciel, soumis aux volontés de l'homme,
Très-docile vassal, le considérant comme
Son tout-puissant vainqueur et maître suzerain,
A dérobé l'éclat, la forme et l'apparence
D'un astre, et s'est fixé, dans son obéissance,
Sur un pilier d'airain !

Le poème donne à voir une genèse alternative au cours de laquelle c'est l'homme qui s'écrie *fiat lux*.

Au moment où il chante le recul du mystère, puisque l'électricité jette un jour continu sur la ville, Stanislas de Guaita reconduit la métaphore devenue depuis lors traditionnelle de la *fée électricité*. Surtout, le travail poétique dévoile les raisons de cette formulation analogique et périphrastique : il s'agit pour l'homme moderne, dans un système de pensée positiviste et scientifique, de rendre plus éclatante encore sa gloire, en célébrant une science grâce à laquelle il peut prendre le dessus sur des phénomènes naturels qui se chargent d'une puissance et d'un mystère surnaturels.

La reformulation de la mythologie de l'électricité dans la sphère populaire se débarrasse de la périphrase et conserve le nom de l'électricité pour y ajouter une caractérisation fantastique : c'est l'arrivée de la « fée électricité » que popularise l'Exposition universelle de 1900⁵⁸³.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Ibid.*, p. 92.

⁵⁸³ À propos de l'histoire de l'électricité et de la fortune de l'expression « fée électricité », voir David Bodanis, *La Surprenante histoire de la fée électricité [Electric Universe: the shocking true Story of Electricity]*, 2004], Bella Arman (trad.), Paris, Dunod, coll. « Quai des sciences », 2006, mais aussi Alain Beltran, *La Fée électricité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes / Sciences et Techniques », 1991 ainsi que Alain Beltran et Patrice A. Carré, *La Fée et la Servante : la société française face à l'électricité, XIX-XX^e*, Paris, Belin, coll. « Modernités », 1991, ces

1.4.3. *Les savoirs de la figure de style : quand la circonlocution produit du sens*

Sully Prudhomme, le poète le plus unanimement reconnu parmi ceux qui clament leur inspiration scientifique, essuie pourtant des critiques à ce propos. L'avocat poète Jules Mahy qui se convertit au positivisme en 1875⁵⁸⁴, dans un article de la *Revue occidentale*, la revue positiviste orthodoxe, vilipende les formulations analogiques de *La Justice* : « Au point de vue de la forme, on peut reprocher à M. Sully Prudhomme d'avoir traduit des phénomènes scientifiques par des métaphores qui rappellent un peu celles de l'abbé Delille⁵⁸⁵. » De fait, en 1901, année où Sully Prudhomme reçoit le premier prix Nobel de littérature, l'universitaire Robert Fath relève dans le même poème des périphrases qu'il juge négativement. Selon lui, l'écriture de Sully Prudhomme « dégénère » lorsqu'elle reprend les codes de la « poésie didactique »⁵⁸⁶, et notamment lorsqu'elle évoque par détour le paratonnerre et la chimie dès le prologue :

Comment rêver, pendant qu'à d'effrayants ouvrages
L'adroit physicien s'évertue ? On l'entend
Qui fait grincer la lime et, chasseur des orages,
Aiguise et dresse en l'air le piège qu'il leur tend ;

On voit, au poing du dieu qui faisait le tonnerre,
Les foudres défaillir en servage réduits :
Ce vainqueur des Titans, devenu débonnaire,
Devant un fer de lance abdicque au fond d'un puits.

Comment chanter, pendant qu'un obstiné chimiste
Souffle le feu, penché sur son œuvre incertain,
Et suit d'un œil fiévreux un atome à la piste,
De la cornue au four, du four au serpent ?

Dans les combats légers de l'air avec la feuille
Il nous fait voir un gaz attaquant du charbon ;
La fleur même pour nous, depuis qu'il en recueille
L'âme sous l'alambic, ne sent plus aussi bon⁵⁸⁷.

deux ouvrages étant repris, remaniés et complétés dans Alain Beltran et Patrice A. Carré, *La Vie électrique. Histoire et imaginaire (XVIII^e-XX^e siècle)*, Paris, Belin, coll. « Histoire », 2016. Voir aussi le colloque international *Merveilles électriques, Invention littéraire, vulgarisation et circulation médiatique* organisé à Lyon par Claire Barel-Moisan et Delphine Gleizes, les 16-17-18 novembre 2016. Une parution des actes est prévue dans la revue *Arts et savoirs*.

⁵⁸⁴ Voir notamment la nécrologie du Dr. P. Dubuisson dans le tome IV de la *Revue occidentale*, 1880, p. 466-478.

⁵⁸⁵ Jules Mahy, « M. Sully Prudhomme et son poème "La Justice" », première année, 1878, p. 493-502, p. 501 pour la citation.

⁵⁸⁶ Par cette dénomination, il est plus que probable que le critique pense en particulier à l'école de Delille. Robert Fath, *De l'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIX^e siècle (Le Roman, la Poésie, le Théâtre, la critique)*, Dissertation présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne pour l'obtention du doctorat, Lausanne, Imprimerie Corbaz & C^{ie}, 1901, p. 66-67.

⁵⁸⁷ Sully Prudhomme, *La Justice* [1878], repris dans les *Œuvres, Poésies (1878-1879)*, t. II, *op. cit.*, p. 52.

Les périphrases comme « chasseur des orages » et la description du chimiste en alchimiste moderne⁵⁸⁸ ne sont certes pas faites pour plaire au nouvel adepte positiviste Jules Mahy. Pourtant, ce prologue mêlant la forme poétique traditionnelle (mètre classique et analogies conventionnelles) à un fond plus contemporain (inquiétude métaphysique face aux sciences modernes), formule significativement un décalage à interroger. Le texte prend la tournure d'une prétérition : il énonce une impossibilité de chanter et réalise au même moment ce chant, réactualisant dans un contexte moderne la plainte de Du Bellay : « Et les Muses, de moy, comme estranges, s'enfuyent⁵⁸⁹. » Face à l'angoisse métaphysique causée par un progrès scientifique qui ne paraît pas moralement défendable en tous points, les formulations traditionnelles permettent de rassurer l'âme angoissée du poète. En d'autres termes, il serait impossible, dans la perspective de Sully Prudhomme, de prononcer ces craintes toutes modernes (« Comment rêver [...] Comment chanter [...] ? ») sans le secours de la béquille formelle classique. Voilà qui amène à formuler ce paradoxe : la modernité thématique chez Sully Prudhomme s'adosse nécessairement à des formulations qui peuvent paraître résolument moins modernes.

Il est plus étonnant encore de trouver de telles charges contre un auteur comme Jean Richepin. Héritier autoproclamé de Hugo, le poète de *La Chanson des gueux*, qui revendique le droit de chaque mot (et en particulier de l'argot) à prendre place en poésie, recourt paradoxalement à la périphrase et à la figure analogique, comme le remarque Marcel Fouquier. Dans ses *Profils et portraits*, le critique identifie la section des « Grandes chansons⁵⁹⁰ » comme le lieu où Richepin « a perdu pied » : « M. J. Richepin y célèbre le sel avec une dévotion mystique, l'appelant “héros au glaive enchanté” et même “blanc séraphin.” Cela n'est pas si loin qu'on pourrait croire de la poésie de J.-B. Rousseau ou du lyrisme de Lefranc de Pompignan⁵⁹¹. » L'analyse et la condamnation de Fouquier sont d'ailleurs reprises soixante-dix ans plus tard par l'universitaire américain Howard Sutton, qui évoque dans *The Life and Work of Jean Richepin*, à propos des « Grandes chansons », des « cosmogonical odes » dont la facture s'appuie sur une posture rétrograde. Le recours massif aux figures de style est le signe d'une poésie anachronique : « it is necessary to go back to the eighteenth century to find examples

⁵⁸⁸ L'opération de ce chimiste aux pouvoirs étranges est en effet entourée de mystères.

⁵⁸⁹ Du Bellay, *Les Regrets* [1558], VI, *Œuvres poétiques II*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », édition de Daniel Aris et Françoise Joukovsky, 1993, p. 42.

⁵⁹⁰ Jean Richepin, *La Mer*, *op. cit.*, p. 269-360.

⁵⁹¹ Marcel Fouquier, *Profils et portraits, Notes de littérature – Notes d'art*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, p. 35.

of such verse in French literature⁵⁹². » Certes, Richepin utilise des périphrases et des figures lorsqu'il chante les bienfaits du sel. Néanmoins, on pourrait rétorquer que dans les soi-disant errements de la poésie du classicisme, la figure est utilisée pour éviter le terme exact, le mot trivial. Chez Richepin, le substantif *sel* est copieusement répété. Le poète s'adresse à lui dans des vocatifs qui ouvrent quinze des 88 vers de la deuxième section du poème, sous les formes « Sel... » ou « O sel... »⁵⁹³. En outre, cette deuxième section assiste poétiquement à l'envahissement phonétique du sel au-delà même du nom commun qui le dénote :

La pourriture que tu cèles
 Sous ta saveur comme un secret
 [...]
 O sel dont la saine magie
 [...]
 O sel qu'on pose sur la lèvre
 Du mourant, de l'enfant qu'on sèvre
 [...]
 Tu nous scelleras notre fin.
 [...]
 Sel que gaspillent les servantes
 [...]
 Tu seras le blanc séraphin⁵⁹⁴.

La périphrase surannée et, plus généralement, le recours à la figure de style, qui côtoie les termes techniques au sein du poème (« térébenthine », « *ladure* », « *côbiers* ») peut être lue comme l'écho stylistique du sujet même du poème : *La Mer* est un recueil tout entier placé sous le signe de l'origine, biologique et culturelle. En ce cas, proposer des allégories du sel revient à donner un nom primitif à une nourriture, qui, à en croire le poème, est à la source même de la vie :

O sel, o nutritive manne
 Qui jamais ne t'anéantis,
 Par le sein de qui tout émane
 Offerte à tous les appétits,
 O sel aimé de tous les êtres,
 Pour qui se battaient nos ancêtres
 Au fond des cavernes blottis,
 O sel qui jadis eus dans l'âtre
 Près du feu ton culte idolâtre,
 Sel que la brute sur le plâtre
 Lèche et gratte pour ses petits⁵⁹⁵ [...] !

Le sel est une divinité, soit qu'il fût considéré comme tel durant la première phase de l'état théologique comtien, l'état fétichiste, soit qu'il soit regardé comme un agent pourvoyeur de vie

⁵⁹² « il faut remonter au XVIII^e siècle pour trouver des exemples de tels vers dans la littérature française », Howard Sutton, *The Life and Work of Jean Richepin*, *op. cit.*, p. 124. Je traduits.

⁵⁹³ Jean Richepin, *La Mer*, *op. cit.*, p. 294-298.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 294-295.

et un adjuvant phylogénétique. Voilà, sans doute, pourquoi Richepin le désigne tour à tour par la formule scientifique et par l'épithète de forme homérique (« Sel, héros au glaive enchanté⁵⁹⁶ ! »).

Certes, la poésie qui chante la science durant le second XIX^e siècle ne s'est pas totalement débarrassée, en ce qui concerne la question du lexique scientifique, des hésitations et des réticences stylistiques des siècles précédents. Il faut dire d'une part que le siècle positiviste fournit une liste fort riche de mots très spécifiques qui sont illisibles, à plus d'un titre, pour un lectorat non spécialisé. D'autre part, il est manifeste que les poètes ne se contentent pas de reproduire servilement des procédés éculés, mais bien au contraire qu'ils s'approprient ces dispositifs stylistiques et les chargent d'une nouvelle puissance poétique.

La forte présence d'un style classique marquée par le bien-dire et l'élégance, ainsi que la prolifération des figures, s'accroît encore lors d'un cas de survivance stylistique particulière : le recours au style galant pour parler des sciences.

2. *STYLE GALANT ET POÉSIE SCIENTIFIQUE*

« [I] se peut que la vue de toutes ces étoiles semées confusément, et disposées au hasard en mille figures différentes, favorise la rêverie, et un certain désordre de pensées où l'on ne tombe point sans plaisir »,
Fontenelle⁵⁹⁷.

L'association *a priori* surprenante entre le style galant et le matériau scientifique relève en fait d'une tradition littéraire déjà ancienne. Littéralement, le terme *galanterie* vient de *gale*, qui signifie le « jeu ». Le texte qui théorise la galanterie, le *Discours* de Paul Pelisson qui introduit les œuvres du poète Jean-François Sarasin, en 1656⁵⁹⁸, indique l'importance, dans cette esthétique nouvelle, de l'union de l'enjouement, du trait d'esprit et de ce qui a rapport à l'amour, en vue d'un but sérieux. La galanterie est un style social, ludique et didactique : elle a pour corollaire une conscience du poète vis-à-vis de la réaction que son texte va produire sur le lecteur.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁹⁷ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686], « Premier soir », Christophe Martin (éd.), *op. cit.*, p. 60-61.

⁵⁹⁸ Repris dans *L'Esthétique galante, Paul Pelisson, Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, Alain Viala (dir.), Toulouse, Société de littératures classiques, coll. « des Rééditions de textes du XVII^e siècle », 1989, p. 51-74.

L'une des manifestations les plus connues de l'union de l'esthétique galante avec le matériau scientifique est *Les Entretiens sur la pluralité des mondes*, de Fontenelle. Dès l'incipit, la conversation galante du philosophe astronome éveille la curiosité de la marquise. Le jour et la nuit, présentés comme deux femmes, l'une blonde et l'autre brune, l'intriguent. La leçon de ce texte, c'est qu'il y a continuité entre l'esthétique galante et la leçon scientifique⁵⁹⁹.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la reprise d'une telle union ne laisse pas de surprendre : la légèreté de la galanterie qu'avaient discréditée pour une large part les romantiques s'allie *a priori* mal avec la science nouvelle qui se veut positive. Des tentatives de cet ordre sont pourtant proposées par des hommes de lettres parmi les plus influents du siècle. Cependant, l'union entre science et galanterie, au but traditionnellement propédeutique, est majoritairement réévaluée dans une perspective poétique et ludique. Tandis que la forme galante permet aux siècles classiques de faire pénétrer la science dans les salons mondains, la poésie du XIX^e siècle s'adosse à la science et à ses découvertes récentes pour privilégier les affaires du cœur.

La science en elle-même peut apparaître comme tour à tour le comparant ou le comparé dans un système analogique qui la met en rapport avec les choses du cœur. Le modèle scientifique dominant qui tend à prouver l'unité de plan de toute chose⁶⁰⁰ permet de rendre plausible l'hypothèse que les lois qui régissent la matière sont analogues – sinon les mêmes – que celles qui régissent les choses du cœur.

2.1.L'amour sous le voile polymathe : les vers de jeunesse de Jules Verne

Si la science exerce une influence sur la poésie amoureuse de la seconde moitié du siècle en lui offrant des modèles de pensée et une justification rationnelle, il est néanmoins un versant dysphorique à cette union traditionnelle. La science, pour merveilleuse qu'elle puisse paraître, ne constitue pour certains qu'une pâle entité face aux merveilles de l'amour. C'est en fin de compte suivre la voie esquissée dans *Les Entretiens sur la pluralité des mondes* par le philosophe qui s'indigne plus d'une fois de devoir parler d'astronomie à la marquise, alors qu'il préférerait lui parler de choses légères. C'est aussi poursuivre la chanson de Béranger intitulée « Les Sciences⁶⁰¹ » qui date de 1822 : le chansonnier se propose en ouverture de cette pièce de délaisser les muses pour se faire savant. Néanmoins, à la suite de l'évocation des impuissances

⁵⁹⁹ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, *op. cit.*, début du « Premier soir », p. 59-60.

⁶⁰⁰ J'y reviendrai plus tard, mais la découverte de l'oxygène et le développement du transformisme y prirent une part toute particulière.

⁶⁰¹ Béranger, « Les Sciences » [1822], repris dans les *Œuvres complètes de P.-J. de Béranger*, Plan de la Tour, éditions d'Aujourd'hui, coll. « les Introuvables », t. II, 1983, p. 55-56.

de la psychologie, du caractère désenchanté de la chimie, de celui de l'explication de toutes les causes premières et de l'arpentage algébrique des cieux, chaque strophe se finit par ce refrain : « Muses, restez ; restez, Amours. »

Le jeune Jules Verne, fraîchement bachelier, entre en littérature par la poésie. Écrites entre dix-neuf et vingt-ans⁶⁰², âge des amours déçus pour le jeune Jules, ses pièces sont d'inspiration majoritairement romantique⁶⁰³. Jean Delabroy considère qu'il s'agit de pièces « à usage privé, ou semi privé⁶⁰⁴ » : ce serait là un ensemble de vers de jeunesse à usage familial. Robert R. Lottman note à ce propos que « [l]a poésie [...] était une tradition familiale – presque une obligation – chez les Verne. Frères et sœurs, parents et enfants, oncles, tantes et cousins échangeaient des vers comme d'autres une poignée de main (ou une embrassade⁶⁰⁵) ». Il n'est pas évident, *a priori*, de déceler dans les vers de jeunesse du futur auteur à succès de Jules Hetzel l'attrait pour la science dont *Les Voyages extraordinaires* ne cesseront de se faire le signe. Pourtant, en suivant la voie tracée par Christian Robin dans la postface qu'il donne à son édition des *Poésies inédites* de Verne⁶⁰⁶, on constate que la science est un thème déjà présent. Ses implications techniques sont exploitées dans « La Vapeur⁶⁰⁷ ». La médecine est évoquée dans « L'Oméopathie⁶⁰⁸ », « Quel cerveau singulier que celui d'un poète⁶⁰⁹ », « Triolets⁶¹⁰ » et « À la morphine⁶¹¹ ». Il aborde la chimie dans « Feu follet », pièce de 1886⁶¹², la géographie avec « Existe-t-il sur terre⁶¹³ » et enfin l'astronomie dans « La Nuit⁶¹⁴ ». On le voit, son attrait touche déjà des sciences très diverses.

Néanmoins, j'aimerais montrer que le recours à la science chez Verne ne relève pas, en contexte poétique, du registre didactique, contrairement à son usage romanesque. Les vers prennent fréquemment la science comme sujet de moquerie, point sur lequel je reviendrai plus

⁶⁰² Voir Herbert R. Lottman, *Jules Verne*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1996, p. 21-27, et *Jules Verne l'enchanté*, Paris, éditions du Félin, 1999, p. 18-23.

⁶⁰³ Jules Verne, *Poésies inédites*, Christian Robin (éd.), *op. cit.*

⁶⁰⁴ Jean Delabroy, *Jules Verne et l'imaginaire, ses représentations et ses fonctions principales dans la période de formation de l'œuvre romanesque (1851-1875)*, Thèse de doctorat d'état, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), t. I, soutenue le 22 novembre 1980, sous la direction de Roger Fayolle, p. 5.

⁶⁰⁵ Herbert R. Lottman, *Jules Verne, op. cit.*, p. 21.

⁶⁰⁶ Il fait l'hypothèse que dans les poèmes de jeunesse « apparaissent les signes du charme et de l'originalité » des *Voyages extraordinaires*. D'ailleurs certains de ses héros partagent ses talents poétiques : Sinclair propose dans *Le Rayon vert* un éloge de la mer, Hector Servadac et Lionel « réemploient des poésies déjà composées par l'écrivain. », *ibid.*, p. 230-234.

⁶⁰⁷ Jules Verne, *Poésies inédites*, Christian Robin (éd.), *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰⁸ [*sic*], *ibid.*, p. 27.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 178-179.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 184, poème de 1886.

⁶¹² *Ibid.*, p. 199-203.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 132-143.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

tard, mais elle est surtout discréditée au profit de l'amour. Certes l'inspiration de Verne est romantique (lui-même se réclame de Victor Hugo, dont il met par exemple le titre d'un chapitre des *Misérables* en épigramme de son poème de 1848 « Existe-t-il sur terre⁶¹⁵ »), mais ce romantisme est mâtiné de traits de poésie galante.

Dans les deux pièces du premier carnet qui traitent de la science, « La Vapeur » et « L'Oméopathie », qui datent toutes deux de la fin du mois d'avril 1847, l'amour attend le dernier vers pour faire une apparition triomphante :

La Vapeur - Sonnet

Maintenant la vapeur est à l'ordre du jour.
Tout marche par son aide ! Est-ce un bien pour le monde ?
Pour bien choisir sur terre où toute chose abonde,
Faut-il donc se hâter lorsqu'on en fait le tour.

On vole désormais sur la terre et sur l'onde ;
On fait sans y penser l'aller et le retour ;
On singe le soleil qui, lorsqu'il fait sa ronde,
Mesure en une nuit le céleste séjour.

Ce ne peut être un bien que dans ces temps de guerre,
Où sont anéantis ces hommes qui naguère
Marchaient contre la mort sans reproche et sans peur,

Si trompant l'ennemi par sa subtile ruse,
Refaisant des guerriers autant que l'on en use,
L'amour toutes les nuits marchait à la vapeur⁶¹⁶ !

La postposition du sujet de la proposition subordonnée hypothétique, dans le dernier tercet, relègue le mot *amour* dans le dernier vers du poème, au sein duquel il fait une entrée d'autant plus spectaculaire et inattendue qu'il est en position ouvrante. Le procédé est à peu près le même dans « L'Oméopathie - Sonnet » :

Les fougueux partisans du savant Hippocrate
Voient avec trop d'horreur ces médecins nouveaux,
Qui donnent pour guérir ce qui cause les maux,
Et se sont décorés du mot : Oméopathe !

Les anciens médecins de colère ponceaux
Veulent les transformer en sujets d'Harpocrate !
Pour leur mettre une corde en guise de cravate,
Ils cherchent en hurlant des gibets, des bourreaux !

Oh ! ne vous pressez pas, médecins trop barbares !
Ne vous comportez pas comme de vrais Tartares !
Le remords vous viendrait ensuite sans retour !

La question est-elle assez approfondie ?
Ne faut-il pas traiter *sic* quelque maladie ?

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

Comment peut-on guérir l'amour ? Avec l'amour⁶¹⁷ !

Ici, le substantif relégué est retardé par une description périphrastique fonctionnant comme une sorte d'énigme (« quelque maladie »), d'autant plus que la rime d'appel en [uR] de « retour » l'annonce déjà. Il est alors répété deux fois en un seul vers, pour signifier le fait que le remède est le mal lui-même (comme dans l'homéopathie⁶¹⁸). Sa première occurrence est rejetée dans le second hémistiche : la versification en retarde l'avènement en même temps qu'elle le met sous emphase. La seconde occurrence est à la rime, posture emphatique par excellence.

Ces deux pièces sont des sonnets, ce sur quoi insiste le jeune Verne qui l'indique en sous-titre. On sait que la composition thématique du sonnet repose précisément sur une organisation réglée : les quatrains fonctionnent ensemble, le vers neuf, la *volte*, introduit une rupture d'ordre divers. Les tercets sont à lire comme un sizain thématiquement unifié, enfin, le dernier vers est la pointe, qui doit reposer sur une chute⁶¹⁹. Le vers quatorze doit être surprenant et frapper le lecteur : il repose sur le trait d'esprit, ce qui explique que le sonnet soit une forme privilégiée dans le style galant.

Dans les deux poèmes de Jules Verne, la science, qui est pourtant exhibée dans le titre et dans le corps du poème, ne se révèle *in extremis* qu'un prétexte ludique à des poèmes de fond galant. En effet dans « La Vapeur », si « Tout marche par [l']aide [de la vapeur] », ce doit être le cas de l'amour : face aux morts nombreuses que causent les guerres incessantes, l'amour doit « toutes les nuits march[er] à la vapeur » pour repeupler la terre et fournir de nouveaux soldats aux nations. Le trait grivois *a priori* cache en fin de compte les errements d'un progrès échevelé. On le voit à travers le thème de la dénaturation : les hommes « singe[nt] le soleil » et la logique du rendement (guerrier ou industriel) détourne même l'amour de sa propre fin. La vapeur fait de toutes les choses, même celles du cœur, un outil pour la marche du progrès, un instrument de destruction.

« L'Oméopathie » est une pièce plus légère. Les quatrains décrivent la réaction violente et ridicule des médecins traditionnels face à l'avènement de l'homéopathie. Les manuels d'histoire des sciences nous apprennent que cette pratique médicale, découverte par le médecin allemand Samuel Hahnemann au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, fut l'objet de débats longs et virulents (qui se poursuivent d'ailleurs aujourd'hui). Ce nouveau système se base sur l'axiome grec selon lequel *similia similibus curantur* : la similitude (et la dilution

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶¹⁸ Voir à ce propos Olivier Faure (dir.), *Praticiens, patients et militants de l'homéopathie aux XIX^e et XX^e siècles (1800-1940)*, Actes du colloque franco-allemand de Lyon, octobre 1990, Sainte-Foy-lès-Lyon, Boiron / Presses universitaires de Lyon, 1992.

⁶¹⁹ Voir Banville, *Petit traité de poésie française*, *op. cit.*, p. 171.

infinitésimale) est érigée en loi. Hahnemann peina à faire reconnaître ses découvertes en Allemagne. Il émigra donc à Paris où il se fit rapidement autant d'adeptes que de détracteurs (l'Académie de médecine condamne l'homéopathie en 1835)⁶²⁰.

La volte opère alors un retournement à l'occasion duquel la voix lyrique s'adresse aux médecins traditionnels et leur reproche leur véhémence et leur refus du progrès (« médecins trop barbares ! / Ne vous comportez pas comme de vrais Tartares ! »). Puis, le poète pose une double question rhétorique : l'homéopathie soignerait-elle une certaine maladie ? C'est dire si jusqu'au vers pénultième, le sujet du sonnet semble être uniquement médical. Le dernier vers délivre la clé et déplace le thème central : il ne s'agissait que d'une analogie ludique entre la méthode d'Hahnemann et les lois du cœur. Le jeune Verne ne propose pas une défense de l'homéopathie, ce qu'il laissait entendre d'abord. Son plaidoyer qui paraissait crédible dans un premier temps⁶²¹ n'est qu'un masque déceptif qui en fin de compte décrédibilise la science traditionnelle et ne défend nullement la science nouvelle. La figure analogique ici mise en place entre l'amour et l'homéopathie ne constitue en rien un argument. Le fin mot de la pièce, le trait frappant, c'est que l'amour est son propre remède.

2.2.L'attraction universelle : science des astres et science du cœur

À vingt-quatre ans, le jeune poète Auguste Dorchain, protégé de Sully Prudhomme, donne en 1881 dans *La Jeunesse pensive*⁶²² (recueil au succès retentissant, couronné par l'Académie française) une pièce de clôture intitulée « Les Étoiles éteintes⁶²³ ». Cet épilogue dit en substance que le phénomène physique selon lequel l'œil humain perçoit des astres bien après leur mort peut être une image de l'amour. En effet, au XIX^e siècle, le calcul de l'éloignement des étoiles acquiert une grande précision⁶²⁴. Une fois ce calcul rendu possible par la parallaxe (le changement du point de vue sur l'astre observé permet un calcul trigonométrique), et avec le progrès continu du calcul de la vitesse de la lumière, les scientifiques comprennent qu'une étoile peut briller pour nous mais être effectivement éteinte, tant leur lumière met de temps à parcourir la distance formidable qui sépare l'objet céleste de notre œil. Ce phénomène constitue

⁶²⁰ Voir l'*Histoire générale des sciences*, René Taton (dir.), t. II, *La Science moderne de 1450 à 1800* [1958], deuxième tome de l'*Histoire générale des sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, p. 658.

⁶²¹ Les catholiques et les fouriéristes défendaient l'homéopathie à cause du concept de force vitale, qui rappelait aussi le panthéisme cher aux romantiques.

⁶²² Auguste Dorchain, « Les étoiles éteintes », *La Jeunesse pensive* [1881], repris dans les *Œuvres d'Auguste Dorchain. Poésies 1881-1894*, Paris, Lemerre, [s. d.].

⁶²³ *Ibid.*, p. 117-121.

⁶²⁴ Voir l'*Histoire générale des sciences*, t. III-I, *La Science contemporaine, Le XIX^e siècle* [1961], René Taton (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995, p. 137-138.

une pierre d'achoppement de l'empirisme strict, il est propre à provoquer des angoisses métaphysiques et heuristiques.

Auguste Dorchain se saisit de cette question en déplaçant métaphoriquement le sujet d'inquiétude qu'elle provoque :

Le pilote anxieux la voit qui brille au loin,
Et là-bas, errant sur la grève,
Des couples enlacés la prennent à témoin
De l'éternité de leur rêve !

C'est la dernière fois, et demain nos amants
N'y lèveront plus leurs prunelles :
Elle aura disparu, – comme font les serments
Qui parlent d'amours éternelles⁶²⁵.

Puis le jeune poète explique cette idée selon laquelle la connaissance du ciel éclaire la connaissance du cœur : comme les étoiles, les histoires d'amour ne sont pas éternelles parce que les cœurs des femmes sont des astres. Ils donnent l'impression de briller mais ils sont en vérité plus froids que la glace :

Parfois, dans leurs regards clairs ou mystérieux
Tu croiras voir luire une flamme...
Garde-toi [*sic*] ! le reflet est encor dans les yeux,
Mais le foyer n'est plus dans l'âme.

O bien fou qui prendrait pour éclairer ses pas
Ces lueurs trompeuses ou feintes !
Ne te retourne pas ! ne les regarde pas !
– Ce sont des étoiles éteintes⁶²⁶.

C'est une loi scientifique moderne, ici, qui par analogie ouvre la voie à une plainte de tonalité élégiaque.

Néanmoins, la théorie astronomique qui a le plus inspiré les poètes, comme on va le constater, est le principe newtonien de l'attraction des corps. Le devenir cliché de cette analogie se vérifie par le recours qu'en fait Jules Verne dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*⁶²⁷ (1872). Dans la préface de ses *Poèmes* de 1855, le parnassien Louis Ménéard – par ailleurs féru de chimie⁶²⁸ – plaide pour un savoir antique qui était davantage propice à la création artistique,

⁶²⁵ Auguste Dorchain, « Les étoiles éteintes », *La Jeunesse pensive, op. cit.*, p. 118.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁶²⁷ « Et cependant, dans le voisinage, il y avait – suivant l'expression des astronomes – un astre troublant qui aurait dû produire certaines perturbations sur le cœur de ce gentleman. Mais non ! Le charme de Mrs. Aouda n'agissait point, à la grande surprise de Passepartout, et les perturbations, si elles existaient, eussent été plus difficiles à calculer que celles d'Uranus qui ont amené la découverte de Neptune. », Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* [1872], Simone Vierne et Sylvain Ledda (éd.), Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013, p. 118.

⁶²⁸ C'est lui qui fit la découverte du collodion en 1846, composé chimique qui aura des implications multiples (techniques, militaires, photographiques et médicales). Voir à ce sujet Philippe Berthelot, *Louis Ménéard et son œuvre, Étude*, Paris, Félix Juven, 1902, p. 13-15.

et qui, ce faisant, était en soi un ferment poétique. Partant, la poésie était une science à part entière, puisque c'était à travers elle qu'on appréhendait le monde. Dans le cadre de sa démonstration, il fait le rapprochement entre « l'attraction » de « Newton » et la « Vénus » des anciens.

[L]es conceptions antiques renferment une notion plus juste de la vie universelle que toutes nos abstractions mortes, et ont de plus l'avantage de fournir des types à la peinture et à la statuaire. Là où nous voyons des forces et des principes, les anciens voyaient des dieux ; nous appelons l'attraction ce qu'ils appelaient Vénus ; c'est une question de mots, et l'un n'est pas plus clair que l'autre. Selon la différence des formes données aux mêmes idées, on formule des lois physiques ou on crée des œuvres d'art. Il est permis, je pense, d'être à la fois de l'avis de Newton et de l'avis de Phidias⁶²⁹.

Louis Ménard est le théoricien d'une forme de syncrétisme très large. Comme le remarque Philippe Berthelot, il envisage à la fois la religion chrétienne comme une continuation sans rupture des polythéismes antiques, mais il aurait en outre cherché à formuler des « traductions éloqu岸tes de la mythologie chrétienne dans le langage de la science⁶³⁰ ». Toutefois, l'union de la science et de la poésie ne va pas de soi, de l'aveu même de l'auteur. Plus haut dans la préface de son édition des *Poèmes*, Ménard juge que la science moderne est devenue trop complexe pour pouvoir « emprunter la voix d'Empédocle ou de Parménide ». Par conséquent, la poésie scientifique est discréditée au motif que « le moindre traité de physique est plus savant qu'un volume de tirades. »⁶³¹ Le rapprochement que propose par la suite Ménard entre la poésie et la science revêt donc une forme toute particulière : il ne s'agit pas de présenter comme effectif l'association entre les attractions scientifiques et amoureuses, mais bien plutôt de jouer du potentiel poétique de la notion de symbole, alors même que le poète regrette que la science ait brisé « l'urne du symbole où s'abreuvaient les peuples jeunes et forts⁶³² ». C'est sous le signe du symbole comme seul moyen d'appréhender le monde qu'il convient selon lui de relever la persistance du rapprochement dans l'œuvre du poète, entre science et sentiments : dans les *Réveries d'un païen mystique*, recueil de poèmes et de pensées diverses qui fut édité en 1875, Ménard répète que l'amour est un principe scientifique :

Les romanciers ont tort de croire que l'amour a été inventé pour le bonheur ou le désespoir des amants : qu'importent nos peines et nos joies à la grande Isis ? Elle ne s'intéresse qu'à l'espèce, et ne s'inquiète pas des individus. Pourquoi n'aurait-elle pas comme

⁶²⁹ Louis Ménard, *Poèmes*, Paris, E. Dentu, 1855, p. XV-XVI.

⁶³⁰ Philippe Berthelot, *Louis Ménard et son œuvre, Étude, op. cit.*, p. 51. Voir à propos des rapprochements effectués par Louis Ménard entre la science et la religion, *Catéchisme religieux des libres-penseurs*, Paris, Hurtau, 1875, p. 8-9. Voir Aussi un curieux conte étiologique, « L'Origine des insectes », qui imagine une création des insectes mêlant connaissance entomologique, science comportementale et mythe de la création judéo-chrétienne : *Réveries d'un païen mystique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, p. 109-113.

⁶³¹ Louis Ménard, *Poèmes, op. cit.*, p. III.

⁶³² *Ibid.*, p. XXV.

nous ses haras et ses concours d'animaux reproducteurs ? La volupté est un hameçon qu'elle nous jette ; c'est un but pour nous, c'est un moyen pour elle⁶³³.

La pensée de Ménard s'appuie sur une conception large des thèses de Darwin qu'il mêle à une pensée plus vaste du symbole comme réalité effective. Son entreprise persiste à s'abreuver aux sources antiques pour faire de la science une nouvelle façon poétique de regarder le monde. « Newton » et « Phidias » peuvent s'entendre à cette seule condition.

Le projet de Ménard est, à l'instar de Leconte de Lisle, de faire revivre l'Antiquité, ambition proche de celle de Louis Bouilhet⁶³⁴. L'auteur des *Fossiles* est un des poètes les plus représentatifs de ce goût syncrétique. Tous les corps physiques chez Bouilhet (corps astraux compris) sont soumis à une attractivité universelle dont l'agent est brouillé. Dès « Néera », dont la rédaction date de décembre 1850, le berger Corydon se sert, sans le nommer, du système newtonien de l'attractivité pour convaincre Néera de succomber à ses charmes. Ainsi, lui dit-il, l'amour humain doit prendre modèle sur l'attraction qu'exercent entre eux les astres :

Et l'homme a su l'amour par l'exemple des dieux⁶³⁵ [...]
Tout aime, ô Néera, jusqu'à Phébé la blonde⁶³⁶ [...] !

La réaction de l'attraction fait « frêmi[r] » les rochers de « Latmus » et devrait faire « bondir » quelque chose dans la « poitrine en feu » de Néera. L'idée est sensiblement identique dans « Printemps », la pièce qui suit « Néera » dans la structure des *Festons et astragales*⁶³⁷ : elle s'ouvre sur l'irruption virile et joyeuse du soleil par la fenêtre béante et se clôt sur un appel irrésistible à l'amour universel, comme si l'astre exerçait une attraction poussant les corps à se chercher. Dans le recueil suit significativement la « Chanson d'amour » puis à nouveau une pièce qui met en lumière cet usage métaphorique de l'attractivité. Il s'agit de « Flux et reflux⁶³⁸ », composé en novembre 1852, dont les deux premières strophes relatent la séduction de l'océan (qui est dans « son grand lit d'algues et de corail ») par la lune : le satellite « sourit d'aise » à l'océan, le « caress[e] » et lui passe le licou de son écharpe à paillette, périphrase poétique sensuelle pour désigner le reflet de la lune sur les flots. Ce qui se joue ici repose sur la théorie de la marée de Newton. Dès l'Antiquité on postule que la lune a bien un rôle à jouer. Au Moyen Âge se développe la *théorie aimantique* selon laquelle la lune a sur l'eau l'action de

⁶³³ Louis Ménard, « Lettre d'un mythologue à un naturaliste », *Rêveries d'un païen mystique*, *op. cit.*, p. 81.

⁶³⁴ Au-delà de la référence scientifique, c'est la raison d'être première d'un poème dramatique comme *Melaenis, conte romain*, Paris, M. Lévy, 1857.

⁶³⁵ Les dieux en question sont les astres à qui ils ont donné leur nom.

⁶³⁶ Louis Bouilhet, *Poésies. Festons et astragales* [1859], *op. cit.*, p. 51-52.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 53-54. Cette pièce fut composée trois ans après « Néera ». Leur mise en coprésence dans le recueil doit donc être interprétée.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 57-58.

l'aimant sur le fer. Cette théorie est reprise par Kepler qui parle d'une force d'attraction⁶³⁹. Newton entérine le rôle de la lune (et du soleil), ce que la postérité confirmera massivement⁶⁴⁰. Il explique le phénomène des marées en l'interprétant au prisme de sa théorie de l'attractivité, ce sur quoi s'appuie Bouilhet pour développer son rapprochement entre les corps minéraux et les corps biologiques⁶⁴¹.

« Le Navire⁶⁴² », composé en mai 1846 et repris dans le recueil posthume des *Dernières chansons*, avait déjà proposé ce rapprochement alors clairement programmatique. On y découvre que les astres attirent et perdent les nautoniers, fait que l'on peut lire à la lumière de l'attractivité newtonienne autant qu'à celle d'une logique métaphorique. Dans sa lettre à Flaubert du 17 juin 1859, Bouilhet explicite la métaphore en nommant son poème le « chant des sirènes⁶⁴³ ». Les astres, dès lors, sont des corps qui prennent vie, dont les êtres vivants ressentent la puissance d'attraction : ils en ont une appréhension empirique, comme les hommes perçoivent les sirènes par leur chant. Tous les corps physiques s'attirent : chanter l'attraction des corps astraux les uns sur les autres revient, au prix d'un changement d'échelle, à chanter l'attraction des corps biologiques les uns sur les autres, mais aussi à souligner la perception sensorielle que nous avons des astres.

La fortune d'une lecture sentimentale de l'astronomie se mesure enfin à la reprise qu'en font des poètes fantaisistes. Dans le « Sonnet astronomique⁶⁴⁴ » de Charles Cros, le poète ingénieur raconte comment l'influence du ciel étoilé pousse les amants l'un vers l'autre :

Alors que finissait la journée estivale,
Nous marchions, toi pendue à mon bras, moi rêvant
À ces mondes lointains dont je parle souvent.
Aussi regardais-tu chaque étoile en rivale.

Au retour, à l'endroit où la côte dévale,
Tes genoux ont fléchi sous le charme énervant
De la soirée et des senteurs qu'avait le vent.
Vénus, dans l'ouest doré, se baignait triomphale.

Puis, las d'amour, levant les yeux languissamment,
Nous avons eu tous deux un long tressaillement

⁶³⁹ Ce dont se moquera Galilée.

⁶⁴⁰ À part Bernardin de Saint Pierre, qui, au collège de Franceau début du XIX^e siècle, imagine que les marées sont rythmées par la fonte des glaciers, *Études de la nature*, Paris, Hiard, 1836, t. I, p. 173, 184 et 190.

⁶⁴¹ Pierre Louÿs mettra également cette théorie en poème dans ses vers de jeunesse, lui qui fait dire vers 1890 à « La Mer », « Je sens monter mon ventre aux rayons de la lune », *Premiers vers*, repris dans les *Œuvres complètes*, t. XIII, *Poésies*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 59.

⁶⁴² Louis Bouilhet, *Dernières chansons. Poésies posthumes*, Paris, Michel Lévy frères, 1872, p. 291-295.

⁶⁴³ Louis Bouilhet, *Lettres à Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 200.

⁶⁴⁴ Charles Cros, « Sonnet astronomique », paru dans *La Renaissance littéraire et artistique*, le 6 juillet 1872, repris dans *Le Coffret de santal* [1873], *Œuvres complètes*, Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer, *op. cit.*, p. 124.

Sous la sérénité du rayon planétaire.

Sans doute, à cet instant deux amants, dans Vénus,
Arrêtés en des bois aux parfums inconnus,
Ont, entre deux baisers, regardé notre terre.

L'ouverture du poème sur une rivalité entre les étoiles et la jeune femme est un écho à peine voilé du « Premier soir » des *Entretiens sur la pluralité des mondes*, où le philosophe confesse qu'il se sent davantage de goût pour « une blonde » comme la marquise que pour la « nuit [qui] est une beauté brune⁶⁴⁵ ». Ce faisant, il suggère qu'il y a une analogie d'attraction entre le goût pour l'astrologie et celui pour les femmes. Le second quatrain rend sensible l'attraction que le corps humain subit sous l'impression des lois de l'attraction terrestre, dans la mesure où c'est la déclivité du chemin qui provoque la chute à genoux. Le terme de « charme », polysémique, est significativement placé à la jonction entre l'attraction terrestre et la physiologie (l'impression nerveuse, ici). Ce qui se joue, c'est une fusion entre l'attraction mécanique et l'attraction physique. Le dernier vers du second quatrain dépeint Vénus au bain : au crépuscule, l'astre est le plus lumineux, ce qui explique son triomphe. Au moyen d'un jeu de variations d'échelles et de syllepse, la planète semble s'approcher elle aussi de la terre, puisqu'elle s'approche de l'horizon, au moment même où l'amante s'abaisse pour suggérer l'attrait de l'amour.

Le premier tercet relate alors une union charnelle à peine voilée : à ce moment précis, psychologique, le regard des amants est attiré par les astres (« levant les yeux, languissamment »), pour signifier là encore l'impression que ceux-ci produisent sur les corps, et notamment les corps amoureux. Le moment d'extase survient juste après (« Nous avons eu tous deux un long tressaillement »), comme provoqué par l'attraction astrale, mais il est placé lui aussi sous une impression cosmique directe : « Sous la sérénité du rayon planétaire ».

L'intérêt du traitement par Charles Cros⁶⁴⁶ de ce topos de la poésie, qui éclaire l'amour à la lumière complice et tamisée de l'astronomie, réside en fait dans les malicieux sous-entendus qui émaillent cette accumulation de clichés galants : l'amante qui tombe à genoux et le « rayon » n'en sont que les signes les plus saillants. Le jeu du poète avec le style galant est indubitable. Celui-ci sert à rendre aimable la science dans le contexte classique, à des fins pédagogiques. Charles Cros met à profit ce rôle traditionnellement didactique de la science pour donner une trompeuse légitimité à un sonnet érotique. La parure scientifique habille malicieusement un poème dont la seule leçon est en fin de compte grivoise.

⁶⁴⁵ Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*, op. cit., p. 59-60.

⁶⁴⁶ Qui fit partie de la majorité des cercles fantaisistes des années 1870 et 1880.

2.3. Les atomes crochus : science chimique et science du cœur

Depuis Démocrite, les atomes peuvent être *crochus*. En effet, selon les atomistes de l'Antiquité, ils se meuvent, peuvent se rencontrer et, le cas échéant, se combiner s'ils ne rebondissent pas les uns sur les autres. Si des atomes sont crochus, ils s'agrippent l'un à l'autre et constituent un corps : car tout corps est formé d'une association atomique, donc de corpuscules différents.

Si la théorie de l'atome a beaucoup évolué au fil des siècles, il n'en reste pas moins que l'expression *avoir des atomes crochus*, qui repose sur un transfert du modèle scientifique à la sphère du cœur, perdure. De même, la métaphore est au centre du terme d'*affinité*, qui dès le XVII^e siècle peut signifier la capacité de certains corps chimiques à s'unir. Cette syllepse est au cœur même du roman de Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*⁶⁴⁷, dont le projet, dévoilé dans le quatrième chapitre, est bien de tester la validité du transfert de la théorie des affinités dans la sphère amoureuse. À ce titre, le roman de Goethe est une sorte de laboratoire de la narration galante dont se souviennent les poètes français. La poésie, comme elle s'était saisie de l'attraction mécanique des corps, interroge dans la seconde moitié du siècle le potentiel métaphorique des affinités chimiques.

On sait que jusque très tard, Théophile Gautier eut présent à l'esprit la matière scientifique. Ainsi termine-t-il un poème érotique, intitulé de manière posthume « Solitude », par ces vers :

Sur mes doigts en nappe s'épanche,
Déjà froide, la liqueur blanche ;
Tout est fini,
Et j'offre pour ton microscope
Le résultat de ma syncope,
Spallanzani⁶⁴⁸ !

Cette boutade scientifique tardive⁶⁴⁹ lie le sexe et la science, et non réellement l'amour et la science⁶⁵⁰. Or, la première pièce des *Émaux et camées*, après la préface, s'intitule « Affinités secrètes, madrigal panthéiste ». La venue des « affinités » du titre a été préparée par la référence à Goethe dans le poème préface. Le terme « panthéiste », quant à lui, est central dans l'idéologie romantique : Madame de Staël en a fait l'équivalent du culte voué à la nature⁶⁵¹. Enfin, le « madrigal » est le genre poétique galant par excellence. Dans la pièce de Gautier, il apparaît

⁶⁴⁷ Goethe, *Les Affinités électives* [*Die Wahlverwandtschaften*, 1809].

⁶⁴⁸ Lazzaro Spallanzani est le premier à montrer, au XVIII^e siècle, que la fécondation passe par le spermatozoïde. Théophile Gautier, « Solitude », *Poésies libertines*, recueil posthume constitué par René Jasinski en 1935, repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, Michel Brix (éd.), *op. cit.*, p. 604-607, p. 607 pour la citation.

⁶⁴⁹ René Jasinski date cette pièce de 1868 dans son édition de 1935.

⁶⁵⁰ J'y reviendrai en deuxième partie.

⁶⁵¹ Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813), III-7.

que la science chimique ne fait qu'un avec la science du cœur. Le retour à l'Antiquité, qui fera de Gautier l'un des chefs de file du Parnasse, est omniprésent dès l'ouverture du poème. Les pierres voisines d'un portique s'aiment depuis « trois mille ans » dans le premier quatrain, de même que deux perles au fond des flots (quatrain deux), deux fleurs du palais de Grenade (quatrain trois) et deux « ramiers » vénitiens (quatrain quatre). Ces objets porteurs d'amour, nous dit le cinquième quatrain, sont temporaires et mortels. Cependant, leur dissolution en « parcelle[s] » va « grossir la pâte universelle », et chaque objet qui aime se « métamorphos[e] » en corps humain amoureux :

Par de lentes métamorphoses,
Les marbres blancs en blanches chairs,
Les fleurs roses en lèvres roses
Se refont dans des corps divers.

Les ramiers de nouveau roucoulent
Au cœur de deux jeunes amants,
Et les perles en dents se moulent
Pour l'écrin des rires charmants⁶⁵².

Chaque être reconnaît qu'il est proche des autres, par un système de « sympathies » (terme, qui, comme *affinité*, est issu du domaine de l'affectif, mais se charge d'un sens chimique au XVI^e siècle). La science entre alors en jeu dans le poème, au dixième quatrain :

Docile à l'appel d'un arôme,
D'un rayon ou d'une couleur,
L'atome vole vers l'atome
Comme l'abeille vers la fleur⁶⁵³.

Le principe d'attraction, rapproché de l'union supposément fertile de l'abeille à la fleur, préside à la constitution organique provoquée par l'union des atomes. De même, les quatrains onze et douze mettent en parallèle les embrassements et les molécules :

L'on se souvient des rêveries
Sur le fronton ou dans la mer,
Des conversations fleuries
Près de la fontaine au flot clair,

Des baisers et des frissons d'ailes
Sur les dômes aux boules d'or,
Et les molécules fidèles
Se cherchent et s'aiment encor⁶⁵⁴.

En somme, l'amour est inscrit dans les tréfonds de notre patrimoine biologique. La même matière transformée qui nous constitue se souvient d'avoir aimé – qu'elle fût pierre, perle, fleur

⁶⁵² Théophile Gautier, « Affinités secrètes, madrigal panthéiste », *Émaux et camées* [1852], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 445.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ *Ibid.*

ou pigeon – et pousse logiquement les êtres à l’amour. Une sorte de métempsychose matérialiste et scientifique se met en place et donne en héritage à tout être matériel la pulsion amoureuse, ces « affinités secrètes ». Certes, les connaissances scientifiques de Gautier semblent confuses. On sait depuis 1811 et Amedeo Avogadro qu’une molécule est un agrégat d’atomes. Néanmoins, le flou entre la notion d’atome et celle de molécule perdure dans l’opinion publique jusque très tard dans le siècle, et l’important pour Gautier est de montrer qu’à tous les niveaux c’est le principe sympathique qui régit les rapports entre les êtres.

Cette conception connaîtra une certaine postérité, puisqu’un recueil de 1900 en porte encore la trace. Il s’agit de *L’Amour et l’Art. Poèmes évolutionnistes*⁶⁵⁵, composé par Lucien Villeneuve⁶⁵⁶. Le juriste et homme politique Antonin Lefèvre-Pontalis dit dans sa lettre préface que le poète médecin célèbre en l’« Amour » « la grande loi du monde physique ». « L’Éternel désir⁶⁵⁷ » met en scène, avant même que la vie ne prenne son envol, une matière uniformément mue par le même désir de s’unir :

Les atômes [*sic*] diffus parmi l’éther serein
Mariaient follement leur fragile cadence,
Et tandis que l’étoile assemblait leur semence,
La comète, activant une course sans frein,
S’enivrait de vitesse en l’étendue immense⁶⁵⁸.

La danse des atomes dans le vide éthéré est dépeinte selon le modèle de la parade nuptiale d’abord, puis de l’union physique et sexuelle (c’est la « Volupté ! floraison de la terre et des cieux, / Âme du monde⁶⁵⁹ ! ») : la fertilité des atomes se lit dans le partage des « semence[s] » qui est une fécondation, et leur union physique est pudiquement voilée en même temps que connotée dans la course folle et échevelée de la « comète ». De là à voir dans cet épisode une réécriture scientifique de la course du coche flaubertien dans les rues de Rouen qui, rideaux tirés, métaphoriserait les ébats d’Emma et de Léon, il n’y a qu’un pas. Cette lecture est d’autant plus vraisemblable que l’épisode était bien connu du public pour avoir constitué l’une des péripéties obscènes qui furent reprochées à Flaubert lors du procès.

L’amour est à la source de toute vie et de toute évolution, ce que répètent les poèmes qui suivent, allant de « La Fleur » à « L’Homme » en passant par « L’Animal ».

⁶⁵⁵ Lucien Villeneuve, *L’Amour et l’Art. Poèmes évolutionnistes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1900.

⁶⁵⁶ Selon la thèse de médecine de Laure Berthelot Cabaret, *Le Médecin poète écrivain en France de nos jours*, soutenue en 2008 à l’Université de Nancy, et mise en ligne, Lucien Villeneuve est un pseudonyme sous lequel se cacherait le médecin Victor Bridou (p. 42). URL : http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCDMED_T_2008_BERTHELOT_CABARET_LAURE.pdf, (consulté le 18/02/2016)

⁶⁵⁷ Lucien Villeneuve, *L’Amour et l’Art, op. cit.*, p. 16-19.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.18.

Cette théorie – à la mort des êtres, l'atome lègue l'amour en partage aux corps qu'il va contribuer à composer plus tard – n'est par ailleurs pas nouvelle. On la lit déjà dans la lettre que Diderot écrit à Sophie Volland le 15 octobre 1759. Dans une apostrophe enflammée, le philosophe formule le vœu de s'unir matériellement, après la dissolution de leurs corps, avec les atomes de Sophie⁶⁶⁰. Cette idée n'est toutefois qu'une hypothèse, un souhait – une « chimère », dit le texte –, chez Diderot. Ce sont les avancées scientifiques ultérieures qui permettront de valider scientifiquement l'unité de plan que les philosophes des Lumières ne faisaient que pressentir partiellement. Les poètes du second XIX^e siècle font reposer sur un style galant traditionnel une théorie formulée par le siècle antérieur, mais qui trouve une validité nouvelle dans le contexte scientifique.

On l'a vu, loin des accusations d'un Chateaubriand reprises par des successeurs acharnés, la science n'est pas nécessairement désignée comme un principe d'explication desséchant et appauvrissant du monde : au contraire, ses découvertes peuvent servir de modèles métaphoriques nouveaux pour les poètes qui chantent les choses du cœur, en particulier dans un contexte romantique et spinoziste. Du Camp chante le potentiel poétique et narratif de telles théories scientifiques :

Il se passe parfois de planète à planète, de fer à aimant, de mercure à mercure, de chlore à hydrogène, des romans extraordinaires qu'on dissimule pudiquement derrière des chiffres et des A + B. Il y a dans le monde des brins d'herbe et des arbres, parmi les algues, parmi les nénuphars, parmi les palmiers, dans tout ce qui est, dans tout ce qui respire, dans tout ce qui s'épanouit sous le soleil, dans toute plante, dans tout métal, dans tout animal, il y a des amours, des antipathies, des passions, des affinités, en un mot, qui méritent qu'on les raconte et qui sont faites pour nous surprendre⁶⁶¹.

Au jour poétique, l'amour devient un principe scientifique. Toutefois, la diversité des pratiques poétiques révèle des entreprises de libérations. La science peut alors servir de caution à la poésie frôlant la grivoiserie.

Les poètes scientifiques du second XIX^e siècle se souviennent probablement de la fonction didactique que peut recouvrir le style galant. Ils actualisent toutefois, par le recours aux avancées des sciences modernes, son caractère ludique et poétique. La dynamique s'est en

⁶⁶⁰ « Ô ma Sophie, il me restait donc un espoir de vous toucher, de vous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m'unir, de me confondre avec vous, quand nous ne serons plus ! S'il y avait dans nos principes une loi d'affinité, s'il nous était réservé de composer un être commun ; si je devais dans la suite des siècles refaire un tout avec vous ; si les molécules de votre amant dissous venaient à d'agiter, à se mouvoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature. Laissez-moi cette chimère. Elle m'est douce. Elle m'assurerait l'éternité en vous et avec vous... », Diderot, *Lettres à Sophie Volland, 1759-1774*, Marc Buffat et Odile Richard-Pauchet (éd.), Paris, Non Lieu, coll. « Lettres ouvertes », 2010, p. 76-80 pour la lettre, 78-79 pour le passage commenté.

⁶⁶¹ Maxime Du Camp, préface des *Chants modernes* [1855], repris par Marta Caraion dans « *Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* », *op. cit.*, p. 100.

fin de compte inversée : alors que le modèle de Fontenelle utilise le détour galant pour viser une leçon scientifique, la poésie du second XIX^e siècle utilise le détour scientifique pour parer d'une patine savante un fond galant. Tout se passe comme si la poésie sentimentale était devenue impossible en cette période positiviste. Le détour par la science permet seule de justifier le discours galant, en l'actualisant et en le mettant au goût du jour (quoique paradoxalement, la poésie scientifique elle-même ne va plus de soi). En fin de compte, le dévoiement de cette pratique traditionnelle de la vulgarisation galante permet à nos poètes de s'approcher d'une autre tradition, celle du poème scientifique badin tel que l'illustre par exemple l'« *In-promptu* sur les Globes » d'Hermitte de Maillane (1785)⁶⁶².

3. LES MISES EN FICTION DE LA SCIENCE

« *Subest ratio physica ioco micta* »,
Kepler⁶⁶³.

Ces figures microstructurales du détour, qui tantôt hésitent à dire le technolecte, le différent voire le rejettent, et tantôt cachent l'amour sous un vernis scientifique, trouvent un écho macrostructural dans l'allure fictionnelle que peuvent prendre certains poèmes traitant de science. La fiction fut de longue date un adjuvant dévoué de l'écriture scientifique, comme le montre le *Somnium sive astronomia lunaris* de l'astronome Johannes Kepler, qui profite d'un rêve pour justifier ses vues cosmologiques. Durant les siècles classiques et parfois au-delà, la fable, l'allégorie et le songe sont trois formes de mise en récit qui servent fréquemment à expliquer le fait scientifique.

Tout d'abord, il est nécessaire de rappeler que la critique a tendance à considérer que la fiction n'a plus vraiment à voir, à partir du XIX^e siècle, avec le registre lyrique⁶⁶⁴. Selon elle, le lyrisme est tourné davantage vers le discours référentiel que le discours fictionnel⁶⁶⁵. De même, la doxa juge généralement que la communication scientifique s'énonce de plus en plus par le biais d'un discours purement référentiel. *A priori*, rien n'est moins fictionnel que la poésie scientifique moderne. Néanmoins, ni l'énonciation lyrique, ni la communication scientifique ne

⁶⁶² Hermitte de Maillane, « *In-promptu* sur les Globes », *Almanach des Muses*, 1785, cité dans Hugues Marchal (éd.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶³ « Sous la plaisanterie, la physique, mêlée à elle », Johannes Kepler, *Le Songe ou l'Astronomie lunaire* [1634], Michèle Ducos (trad. et éd.), Presses universitaires de Nancy, coll. « textes oubliés », 1984, note 55 de Kepler, p. 64 pour le texte en latin, p. 65 pour la traduction.

⁶⁶⁴ Sur la rupture entre la poésie et le récit, voir Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, et notamment l'introduction et le premier chapitre, p. 7-21.

⁶⁶⁵ Voir la rapide mise au point d'Antonio Rodriguez en ouverture de l'article « Fiction, figuration et diction en poésie lyrique », dans *Présences du sujet dans la poésie française contemporaine (1980-2008)*, Elisa Bricco (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012, p. 143-159.

sont exemptes de virtualité, car leur discours repose pour une part plus ou moins large sur la métaphore. En outre, les poèmes qui parlent de science dans la seconde moitié du XIX^e siècle ne répondent pas tous aux caractéristiques de l'énonciation lyrique, et la prise en charge du matériau scientifique s'adosse fréquemment au discours énonciatif, qui inscrit le fait relaté dans du récit. Si la critique moderne⁶⁶⁶ a tendance à considérer que le registre lyrique repose également sur une certaine forme de fiction (celle du sujet lyrique), je me contenterai pour ma part de mettre en évidence la persistance du recours à des figures et structures qui exhibent la non-vraisemblance du discours poétique. Il ne s'agit donc ni de poème purement documentaires (du type histoire des sciences, comme *Les Progrès de l'astronomie*, par Boucharlat⁶⁶⁷) ni de poèmes relevant uniquement du registre lyrique avec une énonciation à la première personne (comme les odes, par exemple).

Mettre la science en fiction (ou en non-vraisemblance) dans un poème peut vouloir dire plusieurs choses. Je chercherai ici à souligner les différences d'échelle du recours à la fiction dans les poèmes qui mettent les sciences en fiction. Il est tout d'abord des entreprises qui structurent leur récit sur la science autour du modèle de la fable ou de l'historiette à portée éducative. Certaines pièces, d'autre part, exhibent leur nature analogique en présentant des images traditionnelles de la science. Enfin, dans les *Contemplations*, la poétique hugolienne de la science relève d'un traitement onirique.

3.1. Le modèle de la fable ou de l'exemple instructif

Je prends ici le terme de *fable* dans son acception large et littérale : il renvoie à un récit (oral à l'origine, trait que le genre partage avec la poésie) d'ordre fictif, à valeur fréquemment exemplaire et didactique. En somme, la fable est un propos qui repose sur de la fiction et a une valeur d'apologue. La référence stricte à la fable ésoopique tend à s'amenuiser durant le XIX^e siècle⁶⁶⁸ : elle demeure dans une forme plus souple, celle de l'exemple instructif, de la petite histoire qui a valeur d'exemple et se charge d'une leçon à délivrer. Le modèle de ce type de poèmes dans la seconde moitié du siècle est Maurice Bouchor. Compagnon de jeunesse du groupe des « Vivants » dont faisaient aussi partie Richepin et Ponchon, Maurice Bouchor s'orienta ensuite vers les poèmes à message et les pièces versifiées à destination de la

⁶⁶⁶ Kate Hamburger, *La Logique des genres littéraires* [*Die Logik der Dichtung*, 1957], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

⁶⁶⁷ Jean-Louis Boucharlat, *Les Progrès de l'astronomie* (1848), *op. cit.*

⁶⁶⁸ Durant la première moitié du siècle, on trouve encore quelques recueils de fables (Victor Cholet, *L'Ésope, fables politiques*, 1832, ou encore Jean-Pons-Guillaume Viennet, *Fables*, 1843), mais il faut traverser l'Atlantique pour trouver, dans la province québécoise, des recueils de fables édités en français dans la seconde partie du siècle (Pamphile Le May, *Fables canadiennes*, 1882 et *Fables*, 1891).

jeunesse⁶⁶⁹. Toutefois, Bouchor s'occupe peu de choses scientifiques. Dans le domaine de la leçon de science, la petite histoire instructive est plutôt à rechercher dans les ouvrages de vulgarisation à l'usage de la jeunesse, comme l'étudie Muriel Louâpre dans l'article « Infiniment petit. Le parti-pris de la myopie dans la vulgarisation pour la jeunesse au XIX^e »⁶⁷⁰. Toutefois, le modèle de la fable et de l'exemple instructif inspire formellement des poèmes dont le but n'est pas vraiment de diffuser des idées scientifiques, mais plutôt de s'appuyer sur des anecdotes relevant de la science pour créer de la fiction.

3.1.1. *Mettre en récit le fait scientifique*

La poésie de la seconde moitié du siècle entretient un rapport avec le matériau scientifique qui peut s'approcher d'une mise en fiction. Sur le modèle d'une poésie qui n'est pas toute entière tournée vers le lyrisme, un certain nombre de pièces continue de disposer des événements scientifiques (théories, anecdotes, découvertes ou inventions) en les structurant de manière à constituer une histoire. La manière dont le poème organise les actions fait récit, se pense comme une unité qui porte une narration avec un début, un développement et une fin.

La découverte scientifique est fréquemment traitée sur le modèle du récit. S'il constitue un propos qui repose sur un discours de vérité, il n'empêche que le poème recourt fréquemment à des traitements qui rappellent la fiction. Dans le tome quatrième de la revue *La Philosophie positive*, fondée en 1867 par Émile Littré, qui y donna d'ailleurs plusieurs poèmes scientifiques, le poète F. Clerc propose un long poème intitulé « Question contemporaine⁶⁷¹ ». Il s'agit d'une réponse aux esprits qui se moquent de la théorie de l'évolution et de l'ascendance simiesque :

Des savants de quelque renom,
Fort entichés d'histoire naturelle,
Ont émis la thèse nouvelle
Que l'homme est fils d'une guenon⁶⁷².

Cette assertion provoque d'acribes quolibets de la part des détracteurs du transformisme. Après leur avoir répondu qu'il est très glorieux pour l'homme d'imaginer une ascension telle qu'il soit parti de si bas pour arriver si haut (argument que reprendra Richepin dans « La Gloire de

⁶⁶⁹ Voir la présentation qu'en font Paul Fort et Louis Mandin, dans *Histoire de la poésie française depuis 1850*, *op. cit.*, p. 50 et 60-61.

⁶⁷⁰ Muriel Louâpre, « Infiniment petit. Le parti-pris de la myopie dans la vulgarisation pour la jeunesse au XIX^e », *Science in the Nursery: The Popularisation of Science in Britain and France, 1761-1901*, Laurance Talairach-Vielmas (dir.), Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 222-240.

⁶⁷¹ F. Clerc, « Question contemporaine », *La Philosophie positive*, t. IV, janvier-juin 1869, Paris, Germer Baillière, p. 311-315.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 311.

l'eau⁶⁷³ »), le poète positiviste met en récit la découverte de Galilée en vue de prouver qu'une révolution épistémique provoque toujours de l'incrédulité :

Aussi, quand un jour l'astronome
Aux proportions d'un atome
Réduisit notre globe, et le fit voltiger,
Tout autour du soleil, tel qu'un ballon léger ;
Un grand cri s'éleva d'horreur et de scandale⁶⁷⁴ :

Cette démonstration, qui repose sur l'exemple, cherche une charge persuasive dans son énonciation générale et anonyme. Pas de date, ni de nom. Comme pour l'évolutionnisme, la thèse scientifique est simplifiée à l'excès pour la rendre encore plus révoltante. Ce qui choque dans la formulation du darwinisme, c'est d'imaginer que la filiation se fait directement de la « guenon » à « l'homme », que l'homme ne serait « qu'un grand simien »⁶⁷⁵ ; ce qui dérangeait dans la fin du géocentrisme c'est que la planète humaine perd sa place centrale au point de ne plus devenir qu'un « ballon léger ». Ces reformulations en forme de raccourci sont elles-mêmes devenues des fictions à force de simplification. La formulation poétique souligne ce danger : la fiction menace la diffusion du savoir scientifique. Le poème, en même temps qu'il exhibe ce processus, le retourne pour profiter du pouvoir convaincant du récit généralisant. Clerc ne cherche pas à diffuser du savoir : il évoque des éléments scientifiques connus et s'appuie sur une histoire des sciences partagée de tous afin de démontrer le bien-fondé de la philosophie positiviste que son poème vise à servir.

Dans « La Bouteille à la mer », antépénultième pièce des *Destinées*⁶⁷⁶, Alfred de Vigny semble se souvenir, même confusément, du modèle du fabuliste. André Jarry, dans *Alfred de Vigny. Poète, dramaturge, romancier*⁶⁷⁷, défendait ce point de vue selon lequel le poète romantique avait composé l'immense majorité des *Destinées* sur le modèle de la fable. Jarry explique notamment que la fable sert de modèle de composition (avec un apologue et une morale), mais aussi de modèle fictionnel. Par ailleurs, c'est une analyse que faisait Paul Bénichou qui évoquait une « affabulation symbolique⁶⁷⁸ ». Qu'en est-il pour ce poème qui relate le naufrage d'un navire dont le capitaine, observateur du ciel, confie ses observations

⁶⁷³ Jean Richepin, « La Gloire de l'eau », *La Mer* (1886), *op. cit.*, p. 329-334.

⁶⁷⁴ F. Clerc, « Question contemporaine », *op. cit.*, p. 315.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁶⁷⁶ Alfred de Vigny, *Les Destinées* [1864], repris dans les *Œuvres complètes, 1 – Poésie, théâtre*, François Germain et André Jarry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 153-159.

⁶⁷⁷ André Jarry, *Alfred de Vigny. Poète, dramaturge, romancier*, Paris, éditions Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2010, « *Les Destinées : de la fable au symbole* », p. 229-249.

⁶⁷⁸ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [1973], repris dans *Romantisme 1*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 340.

astronomiques à une bouteille qu'il jette à la mer, bouteille qu'un enchaînement de concours de circonstances va faire s'échouer entre les mains d'un scientifique ?

Tout d'abord, il convient de remarquer que dans le premier septain, rajouté en 1853⁶⁷⁹, comme dans le sous-titre (« Conseil à un jeune homme inconnu⁶⁸⁰ »), rajouté lui aussi tardivement, le poème est adressé. Ce « [c]onseil », exposé dès l'ouverture de la pièce constitue la morale (qui peut de façon tout à fait traditionnelle précéder l'apologue) de la fable :

Courage, ô faible Enfant, de qui ma solitude
Reçoit ces chants plaintifs, sans nom, que vous jetez
Sous mes yeux ombragés du camail de l'étude.
Oubliez les enfants par la mort arrêtés ;
[...]
De l'œuvre d'avenir saintement idolâtre,
Enfin oubliez l'Homme en vous-même. – Écoutez⁶⁸¹ :

Vigny exhibe d'entrée une fiction pédagogique. Son poème, comme les recueils de La Fontaine, est chargé d'un enseignement à destination de la jeunesse : l'anonymat du destinataire, souligné dans le titre, permet de doter la leçon d'une portée universelle. Puis l'apologue advient, après que le fabuliste s'est mis en scène sur le point de le chanter. Après le naufrage, la bouteille devient un personnage à part entière :

Seule dans l'océan, seule toujours ! – Perdue
Comme un point invisible en un mouvant désert,
L'aventurière passe errant dans l'étendue
Et voit tel cap secret qui n'est pas découvert.
Tremblante voyageuse à flotter condamnée,
Elle sent sur son col que depuis une année
L'algue et les goémons lui font un manteau vert⁶⁸².

Personnage sensible, personnage principal, elle se fait à elle seule le symbole du savoir scientifique dans ses errements : la difficulté de la découverte scientifique et de sa transmission était déjà en germe dans le naufrage du navire, elle est ici métriquement signifiée dans le contre-rejet externe de l'adjectif « [p]erdue » qui se détache stylistiquement et typographiquement. Les actions du marin savant sont toutes rejetées dans un avant du texte : c'est au personnage de la bouteille que devra chercher à ressembler le « jeune homme inconnu », car c'est bien elle qui s'oublie jusqu'à se laisser recouvrir par les traces du temps, et n'abandonne jamais. Le voyage épique qui lui fait traverser un océan est le signe du travail inconditionnel et acharné de la science. Car ce que contient la bouteille, selon le « Savant », passe après son symbole :

Quel est cet Élixir ? Pêcheur, c'est la Science.
C'est l'Élixir divin que boivent les Esprits,

⁶⁷⁹ Le reste des strophes date de 1847.

⁶⁸⁰ Alfred de Vigny, *Les Destinées*, op. cit., p. 153.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*, septain XX, p. 157-158.

Trésor de la pensée et de l'expérience⁶⁸³ ;

Le geste même de cette bouteille à la mer constitue le fond du message de l'apologue : le travail scientifique doit s'accompagner (si Dieu nous prête assistance, conclut Vigny) d'un travail incessant de diffusion.

Voilà une mise en récit d'un événement scientifique précis à but symbolique et général : le fond de la découverte n'est significativement pas dévoilé (on sait seulement que le naufragé a découvert un nouvel astre et a précisé les contours géographiques d'une île⁶⁸⁴). Avec ses colorations épiques, le récit fictionnel constitue en lui-même une bouteille, un écrin dans le cœur duquel une exhortation au travail scientifique et à sa diffusion est enserrée.

Enfin, le récit innerve le recueil maritime de Jean Richepin. Le poète Hydropathe, malade d'eau (littéralement) au point d'en chanter la gloire (« La Gloire de l'eau⁶⁸⁵ »), révèle assez dans son « Dizain de sonnets en guise de préface⁶⁸⁶ », que son entreprise poétique rappelle la retentissante monographie de Michelet. Le « Dizain de sonnets » est en fait une tentative de légitimation qui vise à prouver que le recueil de Richepin n'est pas exempt d'innovation. La prose de Michelet – « Beau verbe ! », claironne à deux reprises Richepin⁶⁸⁷ – paraît au poète un instrument moins adéquat que le vers. Voici comment Richepin termine cette préface poétique :

Sur les vagues ainsi je veux que mes pensers
Soient dans l'onde et dans l'air tour à tour balancés ;
Et, s'il faut l'avouer, voilà tout le mystère

Qui fait que le vers seul m'y paraît excellent.
La prose, même ailée, est un oiseau de terre ;
Mais le vers nage et vole... – Aller, mon goëland⁶⁸⁸ !

Le vers serait le langage naturel de l'élément marin : son retour rythmique et phonétique rappelle en effet le ressac. Richepin propose alors de décrire la mer par une langue qui lui ressemble. Il ira plus loin : puisque le vers est leur langage, les éléments marins peuvent prendre la parole, comme l'attestent les deux pièces consécutives, « Causerie de vagues » et « Ce qu'en pense un flot »⁶⁸⁹.

Grâce à cette analogie, Richepin ouvre grand la voie à la fiction. Un nombre important de pièces de *La Mer* donne voix aux êtres et éléments marins, mais la goutte d'eau (qui elle-

⁶⁸³ *Ibid.*, septain XXII, p. 158.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, septain XV, p. 156.

⁶⁸⁵ Jean Richepin, *La Mer*, 1886, *op. cit.*, p. 319-350.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 3-12.

⁶⁸⁷ Sonnet VII, *ibid.*, p. 9.

⁶⁸⁸ Sonnet X, *ibid.*, p. 12.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, respectivement p. 262 et 263, dans la section « Étant de quart ».

même « chante en passant⁶⁹⁰ ») devient le sujet d'une épopée formidable (pas moins de quarante-quatre vers) lorsqu'il s'agit d'aborder l'hydrologie⁶⁹¹. Sa naissance est d'abord expliquée :

Cette goutte, d'abord, voici comme elle est née.
Tu la comprendras mieux, sachant sa destinée.
La mer est l'alambic d'où jaillit son éveil⁶⁹².

Cette métaphore technique est par la suite filée : l'équateur en est la « chaudière », l'air le « chapiteau », les pôles et les sommets en sont les « réfrigérants », et les glaciers, lacs et torrents les « récipients »⁶⁹³. La goutte parcourt donc cet alambic :

Ainsi des flots amers les ondes dessalées
Se distillent sans cesse et font ces gouttes d'eau,
Qui sont d'abord nuage au mobile rideau
D'où la pluie en tombant fertilise les graines,
Puis infiltration et source souterraines,
Puis ruisselets chanteurs, puis ruisseaux tortueux,
Puis rivières, enfin fleuves majestueux
Dont le cours lentement par les champs se déroule
Et dont les flots grossis entraînant dans leur houle
Les sels du sol poudreux et du roc écrêté,
S'en vont rendre à la mer plus qu'elle n'a prêté⁶⁹⁴.

Si, de Michelet, Richepin semble hériter d'un intérêt particulier pour le plus petit être constitutif de la masse, son traitement de la science hydrologique prend la forme d'un périple commun quoiqu'épique. Par la suite, il développe longuement une métaphore du globe comme corps organique : « Oui, l'eau douce qui court sur notre globe en est / Comme le sang ». Cette analogie, confesse-t-il, n'est pas une idée neuve :

Or peut-être, après-tout, que ce n'est pas démenche
De voir dans notre globe un animal immense⁶⁹⁵ [...].

Michelet avait déjà appliqué la métaphore organiciste à la planète qu'il comparait à un « grand animal⁶⁹⁶ », mais l'apport poétique de Richepin est de pousser jusqu'en ses derniers retranchements la logique de la fable, en filant l'analogie :

[...] un animal immense,
Encore inconscient sans doute, mais vivant,
Ayant pour corps la terre, et pour souffle le vent,
Et pour poil les forêts, et pour cri la tempête ;
Et si, vivant ainsi, la gigantesque bête
A des veines où roule un sang plein de vigueur,

⁶⁹⁰ « La Gloire de l'eau », *ibid.*, p. 336.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 336-338.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 336.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 336-337.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁶⁹⁶ Dans le chapitre V, intitulé significativement « Le pouls de la mer », Jules Michelet, *La Mer* [1861], Marie-Claude Chemin et Paul Viallaneix (éd.), Lausanne, L'Age d'homme, coll. « Romantiques », 1980, p. 47.

L'eau n'est rien que ce sang, la mer en est le cœur⁶⁹⁷.

Richepin a bien conscience d'être dans la pure fiction, et il le confesse lui-même :

Et maintenant que par l'image
Je t'ai conté la goutte d'eau,
Écoute ça qu'elle ramage.

Ôte ce ténébreux bandeau
Dont, parlant de science en rimes,
J'ai dû t'infliger le fardeau⁶⁹⁸.

Il est étonnant de lire que les formes esthétiques de l'« image », du « cont[e] », et de la « rim[e] » sont considérés comme un « fardeau ». C'est bien un aveu : celui d'un poète qui a conscience de reproduire des métaphores éculées qu'il ressent comme des entraves à la communication scientifique. Ailleurs, avec un indéniable succès poétique, Richepin parviendra à mêler l'analogie poétique et la langue de la science. Coutumier de l'auto-dévalorisation, Richepin s'excuse puis donne la parole à la goutte d'eau elle-même (qui chantera mieux que lui, semble-t-il suggérer) pour une longue chanson dans laquelle elle répète le cycle hydraulique sur un mode lyrique, ainsi que toutes ses applications techniques et scientifiques⁶⁹⁹.

Le récit embrasse le fait scientifique, qu'il soit particulier ou général. Il permet de donner à lire des histoires qui en leur sein contiennent du savoir ou bien exhortent pragmatiquement au travail scientifique. En fin de compte, les poètes qui mettent la science en fable reproduisent les exigences classiques d'une rhétorique qui cherche à instruire en plaisant, ou tout du moins à enseigner le goût de l'étude savante. Cette rhétorique demeure toutefois le plus souvent un horizon d'attente que la poésie du second XIX^e siècle se plaît à déjouer. Le poème de F. Clerc se révèle un manifeste idéologique pour un organe de presse ouvertement positiviste. Le poème de Vigny est une louange au travail en général et ne contient aucun savoir précis. Seuls les poèmes de Richepin contiennent de véritables savoirs, mais si le poète hydropathe joue avec quelques éléments de la fable classique, son modèle est plutôt à chercher du côté des ouvrages de vulgarisation en prose d'inspiration micheletienne.

3.1.2. Le récit étiologique : la création du monde selon Jean Rameau

Dans cette moitié de siècle massivement influencée par un positivisme polymorphe et se redéfinissant sans cesse, un principe scientifique comtien semble bien établi : on sait en effet que le positivisme appelle de ses vœux une méthode épistémique qui se dégage de la question

⁶⁹⁷ Jean Richepin, « La Gloire de l'eau », *La Mer, op. cit.*, p. 337-338.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 338.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 339-344.

des causes premières. Le positivisme comtien est une philosophie fondamentalement empiriste : comme le dit Comte, « l'observation des faits a été unanimement reconnue comme la seule base solide de toute spéculation raisonnable⁷⁰⁰ ». Partant, le positivisme ne peut que refuser l'étude des causes absolues. De nombreux poètes se souviennent de cet interdit⁷⁰¹. Ce refus savant d'interroger les causes premières permet la création d'une béance épistémologique dans laquelle peut malicieusement s'engouffrer la poésie.

Littéralement, l'étiologie est « la recherche, l'exposition des causes ». Si le mot est tout d'abord un terme didactique, il s'emploie en médecine à partir du XVI^e siècle, puis en philosophie à partir du XVII^e siècle⁷⁰². Par *récit étiologique*, j'entends le genre de récit tel qu'il est défini dans *Le Conte populaire français*⁷⁰³ par Marie-Louise Tenèze : une histoire qui cherche à donner une explication, un faisceau de causes imaginées, à l'allure fictive. C'est une « catégorie de récits [...] que les folkloristes du XIX^e siècle [...] ont appelé les “pourquoi⁷⁰⁴” ». »

[S]oit des récits dans lesquels un événement antécédent unique est relaté comme étant la cause d'une manifestation durable – donc toujours constatable – dans la nature. Cause événementielle passée, imaginée et narrée, conséquence actuelle réelle et observée, tels sont les deux éléments constitutifs du récit étiologique⁷⁰⁵.

Il s'agit de l'un des traits les plus caractéristiques de la poésie de Jean Rameau, ce poète Hydropathe, dont le deuxième recueil, *La Chanson des étoiles*⁷⁰⁶, a trait à la science⁷⁰⁷. L'ouvrage s'ouvre significativement sur une histoire géologique de la terre : les soubresauts de la croûte terrestre sont le fait du soleil qui la poignarde :

Elle avait vu s'ouvrir ses entrailles fumantes,
Elle avait vu, parmi d'âpres convulsions,
Surgir ses volcans roux aux gueules véhémentes
Crachant leur haine rouge aux constellations⁷⁰⁸ :

⁷⁰⁰ Auguste Comte, *Premier cours de philosophie positive : préliminaires généraux et philosophie mathématique* [1830], Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007, p. 39.

⁷⁰¹ Voir à ce propos Yohann Ringuedé, « Et cherchant du passé les chemins inconnus », La poésie positiviste des origines et le traitement fictionnel du savoir », colloque international *La science en fiction*, organisé par Éric Lysøe et Gaëlle Loisel, Université Blaise Pascal, Maison des Sciences de l'Homme, Clermont-Ferrand. Publication des actes prévue aux Presses universitaires Blaise Pascal (PUBP).

⁷⁰² Voir Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992, *op. cit.*, t. I, p. 739.

⁷⁰³ *Le Conte populaire français*, t. III [1976], « I.1.1. Récits étiologiques », Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, Paris, édition en un seul volume reprenant les quatre tomes publiés entre 1976 et 1985, Maisonneuve & Larose, 1997, p.7-16.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 7-8. Marie-Louise Tenèze reprend et traduit ici la définition structurelle du récit étiologique qu'elle emprunte à Lutz Röhrich.

⁷⁰⁶ Jean Rameau, *La Chanson des étoiles*, Paris, P. Ollendorf, 1888. Trois ans plus tard, il reviendra au thème scientifique dans *Nature*, Paris, A. Savine, 1891.

⁷⁰⁷ Pour une rapide présentation de Jean Rameau [Laurent Labaigt de son vrai nom], voir notamment Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Paris, Flammarion, 1926, p. 233.

⁷⁰⁸ « La Chanson des étoiles », premier poème de la première section, « Étoiles du ciel », *La Chanson des étoiles*, *op. cit.*, p. 4.

Cet événement est aussi à l'origine de la vie sur la terre :

Elle avait vu gonfler ses mamelles amères
De lait mystérieux : elle avait vu, plaintif,
Y boire un vain troupeau de vivants éphémères
Naissant par aventure et mourant sans motif⁷⁰⁹ ;

Puis le poème qui suit, la « Prière au soleil⁷¹⁰ », est une explication du système de création de Laplace – l'hypothèse de la nébuleuse⁷¹¹ –, à allure mythologique : « Toi qui nous exilas sur la terre au sein gris⁷¹² ». « Les étoiles filantes⁷¹³ », le poème suivant, exhibe son allure ouvertement étiologique : par la voix de deux pères successifs (celle du père du poète, puis celle du poète devenu père à son tour), plusieurs explications fantaisistes et ludiques sont exposées pour expliquer ce que sont les étoiles filantes. Tour à tour, ce sont les anges qui jouent aux billes, un feu d'artifice tiré par Dieu pour les saints ou bien les pleurs de pitié de Dieu. L'accumulation des *scenarii* indique bien leur caractère fictionnel et mythologique.

Dans la pièce suivante, la logique du récit étiologique est poussée à son comble : « La Genèse » présente une explication toute personnelle selon laquelle, dans l'espace primitif, Dieu sommeillait au milieu des germes et des âmes flottantes :

Or, dans la Nébuleuse où sommeillaient les Germes,
Dans la prime substance emplissant l'infini,
Dieu, l'Être universel, régnait, calme et béni
Par des Ames sans nombre au sein du Temps sans termes⁷¹⁴.

Puis le commencement du monde advient par une création d'origine agonistique lorsque les esprits des planètes entrent en guerre :

Mais, dans cette Unité, la discorde hurla.
Et Dieu vit se combattre, en des chocs de mystères,
Les vastes légions des Esprit planétaires.
Alors la Nébuleuse entre eux se morcela⁷¹⁵.

Alors Dieu, qui dormait jusque-là, condamne ces esprits à travailler jusqu'à produire la vie par le choc des atomes :

Et les paumes de fer de l'Esprit comprimèrent,
Comprimèrent sans fin ce globe palpitant ;
Et bientôt la Chaleur naquit, et, se heurtant,

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 13-17.

⁷¹¹ Hypothèse selon laquelle le système solaire était à l'origine une masse de gaz grande comme le système actuel, qui a refroidi et rétréci, s'est condensé jusqu'à ne plus former que le soleil que nous connaissons aujourd'hui. Lors de cette condensation, des anneaux concentriques se détacheraient et se condenseraient à leur tour en planètes. Voir *La Science moderne de 1450 à 1800*, René Taton (éd.), *op. cit.*, p. 505-506, et surtout Jean-Pierre Verdet, *Aux origines du monde, Une histoire de la cosmogonie*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2010, p. 81-91.

⁷¹² Jean Rameau, « Prière au soleil », *La Chanson des étoiles*, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 18-20.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁷¹⁵ *Ibid.*

Les atomes, choqués dans l'ombre, s'enflammèrent⁷¹⁶.

Sur chaque planète, la vie, qui s'apparente dans la description du poète à la chaleur (le « cho[c] » des « atomes ») prend alors son essor en développant les atmosphères :

Ils couvrirent leurs bords de lourdes atmosphères [...]

Ils hurlaient, ils souffraient ; leur flamme inassouvie
Faisait naître en leur cœur des transports éperdus,
Ils s'inondaient de mers bouillantes, et, tordus,
Ils sentaient vaguement leurs flancs mûrs pour la Vie.

Alors, vibrant d'espoir dans ses orbes fervents,
Chaque Esprit planétaire à l'âme tendre et bonne
Fit, en brassant de l'eau, de l'air et du carbone,
La première cellule, œuf de tous les vivants.

Et les globes, emplis d'extases cadencées,
Se couvrirent de cœurs, de chairs, de voix et d'yeux :
Organismes, germez sous l'azur radieux !
Brillez, couleurs ! montez, chansons ! allez, pensées !

Élancez-vous de l'onde, ô flores de splendeurs !
Jaillissez du limon, ô faunes de vertiges !
Sphères, crevassez-vous de têtes et de tiges,
Et jetez dans le ciel vos cantiques grondeurs⁷¹⁷ !

La vie procède de la douleur, de la peine et de la noise universelle. La création, si elle est bien imposée par Dieu, est le fruit du travail matériel de l'âme de chaque planète. Notre monde offre à Dieu tous les êtres et toutes les choses :

Elle s'environna de grâces ineffables,
Peignit des papillons, façonna des coraux,
Et, sous des cieux fleuris comme d'anciens vitraux,
Déchaîna les mammouths et les monstres des fables⁷¹⁸ [...].

Toutefois, le Seigneur reste de marbre jusqu'à ce que la terre fasse Ève. Devant sa beauté, Il pardonne à la planète et prend une décision inattendue :

Alors, quittant le ciel pour ce monde enchanté,
Dieu se vêtit de chair comme elle et se fit Homme⁷¹⁹.

Jean Rameau propose une cosmogonie à part entière, qui relate une origine divine de l'homme, mais dans un sens tout à fait nouveau. Son récit mythologique prend par ailleurs bien soin de s'émailler de thèses et de termes scientifiques qui sont présentés rapidement, probablement parce qu'ils sont jugés connus du lectorat. On y retrouve l'influence des théories atomiques, du système de Laplace, des recherches paléontologiques, de l'apparition de la vie par la combustion chimique et de la théorie cellulaire. Cette dernière théorie donna aux défenseurs du

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

principe de l'unité des êtres organisés un argument déterminant en énonçant trois lois : tout organisme vivant est composé de cellules, la cellule est à la base de la vie, et, par biogénèse, toute cellule est issue d'une autre cellule.

Ces théories servent le propos majoritairement panthéiste de Rameau (dans sa conception, qu'il développe aussi dans « La mort de Dieu⁷²⁰ », poème dédié à Camille Flammarion, Dieu meurt en arrosant l'intégralité du monde auquel il transmet son caractère divin), mais le traitement des sciences détourne la caution positive de ces références établies en vue d'une fin fantaisiste.

Le caractère fictionnel des explications pseudo-scientifiques de Rameau lui vaudra en 1891 une raillerie du poète Raoul Ponchon, l'ami de Richepin qui fut célèbre pour ses « Gazettes rimées » :

Ne touchez pas à la nature,
Elle appartient à Jean Rameau.
N'avez-vous pas lu l'Écriture ?
Ne touchez pas à la nature.
La nature est sa géniture,
Sachez qu'il la créa d'un mot.
Ne touchez pas à la nature,
Elle appartient à Jean Rameau.

[...] Comme elle était encor future
Elle jaillit prestissimo.
Elle est donc bien cette nature,
Décidément à Jean Rameau⁷²¹.

Cette charge de Ponchon, coutumier du registre polémique, est un signe que la production poétique toute entière de Rameau est considérée par ses contemporains comme majoritairement étiologique : le jeune poète explique la nature en mêlant science et récit merveilleux. Paul Fort et Louis Mandin remarquent avec justesse que, quoiqu'ayant appartenu à ce qu'ils nomment le « naturalisme Montmartrois », Jean Rameau n'est pas vraiment « de tempérament naturaliste »⁷²². Il n'entend pas expliquer la nature en respectant les sciences, mais dévoie plutôt de réelles théories qu'il utilise comme tremplin pour susciter, par le détournement, le sourire d'un lecteur conscient de l'invraisemblance des récits.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 75-82.

⁷²¹ Raoul Ponchon, « Gazette rimée », *Le Courrier français*, numéro du 28 février 1892, p. 2. À propos de Raoul Ponchon, voir notamment la notice très élogieuse que lui consacrent Paul Fort et Louis Mandin dans leur *Histoire de la poésie française depuis 1850*, *op. cit.*, p. 58-60.

⁷²² Paul Fort et Louis Mandin, *ibid.*, p. 62.

3.2. La science en analogies

Le second procédé stylistique permettant d'exhiber la mise en fiction du fait scientifique est la figure de l'analogie implicite. La métaphore, qui est une figure de ressemblance, pratique une légère torsion par rapport au réel : elle se base sur une fiction dans laquelle un concept est dissimulé sous une forme qui entretient avec lui des rapports divers. Ainsi, chanter la science par métaphore revient à la formuler par la fiction. Nous avons vu des entreprises de fictionnalisation qui utilisaient des métaphores ponctuelles, ici nous analyserons les cas où c'est l'intégralité du phénomène scientifique qui fait l'objet d'une métaphore filée. Ici non plus, il ne s'agit pas réellement de diffuser du savoir scientifique, mais plutôt de mettre le poème au service d'une louange du progrès scientifique.

3.2.1. Le progrès en métaphore

La marche des sciences est fréquemment représentée par le biais métaphorique. En 1890, Pierre Devoluy⁷²³, poète polytechnicien qui deviendra félibre (en 1894), exploite le symbole dans *Flumen, poème évolutif*⁷²⁴. Ce poème de vingt-trois pages, relate en neuf chants l'histoire de l'humanité et de sa conquête graduelle de la vérité et de la science.

Le prélude⁷²⁵ s'ouvre sur la description d'une humanité perdue dans la nuit. Puis, suivant l'évolution comtienne, les générations « vogu[ent] » vers un futur meilleur en vue duquel ils se débarrassent de leurs anciens dieux. Dans le premier chant⁷²⁶, l'humanité poursuit sa navigation : des reines à la silhouette antique charment les navigateurs de la rive, en leur disant qu'elles représentent l'avenir et qu'ils doivent quitter leurs vaisseaux. Le dernier quatrain indique qu'il s'agit des voix anciennes (« voluptés tragiques des vieux âges »). Le deuxième chant⁷²⁷ relate une tempête qui décime une grande partie de la flotte. Le narrateur exhorte ses frères épargnés à poursuivre leur route vers le progrès (« Nous atteindrons le Seuil des Aubes triomphales ! »). Dans le troisième chant⁷²⁸, les marins reprennent courage en s'accrochant à leur instinct et projettent d'aller conquérir leurs épouses dans le « Burg ». Ces épouses, apprend-on dans le quatrième chant⁷²⁹, sont les « Âmes des temps », qui sont enfermées dans

⁷²³ Officier du Génie, Pierre Devoluy, fut un ami intime de Frédéric Mistral, le poète félibre prix Nobel de 1904. Son œuvre majeure est une trilogie romanesque intitulée *La Cévennes embrasée* (1922-1931), Paris, Max Chaleil, 2002. La période qui précède sa participation au Félibrige le voit œuvrer auprès de René Ghil dans le mouvement symboliste. Voir à son propos Catherine Bernié-Boissard, Michel Boissard et Serge Velay (dir.), *Petit dictionnaire des écrivains du Gard*, Nîmes, Alcide, coll. « Découverte littérature », 2009, p. 85-86.

⁷²⁴ Pierre Devoluy, *Flumen, poème évolutif*, Melle (Deux-Sèvres), impr. de E. Goussard, 1890.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

un lieu médiéval, symbole des siècles passés. Le cinquième chant⁷³⁰ explique que des guerriers assiègent la forteresse depuis des siècles, en vain, en quête de l'aube. Alors qu'une voix regrette l'homme sauvage qui ne cherchait pas encore la connaissance, le poème répond qu'« un réconfort sort de la foudre et nous tient droit ! » L'humanité faiblit et réclame ses croyances primitives, mais elle se ressaisit sous les assauts redoublés de la tempête : l'évolution et la quête de la connaissance sont ainsi présentées comme les fruits de l'adversité. Les voix des anciens aventuriers descendent du ciel du sixième chant⁷³¹, célébrant les brèches qu'ils ont ouvertes dans la quête sans cesse en fuite de la connaissance et de l'idéal. Enfin, le septième⁷³², puis le dernier chant (« Recueillement⁷³³ »), annoncent prophétiquement le succès des aventuriers de ce siècle :

Mais les fils tard-venus ont dompté les Rafales,
Et forceront le seuil des Aubes triomphales !

Flumen exhibe dès son titre son statut analogique. Le substantif fait référence au fleuve qui emporte dans l'univers diégétique les barques sur lesquelles vogue l'humanité. Il désigne aussi, comprend-on à la lumière du fonctionnement métaphorique, le fil ininterrompu du progrès. L'histoire des sciences et de la connaissance tout entière est contenue dans cette métaphore filée d'une aventure à l'échelle de l'humanité, ce qui n'est pas sans rappeler la métaphore des « Mages » de Hugo : dans le chant dix, face au monde en crise, les mages, qui sont des chevaliers de Dieu, domptent la matière⁷³⁴.

3.2.2. *Allégorie de la science*

L'allégorie est une forme de métaphore, dans laquelle le comparé est une idée abstraite que le comparant, concret, permet de figurer. C'est un symbole. La formulation allégorique réunit dans les Muses antiques la science et la poésie. Filles de Mnémosyne, Erato et Uranie sont toutes les deux les images d'un art basé sur la mémoire, donc d'une forme de représentation imagée qui remonte à l'Antiquité. Cependant, force est de constater que la représentation par l'allégorie persiste à la fois dans les âges classiques et pendant les Lumières (significativement, le frontispice de l'*Encyclopédie* de 1772 repose uniquement sur la figuration allégorique⁷³⁵), mais aussi jusqu'au second XIX^e siècle, qui continue de représenter la science par une jeune femme dénudée dotée des attributs du savoir.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷³² *Ibid.*, p. 20.

⁷³³ *Ibid.*, p. 20-21.

⁷³⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations* [1856], repris dans les *Œuvres complètes, Poésie II, op. cit.*, p. 529-530.

⁷³⁵ Pour une analyse de ce frontispice, voir Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 23-24.



Figure 1 : La Science, Jules Blanchard, bronze, Paris, parvis de l'hôtel de ville, 1882.



Figure 2 : L'Art, Laurent-Honoré Marqueste, bronze, Paris, parvis de l'hôtel de ville, 1880-1882.

Au début des années 1880, le sculpteur Jules Blanchard réalise pour le parvis de l'Hôtel de ville de Paris une sculpture intitulée *La Science*, qui représente une jeune femme, assise sur un globe, tenant un compas dans la main. Significativement, cette œuvre est placée en regard d'une autre allégorie, *L'Art*, sculptée par Laurent Honoré Marqueste. Pratique de l'écart et de la métaphore, de la formulation des réalités abstraites par des incarnations concrètes et éloquents, l'art (et la poésie) peut chercher à se saisir, dans un geste classique, de la notion de science. Éléonore Reverzy, dans « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau⁷³⁶ », relève en effet un paradoxe : l'allégorie, au XIX^e siècle, conserve sa puissance évocatrice et esthétique, elle est un trope ancien et classique mais trouve au début du siècle une nouvelle justification scientifique dans les propositions physiognomoniques⁷³⁷. De même que la forme d'un crâne peut être lue comme l'écriture signifiante de la personnalité d'un individu, l'enveloppe allégorique permet adéquatement de révéler le sens profond du texte. La physiognomonie justifie l'allégorie parce qu'elle est aussi un travail sur la signification.

⁷³⁶ Éléonore Reverzy, « Le fruit caché. L'allégorie entre l'ancien et le nouveau », *Romantisme*, 2/2011 (n° 152), *L'allégorie*, p. 3-12, et plus particulièrement p. 4.

⁷³⁷ L'ouvrage de référence de Lavater est traduit en français entre 1806 et 1809. Gall fait paraître en même temps (1807) sa *Crâniologie*. Pour une histoire de ces théories, voir Georges Lanteri-Laura, *Histoire de la phrénologie. L'homme et son cerveau selon F. J. Gall* [1970], Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

En somme, rien de plus naturel, semble-t-il, que de parler de science en poésie par le recours à l'allégorie. C'est probablement ce que se sont dit les lauréats⁷³⁸ du prix de poésie de l'Académie française de 1879 dont le sujet était « La Poésie de la Science ». Le fait que l'académie propose un tel sujet est en soi éloquent. Le rapport sur les concours de l'année 1879, par Camille Doucet, le secrétaire perpétuel de l'Académie française depuis 1876, lui-même poète et dramaturge, en dit assez l'importance :

Lorsque, en 1876, l'Académie eut à désigner deux sujets : l'un pour le prix de poésie de 1877, l'autre pour le prix d'éloquence de 1878 ; *la Poésie et la Science* fut le premier qui lui vint à l'esprit. Après quelques débats qui l'arrêtèrent, elle crut devoir opérer la disjonction. Personnifiant la poésie dans André Chénier et la science dans Buffon, elle indiqua l'*Éloge de Buffon* pour le prix d'éloquence, *André Chénier* pour le prix de la poésie.

Deux ans plus tard, si satisfaisant qu'eût été pour elle le résultat des deux concours, son but ne lui semblait pas atteint. Ce que d'abord elle avait voulu, elle le voulait encore. Son sujet était escompté, mais non épuisé. Le reprenant en sous-œuvre, elle proposa pour le concours de cette année la Poésie de la Science, sans se dissimuler à quelles difficultés elle exposait les concurrents. Si la grandeur de la science et sa démonstration magnifique frappaient les yeux de tous, quelques-uns trouvaient sa poésie plus contestable ; ils se trompaient. En répondant à notre appel, cent vingt-sept poètes nous ont prouvé qu'il y a une poésie de la science⁷³⁹.

Deux éléments heurtent dans cette ouverture du poète académicien. Tout d'abord, l'évidence avec laquelle le sujet « *la Poésie et la Science* » s'impose. Remarquons d'emblée que les deux notions sont déjà traitées, typographiquement, par allégorie. La « disjonction » ne s'opère par la suite qu'à moitié : les productions de Buffon autant que de Chénier sont marquées justement par l'union entre la science et la poésie. Camille Doucet présente le concours qui unit d'ailleurs les deux notions comme un succès, et partant, suggère que science et poésie marchent de conserve.

Plus loin, il commente les productions reçues par l'Académie :

Les cent vingt-sept pièces de vers que ce sujet a inspirées étaient toutes plus ou moins incomplètes ; mais dans toutes on a remarqué des parties brillantes ; presque toutes ont mérité un reproche dont je dois être l'interprète : en proposant aux poètes de traiter un pareil sujet, *la Poésie de la Science*, l'Académie pouvait croire qu'ils s'inspireraient de la grande tradition qui nous montre, à toutes les époques, la poésie comme l'interprète inspiré des énergies triomphantes de la nature. Orphée, Hésiode, Homère, Virgile, Lucrèce et Ovide dans les temps anciens ; la belle prose de Buffon, les beaux vers de Voltaire, de Delille, d'André Chénier, de Goethe et de Lemercier chez les modernes, ont offert tour à tour le tableau de la création et celui de la conception du monde. La poésie descriptive s'était inspirée des beautés de l'univers ; l'âme des poètes s'était émue en présence d'une philosophie nouvelle née des dogmes de la science. Les services rendus à l'humanité par les découvertes modernes étaient restés dans l'ombre. C'est à cet aspect utilitaire que se sont placés la plupart de nos

⁷³⁸ Louis Denayrouze et Jacques Normand, « La Poésie de la science », pièce publiée ensuite à Paris, chez C. Lévy. Ils partagent le prix avec Georges Renard, dont le poème (« La Poésie de la science », donc) fut édité par Lemerre (Paris, 1879), et repris en guise de prélude à son recueil scientifique de 1925, *La Nature et l'humanité*, Paris, Presses universitaires de France, p. 7-19.

⁷³⁹ Camille Doucet, « Rapport du secrétaire perpétuel de l'Académie sur les concours de l'année 1879 », dans *Académie française, séance publique annuelle du jeudi 7 août 1879*, présidée par M. Jules Simon, directeur, Paris, Institut de France, Typographie de Firmin-Didot et Cie, 1879, p. 3-42 pour le rapport, 39-40 pour la citation.

concurrents, moins émus de la grandeur même de la science que frappés des progrès du bien-être et des miracles accomplis par elle au point de vue pratique depuis le commencement du siècle⁷⁴⁰.

Le reproche est tout renanien⁷⁴¹, il reproduit l'argument de Leconte de Lisle⁷⁴² : s'il est une poésie scientifique, elle réside dans une saisie idéale de la science comme principe esthétique et moral, et non dans le chant du progrès des implications techniques dont la science abreuve le siècle. En somme, Doucet attend des poètes de son temps qu'ils reproduisent les poètes antérieurs et gommant les innovations des sciences appliquées, posture anti-matérialiste à rebours du mouvement général qui tend à valoriser avant tout, à partir de 1850, le progrès pratique⁷⁴³. Or, l'idéalisation de la science ouvre la voie au registre épideictique qui se traduit particulièrement par la figure de l'allégorie. Par conséquent, rien de moins étonnant que de constater, à la lecture des deux poèmes lauréats, que l'Académie française a choisi de récompenser deux poèmes qui reposent uniquement sur la mise en allégorie des deux éléments du couple « *la Poésie et la Science* ».

La pièce de Denayrouze et Normand⁷⁴⁴ met en scène « la Poésie » qui agit comme un véritable personnage. Le premier chant la décrit en train de gravir le sommet « de la chaîne des âges », du haut duquel elle contemple le passé : tous les sujets, juge-t-elle, l'ont déjà inspirée. Elle en ressent une grande tristesse. Une voix profonde lui répond « Tu peux chanter le monde ! » La Muse Science apparaît alors et s'envole en emportant la Poésie.

Dans le deuxième chant, les deux allégories s'enfoncent au centre de la terre. La Science explique les strates entassées des couches géologiques. Ces âges oubliés méritent la Poésie : celle-ci peut célébrer la création du monde, des astres, l'émergence des continents, des monts, la lutte des espèces pour leur survie, leur évolution et leur extinction à cause de cataclysmes, l'amoncellement des plantes et des animaux pour aboutir à l'homme, roi et maître de la création. La Poésie étouffe et réclame d'être transportée dans son environnement, le ciel. Au ciel, lieu où se déploie le troisième chant, la Poésie est fière et libre. La Science lui rétorque qu'elle n'a

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

⁷⁴¹ Voir l'article « La poésie de l'exposition », Ernest Renan, art. cit.

⁷⁴² Leconte de Lisle, voir les préfaces des *Poèmes antiques* et de *Poèmes et poésies*, dans les *Œuvres complètes*, Edgard Pich (éd.), t. V, *op. cit.*, p. 13-29.

⁷⁴³ Voir à ce propos Guillaume Carnino, *L'Invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2015.

⁷⁴⁴ Le rapport d'Académie salue d'ailleurs en Denayrouze un gagnant qui est à la fois savant et poète : « Doublement connu pour d'heureux débuts sur une grande scène littéraire et pour d'importants travaux scientifiques, M. Louis Denayrouze personnifiait d'avance en lui seul la science et la poésie », *op. cit.*, p. 41. Symptomatiquement, Camille Doucet reproduit lui aussi cette figure de l'analogie, puisque Denayrouze est une « personnification » de l'union des deux notions.

chanté le ciel que de loin et vu d'en bas. Elle, étudie le ciel et avance d'astre en astre. Elle a découvert le cycle des planètes, sait déterminer la place des étoiles et leur composition. Dans le quatrième chant, la Poésie répond qu'elle est seule à connaître l'homme et à l'intéresser, ce que dément la Science en faisant la liste des découvertes qu'il a accumulées : dans l'avenir, la Science rendra l'homme meilleur et plus heureux. La Science propose une alliance à la Poésie :

J'étudierai la chose inerte, inanimée ;
Toi, tu me la rendras à ton gré transformée ;
Moi, je disséquerais le corps de l'Univers ;
Toi, tu lui donneras une âme dans tes vers⁷⁴⁵.

Elle lui soumet une union spiritualiste, au sein de laquelle la Science s'attacherait à la description corporelle du monde, tandis que la Poésie en servirait une approche spirituelle. Dans le chant cinq, la Science s'humilie devant le refus de la Poésie. Le rapport de force qui s'était dessiné jusque-là s'inverse : la Science s'avoue plus faible, plus neuve, et affirme avoir besoin de la Poésie pour que toutes deux apportent le progrès et le bonheur. Dans le sixième et dernier chant, touchée par cet enthousiasme, la Poésie accepte cette union :

O Science, debout !... Nous n'aurons plus qu'une âme !
Ma sœur... je me trompais en croyant te haïr.

Allons d'un vol égal vers ces clartés nouvelles,
Au passé qui se meurt disons le même adieu ;
Vers le même avenir partons à tire-d'ailes,
Toutes deux l'une à l'autre, et l'une et l'autre à Dieu⁷⁴⁶ !

Cette pièce repose sur un schéma somme toute assez banal de l'amant éconduit et de la belle indifférente qui finit par céder. Les deux notions sont allégorisées au point qu'elles deviennent des personnages de fiction à part entière, qui agissent, hésitent et ressentent.

Le second poème à remporter *ex-aequo* le prix, celui de Georges Renard, l'historien qui deviendra professeur au collège de France, repose peu ou prou sur un dispositif équivalent :

J'ai vu deux femmes ou deux ombres
Briller sous de longs voiles blancs
Dans l'épaisseur des grands bois sombres⁷⁴⁷.

Voilà deux allégories que leur habit, tout comme leur habitat, caractérisent comme particulièrement classiques. La première tient une lyre, mais elle est « muette ». La Poésie semble triste et, là aussi, a perdu son inspiration. La seconde, dont l'attribut est le compas, plus sereine, cherche aussi à s'associer à elle en lui rappelant leur collaboration ancienne, à l'âge des premières découvertes scientifiques⁷⁴⁸. Elle déplore leur désunion et l'état de la poésie moderne,

⁷⁴⁵ « La Poésie de la Science », *Rapport de l'Académie française, op. cit.*, p. 89.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴⁷ Georges Renard, poème repris dans *La Nature et l'humanité, op. cit.*, p. 7.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

chant ressassé devenu vide et trop virtuose⁷⁴⁹. Ici aussi, la Science s'humilie à son tour et reconnaît avoir besoin du concours de la Poésie pour diffuser ses découvertes⁷⁵⁰. Pour la convaincre, la Science chante la généalogie de ses incroyables progrès⁷⁵¹. La Poésie, prise alors du même enthousiasme, se lève et accepte l'union.

On le voit, le schéma et les procédés se ressemblent. C'est dire si l'Académie française avait une idée précise du traitement de ce thème. C'est dire, surtout, si l'allégorisation de la science par la poésie est un ressort qui existe encore mais qui brille avant tout par son académisme. En régime symbolique, dans un contexte narratif, l'allégorie permet une saisie généraliste des sciences, à un moment où, précisément, elles tendent à se spécialiser. Ce type de poésie académique refuse, semble-t-il, cette évolution centrifuge des branches différentes de la science moderne qui se séparent et s'éloignent. Cet académisme s'énonce lui-même stylistiquement sur un mode académique.

3.3. Le rêve scientifique de Victor Hugo : Les Contemplations

La pensée romantique est marquée par le rêve. Or, comme l'indique Alphonse Esquiros dans la préface de son premier ouvrage – *Les Hirondelles*, un recueil de vers publié en 1834⁷⁵² –, une des veines intangibles de la poésie est la saisie du monde (et notamment de ses vérités scientifiques) par le truchement onirique :

Rêveries à propos de tout, harmonies du cœur avec la nature et de la nature avec le cœur : regard de poète ou de philosophe sur une étoile, sur un feu-follet, sur une goutte d'eau, sur une éphémère aux pattes d'or et à la robe de gaze ; sur un papillon qui meurt dans la corolle d'une rose et qui n'a vu que l'azur et le soleil⁷⁵³ [...].

Voilà l'astronomie, la microbiologie et l'entomologie acceptées dans le giron romantique des sujets aptes à inspirer de la poésie, pour peu qu'ils soient abordés sous l'angle de la « [r]êveri[e] ». Esquiros appelle de ses vœux « la création d'une vaste république littéraire où tout aurait droit de cité⁷⁵⁴ ». Par conséquent, « tous les sujets sont poétiques, sinon en eux-mêmes, au moins dans l'imagination du poète » : celui-ci doit écouter, comme le scientifique, le monde qui l'entoure. « Prêtez l'oreille au bruit des astres qui roulent dans le ciel et à l'insecte qui bourdonne sous un brin d'herbe, l'Océan avec sa voix orageuse sert de basse-taille, la foudre

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 9-11.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 13-15.

⁷⁵² Alphonse Esquiros, *Les Hirondelles*, Paris, Eugène Renduel, 1834.

⁷⁵³ *Ibid.*, préface, p. 15-16.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

l'accompagne »⁷⁵⁵. La nature parle au poète romantique et lui dévoile ses secrets, il lui faut y être attentif pour pouvoir les retranscrire.

Les Contemplations sont généralement regardées comme un recueil pivot dans l'œuvre hugolienne. À la suite d'une production presque exclusivement lyrique ou satirique, c'est le premier recueil, en 1856, à formuler ce que Sheila Gaudon identifie comme « un système du monde⁷⁵⁶ ». Le rêve est, à ce moment de la pensée hugolienne (marquée par ailleurs par la mobilité et le polymorphisme), une méthode pour accéder aux vérités scientifiques et métaphysiques (qui n'en sont qu'une). Néanmoins, dans le système dominant du positivisme ambiant, le recours à la rêverie doit être considéré comme une ressource fictionnelle.

3.3.1. *Les songes comme promontoire*

Selon les mots de Hugo, le rêve est « une combinaison de connu et d'inconnu » qui revêt un « aspect exagéré et chimérique »⁷⁵⁷. Il relève bien, *a priori*, d'une certaine part de fiction. Comme l'explique Albert Béguin dans le chapitre de *L'Âme romantique et le rêve* qu'il consacre à Hugo, l'intégralité des visions hugoliennes prend son élan dans la rêverie. C'est bien à l'occasion du songe, et donc de la perte du réel, que la connaissance du monde advient chez Hugo. C'est le sens de *Promontorium somnii*, ces pages qui datent vraisemblablement de la fin de 1863 et qui furent détachées du manuscrit de *William Shakespeare*. Invité par Arago à mettre son œil à la lunette pour y observer la lune, le jeune Hugo ne voit d'abord que du noir.

Je regardai.

J'eus un mouvement de désappointement. Une espèce de trou dans l'obscur, voilà ce que j'avais devant les yeux ; j'étais comme un homme à qui l'on dirait : regardez, et qui verrait l'intérieur d'une bouteille à l'encre. Ma prunelle n'eut d'autre perception que quelque chose comme une brusque arrivée de ténèbres. Toute ma sensation fut celle que donne à l'œil dans une nuit profonde la plénitude du noir.

– Je ne vois rien, dis-je.

Arago répondit : – Vous voyez la lune⁷⁵⁸.

Pour cause, la lunette de l'astronome était tout d'abord braquée sur une partie de la lune touchée par l'ombre qu'impose la planète terre lorsqu'elle s'interpose entre elle et le soleil.

Du reste, cet effrayant et subit rapprochement de la planète ne me faisait aucun effet. Le champ du télescope était trop étroit pour embrasser la planète entière, la sphère ne s'y dessinait pas, et ce que j'en voyais, si j'en voyais quelque chose, n'était qu'un segment obscur. Arago, comme il me l'expliqua ensuite, avait dirigé le télescope vers un point de la lune qui n'était pas encore éclairé⁷⁵⁹.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁵⁶ *Les Contemplations* [1856], repris dans les *Œuvres complètes, Poésie II, op. cit.*, p. 1066.

⁷⁵⁷ Récit de rêve du 17 septembre 1839, repris dans les *Voyages*, cité par Jean-Bertrand Barrère dans le tome I de *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1973, p. 239.

⁷⁵⁸ Victor Hugo, *Promontorium somnii* [1863], repris dans les *Œuvres complètes, Critique op. cit.*, 2002, p. 639.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 640.

Pourtant, petit à petit, et sur les exhortations répétées de l'astronome qu'il compare à Virgile guidant Dante dans l'au-delà, Hugo commence à distinguer des formes, sombres et mystérieuses.

[M]on œil s'habitua, comme on dit, et cette noirceur que je regardais commença à blêmir. Je distinguai, quoi ? impossible de le dire. C'était trouble, fugace, impalpable à l'œil, pour ainsi parler. Si rien avait une forme, ce serait cela. [...] L'effet de profondeur et de perte du réel était terrible. Et cependant le réel était là. Ce songe était une terre⁷⁶⁰.

Le mot est lâché : la vérité scientifique du satellite est un rêve, et elle ouvre grandes les portes de la spéculation onirique en suivant les traces de Fontenelle et de Flammarion : « Probablement, on – qui ? – marchait dessus ; on allait et venait dans cette chimère [...] ; cette vision était un lieu pour lequel nous étions le rêve. » Hugo met en place une équation : le rêve et la fiction procèdent de la même nature que la réalité rationnelle. Ce « télescope », objet scientifique moderne, guidé par la main du grand Arago, est un instrument scientifique en même temps qu'onirique.

Pour accéder à la perception du monde, le poète comprend qu'il doit accepter de lâcher prise avec l'empirisme direct et opérer un plongeon dans le noir et l'inconnu⁷⁶¹. L'empirisme est trompeur, il est créateur de fausseté : « Le clair de la lune n'évoque pour le peuple qu'Arlequin et Pierrot. Les poètes qualifient la lune au point de vue terrestre⁷⁶² ». Il faut donc se dépouiller des fausses métaphores liées à un empirisme millénaire qui appréhende la lune du point de vue terrestre, avec les déformations et les mythes que cela comporte, mais il ne faut pas non plus se borner à la saisie purement mathématique et physique des « savants positifs et pratiques⁷⁶³ » : « Les poètes ont créé une lune métaphorique et les savants une lune algébrique. La lune réelle est entre les deux⁷⁶⁴. » Cette leçon programmatique *a posteriori* nous informe sur les rapports qui unissent le rêve et la science dans *Les Contemplations* : la science, sa révélation, advient fréquemment à la lumière fantasmagorique de la vision onirique.

3.3.2. *La science du rêve et le rêve de la science*

Le romantisme français, hérité pour une certaine part de la pensée allemande, réfléchit à cette notion de rêve, et en propose une approche scientifique. Comme l'explique Albert Béguin, au moment où les rationalistes et les romantiques semblaient le plus irréconciliables, la

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ Pour une lecture de *Promontorium somnii*, voir l'article de Serge Meitinger, « Éloge du pâtre promontoire, Hugo, une phénoménologie des pouvoirs du réel et du songe », 2002. URL : http://pierre.campion2.free.fr/smeitinger_promontoire.htm (consulté le 4/02/2016)

⁷⁶² Victor Hugo, *Promontorium somnii*, *op. cit.*, p. 640.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 641.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 642.

formidable avancée du progrès scientifique finit par réconcilier les deux clans dans un même enthousiasme. Les spiritualistes s'emparent des avancées des sciences naturelles pour les transporter par analogie – par poésie – dans les sciences psychologiques. La pensée romantique, essentiellement moniste, postule donc une unité constitutive entre les choses de la nature et les choses de l'esprit⁷⁶⁵. Par conséquent, il n'y a rien de paradoxal à considérer que la rêverie puisse constituer une voie d'accès privilégiée aux choses de la nature.

Traditionnellement, le premier astronome de l'histoire est le pâtre chaldéen qui rêve face aux étoiles. L'attrait pour l'errance de l'esprit en voyage dans les étoiles permet alors les premières approches scientifiques du ciel.

Le pâtre songe, solitaire,
Pauvre et nu, mangeant son pain bis ;
Il ne connaît rien de la terre
Que ce que broute la brebis.

Pourtant, il sait que l'homme souffre ;
Mais il sonde l'éther profond.
Toute solitude est un gouffre,
Toute solitude est un mont.

Dès qu'il est debout sur ce faite,
Le ciel reprend cet étranger ;
La Judée avait le prophète,
La Chaldée avait le berger.

Ils tâtaient le ciel l'un de l'autre ;
Et, plus tard, sous le feu divin,
Du prophète naquit l'apôtre,
Du pâtre naquit le devin.

La foule raillait leur démente ;
Et l'homme dut, aux jours passés,
À ces ignorants la science,
La sagesse à ces insensés.

La nuit voyait, témoin austère,
Se rencontrer sur les hauteurs,
Face à face dans le mystère,
Les prophètes et les pasteurs.

– Où marchez-vous, tremblants prophètes ?
– Où courez-vous, pâtres troublés ?
Ainsi parlaient ces sombres têtes,
Et l'ombre leur criait : Allez⁷⁶⁶ !

⁷⁶⁵ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* [1937], Paris, José Corti, 1991, p. 60-61.

⁷⁶⁶ Victor Hugo, « *Magnitudo parvi* », *Les Contemplations* – I, dans les *Œuvres complètes, Poésie II, op. cit.*, p. 377.

L'avènement d'une première science a lieu hors de toute connaissance théorique : il faut mettre l'œil dans le noir. Le pâtre est « pauvre et nu », matériellement et spirituellement : « il ne connaît rien de la terre ». Son examen du ciel est une descente non maîtrisée dans le « profond », c'est une perte de repère qui justifie la réaction de la foule qui le juge fou. L'ambivalence axiologique du jugement porté sur lui est signalée par l'antagonisme unissant dans ce ciel « profond » le haut et le bas. Accepter la perte du contrôle rationnel et se laisser aller à l'errance, accepter de suivre la voix de l'« ombre », qui est un écho à la voix d'Arago répétant à deux reprises « – Regardez » au jeune Hugo incrédule dans l'Observatoire de Paris, c'est la condition *sine qua non* de toute découverte scientifique. Partant, le rêve, la plongée dans l'inconnu, est la première méthode scientifique.

Comme le remarque David Charles dans *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, « Le songe est une véritable faculté cognitive qui convertit le loisir en travail heuristique et herméneutique⁷⁶⁷ ». À ce titre, la dixième section du poème « Les Mages » est révélatrice :

Ainsi s'entassent les conquêtes.
Les songeurs sont les inventeurs.
Parlez, dites ce que vous êtes,
Forces, ondes, aimants, moteurs !
Tout est stupéfait dans l'abîme,
L'ombre, de nous voir sur la cime,
Les monstres, qu'on les ait bravés
Dans les cavernes étonnées,
Les perles, d'être devinées,
Et les mondes d'être trouvés !

Dans l'ombre immense du Caucase,
Depuis des siècles, en rêvant,
Conduit par les hommes d'extase,
Le genre humain marche en avant⁷⁶⁸ ;

La méthode scientifique repose sur la divination au sens propre (on « devin[e] » les mondes invisibles) et au figuré (cette façon de prévoir repose sur des méthodes occultes). La science s'adosse donc à la fiction onirique. Victor Hugo envisage à cette condition la possibilité d'une poésie scientifique.

3.3.3. *Le rêve de la matière*

La rêverie hugolienne, dans *Les Contemplations*, prend appui sur une justification scientifique : la révélation de l'unité de la matière, partout soumise aux mêmes lois. Le monisme est une philosophie qui s'adosse à des avancées scientifiques : la découverte de

⁷⁶⁷ David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo, Le bricolage de l'infini*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écrivains », p. 165.

⁷⁶⁸ « Les Mages », section X, dans *Les Contemplations – II, Aujourd'hui*, dans les *Œuvres complètes, Poésies II*, op. cit., p. 530-531.

l'oxygène dans les années 1770⁷⁶⁹, dans la mesure où cet élément a des influences sur le monde matériel (la combustion) et sur les origines de la vie humaine, est considérée par les monistes comme une preuve de l'unité des choses organiques et spirituelles. Les découvertes physiques sur l'électricité et le magnétisme permettent également de postuler l'existence d'une seule force qui présiderait à la fois aux choses de l'esprit et à celles de la matière⁷⁷⁰. Enfin, le transformisme de Lamarck et de Geoffroy Saint-Hilaire tend à prendre le pas sur le cuviérisme, et postule un *continuum* entre les différents êtres et non plus des passages sans lien entre des animaux essentiellement différents.

La rêverie hugolienne se saisit de l'image de l'échelle et la cristallise poétiquement dans « Ce que dit la bouche d'ombre⁷⁷¹ ». Ce poème, inspiré par une séance de spiritisme⁷⁷², s'ouvre sur un vers reformulant la nécessité du rêve pour découvrir les vérités : « L'homme en songeant descend au gouffre universel⁷⁷³. » Les conditions d'avènement de la découverte scientifique sont réunies. Un être surnaturel adresse alors la parole au poète pour lui faire une révélation panthéiste et moniste :

Sache que tout connaît sa loi, son but, sa route ;
Que, de l'astre au ciron, l'immensité s'écoute ;
Que tout a conscience en la création ;
Et l'oreille pourrait avoir sa vision,
Car les choses et l'être ont un grand dialogue.
Tout parle ; l'air qui passe et l'alcyon qui vogue,
Le brin d'herbe, la fleur, le germe, l'élément [...]
Tout est plein d'âmes⁷⁷⁴.

L'unité chimique constitutive de toute chose est poétiquement transformée en la création divine d'un unique être dont toutes les choses existantes déclinent : « l'être impondérable⁷⁷⁵ », comme l'oxygène, précisément. Toute faute fait chuter cet être, qui n'est d'abord qu'éther, dans un état plus proche de la matière :

L'ange devint l'esprit, et l'esprit devint l'homme.
L'âme tomba, des maux multipliant la somme,

⁷⁶⁹ Pour un historique complet de cette découverte, voir *La Science moderne de 1450 à 1800* [1958], René Taton (dir.), *op. cit.*, p. 574-577.

⁷⁷⁰ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁷¹ Victor Hugo, *Les Contemplations – II, Aujourd'hui*, XXVI, *op. cit.*, p. 534-552.

⁷⁷² *Ibid.*, voir la note 58, p. 1074. Pour le rapport qu'entretient Hugo avec le spiritisme, voir Patrice Boivin (éd.), *Le Livre des Tables*, Victor Hugo, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2014, et notamment p. 20-25, puis p. 35-40, au fil desquelles l'éditeur fait le lien entre cette « nouvelle science » et « Ce que dit la bouche d'ombre », qui constitue une nouvelle inspiration dans la poésie hugolienne. Parmi ces séances de spiritisme, il est intéressant pour notre propos de remarquer la présence de l'esprit de Galilée, auprès de qui Victor Hugo cherche en vain à connaître la véritable nature des constellations. Galilée formule une réponse évasive : l'univers est incommensurable pour l'homme qui n'en saisira jamais les causes ni les explications, p. 487-494. De même, une comète professe que « [l]a science est ânesse », p. 75.

⁷⁷³ Victor Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 534.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 534-535.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 535.

Dans la brute, dans l'arbre, et même au-dessous d'eux,
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux⁷⁷⁶.

Cette chute n'est qu'une évolution d'une nature identique en des états divers. C'est une transformation sans saut : le verbe « devenir » indique le processus évolutif du changement d'état. De même, le verbe « tomb[er] » préside à trois occurrences de la même préposition « dans » : cette préposition exprimant un rapport d'intériorité, l'anaphore suggère une sorte de continuité constitutive qui n'est pas sans faire penser aux poupées gigognes. Cette évolution relève bien du continu, du transformisme. La création hugolienne est donc en soi d'ordre catagénétique, même si la rêverie de la métempsychose permet en fin de poème de réaffirmer l'union constitutive de tous les êtres réunis dans l'embrassement du pardon de Dieu.

Si la fiction joue un rôle déterminant dans les révélations d'ordre scientifique dans *Les Contemplations*, c'est bien à la faveur d'un paradoxe hugolien. La saisie du système profond du monde, où l'esprit, l'humain, l'animal, le végétal et le minéral sont unis, est soumise à l'onirisme et au désistement volontaire de la maîtrise empiriste et rationaliste. La révélation scientifique est une fiction, néanmoins, elle repose sur des justifications scientifiques bien établies alors. En embrassant des conclusions scientifiques modernes, la logique du rêve hugolien nous transporte insensiblement du temps mythique au temps présent.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 535-536.

Conclusion :

L'entrée stylistique nous a permis de constater que la poésie scientifique du second versant du XIX^e siècle ne s'est pas totalement départie de traits qui caractérisent des façons d'écrire la science en vers héritées d'une tradition plus ou moins ancienne. Le refus des technoclectes trop récents et la persistance du recours aux périphrases sont d'abord le signe d'une écriture du détour et de la circonlocution qui semble en décalage par rapport à une époque positiviste dans laquelle la science doit nommer le plus précisément possible les choses du monde. Incidemment, ces écritures du détour justifient la permanence d'un traitement du fait scientifique qui relève d'une esthétique galante, elle aussi dépassée et discréditée depuis les romantiques. Enfin, sur le modèle didactique de la fable et du conte, les mises en poème de la science s'obstinent à revêtir l'habit fictionnel du récit et de la figure analogique.

Caractérisé par une certaine emphase et un goût pour l'analogie qui perdureront au moins jusqu'aux descriptions zoologiques de Cuvier, la conception buffonienne du style n'est plus guère célébrée au XIX^e siècle que comme une exhortation à la révolution poétique que mettra en marche le romantisme. Alors que le style doit être chez Buffon l'image de l'homme éclairé et en adéquation avec son temps, il devient un principe d'individuation au cours du siècle suivant. Comme le dit José-Luis Diaz, le style de Buffon concerne l'« *homme de lettre et de science*, dans un espace épistémique non encore clivé par l'*autonomisation de la littérature*⁷⁷⁷ ». Le XIX^e siècle assiste à cette séparation : la poésie devient la langue du style, le style devient la marque du grand poète et de son individualité. Le style, marque de la personnalité, survit donc au projet didactique dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Chanter la science en poésie, dans ce contexte schismatique, revient à se repositionner à hauteur de Buffon. Il n'est pas d'autre choix, semble-t-il alors, pour qui veut réfléchir à l'association devenue caduque entre les sciences et les lettres, que de recourir à un style hérité. Une grande partie des poètes qui tentent cette aventure propose de remettre sur le métier poétique traditionnel les innovations scientifiques modernes et de poser la question des nouvelles voies de cette union. L'intérêt de ces entreprises littéraires, qui se fondent stylistiquement sur la reprise de tropes et de codes topiques, est, par conséquent, de rajeunir ces figures anciennes en interrogeant les frottements poétiques qui surviennent lorsqu'elles sont mises au service d'un contexte moderne. Chanter la science positive avec des claviers anciens,

⁷⁷⁷ José-Luis Diaz, « L'individuation du style entre Lumières et romantisme », art. cit., p. 52.

« [s]ur des penses nouveaux, fai[re] des vers antiques », c'est réfléchir à une actualisation de cette union traditionnelle, en proposer des partitions innovantes par nécessité.

Chapitre troisième : Science et poésie à message, un héritage pragmatique

La seconde moitié du XIX^e siècle est communément considérée comme le « temps héroïque » de « la conquête de l'autonomie »⁷⁷⁸ du champ littéraire, selon la formulation de Bourdieu. L'autonomisation était déjà en germe chez les romantiques. Certains contemporains leurs reprochaient une forme de fascination pour l'individu qui aurait rendu caduque l'implication sociale du poète⁷⁷⁹. Dans la droite lignée de la préface à *Mademoiselle de Maupin*, dans laquelle Gautier rejette l'utilitarisme hors des lettres⁷⁸⁰, les formulations baudelairienne⁷⁸¹, parnassienne et mallarméenne⁷⁸² du rôle poétique, révèlent une histoire qui tendrait à prouver que la modernité littéraire a rejeté toute forme de poésie à message, au nom de ce que Baudelaire nomme « l'hérésie de l'enseignement »⁷⁸³.

À partir du milieu du siècle, cet abandon est corrélatif de la fin progressive de l'enseignement massif de la rhétorique dans les programmes scolaires, que repère Michel Leroy, en 2001, dans *Peut-on enseigner la littérature française*⁷⁸⁴ ? Plus récemment, Alain Vaillant a montré dans *L'Art de la littérature* que le romantisme esquisse le déclin de la tradition rhétorique dans la production littéraire elle-même⁷⁸⁵. En 1882, Verlaine constate l'agonie du

⁷⁷⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 1998, p. 85-86.

⁷⁷⁹ Il s'agit de visions polémiques qui méjugent le romantisme en ignorant la valeur prophétique du poète.

⁷⁸⁰ « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid », Théophile Gautier, préface à *Mademoiselle de Maupin* [1835], repris dans *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2002, p. 230.

⁷⁸¹ Que l'on pense par exemple à « L'albatros », *Les Fleurs du Mal* [1857], repris dans les *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 9-10. La question reste encore ouverte chez Baudelaire qui continue à penser la poésie en termes de « déchiffre[ment] » et de « traduct[ion] » dans la droite lignée du romantisme hugolien, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* [1861], « Victor Hugo », repris dans les *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, 1976, p. 133.

⁷⁸² Voir notamment « L'Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, et la « Crise de vers », qui théorise une poésie tournée avant tout vers la forme, qui « implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots », repris dans les *Divagations* [1897], *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 677-678 et p. 204-213, p. 211 pour la citation.

⁷⁸³ Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Art romantique* (1869), repris dans les *Œuvres complètes*, Claude Pichois (dir.), *op. cit.*, t. II, p. 112. Voir à propos de cet anathème qui frappe la poésie à message, l'article de Dominique Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 63-79.

⁷⁸⁴ Voir les chapitres VI à VIII de *Peut-on enseigner la littérature française ?*, Michel Leroy, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. 129-205. Michel Leroy étudie précisément la fin progressive de l'enseignement de la rhétorique.

⁷⁸⁵ Alain Vaillant, *L'Art de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2016, p. 12.

vieil art oratoire et pressent la fin de son hégémonie : « Prends l'éloquence et tords-lui le cou⁷⁸⁶ ! »

Au fil du siècle, la faculté du poème à transmettre, sa capacité à mettre en forme un discours, devient sujet à d'âpres débats. Continuer de mettre à profit cette faculté relève d'une attitude que la postérité littéraire jugera rétrograde. La « lutte pour l'indépendance⁷⁸⁷ » que repère Bourdieu est menée contre un pouvoir en place qui cherche à maintenir l'objet littéraire dans une posture de média de transmission (moral, politique, religieux, métaphysique...). Après l'avènement de l'art pour l'art, rendre à la poésie un rôle de communication, c'est se placer du côté de la norme académique.

Cependant, la formation rhétorique a la vie dure, et les poètes restent pétris d'un art oratoire dont il leur faut, le cas échéant, choisir de se départir. Dans le cas contraire, leurs textes sont sous-tendus par le souci de la forme et de la pragmatique rhétoriques : ils sont organisés, montés et écrits en vue de transmettre un discours. Une large frange de la poésie qui chante la science pendant le second XIX^e siècle emploie un style issu de conceptions héritées de la tradition classique. Elle persiste en outre à penser la poésie comme un média de diffusion.

À la suite des formulations phalanstériennes et saint-simoniennes du rôle utilitaire du poète – qui s'appuient par ailleurs sur la tradition de l'*utile dulci* d'Horace⁷⁸⁸ –, le début des années 1850 est marqué par des plaidoyers en faveur d'un rôle pragmatique de la poésie. Ces plaidoyers constatent en premier lieu son état agonisant, et appellent la science à la rescousse. Ce constat est largement partagé d'abord par les saint-simoniens, puis par Auguste Comte⁷⁸⁹, par Maxime Du Camp et même par Leconte de Lisle. Tous souhaitent mettre à profit les vertus des sciences modernes pour donner un second souffle à la lyre épuisée.

La poésie est mourante, la science doit voler à son secours. Elle offre un réservoir thématique dans lequel la poésie peut puiser des matériaux nouveaux et spectaculaires. Bien plus, elle rend à la poésie une légitimité pragmatique : le vers redevient une langue de communication, de diffusion ou de célébration. La poésie de la science est utilisée pour véhiculer un message, qu'il vise d'ailleurs la diffusion scientifique ou des fins qui peuvent être tout autres – politiques ou religieuses, en particulier. Remarquons d'emblée qu'il est fort peu

⁷⁸⁶ Verlaine, « Art poétique » [1882], repris dans *Jadis et naguère* [1884], *Œuvres poétiques*, Jacques Robichez (éd.), Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1986, p. 261-262.

⁷⁸⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 85-86.

⁷⁸⁸ Horace, *Art poétique*, v. 343.

⁷⁸⁹ Voir à ce propos Annie Petit, *Le Système d'Auguste Comte, De la science à la religion par la philosophie*, *op. cit.*, p. 158-159.

d'exemples de poèmes qui se contenteraient de vulgariser du savoir. La spécificité de ce chapitre est de montrer que la forme poétique est presque systématiquement employée afin de complexifier ce processus de diffusion.

1. LA SCIENCE AU SECOURS D'UNE POÉSIE PRIVÉE DE MESSAGE

« Quant aux poètes, ils ressemblent à des matelots qui, au lieu de s'occuper de la manœuvre, chanteraient des sonnets aux étoiles ; c'est pourquoi la société leur marche sur le corps, et elle a raison. [...] Parle-moi d'industrie et de science, peut-être t'écouterai-je. »,
Louis Ménard⁷⁹⁰.

Tandis que le romantisme tend à s'essouffler, le milieu du siècle assiste à la multiplication des entreprises qui aspirent au retour d'un usage pragmatique du poème : par Maxime Du Camp, en 1855, dans la préface des *Chants modernes* dont j'ai déjà parlé, par Auguste Comte⁷⁹¹, qui formule à la fin des années 1840 le rôle auxiliaire de la poésie vis-à-vis de la diffusion scientifique, et enfin, par Leconte de Lisle, en 1852 dans la préface aux *Poèmes antiques*. Les trois textes, quoique très différents, critiquent les dérives d'une poésie repliée sur elle-même et sur le sujet individuel. Or ces trois appels au retour d'un rôle social du poète s'articulent autour de la notion de science : les arguments pour une persistance pragmatique de la poésie reposent sur son rapport avec la modernité scientifique. Tout se passe comme si la science seule pouvait sauver l'aptitude de la poésie à produire un sens qu'elle a perdu chemin faisant.

1.1. Saint-simonisme et positivisme : plaidoyers pour une poésie ancillaire

Les philosophies progressistes du XIX^e siècle clament toujours ce caractère instrumental des arts. Le saint-simonisme, ainsi que ses reformulations dissidentes positivistes, entretiennent des rapports paradoxaux avec la poésie. Comme l'explique Philippe Régnier, dans son article « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste⁷⁹² », le rationalisme saint-simonien (et, pourrait-on extrapoler, celui des positivistes) s'accorde *a priori* assez mal aux harmonies de la lyre et à un art qui repose avant tout sur l'imagination. Néanmoins, ces philosophies ne rejettent pas *La*

⁷⁹⁰ Louis Ménard, Préface des *Poèmes*, 1855, *op. cit.*, p. II-III.

⁷⁹¹ Voir le *Discours sur l'ensemble du positivisme* [1848], Annie Petit (éd.) *op. cit.*, p. 383-387, mais aussi la préface au *Catéchisme positiviste* [1852], Frédéric Dupin (éd.), Paris, Éditions du Sandre, 2009, p. 25.

⁷⁹² Philippe Régnier, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *Romantisme*, 1/1990 (n° 67), *Avatars de l'artiste*, p. 31-45.

République platonicienne en chassant le poète de la cité⁷⁹³, elles projettent d'en faire leur porte-parole.

1.1.1. *Le corps social et le corps poétique : une maladie contagieuse*

Saint-simoniens et positivistes s'entendent sur le constat que la poésie constitue un genre problématique : soit il est fondamentalement détourné de la réalité, soit l'évolution littéraire le condamne à ne plus pouvoir produire aucun sens.

Philippe Régnier expose la conception saint-simonienne de l'artiste et du poète⁷⁹⁴ : dans la droite lignée du cartésianisme rationaliste, Saint-Simon érige en loi l'analyse de Diderot selon laquelle on observe une « décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique [fait] des progrès⁷⁹⁵ ». Face au développement de la connaissance humaine, la poésie est, selon les saint-simoniens, en dégénérescence. La Révolution aurait échoué parce qu'elle fut menée avant tout par des lettrés : les arts et la poésie ne sont pas capables, à eux-seuls, d'avoir un impact sur la société. Les romantiques sont regardés par les disciples saint-simoniens comme une génération poétique aliénée par le désespoir. Marta Caraion, dans « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* ». *Littérature, sciences et industrie en 1855*, évoque, en adoptant le point de vue saint-simonien des années 1830, une « torpeur dépressive dans laquelle a plongé le romantisme », ainsi que des idées « malsaines et destructrices »⁷⁹⁶.

Le début de la cinquième partie du *Discours sur l'ensemble du positivisme* d'Auguste Comte⁷⁹⁷ avance que la poésie ne fut jamais un principe de progrès social. Elle est depuis toujours trop obnubilée par l'esthétique : certes, elle a des impacts positifs sur la société, mais sur un plan purement décoratif. « Aucun esprit normal ne pouvait, en effet, directement supposer que la suprématie intellectuelle appartînt jamais à l'imagination. » Et Comte de poursuivre : « [u]ne telle opinion équivaldrait, au fond, à ériger la folie en type mental. »⁷⁹⁸ Faire de la poésie qui se contente de réfléchir sa propre voix un principe social est comparé à une dérive pathologique. La poésie du moment (le romantisme et l'Art pour l'art de Gautier) est donc sans ménagement qualifiée de « pédantocratie esthétique ». Conséquemment, les

⁷⁹³ Platon, *Œuvres complètes*, Émile Chambry (éd.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « des Universités de France », t. VI, 1989, ouverture du livre III, 386a-387b, p. 91-93.

⁷⁹⁴ Philippe Régnier, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », art. cit., p. 32.

⁷⁹⁵ Diderot, *Salon III, Ruines et paysages, Salons de 1767*, « Vernet – Sixième site », Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau (éd.), Paris, Hermann, coll. « Savoir : Lettres », 1995, p. 215.

⁷⁹⁶ Marta Caraion, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* ». *Littérature, sciences et industrie en 1855*, op. cit., p. 17.

⁷⁹⁷ Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme* [1848], Annie Petit (éd.), op. cit., p. 383-387.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 383.

poètes, mentalement et moralement défailants, sont pour l'instant inaptes à servir de guides ou de modèles. En somme, il ne faut pas, en l'état, écouter ce qu'ils disent.

Maxime Du Camp reprendra ces thèses et tentera de les mettre en application. La préface des *Chants modernes*, en 1855, intègre des éléments saint-simoniens et comtiens. Elle postule également que la poésie romantique est une actualisation pathologique de l'art. S'il est parmi elle des grands noms, le temps n'a pas renouvelé les poètes romantiques : « [c]es hommes, nul ne les a remplacés ; ils sont encore les plus élevés et les plus vigoureux, malgré l'âge qui vient et les événements qui les oppriment⁷⁹⁹. » La poésie de ce temps est marquée par le vieillissement. Cette dégénérescence personnelle se double et s'accompagne d'une détérioration sociale qui l'explique et la renforce. Du Camp justifie son propos. Hugo est en exil ; Lamartine a été battu en 1848 par Louis-Napoléon Bonaparte et se retire de la vie politique ; Vigny, après son élection humiliante à l'Académie Française – il s'y présenta à six reprises, et son discours d'entrée fut très mal reçu, le président critiquant ouvertement son œuvre⁸⁰⁰ –, ne parviendra à se faire élire député en Charente ni en 1848, ni en 1849⁸⁰¹. Selon Du Camp, les crises politiques ont une influence néfaste sur la poésie⁸⁰². Celle-ci porte les stigmates morbides du temps et tente tant bien que mal de les cacher, sous des artifices virtuoses de mauvais goûts :

L'art en est arrivé à une époque de décadence manifeste, ceci n'est pas douteux ! Un excès ridicule d'ornementation a remplacé la richesse et la pureté de ses lignes. Semblable à une vieille femme qui teint ses cheveux, frotte de rouge ses joues ridées, se couvre de bijoux et s'enguirlande de fleurs, pour rajeunir, et qui ne réussit qu'à se rendre hideuse, l'art cherche lâchement à pallier ses décrépitudes par toutes sortes de procédés factices, au lieu de tenter dignement sa régénération dans une voie nouvelle⁸⁰³.

L'art et la poésie se sont vidés de tout contenu, de toute signification : « [l]a pensée ne se formule plus ; la forme seule se contourne et se tourmente pour voiler le squelette qu'elle habille⁸⁰⁴. » Ce squelette est une image adéquate pour signifier la vacuité d'une forme, d'une

⁷⁹⁹ Maxime Du Camp, Préface des *Chants modernes* [1855], édition de Marta Caraion, dans « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* », *op. cit.*, p. 78.

⁸⁰⁰ Pour les rapports entre Vigny et l'Académie Française, et pour un état des lieux très détaillé de cet événement, voir la thèse de Lise Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie Française. Vie de l'institution (1830-1870)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 1998, p. 18-19, ainsi que la deuxième partie, « Sous la coupole », p. 227-485. Plus récemment, voir aussi le chapitre que Jean-Pierre Lassalle consacre à l'anecdote dans sa biographie du poète romantique *Alfred de Vigny*, « L'Académie Française ou l'aventure douloureuse », Paris, Fayard, 2010, p. 275-318.

⁸⁰¹ Voir, dans la biographie de Jean-Pierre Lassalle, *op. cit.*, le chapitre intitulé « Le gentleman farmer et le mirage des urnes », p. 319-328.

⁸⁰² Tel ne semble pas être le cas pour le roman : le succès des *Mystères de Paris* (1842-1843) valut à Eugène Sue d'être élu député de la Seine en 1850.

⁸⁰³ Maxime Du Camp, Préface des *Chants modernes*, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁰⁴ *Ibid.*

cage osseuse désertée par les organes : « [l]e culte du *vieux* est chez nous une manie, une maladie, une épidémie⁸⁰⁵. »

Cette maladie des poètes n'est que passagère, elle est le symptôme d'un état de la société marqué par les errements moraux et idéologiques⁸⁰⁶ : la poésie, inutile et immorale, est la marque d'une situation sociale elle-même en crise.

1.1.2. *La science et la rénovation sociale au secours de la lyre*

La solution du saint-simonien Émile Barrault repose sur une rénovation par remplacement de paradigmes (selon le mot de Thomas Kuhn) : « [à] cette poésie agonisante doit succéder la poésie définitive, la poésie Saint-Simonienne⁸⁰⁷ ». Cette poésie doit s'adosser à un système comparable à celui de la religion considérée au sens premier du mot : par la diffusion des progrès technico-scientifiques, explique Marta Caraion, le poète futur est invité à créer une communauté humaine. Le poème, sur le modèle scientifique et technique, doit servir de passerelle entre les êtres et entre les peuples⁸⁰⁸. Dans le système saint-simonien, d'inspiration ouvertement théologique, l'artiste devient l'équivalent du prêtre⁸⁰⁹ : « [o]sez donc être les précepteurs de l'humanité, dirons-nous aux artistes, et apprenez de Saint-Simon ce qu'il faut aujourd'hui lui enseigner⁸¹⁰. » Le poème doit devenir le vecteur de cette religion nouvelle, ce que l'on pouvait déjà lire dans « Dupont et Durand », en 1838, la charge ironique de Musset à l'encontre des poètes socialistes utopiques⁸¹¹.

Comte formulera lui aussi son système en le coulant dans le cadre religieux. Comme l'indique Annie Petit, toutes les formes du positivisme (les orthodoxes et les dissidentes) se proposent comme but sacré la diffusion des savoirs, et notamment des savoirs scientifiques⁸¹². La poésie devient également l'agent de transition entre une philosophie positiviste et la politique qui en est la mise en œuvre pratique : « le positivisme explique et consolide l'appréciation universelle, en assignant à la poésie sa position systématique entre la philosophie

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 81. C'est l'auteur qui souligne.

⁸⁰⁶ Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, *op. cit.*, p. 387.

⁸⁰⁷ Émile Barrault, *Aux Artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts. Doctrine de Saint-Simon*, Paris, 1830, p. 74, texte cité par Marta Caraion, « *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* », *op. cit.*, p. 18.

⁸⁰⁸ Marta Caraion, *ibid.*, p. 19.

⁸⁰⁹ Voir Philippe Régner, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *art. cit.*

⁸¹⁰ Émile Barrault, *Aux artistes*, *op. cit.*, p. 74, cité par Marta Caraion, *op. cit.*, p. 18.

⁸¹¹ Musset, « Dupont et Durand », *Poésies nouvelles (1835-1840)*, repris dans les *Poésies complètes*, Franck Lestringant (éd.), Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche, 2006, p. 466-475. Dupont y représente la caricature du poète républicain socialiste et utopiste. Il explique le contenu de son poème fouriériste (p. 470-472), ce qui permet à Musset de composer de malicieux alexandrins à l'occasion desquels il parodie la rhétorique humanitaire.

⁸¹² Annie Petit, « La diffusion des savoirs comme devoir positiviste », *Romantisme*, année 1989, vol. 19 (n° 65), *Sciences pour tous*, p. 7-26.

et la politique, comme émanée de l'une et préparant l'autre⁸¹³. » Elle « dépend de la philosophie » et « influe sur la politique »⁸¹⁴. Le média lyrique est envisagé comme une voie de communication entre les idées et la société : la poésie explique les concepts de tous ordres (et notamment scientifiques) et les divulgue en vue d'influencer la destinée humaine commune. Auguste Comte rend d'ailleurs aux vers, dans son *Catéchisme positiviste*, en 1852, leur puissance évocatrice : ils constituent la langue de la diffusion par excellence⁸¹⁵. Le philosophe rappelle que, dans son système, l'art et la science sont deux entités « destiné[e]s » « aux phénomènes sociaux »⁸¹⁶. Elles ont le même but : la venue de l'état positif. Ainsi, lorsque le positivisme aura doté l'humanité d'une « doctrine universelle et d'une direction sociale⁸¹⁷ », la poésie retrouvera un message à transmettre : elle se fera le chantre de la libération de l'humanité par le progrès scientifique, mais aussi son prophète.

Maxime Du Camp reformule ces aspirations en même temps qu'il annonce être celui qui les réalisera : le poète doit se faire prêtre, « prendre la tunique blanche des lévites⁸¹⁸ ». Ce prêtre nouveau a pour charge de chanter les avancées du siècle pour se détourner d'un passéisme frappé de psittacisme. Il lui revient de louer à la fois la liberté dont le peuple français, depuis 1789, est le dépositaire, mais aussi les progrès scientifiques et techniques⁸¹⁹. Le monde à venir sera le fruit d'une pacifique révolution scientifique⁸²⁰, et son poète retrouvera un rôle « immense », celui de « formuler définitivement le dogme nouveau », dogme selon lequel « le siècle est aux planètes [c'est-à-dire à la science] et aux machines [c'est-à-dire à la technique] ». La poésie se retrouve une nouvelle fois dans la position d'un trait d'union : « elle aura à dépouiller la science des nuages obscurs où elle se complaît et aura à diriger l'industrie »⁸²¹. En d'autres termes, le poète va devoir rendre audibles les sciences en les vulgarisant, en levant le voile nébuleux qui les entoure pour faire apparaître la connaissance dans toute sa gloire solaire, et son chant servira à guider les progrès de la technique industrielle. La poésie fait effectivement œuvre de diffusion scientifique, puisqu'elle rend accessibles pour les techniciens et les industriels les connaissances savantes trop spécialisées. Son rôle est celui du passeur, mais pas uniquement. Dans cette optique, la fonction du poème peut aussi devenir celle d'un guide,

⁸¹³ Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, *op. cit.*, p. 393.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 394.

⁸¹⁵ Auguste Comte, *Catéchisme positiviste*, « Préface », Frédéric Dupin (éd.), *op. cit.*, p. 25.

⁸¹⁶ Auguste Comte, *Discours sur l'ensemble du positivisme*, *op. cit.*, p. 393.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 387.

⁸¹⁸ Maxime Du Camp, Préface des *Chants modernes*, *op. cit.*, p. 80.

⁸¹⁹ Du Camp évoque la découverte de planètes et de mondes, il a sans doute en tête la découverte de Neptune, par Le Verrier, huit ans plus tôt, mais aussi celle de l'aluminium ainsi que les avancées techniques.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 95-96.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 96.

puisqu'elle va « dépouiller » la science de son voile et « diriger l'industrie ». La poésie n'est pas que la redite louangeuse de la science, elle doit aussi être son orientation et sa stimulation.

J'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent le rejet des technoclectes que formule Du Camp : il trouve dans le développement de ces théories une place logique. La poésie doit refuser le technoclecte car celui-ci contrevient au principe fonctionnel même de la vulgarisation tel qu'il s'est défini historiquement selon Yves Jeanneret⁸²². Le « langage impossible que les savants parlent entre eux, c'est à nous [les poètes] de l'étudier, de connaître ses secrets, afin de pouvoir expliquer à ceux qui les ignorent les étranges spectacles qui nous entourent⁸²³ ». Si le *Cosmos* de Humboldt – dont les premiers tomes sont parus dès 1845, mais dont les derniers ne sont pas encore achevés en 1855 –, trop léger pour les savants, trop savant pour les profanes, ne trouve pas de lectorat, c'est que son auteur est lui-même un savant. Un poète saura comment traduire la sèche théorie :

Il vous racontera les histoires imposantes des mondes planétaires, il vous décrira en phrases magnifiques le déchirement de la voie lactée ; il vous dira les aventures des étoiles disparues et les destinées des étoiles qui doivent apparaître, il vous montrera les splendeurs des végétations tropicales, il vous fera gravir les Cordillères [*sic*] les plus hautes, les Chimborazo les plus élevés, et vous décrira les flores singulières qui vont se dégradant et s'amoindrissant depuis le palmier jusqu'au lichen ; comme un Moïse nouveau, il ouvrira les océans devant vous et vous conduira jusque dans ces forêts de fucus crespelés où les polypiers industriels travaillent incessamment à combler les détroits et à rapprocher les continents. Enfin, il expliquera et commentera les richesses, les étrangetés, les mystères de cette planète que nous habitons et que nous connaissons si peu⁸²⁴.

Du Camp prophétise. Son usage de l'indicatif futur ne trompe pas : le poète accomplira réellement toutes ces formidables actions. La ribambelle de verbes, qui, d'abord se contente de raconter et de décrire, développe peu à peu la puissance pragmatique de la parole poétique qui en vient effectivement à « conduire » le lecteur à l'autre bout du monde et à « ouvrir » la mer pour dévoiler ses trésors. La poésie retrouvera un rôle, et pas des moindres : elle « expliquera » le monde en vulgarisant la science, et ce rôle est comparé à celui de Moïse guidant son peuple hors des fers égyptiens. La science, nouvelle Terre Promise, est encore inatteignable pour l'humanité. Le poète doit se charger de guider le peuple dans le désert de son aridité lexicale et théorique pour le conduire jusqu'au pays où coulent le lait et le miel, ce futur dans lequel la science aura été démocratisée jusqu'à être partagée par tous.

La poésie de la science balance alors entre deux rôles contradictoires. Tour à tour poésie mage, elle se fait aussi ancillaire, dans la droite lignée de ses fonctions classiques : elle vient

⁸²² Yves Jeanneret, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, op. cit., p. 82-83.

⁸²³ Maxime Du Camp, Préface des *Chants modernes*, op. cit., p. 100.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 102.

parer de fleurs attrayantes les épines ardues de la matière scientifique. C'est aussi un outil de diffusion, de même que la justification première du vers mesuré était mnémotechnique, comme on l'a vu dans le premier chapitre. Il convient néanmoins de remarquer que cette nécessaire mise sous tutelle est tempérée par tous les théoriciens cités : le saint-simonien Barrault, tout comme Comte et Du Camp, clament la nécessité pour la science de s'allier l'appui de la lyre et assurent que la poésie devancera la science en s'en faisant le prophète. Le poète positiviste, dans ces circonstances, endosse une charge qui n'est pas sans rappeler celle du poète romantique : son « double office naturel » est d'« [i]déaliser et [de] stimuler »⁸²⁵.

C'est ce à quoi semble s'être attelé un certain T. Veron. Ce fabricant de gluten granulé à Ligugé, petit village près de Poitiers, fait paraître en 1856 un « roman en vers » intitulé *Pierre ou les nouvelles ligugéennes*⁸²⁶. Assurément, cet industriel recourt aux lettres pour faire marcher son affaire, comme en atteste la préface, qui décrit Ligugé comme le fer de lance de l'industrie française⁸²⁷, et notamment du fait de sa fabrique de gluten granulé. Une éloquente réclame mêle sur un même prospectus une annonce pour un nouveau potage au gluten Veron et le livre écrit par le même Veron : poésie et industrie semblent s'apporter l'une et l'autre un appui publicitaire.



Figure 3, Publicité pour *Pierre ou les nouvelles ligugéennes*, Roman en vers, de T. Veron.

⁸²⁵ Auguste Comte, *op. cit.*, p. 386.

⁸²⁶ T. Veron, *Pierre ou les nouvelles ligugéennes*, roman en vers, Paris, Ledoyen, 1856.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. II-III.

L'identité de l'auteur, en bas de l'annonce littéraire, est explicitement rapprochée de l'usine de gluten granulé. Il y a fort à parier que le jeune pâtre mis en scène dans le roman en vers, poète à la conscience politique fort aiguisée, soit regardé par le poète-industriel comme une caution morale et patriotique dont il souhaite qu'elle puisse rejaillir sur son entreprise industrielle.

Ce poète-pâtre est un ardent défenseur d'une rénovation de la poésie par la science. Après avoir chanté les poètes antiques à qui il dresse « un buste vénéré⁸²⁸ », il loue également les scientifiques européens et entrevoit la beauté poétique de la création naturelle :

– Organisation malléable à cet âge,
Tu perçois le vrai beau de la Création,
Et sondant ton secret, ô Végétation !
De la tige au calice, et depuis la racine,
Ton œil pressent et voit la sève qui chemine.
O Buffon ! Lavoisier, Linné, et vous, Cuvier !
Comme Pierre invoquant votre dieu familial,
Lui demande parfois un grain, une parcelle,
De votre feu sacré ! l'électrique étincelle
Embrasant le cerveau de ce pâtre rêveur,
Il te bénit, mon Dieu, dans la petite fleur⁸²⁹ ;

Ce berger patriote part pour la guerre de Crimée, rêvant d'une Europe unie et enfin en paix, laissant à sa bien-aimée un manuscrit de poèmes lyriques qui constitue une bonne part du texte⁸³⁰. Parmi ces pièces, « Mission de l'artiste⁸³¹ » exhorte toutes les bonnes volontés à faire advenir le progrès moral et social, réunissant en un seul vers « Artiste, savant ou poète⁸³² ». La pièce qui suit, « L'Hirondelle et le fil électrique⁸³³ », est présentée comme une « fable » édifiante dont la morale vante le cours ininterrompu du progrès scientifique et de ses applications industrielles, comme le poème « Aux amis du progrès⁸³⁴ ». Pierre est engagé en 1855 comme soldat à Paris, qu'il décrit comme la ville amie des arts et des sciences. L'exposition universelle y triomphe alors. Pierre la visite et célèbre la science et le progrès comme des divinités bienfaitrices et sociales :

Salut à toi, science ! ô sainte déité !
De ton compas sacré, traçant l'égalité [...]
A ta sœur l'Industrie, honneur en ce beau jour⁸³⁵ !

Ces divinités doivent apparaître comme des muses nouvelles :

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 39-88.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 58-60.

⁸³² *Ibid.*, p. 59.

⁸³³ *Ibid.*, p. 60-61.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 80-81.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 97.

Tandis que l'art divin, poésie et génie
Pour vous, vont s'écouler en torrents d'harmonie⁸³⁶.

Pierre part ensuite en Crimée défendre la liberté. Blessé, il est opéré, occasion pour le poète-industriel d'écrire quelques élogieux vers médicaux⁸³⁷. La science semble ici directement servir la rénovation sociale en protégeant les soldats de la paix et de la liberté⁸³⁸. Quoique cet exemple soit modeste, il illustre parfaitement l'efficacité de la diffusion de ces théories positivistes selon lesquelles la poésie se charge tour à tour d'un rôle ancillaire – et même publicitaire – et d'une valeur idéale, voire sociale.

1.1.3. À la recherche d'une lyre positiviste

La *Revue occidentale philosophique sociale et politique*, l'organe du positivisme orthodoxe fondé en 1878 par le successeur d'Auguste Comte, Pierre Laffitte⁸³⁹, cherche un poète important qui serait le porte-parole lyrique des conceptions comtiennes. Les héritiers d'Auguste Comte souhaitent récupérer l'œuvre de Sully Prudhomme et en faire un des leurs. Significativement, dès la première année de la parution de cette revue, le poète Jules Mahy, disciple de Laffitte, propose un long article sur *La Justice*, le poème de Sully Prudhomme qui vient de paraître⁸⁴⁰. Selon Mahy, Sully Prudhomme est un des seuls parmi les contemporains à allier la forme élégante (celle, pour le dire rapidement, du Parnasse) et un « haut [...] idéal » en guise de fond :

Il est cependant quelques poètes qui sont restés en dehors de ce courant matérialiste, n'ont point considéré la poésie comme un simple amusement, et ont placé plus haut leur idéal. Parmi ceux-là, il faut citer en première ligne M. Sully-Prud'homme. Ce n'est pas lui qui dédaigne la conception et réduit la poésie à n'être qu'un assemblage de mots harmonieux. Il veut que les deux marchent de pair⁸⁴¹.

C'est reprendre en prose la déclaration d'intention versifiée qui figure en guise de « prologue » à *La Justice* : « O ma Muse, debout ! suivons de compagnie / La Science implacable⁸⁴² ».

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁸³⁷ « Pierre fut visité ; grâce à la chirurgie, / La balle fut extraite et de l'hémorragie / Le danger disparut ; », « Et conduit sans retard à l'habile clinique, / Où, vite, sur sa plaie, en diachylon s'applique / Un savant appareil », *ibid.*, p. 127 et 130.

⁸³⁸ La suite du poème, le retour de Pierre à Ligugé et sa mort d'une peine de cœur, s'éloignent de nos préoccupations.

⁸³⁹ Les deux organes de presse positivistes majeurs sont *La Philosophie positive* et la *Revue occidentale*. *La Philosophie positive* est fondée dès 1867 par Émile Littré, après sa séparation d'avec la doctrine comtienne. C'est donc une revue regardée comme « dissidente ». C'est toutefois elle qui connaîtra le plus grand retentissement. De grandes plumes du XIX^e siècle y signèrent des articles. La *Revue occidentale*, plus orthodoxe, est fondée par Pierre Laffitte en 1878. Son succès restera plus confidentiel. Pour un point sur les différentes revues positivistes et sur leurs rapports avec la filiation comtienne, voir l'article d'Annie Petit, « La diffusion des savoirs comme devoir positiviste », art. cit., et notamment les pages 19 et 20.

⁸⁴⁰ Jules Mahy, « M. Sully-Prud'homme et son poème "La Justice" », art. cit., *Revue occidentale*, première année, 1878, p. 493-502.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 496.

⁸⁴² Sully Prudhomme, *La Justice*, *op. cit.*, p. 56.

Le recours à la science, chez Sully Prudhomme, est précisément une tentative pour mêler les belles formulations versifiées et un message : « Le vers est en effet la forme la plus apte à consacrer ce que l'écrivain lui confie, et l'on peut, je crois, lui confier, outre tous les sentiments, presque toutes les idées⁸⁴³. » Le poète, *volens nolens*, formule une opinion qui semble marquée par l'intertexte comtien, et plus particulièrement celui du *Catéchisme positiviste*⁸⁴⁴. Cette charge de transmission du poète relève même d'un devoir qui est formulé sur le modèle du sacré par Sully Prudhomme : « il me semble qu'il n'y a, dans le domaine entier de la pensée, rien de si haut ni de si profond, à quoi le poète n'ait mission d'intéresser le cœur⁸⁴⁵ ».

Sully Prudhomme, poursuit Jules Mahy, serait un poète qui aurait foi en l'avenir de l'Humanité. Surtout, la tournure même de *La Justice* sert d'argument au journaliste : le poème cherche l'équité partout et ne la trouve *in fine* que dans les rapports humains basés sur la sympathie que l'évolution de l'homme, entre science et conscience, a rendue possible. Cette solution, affirme Jules Mahy, est en réalité la même que celle du positivisme comtien : « [j]e dis que M. Sully-Prud'homme est spontanément positiviste⁸⁴⁶. » Cependant, le poème de *La Justice* n'est pas véritablement positiviste, et Jules Mahy en convient le premier, lui qui exhorte par la suite les poètes, et Sully Prudhomme tout particulièrement, à remplir le contrat comtien :

Les poètes peuvent jouer un rôle important dans ce mouvement de rénovation des opinions et des mœurs. Ils peuvent embellir, et par suite faire mieux goûter les conceptions nouvelles. Le positivisme apporte au monde une doctrine neuve, qui embrasse l'existence humaine sous tous ses aspects : intellectuel, sentimental et pratique. Aux poètes à idéaliser le dogme, le régime et le culte nouveaux. [...] Idéaliser enfin l'Humanité, soit en elle-même et conçue comme un être vivant et réel qui va se développant chaque jour, soit dans les grands hommes de tous les siècles qui l'ont améliorée et honorée de quelque façon que ce soit, comme guerriers, comme savants, comme artistes ou comme fondateurs de religions. N'y a-t-il pas là une œuvre qui soit de nature à tenter tous les jeunes poètes, et ne devraient-ils pas se faire gloire de devenir les hérauts de la religion nouvelle ? [...] Donc, ô poètes, délaissez les banalités qui font le sujet ordinaire de la poésie. Inspirez-vous de la philosophie, de la politique et de la religion nouvelles, et ne vous attardez plus à ciseler des noix de coco quand vous pouvez bâtir des Parthénons⁸⁴⁷.

Dix ans plus tard, les membres de la *Revue occidentale* auront pris leur parti. Le compte rendu, en 1888, de « Deux soirées familiales positivistes⁸⁴⁸ », fait référence à cet article de Mahy, et

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁴⁴ « La concision du discours et l'assistance des images, double caractère essentiel de la vraie versification, seraient aussi propres à perfectionner l'exposition que l'effusion. Ainsi, la communication parfaite n'exigerait pas seulement la substitution du dialogue au monologue, mais aussi le remplacement de la prose par les vers », Auguste Comte, « Préface » du *Catéchisme positiviste*, Frédéric Dupin (éd.), *op. cit.*, p. 25.

⁸⁴⁵ Sully Prudhomme, *La Justice*, *ibid.*, p. 46.

⁸⁴⁶ Jules Mahy, « M. Sully-Prud'homme et son poème "La Justice" », art. cit., p. 501.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 502.

⁸⁴⁸ « Deux soirées familiales positivistes à Paris », *Revue occidentale*, 1888, t. XX, p. 391-394, signé par C. J. [probablement Charles Jundzill]. Ces soirées, à l'instigation d'Édouard Pelletan mais avec l'accord de Pierre Laffitte, se présentent comme des réunions peu solennelles durant lesquelles sont lues et interprétées des pièces musicales et poétiques d'artistes encensés par Comte ou d'écrivains plus modernes.

franchit le pas : les positivistes considèrent Sully Prudhomme « comme leur poète ». Ainsi, mis à part un poème de Clotilde de Vaux (la muse de Comte) et un autre de François Ponsard (l'auteur du *Galilée* en vers), tous les vers lus lors de cette soirée sont de Sully Prudhomme :

La plupart des poésies interprétées dans la première soirée sont de M. Sully-Prudhomme. Ce choix demande quelques explications ; car il ne tient pas seulement au beau talent poétique de l'auteur, mais surtout au caractère de son œuvre, qui est en quelque sorte le prélude de la poésie de l'avenir et la rend plus propre que toute autre à traduire les aspirations et les pensées de notre temps⁸⁴⁹.

Car, poursuit le texte, l'intégralité de l'œuvre de Sully Prudhomme ne serait qu'une « mise en équation » d'un problème immense dont l'inconnue générale resterait voilée : seuls quelques cas particuliers seraient résolus, et non la cause absolue. Les points de divergence que recueillait Mahy dans son article de 1878 sont négligeables, et l'article affirme que contre l'avis même du poète : « [t]out cela est pleinement positiviste⁸⁵⁰. »

Le rapport de Sully Prudhomme au positivisme et au scientisme est cependant complexe. Si, comme l'indique Mahy, Sully Prudhomme loue le progrès humain, et que par ailleurs, comme le révèle la *Revue occidentale*⁸⁵¹, il fit partie des adhérents libres pour le Comité de patronage de l'érection de la statue d'Auguste Comte à Paris, il n'en reste pas moins que les positivistes ne parvinrent jamais à lui faire rallier la cause ouvertement. La science moderne, on y reviendra plus tard, provoque une angoisse métaphysique chez le poète, et il concèdera seulement, dans ses écrits théoriques de la fin des années 1890, que la poésie, forme et fond intimement mêlés, a un rôle social indéniable⁸⁵².

D'autres pensèrent avoir trouvé en Louise Ackermann le poète positiviste. Elme-Marie Caro, le critique littéraire, intitula en 1874 un article de la *Revue des deux mondes* : « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles, Un poète positiviste »⁸⁵³. En effet, les *Poésies philosophiques*⁸⁵⁴ de Madame Ackermann s'appuient sur la doctrine positiviste, mais, comme en attestent notamment les pièces « À la comète de 1861⁸⁵⁵ » et « Le Positivisme⁸⁵⁶ », la

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 393.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 393.

⁸⁵¹ *Revue occidentale*, 1898, premier semestre, seconde série, t. XVI, p. 466.

⁸⁵² Voir notamment « Sur la forme et ses rapports avec le fond en poésie », extrait de la préface que donne Sully Prudhomme à *La Jeunesse pensive* d'Auguste Dorchain (1881, *op. cit.*) repris dans le *Testament poétique*, dans *Œuvres de Sully Prudhomme*, Paris, Alphonse Lemerre, 1904, p. 157-169, et plus particulièrement p. 160-161, mais aussi « La Poésie et l'état social », ensemble de lettres, de préfaces et d'allocutions réunis dans le même *Testament poétique*, p. 185-234.

⁸⁵³ Elme-Marie Caro, « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles, Un poète positiviste », *La Revue des deux mondes*, XLIX^e année, troisième période, t. III, 1^{er} mai 1874, p. 241-262.

⁸⁵⁴ Louise Ackermann, *Poésies philosophiques* [1871], repris dans *Œuvres de L. Ackermann*, Paris, A. Lemerre, 1893.

⁸⁵⁵ Louise Ackermann, *ibid.*, p. 73-74.

⁸⁵⁶ Louise Ackermann, *ibid.*, p. 91-92.

poétesse s'inquiète des implications de la pensée comtienne. Dans ce second poème, Louise Ackermann loue la philosophie positiviste pour avoir évincé la foi, cette « dominatrice ardente », mais se désole tout de même que la pensée moderne ne puisse combler le « gouffre défendu ». Elme-Marie Caro évoque justement une poésie qui s'effraie des conséquences épistémiques du positivisme : « [c]'est la révolte contre les vieilles croyances qui domine dans cette sombre poésie ; mais c'est aussi la tristesse des nouvelles doctrines, c'est l'effroi devant le vide entrevu, parfois le désespoir et quelque chose comme l'hallucination du néant⁸⁵⁷. » Ce pessimisme ne concordant pas avec la ligne éditoriale des organes de presse positivistes, il est compréhensible que les positivistes n'aient pas reconnu en Madame Ackermann une plume adéquate pour répandre leur doctrine⁸⁵⁸.

Quand aux nombreux poètes qui font paraître des vers positivistes dans les revues comtiennes, leur œuvre ne dépassa jamais les colonnes de ces organes de presse : ils ne peuvent être considérés comme des porte-paroles efficaces. Pour preuve, même les vers de Littré, qui constitue pourtant l'une des gloires les plus importantes du mouvement, ne connurent qu'un retentissement discret.

1.2. La popularisation en pratique poétique

L'ouverture du poème « La Gloire de l'eau », de Jean Richepin, peut être lue comme un art poétique : son projet est de contenir et de diffuser une connaissance scientifique. Toutefois, on ne peut simplifier le projet poétique de Richepin, comme de la plupart des poèmes scientifiques qui, de près ou de loin, s'inspirent du positivisme, à un simple rôle de vulgarisation. La complexité de ces projets – et notamment leur charge esthétique et sociale – peut être rendue plus adéquatement par le terme de « popularisation », qui recouvre à la fois la notion de diffusion des sciences par des efforts de simplification et celle d'une poésie pensée comme un projet populaire, voire égalitaire.

De l'éternelle Isis les seins inépuisés
Offrent toujours leur lait magique à nos baisers...
Les poètes d'antan ne cherchaient sur les grèves
Qu'un mélancolique promenoir pour leurs rêves,
Un écho résonnant à leurs propres sanglots.
Ceux de l'heure présente y cherchent des tableaux.
Mais pour tous ces râcleurs de lyre ou de palette,
La mer n'est qu'un miroir où leur moi se reflète.
D'autres oiseaux, a dit Heine, d'autres chansons !
Aussi nous, les rimeurs de demain, nous pensons

⁸⁵⁷ Elme-Marie Caro, « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles, Un poète positiviste », art. cit., p. 248.

⁸⁵⁸ Dans un compte-rendu par ailleurs élogieux, Émile Littré loue la beauté de ses vers mais ne peut s'empêcher de remarquer qu'Ackermann doute du système positiviste : Émile Littré, « *Poésies philosophiques*, par L. Ackermann », *La Philosophie positive*, t. XIII, juillet-décembre 1874, septième année, p. 470-474.

Que la Nature a sa figure personnelle,
 Qu'il ne faut pas toujours nous admirer en elle,
 Et qu'à la contempler sans nous voir au travers
 On peut trouver profit et plaisir et beaux vers.
 Nous voulons pénétrer les effets et les causes,
 Suivre les éléments dans leurs métempsychoses
 Sous les êtres divers qu'ils font et qu'ils défont.
 La surface nous plaît, mais plus encor le fond.
 Et laissant les rêveurs aboyer aux étoiles,
 Laisant les descriptifs colorier leurs toiles,
 Nous estimons que pour chanter ce tout vivant
 C'est peu d'être poète, il faut être savant.
 C'est ainsi que pensaient d'ailleurs aux premiers âges
 Nos aïeux, à la fois des chantres et des sages,
 Poètes, certes, mais philosophes aussi,
 Vyasa, Valmiki dans l'Inde, Firdousi
 Dans la Perse, Hésiode, Orphée, Homère en Grèce,
 Et parmi les Latins Virgile après Lucrèce.
 De la science obscure ils mettaient les secrets
 Dans leurs vers ciselés en précieux coffrets,
 Tout resplendissants d'or, tout parfumés d'essences.
 Le rythme est le meilleur gardien des connaissances.
 Et peut-être qu'un jour d'autres humanités,
 En fouillant les débris qui furent nos cités,
 Ne sauront le *Credo* dont notre âge s'honore
 Que par quelque poème à la rime sonore.
 Je suis un songe creux ? Peut-être. En attendant,
 Mes frères, travaillons dans cet espoir ardent.
 Ne nous attardons pas aux phrases pour les phrases.
 Oui, diamants, rubis, saphirs et chrysoprases,
 Employons-les pour en illuminer les mots,
 Et que nos vers soient des joyaux, soient des émaux,
 Soient des flacons brodés d'arabesques fleuries ;
 Mais dans ces beaux flacons aux flancs de pierreries
 Versons, comme faisaient les sages nos aïeux,
 Un vin pur qui plus tard devienne du vin vieux,
 Et puisse aux temps futurs, si nous en sommes dignes,
 Témoigner du bouquet qu'eut le sang de nos vignes⁸⁵⁹.

Il existe une matière « magique » dans le « sein » même de la nature, c'est-à-dire cachée en elle. Cette manne est nutritive. Les poètes romantiques (les « poètes d'antan ») ne s'en occupent guère plus que les poètes parnassiens du temps présent (qui en font des « tableaux »). Ces poètes cherchent seulement à contempler leur personne dans le miroir de la nature. Richepin souhaite la venue d'un poète nouveau, en paraphrasant les vers finaux de l'*Atta Troll* de Heine : « D'autres temps, d'autres oiseaux ! D'autres oiseaux, d'autres chansons⁸⁶⁰ ! » Les chanteurs à venir, dont Richepin se réclame et que Heine, en queue de comète du romantisme, se plaint de

⁸⁵⁹ Jean Richepin, *La Mer* [1886], *op. cit.*, p. 319-321.

⁸⁶⁰ Heinrich Heine, *Atta Troll* [1841], dans les *Poèmes et légendes*, Gérard de Nerval (trad.), Paris, Michel Lévy frères, 1847, p. 78. « *Andre Zeiten! andre Vögel! / Andre Vögel, andre Lieder.* », *Atta Troll* [1841], repris dans *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, vol. IV, Winfried Woesler (éd.), Hamburg, Hoffmann und Campe, p. 87.

ne pouvoir apprécier⁸⁶¹, souhaitent peindre la nature (sous antonomase) pour ce qu'elle est. De cette peinture émanera toujours une esthétique agréable (« et plaisir et beaux vers »), mais elle vise un « profit ». Voilà pourquoi Heine juge négativement les oiseaux nouveaux : « Quel ramage ! ce sont des moineaux avec des allumettes chimiques dans les serres qui se donnent des airs d'aigle portant la foudre de Jupiter⁸⁶². » Richepin appelle de ses vœux une formulation poétique du monde qui serve à quelque chose, voilà pourquoi la science est une substance nutritive (le « lait » d'Isis, en ouverture de la strophe, le contenu du flacon, le « vin pur » à la fin).

Pour ce faire, le poète hydropathe réclame le droit à la connaissance positive, celle qui étudie la logique scientifique : le poète a pour charge nouvelle de « pénétrer les effets et les causes » et les évolutions biologiques des sciences modernes. La forme certes reste importante, mais le fond est primordial. Le poète moderne, déjouant les progrès de la spécialisation scientifique toujours croissante, doit, sur le modèle des grands anciens, porter désormais les deux casquettes : « [c]'est peu d'être poète, il faut être savant ». Cette cohabitation est suggérée par l'image de la mise en écrin, de l'enserrement et de l'enfermement délicat : les vers doivent constituer tour à tour de « précieux coffrets », des pierreries et des « flacons » artistement ouvragés. Ces coffrets et ses flacons sont destinés à renfermer la science, de même que ces bijoux doivent l'illuminer. En somme, le vers doit être beau car il doit prendre en charge un objet qui s'apparente à un trésor.

Il n'est pas impossible que Richepin réécrive ici théoriquement « La Bouteille à la mer » de Vigny, poème des *Destinées* que j'ai déjà évoqué : cette strophe qui forme une sorte de préface à « la Gloire de l'eau » semble en effet expliciter les sous-entendus poétiques de la fable de Vigny, qui faisait dire au savant de la fin de sa pièce que le trésor était le savoir que renfermait la bouteille. Richepin ajoute que la bouteille doit être attrayante.

Telle une fleur, la poésie pare les épines de la science. C'est une entreprise de mise en forme pour faire passer le savoir à la postérité. Le poète de *La Chanson des gueux* théorise

⁸⁶¹ *Ibid.*, « *Sie gefielen mir vielleicht, / Wenn ich andre Ohren hätte!* ». Nerval traduit par « Elles me plairaient peut-être mieux, si j'avais d'autres oreilles. », *Poèmes et légendes, op. cit.*, p. 78.

⁸⁶² *Attal Troll*, Gérard de Nerval (trad.), *op. cit.*, p. 78. C'est Nerval, lors de la traduction, qui a caractérisé ces « moineaux » comme des porteurs d'« allumettes chimiques ». De ce fait, ils sont devenus chantres de la modernité scientifique et technique. Le texte d'origine parle plutôt de passereaux dont les serres tiennent des « *Pfennigslichtchen* », c'est-à-dire littéralement les « éclats d'un sou ». Toutefois, dans la mesure où, comme il le dit lui-même dans la préface qu'il donne à la version française, Heine avait supervisé de près la traduction de son ami Nerval (*Poèmes et légendes, op. cit.*, p. VI), il est possible d'accorder quelque crédit au texte cible : Heine et Nerval considèrent que les poètes modernes, ceux qui suivront les romantiques et les remplaceront, substituent à la foudre antique l'allumette chimique.

poétiquement le rôle vulgarisateur de la poésie qu'il appelle de ses vœux. Pourtant, le schisme poétique est consommé. Richepin prévient l'éventuelle réaction du lectorat, qui le nomme « songe creux ». Il est une sorte d'idéaliste parce qu'il ne suit pas les leçons de la modernité, qu'il a placée peu auparavant sous le signe de la description de « tableaux » (ce qui relève de l'esthétique parnassienne et baudelairienne). La poésie moderne serait la poésie tournée exclusivement vers la valeur esthétique au détriment de toutes les autres, et notamment de la valeur pragmatique du poème. Dans ce contexte, où la poésie est surtout dominée par l'Art pour l'art et le Parnasse, Richepin se constitue lui-même comme le chantre d'une entreprise idéaliste et à contre-courant de l'histoire poétique. Comme l'indique le patronage antique que le poème revendique, relayer la science par les charmes de la beauté poétique relève plus que jamais, dans les années 1880, d'une posture rétrograde. Paradoxalement, Richepin souhaite que cette posture soit celle des poètes de demain.

1.2.1. Les formes pédagogiques

La poésie de la science se fonde fréquemment dans le moule des formes classiques. Ces formes sont souvent celles qui sont issues de la tradition didactique. Il existe des registres, des stratégies rhétoriques et des genres particulièrement propres à l'enseignement. La poésie didactique a bien pour but de véhiculer un message, à ce titre elle relève d'une pragmatique dénoncée comme anachronique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. On s'apercevra que cet héritage didactique est généralement insuffisant à saisir la spécificité des poèmes qui parlent de science dans la seconde moitié du siècle.

Le registre épideictique est un héritage de la rhétorique classique : il relève du genre démonstratif dont le but était d'emporter l'adhésion de l'auditeur – *mutatis mutandis*, celle du lecteur. Les premières formes à être particulièrement aptes à diffuser un contenu sont celles qui reposent sur l'éloge : les odes, les allégories et les poésies académiques. De grandes quantités d'odes, notamment parmi les bataillons de poètes positivistes, célèbrent de grands scientifiques, inventeurs ou découvreurs, de grands penseurs du fait scientifique et du scientisme, mais aussi plus largement la science et le progrès. Un examen de la seule *Revue occidentale philosophique, sociale et politique* permet de trouver huit pièces poétiques au registre purement épideictique. Il peut s'agir de célébrer les grands penseurs et scientifiques morts pour la fête de la Toussaint (qui se constitue en culte positiviste)⁸⁶³, plus fréquemment encore de chanter les louanges

⁸⁶³ Jean-Baptiste Foucart, « La Toussaint », *Revue occidentale*, 1^{ère} année, 1878, p. 686-693 [une édition hors commerce existe, chez Paris, Imprimerie Jouaust et fils, 1864, le poème est daté de Paris, 19 Moïse 74, (19 janvier

d'Auguste Comte, honoré pour avoir donné à la science un rôle prépondérant dans la fondation des nouvelles bases d'un progrès à venir pour l'Humanité⁸⁶⁴, et enfin des odes en l'honneur de l'Humanité elle-même, qui est le but ultime pour lequel travaille la science⁸⁶⁵. Ces pièces sont unanimement marquées par des adresses directes et des prosopopées⁸⁶⁶ : les invocations, généralement adossées à des interjections lyriques et à une héroïsation tout homérique, sont destinées à clamer la clairvoyance spectaculaire et l'immortalité des savants et des concepts convoqués, devant la grandeur desquels le poète, artisan de diffusion, s'humilie. Un message est ainsi transmis par le biais lyrique.

1864)] et Jules Mahy, « Fête universelle des morts », *Revue occidentale*, 2^e année, 1879, p. 169-172. Jean-Baptiste Foucart, élève du pédagogue Joseph Jacotot, va tenter une carrière littéraire à Paris, où Alexandre Dumas et George Sand le reçoivent favorablement. Le théâtre qui avait accepté son drame en vers *Inès de Castro* ayant fait faillite juste avant le début des représentations, il quitte Paris et abandonne la carrière littéraire pour retourner s'occuper d'affaires industrielle à Valenciennes, sa ville natale. Positiviste convaincu, il fut l'un des exécuteurs testamentaires d'Auguste Comte (voir sa fiche biographique sur le site de l'édition des journaux d'Alexandre Dumas, projet dirigé par Sarah Mombert, <http://alexandredumas.org/Corpus/Auteurs?ID=231>, consulté le 16/03/2016). Poète élégiaque et satirique, professeur, Jules Mahy se consacre à la propagation de la doctrine positiviste après avoir assisté à un cours de Laffitte (voir sa nécrologie par le docteur P. Dubuisson dans le tome IV, 1880, p. 466-478).

⁸⁶⁴ Charles Jundzill, « Ode à Auguste Comte » [1848], *Revue occidentale*, 5^e année, 1882, t. IX, p. 380-384, Henri Deloncle, « Pour Auguste Comte », *Revue occidentale*, 1895, seconde série, t. XII, p. 358-359, Raoul Gineste, *Revue occidentale*, 1902, 2^e semestre, seconde série, t. XXVI, « Ode Pour Auguste Comte », p. 53-56, et Jean Canora, « Scène lyrique en l'honneur d'Auguste Comte », dans le même tome de la *Revue occidentale*, p. 69-91 [édité à Paris aux Éditions de la Revue en 1902, repris en 1905 dans *Poèmes-1898-1905*, dans la troisième section intitulée « Vers l'Humanité »]. Jundzill est surtout connu comme le jeune disciple positiviste type par le biais des écrits de Maurras sur Auguste Comte. D'origine polonaise, il fuit la répression russe et prend connaissance de la philosophie de Comte en 1845. Il écrit au philosophe et devient son disciple et ami. Henri Deloncle est un journaliste et homme politique républicain. Raoul Gineste fut un poète important, notamment dans le cercle parnassien, où il côtoya Banville, Heredia, Leconte de Lisle et Verlaine, mais aussi un fervent félibrige. Le poète Jean Canora composa cette ode à l'occasion de l'érection de la statue d'Auguste Comte en 1900. Il fit ensuite à Genève une série de conférences sur le fondateur du positivisme.

⁸⁶⁵ Charles de Pomairols, « L'Art humain, sonnet », pièce qui s'ouvre sur « O chère Humanité » et propose à celle-ci que les artistes fassent un « temple » où consigner les avancées technico-scientifiques, *Revue occidentale*, troisième année, 1881, p. 301. Le compositeur Ange-Marie Auzende compose également une « Invocation à l'Humanité » à tonalité très ouvertement religieuse, *Revue occidentale*, t. XXI, 1888, p. 97-111. Charles de Pomairols fut un poète dont le talent fut notamment loué par Paul Bourget, qui le rapprochait de Sully Prudhomme, dans ses *Études et portraits. Sociologie et littérature*, t. III, Paris, Librairie Plon, 1906, p. 332. En 1914, il échoua, face à Bergson, à se faire élire à l'Académie Française. Ange-Marie Auzende, compositeur et professeur de piano au Conservatoire de Paris, fut le musicien officiel du mouvement. Il rendit possible l'introduction de la musique dans la pratique culturelle positiviste (voir sa fiche biographique sur le site internet du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, le CTHS, <http://cths.fr/an/prosopo.php?id=121351>, consulté le 21/03/2016)

⁸⁶⁶ « Salut, ô Morts sacrés ! Salut ! C'est votre fête » (Jules Mahy, « Fête universelle des morts », *op. cit.*, p. 169), « A toi, COMTE, l'honneur insigne / D'avoir, au sein des jours obscurs, / Deviné la source plus digne / De la foi des âges futurs » (Charles Jundzill, « Ode à Auguste Comte », *op. cit.*, p. 381), « Maître immortel, à toi je suis allé fervent » (Henri Deloncle, « Pour Auguste Comte », *op. cit.*, p. 358), « Salut à vous, ancêtres vénérables, / Premiers savants qui traciez sur le sable / La ligne et la courbe, et de leurs rapports / Tiriez l'instrument, arme de l'effort Archimède ! en vain le glaive stupide / Eteignit soudain ton regard limpide / [...] Toi qui sus nommer aux célestes voûtes / Chaque étoile d'or et connus la route / De la lune blanche, Hipparque, merci ! / Et vous, maintenant, paraissez aussi / Par qui tour à tour furent révélées / Les lois de l'éther ! ô grand Galilée ; / Képler et Newton montrant aux mortels, / Sauvés de l'orgueil, l'humble point du ciel » (Jean Canora, « Scène lyrique en l'honneur d'Auguste Comte », *op. cit.*, p. 87-88), « O, chère Humanité » (Charles de Pomairols, « L'Art humain », *op. cit.*), « O souveraine humanité, / Ô généreuse bienfaitrice, / Tu règnes dans l'immensité, / Tu vivras dans l'éternité... » (Ange-Marie Auzende, « Invocation à l'Humanité », *op. cit.*, p. 98-100).

Sully Prudhomme, dont la plume était convoitée par la *Revue occidentale*, a proposé des pièces dont la teneur rappelle les odes positivistes. L'idéalisation du registre épique est à l'œuvre dans certains de ses poèmes, puisque dès l'année suivant la parution de l'article de Jules Mahy « M. Sully-Prud'homme et son poème "La Justice" », le *Prisme* (en 1879) arbore un éloquent « Sonnet à Pasteur⁸⁶⁷ » :

Au temps d'Hercule, au temps des robustes héros,
La Nature indomptée attaquait l'homme en face ;
L'homme, à son tour, puisant dans sa vigueur l'audace,
Étreignait, front à front, le lion le plus gros.
Il conquit sur la brute, au dehors, le repos,
Mais dans son propre corps un fléau plus tenace
A, depuis, pénétré sans bruyante menace
Pour lui livrer combat cette fois en champ clos.
La maladie, obscure et traîtresse ennemie,
Étend et fait sévir sa puissance affermie
Par l'âpre et long travail de son venin vivant.
Mais tu la prends au piège où ton flambeau l'accule ;
Ton souple et fort génie, ô bienfaiteur savant,
De cette hydre invisible est le nouvel Hercule !

Sully Prudhomme prend à la lettre le fonctionnement de l'épithète épique et en tire des conséquences narratives en mettant en rapport, la structure du sonnet aidant, le comparant et le comparé. Le premier quatrain expose les temps antiques, durant lesquels, à l'image du héros, l'homme terrassait par sa seule force des animaux monstrueux. Le second quatrain introduit une nouvelle menace qui touche les temps modernes, celle d'un élément qui vient mettre en danger l'homme de l'intérieur. La volte du sonnet dévoile la nature de cet intrus : c'est l'ennemi viral, qui est comparé par l'image du « venin » à un reptile. Le dernier tercet assiste enfin à l'apparition victorieuse (l'adversatif ouvrant la strophe l'indique assez) de Pasteur, qui a su remplacer la force physique par la puissance de son intelligence, et vaincre ce nouvel ennemi plus pernicieux pourtant (car il est « invisible »).

La charge purement didactique de telles entreprises est en fin de compte relativement restreinte. La découverte pasteurienne, par exemple, n'est pas décrite dans le détail, un ignorant n'y apprendrait pas même la nature des virus qu'il s'agit d'affronter. Le rôle qu'une telle poésie revendique, son message, est plutôt de nature « propédeutique », pour reprendre le terme d'Hugues Marchal : « [a]gent recruteur et organe des sciences auprès de la société, la poésie assume une fonction propédeutique et, parce qu'elle présente la science hors de son territoire, elle procède à sa *mise en représentation*⁸⁶⁸. » Une poésie de la science qui célèbre le progrès

⁸⁶⁷ Sully Prudhomme, « Sonnet à Pasteur », *Le Prisme* [1879], repris dans les *Poésies, 1879-1888*, Paris, Lemerre, [s. d.], p. 37.

⁸⁶⁸ Hugues Marchal, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX^e siècle », *Romantisme*, 2/2009 (n° 144), *L'Éloquence de la pensée*, p. 25-37, p. 28 pour la citation.

doit donc diffuser plutôt une opinion qu'un contenu, ce qui explique que les positivistes cherchent une plume célèbre pour remplir un tel emploi.

Le travail de ce poète sera soumis à la fréquente reprise des exigences classiques du *docere et placere* de la rhétorique traditionnelle, qui aboutit à deux types de structures poétiques. D'abord, les formes discontinues et tabulaires que j'ai déjà étudiées dans les chapitres précédents créent une esthétique de la variété toute classique. D'autre part, cette partition trouve un écho significatif dans une disposition typique des ouvrages de vulgarisation qui repose sur un système d'alternance entre des instants d'apprentissage et des instants de détente. Hugues Marchal explique ainsi :

[L]a vulgarisation ne produit pas des textes fondés sur l'ubiquité d'un ensemble donné de traits, mais des œuvres où les codes scientifiques et poétiques peuvent coexister de manière tranchée, précisément par *phases*. Ce genre ne constitue donc pas un phénomène de transition au sens où ce syntagme désignerait un espace stable, situé entre deux éléments qu'il conjonduirait au sein d'une série, en présentant constamment des caractères diffus empruntés à chacun de ces voisins. Sa composition et sa réception incluent des solutions de continuité qui déroutent les taxinomies fondées sur une approche homogène de la généralité⁸⁶⁹.

L'hétérogénéité caractériserait les entreprises de popularisation qui ont pour objet la diffusion de savoir et pour méthode le *placere*. On le voit particulièrement dans un long poème ouvertement positiviste, « Le Cantique de l'émancipé », d'Hippolyte Stupuy. Ce poète, dramaturge, satiriste républicain et patriote, donna un nombre important d'articles scientifiques et de vers d'actualité à divers journaux. Il fit partie des principaux contributeurs de la revue *La Philosophie positive*⁸⁷⁰, fondée en 1867 par Émile Littré après sa séparation de la doctrine comtienne⁸⁷¹. « Le Cantique de l'émancipé » paraît en 1873 dans cette revue dissidente⁸⁷², puis dans une plaquette indépendante de cinq pages⁸⁷³. L'ouverture du poème reprend les *topoi* lyriques de la poésie romantique :

Oh ! que le crépuscule est beau sur la falaise !
D'un ravissement double on y jouit à l'aise.
Voyez : à l'occident des cieux,
Il semble à s'emplier d'or que l'horizon se plaise ;
Dans l'ombre, à l'orient, il se dérobe aux yeux.
Là, comme un roi qui, de lui-même,

⁸⁶⁹ Hugues Marchal, « La mosaïque et l'ellipse : remarques sur la structure des textes de vulgarisation littéraires », dans Kazuhiro Matsuzawa et Gisèle Séginger (dir.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 193-205, p. 194 pour la citation.

⁸⁷⁰ Des éléments biographiques à propos d'Hippolyte Stupuy sont accessibles dans la *Biographie nationale des contemporains*, Ernest Glaeser (dir.), Paris, Glaeser et C^{ie}, 1878, p. 739, et le *Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Jules Lermina (dir.), Paris, L. Boulanger, 1885, p. 1316.

⁸⁷¹ Émile Littré fut convaincu par les théories comtiennes jusqu'au tournant mystique que Comte opéra dans *Le Catéchisme positiviste* (1852). Voir la biographie de Jean Hamburger, *Monsieur Littré*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 1988, p. 66-102.

⁸⁷² *La Philosophie positive*, septembre-octobre 1873, p. 274-278.

⁸⁷³ Hippolyte Stupuy, *Le Cantique de l'émancipé*, Versailles, imprimerie Cerf et Fils, [s. d.].

Déposerait le diadème
Et le manteau de pourpre teint,
Le globe de l'incandescence
Abdique la magnificence,
Son éclat par degrés s'éteint.
Un hibou le pourrait presque fixer en face.
Il s'éteint. Et tandis que sa splendeur s'efface,
Ici, du firmament obscur,
Les astres radieux pointillant la surface,
Brillent comme un semis de perles dans l'azur.

Quelques instants encore il fera nuit, nuit pleine.
Déjà la brise exhale une plus fraîche haleine ;
Au doux bruit des épis tremblants,
L'alouette s'endort aux sillons de la plaine ;
Vers la crèche des bœufs retournent à pas lents
À mesure que le jour passe
Un nouvel astre dans l'espace
Vient scintiller et se mouvoir ;
Au sein des ombres plus profondes
Bientôt paraîtront tous les mondes
Que l'homme peut apercevoir.
Il fait nuit. Quel spectacle ! Heureux celui qui veille
Et du ciel constellé contemple la merveille !
Plus heureux encore celui
Qui met au sentiment que ce spectacle éveille,
Le frein d'un esprit ferme où la science a lui⁸⁷⁴.

Voilà pour la phase lyrique, la *captatio*. Le dernier vers annonce pourtant une rupture. De fait, les deux strophes suivantes adoptent un registre épique démontrant la validité du raisonnement scientifique positiviste :

En vain l'émotion s'empare de son être ;
Il restreint sa pensée à ce qu'on peut connaître.
Ce qu'il bénit en l'univers,
Ce n'est point une cause où les faits ont dû naître,
C'est le génie humain qui les a découverts.
Pour expliquer le phénomène
Qui vous anime et qui vous mène,
O mondes ! dans l'immensité,
Il pourrait choisir à son aise
Quelque hypothétique genèse,
Quelque insondable volonté.
Non ! sa raison lui marque une sage limite.
Affranchi des erreurs que le vulgaire imite,
Où les faits manquent s'arrêtant,
Sans créer aucun dieu, supposer aucun mythe,
Il observe, étudie et, pour conclure, attend...

Il attend, par le vrai dont l'homme est le prophète,
Qu'une clarté nouvelle en son esprit soit faite,
Car le vrai seul peut le charmer ;
Il attend que son âme enfin soit satisfaite
Dans son double besoin de savoir et d'aimer.
Nulle illusion ne l'entraîne :
Pour admettre il faut qu'il comprenne,

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 1-2.

S'il ignore, il en fait l'aveu ;
Point de mysticisme équivoque ;
Sur la terre est ce qu'il invoque,
Et sur la terre aussi son vœu.
Sinon d'un créateur l'hypothèse bannie,
Que lui raconte donc l'immuable harmonie
De ces globes toujours mouvants ?
Quoi ? les réalités fruits de votre génie,
Vos efforts, vos travaux, vos douleurs, ô savants⁸⁷⁵ !

Les implications épistémologiques de la philosophie positiviste sont détaillées par le menu : il faut accepter que tout ne soit pas explicable, et notamment les causes premières. Par conséquent, toute genèse, rejetée dans la nuit des temps, ne peut qu'être du régime de l'« hypothétique ». Le savoir moderne ne « crée » ni ne « suppose » rien, il se borne à l'observation empirique et à l'étude positive. Le poème célèbre alors le seul fruit du labeur savant.

La strophe suivante propose de s'envoler pour un voyage dans l'histoire des sciences du ciel. En chantant de façon légère et sans détail la science astronomique des pâtres chaldéens, elle fait office d'espace de transition pour préparer la venue d'une phase différente, celle d'une histoire cosmologique qui, encore que partielle, ne rechigne pas toujours à être technique :

C'est l'analyse avec Eudoxe ;
Avec Hipparque, l'équinoxe
Dont l'essor rétrogradeur
Suit une loi mathématique,
Et vient marquer sur l'écliptique
Les nœuds du terrestre équateur⁸⁷⁶.

La succession de tableaux, on l'a vu précédemment, est propre à susciter de la surprise et de l'intérêt. L'union par phases permet de faire passer en douceur des éléments de savoir pur, tant il y a peu à parier que cet « essor rétrogradeur » est une formule choisie par Stupuy pour ses harmonieuses sonorités.

Enfin, les modèles de fables, d'apologues, de dialogues, d'épîtres et d'allégories dont j'ai déjà parlé au fil des chapitres précédents, sont des patrons récurrents qui réfléchissent précisément la puissance pédagogique de l'anecdote, de la variété et des figures analogiques. Il n'en reste pas moins que, pour reprendre les analyses de Daniel Raichvarg et Denis Legros, « la mise en relation du référent scientifique et de la fiction apparaît délicate à réaliser et l'art du camouflage difficile à maîtriser⁸⁷⁷. » Comme les textes de vulgarisation en prose, les textes en

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁷⁷ Daniel Raichvarg et Denis Legros, « Le Chêne, l'Os et la Goutte d'eau : aventures et mésaventures du récit scientifique », *Romantisme*, année 1989, vol. 19 (n° 65), *Sciences pour tous*, p. 81-92, p. 89 pour la citation.

vers qui traitent de la science ont été effacés de l'histoire littéraire : « [t]ournant à la "leçon", ces récits "trop pédagogiques" [...] n'ont pu acquérir le statut d'"œuvres littéraires". Ils n'ont résisté ni à l'usure du temps, ni à l'évolution des sciences⁸⁷⁸. »

1.2.2. *Transferts de corps étrangers*

Dans le cadre d'une poésie de la science traditionnelle, un rejet dans le périphrase des éléments qui apparaissent traditionnellement comme divergents avec le cadre lyrique – et plus largement littéraire – est fréquent. Ce qui se joue, c'est la possibilité d'une greffe sur le langage poétique d'éléments externes, et la constitution d'œuvres marquées par « [l]'hétérogénéité des signes⁸⁷⁹ ».

1.2.2.1. *La note explicative : un aveu d'échec ?*

Le corps étranger est technolectal. Pour qui veut éviter de l'introduire en contexte versifié, l'élément technico-scientifique ardu (qu'il s'agisse d'un terme technique ou d'une démonstration de science dure) peut trouver une place plus adaptée au sein d'une note en prose. La note (qu'elle se trouve en bas de page ou en fin de chapitre, voire de volume) est un procédé à double détente. Elle propose de constants aller-retour entre le texte primaire et le commentaire. Le lecteur doit matériellement effectuer le voyage vers le bas de la page (ou vers la fin du chapitre) puis remonter au texte. Catriona Seth parle à ce propos de « poèmes à étages⁸⁸⁰ ». La note apporte une explication, un commentaire sur le texte qu'elle tente d'éclairer. Si l'élément technique se trouve dans le vers, la note semble invalider ce choix. Le recours à cette note paraît concéder que le technolecte n'est pas appréhendable dans le contexte poétique, puisqu'il faut en proposer une périphrase en prose et en langage courant. S'il est placé dans la note explicative, il vient apporter le mot technique à une périphrase proposée par le vers : le vers semble alors ne pas pouvoir le prendre en charge.

Les Progrès de l'astronomie, de Jean-Louis Boucharlat⁸⁸¹, est un court poème de neuf pages suivi de six pages de notes serrées. L'une des fonctions de ces nombreuses notes est de définir des termes jugés obscurs disséminés tout au long du poème. La note trente-trois explique le terme « nébuleuses » présent à la page treize : « [l]es nébuleuses sont de petites blancheurs qui renferment des agglomérations d'étoiles presque imperceptibles, qu'Hipparque plaçait dans

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁷⁹ Yves Jeanneret, *Écrire la science*, *op. cit.*, p. 255.

⁸⁸⁰ Catriona Seth, « "C'est la faute à Roucher..." ». Gloire et déclin de la poésie scientifique dans *Les Mois* », Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierrens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 213-224, p. 222 pour la citation.

⁸⁸¹ Jean-Louis Boucharlat, *Les Progrès de l'astronomie*, 1848, *op. cit.*

la huitième classe de son catalogue, et qu'Herschel distribuait en huit sortes de grandeurs, selon l'intensité de leurs lumières⁸⁸². » Le procédé est proche ici de l'article d'encyclopédie puisque la définition pure et périphrastique se double d'un petit historique des différents points de vue portés sur l'objet. Cependant, malgré l'allure didactique et résolument sérieuse de cette pièce, un jeu poétique sur la polysémie du terme commenté est perceptible. « [...] Herschel, des nébuleuses / Parcourt de ciel en ciel les routes ténébreuses. » Si l'on juge cette rime entre « nébuleuses » et « ténébreuses » significative, alors la possibilité d'une lecture figurée du substantif est possible. Les routes des « nébuleuses » sont « ténébreuses » parce que leur sens au sein de la lecture cursive du poème est justement nébuleux. Le mot, considéré en mention, se commente lui-même et souligne malicieusement ce faisant qu'il nécessite une note de commentaire. Les « nébuleuses » ne seraient-elles pas les mots au sens « ténébreux » qui scandent ce poème et qui nécessitent ces « routes » « de ciel en ciel » (ou de page en page, puisqu'il faut faire des aller-retour jusqu'aux notes) que le lecteur, nouvel « Herschel », doit « parcour[ir] » ?

Dans son poème « Les eaux », seconde partie d'*À travers l'infini*, Joseph Manin dresse le tableau qu'offre une goutte d'eau grossie par les progrès de l'optique. Cette goutte d'eau grouille d'animaux microscopiques dont les noms bizarres connotent la monstruosité : *entozoaires*, *Virgulines* et autres *Vibrions*. Pour chacun d'entre eux, l'auteur propose une note explicative, en prose, qui vient rompre le rythme versifié à la lecture : les *entozoaires* sont des « Animaux intérieurs », les *Virgulines* « des animaux microscopiques affectant la forme d'une virgule : de là leur nom étymologique » et les *Vibrions*

imitent des spirales, des fuseaux, des serpents. Une espèce très drôle, le *vibrion olor*, n'est pas sans analogie avec une fiole à très long goulot, et elle passe sa vie entière à s'étirer et à rentrer en elle-même. Les *Vibrions* se meuvent rapidement et décrivent des ondulations semblables à celles des reptiles⁸⁸³.

Dans cette tentative, la forme ramassée du vers tel que le pratique Manin évite les longues descriptions qui se cantonnent aux notes explicatives : ces dernières énoncent les attributs particularisants, le mode de fonctionnement, voire l'étymologie. Il s'agit surtout d'un parti pris : le poème n'est pas une description purement scientifique mais est régi par un souci métaphysique, celui de montrer l'infini du monde microscopique (après l'infini stellaire dans la première partie) que seul Dieu peut appréhender. Manin propose ainsi une lecture double : dans un premier temps, il laisse l'opportunité à son lecteur de simplement jouir de l'épaisseur

⁸⁸² *Ibid.*, p. 19-20.

⁸⁸³ Joseph Manin, *La Cosmographie de l'esprit (étude philosophico scientifique), suivi de À travers l'infini. Poème scientifique*, Paris, Bibliothèque des Modernes, 1898, p. 142.

des technolectes et de leurs évidentes connotations. La note vient par exemple justifier l'hypothèse d'un déchiffrement naïf par étymologie transparente du terme « Virguline ». Le « Vibrion » quant à lui est certes défini, mais par une accumulation d'analogies diverses qui diffractent le sens plutôt qu'elles n'en proposent une unité. Il y a bien une poésie de ces notes qui proposent une image du vibrion en animal-spirale-fuseau-serpent-fiole-reptile. Dès lors, un jeu poétique se déploie dans la fusion de ces deux voies que sont le technolecte cité dans le corps du vers et son commentaire en prose.

Alfred Leconte apporte la même solution à la page vingt-quatre de ses *Mystères de Flore*⁸⁸⁴ : louant l'entreprise paléontologique il fait la liste des objets qu'elle donne à voir et nomme ce faisant les « coprolithes ». Il ajoute à ce propos une note explicative : « on appelle ainsi des excréments fossiles dans lesquels on retrouve parfois des débris d'animaux antédiluviens. » Le fonctionnement d'un tel commentaire est exactement celui de la définition de dictionnaire : le mot proféré est inconnu, il faut en proposer immédiatement une glose pour le rabattre sur du connu à l'aide d'un lexique partagé par tous. Ce lexique peut paraître lui-même inadapté. Peut-être Leconte refusait-il qu'« excrément » figurât au sein de ses vers ? En tous les cas, l'utilisation malicieuse du mot le plus flou permet de souiller le vers d'une façon redoublée (« Par des déjections ! oui par des coprolithes ! »), ce que soulignent à la fin de chaque hémistiche un substantif signifiant l'excrément et la ponctuation exclamative. Là où l'« excrément » est relégué dans la note, sa présence surprenante (dans l'étude paléontologique comme dans le vers) est mise en lumière par la récurrence synonymique, l'énormité du mot proféré (il s'agit presque d'un gros mot, tant il est technique), l'hypozeuxie, la modalité exclamative et la versification.

Dans le cas de Leconte, la note explicative procède d'une écriture en deux temps, d'une sorte d'épanorthose pour expliquer un vers jugé difficilement compréhensible à la lecture. Le double état du texte des *Mystères de flore* (un fragment est paru en 1869, puis une version beaucoup plus longue en 1897) signale cette rédaction en deux temps. Le texte du fragment de soixante-neuf n'est accompagné d'aucune note tandis que le second en est pourvu copieusement. Les notes ont été rajoutées entre temps. Cela ne veut pas dire pour autant que les ajouts doivent être considérés comme mineurs : il s'agit d'un état du texte plus complet et plus complexe, qui permet ce genre de jeux poétiques.

⁸⁸⁴ Alfred Leconte, *Les Mystères de Flore ou Philosophie des sciences*, 1897, *op. cit.*, p. 24.

Le processus peut aussi être inverse : la note donne le mot scientifique lorsque le vers ne prend en charge qu'une description allusive. C'est le cas par exemple dans le poème de Charles Bouchet, « La Poésie des mathématiques. Scènes intimes⁸⁸⁵ ». Ayant déjà, dans « Le Ciel⁸⁸⁶ », utilisé la note pour nommer précisément le « spectroscopie » quand le vers évoque « deux tubes jumeaux »⁸⁸⁷, il reconduit cette inversion dans son texte théâtral :

Elle [l'inconnue de l'équation] tient le mystère et sa main le résout,
Sphinx qui sur son fanon flottant dans l'air annonce
Combien de fois il peut varier sa réponse⁸⁸⁸.

Puis une note apporte le terme juste et l'explication mathématique rigoureuse : « l'exposant est ce petit chiffre qui se place à droite et un peu au-dessus de la lettre. C'est ce que Max appelle son *fanon flottant dans l'air*. » Le mystère est assumé : ce « sphinx » ; l'inconnu de l'équation mathématique, lance poétiquement des énigmes par le biais de la périphrase allégorique. La note conduit au terme juste et participe de ce jeu poétique d'énigme mathématique. La solution, en note et dans une police plus petite requiert un travail de déchiffrement qui est l'image du travail de résolution. Le lecteur peut se poser la question, a le temps le cas échéant d'y répondre avant que la solution ne lui saute graphiquement aux yeux.

Il convient de dépasser un simple constat d'échec qui se bornerait à juger que si le vers a recours à la note en prose, c'est que la poésie ne peut chanter la science. La composition double du poème est un parti-pris conscient et réfléchi en amont de la composition. La cohabitation des deux formes ouvre la question de savoir où s'arrête le poème. En d'autres termes, l'entremêlement de deux voix, l'une en vers, l'autre en prose, n'ouvrirait-elle pas les bornes génériques du poème scientifique en direction du prosimètre⁸⁸⁹ ? Plutôt que de poser le constat que la note compense un supposé défaut du vers, on peut avancer qu'elle dote le vers d'une forme de liberté, qu'elle lui donne une marge de manœuvre plus grande et qu'elle met en place avec lui un dialogue signifiant et poétique. Manin, Leconte et Brochin se font à la fois poètes et annotateurs, créant une voix originale.

⁸⁸⁵ Charles Bouchet, « La Poésie des mathématiques. Scènes intimes », *op. cit.*, *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, t. XXII, 3^e trimestre, 1883.

⁸⁸⁶ Charles Bouchet, *Le Ciel, poésie*, 1871, *op. cit.*

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁸⁸ Charles Bouchet, « La Poésie des mathématiques », *op. cit.*, p. 218.

⁸⁸⁹ Pour une étude de la forme prosimètre et ses rapports avec la poésie scientifique, voir en particulier l'article d'Hugues Marchal et Nicolas Wanlin, « Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle », *Atlantide*, cahiers en ligne de l'EA 4276, L'Antique, le Moderne, n° 1, *Vers et proses. Formes alternantes et formes hybrides*, Philippe Postel (dir.), juillet 2014. URL : <http://atlantide.univ-nantes.fr/Le-prosimetre-didactique> (consulté le 02/02/2018).

1.2.2.2. Le schéma scientifique : entre esthétique et pédagogie

Dans les ouvrages de vulgarisation de la seconde moitié du siècle, l'image vient fréquemment au secours du mot. Il suffit de parcourir *La Terre avant le déluge*, de Louis Figuier⁸⁹⁰, pour s'en rendre compte. En outre la nature hétéroclite de ces éléments iconographiques est frappante. D'un côté se trouvent les schémas, tableaux, courbes et autres diagrammes, de l'autre, les illustrations, parfois scientifiques (des reproductions de fossiles), parfois fantasmées (ce sont les « vues idéales » de Riou, ces gravures qui rêvent les paysages typiques de chaque âge géologique tels que la science les imagine). En fin de compte, l'iconographie de diffusion scientifique agit exactement comme le poème de vulgarisation : comme lui, elle est habitée par une « tension entre la fonctionnalité didactique et l'esthétique ornementale, tension entre la clarté conceptuelle et le réalisme pittoresque, mieux encore, tension entre l'ordre contrôlé et l'imaginaire incontrôlable⁸⁹¹. »

Pourtant, force est de constater que le poème qui traite de choses scientifiques exploite peu le média iconographique. Tout se passe comme si le vers, lui-même production graphique, pouvait se passer du soutien de l'image scientifique. Comme le disent Hugues Marchal et Nicolas Wanlin, dans la section « Planches et vers » de *Muses et ptérodactyles*⁸⁹², la survie d'une « esthétique classique » dans la poésie scientifique « [lui] accorde une aptitude à faire elle-même image, dans la tradition de l'adage d'Horace, *ut pictura poesis*⁸⁹³. » Ils identifient néanmoins une tradition picturale qui serait le produit d'illustrateurs non scientifiques : la majorité des illustrations sont des mises en image d'épisodes ou des allégorisations de faits scientifiques. Qu'en est-il dans la seconde moitié du siècle ?

Le Poème astronomique d'Augustin Babin, poète spirite né en 1820⁸⁹⁴, propose en annexe de son poème décrivant le ciel quatorze figures et un tableau⁸⁹⁵. Ces « Figures astronomiques » sont ouvertement « à l'usage de ce *Poème astronomique*⁸⁹⁶ », c'est-à-dire qu'elles en constituent une cheville certes péritextuelle mais destinée à étayer la lecture de ces vers en particulier (leur importance est indiquée par le sous-titre du poème qui en fait mention : « avec figures astronomiques »). On y trouve un schéma de trigonométrie pour calculer les

⁸⁹⁰ Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, op. cit.

⁸⁹¹ Yves Jeanneret, *Écrire la science*, op. cit., p. 249.

⁸⁹² Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 570-576.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 570.

⁸⁹⁴ Pour une présentation de cet auteur et de ce poème, voir *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 475.

⁸⁹⁵ Augustin Babin, *Le Poème astronomique*, troisième partie de la *Trilogie morale*, Paris, L. Bonhoure, 1881, p. 109-123.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 109.

en question »), et surtout ce dernier vers qui constitue à lui seul un renvoi purement informatif, soulignent que l'unique but est de mettre en vers un discours savant. Pourtant, si le souci premier est didactique, pourquoi ne pas avoir rapproché le schéma du texte ? Peut-être s'agit-il de raisons financières⁹⁰⁶. Sans ce schéma, il est impossible de comprendre les notations mathématiques des angles. Partant, le dessin devient obligatoire à la saisie correcte du sens du poème : ces vers ne constituent pas une tentative de « faire [...] image⁹⁰⁷ » qui justifierait la mise à distance du schéma, ils sont insuffisants à remplir seuls le pacte pratique didactique qu'ils se proposent de poursuivre. Le livre concentre alors les défauts du texte versifié (rejet de l'iconographie en périphrase, lourdeur de la versification non maîtrisée), et ceux du traité mnémotechnique (aridité du style). Il évite conséquemment avec soin les atouts du vers (langage poétique, aptitude à faire image) et du texte de vulgarisation (clarté d'énonciation et interaction avec l'iconographie).

Le recours aux signes non littéraires peut toutefois servir d'appui didactique adéquat : il clarifie le propos en introduisant graphiquement les vers dans des sortes de classifications tabulaires. Pour ce faire, des accolades typographiques réunissent, dans l'embrasement de leur double courbure, des vers à regrouper dans un même ensemble, ensemble identifié verticalement à la gauche du texte, au bout du sommet médian de l'accolade, hors-texte pour ainsi-dire⁹⁰⁸. C'est le cas par exemple dans le poème de Théodore Brochin, *La Création, en vers*⁹⁰⁹. Dans son « Avant-propos » en vers, le poète dévoile le projet pédagogique qui le pousse à utiliser la forme métrique⁹¹⁰. Le soutien de ces accolades rejoint en plein ce projet vulgarisateur qui cherche à rendre ces « arides sujets » « plus courts et plus clairs » :

⁹⁰⁶ Les mêmes que postulent Hugues Marchal et Nicolas Wanlin, dans *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 570.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ Jules Arbelot, dans *La Création*, *op. cit.*, propose ce dispositif mais en guise de résumé avant certains chapitres. C'est le cas des chapitres V, VI, VII, VIII et IX de la première partie.

⁹⁰⁹ Théodore Brochin, *La Création, en vers*, Lyon, impr. Louis Perrin, 1865.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 5-6 : « Cher lecteur, avant tout, permettez que j'expose / Pourquoi j'écris en vers au lieu d'écrire en prose. / Pour moi, c'est un calcul et non pas un travers ; / Car ma muse prétend que, résumés en vers, / Ces arides sujets sont plus courts et plus clairs ; / Qu'empruntant plus de charme aux formes poétiques, / Ils sont plus gracieux et bien plus sympathiques / Au lecteur éclairé, que captive et séduit / Ce qui flatte l'oreille et s'adresse à l'esprit ».

FLUIDES IMPONDERABLES	}	Six époques ainsi forment l'âge du monde ;
		A la première, Dieu fit sortir du néant
		La matière première à son état latent ;
		Puis, lui donnant pouvoir de devenir féconde,
		Celle-ci mit au jour, dans sa fécondité,
		La chaleur, la lumière et l'électricité ;
		Les trois premiers produits, simples, impondérables,
		Fluides, non gazeux, actifs, mais impalpables,
		Dont Moïse et Jésus font une trinité,
		Qu'ils résumant ainsi : lumière ou vérité.
CORPS PONDERABLES. métalloïdes. métalliques.	}	A la seconde époque, il survint les fluides
		Pondérables, gazeux, nommés métalloïdes
		Dont les plus répandus forment l'air et les eaux.
		La troisième engendra, sous formes atomiques,
		Le règne minéral ou les corps métalliques,
		Eléments primitifs des roches, des métaux,
		Que Moïse résume en langage biblique
		Par le simple mot <i>ser</i> , ce synonyme unique
De ce que nous nommons règne des minéraux.		

Figure 5 : *La Création, en vers, « Deuxième propos », p. 10.*

Comme on le voit, l'ouverture de ce « Deuxième propos⁹¹¹ » répond typographiquement par les ajouts péritextuels aux indications programmatiques du sous-titre de ce chapitre : « *Résumé, concordance de la classification génésiaque avec la classification géologique* ». Comme on peut le lire dans *Muses et ptérodactyles*, ces accolades donnent au poème « l'allure sérieuse d'un tableau de synthèse⁹¹² » (notons que suivrons des accolades embrassant le « *règne végétal* » puis le « *règne animal* » et enfin « *l'homme* »⁹¹³) : les accolades agissent comme des « [r]ésumé[s] » immédiatement perceptibles avant même la lecture du vers. En outre ces accolades servent adéquatement le projet de Brochin qui est de chercher à concilier histoire scientifique et chrétienne : l'accolade est bien le signe de la généalogie⁹¹⁴. L'utiliser relève d'une tentative de donner une allure scientifique au poème tout en faisant signe, discrètement, vers la notion biblique de la généalogie. L'accolade est au service du « [r]ésumé » autant que de la « *concordance* ».

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹¹² Hugues Marchal (dir.), *op. cit.*, p. 471.

⁹¹³ Brochin, *La Création, en vers, op. cit.*, p. 11.

⁹¹⁴ C'est ce que dit dès le XVIII^e siècle Antoine-François Momoro dans son *Traité élémentaire de l'imprimerie*, Paris, chez A.-F. Momoro, 1793, p. 36.

Le rôle de l'illustration est plus évident dans *L'Apiculture*⁹¹⁵ de Claude-Marcel Weber. Cet abbé fut le propagateur de l'apiculture moderne⁹¹⁶, qu'il chercha à répandre par le biais d'un traité en vers à la facture souvent fautive. Le projet de l'ouvrage est d'abord didactique, comme l'indique la préface⁹¹⁷. Dans ce contexte, des lithogravures de quelques centimètres représentent les animaux avant même leur description dans le corps du vers. Un dialogue s'engage alors entre la vignette qui fait office d'emblème et le vers descriptif, dialogue qui a notamment pour enjeu une approche axiologiquement marquée de la répartition hiérarchique des tâches sociales dans la ruche.

En effet, la page vingt-neuf présente la gravure d'une reine (sujet général du chant premier), vue de dessus, hors contexte et au repos. Les contours de son corps se détachent immédiatement sur le blanc de la page et l'échelle semble à peu près de 1/1, comme si l'insecte était effectivement posé à même le papier. Le souci pédagogique de faire voir le plus directement l'hyménoptère décrit semble procéder de l'image avant même que le texte ne vienne la gloser : « Son corps n'est qu'aux deux tiers voilé des ailerons / Et ses sveltes fémurs n'ont point de cueillerons⁹¹⁸ », précisions qu'il est effectivement possible de vérifier d'un simple coup d'œil.

Le chant deuxième concerne les « abeillauds ». La page soixante-trois en présente deux figures, une « [a]u repos » et une « [a]u vol ». Le dessin présente un animal trapu et lourd, allure que sa description viendra confirmer et surtout interpréter : « Et la lourdeur du ton révèle le vilain ». Ces sujets jugés parasites sont moralement dénoncés :

Traînant d'un ventre épais la masse paresseuse,
Ce sot montre, à regret, sa figure crasseuse.
Son corps est tout velu ; son apicule est rond ;
Son allure est d'un ours ; son port, d'un vagabond ;
Ses gros yeux de crapaud, sa tête céphalote
Rendent laid son aspect et sa marche falote.
Ses suçoirs raccourcis, ses bras sans cueillerons
En font un être inapte au butin des fleurons⁹¹⁹.

La description du dessin corrobore une description de type sociologique. La planche anatomique étaye le propos pédagogique de l'apiculteur : ces êtres à l'aspect si désagréable doivent être bannis de la ruche saine, et le traité, poème et illustration, apprend à l'apiculteur en herbe à s'en défier.

⁹¹⁵ Claude-Marcel Weber, *L'Apiculture (système éclectique) et théorie et pratique – Poème*, Paris, siège de la Société centrale d'apiculture et d'insectologie, impr. Noizette et C^{ie}, 1898.

⁹¹⁶ Voir sa fiche biographique dans Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 633.

⁹¹⁷ Voir notamment *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 141.

⁹¹⁸ Claude-Marcel Weber, *L'Apiculture*, *op. cit.*, p. 31.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

En regard, l'ouvrière, qui constitue l'objet du troisième chant, est un être vertueux. Son illustration, à la page 97, en est également la preuve : plus fine, elle est pourvue ostensiblement des outils (« cueillerons ») qui la rendent apte au travail du butinage (on voit distinctement sur l'illustration que le fémur des pattes antérieures est plus gonflé). Par conséquent, le vers en propose une description esthétiquement avantageuse et moralement laudative : « Dieu m'apparaît moins grand dans les astres des cieux / Que dans ton petit corps, insecte précieux⁹²⁰. »

Ces illustrations entomologiques agissent comme des emblèmes, tels qu'on en trouve dans la poésie du XVI^e siècle par exemple, en particulier dans l'œuvre de Maurice Scève. Selon Françoise Joukovsky, les emblèmes prenaient une valeur symbolique, mais ils rompaient aussi la monotonie de la lecture tout en soulignant le rôle du regard et en stimulant le travail de mémoire du lecteur⁹²¹. La vulgarisation qui s'appuie sur le potentiel mnémotechnique du vers se double ici de la puissance mémorielle de l'image avec le soutien de laquelle elle met en place un discours scientifique, pratique et moral⁹²².

Enfin, le poème à message peut s'appuyer sur la puissance du schéma scientifique en vue de donner une légitimité positive à sa démonstration. L'*Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*⁹²³ cherche à prouver scientifiquement que l'astronomie porte des signes de la crucifixion et de ses implications. Le soleil se couche dans le sang, après quoi la nuit noire advient, puis se produit sa résurrection⁹²⁴. Un schéma astronomique s'interpose ensuite entre deux vers du poème⁹²⁵. Il n'est accompagné d'aucune légende. Il faut recourir au texte pour en comprendre le sens et la portée.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 101.

⁹²¹ Introduction de Françoise Joukovsky à la *Délie* [1544] : Maurice Scève, *Délie, Objet de plus haute vertu*, Françoise Joukovsky (éd.), Paris, Dunod, coll. « Classiques Garnier », 2012, p. XLII.

⁹²² Plus loin, le poème présente des illustrations de ruches.

⁹²³ Anonyme, *Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*, 1870, *op. cit.*

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 158-159.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 159.

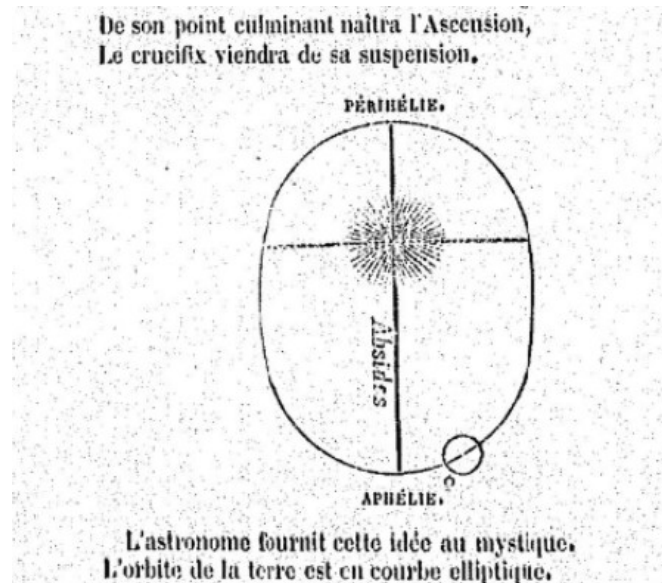


Figure 6 : *Épître d'un trappeur du Texas*, p. 159.

Le « crucifix », nous dit le vers qui le précède directement, « viendra » de la « suspension » du soleil. Le poème continue ainsi :

L'astronome fournit cette idée au mystique.
L'orbite de la terre est en courbe elliptique.
Supposez une droite aux deux foyers passant,
Sur cette longue ligne une autre s'abaissant
Au point du foyer gauche, en perpendiculaire ;
Les quatre endroits touchés sur l'invisible [orn]ière⁹²⁶
Que suit sans fin la boule où, penseurs, nous causons,
Seront les nœuds ou lieux du change des saisons.
A ce foyer d'ellipse où croisent les deux lignes,
Le soleil attaché tourne ses feux insignes,
Figure de Jésus suspendu sur son bois,
L'orbite formant cadre à la factice croix⁹²⁷.

La démonstration est toute mathématique, elle émane d'une formulation rappelant un exercice de géométrie (« Supposez une droite »). Elle glose le schéma astronomique et en fournit une lecture inattendue : l'ellipse de la terre autour du soleil porte l'image cryptée de la croix. Le rayonnement en gloire émanant du point de croisement des absides et des ordonnées, dont la représentation ne semblait pas très scientifique, s'explique théologiquement. Les termes techniques de « périhélie », « aphélie » et « absides » renforcent la valeur argumentative de ce schéma dont l'allure scientifique constitue le caractère d'autorité. L'image de la « boule où, penseurs, nous causons », prend alors tout son sens : tout scientifique et positif que soit devenu le monde, le savant n'en continue pas moins à graviter autour du centre d'attraction que

⁹²⁶ Le début de ce mot étant effacé, je propose cette correction, en accord avec le sens et la métrique.

⁹²⁷ *Épître d'un trappeur du Texas*, *op. cit.*, p. 159.

constitue la croix. À cette fin apologétique, l'ellipse est très exagérée par rapport à l'orbe que décrit en réalité la course de la terre.

La démonstration se poursuit et s'appuie sur deux nouveaux schémas dont le fonctionnement est identique. Néanmoins, le développement de ces théories⁹²⁸ et les formulations teintées d'ironie et de blasphèmes prétendument innocents tendent à montrer qu'il s'agit d'une dénonciation⁹²⁹.

La science positive et la foi sont condensées dans ce schéma pseudo-scientifique dont l'interprétation est ridicule. Il y a un message, que les codes de l'illustration scientifique, en dialoguant avec les vers, permettent de prendre en charge : les positivistes, autant que les ecclésiastiques, sont risibles à force de dogmatisme, et les deux marchent main dans la main selon ce fictif trappeur.

L'illustration des poèmes scientifiques suit majoritairement une « inflex[ion] savant[e] » qui introduit l'imagerie scientifique au détriment de l'illustration plus littéraire ou ornementale. Certes, « la gravure se fait volontiers planche »⁹³⁰, et pourtant nous avons pu constater que dans le cadre d'une poésie à message (de diffusion scientifique ou autre, sociologique, morale ou métaphysique), le schéma et la planche entrent dans un rapport dialogique avec le vers. Cette discussion se révèle féconde selon les préceptes classiques, alors même que l'image scientifique paraissait moins à même de porter des messages symboliques. Ces poèmes proposent alors un jeu de mise en rapport et de distorsion entre le langage iconique et le langage du vers.

1.2.3. Simplification du fait : poétique de l'allusion

La portée propédeutique qui caractérise une large part de la poésie de la science selon Hugues Marchal⁹³¹ se lit également dans les multiples phénomènes de simplification notionnelle qui adviennent lors de la formulation poétique de savoirs scientifiques. C'est constater un rapprochement nouveau avec la vulgarisation, qui, selon Yves Jeanneret, adosse

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 159-166.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 4. Voir le texte de cette page, déjà cité dans le chapitre premier.

⁹³⁰ Hugues Marchal et Nicolas Wanlin évoquent et citent notamment un poème mnémotechnique de L. Mabile, le *Traité de mnémotechnie, comprenant histoire et géographie de la France en vers mnémotechniques, mnémonisation du « Discours sur l'histoire naturelle », par Bossuet, et deux résumés datés également sans le secours des chiffres...*, Dijon, impr. de J. Marchand, 1869, dans *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 565-568 et 572 pour la citation.

⁹³¹ Hugues Marchal, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX^e siècle », art. cit., p. 28.

son système de diffusion à une communication marquée par la simplification⁹³². Chanter la découverte du vaccin rabique en se contentant de dire que Pasteur prend la maladie « au piège où [s]on flambeau l'accule⁹³³ », comme le fait Sully Prudhomme, revient à assumer que le poème repose sur un rapport allusif avec le fait scientifique connoté. Lorsque paraissent les poèmes du *Prisme*, en 1886, la gloire qui accompagne les expériences autour du vaccin pasteurien est d'une très grande actualité puisque les premières inoculations à un être humain ont été pratiquées un an plus tôt et que le retentissement en a été phénoménal⁹³⁴.

Une poétique de l'allusion s'esquisse alors, qui joue avec un intertexte scientifique plus ou moins connu (du moins supposé tel) qu'une formule versifiée, ramassée et concise, peut suggérer en quelques mots. Comme l'expliquent Jacques Lajarrige et Christian Moncelet, l'allusion joue des « signes de connivence maîtrisés qu'elle adresse au lecteur⁹³⁵. » Le poème qui évoque la science plus qu'il ne l'explique par le menu pratique de constants aller-retour entre l'explicite et l'implicite. Il faut en dire assez pour que, par déduction, le fait scientifique concerné soit identifié, mais pas suffisamment pour que le seul poème soit apte à le faire comprendre totalement pour un néophyte. L'allusion appelle la déduction. Elle nécessite une herméneutique active de la part du lecteur. Elle requiert surtout qu'il soit assez curieux pour connaître la science et son histoire ou être disposé à s'en enquérir.

Le long poème de Stupuy, « Le Cantique de l'émancipé », que j'ai déjà évoqué, retrace l'histoire de l'astronomie moderne :

C'est Copernic traçant le système du monde ;
Galilée après lui qui le prouve, le fonde
Et, niant ce qu'il a prouvé,
Quand sur son front blanchi le fanatisme gronde
Abjure mais s'écrie : « E pur si muove ! »
C'est Kepler dont le regard d'aigle
Saisit la triple loi qui règle
De nos planètes le parcours,
Et qui, méconnu, fière page,
Les prenant pour aréopage
Adresse au siècle son recours.
Et cependant Newton s'épanouit en homme ;
Descartes, grand parmi ceux qu'illustres on nomme,
Huygens, Rømer et Cassini

⁹³² « Le projet vulgarisateur s'inscrit dans une histoire. À l'époque où il a trouvé sa première expression accomplie, au milieu du XIX^e siècle, il s'est défini comme une croisade généreuse consistant à apporter à l'homme de la rue un savoir simplifié. », Yves Jeanneret, *Écrire la science*, op. cit., p. 7.

⁹³³ Sully Prudhomme, *Le Prisme* [1886], op. cit., p. 39.

⁹³⁴ Voir l'*Histoire générale des sciences*, t. III-1, *La Science contemporaine, Le XIX^e siècle* [1961], René Taton (dir.), op. cit., p. 449-450.

⁹³⁵ Jacques Lajarrige et Christian Moncelet (dir.), *L'Allusion en poésie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2002, « Avant-propos », p. 7.

Ouvrent un champ plus vaste aux yeux de l'astronome,
Connaissent la lumière ou peuplent l'infini⁹³⁶.

Si Copernic « tra[ce] le système du monde », le poème ne dévoile pas le contenu de ces traces. De même pour Galilée, qui valide la cosmologie copernicienne, et dont la triste fin, épisode célèbre s'il en est de l'histoire scientifique⁹³⁷, est condensée en trois vers. Les célèbres lois de Kepler sont également évoquées, mais encore une fois allusivement, sans que leur contenu précis soit explicité. Cette « triple loi », qui « règle de nos planètes / Le parcours », repose en fait sur la loi des orbites (les planètes suivent un cours de forme elliptique autour du soleil), la loi des aires (la planète accélère son cours lorsqu'elle se trouve au moment où elle est le plus près du soleil, c'est-à-dire lors de sa périhélie) et la loi des périodes (qui émet une relation de rapport entre les périodes des planètes et leur éloignement moyen par rapport au soleil). Voilà trois lois relativement complexes⁹³⁸, que la saisie poétique ne fait qu'évoquer sans les expliquer, mais que la formulation selon le mode du défini suppose connues de tous. Il en va de même pour les théories de Descartes sur la mécanique et le système du monde, pour les découvertes optiques de Huygens et pour la découverte des satellites de Saturne par Cassini, à laquelle sont liées les avancées des connaissances sur la vitesse de la lumière par Römer⁹³⁹. L'intégralité de ces théories est résumée dans les deux derniers vers de cette strophe qui condensent les progrès optiques, mécaniques et physiques de toute l'astronomie pré-newtonienne du XVII^e siècle. Puis Newton vient :

La loi que son cerveau depuis longtemps recèle
Aux œuvres de Newton tout-à-coup étincèle,
S'impose à tous les désaccords :
Une propriété constante, universelle,
A s'attirer entrer eux sollicite les corps ;
Chacun, qu'il repose ou circule,
Dans sa masse ou sa molécule,
Par cette cause est stimulé,
Et de l'univers mécanique
Voilà, par un principe unique,
Le secret enfin dévoilé.
Première impulsion dont toute autre dérive
Par elle, il faut que l'astre en tournoyant décrive
Une ellipse autour d'un foyer,
Que la mer chaque jour baigne ou quitte sa rive,
Que le feu central vienne au dehors flamboyer⁹⁴⁰.

⁹³⁶ Hippolyte Stupuy, « Le Cantique de l'émancipé », *op. cit.*, *La Philosophie positive*, septembre-octobre 1873, p. 276-277.

⁹³⁷ Exploité en 1867, soit six ans plus tôt, par François Ponsard qui fournit au Théâtre-Français un drame en trois actes et en vers intitulé *Galilée : drame en trois actes, en vers*, Paris, Michel-Lévy frères, deuxième édition, 1867.

⁹³⁸ Pour un exposé des lois de Kepler, voir l'*Histoire générale des sciences*, René Taton (dir.), t. II, *La Science moderne de 1450 à 1800* [1958], deuxième tome de l'*Histoire générale des sciences, op. cit.*, p. 290-294.

⁹³⁹ Voir *ibid.*, p. 260-265, 275-278, 301-303 et 304-305.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 277.

La théorie gravitationnelle de Newton est expliquée : le principe de l'attraction est clairement énoncé. Néanmoins, les lois du mouvement de la mécanique newtonienne ne sont pas exposées, et les deux derniers vers sont des formulations poétiques et allusives de la théorie des marées et de celle des phénomènes volcaniques liés à l'idée du « feu central ». J'y reviendrai plus tard, mais la fin de cette histoire astronomique ne fait plus qu'égrener quelques noms de savants français dans un contexte nationaliste à la suite de 1870. L'allusion change ici de signification : elle n'est plus un moyen de diffuser le goût pour les idées scientifiques mais se fait moyen de diffusion idéologique et patriotique.

Dans la préface aux *Hôtes de la France*⁹⁴¹, Stupuy affirme, avant que la *Revue occidentale* ne cherche à récupérer Sully Prudhomme, qu'il s'offre comme porte-parole poétique de la doctrine positiviste. Le succès de ce « propos allégorique en vers » « revient ainsi, et [il s]'en félicite, à la pensée positiviste dont [il a] été l'humble traducteur⁹⁴². » Stupuy reformule par ailleurs le rôle comtien du poète, par l'intermédiaire de la voix d'une France allégorisée :

Guidés par les savants, émus par les poètes,
Que nos pacifiques conquêtes
Accroissent le savoir, la vie et le repos⁹⁴³.

« Savants » et « poètes » sont intimement mêlés et placés sur un pied d'égalité, ce que suggèrent la structure métrique du premier vers, le partage égal en deux hémistiches et l'hypozeux. Le scientifique doit montrer le chemin tandis que le poète doit diffuser les nouvelles découvertes en jouant sur la corde sensible. Stupuy se présente comme chantre positiviste. D'ailleurs l'année suivante il fait paraître dans la même revue deux pièces qui célèbrent à nouveau le système de pensée, « La Cause⁹⁴⁴ » et « La Loi⁹⁴⁵ » : ces deux poèmes défendent la nécessité causale.

Si le savant doit « guid[er] », il revient au poète d'« ém[ouvoir] ». Partant, « Le Cantique de l'émancipé » trouve une justification dans sa poétique allusive. Le message positiviste que cherche à diffuser Stupuy ne passe pas par une pure mise en vers des théories scientifiques, mais par une démarche qui vise l'émotion : le poème la cherche à la fois dans le petit fait biographique (la mort de Galilée) mais aussi dans le discours épideictique. En fin de

⁹⁴¹ Hippolyte Stupuy, *Les Hôtes de la France, propos allégorique en vers*, représenté pour la première fois au théâtre de Montmartre le 17 août 1867 et repris dans le premier volume de la revue *La Philosophie positive*, t. I, juillet à décembre 1867, Paris, librairie Germer Baillière, p. 450-467. Il s'agit d'un poème qui, à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris de 1867 (la première à prévoir des pavillons internationaux), chante la réunion pacifique de tous les peuples du monde, derrière la France, inspiratrice du positivisme.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 450.

⁹⁴³ *Ibid.*, scène II, p. 458.

⁹⁴⁴ Hippolyte Stupuy, « La Cause », *La Philosophie positive*, t. III, juillet à décembre 1868, p. 486.

⁹⁴⁵ Hippolyte Stupuy, « La Loi », *ibid.*, p. 487.

compte, outre que la diffusion proprement scientifique n'est pas l'objet dont doit se charger la poésie positiviste, suggérer que les théories de Kepler sont connues et partagées de tous, postuler que tout lecteur de *La Philosophie positive* connaît les avancées scientifiques apportées par Bradley et Herschel, c'est aussi brosser, en creux, un portrait élogieux qui suppose que leur renommée est immense.

La simplification du fait scientifique repose donc sur l'allusion. Or, l'allusion, comme le note Waclaw Rapak, est « un jeu avec le silence⁹⁴⁶ ». Dans une poésie plutôt marquée par le classicisme érudit, sa présence n'est pas sans évoquer l'esthétique du non-dit chère à la poésie moderne : « l'allusion est l'emblème d'une modernité qui se reconnaît dans l'esthétique de l'esquisse et de l'approximation⁹⁴⁷. » En cela, la poésie de la science et de la diffusion scientifique, jugée négativement en regard de l'histoire littéraire, et notamment du fait de son sens, exploite les codes et les possibilités ludiques d'une modernité qui hésite et se construit dans la pluralité.

2. UN MÉDIUM SOCIO-POLITIQUE

« D'une part, la science s'est enrichie et transformée ;
d'autre part, elle est devenue moins aride et moins
égoïste, plus philosophique et plus populaire »,
Camille Flammarion⁹⁴⁸.

Tout au long du second XIX^e siècle, selon les mots de Pierre Flottes,

[t]rois raisons concourent à la présence permanente de la politique dans l'art : d'abord, l'instabilité des constitutions, génératrices d'enthousiasmes et de colères ; la liberté presque complète de la presse ou de la tribune, enfin, fait capital, le rôle que les poètes eux-mêmes ont assigné à la poésie⁹⁴⁹.

Pourtant, malgré cette idée communément répandue que les poètes « assign[ent] » un rôle à leur production, après les années 1850, considérer la poésie comme un outil de transmission, notionnel ou scientifique, fut fréquemment jugé conservateur. La poésie à message, on l'a dit, semble avoir du plomb dans l'aile : l'utilitaire, sous l'impulsion conjuguée d'Ernest Renan⁹⁵⁰ et de Baudelaire, est devenu un défaut. La poésie à portée politique, le pamphlet, devient

⁹⁴⁶ Waclaw Rapak, « Entre langage et silence – Discours allusif », dans Jacques Lajarrige et Christian Moncelet (dir.), *L'Allusion en poésie*, op. cit., p. 49-61, p. 53 pour la citation.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, « Avant-propos », p. 8.

⁹⁴⁸ *L'Astronomie populaire* [1880], t. I, Livre premier, « La Terre », chapitre premier, « La Terre dans le Ciel », Paris, Flammarion, coll. « Champs Classiques », 2009, p. 13.

⁹⁴⁹ Pierre Flottes, *Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939*, Paris, La Pensée Universelle, 1976, p. 7.

⁹⁵⁰ Voir notamment « La Poésie de l'exposition » et *L'Avenir de la science*, op. cit.

également un genre touché par la péremption. *Les Châtiments* en constituent la dernière grande manifestation, et si d'aventure la poésie jugée moderne s'engage sur ce terrain, c'est toujours sous une forme allusive, détournée ou fragmentaire – que l'on songe, par exemple, aux vers de Rimbaud. Selon Jean-Marie Roulin « [l]a conception de la poésie qui s'est imposée depuis Baudelaire, notamment, a jeté le discrédit sur le poème long au nom de la concentration⁹⁵¹ ».

Comme le montre Robert von Halberg, la poésie politique souffre de son ancrage dans le *hic et nunc*⁹⁵², mais aussi d'un manque de crédibilité : la poésie doit être une vision personnelle, une saisie lyrique, et non une peinture de la réalité⁹⁵³. On impute à la poésie politique des griefs qu'elle partagerait avec la poésie qui évoque les sciences. En même temps, la citation de Pierre Flottes relève un autre point de convergence : le XIX^e siècle est marqué par la multiplication de bouleversements politiques, et, je l'ai déjà dit, de bouleversements scientifiques. Poésie politique et poésie scientifique partagent le souci de s'ancrer dans un temps présent marqué par ces changements successifs. Un examen du corpus mis en place par Pierre Flottes dans *l'Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939* révèle ce point de rencontre : les poètes qui s'intéressent à la politique et à la société sont pour une grande part les mêmes que ceux qui évoquent, en bonne ou mauvaise part, les sciences⁹⁵⁴. Un point de contact semble dès lors possible si l'on considère qu'évoquer les sciences et leurs avancées, c'est avant tout se prononcer sur le contexte socio-politique dans lequel ces progrès adviennent. Politique et science sont deux moyens de permettre à la poésie d'ancrer son chant dans le présent d'énonciation.

Partant de ce constat, il semble logique de questionner la portée politique dont se charge le chant de la science. Dans un article sur André Chénier, Denis Thouard distingue deux façons de lier poésie et politique. D'une part, le poète peut « chanter les lumières du siècle », d'autre part, il peut « dénoncer les injures du présent »⁹⁵⁵. Dans le cas de Chénier, Denis Thouard

⁹⁵¹ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, p. XI.

⁹⁵² Robert von Halberg (dir.), *Politics and Poetic Value*, Chicago/London, University of Chicago press, 1987, p. 2-3 de l'introduction.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 3-5.

⁹⁵⁴ Bien sûr, c'est le cas des grands poètes du siècle, Lamartine, Vigny, Hugo, Sully Prudhomme et autres Leconte de Lisle, mais également des *minores* : Louise Colet, Louis Bouilhet, Léon Laurent-Pichat, François Ponsard, Maxime Du Camp, Victor de Laprade, Joséphin Soulayr, Jean Richepin, Jehan Rictus...

⁹⁵⁵ Denis Thouard, « Perfectibilité et norme esthétique dans le néo-classicisme : philologie, poésie et politique chez André Chénier », *Les Songes de Clio, Fiction et Histoire sous l'Ancien Régime* [2006], Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren et Sabrina Vervacke (dir.), Actes du colloque international du même nom organisé du 3 au 6 octobre 2001 à Québec par le Cercle interuniversitaire d'étude sur la République des lettres, Paris, Hermann, coll. « République des Lettres. Symposiums », 2014, p. 603-625, p. 621 pour la citation.

constate que la poésie qui loue la politique en place est de forme néo-classique, qu'elle vise à la « communicabilité et au didactisme », tandis que la « poésie de combat » nécessite une torsion de cette poétique et confine à « l'énigme ». En un mot, « [l]e formalisme érudit se renverse en une langue de résistance. »⁹⁵⁶ La portée polémique du poème politique se trouve liée à la rénovation formelle. Cette tension sera reconduite par le second dix-neuvième siècle à travers le prisme d'une poésie qui utilise la science pour louer un pouvoir en place ou bien au contraire s'appuie sur elle pour tenter de bouleverser l'ordre établi – politique et poétique – jugé oppressif.

2.1. Des odes au pouvoir en place

Louer les sciences modernes et leurs progrès phénoménaux revient, en termes de pratique discursive, à brosser un portrait élogieux du pouvoir éclairé qui a mis en place le contexte favorable au sein duquel de telles merveilles peuvent advenir. La grande scission politico-sociale que représente 1870 est alors déterminante. Il ne revient pas au même de louer un empereur prétendument éclairé (sous le Second Empire) et le régime politique de la Troisième République. Pour ainsi dire, l'éloge a changé de camp. Surtout, l'éloge scientifico-politique se double d'un souffle patriotique nouveau qui tend à glorifier les savants français et à minimiser les succès des savants prussiens.

2.1.1. L'éloge scientifico-politique sous le Second Empire

L'exemple le plus spectaculaire de ce type de poésie, qui chante les progrès technico-scientifiques pour faire le portrait d'un prince éclairé, est sans aucun doute *L'Exposition universelle*⁹⁵⁷, qu'Antoine-Gaspard Bellin⁹⁵⁸ fait paraître en 1867 et dont j'ai déjà évoqué rapidement la structure. Dans la rubrique nécrologique qu'il lui consacre, le juriste, archéologue et historien lyonnais Antoine Vachez s'étonne de l'existence même de ce poème :

Toutefois, on comprend difficilement qu'un esprit de cette trempe ait cru devoir aborder un jour la poésie. Sous l'impression de l'enthousiasme que lui inspira l'Exposition de 1867, il composa un long poème didactique, en quinze chants, pour décrire les merveilles qu'il avait vues. Sans doute, de ce poème la poésie est absente, mais il est irréprochable au point de vue de la terminologie, car l'auteur l'a écrit, en ayant sous les yeux les rapports des Commissions. M. Bellin était fier de cette sorte de tour de force, et il n'avait peut-être pas tout à fait tort, quand on songe aux difficultés qu'il avait dû vaincre⁹⁵⁹.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

⁹⁵⁷ Antoine-Gaspard Bellin, *L'Exposition universelle, Poème didactique en quinze chants*, 1867, *op. cit.*

⁹⁵⁸ Bellin, né en 1815 à Lyon, est un homme de loi : docteur en droit, il est avocat et juge suppléant au Tribunal civil. Voir la rubrique nécrologique que lui consacre Antoine Vachez, dans la *Revue du Lyonnais, recueil historique et littéraire*, 52^e année, 5^e série, t. XI, n^o 65, mai 1891, p. 371-377.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 373.

Antoine Vachez fait une distinction intéressante entre le « poème » et la « poésie ». Il n'est pour lui pas envisageable qu'un poème qui s'exhibe lui-même comme « didactique » ait une prétention littéraire. S'il sauve l'ouvrage, c'est pour ses qualités documentaires et ses détails techniques : la « terminologie » y est « irréprochable⁹⁶⁰ ». Sa seule valeur résiderait en fin de compte dans sa scientificité en même temps que dans le fait qu'il s'agit d'une gageure, d'un défi sans autre fondement que la seule difficulté à surmonter.

Pourtant, l'incipit programmatique de Bellin dévoile une ambition tout autre :

Le poète ne peut maîtriser son essor [celui du progrès scientifique] :
La gloire de son siècle enflamme son audace,
Par des sentiers nouveaux, il s'élève au Parnasse,
Et va faire acclamer aux classiques échos
Les noms, sacrés aussi, de ces autres héros
Qui, vainqueurs dans le champ où combat l'industrie,
Ont d'un nouvel éclat illustré leur patrie.
Je veux faire admirer leurs mille inventions,
Réalité solide, égale aux fictions⁹⁶¹.

André Chénier et son vers « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques⁹⁶² » semblent hanter cette conception de la modernité poétique. Car, à n'en pas douter, Bellin projette de rénover la poésie lorsqu'il propose de s'appuyer sur la modernité technico-scientifique pour « s'él[ever] au Parnasse » « par des sentier nouveaux ». Comme Chénier, il prévoit de chanter des « héros » modernes par le biais de « classiques échos »⁹⁶³.

Antoine Vachez paraît ne pas s'être penché sur la valeur pragmatique de ce texte, laquelle est d'ailleurs liée au genre poétique que tend à mettre en place Bellin. Puisque Bellin prend pour modèle Chénier⁹⁶⁴, ce poème exhibe ses prétentions épiques (sa composition même, semble suggérer Vachez, relève de l'*epos*), et se charge dès lors d'une valeur politique : dès l'avant-propos « Aux exposants », Bellin met en avant le fait que les « pacifiques exploits » qu'il chante sont destinés à « resserre[r] les liens de la fraternité des peuples »⁹⁶⁵. Puis dès les premiers vers il reprend le modèle de l'Énéide et de l'*arma virumque cano* : « Des sciences, des arts, je chante les merveilles⁹⁶⁶ ». Il s'agit, d'emblée, de signifier la portée politique d'un tel chant. Il s'agit, aussi, de présenter le progrès comme une nouvelle religion : la notion de

⁹⁶⁰ Par ailleurs, cette remarque s'inscrit probablement dans le débat autour du technolecte : il n'est pas de poésie pour un texte qui puise sa terminologie dans les « rapports des Commissions. »

⁹⁶¹ Antoine-Gaspard Bellin, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁶² André Chénier, *L'Invention* [1790], *op. cit.*, v. 184, p. 236.

⁹⁶³ Cette lecture est d'ailleurs validée par l'ouverture du troisième chant, qui déclare avoir suivi les préceptes de Chénier, et plus particulièrement ceux exposés dans *L'Invention*, pour composer son poème. Voir les pages 39-40.

⁹⁶⁴ Dont le poème *L'Invention* se voulait un art poétique pour aider à la composition d'épopées modernes. Voir à ce propos la notice de Gérard Walter, dans son édition des *Œuvres complètes* d'André Chénier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 877-878.

⁹⁶⁵ Antoine-Gaspard Bellin, *op. cit.*, n. p.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 1.

merveille permet de faire le lien avec le sentiment religieux, si l'on se souvient que Chateaubriand cherchait à prouver l'existence de Dieu par les merveilles de la nature⁹⁶⁷. Virgile chantait les combats et les hommes héroïques dans un monde régi par la force. *Mutatis mutandis*, chanter les « merveilles » des « sciences, des arts » revient à indiquer que la société est désormais ordonnée adéquatement en vue du progrès généralisé : le progrès a remplacé la force brute⁹⁶⁸. Enfin, l'influence de l'épopée est revendiquée à la page 81 lorsque le poète célèbre une nouvelle édition de *La Henriade*, le poème épique de Voltaire qui chante la gloire du pacifique Henri IV (dont Louis-Napoléon Bonaparte serait le digne émule). Suivant la prescription de Chénier, les « sciences » ont remplacé les « *arma* », grâce au progrès, mais surtout grâce à l'unité de la nation française :

Aujourd'hui l'unité fait la loi de la France
Et, sur le sol gaulois, combinant leur puissance,
Vingt éléments confus, celte, romain, normand,
Vandale, visigoth, hun, burgonde, allemand,
Ont composé ce tout, aux divers assemblages,
Qui, sur un axe unique engrenant ses rouages,
Voit marcher, sans rival, au sein de la cité,
Vers l'intérêt commun la souveraineté⁹⁶⁹.

La France est le fruit du métissage, de la fertile émulation, ce que Bellin signifie en faisant allusion à la naissance du comparatisme qui accompagna massivement les progrès scientifiques et linguistiques tout au long du siècle. La nation française serait un précipité des peuples les plus puissants, ce qui justifierait son hégémonie.

La disposition historique des chants, qui fait se succéder les expositions, dessine une chronologie qui vise à louer le pouvoir actuel. Seuls les régimes impériaux et monarchiques sont propres à faire prospérer les sciences, semble nous dire Bellin, tandis que les Républiques sont des périodes sombres. Si c'est sous le Directoire, « épris d'un court rayon de paix⁹⁷⁰ », que fut créée la première exposition, le Consulat (chant II) favorise les conditions d'avènement du progrès technique en faisant de l'ouvrier l'égal de l'artiste⁹⁷¹. L'Empire a remplacé le Consulat lors du troisième chant, et les progrès technico-scientifiques s'accroissent en même temps que la France prend le pas sur l'Europe toute entière⁹⁷². Pourtant, la période d'accalmie que

⁹⁶⁷ Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], première partie, livre V : « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature », repris dans *Essai sur les révolutions ; Génie du christianisme*, Maurice Regard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 557-601.

⁹⁶⁸ C'est également la thèse de *La Légende des siècles* de Hugo. On verra plus loin en quoi diffère le projet hugolien.

⁹⁶⁹ Antoine-Gaspard Bellin, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁷¹ « Entre les arts divers la loi mis l'équilibre, / Le jour où, dans l'État, l'artiste et l'ouvrier / Eurent des droits égaux sans se contrarier. », *ibid.*, p. 31.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 68-69.

représente la Restauration (chant IV) permet l'épanouissement du progrès scientifique. Louis XVIII est dépeint comme un monarque éclairé qui ouvre les portes de son palais à l'Exposition et remet en personne les prix. Le chant se ferme logiquement sur une élégie exprimant le vif regret de la Restauration⁹⁷³. Charles X vient voir l'exposition au Louvre⁹⁷⁴ et Louis Philippe favorise l'industrie au milieu de la tempête saint-simonienne⁹⁷⁵. Le régime républicain est une usurpation (Lamartine eut raison, hélas, de prophétiser l'avènement de la République⁹⁷⁶), néanmoins, par bonheur, son Président est un prétendant au trône⁹⁷⁷. Grâce à cela, l'industrie et la science peuvent continuer heureusement à s'épanouir, malgré le socialisme⁹⁷⁸. L'arrivée du Second Empire est une bénédiction, et pour cause, Napoléon III proclame une nouvelle exposition en 1855⁹⁷⁹. Cette exposition fera l'objet des chants IX à XIII, c'est dire l'importance que l'auteur lui accorde. Il se met d'ailleurs en scène en train d'y déambuler, ce qui lui permet de décrire l'arrivée magnifique du couple impérial⁹⁸⁰. Les deux derniers chapitres sont consacrés à l'Exposition de 1867, occasion pour l'auteur de réitérer son éloge de Napoléon III et de son régime⁹⁸¹ et de clore le poème sur une longue ode aux monarques éclairés, amis du progrès⁹⁸². Les avancées de l'industrie et de la science que rendent possibles les régimes impériaux permettent des améliorations d'ordre moral : le progrès scientifique annonce la fin de l'asservissement de l'homme⁹⁸³.

Pour toutes ces raisons, l'épopée que met en place Antoine-Gaspard Bellin est une forme tout à fait revendiquée et adéquate. Elle chante des « exploits » qui sont réalisés par des empereurs éclairés qui guident les savants et préparent leurs découvertes et inventions, en ménageant politiquement une place favorable à la venue de ces progrès scientifiques et techniques. D'un point de vue littéraire, Bellin emprunte une forme surannée pour chanter un régime sur le déclin en 1867 : l'épopée napoléonienne n'est plus qu'un souvenir lointain en même temps que le régime impérial autoritaire s'est amolli en un Empire libéral, sous les assauts conjugués des monarchistes et des républicains. Il ne reste plus que trois ans avant

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 86-87.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 95-96.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 220-221.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 163-164.

⁹⁷⁸ Voir l'allocution de Napoléon III, *ibid.*, p. 200-201.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 225-226.

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 393-396.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 412-414.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 370-375.

qu'advienne la Troisième République sous laquelle, pourtant, les sciences poursuivront imperturbablement leur marche ininterrompue. L'hégémonie de la France sera remise profondément en question par la défaite de 1870, et l'épopée sera réinvestie d'une nouvelle temporalité, celle d'une vengeance à venir.

Il y a fort à parier qu'Antoine Vachez gomme la prétention politique et épique du poème de Bellin. Il s'agit d'une nécrologie, et l'exercice requiert un registre épideictique. Vachez ne peut dans ce cadre se permettre de concéder que Bellin a composé une œuvre qui soit si génériquement, si formellement et si politiquement en décalage par rapport à la marche du progrès et de l'histoire, qui se chargeront bien vite de le démentir. Le changement de régime politique, après l'humiliation de 1870, bouleverse les forces en présence, et le chant de la science française se charge d'une portée patriotique.

2.1.2. *Chanter la science française : une revanche contre la Prusse*

Hippolyte Stupuy, fervent patriote et positiviste convaincu, chantait à l'occasion de l'Exposition Universelle parisienne de 1867 la pacifique réunion de tous les peuples derrière la France, instigatrice du bénéfique ferment positiviste, dans *Les Hôtes de la France, propos allégorique en vers*⁹⁸⁴. Il s'agissait de la première Exposition à réserver des pavillons complets à des nations étrangères. La science et la technique, dont le progrès nécessitait la collaboration internationale des savants de tous les pays, étaient alors des instruments de paix⁹⁸⁵. Ainsi chante la France en ouverture de la deuxième scène :

Peuple, réjouis-toi. De tous les points du monde,
Traversant les déserts, les continents et l'onde,
Vers le vieux sol français accourt le genre humain.
Ce n'est plus un torrent de nations en armes
 Apportant le deuil et les larmes :
C'est une invasion les outils à la main.

Invasion propice et rivalité sainte !
Le temple de la paix ouvre sa vaste enceinte
Aux trésors du travail, aux merveilles de l'art ;
Et voici se lever des pôles, des tropiques,
 Pour ces nouveaux jeux olympiques,
Les lutteurs fraternels qui vont y prendre part. [...]

Tout en rendant hommage aux luttes de ces hommes
Qui nous ont précédés et faits ce que nous sommes,
Déposons sans regret le glaive des héros.
Guidés par les savants, émus par les poètes,
 Que nos pacifiques conquêtes,
Accroissent le savoir, la vie et le repos⁹⁸⁶.

⁹⁸⁴ Hippolyte Stupuy, *Les Hôtes de la France, propos allégorique en vers, op. cit.*

⁹⁸⁵ C'est ce que clame haut et fort le poète dès les premières lignes de l'avant-propos, *ibid.*, p. 451-452.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 458.

Avant 1870, comme chez Bellin, les armes des héros belliqueux ont été remplacées par la science des pacifiques savants. Ceux-ci fournissent aux nations de nouvelles manières de cohabiter et d'appréhender leurs relations. Le positivisme, qui fournit un idéal plus grand que la patrie, celui de l'Humanité, se pense lui-même comme le levain d'une fraternité globale et sans borne.

En 1872, lorsque paraît « Le Cantique de l'émancipé⁹⁸⁷ », la situation géopolitique est singulièrement bouleversée. La guerre franco-prussienne a déclenché un sentiment de rejet du monde germanique et un repli nationaliste généralisé, dont les conséquences trouvent un écho dans le domaine scientifique ainsi que dans la poésie. Lorsque Stupuy reprend la plume pour chanter le progrès, son discours a évolué. Certes, son historique des progrès astronomiques fait la part belle à de nombreux savants étrangers, jusqu'à Newton, dont il est question durant une strophe entière (chaque strophe du « Cantique » étant constituée de seize vers). Le poète constate néanmoins que les progrès les plus modernes sont avant tout l'œuvre de savants français, reléguant ce-faisant les prouesses des astronomes étrangers dans le passé :

Un tel homme [Newton] pourtant ne clôt pas la série.
C'est Bradley. C'est Herschel. C'est toi, France meurtrie,
 Qu'une pléiade de talents
Pare d'une auréole assez belle, ô patrie !
Pour garder de l'éclat sous tes cyprès sanglants.
 Car le savoir, il s'achemine,
 A qui désormais l'examine
 Offre surtout des noms français ;
 Et de Clairaut jusqu'à Laplace
 Le firmament n'a plus de place
 Que pour inscrire tes succès.

Quel souci grandiose ! et quel bienfait immense !

Les astronomes étrangers sont des sortes d'astéroïdes solitaires qui semblent s'être éteints après Bradley et Herschel. Newton et Bradley sont britanniques, il est remarquable qu'Herschel ne soit qu'à-demi allemand. Tout se passe comme si un Prussien ne pouvait figurer dans cette liste (Kepler mis à part, mais il était mort depuis 250 ans). En regard de ces quelques noms du passé, qui ne sont rattachés à aucun pays, la France se dresse dans le présent comme la grande martyre ensanglantée de la science. Il s'agit de faire ressortir avec plus d'éclat une injustice : la Prusse s'en est prise à une nation tournée vers le progrès astronomique, la tête dans les étoiles, en quelque sorte – on sait que la France n'était pas prête, militairement parlant. Ainsi, les Prussiens sont caractérisés indirectement comme des sauvages archaïques, qui, au temps du progrès scientifique, continuent de mener des guerres. Un parcours s'esquisse, des *Hôtes de la France* au « Cantique de l'émancipé ». Là où la pièce allégorique louait la France pour montrer la

⁹⁸⁷ Hippolyte Stupuy, « Le Cantique de l'émancipé », *op. cit.*

pacifique voie du progrès, le poème épideictique est une dénonciation cachée d'une nation rétrograde qui ne respecte pas le sens de l'histoire et des sciences. Depuis deux siècles, depuis le géomètre Alexis-Claude Clairaut jusqu'au grand mathématicien Pierre-Simon Laplace, comme l'indique la métaphore astronomique de la « pléiade », Stupuy affirme, forçant le trait, que le ciel n'est rempli que de savants français. Qu'il s'agisse d'anciens scientifiques affaiblit certes son argumentaire. Toutefois, cela concourt à suggérer que le gène scientifique est inscrit de longue date dans le patrimoine national.

Ce rejet des savants étrangers, et particulièrement allemands, durera longtemps, ce qui explique en partie la lente diffusion des théories évolutionnistes en France. Darwin est longtemps lu au prisme d'une philosophie lamarckienne vitaliste⁹⁸⁸, les théories d'Haeckel seront parfois rejetées pour cause de patriotisme⁹⁸⁹. Longtemps après 1870, certains s'obstinent à refuser la science allemande. Le poète Jules Arbelot, dans *La Création et l'humanité* (1882)⁹⁹⁰, préfère systématiquement suivre les leçons des scientifiques français plutôt que celles des étrangers. Son poème est parcouru par la nostalgie de la perte de l'Alsace-Lorraine⁹⁹¹.

Lorsque le poème aborde, dans la première partie, la géologie et la paléontologie, la préférence est donnée aux savants français :

Mais, pour sonder des mers l'immense profondeur,
Il faudrait d'un Humboldt l'œil investigateur,
Ton génie, ô Cuvier ! ou ta vaste science,
O Geoffroy Saint-Hilaire, et ta persévérance !
Que d'observations ! quels innombrables faits !
Pour ces puissants esprits il n'est pas de secrets :
La Terre devant eux s'ouvre dans ses abîmes ;
Des monts les plus ardens ils atteignent les cimes ;
Et, par la sûreté de leurs inductions,
Par la solidité de leurs déductions,
Du passé nous voyons au sein de la planète,
Comme dans un miroir, l'image claire et nette⁹⁹².

⁹⁸⁸ Notamment à cause des traductions biaisées de Clémence Royer, vitaliste convaincue. J'emprunte cette idée à Michel Prum, le traducteur de Darwin depuis 1999 chez Slatkine, dans une communication du 7 novembre 2013, intitulée « Darwin et la langue », proférée au Centre de ressources Jacques-Seebacher, dans le cadre du séminaire « La science en langue commune », organisé à Paris VII-Denis Diderot par Paule Petitier, de 2013 à 2015.

⁹⁸⁹ Voir l'*Histoire générale des sciences*, t. III-I, *La Science contemporaine, Le XIX^e siècle* [1961], René Taton (dir.), *op. cit.*, p. 547.

⁹⁹⁰ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, *op. cit.*, 1882.

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 252, note 2 : « Nous entendons parler ici de la région française, c'est-à-dire de l'ensemble de la région qui constituait la Gaule romaine. La politique des rois et des peuples et les événements qui en ont été la conséquence ont considérablement diminué pour nous ce domaine. Il faut, hélas ! que nous en retranchions le royaume de Belgique, une partie de la Hollande, le grand-duché du Luxembourg, la Prusse rhénane de la rive gauche du fleuve et le palatinat de Bavière, enfin l'Alsace et la Lorraine (Metz et Strasbourg !) que nous a enlevées l'Allemagne par le traité de Francfort (1871). »

⁹⁹² *Ibid.*, p. 10-11. Ce texte a déjà été commenté.

Si Humboldt fait partie de ces « puissants esprits », il n'empêche que le texte opère une gradation : le savant allemand se contente d'un « œil investigateur » là où les français ont du « génie », une « vaste science » et de la « persévérance ». Les notices biographiques, rejetées en notes de bas de page, révèlent également une hiérarchie : celle qui est consacrée à Humboldt, insistant par ailleurs sur son caractère international, ne fait que six lignes, alors que celle sur Cuvier en compte 21 et celle sur Saint-Hilaire quinze. Enfin, en ce qui concerne les ouvrages utilisés, toute la première partie du poème, consacrée à la géologie et à la paléontologie, recourt à environ cent-cinquante notes qui citent parfois longuement le *Dictionnaire français illustré et encyclopédique universel* de Jean-François-Marie Bertet Dupiney de Vorepierre. Il s'agit d'un médecin, né en 1811, traducteur de l'allemand qui fut décoré de la légion d'honneur en 1869⁹⁹³. Arbelot s'appuie massivement sur l'œuvre d'un vulgarisateur français. Il s'adosse également très souvent à Alfred Maury, dont il cite à dix reprises l'ouvrage *La Terre et l'homme ou aperçu historique de géologie, de géographie et d'ethnologie générale*, une étude composée par l'érudit français en guise d'introduction à l'*Histoire universelle* de Victor Duruy (1854). Enfin, il utilise aussi Élisée Reclus, le géographe anarchiste, qu'il cite quarante-deux fois dans les notes, parfois longuement, et Onésime Reclus, son frère, géographe également, sept fois convoqué.

Les sommités scientifiques universelles sont certes présentes dans le poème d'Arbelot, mais une stratégie nationaliste vise à les juger à l'aune de la science française.

Dans la deuxième partie, « Biologie et anthropologie », Arbelot critique sans détour, on l'a vu, les théories évolutionnistes, de Lamarck à Haeckel. Or, ces théories, au moment de l'écriture, émanent surtout de l'Angleterre et de l'Allemagne (Lamarck est mort depuis plus de cinquante ans) : lorsqu'Arbelot discrédite Darwin, Agassiz et Haeckel, au motif que leurs théories sont infondées et immorales, c'est toute la nation française, dans sa méthode scientifique et sa rigueur morale, qui en sort grandie. Ainsi, à propos de la parenté de l'homme avec les autres animaux, Arbelot avoue sa préférence pour les théories françaises : « Pour nous, nous suivons la théorie de Cuvier, théorie à laquelle M. de Quatrefages donne une plus haute portée en établissant que l'homme, dans la série des êtres, forme un règne à part, le règne humain⁹⁹⁴. » Du reste, la prééminence donnée aux savants français comme caution scientifique

⁹⁹³ Pour des éléments biographiques, voir le *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine*, Jules Lermina, Paris, L. Boulanger, 1885, p. 500, ainsi que le *Dictionnaire universel des contemporains*, Gustave Vapereau, 6^e éd., Paris, Librairie Hachette, 1893, p. 508.

⁹⁹⁴ Arbelot, *La Création et l'humanité*, op. cit., p. 175.

indiscutable est évidente si l'on se penche sur les références indiquées en notes. Trente notes s'appuient sur Quatrefages, la référence première pour Arbelot en biologie. Il s'agit de le citer et de le louer en même temps : tantôt il « observ[e] avec raison⁹⁹⁵ », tantôt le poète affirme qu'« il faut lire avec soin tout ce livre [*De l'Espèce humaine*] [...] de l'éminent auteur⁹⁹⁶ ». Il est celui qui « expose la nature véritable⁹⁹⁷ » : « [é]coutons M. de Quatrefages⁹⁹⁸ », « Voyez et lisez avec soin tout le livre [...] de M. de Quatrefages, si souvent cité dans ces notes ». Si Arbelot regrettera plus loin⁹⁹⁹ que le biologiste français ne lie pas la création de l'être humain au créationnisme, il n'en reste pas moins que sa gloire rejaillit dans le vers en contraste avec les scientifiques étrangers :

Mais si, plus généreux et changeant de doctrine
Je me livre au penchant où ma raison incline ;
Si, laissant Agassiz et les calculs anglais,
J'invoque la science et les auteurs français ;
Si je prends les écrits dont les brillantes pages
Font partout admirer ton nom, ô Quatrefages¹⁰⁰⁰ [...].

Peu importe pour l'instant la nature du débat – le refus du polygénisme. Arbelot souligne que la « raison » et la « science » de la nation française entrent en contradiction avec les « calculs » doctrinaires et myopes des autres nations. La souplesse de l'esprit et du beau style d'écriture à la française (Quatrefages est un « [é]crivain élégant aussi bien que savant de premier ordre¹⁰⁰¹ ») devient une caution scientifique issue d'une spécificité nationale séculaire.

L'omniprésence de Quatrefages n'est pas anodine dans un contexte géopolitique difficile où les frontières sont fortement marquées. *L'Espèce humaine*, paru en 1877, et que cite abondamment Arbelot, développe une théorie monogéniste selon laquelle, si l'homme est certes une *espèce* marquée par l'unité, un règne à part, le déterminisme géographique forge des *races* différentes de tempérament¹⁰⁰². C'est ce que montre particulièrement l'essai de 1871 intitulé *La Race prussienne*, dans laquelle Quatrefages démontre, la guerre franco-prussienne à peine finie, que la race prussienne n'est pas la race allemande :

les éléments ethnologiques de cette nation sont tout autres que ceux qui ont donné naissance aux populations vraiment allemandes. Des conditions climatériques spéciales ont maintenu

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 207.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 214.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 217.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² Voir notamment Armand de Quatrefages, *L'Espèce humaine* [1877], 6^e éd., Paris, Librairie Germer Baillière et C^{ie}, 1880, « L'espèce et la race dans les sciences naturelles », chapitre III du premier livre, p. 25-29.

et accentué les différences originelles. En réalité, au point de vue anthropologique, la Prusse est presque entièrement étrangère à l'Allemagne¹⁰⁰³.

La stratégie est claire, pour Quatrefages comme pour Arbelot : l'Allemagne, cette élégante nation artiste, est une sœur de notre patrie – le poème d'Arbelot évoque en un même vers « le bassin du Rhin et celui de la Seine¹⁰⁰⁴ » qui auraient été peuplés par un même ancêtre, le Neandertal, dont découle, selon Quatrefages, l'Européen moderne –, tandis que la Prusse, trop différente géographiquement, a créé une race différente qui a déclaré la guerre à la civilisation latine.

Enfin, l'omniprésence de Quatrefages signale une profession de foi en un avenir meilleur et plus fraternel. Arbelot le cite en note :

Sans doute, les races de l'avenir, moins différentes de sang, rapprochées par les chemins de fer, par les steamers, auront bien plus de penchants, de besoins, d'intérêts communs. De là naîtra un état de choses supérieur à ce que nous connaissons... Mais, pour être plus générale, plus diffuse, cette civilisation ne supprimera pas certaines conditions d'existence, certaines différences de milieu. Or, tant qu'il existera des pôles, un équateur, des continents et des îles, des montagnes et des plaines, il subsistera des races distinguées par des caractères de toute nature, des races supérieures et inférieures au point de vue physique, intellectuel et moral. En dépit des croisements, la variété, l'inégalité persisteront sur la terre. Mais dans son ensemble l'humanité se sera complétée, elle aura grandi ; et les civilisations de l'avenir, sans faire oublier celles du présent, les dépasseront dans quelque direction encore inconnue, comme les nôtres ont dépassé leurs devancières¹⁰⁰⁵.

Le mélange des races rendra le futur plus pacifique, et cela grâce aux progrès technico-scientifiques. La science de l'adaptation, de l'acclimatation, pour reprendre un terme cher à Quatrefages, est le signe d'un optimisme qui, dix ans après la fin de la guerre, annonce le retour de la vie et, symboliquement, la revanche sur la froideur prussienne :

Tout s'anime et se meut : le germe de la vie,
Dans les mers, sur le sol, lève et se multiplie.
Irrésistible élan ! réveil prodigieux
Qui confond la raison ! Le soleil radieux
De ses baisers ardents féconde la nature
Et verse avec le jour la semence future¹⁰⁰⁶.

Quatre ans après la guerre, *Antediluviana*¹⁰⁰⁷, le « poème géologique » d'Ernest Cotty, avait déjà évincé de son éloge final tous les savants allemands. Glorifiés, les géologues français forment une liste de noms propres qui s'étend sur deux vers et est marquée à la fin par une

¹⁰⁰³ Armand de Quatrefages, *La Race prussienne*, introduction, Paris, Librairie Hachette et c^{ie}, 1871, p. 8.

¹⁰⁰⁴ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, op. cit., p. 203.

¹⁰⁰⁵ Quatrefages, *La Race prussienne*, op. cit., p. 182. La citation, tronquée, est tirée des pages 211 et 212 de *L'Espèce humaine*, op. cit.

¹⁰⁰⁶ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁰⁷ « Gloire aux Cuvier, Brongniart, Beaumont, Hébert, Vibray, / Verneuil, Lartet, Gaudry, Collomb, Buteux, Mercey !.. / J'interromps à regret le cours de cette liste,... / (Bien que l'on doive, en tout, être un peu formaliste). / Chez les Anglais, pourtant, citons d'autres savants : / Lyell, Flower, Prestwich, Falconer, Busk, Evans », Ernest Cotty, *Antediluviana*, op. cit., p. 16.

éloquente aposiopèse. Les géologues anglais ont droit à un vers entier. L'un des enjeux de la poésie scientifique après 1870 est de devancer la science allemande afin que les applications techniques puissent permettre à la France de se venger.

Enfin, d'un point de vue formel, la survie dans ces corpus d'une forme classique du vers peut s'expliquer aussi par un souci poétique de célébrer le génie français et les spécificités irréductible de sa versification. Comme le dit Guillaume Peureux :

Les liens qui se sont tissés entre la versification et la langue, une partie de l'identité nationale et la politique, ont crû au fil du temps au point que la métrique syllabique est identifiable comme purement et exclusivement française dans le contexte des poésies familières aux lettrés : la rime ou l'alexandrin sont à leur mesure des lieux de mémoire ou des emblèmes de la culture nationale¹⁰⁰⁸.

Or on sait qu'une des causes principales avancées pour expliquer la défaite de la France en 1870 est une forme de retard scientifique et scolaire. Dans ce contexte de rétribution revancharde, dominé notamment par le régime de l'Ordre Moral, la métrique syllabique devient le fer de lance d'une culture française. Celle-ci souhaite retourner aux fondements qui constituent son identité propre et souveraine. Écrire des vers dignes de Boileau, immédiatement après la défaite de Sedan, c'est tenter de bâtir un avenir culturel en revenant formellement sur ce qui a fait le succès spécifique de la littérature française au moment de son apogée dans le contexte des lettres européennes.

2.2. Des sciences polémiques : le savant et le socialiste

Pour « chanter les lumières du siècle », la science contemporaine a longtemps été un vecteur privilégié. « [D]énoncer les injures du présent »¹⁰⁰⁹ s'adjoint parfois les grâces modernes des sciences positives. En un demi-siècle où le scientisme requérait que toute démonstration, peu importe son champ d'application, fasse reposer ses fondements rhétoriques sur le modèle de la science, les plaidoyers poétiques pour une refonte (voire une révolution) politique ont parfois exploité la valeur d'autorité de l'argument scientifique.

2.2.1. « Force des choses », de Hugo : quand la science terrasse les tyrans

En 1852, en exil à Guernesey, Hugo compose son grand recueil politique, *Châtiments*, qu'il conçoit comme une punition à destination de Napoléon III. En somme, il n'est pas d'œuvre

¹⁰⁰⁸ Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers*, op. cit., p. 613.

¹⁰⁰⁹ Denis Thouard, « Perfectibilité et norme esthétique dans le néo-classicisme : philologie, poésie et politique chez André Chénier », art. cit., p. 621.

poétique plus concentrée sur son effet pragmatique. Pourtant, dans une lettre à Jules Hetzel¹⁰¹⁰, Hugo concède qu'un tel type de recueil n'est pas de la « poésie pure » mais plutôt une « arm[e] » de « combattant ». Dans l'esprit du poète romantique, il faut agrandir la « carrière des vers¹⁰¹¹ » (selon la formule de Chénier) à cette dimension sociale et politique. C'est pourquoi dès 1831, le dernier vers des *Feuilles d'automne* clame que, pour que la « muse » vienne en aide « aux peuples sans défense », le poète « ajoute à [s]a lyre une corde d'airain »¹⁰¹².

A priori, il est peu d'œuvres de Hugo qui soit plus éloignée d'une réflexion autour des sciences que *Châtiments*. Cependant, dans l'antépénultième pièce, « Force des choses », la présence de la science éclate *in extremis* comme un argument politique tourné contre l'Empire.

Hugo a décliné tout au long du recueil ses avatars de poète vengeur. Dans « Force des choses », il en revendique un nouveau, plus pacifique, celui du poète médecin de la nation malade :

Quand le peuple français n'est plus le peuple libre ;
Quand mon esprit, fidèle au but qu'il se fixa,
Sur cette léthargie applique un vers moxa ;
Toi, tu rêves¹⁰¹³ ;

Là se noue la tension qui parcourt toute la première partie du poème : la nation française est, durant les 154 premiers vers, dans un état déplorable. Ces trois vers constituent un retour réflexif sur la composition du recueil bientôt achevé : le « but » programmatique des *Châtiments* est de libérer le peuple de ses chaînes, et ce faisant, de soigner par une poésie anti-inflammatoire un organisme socio-politique en état de mort apparente. Le vers se décrit lui-même comme un remède médical, un baume que le poète, médecin de la société, applique sur les plaies d'une nation pathologiquement éprouvée.

Tout le long de ce premier mouvement du poème, la nature, face à la multiplication des phénomènes morbides, fait la sourde oreille : « O nature profonde et calme, que t'importe ! », « Toi, tu rêves », « Toi, tu ne t'émeus point », « Ce n'est pas ton affaire à toi de t'irriter. »¹⁰¹⁴ Elle poursuit en effet sa marche imperturbable :

¹⁰¹⁰ « J'ai pensé qu'il m'était impossible de publier en ce moment un volume de poésie pure. Cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais », 7 septembre 1852, à Jules Hetzel. Cette lettre étant absente de l'édition de la *Correspondance* d'Hugo chez Albin Michel (1850), j'emprunte cette citation à Pascal Melka qui la cite en ouverture de son ouvrage *Victor Hugo, un combat pour les opprimés. Étude de son évolution politique*, Paris, La Compagnie littéraire, 2008, p. 13.

¹⁰¹¹ André Chénier, *L'Invention* [1790], Georges Buisson (éd.), *op. cit.*, v. 117, p. 234.

¹⁰¹² Victor Hugo, « Amis, un dernier mot ! », dernier poème de *Les Feuilles d'automne* [1831], repris dans les *Œuvres complètes, Poésie I* [1985], Claude Gély (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 673-674.

¹⁰¹³ Hugo, « Force des choses », douzième poème du livre VII des *Châtiments* [1853], repris dans *Poésie II*, Jean Gaudon (éd.), *op. cit.*, p. 190-195, p. 191 pour la citation.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 191.

Toi, tu gonfles la mer, tu fais lever les astres,
Tu courbes l'arc-en-ciel, tu remplis les buissons
D'essaims, l'air de parfums, et les nids de chansons¹⁰¹⁵ [...].

Hugo use du code romantique du *lama sabakhtani* : Dieu imperturbable qui ne répond pas au Christ des oliviers est ici remplacé, dans une perspective panthéiste, par une nature supérieure et inébranlable. La stratégie mise en place par ce premier mouvement joue la carte de la relativisation : face aux malheurs de la France, le monde continue de tourner, les lois scientifiques, mécanisme lunaire de la marée et astronomie, sont inviolables, contrairement aux lois des hommes que Louis Napoléon a bafouées. En fin de compte, cette « Force des choses », dans un premier temps, il semble que ce soit la marche réglée à jamais de la nature, contre laquelle l'homme et ses politiques iniques ne pourront rien. À l'approche du seuil conclusif du recueil, le poème, qui se montre défaitiste, met en place cette première consolation.

Cependant, le second mouvement du texte renverse radicalement cette perspective :

Erreur ! erreur ! erreur ! ô géante aux cent yeux,
Tu fais un grand labeur, saint et mystérieux !
Oh ! qu'un autre que moi te blasphème [*sic*], ô Nature !
Tandis que notre chaîne étreint notre ceinture,
Et que l'obscurité s'étend de toutes parts,
Les principes cachés, les éléments épars,
Le fleuve, le volcan à la bouche écarlate,
Le gaz qui se condense et l'air qui se dilate,
Les fluides, l'éther, le germe sourd et lent,
Sont autant d'ouvriers dans l'ombre travaillant ;
Ouvriers sans sommeil, sans fatigue, sans nombre.
Tu viens dans cette nuit, libératrice sombre !
Tout travaille, l'aimant, le bitume, le fer,
Le charbon ; pour changer en éden notre enfer,
Les forces à ta voix sortent du fond des gouffres¹⁰¹⁶.

Les éléments constitutifs de la nature, comme l'ont enseigné à l'homme les avancées des sciences modernes, sont sans cesse actifs, mouvants et interdépendants. Les principes actifs de la nature sont décrits significativement comme des ouvriers laborieux. Par leur biais, la nature travaille à la libération de l'homme. Comment cela ? La suite et la fin du poème répondra : par la recherche scientifique.

Tu murmures tout bas : – race d'Adam qui souffres,
Hommes, forçats pensants au vieux monde attachés,
Chacune de mes lois vous délivre. Cherchez¹⁰¹⁷ ! –

La nature semble muette, mais ces vers indiquent qu'elle se contente de parler bas. Ses lois sont des ferments de libération qu'il incombe à l'homme assoiffé de liberté et de progrès de

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*

découvrir. L'injonction à l'impératif est une exhortation à la recherche scientifique, ce qu'explicitent les vers suivants :

Et chaque jour surgit une clarté nouvelle,
Et le penseur épie et le hasard révèle ;
Toujours le vent sema, le calcul récolta.
Ici Fulton, ici Galvani, là Volta,
Sur tes secrets profonds, que chaque instant nous livre,
Rêvent ; l'homme ébloui déchiffre enfin ton livre.
D'heure en heure on découvre un peu plus d'horizon :
Comme un coup de bélier au mur d'une prison,
Du genre humain qui fouille et qui creuse et qui sonde,
Chaque tâtonnement fait tressaillir le monde¹⁰¹⁸.

La nature sème les vérités scientifiques et l'algèbre en permet la moisson. Les scientifiques dont Hugo choisit de faire la liste ne sont pas élus au hasard. Fulton fut un pionnier dans l'ingénierie des machines à explorer les fonds marins et dans celle des bateaux à vapeur. Sondeur de gouffres et d'inconnu, il nomma *Nautilus* (Verne s'en souviendra) le sous-marin qu'il proposa au Directoire français en 1800. Quant à Galvani et Volta, ce sont les premiers à maîtriser la force électrique : c'est grâce à eux que peut advenir « une clarté nouvelle », métaphoriquement représentée par la découverte de la lumière voltaïque. Cet éclat « ébloui[t] » l'homme en même temps que la rime équivoquée entre le verbe « livre » et le substantif qui lui est homonymique frappe l'esprit d'une évidence éclatante : la nature dévoile ses secrets à qui prend la peine d'en parcourir les pages et d'en avoir une approche herméneutique. Cette recherche scientifique est sans détour comparée à une force de libération, à un « bélier » : là où le vers de Hugo ne permet que de guérir les inflammations politico-sociales d'une société léthargique, la recherche scientifique peut en prévenir les dérives et ouvrir un avenir moins inique.

La science partage avec la politique son mode de succession historique : « les révolutions ». La science « se rature », comme l'enseigne *William Shakespeare* dix ans plus tard, de la même façon que les systèmes politiques se remplacent, en vue de plus d'égalité. Or, dans le texte poétique, ces « révolutions » sont non seulement transposables dans le domaine scientifique, mais elles sont aussi diffusées par le progrès prométhéen de la science humaine :

[...] les révolutions,
Par qui le cœur humain germe et change de formes
Paris, Londres, New-York, les continents énormes,
Ont pour lien un fil qui tremble au fond des mers.
Une force inconnue, empruntée aux éclairs,
Mêle au courant des flots le courant des idées¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ Victor Hugo, « Force des choses », *op. cit.*, p. 193.

Le début des années 1850 est en effet marqué par un grand enthousiasme autour de la communication électrique par câbles sous-marins. En 1850, un câble est temporairement posé entre la France et l'Angleterre, mais il faudra attendre 1858 pour que le vieux continent soit relié au nouveau¹⁰²⁰. Les vibrations de ce progrès technico-scientifique s'accordent à la fois au cours de la nature en même temps qu'au cours du progrès idéologique. La poésie du second XIX^e siècle se souviendra de ce fil électrique, de Rimbaud à René Ghil en passant par Richepin¹⁰²¹. Le flot des mers et le progrès idéologique s'unissent à la science en marche pour créer un monde à venir, où la conscience que tout se tient renforcera la nécessité d'un état démocratique. La science, dans la rhétorique hugolienne, renverse par conséquent à elle seule les pouvoirs injustes :

La science, gonflant ses ondes débordées,
Submerge trône et sceptre, idole et potentat¹⁰²².

Cette science devient une exigence naturelle ; elle s'énonce grâce à une métaphore *in absentia* qui concourt à en faire l'équivalent du flot océanique. Son développement est une nécessité qui jaillit de chaque élément naturel :

Par degrés, lentement, on voit sous ton haleine
La liberté sortir de l'herbe de la plaine,
Des pierres du chemin, des branches des forêts,
Rayonner, convertir la science en décrets¹⁰²³ [...] !

La loi scientifique devient loi humaine, en prenant en compte le fait que la multitude vit, que le plus humble est un être digne d'égard, ce qui constitue la leçon finale :

Le voyant, le savant, le philosophe entend
Dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles,
La palpitation de ces millions d'ailes¹⁰²⁴ !

Le second mouvement de cette pièce, par conséquent, adopte une tonalité beaucoup plus optimiste que le premier, sur lequel il porte un jour nouveau : la science, dès le présent, expose une organisation égalitaire de tous les éléments de la nature. De même que Michelet s'appuiera

¹⁰²⁰ Voir à ce propos Catherine Bertho (dir.), *Histoire des télécommunications en France*, Toulouse, Érés, 1984, p. 27-31, mais aussi Ken Beauchamp, *History of Telegraphy*, Londres, The Institution of Electrical Engineers, coll. « IEE History of technology series 26 », 2001, p. 134-156.

¹⁰²¹ Rimbaud, « Et les poteaux télégraphiques / Vont orner, – lyre aux chants de fer, / Tes omoplastes magnifiques ! », « Ce qu'on dit au poète... » [1871], repris dans les *Œuvres complètes*, André Guyaux et Aurélia Cervoni (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 153-154, Richepin, « Au flux de verbe sans arrêt, / Dont la parole infatigable / Criant vocable sur vocable / Se déroulerait comme un câble / Et comme un taureau rugirait. », « Les algues », *La Mer, op. cit.*, p. 316, René Ghil, « ... Allons ! les hirondelles d'aile en minutie / dessus les portées télégraphiques, trient [...] », *Dire du mieux, Le Vœu de vivre*, Paris, 1889, p. 70.

¹⁰²² Victor Hugo, « Force des choses », *op. cit.*, p. 94.

¹⁰²³ *Ibid.* Ce sera aussi la théorie de Michelet, qui fera de la sorcière le premier médecin de l'histoire, dans *La Sorcière* (1862).

¹⁰²⁴ Victor Hugo, « Force des choses », *op. cit.*, p. 195.

sur l'organisation sociale des abeilles pour prôner un système républicain¹⁰²⁵, Victor Hugo affirme que la recherche scientifique dévoilera un modèle politique à reproduire : la nature est une organisation fondamentalement égalitaire. La « Force des choses » n'est plus l'inflexibilité d'une nature allégorisée, mais plutôt le flot naturel du progrès scientifique sans cesse croissant, dont la prochaine vague balayera bientôt comme un fétu l'Empire et son tyran. Hugo entend ainsi retourner contre Napoléon III l'un de ses instruments de propagande : le soutien aux sciences que louait par exemple Bellin.

De Hugo à Renan, la science devient un nouveau sacerdoce qui ne s'essoufflera qu'à la fin du siècle¹⁰²⁶.

2.2.2. *Ralentissement scientifique et dégradation du Second Empire*

Juste avant la chute de l'Empire, *L'Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*¹⁰²⁷, attaque en bonne et due forme la science française. Cette longue lettre fictive (247 pages de vers, quatorze pages de notes), en alexandrins à rimes suivies et de facture classique, s'ouvre sur une déploration qui, sous le couvert de l'argument scientifique, s'en prend à l'état de la nation française. Le trappeur se plaint : la France, auparavant, abreuvait l'Amérique de ses découvertes scientifiques et de ses lettres.

Vous dormez, gens savants, plongés dans vos fauteuils ;
 Nous attendons en vain vos écrits, vos recueils,
 Le retour de ces temps où d'éloquentes pages
 Que l'hélice ou le vent apportaient sur nos plages
 Venaient électriser nos cœurs américains.
 France alors enfantait orateurs, écrivains ;
 Son œil perçait les sphinx, les vieux hiéroglyphes,
 Scrutait à Khorsabad des frises-logoglyphes,
 Des traits formés en coins et des taureaux ailés.
 Cent planètes poussaient dans les cieux étoilés.
 Ses travaux, ses efforts n'avaient qu'un but unique,
 Élargir la raison, le savoir, la critique.
 Sa science inventait acides, gaz, métaux,
 Divulguait la chimie, en réglait les plateaux. [...]
 Des vers fiers distinguaient vos chants, votre lyrisme.
 La foudre tapageuse, obligée au mutisme,
 Portait soumise, en l'air, sur un fil vos billets.
 Le globe ouvert, fouillé, livrait sous vos maillets
 Ses mammouths, l'inconnu, ses secrets, ses fossiles,
 Les antres explorés rendaient les ustensiles
 Que l'homme primitif sut tirer des cailloux

¹⁰²⁵ Michelet, *L'Insecte* [1857], chapitre XXV, « Les abeilles architectes. La cité », Paule Petitier (éd.), Sainte-Marguerite-sur-Mer, éditions des Équateurs, 2011, p. 289-290.

¹⁰²⁶ Lorsqu'il édite *L'Avenir de la science* [1848], près de quarante ans après l'avoir écrit, en 1890, Renan nuance ses optimistes vues par le biais d'une préface anti-programmatique.

¹⁰²⁷ Anonyme, *L'Épître d'un trappeur du Texas aux savants de France*, 1870, *op. cit.* Voir le chapitre précédent pour une première présentation de ce texte.

Vous repêchiez des lacs ses huttes, ses bijoux¹⁰²⁸.

La visée rétrospective de cette ouverture est au service d'une plainte élégiaque : le temps où la science française était à la pointe du progrès n'est plus. Le poème fait allusion aux découvertes fondatrices de Jean-François Champollion, dont « l'œil perçait les sphinx et les vieux hiéroglyphes » dans les années 1820, mais également aux deux consuls français qui firent des fouilles archéologiques déterminantes près de Khorsabad, dans le nord de l'actuelle Syrie. En 1840, Louis-Philippe fonda un consulat de France à Mossoul. De 1843 à 1855, Paul-Émile Botta puis Victor Thomas Place découvrirent l'un après l'autre un pan important de la culture assyrienne, et notamment l'iconographie des « taureaux [androcéphales] ailés » dont Place avait découvert pas moins de vingt-quatre paires, à la suite de Botta¹⁰²⁹. Ces fouilles furent laissées à l'abandon en 1855, d'où le regret du trappeur en 1870.

À la même époque, en 1848, Urbain le Verrier, guidé par François Arago, fait la découverte de la planète Neptune en s'appuyant sur le seul calcul algébrique : ce tour de force constitue l'une des découvertes les plus retentissantes du siècle en même temps qu'un bouleversement épistémologique. Le chiffre à lui seul permet désormais de faire des découvertes de toute première importance en se passant du recours aux sens et à l'empirisme : « Cent planètes poussaient dans nos cieux étoilés », grâce aux facultés algébriques d'un Français. Notons que le trappeur passe sous silence la controverse selon laquelle Neptune fut découverte précédemment par un Anglais¹⁰³⁰.

Le poème célèbre ensuite le monopole regretté des avancées en chimie. Antoine-Laurent Lavoisier, dans les années 1770, formule la première théorie des « acides¹⁰³¹ », mais il est également considéré comme le chimiste qui fit la découverte de l'oxygène¹⁰³². En ce qui concerne les « métaux », les chimistes français brillèrent également : Nicolas Vauquelin caractérise le chrome en 1797, Louis Jacques Thénard, dans les années 1810, découvre le bore et établit une classification des métaux, en 1841, Eugène-Melchior Péligot nomme l'uranium. Les Français ne sont pas non plus en reste dans les avancées de la thermométrie, de la dilatation

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 1-2.

¹⁰²⁹ Voir à ce propos la sous-partie « Fouilles de Khorsabad », dans le deuxième chapitre de Pauline Albenda, *The Palace of Sargon, King of Assyria: Monumental wall reliefs at Dur-Sharrukin, from original drawings made at the time of their discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, coll. « Synthèse C.N.R.S. », 1986, p. 210-213 et p. 223-224.

¹⁰³⁰ À ce propos, voir l'*Histoire générale des sciences, t. III-I, La Science contemporaine, Le XIX^e siècle* [1961], René Taton (dir.), *op. cit.*, p. 150-151.

¹⁰³¹ Voir à ce propos l'*Histoire générale des sciences, René Taton (dir.), t. II, La Science moderne de 1450 à 1800* [1958], deuxième tome de l'*Histoire générale des sciences, op. cit.*, p. 579-580.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 575-576. Là aussi, il existe une controverse sur la paternité de la découverte que gomme totalement le poème.

des métaux et de leur conductibilité calorifique¹⁰³³, ainsi que dans l'appréhension des métaux complexes¹⁰³⁴.

Puis les gloires poétiques françaises sont louées au sein d'un seul vers qui précède l'évocation de la supériorité nationale en matière de géologie, de paléontologie et d'archéologie. Cuvier, modèle du savant hexagonal, se cache sous cette allusion.

Or cette suprématie française dans les arts et les sciences est reléguée dans le passé. Cette gloire inspiratrice est énoncée significativement à l'imparfait :

Et nous vous écoutions, et nos mains d'applaudir.
Votre souffle influent nous aidait à grandir¹⁰³⁵.

Dans le temps présent, les savants du tout premier vers sont « plongés dans [leurs] fauteuils » : « Vous bâillez, indolents, vous cherchez le repos¹⁰³⁶. » La nation tout entière est marquée par la décadence et l'amollissement, la faute à un « goût » trop grand pour le « matériel »¹⁰³⁷ qu'indiquait d'entrée la présence des « fauteuils ». Car la France, clame ce trappeur qui semble avoir lu Renan, est devenue paresseuse, et l'industrie et l'économie ont supplanté l'art et la science :

Suffit-il d'inventer clysopompe, allumettes,
D'obtenir du soleil des portraits de grisettes¹⁰³⁸ ?

L'invention moderne ne cherche plus que le progrès du confort, qu'il s'agisse d'instruments pour faire des lavements – le clysopompe fut utilisé dans la poésie parodico-scientifique, de Rimbaud¹⁰³⁹ à Maurice Mac-Nab¹⁰⁴⁰ en passant par Tristan Corbière¹⁰⁴¹ –, d'allumettes chimiques dont la formule est stabilisée au XIX^e siècle et dont se moque Baudelaire en 1855¹⁰⁴², ou de la photographie qui servait déjà à des fins peu morales.

¹⁰³³ À ce propos, voir l'*Histoire générale des sciences, t. III-I, La Science contemporaine, Le XIX^e siècle* [1961], René Taton (dir.), *op. cit.*, p. 262-267.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 357-358.

¹⁰³⁵ *Épître d'un trappeur du Texas, op. cit.*, p. 2.

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰³⁹ Armand Sylvestre [Rimbaud], « O balançoirs [*sic*] ! ô lys ! clysopompes d'argent ! », dans l'*Album zutique* [1971], repris dans les *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 172. Voir aussi « Les lys, ces clystères d'extase ! » en ouverture de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], *ibid.*, p. 149.

¹⁰⁴⁰ « Le Clysopompe », dans les *Poèmes incongrus* [1887], repris dans les *Poèmes mobiles, œuvres complètes de Maurice Mac-Nab*, François Caradec (éd.), Mont-de-Marsan, L'Atelier des Brisant, coll. « Le Chat Noir », 2002, p. 144.

¹⁰⁴¹ « Polichinelles-Dieux, Rois pouilleux sur leurs trônes, / Clyso-pompant l'azur qui bâille leur sommeil !... », dans le poème « Veder Napoli poi mori », *Les Amours jaunes* [1873], Elisabeth Aragon et Claude Bonnin (éd.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. 272. Voir aussi le très irrévérencieux poème de jeunesse « Légende incomprise de l'apothicaire Danet » [1860-1862], repris dans les *Œuvres complètes*, Pierre-Olivier Walzer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 863-864.

¹⁰⁴² Les « allumettes chimiques » sont résolument placées du côté du progrès utilitaire par Baudelaire, qui considère que les « philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques », c'est-à-dire « tout bon français qui lit tous les

Rien d'aussi beau qu'un rail, un piston, des engines [*sic*] ;
Vous ne montrez d'esprit qu'en faisant des machines.
L'hélice et la vapeur procurent des trésors ?
Devenez forgeron, ayez des coffres-forts [*sic*],
Dédaignez la science et la littérature ;
L'institut sans l'argent, c'est un roi sans voiture¹⁰⁴³.

L'heure est à l'industrie, à la paresse et à l'argent, ce que ne peut juger que négativement un homme dont la survie dépend de ses seules aptitudes personnelles. Significativement, le seul à se dresser contre ce déplorable état de fait social, politique et scientifique, est Victor Hugo, qui n'est pas nommé directement :

En vain brillant Quarante, un poète combat
En sa prose aux tons fins l'acte du Concordat ;
En vain, nouveau Tacite, un burineur d'histoire
Veut-il le libre droit de penser et de croire ;
Le docte corps, béni par un gant violet
Juge, opine entraîné par le petit-collet,
N'offre un prix qu'aux écrits que l'Église apprécie,
Et l'*index* consulté sur leur orthodoxie,
Si, par exception, l'académicien
Trace une noble page en style aérien,
C'est d'exil, de Jersey, que part la grande idée,
C'est sur papier anglais que sa phrase est scandée¹⁰⁴⁴.

Il y a une convergence entre les divers éléments de la société telle que la dépeint ce trappeur fictionnel : l'amollissement bourgeois dans le confort du progrès, en regard duquel la vitalité du trappeur des « forêts du Texas, Red-River, Beaver-Crique¹⁰⁴⁵ » est axiologiquement marquée, est alimenté par les dérives d'une science nationale. Cette science se perd et se compromet dans la mise en pratique purement utilitaire de ses avancées. Cette dérive est soutenue par un pouvoir impérial, touché comme on l'a vu par la dégradation et l'amollissement. Ledit pouvoir a écarté Victor Hugo, avatar du trappeur, comme lui exilé au loin, comme lui critique envers le Second Empire¹⁰⁴⁶.

La pièce se termine sur une profession de foi hugolienne :

Cessons donc. Si longtemps ma rime et vos images
Dans mes bois ont ensemble allégé mes voyages,
Qu'avec regrets je vois qu'il faut les désunir.

jours *son* journal dans son estaminet » [les italiques ont leur importance ici], sont les bourgeois que seul le confort contente : « [d]emandez [-lui] ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens », dans « Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité », dans « Exposition universelle. 1855. Beaux-arts », *Le Pays*, 26 mai et 3 juin 1855 (chapitres I et III) et *Le Portefeuille* (12 août 1855), repris dans *Curiosités esthétiques* [1868], Henri Lemaître (éd.), Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, p. 218-219.

¹⁰⁴³ *Épître d'un trappeur du Texas, op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

¹⁰⁴⁶ Cette allusion à l'exil de Hugo, par ailleurs, est un indice chronologique permettant de dater la composition du poème d'avant la guerre franco-prussienne (déclarée en juillet) et le retour de l'écrivain romantique en septembre.

Maîtres ! douce habitude est bonne à maintenir ;
Chatouiller l'Institut, inciter sa science
A dépouiller l'esprit du joug de la croyance,
Est un trop noble but. Je récidiverai,
Ou rendez-moi muet en acceptant mon vrai¹⁰⁴⁷.

Le poète, trappeur de plume, répète la valeur pragmatique, redresseuse de tort, dont il souhaite charger son épître d'inspiration hugolienne. Il appelle la fin d'un Empire marqué par la mollesse et le confort, ce que la guerre franco-prussienne viendra effectivement réaliser quelques mois plus tard, d'une manière humiliante qui confirmera massivement cette vision d'une nation déchue.

2.2.3. *Le recours au technolecte : un art poétique égalitaire*

La portée politique du poème qui évoque les choses de la science peut en outre résider dans des traits stylistiques. À titre d'exemple, la rénovation poétique telle que la revendique Hugo, dans « Réponse à un acte d'accusation¹⁰⁴⁸ », prend la forme d'une révolution socio-politique¹⁰⁴⁹. Cette révolution s'appuie avant tout sur une métaphore qui fait du lexique poétique un État. Or cet État était anti-démocratique : « La poésie était la monarchie ; un mot / Était un duc et pair¹⁰⁵⁰ ». Il convient d'anéantir cet état des choses : « Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier¹⁰⁵¹ ! », clame le poète. La science est relativement absente de cet acte de foi démocratique, néanmoins, on l'a vu, Victor Hugo introduira l'« aéroscaphe » dans les vers de « Plein ciel¹⁰⁵² ». De fait, deux vers discrets de « Réponse à un acte d'accusation » ouvrent la voie à une possibilité de la régénération sociale et poétique par la science :

Je violai du vers le cadavre fumant ;
J'y fis entrer le chiffre ; ô terreur¹⁰⁵³ ! [...]

Le langage mathématique était auparavant prohibé dans le vers. Le crime de lèse-majesté qui consiste à faire entrer dans la forme poétique la plèbe bigarrée des mots roturiers se renforce de celui qui consiste à y ajouter le chiffre, opération propre à susciter un bouleversement apparemment révolutionnaire.

Il y a fort à parier que Jean Richepin se souvient de Victor Hugo lorsqu'il compose *La Chanson des gueux* qui paraît en 1876¹⁰⁵⁴. Ce recueil qui célèbre les humbles (le prologue est

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 247.

¹⁰⁴⁸ Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 263-268.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 264-265.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 264.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁰⁵² Hugo, *La Légende des siècles*, Première série [1885], *Poésie II*, *op. cit.*, p. 813 et 815.

¹⁰⁵³ Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *op. cit.*, p. 265.

¹⁰⁵⁴ Jean Richepin, *La Chanson des gueux* [1876], Paris, Éditions d'Aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1978.

constitué d'une « Ballade du roi des gueux¹⁰⁵⁵ ») n'hésite pas à utiliser une langue argotique. Or les mots de cette langue argotique sont eux-mêmes, sur le modèle hugolien, des mots hors-la-loi, des « gredins de mots en rupture de ban¹⁰⁵⁶ », comme le révèle le fictif éditeur dans le « Simple avis pour, quoique écrit en manière de *post-scriptum*, servir d'*ante-scriptum* à la préface ci-après ». On découvre dès le titre de cet avis une esthétique du renversement généralisé, du carnavalesque et de la dissolution des valeurs, que la première pièce viendra confirmer : « Le poète est le roi des gueux ». Les mots d'argot, trouvent avec *La Chanson des gueux* une forme de reconnaissance qui passe par leur transfert dans la forme poétique. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le recueil cause à Richepin d'importants démêlés avec la justice, qui ne se trompera pas sur sa portée politique. « N'oublions pas que le livre fut composé sous le régime de l'Ordre Moral¹⁰⁵⁷ », rappelle Pierre Flottes, c'est-à-dire durant cette période, après la chute du gouvernement républicain provisoire, qui avait pour but de préparer une troisième restauration en prônant des valeurs antirépublicaines et chrétiennes. Néanmoins, Pierre Flottes se contente de charger *La Chanson des gueux* puis *Les Blasphèmes*¹⁰⁵⁸ d'une portée politique. Il paraît ce faisant négliger la valeur polémique qui se tapie par analogie dans les abysses scientifiques de *La Mer*.

Ce recueil, qui paraît huit ans après *La Chanson des gueux* et deux ans après *Les Blasphèmes*, en 1886, inflige une légère torsion à cette poétique carnavalesque en faisant entrer le langage scientifique¹⁰⁵⁹ dans le vers pour signifier la multitude des humbles. Jean Richepin se plaint de la pauvreté taxinomique de la langue non spécialisée :

Qui dira la mer végétale ?
 Algues, varechs et goëmons,
 Tout l'immense herbier qu'elle étale,
 C'est ainsi que nous le nommons.
 Trois mots pour le peuple sans nombre
 Qui tapisse au fond de son ombre
 Ses ravins, ses plaines, ses monts !
 Trois pauvres mots pour cette flore
 Multiforme et multicolore
 Que sans relâche fait éclore
 L'éternel printemps des limons¹⁰⁶⁰ !

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 1-2.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. II.

¹⁰⁵⁷ Pierre Flottes, *Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939*, *op. cit.*, p. 426.

¹⁰⁵⁸ Jean Richepin, *Les Blasphèmes*, Paris, Michel Dreyfous, 1884.

¹⁰⁵⁹ Est-ce ce que reproche Verlaine à Richepin, lorsqu'il évoque, dédaigneux, un texte écrit « d'après la poétique de Jacques Delille » ? Voir *Les Hommes d'aujourd'hui* [1885-1893], dans les *Œuvres en prose complètes*, Jacques Borel (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 779-781, p. 780 pour la citation.

¹⁰⁶⁰ Jean Richepin, *La Mer* [Maurice Dreyfus, 1886], *op. cit.*, p. 306.

La « mer végétale » est une analogie *in praesentia* du « peuple sans nombre » dont la langue se refuse à rendre compte de la bigarrure. Par le biais d'une métaphore filée, le fond de la mer renvoie aux tréfonds de la société et de ses classes les plus basses : c'est en effet là qu'on trouve la fange sociale en même temps que le « limon » d'où germera le renouveau politique, suivant la leçon hugolienne des *Misérables*. Le lecteur ainsi prévenu ne s'étonnera pas de la richesse du lexique botanique marin employé pour célébrer la diversité de l'algue, ancêtre premier et commun selon Richepin :

Parmi les flaques où fourmille
L'évaporation des eaux,
Vois-donc ! Céramie en ramille,
Estocarpée en nids d'oiseaux,
Ulve large, à plat, qui se carre,
Éventail ouvert de l'agare,
Plocamium aux fins réseaux,
Laminaire gladiolée,
Lanière en caoutchouc collée
Par les vagues à la volée
Sur les récifs aux noirs naseaux,

Conferves vertes et ridées
En tapis de velours moussus¹⁰⁶¹ [...].

L'analogie démocratique trouve une justification poétique. Ces termes vils, impropres au vers, trouvent droit de cité en poésie en même temps qu'ils acquièrent de la noblesse, car, comme le dit Richepin par la suite, de l'algue apparut la vie :

Je dirai qu'en montant aux causes
Et vers l'originel instant,
À travers les métempsychoses
Du globe encor inconsistant,
C'est vous qu'on trouve les premières
Buvant les chaleurs, les lumières,
Pour faire un corps vibrant, sentant,
Et qu'ainsi sous votre figure
Végétale, animée, obscure,
D'abord se fixe et s'inaugure
L'être jusques alors latent¹⁰⁶².

Autrement dit, si l'on suit la logique de l'analogie, le peuple endormi qui se cache sous la multiplicité végétale de l'algue saura un jour se réveiller et prendre vie, c'est-à-dire prendre le pouvoir. La fin du poème confirme cette idée : le poète renonce à chanter cette épopée évolutionniste de l'algue jusqu'à l'être, faute d'un organe digne de la corde d'airain hugolienne (que Richepin transpose en « cuivres » et « tympanons »¹⁰⁶³). S'il est une épopée, désormais, elle trouvera sa réalisation dans les aspirations d'un peuple écrasé sous le joug politique, qui,

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 307.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 315.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 318.

effectivement se soulèvera, comme l'ont fait les algues. En attendant, Richepin joue de la poétique de la prétérition, et suggère ce soulèvement plus qu'il ne le clame « [à] tonitruante rafale¹⁰⁶⁴ ».

On le voit, quand bien même le souffle d'airain manque apparemment à Richepin, qui se présente souvent comme un poète de l'aposiopèse et de la prétérition – on l'avait déjà vu avec l'histoire de la goutte d'eau¹⁰⁶⁵ –, il n'en reste pas moins que, par le biais de ce système d'énonciation malicieux, il essaime dans les sillons ouverts par Hugo quelques idées qui constitueront un terrain fertile pour la diffusion des théories anarchistes qui prendront réellement leur essor dans les années 1890, selon Pierre Flottes¹⁰⁶⁶. Pour l'heure, le critique évoque à bon droit un « dilettante de l'anarchie¹⁰⁶⁷ ».

On pourra s'étonner de constater un tel paradoxe : comme le remarque justement Michel Décaudin dans un article intitulé « Avant-garde politique, arrière-garde poétique », les poètes anarchistes (les poètes « sociaux ») de la fin du XIX^e siècle « alignent les alexandrins romantiques »¹⁰⁶⁸. L'originalité de Richepin, dans ce cadre paradoxal, est l'utilisation révolutionnaire du lexique en poésie (argot et technolecte) qui actualise poétiquement la métaphore hugolienne selon laquelle la langue est un peuple dont il faut rompre les partitions hiérarchiques. La forme romantique, par l'usage d'inspiration hugolienne du lexique, sert avec Richepin un message anarchiste.

En résumé, la poésie qui chante la science pour des raisons politiques le fait dans deux directions opposées. Soit elle se cantonne au registre épideictique, en vue de célébrer des systèmes autoritaires ou de renforcer un sentiment nationaliste jugé en péril, soit elle se charge d'une valeur polémique qui prône la libération des masses et l'égalitarisme en mêlant l'évolutionnisme, le progrès et le socialisme en un même mouvement poético-politique. Quoi qu'il en soit, il s'agit dans les deux cas de remettre en cause la poésie du Parnasse et son impartialité (supposée mais proclamée) qui cherche à tout prix à débarrasser la lyre de sa corde d'airain.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

¹⁰⁶⁵ Jean Richepin, « La Gloire de l'eau », poème de la section « Les Grandes chansons », *La Mer, op. cit.*, p. 336-339.

¹⁰⁶⁶ Pierre Flottes, *Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939, op. cit.*, p. 427.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 425.

¹⁰⁶⁸ Michel Décaudin, « Avant-garde politique, arrière-garde poétique », dans *Les Arrières gardes au XX^e siècle, L'autre face de la modernité esthétique* [2004], William Marx (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2008, p. 103-115, p. 105 pour la citation.

3. LA SCIENCE DES CROYANTS

« La profondeur du ciel est un regard de Dieu »,
Sully Prudhomme¹⁰⁶⁹.

Poésie et spiritualité, voilà un couple bien établi, comme l'indiquent assez les mots d'Emmanuel Godo :

La poésie et la spiritualité entretiennent des rapports très étroits. Le rapprochement de ces deux termes n'a rien qui puisse étonner. Le poète s'est longtemps défini comme l'inspiré, celui qu'un souffle surnaturel anime et qui écrit, dans l'enthousiasme, sous la dictée d'un dieu. [...] L'imagerie du poète-prophète dont s'orne l'histoire de la poésie, au cours des siècles, atteste de cette intrication¹⁰⁷⁰ [...].

Le critique montre que, depuis l'Antiquité, le poète est habité par une part de sacré qui l'a élu et qui lui parle. Cependant, cette théorie s'essouffle durant les âges classiques, avant de retrouver une seconde jeunesse avec le romantisme : Victor Hugo, dans *Les Rayons et les ombres*, en 1840, clame que le poète a une « fonction¹⁰⁷¹. » Or cette fonction est d'ordre prophétique : la poésie romantique doit révéler les vérités divines que le poète est seul apte à entendre. Le message de la poésie romantique est intimement lié à la croyance. Dans le contexte d'un romantisme tardif, il y aurait une forme de logique à mêler en poésie la science et la spiritualité : la création poétique étant une émanation divine, le poème scientifique dévoilerait une science dont les objets sont ordonnés par Dieu. Le poème scientifique chante alors la science divine. C'est le chant scientifique tel que Dieu le transmettrait aux humains, ce qui justifierait par ailleurs le fait que les grands scientifiques classiques qui continuent d'hanter les bibliothèques des hommes de lettres (Buffon, Linné, Cuvier...) soient communément qualifiés de poètes. Dieu leur a soufflé des éléments de vérité quant à sa création, il leur revient de les communiquer à leur tour dans une langue claire et élégante.

La Révolution, fille de la raison scientifique et du rationalisme athée, a conduit le XIX^e siècle à s'ouvrir sur une constatation de déliaison entre la science et le christianisme. Le débat n'est pas nouveau, par ailleurs, puisque Buffon connut des démêlés avec les institutions religieuses à propos de son *Histoire naturelle*¹⁰⁷². L'historien des sciences Jacques Roger montre que la nature potentiellement blasphématoire du texte de Buffon fut âprement discutée

¹⁰⁶⁹ Sully Prudhomme, « Mon ciel », dans *Stances et poèmes* [1865], repris dans les *Œuvres*, t. 1, *Poésies (1865-1867)*, Paris, Alphonse Lemerre, [s. d.], p. 176.

¹⁰⁷⁰ Emmanuel Godo, « Poésie et spiritualité au XX^e siècle, Héritage et perspective », *Mélanges de Science Religieuse*, revue trimestrielle, « Traductions poétiques de l'expérience spirituelle au XX^e siècle », t. 63, n° 1 – janvier-mars 2006, p. 3-14, p. 3 pour la citation.

¹⁰⁷¹ Hugo, « Fonction du poète », *Les Rayons et les ombres* [1840], *Poésie I* [1985], Bernard Leuilliot (dir.), *op. cit.*, p. 921-929.

¹⁰⁷² Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy*, composée de sept volumes parus entre 1749 et 1789.

parmi les théologiens eux-mêmes¹⁰⁷³. Après la première moitié du siècle et les attaques de Chateaubriand envers la science qui représente un danger pour le christianisme, l'historien Georges Minois explique que la déliaison s'accroît encore au début de la seconde moitié du siècle, sous les assauts répétés du positivisme et du scientisme, face auxquels les apologistes demeurent impuissants¹⁰⁷⁴. Maintenir à toutes forces cette union du poème, de la science et de la religion, relève *a priori* d'une attitude doublement rétrograde : poétiquement, c'est faire allégeance à la théorie romantique du rôle du poète, idéologiquement, c'est remonter le puissant courant du scientisme prédominant.

Comme pour la fonction politique du poème qui parle de science, la présence du fait positif ou de la théorie savante dans le poème à teneur religieuse n'est plus justifiée au nom du savoir seul qu'il conviendrait de diffuser. Il s'agit plutôt d'un argument d'autorité ayant pour but de prouver, apparemment positivement, le bien-fondé d'une croyance religieuse.

3.1. Géologie et paléontologie apologétiques

Chez les scientifiques comme chez les poètes, les deux postures coexistent toujours : si certains se sont éloignés du texte biblique, d'autres persistent à concilier la science et la religion¹⁰⁷⁵. L'anthologie *Muses et ptérodactyles* rend compte de cette tradition qui remonte au XVI^e siècle avec *La Sepmaine* de Du Bartas (1578), qui puise dans la science de nouvelles *mirabilia*, et s'achemine au moins jusqu'aux *Trois règnes de la nature* de Jacques Delille (1808), en passant notamment par Charles-Claude Genest et ses *Principes de philosophie, ou Preuves naturelles de l'existence de Dieu et de l'immortalité de l'âme* (1716), *La Religion* de Louis Racine (1742) ou encore *Le Soleil fixe au milieu des planètes* de Malfilâtre (1764)¹⁰⁷⁶. Un livre du *Génie du christianisme* s'intitule éloquentement « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature¹⁰⁷⁷ ». En 1824, le médecin et naturaliste Alexandre Bertrand publie ses *Lettres sur les révolutions du globe* dans lesquelles il défend l'idée selon laquelle Dieu a créé la nature à destination de l'homme¹⁰⁷⁸. Lors du second XIX^e siècle, ce sont surtout les sciences géologiques qui firent l'objet d'un nombre important d'entreprises de ce genre, en questionnant

¹⁰⁷³ Jacques Roger, *Buffon, un philosophe au jardin du roi*, Paris, Fayard, 1989, chapitre XIII, « Un auteur célèbre et scandaleux », p. 248-269, et plus particulièrement p. 250-255.

¹⁰⁷⁴ Georges Minois, *L'Église et la science, Histoire d'un malentendu*, t. II, *De Galilée à Jean-Paul II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Nouvelles études historiques », 1991, p. 237-241.

¹⁰⁷⁵ Cette hésitation est à la source du poème « Le positivisme » de Louise Ackermann, *Poésies philosophiques* [1871], repris dans *Œuvres de L. Ackermann, op. cit.*, p. 91-92.

¹⁰⁷⁶ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 39-41, 47-48, 58-59, 61-62 et 243-246.

¹⁰⁷⁷ Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], première partie, livre V : « Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature », repris dans *Essai sur les révolutions ; Génie du christianisme, op. cit.*, p. 557-601.

¹⁰⁷⁸ Alexandre Bertrand, *Lettres sur les révolutions du globe* [1824], Bruxelles, H. Dumont, 5^e éd., 1833, p. 356-357.

la concordance entre la leçon génésiaque et les dernières avancées des sciences de la terre (dont la France s'enorgueillissait d'être à la pointe), car comme le note Louis Figuier :

La géologie est donc fort loin de porter atteinte à la religion chrétienne, et l'antagonisme qui pouvait exister autrefois ici a fait place au plus heureux accord. Rien n'est plus propre que l'étude de la géologie à mettre en évidence l'éternité et l'unité divines. Elle nous montre, pour ainsi dire en action, la puissance créatrice de Dieu. Nous voyons l'œuvre sublime de la création se perfectionner sans cesse entre les mains de son divin auteur¹⁰⁷⁹.

Le vulgarisateur prône une harmonie qui caractériserait des façons modernes de dire la science. La géologie est un livre donnant accès à la vérité divine car elle est précisément une science qui étudie les traces qui permettent de reconstituer la création du monde et des premiers êtres vivants. L'idée était relativement répandue sous la plume des vulgarisateurs, puisque Camille Flammarion, sous le pseudonyme de Fulgence Marion, disait en 1866 dans *Les Merveilles de la végétation* :

L'Auteur de la nature n'est pas plus grand dans la direction d'un soleil à travers les campagnes étoilées que dans la germination d'une plante ou dans la génération d'un être vivant ; [...] présider à la formation des couches successives de l'écorce protozoïque d'un monde ou présider à celle d'un fruit mûrissant : ce sont là des œuvres divines¹⁰⁸⁰ [...].

Passé le siècle des Lumières, le paradigme romantique que Georges Gusdorf identifie comme un système épistémologique à part entière persiste à lier vérité chrétienne et vérité des sciences de la nature.

3.1.1. L'évolutionnisme d'Antediluviana : du doute positiviste à la création continuée

Ernest Cotty (1818-1877) est un naturaliste de terrain, amateur passionné en particulier d'entomologie. La lecture des divers articles qu'il soumit à la Société Linnéenne du Nord de la France montre qu'il passa une grande partie des années 1850 à servir l'armée en Algérie puis en Crimée pendant la guerre contre la Russie¹⁰⁸¹, années où il ne publie pas mais où il multiplie les observations entomologiques. De retour en France, à partir de 1860, il présente plusieurs textes aux annales de la Société Linnéenne dans lesquelles il consigne ses observations, et compose deux poèmes publiés à Bourg, *L'Entomologie. Ode sur les coléoptères*, en 1874, et *Antediluviana, poème géologique*¹⁰⁸², achevé le 10 juin 1875 à Tours et publié l'année suivante. Cotty hésita longtemps à composer ce poème : en 1871, dans la *Description du Musée d'histoire*

¹⁰⁷⁹ Louis Figuier, *La Terre avant le déluge*, op. cit., préface, p. XV.

¹⁰⁸⁰ Fulgence Marion [pseudonyme quasi-anagrammatique de Camille Flammarion], *Les Merveilles de la végétation* [1866], 4^e éd., Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1881, p. 2-3.

¹⁰⁸¹ Il y est « officier d'administration comptable des subsistances militaires », *Mémoires de la Société Linnéenne du Nord de la France, année 1866*, Amiens, Lemer Aîné, 1867, p. 215.

¹⁰⁸² Ernest Cotty, *Antediluviana*, 1876, op. cit.

naturelle et du Jardin botanique et zoologique de Tours, Cotty affirme qu'étant jeune il avait accompagné des géologues dans leurs expéditions. Enthousiaste face aux découvertes, il aurait projeté un poème géologique qui fut un temps abandonné¹⁰⁸³. *Antediluviana* voit le jour quatre ans plus tard, sous l'impulsion, probablement, de cette visite au musée qui fait s'écrier au poète : « cette attrayante et merveilleuse science de la Géologie agrandit les pensées non-seulement du naturaliste qui la cultive avec amour, mais encore du philosophe et même du poète¹⁰⁸⁴. »

Le poème est dédié à « M. Louis Figuier, auteur de *La Terre avant le Déluge*¹⁰⁸⁵ », dont Cotty propose quasiment une transcription en vers et dont il semble avoir traduit le titre en latin (*Antediluviana* signifiant littéralement « avant le déluge »). Il cite en outre le nom du vulgarisateur au sein même des vers. Comme on l'a dit dans le premier chapitre, la description chronologique que le poète entomologiste met en place semble soumise à une succession discontinue et non à la consécution : l'évolution y est subordonnée à l'ellipse. En fin de compte, alors que Charles Lyell a popularisé l'uniformitarisme dès 1830 dans ses *Principes de géologie*, traduits en France par Tullia Meulien dans les années 1840, Cotty semble prendre résolument parti pour le catastrophisme de Cuvier, qu'il lit de seconde main par l'intermédiaire de l'ouvrage de vulgarisation de Figuier. Cet accès indirect au savoir scientifique pose le problème d'une lecture biaisée de Cuvier que ses vulgarisateurs gauchissent. De fait, dans les années 1860-1870, la réception du paléontologue est caractérisée par une hyper-réaction face à l'avancée des thèses évolutionnistes, hyper-réaction qui se distingue par l'adjonction d'une cause finale aux thèses catastrophistes.

Cotty ouvre son poème en posant les bases théoriques d'une approche positiviste de la géologie, mais il leur donne d'emblée une explication chrétienne. Le poème répète de nombreuses fois que la science ne peut chercher les causes premières, selon la loi d'Auguste comte :

– Dans la science, hélas ! (comme Figuier l'exprime,
En un livre érudit dont s'inspira ma rime) :
Il faut oser, sans honte, en y portant ses pas,
Parfois, fort humblement, dire : *Je ne sais pas*¹⁰⁸⁶ !

Ainsi, dès l'« Époque primitive », le poème exhibe son refus de décrire un temps si lointain, aux contours incertains :

¹⁰⁸³ Ernest Cotty, *Description du Musée d'histoire naturelle et du Jardin botanique et zoologique de Tours*, Amiens, imprimerie Lenoel-Herouart, 1871, p. 53-54.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ Ernest Cotty, *Antediluviana*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 13.

Je laisse de côté l'épais brouillard gazeux,
 Montrant notre *Planète* à l'état nébuleux,
 Et, comme une âme en peine, errante dans l'espace,
 – D'après la théorie émise par *Laplace*, –
 Puis, concentrant ses gaz et se consolidant,
 Se faire bien petite au fond du *Firmament*.
 Que dirais-je, d'ailleurs, de cette nuit lointaine ?
 La meilleure hypothèse est peut-être incertaine...
 Je ne saurais donc pas, des vieux rocs primitifs
 Exhumer en détail les *Schistes* collectifs ;
 Ni suivre, en ses *Filons*, la *Matière éruptive*
 Qui monte à la *Surface*, en sa force éjective ;
 Ni des *Granits* centraux, dans un sens arbitral,
 Epiloguer à faux sur le *Grain minéral*...
 Le peu que j'en dirais, pouvant être équivoque,
 Je quitte, en son *Chaos*, la *Terre*, à cette *Epoque*¹⁰⁸⁷ !

Même si cet épisode relève de la prétérition, Cotty, qui affirme ne pas souhaiter décrire cet âge, le fait sur le mode de l'indistinct généralisé : la terre est d'abord « à l'état nébuleux », mot qui se charge ici de toute sa puissance sylleptique. Dans la démarche géologique, l'état gazeux de la matière n'a pas la tangibilité de la preuve solide. L'historien de la terre lit de la matière à l'état stable, et l'on comprend dès lors que l'époque primitive lui file entre les doigts et qu'il « laisse de côté » la terre avant sa solidification. Cependant, même lorsque celle-ci sera opérée, les roches créées sont si enfouies dans les profondeurs de l'enveloppe terrestre, que les appréhender relève de la pure « hypothèse [...] incertaine ». La profondeur indique la distance temporelle de cette « nuit lointaine ». Le poète concède un aveu d'échec à faire remonter et à exposer au jour ces éléments minéraux. En fin de compte, l'explication de cette impossibilité est suggérée par le substantif « *Chaos* ». Si le terme, dans la langue moderne et géologique, signifie bien un amas inextricable de rocs (acception qui date du XVIII^e siècle), il ne s'est pas non plus départi de son sens premier en langue française, celui des Pères de L'Église, selon lequel le *chaos* désignerait l'état de la terre avant l'intervention de Dieu.

Cette acception connaît par ailleurs une actualité dans le contexte poétique. En 1840, dans son poème « J'étais monté plus haut... », pièce prenant place dans le corpus composé lors de son voyage en 1840 en Espagne¹⁰⁸⁸, Théophile Gautier imagine un envol au-dessus de la Sierra Nevada dont il décrit l'aspect superbement désordonné. Le poète semble ouvrir la voie à un poème géologique en commençant son troisième et dernier sizain par ces vers : « Là dorment les débris des races disparues, / Le vieux monde noyé sous les ondes accrues¹⁰⁸⁹ ». Pourtant, la

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁸⁸ Qui formera plus tard le recueil *España* réuni dans les *Poésies complètes* de 1845 chez Charpentier. « J'étais monté plus haut... » connaît une première publication dans *La France littéraire* du 13 décembre 1840. La pièce était alors intitulée « Improvisé sur le Mulay-Hassen, dans la Sierra-Nevada près de Grenade. 4 août 1840 ».

¹⁰⁸⁹ Repris dans les *Œuvres poétiques complètes* de Gautier, Michel Brix (éd.), *op. cit.*, p. 407.

chute du poème se détourne de cette esquisse scientifique pour se consacrer à une rêverie d'ordre mythologique :

Le Béhémoth biblique et le Léviathan ;
Chaque mont de la chaîne, immense cimetière,
Cache un corps monstrueux dans son ventre de pierre,
Et ses blocs de granit sont des os de Titan¹⁰⁹⁰ !

Ces « races disparues » sont les monstres de la création originelle. Et pour cause, le paysage qui se déroule devant le regard du poète est comparé à la fin du deuxième sizain à un « chaos » :

On eût dit une mer prise au jour de tempête,
Un chaos attendant le mot du Créateur¹⁰⁹¹.

Ce monde géologiquement bouleversé fait penser au monde avant même que Dieu ne l'organise, et cette organisation, comme le note Gautier, est de nature linguistique¹⁰⁹².

Ernest Cotty exploite la logique selon laquelle un monde non encore ordonné par le verbe de Dieu ne peut pas, en toute logique, être décrit par les mots. Cela explique les prétérations, hésitations et aposiopèses qui émaillent sa description de l'époque primaire. Voilà, de façon subtile, introduite l'idée que la géologie s'explique par le texte biblique et que le texte biblique est vérifié par les données modernes de la géologie. À la page onze, les deux premiers déluges de l'histoire géologiques sont décrits comme des cataclysmes mortifères :

– DIEU seul connaît le but, en ses suprêmes actes,
Des lois qui font s'ouvrir, bondir ces *Cataractes*
Sur notre triste *Monde*, en tous temps subissant
Tant de calamités, ... – à les vaincre impuissant !.. –
Mais tout, du CREATEUR, avec respect s'impose :
Si nous voyons l'effet, LUI seul en sait la cause¹⁰⁹³ !

Le caractère insaisissable des causes dans la pensée positiviste concorde avec le thème de l'humilité chrétienne. Significativement, lorsqu'il s'agit d'aborder les glaciations, le poète répète que le savant ne peut que supposer :

De ces faits, seule encor la constatation
Est produite, mais non leur explication...
On ne peut que former ici des hypothèses ;
D'une énigme, pour nous, DIEU seul sait les synthèses¹⁰⁹⁴ !..

Il formule une hypothèse, immédiatement après :

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

¹⁰⁹² Le mot « chaos » sera également cité en ce sens par Heredia, dans « La Naissance d'Aphrodité » (*Les Trophées* [1892], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, Simone Delaty (éd.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Textes français », 1984, p. 35), qui décrit en ouverture un monde indéterminé où règne le chaos. Dans un mouvement réflexif significatif, l'ordre, symbolisé par la forme fixe du sonnet parnassien, surgit de la naissance de la mythologie antique (thème parnassien par excellence) et de la beauté que représente Aphrodité.

¹⁰⁹³ Ernest Cotty, *Antediluviana, op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

Qui, nous dit, qu'en ces *Temps*, le DIVIN CREATEUR,
De l'*Homme*, par avance, ardent libérateur,
Avant de le placer dans son *royal Domaine*
N'ait voulu protéger sa *Créature humaine*,
Pour elle atténuant l'écueil de bien des maux,
Par la mise au néant d'un surcroît d'*Animaux*¹⁰⁹⁵ ?

Cette hypothèse émise sous forme interrogative propose de considérer une sorte de purge du règne animal pour faire de la terre un berceau plus doux à la venue de l'homme.

Plus loin, les savants sont définis comme « du vrai beau, [les] justes apologistes¹⁰⁹⁶ ». L'emploi de ce terme révèle qu'ils ont pour rôle d'expliquer la nature en restant conforme au texte du Livre. C'est précisément ce à quoi va s'employer le poème juste après, qui affirme que les traces du déluge biblique « [d]onnent à la science un fraternel octroi¹⁰⁹⁷. » Il constate un désaccord fondamental entre la géologie et la Bible à propos de l'étendue du déluge : il s'appuie alors sur un « savant *Géologue* » qui est aussi « un profond philologue », Marcel de Serres¹⁰⁹⁸.

Le mot « *toute la terre*, » à faux considéré
Par la *Vulgate*, n'a que le sens figuré...
Marcel de Serres dit, en sa *Cosmogonie*
De Moïse : le terme *haarets*, par le génie
De la langue hébraïque, a l'application
Fort souvent de *Pays*, de simple *Région* ;
L'auteur sacré n'a donc, par son noble langage,
Fait d'autre allusion, dans sa sincère image,
Qu'aux *Pays* fort restreints, et que peuplait alors
L'*Humanité* naissante, éparse sur ces bords¹⁰⁹⁹...

Le poème cherche à accorder les vérités scientifiques avec les vérités de la Bible. La théorie de la création continuée, défendue par Descartes, lui permet d'expliquer en respectant la Bible la succession à travers les âges de diverses espèces animales. Science et Bible, contre l'avis commun exposé par Georges Minois¹¹⁰⁰, s'accordent leur soutien « fraternel » au cours d'un poème qui s'ouvre sur une tonalité purement scientifique et positive pour, progressivement, placer sous le signe de Dieu toute la création, jusqu'à la chute du poème, tournée uniquement vers la prière et la parousie :

Il est temps, ô mon DIEU, que votre Règne arrive !..
Que votre Volonté soit faite !.. Et vos Enfants,

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁹⁸ Il cite surtout de seconde main, par l'intermédiaire de Figuier. Quant au géologue Pierre Toussaint Marcel de Serres de Mesplès, il fut un des précurseurs du darwinisme dans son ouvrage intitulé *Du perfectionnement graduel des êtres organisés* (1851), ce qui, comme le remarque justement Cotty, ne l'empêcha pas, dans *De la cosmogonie de Moïse comparée aux faits géologiques* (1838), d'expliquer scientifiquement la genèse biblique.

¹⁰⁹⁹ Cotty, *Antediluviana*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁰⁰ Georges Minois, *L'Église et la science, Histoire d'un malentendu*, t. II, *De Galilée à Jean-Paul II*, *op. cit.*, p. 237-241.

Au céleste séjour entreront triomphants¹¹⁰¹ !

Cotty fait montre d'un travail d'apologiste qui cherche à concilier la science géologique et le Livre, parce que la science – quoique nécessaire pour prouver le bien-fondé du Texte – est insuffisante à apporter la paix sur la terre, tant que le règne divin ne sera pas advenu¹¹⁰².

En fin de compte, l'apologétique mise en place par Cotty n'est pas polémique à l'égard de la science, puisqu'elle valide les avancées géologiques et les étaye simplement à l'aide du texte biblique. Elle remet néanmoins en question la théorie positiviste selon laquelle la paix et le bonheur universel viendront d'une organisation sociale basée seulement sur les avancées scientifiques. Le poète savant prône une réunion des deux frères ennemis en vue d'un seul bien commun, dont le Texte serait le message et la science la preuve.

3.1.2. La Création de Brochin : une apologétique polémique

Dix ans plus tôt, Théodore Brochin semble prendre une voie analogue dans *La Création, en vers*¹¹⁰³. Cet ingénieur des mines annonce son programme dès l'avant-propos :

J'ai voulu, mais sans doute avec témérité,
Combattre la tendance à l'incrédulité,
En mettant en rapport la foi de notre Eglise,
Avec la vérité par la science acquise¹¹⁰⁴.

Brochin constate une séparation entre la société et la foi, et la cause en est apparemment les avancées de la science :

Et d'abord, bien qu'un nom que l'Eglise employait,
Soit différent du nom dont se sert la science,
Qu'importe, si chacun est dans la confiance,
Qu'ils expriment tous deux un seul et même objet.
Ainsi, l'esprit de Dieu, le fluide électrique,
L'âme du monde, ou bien l'esprit générateur,
La lumière, la vie et la force plastique,
Qu'est-ce que tous ces noms, d'une même valeur,
Sinon l'attraction, cette force invisible
Qui groupe en corps divers les atomes entre eux,
Pour produire et le rendre à nos yeux accessible,
Le merveilleux tableau de la terre et des cieux ?
C'est ainsi que longtemps la Genèse, inconnue,
Semblait avec les faits en contradiction,
Faute d'avoir compris la langue de Moïse,
Nous peignant le tableau de la création.
La science, aujourd'hui, marche d'un pas rapide
Vers la solution de ce problème aride,
Et déjà maint savant considère avérés

¹¹⁰¹ Ernest Cotty, *Antediluviana*, op. cit., p. 18.

¹¹⁰² Notons également que Figuière, dans *La Terre avant le déluge*, fait lui aussi fréquemment œuvre d'apologiste (dès la préface, p. XIV-XVI) et qu'il termine également son œuvre, dans l'épilogue, par un acte de foi chrétien (p. 424-425).

¹¹⁰³ Théodore Brochin, *La Création, en vers*, op. cit., 1865.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 5.

Les faits par la Genèse en ces mots révélés¹¹⁰⁵ [...].

La « tendance à l'incrédulité » trouve un essor nouveau dans le contexte immédiat de la composition du poème (les années 1860 sont justement identifiées par Georges Minois comme le moment où positivisme et scientisme frappent d'un coup fatal la foi chrétienne¹¹⁰⁶). Toute la rhétorique apologétique consiste alors à dire que les désaccords entre science et foi ne reposent que sur des *qui pro quo* provoqués par des écarts de traduction. Brochin formule une distinction entre le mot et la chose : certes, la science et la religion parlent des langues séparées (les « noms » qu'elles utilisent sont « différent[s] »), mais elles tombent d'accord sur le signifié (leur « objet » est le « même »). Le poète ingénieur formule une adéquation entre les forces mécaniques et physiques, déterminées plus ou moins récemment par les sciences, et l'esprit de Dieu. Ces noms différents sont réunis par « une même valeur », c'est-à-dire « l'attraction ».

Le problème est retourné à la fin de l'avant-propos : les sciences modernes ne s'éloignent pas de la lettre de Dieu, elles visent plutôt à en prouver la validité au-delà des simples malentendus linguistiques. La science, dans un proche avenir, va permettre à l'humanité de comprendre enfin parfaitement la Genèse.

Cet avant-propos programmatique est réalisé dans un premier temps par le poème. Le « Premier propos » fait alterner le texte génésiaque avec les explications scientifiques modernes. Une poétique de la variation des registres et de l'explicitation se met en place :

« Dieu créa dès l'abord et le ciel et la terre,
« Mais la terre était vaine, était élémentaire ; »
C'était de la matière à l'état primitif,
Dans un complet repos et sans principe actif.
« Les ténèbres étaient au-dessus de l'abîme,
« Et par-dessus les eaux était l'esprit de Dieu. »
Telle est, comme au néant, tant que rien ne l'anime,
La semence enfouie en un aride lieu. [...]
« Puis Dieu dit : Qu'il soit fait un ciel ou firmament. »
Et des gaz échappés du travail qui s'opère,
Les uns restant gazeux, d'autres se condensant,
Ceux-ci forment les eaux, les autres l'atmosphère,
Et chaque composé devient un élément,
Qui vit alors qu'encor la terre est au néant.
Après ce second jour de la cosmogonie,
« Dieu dit : En un seul lieu que l'eau soit réunie,
« Que le sec apparaisse ; » Et le soulèvement
Que provoque la roche en se cristallisant,
Produit des mouvements d'inégale énergie,
Qui font à la surface un dénivellement¹¹⁰⁷ [...].

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

¹¹⁰⁶ Georges Minois, *L'Église et la science, Histoire d'un malentendu*, t. II, *De Galilée à Jean-Paul II*, op. cit.

¹¹⁰⁷ Brochin, *La Création, en vers*, op. cit., p. 7-8.

La structure dialogique est soulignée par les marques linguistiques, lexicales et typographiques du discours rapporté : la Genèse est citée précisément avant d'être expliquée par la science et ses renforts de langage technique (chimique, physique et géologique).

Le « Deuxième propos » tente de résoudre cette répartition en strates successives de langages hétérogènes, en inscrivant immédiatement à la marge du poème, à l'aide d'accolades latérales – comme nous l'avons vu précédemment –, les termes techniques expliquant les éléments exposés dans la Genèse. Néanmoins, le discours s'inverse à partir du « Troisième propos ». Comme l'indique son titre, « Réfutation de l'incandescence originelle de la terre », le poème se charge soudain d'une portée polémique nouvelle, qui va s'appuyer sur le Livre pour réfuter des théories géologiques modernes :

Si, pour l'ordre des faits, Moïse et la science
Sont en parfait accord, ils sont en dissidence
Quant à la provenance ou la source des faits,
Pour la cause première et ses premiers effets¹¹⁰⁸.

Au nom de la bonté et de la douceur de Dieu, Brochin réfute les explications violentes de la création terrestre. Un Dieu fait amour ne pourrait concevoir une planète dans un choc ardent entre une comète et une étoile, pas plus qu'il n'admettrait de créer une planète dont la fournaise infernale s'éteindrait en se changeant en glace. Voilà un « rêve effroyable » que la conception d'un Dieu parfait ne peut considérer comme plausible. La mécanique newtonienne de l'attraction universelle, plus en accord avec l'amour divin qui fait se regrouper les atomes par affinité, coïncide mieux avec la Genèse :

Mais, par le seul effet des atomes du monde,
Se groupant en raison de leur affinité,
Chacun d'eux recherchant, dans l'amour qui l'inonde,
L'atome vers lequel il est sollicité.
C'est que l'esprit de Dieu, dans sa toute-puissance,
D'un amour infini saturant toute essence,
Suivant son but final, sa destination,
Fit une seule loi, la loi d'attraction.
C'est cette vérité qu'avait compris [*sic*] Moïse,
C'est la foi de Jésus, c'est la foi de l'Eglise,
Qui, l'appliquant à tout, même à l'humanité,
N'a qu'une seule loi, la loi de charité¹¹⁰⁹.

Brochin rejette les progrès modernes de la géologie, mais il le fait en s'appuyant sur des théories scientifiques qui, quoique datées, sont toujours d'actualité. En faisant de Moïse un Newton précoce, il suggère que la parole divine est un exposé scientifique dont l'homme moderne aurait

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

simplement perdu la valeur heuristique. Il démontre enfin que tous les préceptes chrétiens reposent sur l'atomisme et la mécanique newtonienne.

Brochin revient dans le cinquième « propos » sur sa critique de la théorie du feu central, pour, après l'avoir invalidée théologiquement, donner plus de poids à sa démonstration en cherchant à l'infirmier scientifiquement. Il reconnaît la validité de la « loi Cordier », qui postule que la chaleur va croissant lorsqu'on s'enfonce dans les profondeurs de la terre¹¹¹⁰ :

C'est que la loi Cordier, sur la chaleur croissante,
Puisse sa cause ailleurs que dans le feu central [...]
Je repousse la cause et maintiens le système ;
La loi des profondeurs reste toujours la même¹¹¹¹ [...].

Il cherche néanmoins à expliquer ce phénomène de réchauffement par un ensemble de suppositions à teneur scientifique, notamment à l'aide de la physique et de la chimie. Malgré tout, il recourt de nouveau à la fin de ce chapitre à l'argument théologique : la démonstration scientifique semble ne pas suffire.

Cette immense chaleur, dont le moindre danger,
Pour qui respecte Dieu, serait de l'outrager,
Car tout ce que Dieu fit, il le fit solidaire
De la loi d'équilibre et de stabilité.
Or, quoi de plus instable et quoi de plus contraire
Aux lois de la raison que la fluidité
S'unissant dans le globe à sa porosité ?
Quoi de moins raisonnable et de plus téméraire
Que soumettre le globe au poids d'un atmosphère,
Réduire presque à rien son sol peu résistant,
Et pour faire équilibre à la force extérieure,
Supposer à ce globe à foyer permanent,
Deux cent mille degrés de chaleur intérieure ?
C'est aller au-delà de la témérité,
C'est braver la raison, blesser la vérité¹¹¹².

On le voit, l'argument le plus convaincant, celui qui culmine à la pointe finale de la démonstration, repose sur la raison et le goût divin pour « l'équilibre » et la « stabilité ». Le monde géologique tel que l'ont esquissé Cordier et les géologues modernes effraye le croyant en représentant une composition terrestre qui fait se reposer une croûte terrestre extrêmement

¹¹¹⁰ Louis Cordier, géologue et minéralogiste, développe cette théorie dans un mémoire intitulé *Essai sur la température de l'intérieur de la terre*, lu à l'Académie des sciences, dans les séances des 4 juin, 9 et 23 juillet 1827, Paris, imprimerie de A. Belin, [s. d.]. Dans un premier temps (p. 6-45), Cordier résume les nombreuses expériences qui tendent à prouver que la chaleur augmente avec la profondeur. Puis il vérifie lui-même ces données en améliorant le processus expérimental (p. 45-66). Enfin, dans une troisième partie, il en tire les conséquences nécessaires sur la formation de la terre : l'intérieur du globe est un liquide en fusion, la terre est un astre dont la surface s'est refroidie sur une couche flexible et très fine mais qui va aller croissant à mesure que la terre vieillira (p. 66-84). C'est précisément cette dernière partie que réfute Brochin, à tort.

¹¹¹¹ Brochin, *La Création, en vers, op. cit.*, p. 18 et 20.

¹¹¹² *Ibid.*, p. 20-21.

fine sur une gigantesque boule de lave en fusion. En somme, l'argument théologique devient à la faveur d'un sophisme non affirmé l'argument de la « raison » et de la « vérité ».

Le sixième et dernier « propos » s'ouvre significativement sur une épiclese chrétienne :

Je ne veux rien laisser du récit de Moïse
Qui puisse à la critique offrir la moindre prise,
Aussi vais-je expliquer la longueur des sept jours
En demandant au ciel l'appui de son secours.
Grand Dieu, répands sur moi ta grâce et ta lumière !
Fais, disais-je, ô mon Dieu, que ton esprit m'éclaire !
Annihilant mon corps et m'inondant de foi,
Je demandais à Dieu les secrets de sa loi¹¹¹³.

Le poète demande à Dieu de lui expliquer le système du monde. Celui-ci fait apparaître des proches défunts, dont le père du poète qui lui répète une longue leçon technique sur la marche du monde, dont voici les derniers vers :

« Sans doute que Moïse, en son œuvre biblique,
« Aux deux cycles décrits faisait allusion
« Quand il fit le récit de la Création.
« Ses termes sont concis ; dans le feu qui l'entraîne
« A tracer à grands traits ces grands événements,
« D'un cycle il fait un jour, de l'autre une semaine,
« Et comprend dans un jour trois mille six cents ans,
« Le septième du temps qu'admet l'astronomie
« Pour le cycle des mers et celui des saisons,
« Et le temps nécessaire à la géologie
« Pour le dépôt connu des neuf formations. »

A ces derniers accents succéda le silence
Et mon rêve fit place à la réalité.
Puissé-je avoir montré Moïse et la science
En parfaite harmonie avec la vérité¹¹¹⁴ !

Brochin revendique une apologétique qui s'appuie sur la science pour expliquer et valider la vérité positive de la Genèse « [e]n parfaite harmonie ». Il n'en reste pas moins que sa démonstration repose avant tout sur de vieilles théories scientifiques. Le poème revêt surtout une valeur polémique à l'égard des théories géologiques les plus récentes. Brochin parachève son poème, dans l'« Arrière-propos », en répétant que Moïse est « après trois mille ans, / Resté le plus profond, le plus grand des savants¹¹¹⁵ ! » S'il clame la nécessité selon laquelle science et religion doivent marcher de conserve, le poète géologue remet en cause le bien-fondé du progrès : si la science géologique moderne est contenue en germes dans la Genèse, le scientifique doit se contenter de l'expliquer à la manière d'un herméneute, sans jamais chercher à en questionner la valeur épistémique.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

3.2. Dieu et les sciences de la nature : variations d'un rapport romantique au monde

Le romantisme est fréquemment considéré, comme le déplore Georges Gusdorf, comme opposé à la science et à la connaissance :

Les historiens des sciences considèrent l'affirmation romantique comme un délire de la sensibilité et de l'imagination ; les effusions lyriques de la poésie, de l'art, de la religion, les intuitions du cœur, mettent en œuvre des fantasmes dénués de toute consistance. Face à l'autorité des sciences du réel, dont les affirmations théoriques sont confirmées par la démonstration expérimentale selon les procédures du laboratoire, le mirage romantique se dissipe ; sa fantasmagorie n'est pas un savoir au sens propre du mot¹¹¹⁶.

Il est perçu comme l'inverse du positivisme ambiant : « [l]e positivisme du XIX^e siècle consacre le retour à la raison, éclairée par la physique et par la biologie modernes. Le romantisme n'est pas une théorie de la connaissance, une épistémologie digne de ce nom¹¹¹⁷. » En 1869, Lamartine, après avoir en 1836 mis en vers une leçon d'astronomie bien peu scientifique dans son *Jocelyn*¹¹¹⁸, dresse un portrait peu élogieux de la trop sèche poésie de Voltaire, parce qu'elle puise notamment son inspiration à des sources scientifiques¹¹¹⁹. Par ailleurs, il loue discrètement Delille en 1856, mais pour sa seule production lyrique de la période d'exil, et passe sous un éloquent silence les traités didactiques et les poèmes qui traitent de science¹¹²⁰. Il réunit par ailleurs l'année suivante les deux poètes sous la dénomination de « poètes antipoétiques¹¹²¹ », épithète oxymorique qu'ils partagent avec d'autres versificateurs didactiques. Pourtant, Gusdorf infirme ce discours doxal : face au modèle dominant du savoir au XVIII^e siècle, le romantisme propose une nouvelle approche du monde : « [il] exprime un établissement de l'homme dans le réel, une intelligence de l'homme, du monde et de Dieu, révolte contre l'idéologie dominante du XVIII^e siècle. Il s'agit bien d'un conflit entre deux épistémologies¹¹²². » Le romantisme revendique majoritairement une réunion de l'être et du monde, par le biais d'une poésie que Gusdorf identifie comme « ouverture ontologique à la faveur de laquelle l'expérience humaine accède à une plénitude¹¹²³ », dans un geste

¹¹¹⁶ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, t. I, *Le Savoir romantique* [1982], *op. cit.*, p. 182.

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ *Jocelyn* [1836], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, Marius-François Guyard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 755-760.

¹¹¹⁹ Selon lui, Voltaire « nourrit sa poésie de l'histoire, de la philosophie, de la science : ses vers ne furent que la forme de ses connaissances », Lamartine, *Cours familier de littérature*, t. XXVIII, Paris, chez l'auteur, 1869, p. 218.

¹¹²⁰ « Cette littérature émigrée couvait de grands talents [...]. On y comptait Delille, poète aujourd'hui trop ravalé, mais qui fut en réalité l'*Ovide* de la France. Comme Ovide, il écrivait alors ses *Tristes* dans le poème de *la Pitié*. Ses vers étaient la complainte redite partout de l'émigration. », Lamartine, *Cours familier de littérature*, Paris, chez l'auteur, t. II, 1856, p. 222.

¹¹²¹ Lamartine, *Cours familier de littérature*, Paris, chez l'auteur, t. IV, 1857, p. 436.

¹¹²² Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 183.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 187.

réunificateur qui « se donne pour ambition de rétablir cette science dont nos disciplines ne nous offrent que des membres dispersés ; non pas en deçà de la science exacte, mais au-delà, elle vise à la restitution de l'unité perdue¹¹²⁴. »

D'un point de vue religieux, ces vues se traduisent par des réalisations diverses mais proches : panthéisme, immanentisme, monisme, holisme sont autant de systèmes spirituels qui ne remettent pas en cause l'existence de Dieu mais le considèrent comme constitué de l'ensemble des choses matérielles et immatérielles du monde. Dieu est immanent, il habite l'esprit humain et le caillou, ce qui rejoint une conception de la vie qui relève du *continuum*. Dès lors, il est tout à fait logique que Victor Hugo lie la religion et la science, puisque Dieu est présent dans toutes les choses de la nature dont la science propose une approche et une explication : sous le compas traditionnel de la science au travail, c'est en fin de compte la circonférence de Dieu qui se dessine¹¹²⁵.

Cette approche épistémologique du monde (pour reprendre le terme appliqué par Georges Gusdorf) trouve des échos persistants et variés tout au long du second XIX^e siècle. À l'extrême fin du siècle, Jarry postulera encore une adéquation fantaisiste entre les sciences positives et Dieu : celles-là démontrent celui-ci, puisque le docteur Faustroll calcule à l'aide de formulations mathématiques « la surface de Dieu », qui entre de plain-pied, ce faisant, dans le monde matériel de la géométrie dans l'espace¹¹²⁶.

Il s'agira ici de questionner les mutations d'une vision de Dieu que façonne un panthéisme sans cesse redéfini par les avancées fulgurantes des sciences de la nature.

3.2.1. *Ordre, beauté, équilibre : une nature aussi parfaite que Dieu*

En 1868, Victor de Laprade note, à propos de Victor Hugo, une adéquation entre l'ordre naturel, les sentiments du cœur humain (le lyrisme), la saisie des choses naturelles (la science) et l'action bienveillante de Dieu : « il tient la nature pour sympathique aux mouvements de son propre cœur, pour révélatrice des faits de l'intelligence humaine et de la providence divine¹¹²⁷ ».

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 196.

¹¹²⁵ Que l'on songe par exemple à la longue leçon d'astronomie de la neuvième époque du *Jocelyn* de Lamartine, que fait le prêtre diariste aux petits montagnards de Savoie : elle se clôt sur une éloquente analogie, celle de l'aigle et du soleil, à la faveur de laquelle Dieu est significativement transposé dans un élément naturel, cosmologique. Ce soleil-Dieu dit se pencher sur la montagne comme sur le brin d'herbe. Dieu est donc un soleil qui se répand dans les minéraux et les végétaux, ce qui semble bien un indice immanentiste au cœur même d'un discours pourtant catholique. *Jocelyn* [1836], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 755-760.

¹¹²⁶ Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* [1898], dernier chapitre intitulé « De la surface de Dieu », *Œuvres complètes*, Henri Béhar (dir.), Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », t. III, 2013, p. 203-207.

¹¹²⁷ Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature chez les modernes*, *op. cit.*, livre septième, « La poésie française au XIX^e siècle », sous partie consacrée à « Victor Hugo », p. 414-427, p. 424 pour la citation.

Le critique constate une harmonie propre au sentiment romantique de la nature¹¹²⁸. Elle perdurera chez certains poètes qui questionnent la science dans la seconde moitié du siècle.

Jean-Henri Fabre en constitue un exemple intéressant à plus d'un titre. Tout d'abord, parce que la postérité se souvient surtout de lui pour ses écrits entomologiques. Ce fut un naturaliste reconnu qui entretenait une correspondance avec Darwin, qui reconnaissait en lui un « inimitable observateur¹¹²⁹ ». Il consigna ses expériences personnelles et ses observations sur l'éthologie des insectes dans une somme littéraire et scientifique, *Souvenirs entomologiques*, constitués de dix tomes parus entre 1879 et 1907. Or en 1852, il compose un poème à teneur scientifique intitulé *Arithmos*, dont voici le programme tiré d'une lettre du 16 décembre 1853 au docteur Casimir Barjavel :

Mes essais ont le tort, le grave tort, de s'adresser à un trop petit nombre ; ils sentent trop l'algèbre ; et, à moins d'une certaine tournure d'esprit qu'on rencontre rarement aujourd'hui, il est difficile de se complaire à ses spéculations. Mais puisque ce genre de poésie, qu'on pourrait appeler scientifique, trouve auprès de vous un approbateur, je me permets de vous adresser aujourd'hui une pièce sur le NOMBRE. Le NOMBRE est rarement sorti du grimoire de l'algèbre, pour poser au milieu de la strophe ronflante de l'ode ; j'ai voulu tenter cette migration ; j'ai voulu essayer si l'ABSTRAIT et le POSITIF ne seraient pas trop dépayés au milieu de la rime. Persuadé que la Science est la source de la plus haute poésie et que la nature est toujours plus riche dans ses créations que l'imagination la plus féconde j'ai fait taire celle-ci pour raconter, hélas ! bien faiblement, les sublimes merveilles des espaces, telles que la science les a reconnues aujourd'hui, et leurs rapports avec le NOMBRE¹¹³⁰.

Âgé de 30 ans, Fabre est encore un instituteur qui s'intéresse surtout à l'algèbre, la chimie et la physique¹¹³¹. Il se propose de composer une poésie du transfert, qui cherche hardiment, par le recours à l'algèbre, à démontrer la beauté parfaite et l'harmonie du cosmos. L'inspiration romantique de ce long poème composé de trente-sept sizains est manifeste dès l'épigramme qui cite la préface de *Les Rayons et les Ombres* en guise de justification à une poésie du nombre : « Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche à la poésie ; l'algèbre est dans la musique et la musique touche à la poésie¹¹³². » Significativement, la pièce de Fabre s'ouvre sur l'évocation d'un nombre qui serait divin :

Nombre abstrait, serais-tu la divine logique ?

¹¹²⁸ Voir à ce propos la thèse d'Aurélien Loiseleur [Foglia], *L'Harmonie selon Lamartine*, et notamment les parties II et III (« Harmonisation de la poésie et de la religion » et « Harmonies poétiques et religieuses »), Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005.

¹¹²⁹ Darwin, *L'Origine des espèces*, *op. cit.*, p. 283.

¹¹³⁰ Recueillie dans *Poésies françaises et provençales*, Jean-Henri Fabre, Pierre Julian (éd.), Raphèle-lès-Arles, Culture provençale et méridionale (CPM), Marcel Petit, 1980, p. 16-24.

¹¹³¹ Voir la préface au tome 1 des *Fables et Poésies françaises et provençales* de Fabre, par Anne-Marie Slézec (éd.), Paris, L'aucèu libre, 2004, p. 6.

¹¹³² Jean-Henri Fabre, *Poésies françaises et provençales*, 1925, *op. cit.*, p. 18.

Serais-tu le compas dont la pointe harmonique
Marque pour chaque chose et le temps et le lieu ?
Serais-tu la balance et la règle immortelles
Répandant la mesure et le poids autour d'elles,
Nombre abstrait, serais-tu la logique de Dieu¹¹³³ ?

Le nombre est la « logique » de Dieu (la modalité interrogative initiale n'est que rhétorique), et le mot n'est pas innocent : le nombre est le *langage* (sens premier du terme « logique ») dans lequel Dieu parle. Cet idiome lui permet de composer un monde marqué par l'harmonie mathématique, la mesure et l'équilibre. Bien plus, l'algèbre est une inspiration toute naturelle pour le poète pétri de romantisme qui cherche à décrypter le langage divin pour le transmettre en mots humains. Le programme du poème est donc d'une logique irréprochable : si le nombre est la langue de Dieu, toute poésie qui se veut transmission de la langue divine doit être mathématique. Prenant appui sur le piédestal numérique, le poète s'élance dans la profondeur des cieux.

Le nombre lui permet d'appréhender et de chanter un infini des cieux marqué par l'ordonnement :

Et dans un saint effroi, je m'arrête haletante¹¹³⁴ ;
L'imagination recule d'épouvante
Devant les champs des infinis
Où germent les soleils, où les mondes pullulent,
Où sur les axes d'or les systèmes circulent,
Par d'occultes liens unis¹¹³⁵.

L'imagination abandonne l'exploration tant l'infini mathématique que lui impose le cosmos la dépasse. Pourtant, la poésie du nombre continue d'utiliser le langage fondamentalement analogique de la poésie. Les soleils « germent », comme des graines, les « mondes pullulent », comme des insectes. Ces analogies poétiques sont en fin de compte produites par le nombre, qui seul permet de mettre en rapport des objets si différents, par la variation toute mathématique des proportions et des échelles. À l'échelle de l'infini des cieux, les soleils ne sont que des grains, les mondes des cirons. Ces variations qui cherchent à rendre compte de l'infini sont soumises à une règle, celle des « axes d'or », c'est-à-dire au nombre (les « occultes liens »).

Cette logique de la variation d'échelle qui produit par l'algèbre des figures analogiques poétiques se poursuit, créant des « mondes » « [p]lus pressés en leur rangs que les grains de poussière¹¹³⁶ », des « mondes inconnus, énormes fourmilières » et des « astres en travail terribles pépinières », pareils aux « grains de sable » du désert ou d'une arène dans lesquels les

¹¹³³ *Ibid.*

¹¹³⁴ C'est l'âme du poète qui effectue ce voyage dans l'infini, ce qui explique le féminin.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹¹³⁶ *Ibid.*

objets cosmiques sont autant de chars en orbite se frottant et se dépassant sans cesse, mais sans jamais se rencontrer, car ces chars sont tenus par le nombre, fils de Dieu :

Sage régulateur, le Nombre tient les rênes
De ces indomptables coursiers
Le Nombre a mis un mors à la bouche baveuse
De ces Léviathans, et d'une main nerveuse
Il les mène dans leurs sentiers. [...]

Le Nombre, fils du Ciel, le Nombre est cet archange
Qui chasse devant lui leur ardente phalange
Et du doigt trace leur essor ;
Archange radieux qui, sous ses larges ailes,
Pensif et recueilli, dans ses mains immortelles
Tient le compas aux branches d'or.

C'est lui qui, bannissant le désordre et la guerre,
Des plaines de l'Éther, a tendu son équerre,
Sa règle et son niveau sur le chaos soumis [...]

L'ordre naît sous ses lois, l'ordre dans le délire ;
L'ordre dans le chaos, et la céleste lyre
De ses accords harmonieux
Sur leurs axes fumants pondère les systèmes,
Les arrête, ravis de ces concerts suprêmes,
Concerts que l'on n'entend qu'aux cieus¹¹³⁷.

Ce nombre divin est lui-même un poète, celui qui délivre par le biais de sa « céleste lyre » les clés de l'ordonnement parfait de l'univers créé par Dieu. D'un point de vue formel, Fabre joue du vers comme d'un objet algébrique pour suggérer la mesure et l'harmonie que son poème cherche à faire ressentir. On le voit, lorsque Dieu abolit la guerre. L'alexandrin emprunte d'abord un rythme heurté, qui impose une pause forte au milieu du premier hémistiche et produit un effet de contre-rejet interne : « C'est lui qui, bannissant le désordre et la guerre » : 3/3+6. Le vers suivant, qui voit Dieu mesurer le monde, rétablit cette mesure (« Des plaines de l'éther, a tendu son équerre »), exhibe le retour de la régularité rythmique. Cette régularité, imposée par le signe de ponctuation à la césure, est soulignée par une quasi rime interne (un vers léonin) entre « Éther » et « équerre », qui suggère que l'ordonnement (l'« équerre ») du monde (« l'éther ») permet d'abolir le désordre de « la guerre ».

À l'autre bout de l'échelle, l'entomologie permet de constater que l'ordre des choses naturelles est partout habité par un Dieu algébriste et immanent qui se manifeste en toutes choses par la beauté et l'équilibre de chaque élément qu'il a structuré. *L'Entomologie. Ode sur les coléoptères*, publié à Bourg à l'imprimerie Comte-Milliet en 1874 par Ernest Cotty, le poète

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

amateur d'*Antediluviana*, rend compte de l'ordre et du goût esthétique divin à travers la beauté et surtout la variété de la constitution et de la conduite des insectes.

Le poème s'ouvre sur cette profession de foi :

Oui, la grande nature est surtout admirable
Dans les infiniment petits !...
Le puissant microscope, à l'aide incomparable,
Des enchantements pressentis
Centuple les splendeurs, qu'en leur grâce suprême,
L'œil humain ne saurait saisir :
Le prisme, en ses couleurs, qui sont tout un poème,
Sait parer l'insecte, à plaisir !
L'or, la nacre, l'argent, sur des formes sans nombre,
Attachent leurs changeants reflets ;
Par milliers, la science, en ordre, les dénombre,
Epelant de Dieu les secrets¹¹³⁸ !...

On retrouve des éléments semblables, à l'autre bout de l'échelle : le soutien des sciences (ici les progrès de l'optique) permet d'appréhender des merveilles esthétiques et mathématiques, qui sont en elles-mêmes poétiques. Surtout, les sciences divulguent la langue de Dieu, en « [é]pelant » ses secrets. Ici aussi, la poésie qui célèbre l'organisation du monde telle que la découvre la science permet de célébrer l'immanence d'un Dieu géomètre et artiste omniprésent dans sa création : un « divin Lapidaire » dont les insectes sont des « bijoux »¹¹³⁹.

3.2.2. *Fluctuations de l'immanentisme romantique*

Il est des poètes qui, sur la lancée du romantisme, poursuivent l'équation hugolienne qui dessine une équivalence entre Dieu et la nature. La science serait l'herméneute de cette formule. Grâce à elle, l'homme comprend la puissance créatrice de Dieu et son immanentisme. Néanmoins, comme le siècle avance, cette théorie connaît des fluctuations, fruits de contextes en évolution.

3.2.2.1. *Darwinisme et panthéisme*

À partir des années 1860, l'évolutionnisme se rallie de plus en plus fortement aux théories darwiniennes. Comme le remarque Nicolas Wanlin¹¹⁴⁰, les poètes ne saisissent pas le coup porté par Darwin à une vision téléologique de l'évolution. Sully Prudhomme mis à part, ils continuent de penser que l'évolution est un processus qui tend à conserver le plus fort (et non le mieux adapté, d'après la loi de Darwin). Il y a par conséquent selon eux une logique inscrite dans ce processus, tandis que le darwinisme donne un grand rôle hasard et à l'aléatoire.

¹¹³⁸ Ernest Cotty, *L'Entomologie. Ode sur les coléoptères*, op. cit., p. 1.

¹¹³⁹ *Ibid.*

¹¹⁴⁰ « La poésie darwinienne et anti-darwinienne de 1860 à 1938 : De nouvelles image de l'humanité », Nicolas Wanlin, art. cit.

Cette conception du darwinisme, téléologique, est une forme d'immanentisme, selon lequel Dieu habiterait toute chose et pousserait chaque espèce à évoluer pour être toujours plus forte. C'est une loi du progrès, une marche en avant. Dieu est le progrès qui habite tout être cherchant à acquérir sans arrêt de la puissance.

Voilà le message que cherche à faire passer Marc Bonnefoy¹¹⁴¹ dans son long poème *La Vraie loi de nature*, paru en 1884¹¹⁴². Le « prologue¹¹⁴³ » laisse apparaître un poète essoufflé d'avoir tant chanté dans le vide ses leçons de poète inspiré, mais une « suprême voix¹¹⁴⁴ », dont l'origine divine est pour l'instant plus que probable, l'exhorte à repartir au combat poétique pour délivrer un message de progrès et d'évolution :

Ta tâche, la voici : féconder l'avenir ;
Et pas avant la mort elle ne doit finir.
La Poésie est sœur de la grave Science :
Qu'elles s'unissent donc d'une étroite alliance.
Aujourd'hui le poète a, comme le savant,
L'impérieux devoir de crier : En avant !
De relever le cœur à qui chancelle ou doute,
De tracer au progrès une plus large route,
Où l'humaine raison ne puisse trébucher !
Il doit chercher, il doit prêcher, il doit marcher¹¹⁴⁵.

Tout se passe comme si Dieu dictait au poète mage une leçon de *struggle for life*. Le poète, guide de l'humanité, a la charge, selon la leçon supposée de Darwin et de Dieu, de guider le cortège humain toujours plus en avant : si cette marche continue, l'humanité pourra éviter l'extinction et maintenir son hégémonie sur les autres espèces. Les hommes, en effet, ont été « dressés par la nature à manger les petits¹¹⁴⁶ ! »

Le poème dépeint alors une nature hérissée et cruelle. L'ouvrage est composé en quatre parties : la mer, la terre, les airs et l'humanité. Certes, la nature est marquée par le vitalisme :

Quel monde, ô mer ! tu nous révèles !
Des merveilles de toutes parts ;
Sous combien de formes nouvelles
La vie éclate à nos regards !

¹¹⁴¹ Ce capitaine de l'armée, qui tomba malade sur les remparts de Strasbourg lors du siège prussien, trouva en 1884 un poste dans l'administration ferroviaire qui lui permit de se consacrer pleinement à ses poésies, d'inspiration politique et philosophique majoritairement. Sa relative notoriété fut surtout établie par de nombreuses participations à des concours de poésie, qui lui valurent quelques prix (médaille d'or de la Société académique de Fontainebleau, 1866, second prix au concours Andrevetan en 1877). Voir la notice nécrologique recueillie dans la *Revue savoisiennne*, publication périodique de l'Association Florimontane d'Annecy, Annecy, imprimerie J. Abry, éditeur, 1913, 54^e année, premier trimestre, p. 219-221.

¹¹⁴² Marc Bonnefoy, *La Vraie loi de nature. Où est donc la Providence ?*, Paris, Charavay Frères, 1883.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 5-9.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

Dans ton sein vaste où mon œil plonge.
Tout pullule, tout est vivant :
Corail, animal, plante, éponge,
Et jusqu'à ce sable mouvant !

Là-bas, tout grouille, rampe ou glisse :
C'est un chaos d'êtres sans noms ;
Depuis le poisson souple et lisse
Jusqu'aux polypiers en buissons.
[...]
— Oh ! que la nature est féconde
Et riche en sa diversité,
Puisque ce qui nous semble un monde
N'est qu'un point dans l'immensité¹¹⁴⁷ !

Mais à la lumière darwiniste du *struggle for life*, cette vie est en lutte perpétuelle :

Eh bien, ces êtres dont le nombre
En chiffres ne peut s'exprimer,
O mer ! vivent-ils dans ton ombre
Pour se haïr ou pour s'aimer ?

Ils se battent ! — c'est leur usage
D'égorger ou d'être égorés [!] ¹¹⁴⁸
Et dans cet incessant carnage
Toujours les faibles sont mangés¹¹⁴⁹ !

La loi du plus fort domine et s'étend sur terre¹¹⁵⁰, dans les airs¹¹⁵¹, et même parmi l'humanité belliqueuse. La raison en est évidente : Dieu est mauvais, nécessairement. Le poète porte alors un message pour l'humanité, celui-là même pour lequel la voix de la préface lui a enjoint de prendre la plume. Et ce message est un nouveau *struggle for life* :

— Et je dirais alors : « Frères, sachons lutter.
Unis contre le mal nous pourrons l'éviter.
La résignation prouve un cœur faible ou lâche.
Assez de pleurs, luttons. Combattons sans relâche
Éléments et fléaux déchaînés contre nous !
Comme un cheval dompté frémit sous nos genoux,
Que l'Océan lui-même en arrive à nous craindre !
Si la Foudre s'allume essayons de l'éteindre !
Tournons avec défi nos regards vers les cieux :
Comme Ajax, s'il le faut, luttons contre les Dieux !
Si tous avaient été des Ajax sur la terre,
Il t'aurait bien fallu déposer ton tonnerre,
Jupiter ! Si les Grecs avaient su s'entr'aider.
Certainement l'Olympe eût fini par céder !
Mais que ce soit Vischnou, Jupin, Allah, qu'importe!
Ils sont morts. La science aujourd'hui vous emporte,
Vestiges des vieux temps, épaves du passé.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p.18-19.

¹¹⁴⁸ La ponctuation interrogative de l'édition imprimée me semble fautive. Je propose cette correction.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁵⁰ Voir le poème « Le Printemps », *ibid.*, p. 59-62, qui s'ouvre sur une reverdie vitaliste. Chaque être aime et se reproduit jusqu'à une brusque interruption. La vérité du poète, vérité du *struggle for life*, est alors brutalement dévoilée : « Tout être qui respire est affamé de sang ! »

¹¹⁵¹ Voir le poème « L'Oiseau », *ibid.*, p. 109-112, dans lequel les oiseaux s'entre-déchirent autant que les animaux terrestres et marins.

D'indignes préjugés l'homme débarrassé,
Oublie un Dieu cruel armé pour sa vengeance.
Libre enfin il se fie à son intelligence,
A sa force virile. Il saura désormais
Compter sur lui toujours et sur le ciel jamais¹¹⁵².

Dire qu'il faut tuer Dieu, c'est concéder qu'il vit encore. La nécessité de cette nouvelle lutte pour la vie, suprême, a été révélée à l'homme par la science évolutionniste de Darwin telle qu'elle fut communément reçue. Dieu, qui reste immanent en toute chose, inculque à tous le goût du sang et de la lutte à mort. Le déicide apparaît comme une nécessaire leçon de la science biologique moderne.

3.2.2.2. Une remise en cause de la science au nom de l'humilité chrétienne

Les excès du scientisme et les temps troubles ont produit des poèmes qui, au nom de la science, ou plutôt à sa lumière, délivrent un message selon lequel Dieu est mauvais. La prochaine étape d'une évolution de l'homme serait l'athéisme. Cependant, de façon concomitante, d'autres poètes constatent également l'immanence de Dieu dans tout élément naturel, mais remettent plutôt en cause l'élément scientifique.

À la toute fin du XIX^e siècle, le poète le plus emblématique en est Francis Jammes. Avant sa conversion catholique, qui date de 1905, l'œuvre du poète pyrénéen est marquée par un panthéisme qui voit la présence d'un Dieu simple et bon dans tous les êtres de la nature, en particulier dans *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*¹¹⁵³ et *Le Deuil des primevères*¹¹⁵⁴. Comme le note Hervé Rougier, l'œuvre de jeunesse de Jammes, la plus personnelle et la plus innovante, de l'aveu général de la critique, mêle intimement le divin, l'humanité et la nature dans une harmonieuse et bienveillante concordance inspirée par l'amour : « [l]a vie contemplative qu'inspire l'amour, rassemble les êtres, permet aux plantes de se joindre à notre horizon, nous fait pénétrer dans leurs sèves¹¹⁵⁵. » Cette approche sensible du monde est marquée par l'omniprésence de l'humilité, que l'on trouve par exemple dans la pièce de renom « J'aime l'âne¹¹⁵⁶... » Cet acte de foi en la simplicité, qui se retrouve dans l'écriture, dans le *sermo*

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 184-185.

¹¹⁵³ Francis Jammes, *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* [1898], repris dans le premier tome de l'*Œuvre poétique complète*, Biarritz, J&D éditions, 1995.

¹¹⁵⁴ Francis Jammes, *Le Deuil des primevères* [1901], repris dans *ibid.*

¹¹⁵⁵ Voir Hervé Rougier, « Francis Jammes. Poète de l'Amour, de l'Immanence et de la Transcendance », *Francis Jammes poète*, actes du colloque du cinquantenaire organisé par l'Association Francis Jammes et Le Centre de Recherche sur la Poésie contemporaine de l'Université de Pau, Christine Andreucci et Yves-Alain Favre (dir.), Pau, J&D éditions, 1989, p. 195-203, p. 199-200 pour l'immanence dans les poèmes de jeunesse et p. 200 pour la citation.

¹¹⁵⁶ Francis Jammes, « J'aime l'âne... », *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, *op. cit.*, p. 63-64.

piscatorius (ou *humilis*), distingue la poésie de Jammes et sa vision du monde du romantisme prophétique, et se rapproche plutôt des derniers recueils hugoliens, dans lesquels on retrouve le même animal¹¹⁵⁷. Le poète est en communication avec Dieu, mais il n'en tire aucune fierté, car Dieu converse avec tous les hommes à travers le Texte :

Redescends, redescends dans ta simplicité.
Je viens de voir les guêpes travailler dans le sable.
Fais comme elles, ô mon cœur malade et tendre : sois sage,
accomplis ton devoir comme Dieu l'a dicté.
J'étais plein d'un orgueil qui empoisonnait ma vie.
Je croyais que j'étais bien différent des autres :
mais je sais maintenant, mon Dieu, que je ne fis
que récrire les mots qu'ont inventés les hommes
depuis qu'Adam et Eve au fond du Paradis
surgirent sous les fruits énormes de lumière.
Mon Dieu, je suis pareil à la plus humble pierre¹¹⁵⁸.

Le travail du poète est identique au travail de la guêpe : il cultive une matière prosaïque, qui n'en est pas moins une création divine. Les hommes, les guêpes, les fruits (qui surgissent en même temps que les premiers hommes) et la pierre sont des frères en Dieu.

Force est de constater que, sauf à relever d'une forme particulière d'immanentisme, la science est peu présente en cette œuvre poétique de jeunesse. C'est que, comme le note le poète et universitaire Robert Mallet, Jammes « se montre résolument sceptique à l'égard des grandes inventions à une époque où l'opinion officielle fait de la Science la déesse laïque du Progrès¹¹⁵⁹ ». L'humilité constitutive de la poétique jammiste pousse le poète à considérer que l'apport scientifique des découvertes conjugue inutilité et soupçon de démesure :

On a baptisé les étoiles sans penser
qu'elles n'avaient pas besoin de nom, et les nombres
qui prouvent que les belles comètes dans l'ombre
passeront, ne les forceront pas à passer¹¹⁶⁰.

L'article indéterminé souligne le mépris que porte le poète quant à l'instance qui est à l'origine de ces nominations d'étoiles. Par ailleurs, la syllepse sur le verbe *baptiser* pointe du doigt l'*hybris* des hommes qui s'arrogent des droits qui relèvent du divin. Nommer une étoile, c'est donner un nom humain à une création divine sur laquelle nous n'avons aucune prise. La baptiser, c'est l'introduire dans la communauté chrétienne, ce qui implique qu'elle ne s'y trouvait pas auparavant. Dieu étant partout, l'univers entier est chrétien. La science croit découvrir, en nommant une étoile, une réalité nouvelle alors que Dieu l'a créée en même temps que l'homme.

¹¹⁵⁷ Il sera question plus loin de *L'Âne* (1880) de Hugo (p. 358-359 et 362-365).

¹¹⁵⁸ Francis Jammes, « Prière pour avouer son ignorance », *Le Deuil des primevères*, op. cit., p. 329.

¹¹⁵⁹ Robert Mallet, *Francis Jammes. Le Jammisme*, Paris, Mercure de France, 1961, p. 50.

¹¹⁶⁰ Francis Jammes, « Il va neiger... », *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, op. cit., p. 161.

L'orgueil de la science est dénoncé par le biais d'une forme relâchée de l'alexandrin et de la rime. Travailler, comme la guêpe besogneuse, « le sable », est une chose « sage », une leçon d'humilité qui conduit à la possibilité de pouvoir faire rimer ces deux mots qui n'entrent que dans un rapport assonancé. De même, le rythme du second poème s'attache à mettre à bas les frontières métriques traditionnelles : sur les quatre alexandrins cités, aucun ne contient de césure régulière. Le premier vers voit la césure séparer un proclitique « les », inapte à porter l'accent métrique, de son substantif « étoiles ». Les deuxième et quatrième vers comportent une césure enjambante : « be+soin », « for+ceront ». La troisième césure est une césure lyrique : « be+lles ». Au moment où le poète rejette la nomenclature qui vise à ordonner le monde cosmique, le rythme de son alexandrin s'assouplit¹¹⁶¹ pour libérer le vers traditionnel. L'abolition des frontières métriques permet à Jammes de renforcer le sens de son poème : afin de dénoncer la science qui cherche vaniteusement à circonscrire le cosmos, le poète brise les codes d'une prétentieuse science du vers classique.

La question du rapport qui cherche à unir la science et la religion dans la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle trouve deux voies majeures de réalisation. D'une part, des auteurs résolument chrétiens se servent des avancées de la science pour confirmer les textes bibliques. D'autre part, des héritiers de la philosophie romantique expriment des vues qui restent marquées par une certaine forme de panthéisme qui évolue au fil des décennies, en particulier face aux progrès des sciences évolutionnistes et à la fin de l'hégémonie du scientisme. Une autre partition se dessine, entre des auteurs qui cherchent à concilier science et foi à tout prix et d'autres qui ne peuvent s'empêcher de constater des désaccords, ce qui les pousse bien souvent à prendre parti, pour l'une ou l'autre.

La persistance et la virulence de ces controverses dévoile en fin de compte une vérité fondamentale : science, religion et poésie se souviennent à la lumière de ces débats qu'elles partagent une pragmatique commune, d'ordre foncièrement heuristique. Chanter en langue poétique le dialogue qui unit ou délie la science et la religion, c'est donc recomposer une triade au but unique, celui d'expliquer le monde.

¹¹⁶¹ Les effets de discordance sont également nombreux.

Conclusion :

La poésie moderne est une réalité certes complexe et plurielle. Il n'empêche que le modèle poétique qui semble s'être imposé a plutôt tendu à se détourner du discours, de la rhétorique et d'une pragmatique qui relève d'une pensée de la diffusion. La modernité littéraire, qu'elle se définisse par un sujet parlant qui ne désigne rien d'autre que lui-même¹¹⁶² ou par une absence d'intention (la « crampe de l'intention¹¹⁶³ »), porte une ombre sur les productions poétiques dont le lien avec les sciences relève d'un rapport de diffusion, d'illustration ou de propédeutique. Une telle conception relègue ces entreprises dans les limbes estampillées rétrogrades d'une histoire prompte à partager la production littéraire de chaque période entre avant-gardes victorieuses et arrière-gardes défaites.

Or l'arrière-garde, selon la complexe définition qu'en donne William Marx¹¹⁶⁴, peut se penser en termes de rebond : rémanences et continuité sont autant de voies que peut emprunter la production littéraire pour « prendr[e] appui sur la tradition » en vue de « rebondir vers des formes nouvelles »¹¹⁶⁵. L'arrière-garde serait « l'autre face » de l'avant-garde, et les entreprises jugées rétrogrades auraient autant à dire de la modernité que leur double positif. Pour reprendre la métaphore (passée à l'état de catachrèse) qu'exploitent William Marx puis Michel Décaudin, avant et arrière-gardes constituent une seule et même armée : « certes l'arrière-garde regarde derrière elle – c'est sa mission –, mais tout en avançant avec le gros de la troupe, sans doute parfois en traînant les pieds, mais toujours en suivant le mouvement¹¹⁶⁶. »

Plus que jamais, il faut réaffirmer la nature indéfinissable et insaisissable d'une *modernité poétique*. La poésie qui parlait de science (ou avec la science) fut regardée par de grands penseurs comme une promesse de renouveau lyrique. Persister à utiliser la lyre comme un porte-voix est devenu une pratique minoritaire. Il n'empêche que cette « corde d'airain » que revendiquaient Hugo et certains de ses héritiers fut aussi considérée à l'époque comme le signe d'une poésie ancrée dans la modernité, d'un art en rapport avec son temps. Comme le note Georges Balandier, la modernité « se forme et se dit à partir de ce qui effectue en

¹¹⁶² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228. Voir à ce sujet Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶³ Henri Meschonnic, *ibid.*, p. 296.

¹¹⁶⁴ *Les Arrière-gardes au XX^e siècle, L'autre face de la modernité esthétique*, William Marx (dir.), *op. cit.* Voir notamment l'introduction de William Marx, « Penser les arrière-gardes », p. 5-19.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁶⁶ Michel Décaudin, « Avant-garde politique, arrière-garde poétique », *art. cit.*, p. 104.

profondeur, en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture ; elle le révèle ; elle exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère¹¹⁶⁷. »

L'une des tensions fortes de l'époque qui nous occupe est justement provoquée par la science. Celle-ci devenant au fil des décennies la cible de critiques croissantes, elle se fait sujet polémique et clivant. Utiliser le média poétique pour la divulguer, la discuter ou la célébrer, c'est après tout prendre place à la table d'une modernité poétique qui, loin de se contenter de se replier sur elle-même, assume aussi la fonction de dire, notamment par le recours à la science, quelque chose à l'homme, sur l'homme et sur le monde en constante mutation dans lequel il évolue.

On l'a vu, un dialogue classique entre la science et la poésie persiste dans la seconde moitié du siècle. Il correspond notamment à une influence prédominante du positivisme et du scientisme, qui tendent à envisager le média poétique tantôt comme un vecteur – au moins propédeutique – de savoirs scientifiques, tantôt comme une simple parure esthétique. La poésie y est regardée comme un moyen et non une fin en soi. Dans les deux cas, elle fait alors office d'outil de vulgarisation. Elle sert à simplifier, à embellir et à diffuser. Toutefois, une lecture attentive de ces textes renforce une double idée que contient en germe la conception comtienne de la poésie. D'une part, il n'existe pas de poésie qui, tout entière dévolue à son rôle ancillaire, ne réfléchisse pas – même pour la dévaluer – sa propre forme d'énonciation. Même les vers les plus mineurs des poètes les moins autorisés ne sont que très rarement exempts d'une pensée de la forme et de la singularité poétique. D'autre part, la transformation poétique du savoir scientifique prend très souvent une tournure qu'avait envisagé Comte : la poésie doit se permettre de devancer la science, et son rôle ancillaire se double d'une fonction d'éclaireuse.

¹¹⁶⁷ Georges Balandier, *Le Détour, Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1985, p. 132.

Un dialogue réformé : un héritage consciemment détourné.

Alors qu'une poésie ignorante des reformulations multiples de la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle poursuit un dialogue de forme et de pragmatique classique avec la science, d'autres poètes, plus ancrés dans ce temps de réformes formelles multiples, prennent exemple sur l'évolution rapide des sciences et manifestent un besoin de réformer une alliance antique entre le poème et la science, alliance qui ne peut plus être consciemment regardée comme allant de soi.

Il s'agit, dans ce deuxième mouvement, d'observer et de caractériser des entreprises poétiques qui, conscientes du contexte poétique en mutation profonde et complexe, s'appuient sur un dialogue classique afin de le miner de l'intérieur. Principalement, la poésie qui dialogue avec la science en connaissant la réputation surannée de cette conversation s'en amuse, la caricature ou la réforme en visant généralement une forme d'amoindrissement stylistique (tonal, formel ou de registre).

Un certain nombre de poètes reconduisent alors ce dialogue en mettant en place des formes diverses de minoration : la poésie de la science, consciente de son caractère anachronique, se pense elle-même comme un genre mineur (chapitre quatrième). Cette minoration permet l'avènement d'entreprises qui lient intimement l'inspiration scientifique du poème à la caricature d'un genre démodé : la poésie entre alors dans un dialogue caustique avec la science dont cette dernière ne sort pas indemne (chapitre cinquième). Enfin, le registre épique est lui-même touché par ces réformes : la conception évolutionniste rend envisageable la pensée d'un temps long marqué par la rupture. La poésie épique scrute les origines de la vie sur terre, mais ne peut le faire, selon la leçon des biologistes modernes, que sur un modèle diffracté. La science prend alors une part importante dans l'avènement des petites épopées et des épopées fragmentaires (chapitre sixième).

Chapitre quatrième : Des entreprises de minoration

Parler de mineur en littérature relève de la gageure tant la notion échappe à toute tentative de définition. D'un point de vue sociologique, le mineur est, selon Bourdieu¹¹⁶⁸, l'apanage des œuvres qui n'ont pas trouvé leur place dans le champ littéraire. Qui plus est, le mineur caractérise souvent une littérature qui s'adresse à un public populaire¹¹⁶⁹, dans un contexte socio-culturel où le peuple n'a pas encore pleinement conquis sa majorité : les quelques textes que j'ai qualifié de « didactiques » relèvent de cette tendance. Ils visent un public large et partiellement inéduqué (ils s'adressent d'ailleurs assez souvent à des publics minorés alors, lectorat féminin ou juvénile). Le terme peut aussi se charger d'une portée polémique essentialisante : au prisme d'une axiologie esthétique, serait mineur un texte jugé négativement. Selon une telle conception, une œuvre mineure serait une « œuvre ratée », qui relèverait « de la *malfaçon* »¹¹⁷⁰. La notion de *mineur* est donc plurielle. Elle est également floue et labile. C'est le constat proposé par Marie-Paule Berranger en préambule de son essai intitulé *Les Genres mineurs dans la poésie moderne* :

Car le mineur est par nature joueur ; s'il se laisse apercevoir plutôt que voir, c'est à la sauvette. [...] [U]ne étude qui prétendrait dégager *a posteriori* la loi de cette évolution est vouée à élaguer les branches annexes, sur lesquelles précisément sont perchés formes et genres mineurs. Ces oiseaux-là ne constituent pas une famille, ni plusieurs ; on ne peut les saisir sous un nom d'espèce, pour une raison d'emblée évidente : la relativité dans l'histoire des genres de la notion de mineur, montre que l'épithète est moins de nature que d'emploi : non seulement un genre élevé peut, dans la modernité, devenir « mineur » du fait de la redistribution du champ littéraire, d'une réévaluation historique et idéologique mais encore, par des opérations diverses (travestissement, réécriture, collage, effet contextuel), être réduit au rôle de « genre mineur », par une utilisation particulière à un auteur¹¹⁷¹.

Il est intéressant de relever la métaphore zoologique – ainsi que celle de l'arbre, devenue topique dans l'iconographie transformiste : le mineur n'est pas une espèce constituée de traits distinctifs partagés comme une famille. Il manque à l'ensemble des œuvres jugées telles une similitude structurelle. Le mineur n'est pas une « espèce ». Marie-Paule Berranger met en évidence le statut tout relatif de cette notion : la caractérisation en mineur change avec le temps.

¹¹⁶⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], *op. cit.*

¹¹⁶⁹ « [T]rop grande adéquation de l'écrivain avec les goûts du public », selon les mots de Luc Fraisse, « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », dans *Pour une esthétique de la littérature mineure*, actes du colloque « Littérature majeure, littérature mineure », Strasbourg, 16-18 janvier 1997, Luc Fraisse (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 2000, p. 83-105, p. 104 pour la citation.

¹¹⁷⁰ Paul-André Claudel, « Écrivains fantômes, fantômes d'écrivains : la part cachée de l'héritage littéraire », dans *La Notion de « mineur » entre littérature, arts et politique*, Béatrice Rodriguez et Caroline Zekri (dir.), Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2012, p. 43-54, p. 46-47 pour la citation.

¹¹⁷¹ Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2004, p. 1.

Le caractère d'un texte, d'un genre, ou d'un style évolue selon le contexte : une facture jugée majeure un jour pourra tomber dans le mineur le lendemain. La poésie « didactique », la poésie « descriptive », comme on disait alors, celle que le second XIX^e siècle condense sous l'appellation – généralement dédaigneuse – « l'école de Delille », était par exemple jugée tout à fait majeure dans un contexte préromantique marqué par l'encyclopédisme. Lorsqu'Antoine-Gaspard Bellin chante les Expositions universelles en reprenant les codes poétiques de Chénier, il est certainement persuadé de créer une œuvre majeure (longueur du texte, composition parfaitement classique des alexandrins, visée éducative et politique, utilisation savante de documents...). Cependant, la réception toute confidentielle de son texte ainsi que l'évolution de l'histoire littéraire et épistémologique font *de facto* de *L'Exposition universelle*¹¹⁷² un texte en inadéquation profonde avec son temps, mineur malgré ses prétentions. À ce titre, une grande partie des textes que j'ai étudiés dans la première partie est tombée dans le domaine de la littérature mineure : ces productions ont échoué à s'instaurer durablement comme une modernité tenable et novatrice. Le temps et l'évolution de l'histoire littéraire ont donc pratiqué sur une partie de la poésie de la science une « minoration », une mise en mineur, pour ainsi dire. Dans un demi-siècle pendant lequel le majeur s'est resserré autour d'une poésie en autarcie, celle qui vise une communication est généralement tombée dans le domaine du mineur.

Enfin, la perspective de Deleuze et Guattari permet de penser la production mineure comme intimement politique : fruit d'une masse indistincte au sein de laquelle les auteurs individuels brillent par leur absence, la littérature mineure subvertit collectivement le canon. La mise en place d'une forme de modernité innovante peut passer par une entreprise de détérioration collective des codes de la littérature majeure¹¹⁷³. Cette détérioration du canon et la dilution de l'individualité dans un collectif de producteurs mineurs n'empêche pas qu'adviennent des figures de poètes importants qui, pour revendiquer des poétiques minorées, n'en laissent pas moins entrevoir un renouveau de l'union entre science et poésie.

Pour toutes ces raisons, la seconde moitié du XIX^e siècle assiste à un paradoxe qui voit une forme de littérature scientifique mineure, la vulgarisation, remporter un franc succès, tandis que la poésie qui traite sérieusement et sans ironie du matériau scientifique, la poésie qui se pense comme une forme de vulgarisation, ne remporte pas même le succès populaire escompté. Tout se passe comme si la vulgarisation avait désormais le monopole de la communication scientifique littéraire. La poésie, si elle veut faire perdurer son dialogue avec la science, ne peut

¹¹⁷² Antoine-Gaspard Bellin, *L'Exposition universelle*, 1867, *op. cit.*, 1867.

¹¹⁷³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* [1975], Paris, Minuit, 1996, p. 32-33.

plus que prendre des voies détournées. La minoration de la posture et de la forme poétique constitue alors une proposition de réponse à cette constatation aporétique.

Je voudrais observer dans ce chapitre les œuvres qui, au courant de l'évolution de l'histoire littéraire, font dialoguer science et poésie dans une perspective de minoration consciente. Quelle que soit la nature de cette minoration, des poètes jouent un jeu de reprise/rupture qui montre qu'ils ont conscience de modeler une poétique désormais jugée comme dépassée et mineure. Il s'agira de questionner des entreprises qui mettent un pied dans la modernité en subvertissant les codes d'une littérature majeure. La sortie de la sphère majeure devient à cette occasion le signe d'une tension assumée entre l'ancien et le moderne, et la notion de minorité n'entre pas nécessairement en contradiction avec celle de modernité.

La collectivité s'énonce à l'aide d'une voix diffuse, en revendiquant une forme partagée de poésie qui entretient un dialogue léger avec la science, dans le cadre d'œuvres qui gommant tout d'abord la notion d'auteur talentueux caractéristique du romantisme. Des poètes de métiers composent des vers de réclame qui s'appuient sur la science et revendiquent une forme de paralittérature. La tradition des scientifiques et des médecins qui s'amuse à versifier trouve un écho dans les positionnements auctoriaux de poètes de métiers qui minorent leur posture poétique.

Le dialogue qu'entretient la poésie avec la science s'en trouve formellement bouleversé. Le second XIX^e siècle assiste à une étonnante transformation : la poésie qui aspire au majeur par le biais scientifique (sur le modèle delillien) est dévaluée au profit de celle qui travaille sa poétique d'inspiration scientifique en vue du mineur.

En changeant de point de vue, la minoration est thématifiée chez les parnassiens qui associent une forme miniaturisée (mais certes pas minorée) à une mise en sourdine de la référence scientifique. La petite forme parnassienne cache allusivement un rapport diffus à la science. Tout se passe comme si une poésie qui se jugeait elle-même majeure ne pouvait plus le faire qu'en minorant – en diluant, pour mieux dire – la référence scientifique.

1. L'INFLUENCE DE LA PARALITTÉRATURE : LA SCIENCE COMME OUTIL DE MINORATION POSTURALE

« Surtout, rime une version
Sur le mal des pommes de terre ! »,
Alcide Bava¹¹⁷⁴

Chez certains poètes qui dialoguent avec la science, le *je* poétique reconduit un questionnement autour de sa légitimité, manifestant parfois un désir de minoration. Des poètes scientifiques se prétendent d'abord scientifiques avant que d'être poètes. Une conscience du paralittéraire se fait de plus en plus présente : certains ne se revendiquent pas poète de métier tandis que d'autres dévoient le message poétique dans le cadre d'une communication publicitaire. Ces formes de paralittérature exercent une influence sur la poésie de la seconde moitié du siècle qui désire poursuivre le dialogue avec les sciences.

1.1. Des vers de scientifiques

Un certain nombre d'auteurs, plus savants que poètes, se considèrent comme de piètres chanteurs. Dans ce cas précis, la minoration de leur posture ne porte pas sur le statut de la poésie, mais plutôt sur l'incapacité de ces savants à faire œuvre littéraire. En somme, ils revendiquent l'appartenance à un ensemble de productions qui relèverait d'une forme de paralittérature et exhibent ouvertement cette précaution d'entrée de jeu. Que ces auteurs cherchent à produire des poèmes non littéraires (dans un but didactique, célébratoire...) ou bien qu'ils confessent ne pas être parvenu à faire une poésie acceptable, ces vers de scientifique s'exposent comme des vers mineurs.

1.1.1. La tradition des médecins poètes : des vers de circonstance

Chevalier de la Légion d'honneur, passionné de sciences naturelles (et notamment d'entomologie), le médecin Achille Chéreau¹¹⁷⁵ fit paraître en 1874 une somme recensant les médecins français ayant composé des vers¹¹⁷⁶. Dès la préface du *Parnasse médical français*, le docteur évoque un nombre important de médecin qui auraient « cherché dans le culte de la

¹¹⁷⁴ Alcide Bava [Rimbaud], « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], repris dans les *Œuvres complètes* de Rimbaud, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁷⁵ Voir notamment le *Dictionnaire universel illustré de la France contemporaine*, Jules Lermina, *op. cit.*, p. 302, et surtout la notice nécrologique que lui consacre Louis Figuier dans ses chroniques intitulées *L'Année scientifique et industrielle ou Exposé annuel des travaux scientifiques*, vingt-neuvième année (1885), Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1886, p. 538-540.

¹¹⁷⁶ Achille Chéreau, *Le Parnasse médical français ou Dictionnaire des médecins-poètes de la France, anciens ou modernes, morts ou vivants*, Paris, Adrien Delahaye, 1874.

poésie une diversion précieuse à des travaux plus austères¹¹⁷⁷. » Le mot n'est pas choisi au hasard : « diversion » suggère une rupture assumée entre la pratique professionnelle et une écriture poétique qui serait de l'ordre du loisir. Il s'agit de se *détourner* d'une pratique pour s'adonner à une autre. Le médecin-poète est une figure répandue et tout à fait courante, selon Chéreau. Il n'empêche que pratique poétique et pratique professionnelle ne sont ni concomitantes, ni conjointes. Il s'agit de deux activités parallèles qui ne sont *a priori* pas appelées à se croiser.

Le médecin critique défend toutefois l'union antique de la médecine et de la poésie, prétextant que l'histoire présente toute une pléiade de médecins-poètes. Parmi eux, certains furent à la fois des praticiens reconnus en même temps que des poètes accomplis. Des médecins tels Fracastor¹¹⁷⁸, au XVI^e siècle, et le D^r Petit¹¹⁷⁹, au début du XIX^e siècle, rencontrèrent le succès en mettant en vers leur savoir médical. Néanmoins, cette jonction est possible selon Chéreau à la condition que le savant ne décrive pas en vers les éléments trop spécialisés de son art : « [s]ans doute, la partie technique et descriptive de la médecine, l'anatomie, la matière médicale, ne sont susceptibles ni de développements oratoires, ni de couleur poétique¹¹⁸⁰. » La poésie n'est pas technique, elle ne peut alors s'intéresser qu'aux alentours de la science médicale et à ses implications externes :

Mais la morale de l'art de guérir, ainsi que le fait si bien observer Etienne Sainte-Marie¹¹⁸¹, l'aspect sous lequel il faut en étudier les préceptes, les pratiques à suivre pour conserver la santé, les rapports de cet art avec la nature entière, toutes les parties enfin de la littérature médicale, peuvent devenir, dans les mains d'un homme habile et doué d'un beau talent pour l'expression, des sujets de peintures à la fois brillantes et fidèles ; car aucune profession n'offre des tableaux plus déchirants que la nôtre, aucune n'est capable de développer plus heureusement la sensibilité, la bienveillance, tous les sentiments généreux qui ont avec la poésie tant de points de contact¹¹⁸².

Le médecin qui compose de la poésie doit s'occuper avant tout des fruits de l'art médical (« les pratiques à suivre pour conserver la santé »), ce qui ouvre la voie à toute une production proche du poème documentaire, mais il doit aussi fournir une réflexion plus générale et métaphysique sur la nature et l'univers, selon une pensée du monde où tout se tiendrait, notamment

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. v.

¹¹⁷⁸ Le poème latin de Jérôme Fracastor, *Syphilidis* (1530), fut regardé comme une œuvre poétique de premier ordre.

¹¹⁷⁹ Marc-Antoine Petit, chirurgien de l'Hôtel-Dieu de Lyon, fit paraître un long poème hygiéniste contre les méfaits de l'onanisme intitulé *Onan, ou le Tombeau du Mont-Cindre* (1809).

¹¹⁸⁰ Achille Chéreau, *Le Parnasse médical français*, *op. cit.*, p. IX.

¹¹⁸¹ Ce médecin lyonnais, mort en 1829, avait fait paraître en 1825 une *Dissertation sur les médecins-poètes*, Paris, chez Cormon et Blanc, Rey et Gravier, Baillière.

¹¹⁸² Achille Chéreau, *Le Parnasse médical français*, *op. cit.*, p. IX-X.

microcosme et macrocosme¹¹⁸³. Dans la science médicale, l'observation des fonctionnements du corps humain enseignerait une leçon sur les fonctionnements de la nature et de l'univers tout entier. Enfin, le médecin est érigé en modèle moral qu'il s'agit de mettre en scène dans un contexte encomiastique.

Enfin, Achille Chéreau réclame le droit pour le médecin de pouvoir composer des vers au nom du délassement, tant son métier est difficile¹¹⁸⁴. Cette figure du « médecin qui fait des vers, même détestables, et qui a la faiblesse de les lire à ses amis [...] pour se délasser¹¹⁸⁵ », légitime une poétique relevant des vers fugitifs ou des textes de circonstance. Chéreau regrette toutefois que les médecins aient trop souvent cédé aux « toasts plus ou moins bien tournés », aux « petits vers faits pour les boudoirs »¹¹⁸⁶, et ne peut que constater une minoration des poèmes des praticiens des temps présents : « [i]l est grand temps que la poésie médicale abandonne le caractère léger, frivole et servile dont on peut, à bon droit, l'accuser aujourd'hui¹¹⁸⁷ ». Le médecin confesse un paradoxe : la poésie a pour rôle de délasser le docteur de sa froide et rude pratique médicale, cependant, le poème de pure circonstance, le « toast », est jugé négativement. Le poète médecin ne peut se délasser avec raison en compagnie des muses que si sa production littéraire prend en charge une ambition poétique et sémantique forte. Un médecin a raison d'être poète si et seulement si ses vers sont utiles et diffusent les savoirs pratiques de l'art médical ou les implications métaphysiques du savoir physiologique.

Pourtant, au milieu de la seconde moitié du XIX^e siècle, le mineur semble prendre le pas sur l'ambition. L'étude du relevé de Chéreau¹¹⁸⁸ des médecins-poètes ayant écrit après 1850 montre clairement que leur production est peu tournée vers la diffusion de contenus scientifiques ou moraux issus de la pratique médicale. Sur cent-vingt-trois médecins recensés, seuls vingt-trois ont une production poétique qui, d'une façon ou d'une autre, cherche à diffuser du savoir médical, à illustrer des théories et des préceptes tirés de leur pratique professionnelle et à louer des praticiens plus ou moins illustres. Seul un médecin-poète sur cinq met son savoir professionnel au profit de sa production poétique, lançant ainsi une passerelle entre son travail

¹¹⁸³ Galien est un des premiers à théoriser les rapports de correspondance qui uniraient le corps humain et l'univers tout entier. Voir *De l'utilité des parties du corps humain*, III, 10, repris dans *Les Présocratiques*, Jean-Paul Dumont, Jean-Louis Poirier, Daniel Delattre (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 862.

¹¹⁸⁴ Achille Chéreau, *Le Parnasse médical français*, op. cit., p. XII-XIII.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. XIII.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. XV.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. XVII.

¹¹⁸⁸ Chéreau ayant fait paraître son étude en 1874, la recension ne se fait qu'entre 1850 et cette date.

et son loisir. En revanche, si neuf médecins composent des pièces philosophico-religieuses qui peuvent être partiellement inspirées de leur pratique, cent-un poètes écrivent des vers sans lien avec leur profession – soit plus de quatre-vingts pour cents d’entre eux¹¹⁸⁹. Dix composent des vers lyriques (élégies, idylles, églogues...), douze déclament des pièces politico-patriotiques (surtout après la défaite contre la Prusse), dix écrivent des vers humoristiques, parmi lesquelles se détachent cinq pièces héroï-comiques (souvent, d’ailleurs, d’inspiration médicale). On trouve également six pièces théâtrales en vers (drames, vaudevilles et comédies).

Cette recension atteste que la majorité des médecins qui écrivent des vers le font dans une perspective fugitive et mineure : ils sont soixante-trois à mettre leur plume au service d’une muse légère et frivole. Parmi eux, vingt-neuf composent plus ou moins régulièrement des pièces alertes (chansons, fables, contes en vers), tandis que pas moins de trente-quatre médecins sont réputés pour avoir produit des vers de circonstance (toasts, discours, odes destinées à des inaugurations...). Plus d’un médecin-poète sur deux a une approche de la poésie marquée par un désir de minoration, tandis que plus d’un médecin-poète sur quatre s’adonne à la poésie fugitive, celle dont Marie-Paule Berranger dit qu’elle est inspirée par « [l]a circonstance futile qui inscrit le poème au carrefour d’un lieu et d’un moment ». Ces réalisations sont « guidées par la vie privée et vouées à la consommation immédiate. »¹¹⁹⁰ Le rôle social du médecin-poète est aussi important que sa fonction purement médicale, ce qui se traduit par des productions mineures, légères et éphémères (« madrigaux, quatrains, couplets¹¹⁹¹ »), ainsi que, dans la tonalité, par un mélange de lyrisme et de comique.

Le médecin critique rappelle que cette poésie du fugace est avant tout une production qui relève de l’intime. Plus d’une fois, Chéreau affirme qu’il connaît les poèmes de tel ou tel médecin pour l’avoir simplement entendu, dans des contextes plus ou moins privés, déclamer ses vers de circonstance. Auguste-Clément Lorne en est un exemple marquant. À propos de deux toasts chantés par le médecin poète à l’occasion de banquets, Chéreau affirme : « [c]ela est écrit sans prétention, et comme l’acte d’un joyeux convive, qui ne se fait aucune illusion sur ses talents poétiques, et qui veut seulement égayer la fin d’un repas, raviver la confraternité¹¹⁹². » Cette poésie assume sa légèreté et sa fugacité et se satisfait d’acquiescer les grâces d’un public restreint et éphémère du fait de sa minoration et de sa légèreté de ton. Les

¹¹⁸⁹ Certains poètes-médecins composent à la fois des poèmes de circonstances et des pièces plus ambitieuses. Les pratiques circulent. Les chiffres et les pourcentages qui suivent ne révèlent donc ni des ensembles excluants, ni des inégalités strictes.

¹¹⁹⁰ Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, op. cit., p. 212.

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² Achille Chéreau, *Le Parnasse médical français*, op. cit., p. 342.

grands poèmes philosophico-scientifiques (par exemple ceux de Piorry et Leconte, déjà évoqués) ont une ambition de diffusion massive, mais ils restent minoritaires dans la production. Les vers de circonstance, comme le note Chéreau, sont plus nombreux, d'autant plus qu'il en existe probablement une immense part inconnue parce qu'elle n'est jamais sortie de la sphère du privé.

Chéreau esquisse donc un parcours de la production poétique qui l'occupe en forme de chute ou de minoration : sa préface « au lecteur » rejette massivement dans le passé les entreprises de médecins-poètes qui sont les plus ambitieuses et les plus réussies. Pour l'heure, la poésie des médecins reste « frivole » : « Ah ! Dame ! ce ne sont pas des chefs-d'œuvre..., mais on fait ce qu'on peut¹¹⁹³. »

1.1.2. *Les doctes rimes : quand le scientifique refuse d'être poète*

Même lorsqu'ils mettent leur plume au service de la diffusion de savoirs médicaux, les médecins-poètes minorent très fréquemment leur pratique poétique en la dévaluant au rang de traité. L'abbé Charbonnier, dans *L'Art de se bien porter*¹¹⁹⁴, commence sa préface par ces mots : « Je n'offre pas cette pièce au public comme un modèle parfait de poésie ; on y trouvera toutefois de très-bons préceptes d'hygiène, d'excellents aphorismes, en fait de médecine, et des conseils très utiles aux malades et à ceux qui les servent¹¹⁹⁵. » Dans le contexte médical, cette captation quelque peu déceptive d'un point de vue littéraire met d'emblée l'accent sur la nécessité de faire passer un précepte dans la langue du vers. Dès lors, c'est toute l'entreprise du traité en vers qui est frappée de soupçon : les vers servent la diffusion, certes pas la poésie.

Le style de cette pièce est généralement simple ; on y remarquera toutefois quelques figures agréables, des comparaisons assez justes, et plusieurs beaux vers.

Après tout, le travail était ardu. Il y a plusieurs expressions qu'il m'a fallu peser, compasser. Si dans certains vers j'avais mis *beaucoup* au lieu de *peu*, *toujours* au lieu de *souvent*, les meilleurs conseils seraient devenus mauvais.

Si j'avais mis aussi *trente-cinq grains d'ipécacuana* au lieu de *vingt-un*, le remède se serait changé en poison¹¹⁹⁶.

La justesse de l'expression scientifique ne peut, dans un contexte pragmatique, être sacrifiée à la langue du vers, il convient de minorer celle-ci, de la débarrasser de ce qui peut constituer un frein à la simple compréhension du propos, et de faire fi de la poésie. Deux ans plus tard, le

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 257.

¹¹⁹⁴ Abbé Charbonnier, *L'Art de se bien porter, suivi de Très-bons conseils sur les fièvres, En vers, avec des notes excellentes*, 1853, *op. cit.*

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 4.

médecin Brunet Suevrené proclame la même profession de foi pédagogique dans un cadre mnémotechnique¹¹⁹⁷.

Lorsque Paul-Jean-Laurent Ambialet, après avoir mis en vers *Les Aphorismes d'Hippocrate*¹¹⁹⁸, recueille ses modestement nommés « Quelques vers sur la fièvre bilieuse et la fièvre muqueuse », il les fait entrer significativement dans un ensemble qu'il intitule *Poésies fugitives*¹¹⁹⁹.

La sécrétion de la bile
De nature, d'essence utile
À l'utile digestion,
Par sa grande profusion,
Par sa qualité qui s'altère,
A la santé devient contraire,
Surtout dans le cours de l'été.
Celui qui s'en trouve affecté
Sent un malaise opiniâtre ;
Sa chaleur a de l'âcreté,
Le blanc de ses yeux est jaunâtre,
La jaunisse flétrit son teint
D'enduit jaune, au goût d'amertume ;
Dans son corps, soif, fièvre s'allume,
L'appétit en entier s'éteint¹²⁰⁰.

À la lecture de cette première page des « Quelques vers sur la fièvre bilieuse », force est de constater que le médecin a raison de nier toute ambition poétique : la lourdeur du ton, celle de la litanie des diérèses, des répétitions lexicales, du polyptote sur « jaune », mais aussi la véritable cacophonie qui s'en dégage, trouvent significativement un écho mineur dans le mètre octosyllabique. Ambialet sait qu'il n'est pas poète, et outre le discours péritextuel qui le martèle, sa poétique l'exhibe aussi.

En 1872, Pierre-Désiré Barot, médecin-poète également, a aussi conscience des limites de sa muse. Dans sa *Médecine poétique, ou l'Art de conserver sa santé et de vivre vieux*¹²⁰¹, il confesse la piètre qualité de ses vers :

De mes travaux je dois gravement m'occuper ;
De science voulant les beautés annoncer,
Je le ferai sans art mais avec certitude
Que les faits avancés sont pleins d'exactitude¹²⁰².

¹¹⁹⁷ Brunet Suevrené, *Mémento mnémotechnique de pathologie, Ou jardin des racines médicales, à l'usage des étudiants et des gens du monde*, 1855, *op. cit.*, p. VIII.

¹¹⁹⁸ Paul-Jean-Laurent Ambialet, *Les Aphorismes d'Hippocrate*, Saint-Gaudens, Abadie, 1856. Marie-Paule Berranger range d'ailleurs les aphorismes parmi les formes mineures dans *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁹⁹ Paul-Jean-Laurent Ambialet, *Poésies fugitives*, Saint-Gaudens, Abadie, 1863, p. 6-10.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁰¹ Pierre-Désiré Barot, *Médecine poétique, ou l'Art de conserver sa santé et de vivre vieux, Avec indication curative de quelques maladies de la peau et autres affections. Ouvrage utile et à la portée de tous les gens du monde*, 1872, *op. cit.*

¹²⁰² *Ibid.*, p. 31-32.

Joignant la plume à la pensée, Barot prouve en même temps qu'il le dit qu'il est un poète mineur – dans cet extrait, les inversions dans les deux premiers vers et la lourdeur de la formulation du quatrième en sont les signes les plus marquants. À force de le marteler, les médecins poètes qui s'occupent de diffusion scientifique finissent par utiliser la pauvre facture de leurs vers comme un argument qui viendrait valider le bien-fondé de leurs préceptes, sur le modèle de la pensée populaire : si le médicament est mauvais, c'est que le remède est bon. Barot s'évertue alors à minimiser ses talents poétiques :

Voulez-vous habiter campagne utilement,
Choisissez un lieu sec, élevé simplement.
Que l'habitation ait toujours ouverture
Exposée au midi, c'est bien, sans conjecture,
Très-utile en tous points ; toujours bonne santé
Exige air pur et vif, grande salubrité.
De vos bons vêtements soyez peu difficile ;
En toutes les saisons est chose très-utile
De n'être point gêné sous le drap, le coton,
Soit pour les mouvements, la circulation ;
Et les étroits corsets pour jeune demoiselle,
Ah ! c'est les préparer aux gilets de flanelle¹²⁰³.

Le style est lourd, le vers pousse le bon médecin à faire des élisions grammaticales parfois proches de la faute de syntaxe et du style télégraphique. La rime en vient également à pâtir puisque la justesse médicale qui cherche à rapprocher des réalités pathologiques plutôt que des phonèmes strictement homonymiques conduit Barot à faire rimer « derme » avec « extrême »¹²⁰⁴. Il ne peut s'agir d'une inadvertance, puisque cette rime fautive est la première du chapitre XVII.

Les poètes-médecins qui cherchent à faire circuler du savoir par le média poétique développent une conscience du paralittéraire qui se retrouve d'ailleurs dans les productions d'autres scientifiques ou vulgarisateurs. Jules Arbelot, dans l'avant-propos de *La Création et l'humanité*, après avoir confessé qu'il ne visait pas à faire « une œuvre scientifique », et « encore moins une œuvre poétique », affirme que l'inspiration ne prend aucune part dans sa production :

Si tout cela a été écrit en vers, ce n'est pas, certes, que j'ai senti en moi « *du ciel l'influence secrète* », comme disait Boileau : j'ai, au contraire, le sentiment profond de mon indignité et de mon insuffisance : et c'est très sincèrement que je demande indulgence et pardon pour tant de vers lourds et prosaïques, péniblement tournés, tenant à peine sur leurs pieds, et pour mes rimes si souvent douteuses¹²⁰⁵.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹²⁰⁵ Jules Arbelot, *La Création et l'humanité*, 1882, *op. cit.*, p. 1.

En refusant la filiation de Boileau (la citation est issue des tout premiers vers de l'*Art poétique*¹²⁰⁶), Arbelot avoue ne pas faire partie de la famille des poètes français. Ses vers (effectivement mauvais) sont traités d'un point de vue rhétorique comme une faute dont cet avant-propos constitue la repentante confession. Le poète, qui se décrit privé de toute qualité poétique, présente ses vers comme des animaux débiles et délictueux. Ici aussi, il s'agit de minorer l'importance harmonique du vers pour en invoquer la portée pragmatique. Ces éléments de savoir sont mis en fiche, c'est-à-dire condensés dans une forme ramassée et plus facile à retenir.

Si d'autres scientifiques, comme le minéralogiste Albert Cochon de Lapparent et l'entomologiste Ernest Cotty, minorent leur production poétique à cause de la nécessité d'introduire le technolecte dans leurs vers¹²⁰⁷, l'abbé Claude-Marcel Weber, « propagateur de l'apiculture "moderne"¹²⁰⁸ », insiste sur une forme de versification qui serait le propre des « docteur[s] » : sa muse, concède-t-il fièrement dans sa préface, lui a inspiré un « chant apistique¹²⁰⁹ ». Le néologisme qui caractérise ce nouveau chant en indique la portée peu harmonieuse et littéraire. Comme le concède l'abbé apiculteur :

Du Permesse, évitant les tortueux détours,
Ma muse sera sobre en futiles atours.
Qu'importe que son œuvre ait un air prosaïque ?
C'est un code de lois, non une mosaïque¹²¹⁰.

Le fleuve qui arrose la résidence des muses est trop contourné pour un traité. Il convient de minorer la langue du vers en la rendant prosaïque pour que, à l'image de la langue juridique, elle se fasse plus intelligible. Le style s'en ressent :

La reine, tout d'abord, s'offre à nos études
Comme l'objet premier de nos sollicitudes.
La reine est de l'essaim le sujet magistral ;
De la reine ressort l'art apicultural ;
La reine est de son peuple et la source, et la vie
Sa mort est de la mort de tout l'essaim suivie ;
Au rucher tout dépend de sa seule valeur ;
Elle en est le salut, elle en est le malheur¹²¹¹ ;

Le premier vers, faux, est amputé d'une syllabe, la lourdeur du vocabulaire (et notamment du néologisme) n'a d'égal que la facilité des rimes, et la figure de répétition en forme d'anaphore

¹²⁰⁶ Il s'agit du quatrième vers du premier chant, Boileau, *Art poétique*, op. cit., p. 87.

¹²⁰⁷ Albert Cochon de Lapparent, *Conseils à un jeune amateur de géologie*, 1867, op. cit., p. 5. Ernest Cotty, *Antediluviana*, 1876, op. cit., p. 1.

¹²⁰⁸ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 633.

¹²⁰⁹ Claude-Marcel Weber, *L'Apiculture (système éclectique)*, op. cit., préface, p. III.

¹²¹⁰ *Ibid.*, préface, p. IV.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 29.

dévoile toute la maladresse de la plume de Weber. Du reste, l'apiculteur avait prévenu son lectorat qu'il n'escomptait pas qu'on le prît pour un enfant d'Apollon :

Je ne suis pas niais à me croire un Virgile :
Il est divin poète, et je rime en docteur,
Qui n'aspire qu'au nom d'un sage apiculteur¹²¹².

Weber oppose la tradition poétique ancestrale, chargée de ses conceptions mystiques de l'inspiration transcendante, et l'artisanat du savant, dont la pratique est plutôt inspirée par son savoir des choses scientifiques et triviales. Au « divin » et au « poète », il objecte significativement le « docteur » et le « sage », profitant ce faisant de l'argument d'autorité conféré à la figure du savant. En somme, il bénéficie de l'avantage, en termes d'*ethos*, de sa posture de scientifique, qu'il associe à la puissance de diffusion et de mémoire de la forme versifiée, et semble suggérer que si sa forme d'élocution est moins belle, elle n'en est que plus véridique.

Ces scientifiques, qui réclament le droit à composer de vilains vers, le font au nom d'une réévaluation de la forme : le vers doit pouvoir être utilisé en dehors de la seule poésie, regardée comme une langue majeure et trop éthérée pour pouvoir encore chanter les savoirs de la science moderne. Les savants pratiquent un travail de sape sur le vers pour le rendre plus apte à diffuser une langue prosaïque. Ils minorent le vers, l'enlaidissent pour le descendre de son piédestal idéal afin de pouvoir l'utiliser à leur tour comme un outil de diffusion. Leur entreprise relève alors d'une forme de littérature mineure au sens deleuzien du terme, puisque ces scientifiques s'approprient une forme jugée noble et la pervertissent.

1.2. La réclame en vers de bonimenteurs : une conscience du paralittéraire

Cette perversion est analogue dans le domaine de la publicité. Laurence Guellec et Alexandre Wenger ont souligné l'importance croissante, au fil du XIX^e siècle, d'une poésie qui se met au service de la diffusion de produits issus des avancées scientifiques. La poésie épидictique, « au fil d'un siècle qui invente le capitalisme moderne », « glisse [...] de l'éloge d'une pratique générale à celle d'un praticien, puis à celle d'une technique ou d'un produit précis¹²¹³. » Hugues Marchal indique que, même si elle n'est pas neuve, l'union du vers et de la réclame « s'impose par sa masse » dès la fin des années 1830¹²¹⁴. Cette production constitue

¹²¹² *Ibid.*, « Épître dédicatoire à M. Félix Faure, Président de la République, Éloge de l'apiculture », p. 7.

¹²¹³ Voir « Poésie prescriptive et visées commerciales », introduction par Laurence Guellec et Alexandre Wenger au neuvième chapitre de *Muses et ptérodactyles*, Hugues Marchal (dir.), *op. cit.*, p. 373-379, p. 373 pour la citation.

¹²¹⁴ Hugues Marchal, « Proto-réclames : poésie scientifique et boniment publicitaire (1800-1850) », dans *Littérature et publicité, de Balzac à Beigbeder*, actes du colloque international des Arts décoratifs, 28-30 avril 2011, Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (dir.), Marseille, Gaussen, 2012, p. 37-49.

une frange éphémère et fugitive de la poésie de la science. « L’envahissement de l’espace commun par une parole gonflée, l’inflation du discours consacrant le règne de la valeur marchande et de l’objet, vulgarisent le ciel nocturne et l’éther poétique¹²¹⁵. » En d’autres termes, cette poésie est rejetée hors la littérature, puisque celle-ci est « exceptée », dira Mallarmé, de « l’universel *reportage* »¹²¹⁶.

Cette minoration est décrite comme une forme d’asservissement de la poésie par l’avocat Louis Donzell : « Pégase replie ses ailes, et se laisse atteler au char de la Réclame¹²¹⁷. » Il s’agit de mettre à la portée du lecteur commun un savoir immédiatement identifiable et compréhensible en vue d’une pragmatique propédeutique percutante. La réclame est une popularisation de savoirs scientifiques tournée vers sa fin commerciale, ce qui explique qu’on la trouve majoritairement dans la presse. À ce titre, en même temps qu’elle développe une conscience de sa propre appartenance à une frange paralittéraire de la production poétique, elle tend à toute force vers son efficacité immédiate. Le vers de réclame scientifique est un terrain fertile à la mise en place d’une rhétorique la plus productive possible. Il s’agit surtout d’un « art de convaincre¹²¹⁸ », dont j’aimerais montrer les ressorts les plus saillants, en soulignant qu’ils reposent justement sur une technique de la minoration.

La voix scientifico-poétique qui chante ces pièces se présente comme une voix de spécialiste, qui défend un produit en connaissance scientifique de cause. Par exemple, le numéro spécial du *Courrier français* du 10 octobre 1886¹²¹⁹, à la page quinze, propose trois poèmes publicitaires dont deux semblent rimés par un docteur : il s’agit de « Aux Buveurs dont le Sang doit être aussi pur que le Vin » et de « Les Poumons du Buveur ». L’*ethos* médical du poète publiciste apparaît dans la liste des diagnostics en termes techniques, notamment dans la première pièce :

L’impureté du sang, l’âcreté des humeurs,
Les mille affections dont tous les jours tu meurs,
Les dartres, les boutons, les eczémas, la bile,
Les souillures sans fin que cause un sang débile,

¹²¹⁵ Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 200.

¹²¹⁶ Mallarmé, « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil », *op. cit.*, p. 678.

¹²¹⁷ Louis Donzell, *Commentaire de la convention internationale signée à Paris, le 20 mars 1883, pour la protection de la propriété industrielle...*, Paris, Marchal et Billard [s. d.], p. 253, cité par Hugues Marchal dans « Proto-réclames : poésie scientifique et boniment publicitaire (1800-1850) », *art. cit.*, p. 38.

¹²¹⁸ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 375. Philippe Hamon parle d’un « faire-croire (à une valeur, supposée positive) qui vise à un faire-faire (acheter) », dans son introduction au numéro de *Romantisme* n° 155, 2012/1, consacré à *La Réclame*, introduction intitulée « Littérature et réclame : le cru et le cri », p. 3-10, p. 3 pour la citation.

¹²¹⁹ Ces poèmes sont anonymes, mais il y a fort à parier qu’ils ont été composés par les poètes les plus présents dans les pages du *Courrier français*, Raoul Ponchon, Émile Goudeau ou Émile Blémont.

Les glandes, les abcès, enfin tout le troupeau
Des lèpres détruisant et le sang et la peau
Qui fait en peu de temps hideux les plus superbes,
Disparaissent par le *Rob Lechaux* aux sucres d'herbes.
Le sang refléurit, telle une fleur de Java.
O *Rob Lechaux*, merci, quand le sang va, tout va¹²²⁰ !

La rhétorique du poème publicitaire est simple : elle consiste en une accumulation, en termes spécialisés qui fondent l'autorité de l'auteur, de toutes les infections cutanées liées à la circulation sanguine, que vaincra le médicament. « Les Poumons du Buveur », qui chante les vertus d'une pastille pour la toux, s'ouvre sur une imprécation au lecteur. Le poète lui souhaite en effet de tomber malade afin qu'il puisse lui-même éprouver l'efficacité de la pastille dont il s'agit de chanter les bienfaits souverains. Cette harangue revêt une forme pseudo-médicale :

Nous souhaitons, lecteur, que vous soyez malade,
Que le rhume vous brise et l'asthme vous dégrade,
Que tous les maux cruels du larynx, des poumons
S'abattent sur vos corps¹²²¹ [...].

La fiction médicale inversée égrène les maladies respiratoires dont la pastille permettra de venir à bout. Elle sert à mettre en place une portée testimoniale qui constitue un autre argument important de la réclame, car « Le fait comme le chiffre a sa rude éloquence¹²²². » Autrement dit, le poète qui loue un remède ou un objet gagne en crédibilité lorsqu'il affirme avoir éprouvé par l'expérience l'efficacité de ce qu'il chante. De même, dans le troisième poème de cette même page du *Courrier français*, « Comment on devient Centenaire », le narrateur se met en scène en passe de mourir : il raconte ses derniers instants et le sauvetage spectaculaire par la lecture d'un ouvrage du chimiste Vincent.

Hier, je faillis mourir sans plus laisser de trace
Qu'un vague cuirassier qui n'a pas de cuirasse ;
Je souffrais tous les maux qu'ont connus les Hébreux ;
En proie aux médecins et condamné par eux.
Monsieur *Vincent*, avec sa brochure savante
Refait de mon cadavre une chose vivante.
Je deviens aussitôt mon propre médecin.
D'ailleurs regardez-moi, dites si je suis sain¹²²³.

Ici, le poète a plus que constaté *de visu* l'efficacité de la brochure dont il vante les mérites, elle lui a sauvé la vie. La preuve de son fonctionnement optimal est indiscutable : ce sont les vers que le lecteur de la gazette a sous les yeux.

La différence entre la patine scientifique du langage utilisé et l'exagération hyperbolique à finalité humoristique ne désamorçait pas le pouvoir rhétorique de ces poèmes. Elle le renforce

¹²²⁰ *Le Courrier français*, numéro spécial, 10 octobre 1886, p. 15.

¹²²¹ *Ibid.*, repris dans *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 407.

¹²²² *Le Courrier français*, numéro spécial, 10 octobre 1886, p. 15.

¹²²³ « Comment on devient Centenaire », *ibid.*

au contraire en adjoignant à la figure d'autorité du médecin une posture bienveillante qui vise à rendre le locuteur sympathique en plus d'être savant.

Lorsque François Devillaine, poète amateur et universitaire toulousain, proclame les bienfaits d'un type nouveau d'éclairage domestique, il concentre sa rhétorique dans le seul registre de l'épidictique et délaisse le potentiel persuasif de l'humour. Il assure avoir contemplé l'appareil et avoir pu en éprouver le fonctionnement :

Certes l'on dirait bien un céleste flambeau ;
Je l'ai vu resplendir dans son éclat si beau¹²²⁴ [...].

Le témoignage est l'occasion d'assurer la dimension esthétique de l'invention nouvelle, et même poétique dans le cas présent : Devillaine, qui intitule significativement « Hommage à la science. Poème » cette pièce proprement publicitaire (le locuteur confesse que l'inventeur de l'objet est un proche¹²²⁵), assure à plusieurs reprises que la lumière de l'appareil « Servator » est un don du ciel qui diffuse une lumière propice aux « songes poétiques », car elle-même est semblable à « une fleur des cieux » qui inspirera les poètes qu'elle irradiera :

Et les poètes saints que la famille honore
Chanteront dans notre âme un chant plus tendre encore¹²²⁶.

Ce nouveau type de lumière, qui paraît divin, l'inspire en semblant ouvrir la voie à une poétologie rénovée, selon laquelle Dieu parle au poète par l'intermédiaire de l'invention technico-scientifique. La beauté toute poétique de l'objet qu'a inventé la modernité trouve une actualisation particulièrement adéquate dans la langue de l'analogie et de l'harmonie. Néanmoins, la mention qui doit obligatoirement suivre son poème, et qui répète le nom de l'appareil et les coordonnées précises de la compagnie qui le produit, dévoile l'ambition purement commerciale de sa pièce :

Le poème ci-dessus doit être inséré in-extenso et suivi de la mention :

APPAREIL « **SERVATOR** » B^{ré} S.G.D.G.¹²²⁷
Pour la Production du Gaz ACÉTYLÈNE.
H. GAYRAL & C^{ie}, 4, allée Lafayette, Toulouse¹²²⁸

¹²²⁴ François Devillaine, « Hommage à la science », Toulouse, impr. de Passeman et Alquier, 1899, p. 2, repris dans *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 417-418. Voir aussi l'article de Laurence Guellec, « Le commerce de la science : poésie scientifique et rhétorique publicitaire », dans Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 339-359.

¹²²⁵ « Un jeune homme, un ami dans mon cœur florissant [...] / A trouvé l'appareil d'une forme nouvelle », François Devillaine, *op. cit.*, p. 3.

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ « B^{ré} » pour « breveté », « S.G.D.G. » pour « Sans garantie du gouvernement », « [m]ention légale et très courante, utilisée de 1844 à 1968 pour dégager l'État de sa responsabilité sur le fonctionnement d'un dispositif breveté », *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 406, n. 1.

¹²²⁸ François Devillaine, « Hommage à la science », *op. cit.*, p. 4.

Cette ambition publicitaire est d'ailleurs parfois délicate à déterminer. Tout en utilisant pourtant des stratégies propres à la réclame, certains vers qui vantent des produits ou des inventions commercialisées apparaissent comme des publicités qui n'osent se dévoiler. Le poème de Paul Blier, intitulé *Fontaine, l'inventeur du parachute des mineurs*¹²²⁹ constitue un exemple révélateur de cet embarras. Il s'agit de l'un des premiers poèmes connus de ce professeur de lycée de Coutances, qui compte parmi ses élèves Remy de Gourmont, qu'il marqua profondément. La pièce s'ouvre sur un anathème : elle refuse de continuer à louer les héros des anciens temps qui ne sont que des « semeurs de funérailles¹²³⁰ ». *Mutatis mutandis*, les héros modernes sont les inventeurs et les découvreurs :

La Gloire et la Vertu, grâce au Progrès vainqueur,
Ont désormais fait alliance ;
Et le Peuple, aux bienfaits mesurant la grandeur,
Adopte pour héros ceux qui, grands par le cœur,
Sont grands par l'art ou la science.

Oui ! voilà les héros de l'art et du savoir :
Mais l'homme qui, domptant la mort inassouvie,
Bienfaiteur et sauveur, du pauvre à bout d'espoir
Sait alléger les maux ou protéger la vie, —
C'est là le vrai héros, le héros du Devoir¹²³¹ !

Cette entrée en matière pose le cadre pour la louange d'un homme et d'un procédé typiques de cette union « de l'art et du savoir » :

Muse des braves gens, ma compagne et ma Muse !
Je sais un obscur travailleur,
Au cœur ferme et vaillant, au bras qui ne refuse
Aucun péril, aucun labeur :
Inventeur patient, pour préserver ses frères
D'une chance de mort qu'ils affrontaient naguères,
Il a tendu sa volonté...
— C'était une œuvre sainte : aussi Dieu l'a bénie. —
Muse, chante avec moi l'artisan de génie,
Qui du pauvre mineur, menacé dans sa vie,
Assure la sécurité¹²³² !

Les dangers de la mine sont sans nombre, « [m]ais la science veille. » Elle étaié les galeries, a inventé des lampes qui n'embrasent pas l'air saturé de gaz. Reste la descente au fond de la mine : le mineur se brisait le cou lorsque se rompait le filin. Fontaine résout par l'art et la science cet ultime danger. L'argument d'autorité repose ici sur le témoignage des principaux intéressés :

Car tu l'as résolu l'insoluble problème

¹²²⁹ Paul Blier, *Fontaine, l'inventeur du parachute des mineurs, poème*, Valenciennes, impr. E. Prignet, 1861.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 6.

¹²³¹ *Ibid.*

¹²³² *Ibid.*, p. 8.

Qui semblait défier la science elle-même !
Ton génie aidé par ton cœur
En résultats féconds a vaincu la science :
Et déjà (gloire pure ! auguste récompense !)
Deux cent-trente ouvriers, sauvés du gouffre immense,
T'acclament comme leur sauveur.¹²³³

Plus loin, Blier relate une anecdote personnelle durant laquelle l'invention aurait fonctionné efficacement¹²³⁴ :

Je me souviens qu'un jour — l'appareil de Fontaine,
Récemment appliqué, fonctionnait à peine, —
De confuses clameurs et des cris déchirants
M'appelèrent au bord d'un puits, abîme sombre
Où se pressaient jetant de longs appels dans l'ombre
Des femmes qui pleuraient, des vieillards, des enfants.

Le câble [*sic*] qui flottait sinistre sur la mine
De ces pleurs douloureux dénonçait l'origine...—
Égarés, frémissants, ils se demandaient tous
Quels étaient les mineurs retombés à l'abîme ;
Chacun tremblait d'avoir à compter pour victime
Son fils, son père ou son époux. [...]

— La benne de salut surgit enfin de l'ombre :
La voilà ! De ses flancs, les mineurs dont le nombre
Est maintenant doublé, sortent sains et dispos.
O surprise ! ô bonheur ! l'appareil de Fontaine
Sauvant ces malheureux d'une mort trop certaine,
A fait de leur chute un repos¹²³⁵ !

Le régime de l'anecdote et de la chronique prouve la fiabilité de la machine en s'appuyant sur le témoignage à la première personne. Blier ajoute à ces arguments des vers purement techniques qui indiquent également qu'il maîtrise l'art de l'ingénieur et est à même de juger l'invention de Fontaine :

Il est simple et puissant l'appareil de Fontaine.
Ajusté dans la cage, où le mineur se tient,
C'est un ressort d'acier comprimé dans sa gaine [*sic*]
Par le câble tendu, dont l'effort le maintient.

Le câble se rompt-il ? La tension qui cesse
Laisse agir le ressort : — soudain il se redresse,
Et fait des deux côtés jouer au même instant
Les bras de deux leviers, dont les griffes solides,
S'incrustant puissamment aux madriers des guides,
Retiennent suspendus sur les gouffres livides
La cage et l'homme palpitant.

Que le lourd chariot s'enfonce sous la terre ;
Qu'il émerge de l'ombre au grand jour amené :
Le câble, du fardeau qu'il soulève ou modère,

¹²³³ *Ibid.*, p. 10.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 12-14.

Produit, en se rompant, l'arrêt instantané¹²³⁶.

Ces vers techniques décrivent précisément le fonctionnement du mécanisme : sa simplicité (revendiquée dans le premier vers) est un argument supplémentaire afin d'emporter l'adhésion du lecteur. La dernière section de ce poème¹²³⁷, la septième, met en vers le succès de l'invention qui est devenue monnaie courante, ce qui constitue un argument supplémentaire. La personnalité même de l'inventeur est décrite comme un parangon de vertu épargné par toute forme de vénalité : le poème se décharge de tout soupçon de parti-pris commercial, ce qui achève de rendre efficace l'argumentaire du poème. En fin de compte, Fontaine est mis au rang des grands héros scientifiques de l'humanité, à l'égal de Jenner et Davy¹²³⁸.

Le statut de ces vers est certes un peu flou. Il semble néanmoins qu'ils puissent être lus comme des vers de réclame tant leur démarche est de louer un inventeur et sa machine ingénieuse, et d'appeler ce faisant à en répandre l'utilisation dans les mines, nombreuses autour de la ville de Valenciennes où fut édité le poème. Tout se passe ici comme si Blier avait conscience de la valeur mineure des vers de réclame et qu'il faisait tout pour tenter d'en gommer la portée commerciale. Il n'empêche que les ingrédients typiques sont réunis pour faire de cette pièce un texte fonctionnant comme un poème publicitaire.

Posture scientifique, attitude testimoniale et régime de l'anecdote apparaissent comme autant de stratégies argumentatives qui ont pour incidence poétologique de minorer la prétention littéraire de ces vers. D'une part, l'instance narrative se présente rarement comme une personnalité de plume (significativement, les poètes de métier qui vendaient leur vers à des industriels le faisaient généralement de façon anonyme), mais en outre elle inscrit sa démarche argumentative dans une fiction qui se rapproche du « fait divers¹²³⁹ ». La rhétorique pseudo-scientifique de ces poèmes de réclame constitue un argument pour convaincre le lecteur de la gazette de la validité du propos défendu et de l'objet vanté.

Le recours au vers constitue un argument de plus dans le contexte publicitaire. Le vers se présente comme la forme la plus à même de frapper positivement les sens du lecteur. Comme le remarquait déjà Sénèque, les « préceptes » – et le slogan poétique relève de cette rhétorique

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 14-16.

¹²³⁸ Edward Jenner est un célèbre médecin anglais connu pour la découverte de la vaccine dans les années 1770. Humphry Davy, chimiste anglais, est cité comme bienfaiteur dans ce contexte minier car il a inventé la lampe de sûreté. Voir Alfred Dantès, *Dictionnaire biographique et bibliographique alphabétique et méthodique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts*, Paris, Aug. Boyer et c^{ie}, 1875, p. 228 et p. 507.

¹²³⁹ Voir à ce sujet Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 228-233.

du conseil, voire du commandement – « ont par eux-mêmes beaucoup de poids, surtout si on les fait entrer dans la forme du vers¹²⁴⁰ ».

Laurence Guellec remarque, à propos de « Aux Buveurs dont le Sang doit être aussi pur que le Vin », que le choix lexical du poète privilégie les termes crus et répugnants afin d’interpeller le lecteur à l’image d’une rhétorique horrifique qui se déploie fréquemment au XIX^e siècle dans les publicités pharmaceutiques¹²⁴¹. Il s’agit d’impressionner pour marquer durablement, dans une perspective commerciale. La forme versifiée retrouve dans cette actualisation particulière et mineure son rôle mnémotechnique premier : à l’instar du slogan, court et frappant, qui s’immisce dans l’esprit du lecteur à son insu, le vers, déployant son potentiel rythmique et rimique, est pensé ici comme un canal de diffusion et de persuasion idéal.

La pastille au goudron de Monsieur Géraudel
Fera de vous, lecteur, un être tout nouvel¹²⁴².

La puissance de la rime réunit de façon frappante le nom propre du chimiste qui a inventé le remède et l’idée d’une révolution qui prendra effet dans l’intimité même du corps du lecteur, directement visé et apostrophé par une adresse et un vocatif dans le premier hémistiche du second vers. La structure et le fonctionnement de ces vers permettent de façon insidieuse de faire passer le message selon lequel la vie du lecteur peut changer complètement grâce à cette invention révolutionnaire. D’un point de vue strictement pratique, la rime peut aussi permettre au lecteur de se souvenir du nom de la pastille qu’il ne va pas manquer de réclamer à son pharmacien. Pour les étourdis, la figure de l’itération offre même une seconde chance de mémoriser ce nom, puisqu’elle le répète en le plaçant à un poste clé du dernier vers de la pièce, à la césure, c’est-à-dire sous accent : « Buvons à *Géraudel*, messieurs, encore un coup¹²⁴³ ! » De même, on remarquera la variation typographique sur le nom de l’inventeur et celui de la pastille qui emplit l’espace entier du vers précédemment cité : dans le journal, les vers sont en italiques, à l’exception de certains syntagmes soulignés par des caractères droits. Sont ainsi soulignés typographiquement « Rob Lechaux », le nom de l’industriel et du remède qu’il a inventé¹²⁴⁴, mais aussi « monsieur *Vincent* », le chimiste dont la brochure permet de « dev[enir]

¹²⁴⁰ Sénèque, *Lettres à Lucilius* [63-64], livre xv, lettre 94, 27, Henri Noblot (trad.), Paul Veyne (éd. et trad.) et François Préchac (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 941.

¹²⁴¹ Laurence Guellec, « Le commerce de la science : poésie scientifique et rhétorique publicitaire », art. cit., p. 354.

¹²⁴² « Les Poumons du Buveur », *op. cit.*

¹²⁴³ *Ibid.*

¹²⁴⁴ Mario Lechaux de son vrai nom. « Aux Buveurs dont le Sang doit être aussi pur que le Vin », *op. cit.*

Centenaire », et dont l'adresse est également soulignée (« *Grenoble* »), comme le coût modique de son opuscule (« Il vous donne *pour rien* son livre »)¹²⁴⁵.

Du fait du contexte particulier de la parution sérielle dans la presse, ces pratiques littéraires sont renforcées par une tactique commerciale agressive, celle du matraquage publicitaire. Le *Gil Blas* lance durant l'été 1895 une grande campagne de réclame pour un produit soignant les cors aux pieds : les Anneaux de Wasmuth. Le produit et la marque avaient été déposés un an plus tôt, et avaient déjà fait l'objet d'une massive campagne publicitaire – iconographique, celle-ci – dans l'hebdomadaire *L'Illustré*¹²⁴⁶. Il semblerait que les cors aux pieds sévissent surtout l'été, car le *Gil Blas* du 25 juillet 1895 prévient, en prose : « **Pour ne pas souffrir**, ne partez pas aux bains de mer ou en voyage sans les ANNEAUX de WASMUTH, infaillible **pour détruire les CORS**¹²⁴⁷. » C'était expliquer *a posteriori* une première réclame, en vers cette fois-ci, que la même troisième page de l'hebdomadaire de la semaine précédente avait publiée :

À côté du mal Dieu met toujours le remède.
Aux ANNEAUX de WASMUTH, le COR le plus dur cède¹²⁴⁸.

Voilà un expédient émanant tout droit d'un ordre divin, comme le langage des vers que le publiciste emprunte pour en diffuser la réclame. Chaque numéro du mois d'août propose ensuite une variation en vers de la même réclame à la page trois de sa revue (c'est-à-dire dès le début de chaque numéro) :

Rien de nouveau, dit-on, sous les étoiles d'or !
Pourtant, avant WASMUTH, qui guérissait les CORS¹²⁴⁹ ?

Les ANNEAUX de WASMUTH, répètent les Français,
Sont vraiment pour nos CORS de merveilleux bienfaits¹²⁵⁰.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Créa contre les CORS : WASMUTH et ses ANNEAUX¹²⁵¹.

Un point sur lequel tous nous sommes bien d'accord
C'est que grâce à WASMUTH, nous n'avons plus de COR¹²⁵².

¹²⁴⁵ « Comment on devient Centenaire », *op. cit.*

¹²⁴⁶ J'emprunte ces éléments à un court article de Thierry Lefebvre intitulé « Il y a 110 ans : les Anneaux de Wasmuth », *Revue d'histoire de la pharmacie*, année 2004, vol. 92, n° 342, p. 315-317.

¹²⁴⁷ *Gil Blas*, jeudi 25 juillet 1895, p. 3.

¹²⁴⁸ *Gil Blas*, jeudi 18 juillet 1895, p. 3.

¹²⁴⁹ *Gil Blas*, jeudi 1^{er} août 1895, p. 3.

¹²⁵⁰ *Gil Blas*, jeudi 8 août 1895, p. 3.

¹²⁵¹ *Gil Blas*, jeudi 15 août 1895, p. 3.

¹²⁵² *Gil Blas*, jeudi 22 août 1895, p. 3.

La reprise en variation des mêmes arguments esquisse une logique narrative embryonnaire qui passe d'un état du pied malade à une voix collective qui loue le remède pour avoir soigné tous les pieds des vacanciers lecteurs du *Gil Blas*. Chaque distique s'accompagne en outre du même petit texte pratique : « Env^r 1f.50 en t. pte à la Pharm.C^{ie}, 27 rue Drouot, pour recevoir, franco, une montre contenant les *anneaux de WASMUTH*. » La stratégie de l'itération qui consiste à prendre rendez-vous avec le lecteur constitue un moyen pour éveiller son attention en créant un horizon d'attente en même temps qu'en jouant de la surprise qu'implique la variation.

Enfin, le dernier argument rhétorique déployé concerne le registre utilisé, le burlesque ou l'héroï-comique, que l'on sent déjà poindre dans les vers pour les anneaux Wasmuth qui sont loués comme une manifestation divine. Comme le note Laurence Guellec, « ces poètes qui stipendient leurs vers, “louent leur lyre”, manifestent dans le second degré railleur, le ton goguenard de leurs réclames la résistance de l'humour lettré face à la tyrannie commerciale¹²⁵³. » Il est également possible de défendre le point de vue inverse : la mise en place d'une poétique railleuse, jouant des décalages entre le fond et la forme, relève certes d'une conscience du mineur aigüe, mais elle révèle un souci rhétorique. « Comment on devient Centenaire » raille effectivement les prétentions du manuel du chimiste qui pense pouvoir sauver la vie d'un mourant qui « souffrai[t] tous les maux qu'ont connus les Hébreux », mais le trait humoristique n'appauvrit pas pour autant la puissance rhétorique du poème de réclame. Au contraire, le lecteur saura gré au publicitaire de la distraction provoquée, du sourire esquissé et de la connivence établie : il s'agit de lui faire comprendre que le poème repose sur une figure proche de l'hyperbole, mais que l'on reconnaît sa capacité à en saisir le fonctionnement stylistique qui, pour exagéré, n'en est pas pour autant antiphastique.

Cet état de chose perdure, puisqu'en 1901, dans le journal *Le Tam-tam*, deux vers de réclame pour vanter les bienfaits des produits d'une marque de quinquina se glissent entre une petite nouvelle humoristico-odontique de Diavolo et une série de calembours signés par Le Glaneur :

Du vrai Quina Bruno, si Sarah en buvait,
Sarah ! n'en doutons pas, aussitôt grossirait¹²⁵⁴.

La connivence repose sur l'allusion à une personnalité connue et réputée pour sa maigreur : parangon de l'anémique, Sarah Bernhardt prouverait que les vertus du Quina Bruno, fortifiant

¹²⁵³ Laurence Guellec, « Le commerce de la science : poésie scientifique et rhétorique publicitaire », art. cit., p. 357.

¹²⁵⁴ Anonyme, *Le Tam-tam* du 6 janvier 1901, p. 5.

de Lyon à base de vin et de quinine, sont effectivement avérées¹²⁵⁵. L'hyperbole est ici aussi de mise : les effets bénéfiques du vin fortifiant se feraient immédiatement ressentir. Le mauvais goût de la plaisanterie trouve ici un écho significatif dans la facilité grammaticale de la rime, de même que le caractère mineur assumé de ce distique est manifeste dans le traitement typographiquement interstitiel. Pourtant, sa présence discrète met en place une rhétorique publicitaire éprouvée et reconnue par la suite, qui est celle du traitement par doses homéopathiques répétées *ad nauseam*.

Le poème de réclame humoristique qui parodie un discours scientifique sérieux ou une logorrhée de charlatan, utilise en fin de compte la puissance rhétorique de l'humour et du second degré. Le procédé fonctionne, puisque la pièce « Les Poumons du Buveur », sur le Rob Lechaux, sera reprise plusieurs fois dans divers journaux¹²⁵⁶.

Par ailleurs, cette puissance comique de la rhétorique marchande est rapidement mise à profit par la poésie fantaisiste. Le poète fumiste Maurice Mac-Nab, dès le milieu des années 1880, déclame lors d'une séance des « Hydropathes » sa « Ballade des Poêles mobiles ». François Caradec associe le succès fulgurant du poète, suite à la lecture de cette pièce, à sa rhétorique publicitaire :

[Le monologue] qui rendit Mac-Nab célèbre du jour au lendemain, *Les Poêles mobiles*, fit à l'époque le même effet que la mélinite de l'ingénieur Turpin¹²⁵⁷ : c'était la première fois que la poésie et la « réclame », comme on appelait alors la pub, s'alliaient avec autant de gravité et de bouffonnerie¹²⁵⁸.

D'après les compte-rendu, la lecture de cette pièce provoqua une hilarité sans précédent – le poème sera repris dans *Le Courrier Français* du 12 mars 1885¹²⁵⁹, signe de son succès. Mac-Nab manie en effet l'art du coq-à-l'âne dans ce monologue qui entrecoupe soudainement des

¹²⁵⁵ Voir l'ouvrage historique d'Olivier Londeix, *Lillet, 1862-1985, Le pari d'une entreprise girondine*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Grappes & Millésimes », 1998, p. 27.

¹²⁵⁶ Cette réclame sera reprise telle quelle dans *L'Union monarchique* du samedi 2 juin 1888 et dans *La Vendée Républicaine* du dimanche 19 juin 1888, 3^e année, n° 89, p. 3. Le titre seul sera changé, le poème s'intitule alors « Quand le sang va, tout va ! », s'inspirant de son dernier hémistiche.

¹²⁵⁷ Le chimiste Eugène Turpin avait en effet découvert en 1881 un nouvel explosif plus stable et moins dangereux que l'État français utilisa pour remplir ses obus. Sous la plume facétieuse de Caradec, cette allusion est une manière détournée et malicieuse de dire que le poème de Mac-Nab fit l'effet d'une bombe. Voir notamment la nécrologie du journaliste scientifique Jacques Boyer, « Nécrologie : Turpin, inventeur de la mélinite », *La Nature* (revue de vulgarisation scientifique), 1^e semestre, 1927, p. 186-187. Eugène Turpin influença plus tard les romanciers, puisque Jules Verne s'en inspira pour *Face au drapeau* (1896), tout comme Zola pour *Paris* (1897). Voir à ce propos l'article d'Anne Orset, « L'affaire Eugène Turpin : phénoménologie de la découverte scientifique dans Face au Drapeau de Jules Verne et Paris d'Émile Zola », dans *La Découverte scientifique*, Azélie Fayolle et Yohann Ringuedé (dir.), à paraître dans la collection en ligne *Savoirs en texte* du laboratoire LISAA.

¹²⁵⁸ Préface aux *Poèmes mobiles*, *Œuvres complètes* de Maurice Mac-Nab, François Caradec (éd.), Mont-de-Marsan, L'Atelier des brisants, coll. « Le Chat Noir », 2002, p. 9.

¹²⁵⁹ Maurice Mac-Nab, « Ballade des Poêles mobiles », *Le Courrier Français*, 12 mars 1885, p. 10. Le poème sera repris dans le premier recueil de Mac-Nab, *Les Poèmes mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1886, p. 3-7.

couplets versifiés sentimentaux et un refrain en prose où l'on retrouve tous les clichés de la réclame industrielle. Toutefois, quoiqu'il imite la rhétorique de la publicité qui loue les objets ménagers de l'industrie moderne, ce poème n'entretient qu'un rapport très distant avec la science. Ce n'est pas le cas de la seconde pièce des *Poèmes mobiles*, « Plus de Cors ! »

Ô désespoir, ô désespoir !
Zoé (c'est ma femme), étendue
Sur un sofa, jambe tendue
Tristement gémissait un soir !
N'était-ce pas une migraine
Ou quelque névrose inhumaine ?
Hélas ! c'était bien pis encor,
Pis que la mort, je vous assure :

La pauvre enfant souffrait d'un cor,
Ayant mis étroite chaussure.

Ce n'était pas un cor banal,
De ces cors qui ne font la guerre
Qu'aux extrémités du vulgaire :
C'était un cor phé-no-mé-nal !

Or chacun sait où les victimes
D'un cor intempestif et dur
Trouvent un remède très sûr
Pour quatre-vingt-quinze centimes.

Comme un fou, je prends mon chapeau,
Mon lorgnon, ma canne et ma bourse,
Et je m'en vais, au pas de course,
Chez le célèbre Galopeau.

« Monsieur, me dit ce pédicure
(Lequel habite un entresol
Au boulevard Sébastopol),
Avant de tenter cette cure,

Je crois qu'il est superflu d'ex-
(La formule est dans le Codex)
Pliquer avec quoi je compose
Mon onguent odorant et rose.

Grâce à son efficacité,
Il est dans l'univers cité ! »

Après avoir dit cette phrase,
Très simplement et sans emphase,
Il me remet un petit pot
Plein de pommade Galopeau.

Or, la malade avec adresse
Oignit de l'onguent sans pareil
L'extrémité de son orteil.

Voilà soudain qu'elle se dresse,
Elle marche, court, galope... oh !...

Cette pommade Galopeau !...

.....

Voilà bientôt une semaine
(Ô merveilleuse guérison !)
Que mon épouse se promène
Sans revenir à la maison.

Moi qui sais que la terre est ronde,
J'attends en paix la vagabonde,
En contemplant le petit pot
Plein de pommade Galopeau¹²⁶⁰ !

Ce poème est une fausse réclame en vers pour un produit ayant réellement existé¹²⁶¹. D'ailleurs, Galopeau avait lui-même fait paraître un traité sur l'art de soigner les pieds, qui, tout scientifique et sérieux qu'il paraît, n'en cache pas moins une fonction publicitaire : il signe sa préface en donnant son adresse exacte¹²⁶². Le poème de Mac-Nab, non sans malice, joue de l'allusion en reprenant des éléments de ce traité¹²⁶³. Il accumule facétieusement tous les clichés de la réclame en vers de bonimenteurs : la mise en récit d'un apologue qui suit un schéma narratif allant de la catastrophe initiale à la résolution miraculeuse, la première personne et le régime de l'anecdote à valeur testimoniale, les exagérations et hyperboles omniprésentes, l'évocation de l'adresse et du prix du produit pharmaceutique ainsi que l'épiphore qui répète le nom du savant commerçant en rime finale de trois strophe et la rime équivoquée qui, à la faveur d'un calembour, met sous emphase le nom du produit et en facilite la remémoration, en même temps qu'il explicite l'intérêt commercial d'une étude onomastique : grâce à la pommade Galopeau, vous galoperez à nouveau, explicite presque cette rime.

Pour mineure qu'elle soit, la pratique des vers de réclame qui s'appuie sur une rhétorique savante trouve des échos, outre chez les poètes fantaisistes, dans des entreprises poétiques de très grande ampleur, comme le remarque Jean-Pierre Bertrand. Le critique relève l'influence – surtout lexicale – que put exercer la naissance de la publicité en vers dans la poétique de Laforgue : « [c]ontrairement à ceux qui s'offusquent de cette dégradation du poétique, Laforgue pressent l'extraordinaire potentiel des énoncés publics, oraux ou écrits,

¹²⁶⁰ Maurice Mac-Nab, « Plus de Cors ! », *Poèmes mobiles, Œuvres complètes*, François Caradec (éd.), *op. cit.*, p. 33-35.

¹²⁶¹ Galopeau produisait également des médailles qu'il diffusait à des fins publicitaires.

¹²⁶² Galopeau, *Manuel du pédicure ou l'art de soigner les pieds*, Paris, Librairie J.-B. Baillière et Fils, 1877, p. 10.

¹²⁶³ En particulier, il semble avoir lu attentivement la page 88 du manuel. Le pédicure y écrit que « [j]amais on ne devrait porter de chaussures trop étroites », et que le cor fait « souffrir des douleurs atroces », ce que reprend Mac-Nab en l'érigeant en précepte rimé : « Hélas ! c'était bien pis encor, / Pis que la mort, je vous assure : / La pauvre enfant souffrait d'un cor, / Ayant mis étroite chaussure. »

boniments ou enseignes, dont il fait collection dans son texte¹²⁶⁴. » Le poète des *Complaintes* reconnaît le potentiel novateur du vers mineur, du vers de circonstance, qui aboutira à des formulations novatrices de la poétologie au XX^e siècle¹²⁶⁵.

1.3. Le « souffle court » : minoration posturale du poète

De manière concomitante à ces entreprises qui subvertissent la forme majeure du vers en vue d'une littérature mineure et populaires, des poètes de la seconde moitié du siècle mettent en valeur une voix poétique qui serait de l'ordre de l'insuffisance, de l'aposiopèse et de l'essoufflement. Tantôt la voix lyrique est atteinte d'une hypertrophie du cœur qui bouche la veine poétique et essouffle le poète (Laforgue), tantôt le poète qui souhaite chanter l'épopée scientifique a le souffle court (Richepin). Comme les médecins-poètes ou les rimeurs publicistes, Laforgue et Richepin exhibent une posture de poète minoré, mais de poète de métier toutefois. Grâce à eux, la minoration entre dans la poésie majeure par l'entremise d'un discours pathologique. Ce faisant, ils illustrent la dynamique inverse des médecins-poètes et autres publicistes, en pratiquant une majoration de formes mineures, grâce au dialogue qu'ils entretiennent avec la science.

1.3.1. Jules Laforgue : hypertrophie cardiaque et obstruction de la veine poétique

Comme le remarque Jean-Pierre Bertrand, le motif du sang et de sa circulation constitue un symbole déterminant dans la poétique laforguienne : le sang qui coule devient le signe d'une poésie qui s'épanche au risque de l'embolie dans *Les Complaintes* : « le recueil procède [...] d'une sorte de "cardiographie"¹²⁶⁶ ».

« La Chanson du petit hypertrophique¹²⁶⁷ » annonce cette poétique. Comme le remarque Lionel Verdier¹²⁶⁸, ce poème constitue une transition entre *Le Sanglot de la terre*¹²⁶⁹ et *Les*

¹²⁶⁴ Jean-Pierre Bertrand, « Discours médical et commercial dans *Les Complaintes* de Jules Laforgue », dans *Écrire/Savoir : littérature et connaissance à l'époque moderne*, Alain Vaillant (dir.), Saint-Étienne, Printier, coll. « Lieux littéraires », 1996, p. 69-77, p. 75 pour la citation.

¹²⁶⁵ Marie José Jaubert note la persistance de la fascination du slogan chez les grands écrivains, de Rabelais à Blaise Cendrars, en passant notamment par Baudelaire. Voir à ce propos Marie-José Jaubert, *Slogan mon amour*, Paris, Bernard Barrault, 1985, p. 8-11.

¹²⁶⁶ Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue, Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1997, p. 81.

¹²⁶⁷ Jules Laforgue, « La Chanson du petit hypertrophique » [1895], repris dans les *Œuvres complètes*, Pierre-Olicier Walzer, Pascal Pia, Daniel Grojnowski et Jean-Louis Debaue (éd.), 3 vol. (1986-2000), Lausanne, L'Âge d'homme, t. I, p. 632-633.

¹²⁶⁸ Lionel Verdier, « Dérision, régression et altération : "poétique" du sujet lyrique dans *La Chanson du petit hypertrophique* de Jules Laforgue », *L'Information grammaticale*, année 2001, vol. 88, n° 1, p. 44-46.

¹²⁶⁹ Composés entre 1879 et 1881 (selon l'introduction de Pascale Pia dans les *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 254-255), les poèmes du *Sanglots de la terre* ne parurent qu'à titre posthume.

Complaintes. Il s'agit d'un texte de la minoration, de l'altération. Cette chanson s'appuie sur un trope qui met en rapport une vérité biologique et pathologique (surtout dénoté, il est vrai, dans le titre du poème), l'embolie et l'obstruction artérielle, avec l'écriture poétique. Répétant les mots du docteur, le poème indique que la mère du petit hypertrophique est morte « d'un' maladie d'cœur ». Le médecin lui apprend d'ailleurs qu'il en souffre également et y succombera bientôt :

C'est d'un' maladie d'cœur
Qu'est mort', m'a dit l'docteur,
Tir-lan-laïre !
Ma pauv' mère ;
Et que j'irai là-bas,
Fair' dodo z'avec elle.
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle¹²⁷⁰ !

L'affection est transmise génétiquement : la répétition des deux derniers vers en fin de chaque strophe, en guise de refrain, marque autant le retour douloureux d'une pulsation embolique que le lien fait entre la description des symptômes pathologiques et une interprétation métapoétique. Cette « maladie d'cœur », qui s'énonce dans le cadre d'une poétique et d'une versification libérées, apparaît en fin de compte comme une dénonciation de la poésie traditionnelle et romantique. L'hypertrophie est un surdéveloppement du muscle cardiaque. Sous ce gonflement pathologique se cachent des errements lyriques qui s'épanchent en forme d'inflammation dans la veine poétique : à trop chanter les épanchements de son cœur, tentation à laquelle Laforgue se reproche d'avoir cédé lors de la composition du *Sanglot de la terre*, la poésie du siècle risque d'obstruer le canal de l'inspiration poétique. En réaction, ce poème propose de prendre au pied de la lettre la grande maladie lyrique et de la minorer formellement comme si ses artères se bouchaient effectivement. Le vers se raccourcit (hexamètres et trisyllabes, dont l'alternance n'est pas sans rappeler le battement cardiaque en diastole et systole), les -e caducs numéraires s'effacent, comme si la parole était étouffée par un trop plein de sang, le lexique se replie dans le sein maternel du babil, de la reduplication enfantine (« dodo, maman »), les formules insignifiantes de la chanson se déclinent (« Tir-lan-laïre, La-i-tou, La-ri-rette, Pi-lou-i ») et accentuent l'effet de minoration de la forme populaire. La claudication poétique et la suffocation sont d'ailleurs thématiques par le narrateur :

Ah ! Dieu ! C'est qu'à chaqu' pas
J'étouff', moi, je chancelle¹²⁷¹ !

¹²⁷⁰ Laforgue, « La Chanson du petit hypertrophique », *op. cit.*, p. 632.

¹²⁷¹ *Ibid.*

Le pas peut en effet renvoyer au mètre du poème versifié, qui, heurté, se scande comme un halètement significatif. Enfin, la variation du dernier refrain (« Mon cœur bat, bat, bat, bat... »), indiquant par le procédé de l'itération une accélération et un emballement cardiaques, symbolise la mort du poète (suggérée par l'aposiopèse) en même temps que de sa poésie.

Cette métaphore réflexive sera explicitée de façon plus ouverte dans « Complainte-litanies de mon Sacré-Cœur¹²⁷² », qui met en vers l'étouffant ressassement des mêmes *topoi* poétiques mais évacue cependant la dimension scientifique de l'embolie médicale contenue dans « Chanson du petit hypertrophique ». Il n'empêche que le recueil tout entier peut être placé sous le signe pathologique de l'affection. Les complaintes visent une minoration de la forme poétique et mettent en scène l'obturation de la veine lyrique jusqu'à ne plus pouvoir laisser passer, dans l'ultime souffle, « Complainte-épitaphe¹²⁷³ », qu'un sonnet sur la mort qui s'énonce légèrement en vers de deux syllabes : la veine obturée ne peut plus laisser passer que des dissyllabes, puis se tait : « Silence... »

1.3.2. Jean Richepin : un « temps de courtes haleines »

Le 21 avril 1880, Jean Richepin, dans l'une de ses chroniques du *Gil Blas* intitulées « Portraits à l'encre », fait une présentation critique des contributeurs des *Soirées de Médan*, sous le titre : « Les Six naturalistes¹²⁷⁴ ». Ce texte juge sévèrement le geste sectaire institué par Zola. L'école nie les personnalités, estime Richepin, ce qui est d'autant plus dommageable que certains auteurs tirent exceptionnellement leur épingle du jeu. Maupassant est couvert d'éloges : sa nouvelle, « Boule de suif », est jugée la meilleure du recueil – « de beaucoup ». Il s'agit selon Richepin d'« un petit chef d'œuvre de narration simple et de psychologie vraie. » Ce qui retient surtout son attention, c'est la production poétique de Maupassant :

J'aime ce poète. Car c'est un poète, et un vrai ! [...] Si le titre¹²⁷⁵ est mauvais, les vers m'ont paru très bons, d'une langue énergique et chaude, d'un rythme un peu lâché, mais pourtant sonore, et surtout d'un souffle extraordinaire en notre temps de courtes haleines. [...] Je salue d'avance de tout mon cœur cette poussée de poésie neuve, sensuelle, vibrante, pleine de sève et de sang¹²⁷⁶ [...].

Le caractère exceptionnel de la poésie du jeune Maupassant – en 1880, année du succès, Maupassant a tout juste trente ans – réside, d'après Richepin, dans sa vigueur. Les fonctions vitales du poème (qui d'ailleurs, selon un principe physiognomonique, se retrouvent également dans la physionomie de l'homme) sont toutes louées pour leur fonctionnement optimal. Les

¹²⁷² Jules Laforgue, *Les Complaintes*, *ibid.*, p. 612-613.

¹²⁷³ Jules Laforgue, *Les Complaintes*, *ibid.*, p. 622.

¹²⁷⁴ Jean Richepin, « Portraits à l'encre. Les Six naturalistes », *Gil Blas*, 21 avril 1880, p. 1.

¹²⁷⁵ Le titre du recueil de Maupassant était *Des vers* (1880).

¹²⁷⁶ Jean Richepin, « Portraits à l'encre. Les Six naturalistes », art. cit., p. 1.

vers de Maupassant respirent à pleins poumons, soufflent fort, font du bruit, bourgeonnent comme un jeune arbre au printemps. Richepin célèbre une poésie vivante et biologique, qui contraste avec un contexte de production poétique marqué par l'asthme généralisé.

La Mer, qui paraît six ans plus tard, se souviendra de cet appétit pour une poésie vivante et robuste. Il s'agit d'un recueil ambitieux, épique, mêlant avec témérité science, lyrisme et tradition populaire. Le poème se veut en vie, à l'image de la mer, comme en témoigne, on le verra, la métaphore des vers « goëlands¹²⁷⁷ ». Pourtant, cet ample souffle est ponctué d'hésitations formulées et d'atonies avouées.

Dès l'ouverture du recueil, les premiers vers soulignent le caractère impossible du projet que se propose Richepin :

Parmi les vains désirs, à l'avance déçus,
N'est-ce pas le plus fou, celui dont je me vante,
De faire dans des mots tenir la mer vivante
Avec tous ses secrets que nul n'a jamais sus¹²⁷⁸ ?

D'emblée, ce programme contient en lui-même l'aveu de son propre échec à venir. Cet insuccès planifié s'énonce selon le mode de l'*hybris* qui caractérise des entreprises hors de portée. Le projet de *La Mer* est un parangon de vanité. Cette impossibilité est contenue dans le seul troisième vers : la « mer vivante » s'énonce difficilement par le média linguistique, car « [p]our un si grand tableau, certes, l'étoffe est brève¹²⁷⁹. » Le seul atout dont dispose Richepin, précisément, est la vivante langue du vers, lequel, « souple, ondulant », « rend formes, couleurs, sons, et le corps, et l'âme¹²⁸⁰ ».

Le poème qui constitue à lui seul la première section, « Les Litanies de la mer¹²⁸¹ », contient un bref passage consacré à la connaissance :

O Reine, ô Mer, j'irai ! Sur tes vagues, en elles,
J'ai passé bien des jours et bien des nuits, rêvant
Pour tâcher d'entrevoir les splendeurs éternelles

Des symboles cachés sous ton voile mouvant,
Miroir incessamment agité qui reflètes
Les tourbillons sans but de l'univers vivant.

Et je t'ai vue, Isis aux phrases incomplètes,
Kypris Aphrodite fantôme à l'horizon,
Nature dont le corps étreint de bandelettes

¹²⁷⁷ Jean Richepin, *La Mer*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹²⁷⁹ *Ibid.*

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 13-47.

Reste toujours informe et sans terminaison,
Conscience qui veut vainement te connaître,
Âme du monde dont le monde est la prison¹²⁸² [...].

La mer est un lieu de révélations scientifiques, mais de révélations incomplètes, qui apparaît comme un éternel horizon s'éloignant sans cesse. Le temps en mer, même long, ne permet que d'« entrevoir » les vérités qu'elle cache sous le voile héraclitéen de la nature. La mer, mouvante et liquide, est un élément insaisissable. Une fois le voile soulevé, son corps est encore recouvert de bandelettes de momies : elle n'est qu'une silhouette protéiforme. Par conséquent, Richepin formule une théorie de la nature qui se débarrasse de toute épaisseur téléologique : en sondant la mer, on découvre que l'univers, cet animal, tourne en rond sans but et sans destination. Saisir la mer, qui est un être vivant dénué de « terminaison » (l'acception anatomique du terme date de Cuvier), est un combat perdu d'avance.

Ce chant fait perdre le souffle. Il met « hors d'haleine », comme les corbeaux du dix-neuvième poème¹²⁸³ des « Marines », qui, poètes philosophes, se repaissent des chairs putrides. La charogne, mouvante et pleine de vie, à l'image de la mer, coupe le souffle du charognard qui s'en repaît. La mer met hors d'haleine le poète qui la chante. C'est aussi la leçon du vingt-et-unième poème de la même section, « Mouettes, gris et goëlands¹²⁸⁴ ». Tant que la mer est calme, les oiseaux marins, symboles du vers de Richepin, « [m]êlent leurs cris et leurs élans ». Lorsque la mer se gonfle et se met en colère, leur souffle est coupé : les oiseaux « [n]'ont plus d'élans, n'ont plus de cris¹²⁸⁵. » L'oiseau de la tempête, celui qui peut l'affronter et la chanter, c'est le « pétrel », « roi de la tourmente¹²⁸⁶ », à qui, dans le poème suivant¹²⁸⁷, le poète dit ne pouvoir ressembler : aux poètes manque « l'orage à [leurs] poumons. » Par conséquent, toute la section suivante, les « Matelotes¹²⁸⁸ », est marquée par le souffle court. Composée, comme l'indique sa pièce liminaire¹²⁸⁹, en vers « de bric et de broc¹²⁹⁰ », en « couplets boiteux », c'est une poésie du « largue » – des voiles faséyant, que le vent ne gonfle pas –, comme le titre de ce premier poème le suggère. C'est dire si peu de vent souffle dans la voilure de ces vers, dont le poète confesse la faiblesse et le peu d'ambition. En effet, « Matelotes » est la section qui

¹²⁸² *Ibid.*, p. 45.

¹²⁸³ « Les Corbeaux », *ibid.*, p. 95-99, p. 99 pour la citation.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 104-106.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹²⁸⁶ *Ibid.*

¹²⁸⁷ « Le Pétrel », *ibid.*, p. 107-109.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 115-145.

¹²⁸⁹ « Largue », *ibid.*, p. 117-120.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

recueille les chansons populaires, avec des refrains coupés d'« etc... », des strophes hétérométriques composées de vers courts et des -e caducs numéraires devant mots disjonctifs élidés, signifiés par des apostrophes. De même, toute la section intitulée « Étant de quart¹²⁹¹ » est présentée par son « Prélude¹²⁹² » comme une collection de rêveries d'un marin néophyte (« pilotin ») cherchant à tuer le temps lors de son tour de garde. Minoration et modestie de l'ambition, le recueil tout entier prend acte, formellement et rhétoriquement, de cette poétique du souffle court.

Contre toute attente, c'est aussi le cas de la section intitulée « Les Grandes chansons ». La voix des « hommes », « savant ou poète », ne connaît pas le secret de la mer, comme le montre le troisième morceau¹²⁹³ des « Grandes chansons¹²⁹⁴ ». Le poète qui chante la mer, selon cette pièce, pourrait très bien, en fin de compte, lui prêter une vie qui n'est qu'une vue de l'esprit :

Nous disons que de notre âme
C'est nous qui t'ensemencions,
Que tes bruits sont une trame
Canevas de nos chansons,

Que ton aspect de nourrice
Au giron tendre et berceur,
C'est notre verve inventrice
Qui t'en donne la douceur,

Que ta longue cantilène
Et tes soupirs musicaux
Te viennent de notre haleine
Qui se brise à tes échos¹²⁹⁵ [...].

Richepin renverse ici la traditionnelle filiation qu'a renforcée le progrès récent des théories évolutionnistes : le poète crée la mer et lui donne une langue, et non l'inverse. Il n'empêche qu'ici aussi, la voix du poète, son « haleine », est minorée en souffle « bris[é] » face à la puissance réfléchissante de la mer, même inerte.

Comme le proclamait déjà l'encomiastique critique de Richepin sur Maupassant, cet essoufflement est contextuel. La formule : « un souffle extraordinaire en notre temps de courtes haleines » trouve un écho significatif dans un vers de la dernière strophe des « Monstres¹²⁹⁶ ».

¹²⁹¹ *Ibid.*, p. 215-267.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 217.

¹²⁹³ « Le Secret », *ibid.*, p. 286-291, p. 288 pour la citation.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 269-360.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 290.

¹²⁹⁶ *Ibid.*, p. 302-305.

Un animal antédiluvien, survivant cloîtré dans les fonds marins, apparaît comme l'« [i]mage du chanteur » dont le « cerveau » est « [p]lein de rêves trop grands pour son siècle éphémère »¹²⁹⁷. Le poète, comme l'antédiluvien, est devenu inadapté dans le monde moderne. Le siècle est responsable de l'asthme dont est touchée la poésie. La grande aposiopèse sur laquelle est fondée la pièce des « Algues¹²⁹⁸ », qui suit immédiatement « Les Monstres », n'est pas que le fait du poète. Durant dix-neuf onzains, celui-ci clame en effet qu'il chantera les algues. C'est le sens de l'anaphore « Je dirai ». Or la dernière occurrence de cette figure de répétition est interrompue par une suspension :

Je dirai comment l'infusoire
S'exhala de vous. Je dirai...
Mais quoi ! De quel rêve illusoire
Mon orgueil s'est-il enivré ?
Moi, petit, elles, peuple immense,
Puis-je croire dans ma démence
Qu'en moi je les embrasserai,
Et qu'il suffira de mes phrases
Pour qu'à tous les yeux tu t'embrases,
Abîme noir qui les écrases
Et que nul œil n'a pénétré¹²⁹⁹ ?

Le poète, confessant son *hybris*, n'est plus à même de lever le voile sur le mystère de la création contenu dans les algues primitives, à prendre la forme poétique d'Homère :

Au flux de verbe sans arrêt,
Dont la parole infatigable
Criant vocable sur vocable
Se déroulerait comme un câble
Et comme un taureau rugirait¹³⁰⁰.

Une faiblesse inhérente au poète moderne est tout d'abord alléguée :

Or le temps n'est plus où ma race
Avait ces robustes poumons.
Pauvre chanteur qu'un rien harasse,
Pour une ode que nous rimons
Un peu trop haut, d'une voix pleine,
Nous voilà fourbus, hors d'haleine¹³⁰¹ [...].

La poésie moderne tout entière a perdu son souffle épique. Néanmoins, le poète n'est pas seul responsable. Le lecteur a aussi évolué dans une sorte de catagenèse qui le rend incapable de lire ou d'écouter une poésie vigoureuse :

Pour voir des peintures pareilles,
Pour ouïr de semblables cris,
On n'a plus les yeux, les oreilles

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 305.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 306-318.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 315-316.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 316.

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 316-317.

Qui conviennent, ni les esprits¹³⁰².

Les organes humains ont évolué, mais cette évolution a éloigné l'homme de sa nature originellement épique. Suivant la leçon rimbaldienne, la rime de Richepin met en adéquation la perte de la « lyre » avec le poète en « délire »¹³⁰³. Or, ce substantif peut être poétiquement lu comme une composition lexicale qui ajouterait à *lyre* un préfixe privatif signifiant la perte : *dé-*. Ce « [l]amentable Orphée » est « en délire »¹³⁰⁴ parce que ses instruments sont désormais « les poinçons et les limes¹³⁰⁵ », c'est-à-dire les outils du travail délicat et virtuose des joailliers. Art de la minutie, la poésie en forme de bijoux (celles des parnassiens, par exemple) est asthmatique. Richepin tente dans ses « Grandes chansons » de souffler à nouveau le puissant vent de l'épopée et du poème lucrétien, mais l'aposiopèse et la prétérition – que l'on retrouvera encore dans « La Gloire de l'eau » – grèvent cette tentative.

Il faut dire qu'en 1886, Maupassant s'est résolument détourné de ses vers vigoureux pour s'adonner complètement à la prose qui lui apportera tout le succès qu'on lui connaît. Par conséquent, Richepin ne peut que logiquement constater que la voix poétique s'essouffle, puisque les poètes aux larges poumons abandonnent le vers, ou confessent, à son image telle qu'il la met en scène dans *La Mer*, que le poète le plus volontaire n'est plus apte à souffler de « tonitruant[es] rafal[es] ». Tombeau du souffle épique, le recueil de 1886 exhibe un poète intéressé par des théories scientifiques, mais qui ne peut les chanter convenablement faute de vigueur suffisante. Ou plutôt, la référence scientifique lui permet de justifier une forme minorée de poème icarien, à l'élan superbe mais déçu.

Il semble en effet que cette revendication posturale du poète peut être lue comme une tentative qui permettrait à Richepin de ne pas être réduit à de la poésie didactique. Par ce détour, le poème scientifique et descriptif s'affranchit de la menace que fait peser sur lui le rationnel, qu'on suppose ennemi de la poésie. Par le biais de cet aveu d'insuffisance, la folie et l'élan impossible du poète vers une poésie totale, redonnent une légitimité poétique à l'entreprise poétique qui s'intéresse à la science.

La science biologique permet des opérations de minoration de la poésie. L'embolie artérielle et l'asthme sont autant de pathologies qui désignent par l'analogie une poésie en crise,

¹³⁰² *Ibid.*, p. 317.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 318.

¹³⁰⁴ *Ibid.*

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 317.

en proie à un sentiment de décadence et d'essoufflement quasi physiologique. Le poète qui chante la science ne se présente plus comme un Lucrèce aux poumons d'aciers ou de cuivre, mais comme un chanteur débile au souffle court, hors d'haleine et souffreteux : ses envolées lyriques peuvent à chaque instant le faire passer de vie à trépas. Voilà pourquoi l'instrument de prédilection de Laforgue est un orgue de barbarie, modeste souffleur de foire, qui fait entendre une expiration sifflante, image du poumon du poète de Montevideo atteint d'une tuberculose qui l'emporta à l'âge de vingt-sept ans.

2. *L'INFLUENCE DU DISCOURS PATHOLOGIQUE : LA SCIENCE COMME OUTIL DE MINORATION FORMELLE*

« Ici mes poèmes naissent au forceps,
comme des fœtus monstrueux qui ne veulent pas de la vie. »,
Miguel Torga¹³⁰⁶.

Alors que la grande poésie scientifique, celle de « l'école de Delille », s'écrit majoritairement dans des formes longues et en alexandrins classiques, science et poésie peuvent dans la seconde moitié du XIX^e siècle dialoguer au sein de textes à l'ampleur minorée, et retrouver un modèle de petit poème scientifique que le succès de l'abbé poète avait tendu à faire oublier¹³⁰⁷. Le recours au vers court réintroduit de la légèreté dans l'expression de la science en poésie, ce qui produit un double phénomène de minoration (formelle et tonale). Dès lors, l'entreprise du poème qui évoque la science s'en trouve nécessairement bouleversée. La question de la fin de ces entreprises de miniaturisation doit être posée, tout comme celle du rapport qu'entretiennent ces productions avec l'idée de modernité.

Comme le remarque justement Marie-Paule Berranger, si la « notion de genre mineur » recouvre entre autres choses « les formes brèves », celles-ci ne sont « pas l'apanage de notre modernité (pas même sans doute celui de la poésie) ». Pourtant, poursuit la critique qui s'appuie notamment sur l'exemple de Laforgue, la modernité poétique qui s'esquisse dans la seconde moitié du XIX^e siècle revendique comme ferment de renouveau et de rupture le « souffle court »¹³⁰⁸. D'une part on observe un renoncement au poème long sans volonté de mettre en scène un amoindrissement – c'est le cas chez Poe, puis Baudelaire –, qui culmine avec

¹³⁰⁶ Miguel Torga [*Diário*, 1937-1977], *En franchise intérieure, journal 1933-1977*, « 13 octobre 1947 », Claire Cayron (trad. et éd.), Paris, Aubier Montaigne 1982, p. 151. Cité par Loránd Gáspár, médecin poète comme Miguel Torga, dans l'article « Poésie et médecine », *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*, Porto, Faculdade de Letras de Universidade de Porto, 2004, p. 113.

¹³⁰⁷ En effet, la poésie scientifique avait déjà recours, durant les siècles classiques, aux formes poétiques plus courtes (sonnets, odes, épîtres, épigrammes, quatrains...).

¹³⁰⁸ Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 12-13.

l'aspiration parnassienne à la perfection formelle du petit (et la promotion du sonnet), d'autre part, le raccourcissement est associé à l'idée d'affaiblissement du souffle et d'amoindrissement qualitatif (relevant peut-être de l'ordre de la prétérition) du poème ainsi bégayé. Si le premier cas de renoncement au poème long n'entretient qu'un rapport distendu avec la science, comme on le verra avec l'exemple du Parnasse, le second cas met fréquemment en scène ces entreprises d'essoufflement en recourant au discours pathologique, ce qui n'est pas sans impliquer des retombées formelles.

2.1. Le retour du vers court : le vers et le Bathybius dans « La Gloire de l'eau »

Traditionnellement, le vers court est considéré comme l'indice d'une tonalité minorée. La répartition entre les vers simples et les vers composés recouvre une hiérarchisation qui tend à faire des vers composés – décasyllabe et alexandrin, principalement – des vers nobles, tandis que plus le vers est court, plus il devient « roturier » – pour généraliser la métaphore hugolienne (et delilienne) à des questions métriques. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les métriciens considèrent encore la question : chaque mètre a son domaine de prédilection.

Il est évident que le poète emploiera toujours de préférence un vers qui soit en rapport avec la vivacité ou la gravité des sentiments qui l'animent. Tel vers est vif, léger, rapide ; tel autre est lent, grave, pompeux. Le pas d'un régiment en marche n'est pas celui d'une procession. L'homme joyeux frappe allègrement la terre ; l'homme grave affecte une démarche plus noble et plus lente. Chaque vers a ainsi un caractère qui lui est propre et qui se trahit par son allure, c'est-à-dire par le plus ou moins de vivacité qu'il imprime au débit¹³⁰⁹.

Or de façon générale, le vers court est jugé négativement parce qu'il ne correspond pas aux exigences structurelles complexes des vers longs. Louis Becq de Fouquières¹³¹⁰, par exemple, estime que les vers de six à huit syllabes manquent de hauteur et de sérieux : ils ne peuvent correspondre, notamment, à la « méditation philosophique » ou à la « contemplation historique ». Les « vers courts » sont « légers » à cause de leur constitution rythmique, et ne servent à chanter que « les riens de la vie et de l'amour. »¹³¹¹ Sur la base de ces considérations, Becq de Fouquières en vient à formuler un jugement sévère à l'encontre des vers courts qui indiquent nécessairement une vacuité de la pensée poétique¹³¹². Dès lors, un poète qui projette

¹³⁰⁹ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 319.

¹³¹⁰ Louis Becq de Fouquières est un homme de lettre et dramaturge qui fut surtout connu pour avoir proposé une édition scientifique de l'œuvre de Chénier qui fait date. Voir à ce propos le chapitre d'Anatole France, « M. Becq de Fouquières », dans la première série de *La Vie littéraire*, Paris, Calmann Lévy, 1888, p. 301-314. Lieutenant d'infanterie démissionnaire, Becq de Fouquières proposa également des anthologies poétiques ainsi que des études sur l'Antiquité, sur la prosodie et sur l'art de la mise en scène. Voir sa biographie dans le *Dictionnaire de biographie française*, Michel Prevost et Jean-Charles Roman d'Amat (dir.), t. V, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1951, p. 1247.

¹³¹¹ Louis Becq de Fouquières, *ibid.*, p. 326.

¹³¹² *Ibid.*, p. 327.

de composer un texte sérieux, dont la visée est de diffuser des éléments scientifiques ou de les glorifier, n'a plus guère le choix du vers mineur.

C'est semble-t-il l'avis d'Howard Sutton, l'auteur de l'étude sur Jean Richepin : au milieu du XX^e siècle, le critique américain considère toujours que les variations métriques et les jeux rythmiques avec les vers courts donnent aux grands poèmes de *La Mer* un aspect inapproprié au sujet scientifique :

Less agile and graceful than the Puckish Banville, he was scarcely less expert in handling novel and complex rhythmical schemes and setting off fireworks of dazzling rhymes. While these acrobatics may be effective in short, informal pieces, they are inappropriate to the philosophical or Pindaric poems found in *Les Blasphèmes* and *La Mer*, giving them an incongruously frivolous character¹³¹³.

Le jeu qui consiste à introduire des vers simples dans un contexte scientifique est regardé comme une contradiction : les poèmes longs et sérieux de *La Mer*, avec leur ampleur qui confine à l'épopée, perdent toute leur prétention solennelle à cause du recours aux petits vers.

Dans ses études sur *Les Contemporains*, Jules Lemaître relevait déjà ce paradoxe qui le désarçonnait, lui qui évoquait en Richepin un « virtuose un peu puéril¹³¹⁴. »

Et quelle idée biscornue de nous raconter, dans le rythme sautillant de Remy[sic]-Belleau chantant Avril, l'origine de la vie aux profondeurs de la mer :

C'est en elle, dans ses flots,
Qu'est éclos
L'amour commençant son ère
Par l'obscur protoplasma
Qui forma
La cellule et la monère.

Cela pourrait se danser ; c'est bien étrange¹³¹⁵.

Le « biscorn[u] » et l'« étrange » évoqués par Lemaître suggèrent un décalage manifeste entre le fond et la forme qui n'est pas loin de relever du burlesque. *La Mer* est composé d'un très grand nombre de vers simples. On y trouve une majorité d'octosyllabes, le vers le plus rapide et le plus léger selon Becq de Fouquières, qui professe : « [o]n ne s'étonnera plus qu'un des plus vifs, celui de huit syllabes, ait été le vers privilégié de la poésie légère, du conte, par

¹³¹³ Howard Sutton, *The Life and Work of Jean Richepin* [1961], *op. cit.*, p. 94. « Moins agile et gracieux que l'espiègle Banville, il était à peine moins expert à manier des schémas rythmiques complexes et originaux et à faire exploser des feux d'artifice de rimes éblouissantes. Tandis que ces acrobaties peuvent s'avérer efficaces dans de courtes pièces informelles, elles sont inappropriées aux poèmes philosophiques ou pindariques que l'on trouve dans *Les Blasphèmes* ou dans *La Mer* : elles leur confèrent un caractère incongrûment frivole », je traduis.

¹³¹⁴ Jules Lemaître, *Les Contemporains, Études et portraits littéraires*, troisième série, Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin, 1887, p. 327.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 334-335.

exemple¹³¹⁶ ». Le conte est en effet une forme mineure, évoquée par certains passages de *La Mer*, dont on a vu qu'ils en empruntaient la tournure.

Richepin répond au début de l'ouvrage à la critique potentielle du choix des petits vers. Il prévoit dès son « Dizain de sonnets en guise de préface » de rendre compte du caractère protéiforme de l'élément décrit. Le premier de ses dix sonnets l'explicite d'emblée :

Parmi les vains désirs, à l'avance déçus,
N'est-ce pas le plus fou, celui dont je me vante,
De faire dans des mots tenir la mer vivante
Avec tous ses secrets que nul n'a jamais sus ?

Sans doute. Mais pourtant, auprès d'elle, et dessus,
J'ai passé de longs jours d'extase captivante.
J'en ai bu la tendresse et mangé l'épouvante.
C'est ce que j'ai senti dont mes vers sont tissus.

Pour un si grand tableau, certes, l'étoffe est brève.
Ah ! tout ce qu'on entend, ce qu'on voit, ce qu'on rêve
Devant cet infini qui change incessamment !

Espérer qu'on l'embrasse est un enfantillage.
Bah ! Dans la goutte d'eau luit tout le firmament,
Et tout l'Océan chante au fond d'un coquillage¹³¹⁷.

Richepin a navigué, il connaît le rythme changeant de la mer. C'est le sujet du troisième sonnet qui évoque le rythme des flots : « De tanguer et rouler j'ai connu la secousse ». Dans le premier sonnet, le troisième vers du second quatrain suggère par l'antithèse la diversité des rythmes marins : « J'en ai bu la tendresse et mangé l'épouvante. » Ces fils, nous dit le vers suivant, sont ceux qui ont tissé les « vers » mêmes du recueil à venir. Non seulement la mer « change incessamment », mais en outre elle est impossible à fixer sur une toile parce qu'elle est un « infini ». La pointe du sonnet découvre le paradoxe sur lequel s'appuie Richepin pour dépasser cet obstacle : en matière de sciences et de description naturaliste, le microcosme est un reflet concentré du macrocosme, selon une tradition démocritéenne. Dans ce cadre, une logique s'esquisse : le mineur de la forme poétique, enserré métaphoriquement dans cette « brève » « étoffe », dans cette « goutte d'eau » et dans ce « coquillage », contient en germe, dans un objet minuscule, toute la grandeur d'un « Océan. »¹³¹⁸ D'emblée, on remarque que la forme mineure ne coïncide pas nécessairement avec un projet poétique mineur. *La Mer* souhaite outrepasser le livre de Michelet (pourtant jugé très positivement) en recourant à la forme mineure.

¹³¹⁶ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, op. cit., p. 323.

¹³¹⁷ Jean Richepin, *La Mer*, op. cit., p. 3.

¹³¹⁸ L'idée de la *pars pro toto* est déjà présente dans *L'Homme des champs* de Jacques Delille.

Le septième sonnet lie significativement les rythmes de la mer à ceux des registres poétiques :

[...] Beau verbe [celui de Michelet] ! Mais le tien, ô mer, est plus superbe,
Lorsque l'orage en rut mord ton mufle baveux,
T'empoigne à bras le corps, t'arrache les cheveux,
Et te les éparpille au loin comme un tas d'herbe.

Beau verbe ! Mais le tien, ô mer, est plus câlin,
Quand le soleil sur toi se couche à son déclin,
Que ton corps frissonnant se pâme à ses caresses,

Et que parmi les bruits lentement apaisés
Tu t'endors alanguie à de vagues paresse
Où passent en chantant des rêves de baisers¹³¹⁹.

Tantôt la mer est sujet d'épopée, tantôt elle se fait plus galante et légère. Face à ce caractère protéiforme, Richepin défend ensuite son projet d'un point de vue formel, que souligne le passage du huitième au neuvième sonnet :

Dirai-je tout ? Non plus. Mais plus que lui [Michelet] ? Qui sait ?
Car j'ai la chance, pour toucher ces orgues vertes,
D'avoir un pédalier qu'il n'avait pas. – Et c'est ?

IX

C'est le vers, rythme et rime, harmonie et cadence,
Le vers souple, ondulant, multiforme, divin,
Mystérieux¹³²⁰. [...]

Pour prendre en charge l'« infini qui change incessamment », l'instrument le plus adéquat, selon Richepin, est le vers, ce nouveau Protée¹³²¹ :

Vague et précis, léger et lourd, subtil et dense,
Il peut tout embrasser, tout lui résiste en vain¹³²².

Avec son rythme de trimètre (en 4-4-4), le premier de ces deux vers ouvre la voie à des groupements métriques plus courts au moment même où il revendique la possibilité d'exploiter le caractère protéiforme du vers. Par conséquent, le dixième et dernier sonnet¹³²³ repose sur une comparaison baudelairienne entre le vers et le « goëland ». Cet oiseau est une « double nature » qui utilise pour se déplacer le soutien de l'air et celui des vagues :

Mais l'heureux goëland à la double nature
Plane ou vogue à loisir sur les flots maîtrisés.
À leur crête en fureur son vol met des baisers,
Et leurs dos arrondis lui servent de monture.

¹³¹⁹ Jean Richepin, *La Mer, op. cit.*, p. 9.

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

¹³²¹ C'est pourquoi ce sonnet numéro IX se termine par ce dernier vers : « Je fais du vers un dieu ; j'ai tort. Et cependant !... », *ibid.*, p. 11.

¹³²² *Ibid.*, p. 11.

¹³²³ *Ibid.*, p. 12.

Richepin invente un oiseau marin qui chevauche autant l'air que les vagues et prend appui tantôt sur l'éther et tantôt sur l'eau de mer. La volte du sonnet dévoile l'analogie ainsi préparée :

Sur les vagues ainsi je veux que mes pensers
Soient dans l'onde et dans l'air tour à tour balancés ;
Et, s'il faut l'avouer, voilà tout le mystère

Qui fait que le vers seul m'y paraît excellent.
La prose, même ailée, est un oiseau de terre ;
Mais le vers nage et vole... – Allez, mon goëland !

Le vers est capable de s'appuyer sur des pensées aériennes, élevées et sérieuses, mais aussi sur la vague marine, élément prosaïque et chimiquement décrit au fil des vers du recueil. Or pour reproduire cette dualité, les jeux rythmiques de Richepin doivent faire varier les vers longs (le dos de la vague) avec les vers courts (son creux).

Richepin ouvre son recueil sur un constat triple. L'immensité du monde ne peut qu'être simplifiée par la description littéraire. Par conséquent, la variété du monde doit conduire le poète à exploiter la variété des formes littéraires qu'il emploie. La prose, en voie de majoration, comme le montre le modèle de Michelet, constitue désormais une concurrence face à laquelle la poésie naturaliste peut formellement tirer son épingle du jeu, précisément en jouant de sa variété formelle. Dans ce contexte, le petit vers s'oppose à la large prose, et Richepin revendique sa spécificité. Le mineur devient l'outil formel d'une œuvre aux ambitions hautes.

Une lecture discursive de « La Gloire de l'eau¹³²⁴ » montre ce va-et-vient significatif entre vers longs et vers courts. La première section¹³²⁵ comporte quarante-huit alexandrins de rimes suivies qui présentent le projet du poème : la nature ne doit plus être appréhendée comme un miroir tendu à l'homme, il faut la chanter pour ses propres merveilles. Le vers est la mise en forme la plus aboutie de ce chant qui met la science en flacon délicat. Le vers long et la rime plate reconduisent tout le sérieux dont ne peut se départir une préface programmatique. Pour l'heure, en somme, la forme rencontre le fond.

La deuxième section est constituée de dix-huit sizains¹³²⁶. La transition entre les deux parties est fortement visible, même typographiquement, par un raccourcissement extrême du vers : du long et solennel dodécasyllabe, on passe à un sizain constitué uniquement d'heptasyllabes et de trisyllabes – ce faisant, on tombe de vers pairs à des vers impairs – selon une disposition scrupuleusement respectée. La structure métrique met en place une symétrie

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 319-350.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 319-321.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 321-326.

parfaite en faisant se suivre deux fois le même groupe métrique : heptasyllabe-trisyllabe-heptasyllabe, suivi de heptasyllabe-trisyllabe-heptasyllabe. Néanmoins, cette apparence de mesure et d'harmonie est rompue par la disposition rimique qui entre en contradiction avec la disposition métrique. La structure rimique fait succéder en effet à deux rimes suivies quatre rimes embrassées :

Béni soit le gouffre amer
De la mer !
Louange à la vase immonde
Qu'elle fut au jour premier,
Saint fumier
D'où sort en fleurs notre monde¹³²⁷ !

Deux structures entrent en confrontation. D'une part, une disposition métrique en deux tercets juxtaposés, d'autre part, un agencement rimique en distique de rimes suivies puis quatrain de rimes embrassées. En somme, la structuration strophique elle-même souligne le caractère variable, insaisissable et mouvant de la mer. Le sens même de cette première strophe courte reproduit une confrontation axiologiquement marquée entre l'énonciation louangeuse et les dénominations *a priori* négatives conférées à la mer. À cette fin, le second trisyllabe (vers particulièrement court et mineur) déploie significativement le potentiel frappant de la forme concise en exhibant en plein centre du blanc de la page un oxymore (« Saint fumier »).

Ce deuxième mouvement relate la création de la mer, puis la naissance de la vie en son sein. Cette forme minorée et comme atrophiée du sizain de vers courts prend en charge un procès en germe. Les vers cités par Jules Lemaître en sont un bon exemple :

C'est en elle, dans ses flots,
Qu'est éclos
L'amour commençant son ère
Par l'obscur protoplasma
Qui forma
La cellule et la monère¹³²⁸.

Les deux trisyllabes contiennent des procès dont l'aspect est résolument ingressif. C'est une vie en train de naître, qui se continue dans les vers suivants à la faveur de deux enjambements externes. Le trisyllabe semble se charger d'une allure claudicante, comme un être nouveau-né fait trois pas avant d'en pouvoir faire davantage. La forme brève se fait ici miroir de l'inchoatif en même temps qu'elle soutient le message profond du poème de « La Gloire de l'eau » : cette « louange » est à la gloire d'un élément qui est certes la matrice originelle, mais qui est un

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 321.

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 326.

élément « immonde », comme le vers court est inadapté, selon les théoriciens et les critiques, aux sujets sérieux.

« La Gloire de l'eau » est un poème de l'ébauche et de la naissance dans le limon originel cher à Haeckel (l'*Urschleim*) : la troisième partie du texte¹³²⁹ défend encore, alors qu'Huxley avait admis s'être trompé en 1879, l'existence du *Bathybius* qui plaisait tant à Haeckel parce qu'elle corroborait sa théorie¹³³⁰ :

Un être existe là, que la science nomme
Bathybius, un être informe, sans couleur,
Une larve plutôt qu'un être, une pâleur
Encor plus qu'une larve, une ombre clandestine,
Semblable à du blanc d'œuf, à de la gélatine,
Quelque chose de vague et d'indéterminé.
Ce presque rien, pourtant, il existe. Il est né,
Il se nourrit, respire, et marche et se contracte,
Et multiplie, et c'est de la matière en acte¹³³¹.

Ce *Bathybius* peut être lu comme l'emblème du vers de Richepin en reconduisant le jeu homonymique entre le vers et le ver : la substance organique n'est pas même un ver, puisqu'il est à peine une larve. Le vers qui en veut raconter la création, comme lui existe à peine, comme lui marche à son rythme, se « contracte » jusqu'au trisyllabe. Cependant, à son image, ce vers mineur crée une œuvre d'ampleur et d'inspiration majeures. La poésie de forme raccourcie et minorée, ce « presque rien », « existe ». Richepin assume et exhibe ici la logique formelle de son poème qui est de décrire les premiers soubresauts d'un protoplasme, chaînon manquant, selon Haeckel, entre l'inorganique et le vivant, en utilisant des larves plutôt que des vers.

La fin de cette troisième partie raconte à travers une liste d'êtres l'évolution biologique qui part du *Bathybius* pour aboutir à l'homme, en passant par les ammonites, les plésiosaures, les ptérodactyles, les dauphins, les baleines et les autres mammifères : cette évolution se formule par le biais d'alexandrins qui en reproduisent le caractère important et épique. À cet endroit du poème, utiliser le même mètre majeur pour dire à la fois le protoplasme et l'homme, c'est assumer une continuité organique ininterrompue entre tous les êtres de la chaîne évolutionniste.

¹³²⁹ *Ibid.*, p. 326-329.

¹³³⁰ Voir à propos de l'histoire controversée du *bathybius* les textes de Cochon de Lapparent (le géologue poète dont il a déjà été question) : *Le Bathybius. Histoire d'un protoplasme*, Louvain, Peeters, 1878, *Encore le Bathybius*, Bruxelles, Alfred Vromant, 1880, « Les mésaventures de Bathybius » dans *Questions controversées de l'Histoire et de la Science. Première série*, Maurice Tardieu (dir.), Paris, Librairie de la Société Bibliographique, 1880. Ces textes sont repris dans *Science et philosophie. Études de philosophie et de critique religieuse*, Albert-Auguste Cochon de Lapparent, Paris, Bloud & C^{ie}, 1913, p. 153-185.

¹³³¹ Jean Richepin, *La Mer, op. cit.*, p. 328.

Le quatrième mouvement¹³³² est constitué de vingt-quatre quatrains d’octosyllabes en rimes croisées. Il prend en charge l’argumentation du poète qui affirme qu’il est plus honorable pour l’homme d’être le sommet d’une chaîne évolutive que le résultat de la dégradation d’un être supérieur :

Ce que la science imagine,
Homme, n’en sois pas offensé !
Plus humble fut ton origine,
Plus haut ton vol s’est élancé¹³³³.

Alors, joignant la plume à la leçon, Richepin utilise le mètre que Becq de Fouquières considère justement comme le moins apte à contenir une leçon sérieuse. Ce vers mineur, par le biais d’un style élevé et d’un registre épique, nous fait assister au glorieux combat de la matière protoplasmique, la substance organique la plus mineure qui soit, pour se constituer vie pleine et évoluée :

L’antique genèse illusoire
A-t-elle autant de majesté
Que ces combats de l’infusoire
À l’assaut de l’humanité¹³³⁴ ?

Le cinquième mouvement¹³³⁵ se compose de onze tercets de tierce rime¹³³⁶ plus un vers, en décasyllabes à césure classique – 4/6 ou 6/4. L’introduction de la tierce rime et du décasyllabe dans laquelle la place de la césure n’est pas fixe révèle l’effort du poète pour varier les rythmes et les structures censés chanter les *tempi* insaisissables du flot maritime. Le recours au décasyllabe constitue un mouvement rythmique croissant vers l’alexandrin de la partie suivante qui raconte l’histoire de la goutte d’eau que j’ai déjà étudiée.

Le voyage de la goutte d’eau, qui correspond au sixième mouvement du poème¹³³⁷, est constitué de quarante-quatre alexandrins de rimes plates. À nouveau, le voyage, thème épique, et l’analogie de la fin du texte, qui fait du globe terrestre une bête immense dont l’eau serait le sang et la mer le cœur, s’énoncent dans la forme traditionnelle de l’épopée. Grâce à cette métaphore du globe animal, la variation du mètre dans *La Mer* peut être perçue comme un système d’alternance de longs et de brefs qui reproduit certes le flux et reflux des marées, mais aussi l’enchaînement des deux phénomènes cardiaques, diastole et systole, dont l’un est long et l’autre court, l’un est un flux, plein, et l’autre un reflux, vide. Le recueil peut, par ce biais, être

¹³³² *Ibid.*, p. 329-334.

¹³³³ *Ibid.*, p. 329.

¹³³⁴ *Ibid.*, p. 332.

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 334-336.

¹³³⁶ La tierce rime est une disposition strophique qui fait s’alterner des tercets entremêlant leurs rimes selon le schéma aba bcb cdc...

¹³³⁷ Richepin, *La Mer*, *op. cit.*, p. 336-338.

perçu comme un être lui-même vivant. La cohérence entre le texte et l'objet est ainsi renforcée, de même que celle qui unit la mer à la vie organique.

Le septième mouvement est le plus court. Il s'agit également d'un mouvement intermédiaire, de seize octosyllabes en *terza rima*¹³³⁸. Puisqu'il est utilisé dans le cinquième mouvement, qui est également une transition, le schéma de la tierce rime, qui entremêle les strophes, apparaît comme un outil logique de suture. Il s'agit ici de s'excuser de la forme lourde des alexandrins du morceau précédent, et d'annoncer la délégation de la parole à la goutte d'eau dans la pièce à venir – « En retour, pour ta peine, écoute / Ce que l'eau nous chante en passant¹³³⁹. » Cette partie, qui s'énonce dans une sorte de parembole, constitue un décrochage énonciatif, une parenthèse qui justifie le recours à la forme mineure et légère du vers octosyllabique.

Le huitième mouvement est la chanson de la goutte d'eau¹³⁴⁰. Celle-ci énumère tous les bienfaits qu'elle apporte aux hommes et à la terre, qui sans elle se dessècherait. Le flot de sa parole retourne ensuite logiquement à la mer qui doit être chantée comme la fertile poitrine dont coule le lait qui nourrit la terre et l'humanité. Alors que l'on s'attendrait à ce que le rythme soit celui d'une chanson – des strophes complexes et des vers courts –, cette partie est constituée de quarante-six distiques d'alexandrins. La goutte d'eau, élément liquide et sans cesse coulant, semble ne pouvoir se dire autrement que dans le moule de la forme longue, de la forme fleuve, pour ainsi dire.

Le neuvième mouvement est composé de treize sizains d'heptasyllabes¹³⁴¹. La forme du mètre de sept syllabes est certes courte et impaire, néanmoins, elle est considérée par les métriciens comme un rythme non dépourvu de majesté. Louis Becq de Fouquières, qui faisait de l'octosyllabe le vers de la légèreté, parle à propos de l'heptasyllabe d'un vers qui convient « au style majestueux de l'ode¹³⁴². » Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que Richepin emploie ce mètre court mais majestueux et favorable au registre épideictique pour mettre en scène une célébration de la mère nourricière de la part de tous les êtres qui en découlent. La forme de la louange scientifique trouve un écho significatif dans l'expression « Grand *Magnificat* physique¹³⁴³ » qui déplace le sens de l'Annonciation vers la révélation scientifique de l'évolutionnisme haeckelien.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 338-339.

¹³³⁹ *Ibid.*, p. 339.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 339-344.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 344-348.

¹³⁴² Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, op. cit., p. 323.

¹³⁴³ Jean Richepin, *La Mer*, op. cit., p. 348.

Enfin, le dernier mouvement de « La Gloire de l'eau » est constitué de cinquante alexandrins de rimes suivies¹³⁴⁴. Il s'ouvre sur un aveu d'impuissance : tous les instruments et tous les rythmes poétiques ne pourront pas dire la grandeur et la bonté de la mer. Partant de ce constat, le poète déclare que chaque être doit chanter la nourrice universelle selon ses propres rythmes, même s'ils sont mineurs et hésitants :

Aucun de tes enfants n'aura démerité,
Quelle que soit sa voix obscure et vagissante,
Pourvu qu'au plus profond de lui-même il te sente,
Et pourvu qu'il le dise, homme, simple animal,
Même plante, mais qu'il le dise, bien ou mal¹³⁴⁵.

Voilà pourquoi *Bathybius* et goutte d'eau, dans des mètres si différents, claudicant et court pour l'un, souple et fluvial pour l'autre, ont eu voix au chapitre poétique, quoiqu'en des formes jugées mineures. Quant au poète, il reconnaît sa part d'humilité, comme à son habitude, en évoquant les « souplesses du mètre » qui « dompt[èrent] » tant bien que mal « l'âpre science », et sa « lyre en liberté »¹³⁴⁶.

En fin de compte, Richepin structure sa chanson sur la mer en la faisant osciller sans cesse entre des pleins et des vides, variant les phases de son chant entre des marées hautes et des marées basses, ménageant des paliers qui voient la mer monter et se gonfler comme un sein qui s'emplit – le dernier vers du poème évoque significativement les « seins inépuisés de l'Isis éternelle¹³⁴⁷. » Assurément, le vers court est un vers majoritairement mineur, mais il est surtout un vers qui signifie l'inchoatif, la vie qui émerge du limon primaire et fertile, et de ce potentiel génétique et métrique se développeront d'autres cellules et d'autres syllabes, qui combleront et compliqueront les êtres et les mètres. Tout comme le poème clame qu'il y a plus de gloire à descendre d'un vil être monocellulaire, il assume parfaitement le recours à des vers mineurs comme éléments constitutifs du concert métrique, de l'« orchestre » jouant cette « symphonie »¹³⁴⁸.

La subversion de la hiérarchie est une constante de la poétique de Richepin, en termes littéraires et sociaux : le mineur, revendiqué, est dans « La Gloire de l'eau » au service d'une entreprise qui tend vers une nouvelle forme de poésie majeure.

¹³⁴⁴ « La Gloire de l'eau », dans *La Mer, op. cit.*, p. 348-350.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 349.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 350.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 350. Cette formule est d'ailleurs l'inversion d'un vers similaire, p. 319.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 349.

2.2. La science dans les formes fixes mineures : le populaire et l'à-peu-près

La forme mineure concerne également l'échelle du poème en tant que pièce indépendante. Comme l'explique longuement Marie Paule Berranger dans *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, la roue qui détermine si un genre poétique est majeur ou mineur ne cesse de tourner. Ballades et complaintes sont deux sous-genres issus de la poésie orale et populaire dont la fortune et le statut au sein du cadre littéraire ont oscillés au fil des ans. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, force est de constater que ces genres, un temps oubliés, sont à nouveau utilisés, même si leur ascendance populaire est plus ou moins explicitée. Le premier romantisme, par exemple, fait montre d'une volonté d'aplanir les hiérarchies génériques classiques dont héritent les poètes de la seconde moitié du siècle¹³⁴⁹. Les entreprises qui visent à chanter la science dans de tels genres posent nécessairement la question du devenir populaire des savoirs et des théories scientifiques. Pour le dire autrement, chanter la science par le biais de la forme populaire est une entreprise qui oscille nécessairement entre une popularisation de la théorie scientifique et une simplification peut-être légèrement blasphématoire (ou burlesque) de son contenu.

2.2.1. La ballade scientifique de Paul Fort

À l'origine, la ballade est plus un « genre » qu'une « forme » poétique¹³⁵⁰. La composition en est souple, car la ballade, comme son étymologie l'indique (*baler*, en ancien français, signifie « danser¹³⁵¹ ») « regroupait sous ce terme diverses compositions destinées à être chantées lors de danses¹³⁵². » Même si les poètes du Bas Moyen Âge dotent le genre d'une codification formelle plus stricte, Marie-Paule Berranger rappelle que, dans la hiérarchie classique, la ballade continue de faire partie des genres poétiques mineurs. En effet, dans la classification proposée par Boileau dans le deuxième chant de l'*Art poétique*¹³⁵³, la ballade est un petit genre, et, qui plus est, un genre vieilli¹³⁵⁴. Or, si le second XIX^e siècle, notamment par l'intermédiaire de Banville, Charles Cros et Jean Richepin, voit le retour méticuleux à cette forme surannée, comme le montre l'étude de Bertrand Degott¹³⁵⁵, une autre forme de ballade

¹³⁴⁹ Voir notamment à ce propos la préface de 1826 que Victor Hugo donne à ses *Odes et ballades*. Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie I* [1985], *op. cit.*, p. 63-66.

¹³⁵⁰ Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1999, p. 241-242.

¹³⁵¹ Voir Algirdas Julien Greimas, *Ancien français* [1979], Paris, Larousse, coll. « Grand dictionnaire », 2007, p. 56.

¹³⁵² Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, *op. cit.*, p. 242.

¹³⁵³ Boileau, *Art poétique*, *op. cit.*, p. 93-98.

¹³⁵⁴ Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁵⁵ Bertrand Degott, « Ballade n'est pas morte » : étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850, *op. cit.* Voir également à ce sujet l'ouvrage de Jacques Roubaud, *La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1998, p. 345-365.

est née, sous l'impulsion romantique, qui a vu l'émancipation du genre. Victor Hugo définit en 1826 les ballades comme « des esquisses d'un genre capricieux ; tableaux, rêves, scènes, récits ; légendes superstitieuses, traditions populaires¹³⁵⁶. » Il s'agit, comme l'explique ensuite Hugo, d'un retour aux sources du genre, originellement libre, qui prend en compte l'évolution des pratiques littéraires, car, comme l'explique Marie-Paule Berranger :

[L]e passage de l'oral à l'écrit s'accompagne souvent d'une transformation de la fonction de certaines contraintes formelles : ainsi, l'organisation des ballades en strophes d'égale longueur perd sa signification fonctionnelle, qui était de permettre la répétition d'une même mélodie, et devient un exigence purement « poétologique », ainsi dans les *Odes et ballades* de Hugo, ou dans la « Ballade à la lune » de Musset, la ballade a perdu sa forme fixe mais gardé simplement des connotations de contenu (thème populaire, légendaire)¹³⁵⁷.

Avec les romantiques, la ballade est redevenue un poème relativement long, essentiellement narratif, et qui exhibe son caractère populaire. Brunetière, dans *La Grande Encyclopédie*, dit encore que la ballade « tend à devenir en tous pays synonyme de *Chanson populaires*¹³⁵⁸ ». Qu'est devenue alors la forme « gnomique » évoquée par Bertrand Degott qui expliquait cette caractérisation par les vertus pédagogiques de la forme courte et de la présence marquante du refrain itératif¹³⁵⁹ ? Force est de constater, *a priori*, que la ballade de type romantique a égaré en chemin une part importante de sa puissance didactique. Plus libre, la ballade telle que la pratiquera longtemps Paul Fort, par exemple, est devenue une forme privilégiée de l'approximation, tout en accentuant son caractère populaire : la perte de l'adresse à un puissant dans la strophe finale abolit le double mouvement vertical qui consistait à s'humilier en offrant une humble forme poétique à un être hiérarchiquement supérieur. La ballade de Villon était une forme célébrant la structure monarchique, elle s'élevait en sa dernière strophe pour se placer sous la protection souveraine. Le retour aux sources originelles des romantiques tel que le reconduit Paul Fort réaffirme l'extraction basse de ce genre en retrouvant une joyeuse liberté formelle.

¹³⁵⁶ Victor Hugo, préface de 1826 aux *Odes et ballades*, *op. cit.*, p. 63.

¹³⁵⁷ Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 109.

¹³⁵⁸ *La Grande encyclopédie*, notice « Ballade », t. V [1888], rédigée par Ferdinand Brunetière, Paris, H. Lamirault et C^{ie}, p. 147.

¹³⁵⁹ Voir Bertrand Degott, « *Ballade n'est pas morte* », *op. cit.*, p. 227. Bertrand Degott glose notamment la « Ballade-Canevas expliquant pourquoi les ballades doivent aller par douzain [...] », dans laquelle Richepin se moque dans le refrain (« Et c'est une règle éternelle ! ») de la prétention gnomique de la ballade qu'il lie à sa forme fixe. Voir Jean Richepin, « Ballade-Canevas », *Interludes*, Paris, Ernest Flammarion, 1923, p. 230-231. Bertrand Degott analyse cette ballade, p. 88-90. L'usage classique de la ballade comme une forme gnomique (depuis Villon et ses refrains qui sont devenus des proverbes) demeure un poncif du genre dont se moque encore, après Richepin, Queneau dans « Ballade en proverbes du vieux temps », *L'Instant fatal* (1948), repris dans *Œuvres complètes* [1989], Claude Debon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1992, p. 117-118.

Paul Fort, élu prince des poètes en 1912, fit paraître près de quarante volumes de ses *Ballades françaises* entre 1896 et 1958, deux ans avant sa mort¹³⁶⁰. La facture de ces ballades est marquée par une revendication populaire et mineure soutenue notamment par la forme que met au point Paul Fort. Sa poésie abandonne à la fois la disposition typographique du vers, en abolissant le retour à la ligne, ainsi qu'un décompte systématique des –e finaux jugés traditionnellement numéraires devant des mots disjonctifs. C'est ce que Paul Fort nomme, dans sa « Note sur la forme des *Ballades françaises* », ses « alexandrins familiers¹³⁶¹ ». Abandon de la disposition typographique traditionnelle et statut aléatoire du –e caduc agissent comme une entreprise visant à faire entrer le vers alexandrin, le vers noble, dans le « familier ». C'est faire d'une langue jusque-là supérieure à la prose l'égal de cette prose de tous les jours, d'une forme majeure une forme mineure.

Dans ses *Ballades françaises*, Paul Fort accumule, dans une matrice *a priori* simple, descriptions de paysages représentatifs et évocations des légendes du terroir. Cependant, parmi les premières de ses ballades, on rencontre certaines pièces qui révèlent un intérêt incontestable pour les sciences naturelles, en particulier dans la deuxième série des *Ballades françaises*, intitulée significativement *Montagne, Forêt, Plaine, Mer*, parue en 1898 à la Société du Mercure de France et dont les poèmes furent composés de février à septembre 1897. Cette série, comme son titre l'indique, regroupe des textes qui parlent de la nature et de sa constitution. Le premier texte, « Le Berceement du monde », signale immédiatement un poète attentif à l'histoire cosmologique de la terre : « Du coteau, qu'illumine l'or tremblant des genêts, j'ai vu jusqu'au lointain le berceement du monde, j'ai vu ce peu de terre infiniment rythmée me donner le vertige des distances profondes¹³⁶². » Le *topos* de la révélation se met ici au service d'une pièce qui annonce une poésie des origines, dictée par la voix du créateur au poète inspiré : « Je me tenais debout entre les genêts d'or, dans le soir où Dieu jette un grand cri de lumière... et je levais tremblant la palme de mon corps vers cette grande Voix qui rythme l'Univers¹³⁶³. » L'origine partout dénotée trouve un écho poétique dans la plante choisie qui semble clamer (le poète, qui évoque sa « palme », n'est-il pas lui-même de nature végétale ?), en même temps que le monde naît, qu'elle-même est en train de voir le jour (« genêt »/« je nais »), qu'elle est encore, comme

¹³⁶⁰ Voir notamment Pierre Béarn, *Paul Fort*, Paris, Seghers, 1965.

¹³⁶¹ Paul Fort, « Note sur la forme des *Ballades françaises* », *Ballades françaises*, t. I, *La Ronde autour du monde*, [1897], Paris, Flammarion, 1922, p. 273-274 pour la « Note... », p. 273 pour la citation. Fort reprend ce faisant le syntagme employé par Pierre Louÿs dans sa préface de 1897 au premier tome des *Ballades françaises*, *ibid.*, p. VII.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 111.

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 112.

son étymologie le montre, un être à genoux¹³⁶⁴. Ce que voit le poète qui regarde la terre, les genêts et le soleil couchant, ce sont les « distances profondes » de la création que lui dicte un Dieu tout romantique : « cette grande Voix qui rythme l'Univers » suggère une création qui est de l'ordre de l'organique, de la pulsation et par conséquent de l'immanentisme. La pièce répondant le plus directement à ce programme est « Le Baiser des mondes¹³⁶⁵ », qui dépeint comme un acte d'amour la création de l'univers :

Les mondes se pénétraient. La terre, au soleil vif, avait soif d'air léger, de ciel libre et d'espace, mais le ciel nuageux s'étirait sur les glaces, mais l'azur amoureux glissait aux précipices.

J'ai vu, sous le soleil, le grand baiser des mondes ! J'ai vu leur possession ardente, mutuelle, et suivi de mes yeux la fusion féconde, au ciel et sur la terre, de la terre et du ciel.

Les eaux, l'azur, la flore, les rocs, le vent, les nues fondaient leurs vies en Une et rapprochaient leurs germes, mêlaient leurs tons, leurs lignes et, confondant leurs buts, montaient, croulaient en vague sous le soleil superbe !

Comme la main ouverte, flamboyante de Dieu, l'ardent soleil créait du fond de l'éther calme. Sa clarté dans ces mondes faisait germer des âmes. L'amour qu'il répandait passait l'amour en eux¹³⁶⁶.

Les règles de la versification sont mises à rude épreuve. Le premier substantif, « mondes », voit son –e caduc apocopé, alors qu'il est non élidable, en toute rigueur métrique, lorsqu'il est suivi, comme ici, d'un mot disjonctif. De même, l'examen des rimes révèle des rapprochements homonymiques approximatifs. Effectivement, « soleil vif » constitue avec « précipices » une association assonancée (de même, « germes » ne rime pas parfaitement avec « superbe »). Pourtant, ces rimes et ces apocopes prennent en charge la vivacité du propos : les mondes se pénètrent en même temps que, grâce à la licence métrique, les mots qui disent ce coït. De même, la liste des éléments qui s'aiment fait entrer par un procédé poétique analogue « les rocs » dans « la flore » (puisqu'il faut prononcer [lafɛɔvɛɔk] c'est-à-dire : « la flor' les rocs »). C'est dire si les règnes *a priori* différents sont intimement liés dans la pensée naturaliste du poète. Les assonances, quant à elles, permettent de rapprocher des phonèmes différents : ce procédé souligne adéquatément le caractère paradoxal de l'union du ciel et de la terre. En effet, le « soleil vif » se glisse si profondément dans la terre qu'il en vient à s'immiscer jusque dans les « profonds précipices » (l'analyse pourrait également être menée à propos du rapprochement entre les « germes » et le « soleil superbe »). L'approximation formelle, la popularisation du langage du vers, permet de prendre en charge poétiquement une genèse traitée de façon légère

¹³⁶⁴ *Genêt* vient bien d'un terme latin botanique, *genista*, mais celui-ci vient d'un mot étrusque apparenté au latin *genu* (« genou »).

¹³⁶⁵ Paul Fort, *Ballades françaises*, t. 1, *op. cit.*, p. 119-121.

¹³⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

et galante. Paul Fort revient ce faisant aux origines mêmes de la ballade, en traitant un sujet sérieux par le biais de la légèreté.

Dans un embrassement passionné, les mélanges entre les éléments du ciel et de la terre, sont à l'origine de la vie : « mais le ciel nuageux s'étirait sur les glaces, mais l'azur amoureux glissait aux précipices ». Dieu est relégué à l'état de comparant, tandis que le soleil le remplace comme élément fécondateur et source de toute vie. L'expression « faisait germer les âmes », à ce titre, indique que l'élément matériel de l'étoile insuffle la vie. Cette vie est la conjonction entre le souffle biotique, signe tangible de la nature physique de la vie – puisqu'elle germe comme le grain –, et la création d'une « âme ». Dans la mesure où le soleil fait germer les âmes à la manière du blé sur la terre, la poésie de Paul Fort permet de réconcilier matérialisme et spiritualisme grâce à la formulation ramassée du langage poétique. Le soleil apparaît alors comme une forme de démiurge biblique au sein d'une genèse modernisée par la science.

Enfin, le texte joue à rapprocher des phonèmes distincts mais proches : si « germes » peut rimer avec « superbe », c'est au prix d'une permutation qui mêle les éléments différents pour créer cette genèse poétique. Lucrèce utilisait les lettres comme des atomes : leurs combinaisons dans l'espace du poème peuvent apparaître comme une expérimentation. Cette idée, développée par Sylvie Ballestra-Puech dans *Templa Serena, Lucrèce au miroir de Francis Ponge*, demeure tenace dans certaines reformulations poétiques du XX^e siècle¹³⁶⁷. Paul Fort semble déjà en avoir hérité.

Chez Paul Fort, les à-peu-près formels trouvent un écho significatif dans un traitement de la science qui est marqué par l'approximation et l'allusion. La minoration de la genèse de l'univers saisit dans un genre poétique populaire le problème majeur et déterminant de la création. Ce faisant, le jeune poète joue ouvertement du décalage entre le fond le plus sérieux qui soit et une forme qui fut à l'origine (origine vers laquelle se tourne la forme inventée par Fort) l'émanation d'une parole orale et roturière. Ces ballades offrent l'opportunité, par un renouvellement poétique, de traduire pour l'oreille du peuple le langage de la science. Cinquante ans plus tard, le recueil *Bol d'air* jouera avec plus de malice encore de ce décalage entre la parole scientifique et la parole poétique¹³⁶⁸.

¹³⁶⁷ Sylvie Ballestra-Puech, *Templa serena, Lucrèce au miroir de Francis Ponge*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2013. Voir notamment, dans le chapitre deux, la partie intitulée « La lettre et l'atome », p. 54-67.

¹³⁶⁸ Paul Fort, *Bol d'air*, Édition définitive des ballades françaises et chroniques de France, t. IX, Paris, Flammarion, 1946. Les sections de *Bol d'air* portent le nom des sous-ensembles biologiques qui seront malicieusement chantés :

À nouveau, comme chez Richepin, il ne s'agit probablement pas tant d'une minoration du majeur que de l'inverse : le jeu avec la forme peut apparaître, chez Paul Fort, non pas tant comme une minoration typographique et métrique du vers, que comme une majoration de la prose, souplement rythmée, ponctuée avec constance et légèreté d'homéotéleutes systématiques.

2.2.2. *La complainte de Laforgue : obstétrique et lyrisme enfantin*

La complainte est un genre populaire, oral et chanté, de forme relativement libre, de tonalité avant tout élégiaque. Ce genre mêle fondamentalement le sérieux et le mineur. Comme l'indique Daniel Grojnowski dans *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Laforgue emprunte ce genre poétique au moment même où la poésie fantaisiste rencontre un grand succès à Paris¹³⁶⁹. Toujours selon le critique, cette forme n'est pas sans rappeler le poème amébée de l'antiquité : dialogique, il fait cohabiter des instances énonciatrices radicalement différentes. Une voix savante prend part au concert polyphonique complexe que constituent les complaintes de Laforgue¹³⁷⁰. Voilà pourquoi Marie-Paule Berranger peut remarquer que, dans la complainte laforguienne, le « mot savant » côtoie fréquemment le « néologisme familier »¹³⁷¹. La présence de la science, chez Laforgue, relève du fragment et de la mise à distance. Il s'agit surtout d'un registre émergent ponctuellement et de manière souvent improvisée, en concurrence avec d'autres postures.

La « Complainte de cette bonne Lune¹³⁷² » reproduit des théories astronomiques en les traitant avec légèreté et dérision. Le processus de minoration y frappe à la fois le savoir savant et la capacité du vers à pouvoir décrire sérieusement le monde. La « Complainte du fœtus de poète¹³⁷³ » est aussi teintée d'une coloration scientifique. Elle donne voix au poète en train de naître. Le « je » poétique s'exhorte à quitter le berceau maternel, lequel est décrit par le biais d'un mélange de termes sentimentaux et scientifiques. Il s'agit en effet de passer « A travers maman, amour tout d'albumine ». Or l'albumine est un élément biochimique chargé

« Chansons pour les oiseaux », « Chansons des eaux douces », « Chansons des eaux marines », « Chansons pour les mammifères ». L'un des poèmes les plus emblématique de ce mélange plaisant des types de discours est « La Chanson du pingouin fiancé » : « Vous ne signerez pas à mes noces, mes frères ! bien que vous soyez là dix mille et un notaires. Coup du sort ! coup du Nord ! Hélas ! oui, coup bien rude. Ma fiancée est au Pôle sud. / *Réponse des pingouins à leur frère* / Nous n'aurions point signé, ni par froid ni par chaud, étant (Buffon *dixit*) catalogués manchots. », p. 21. Voir également « La Chanson de l'oiseau fossile », avec cette indication en sous-titre : « *c'est Cuvier qui chante*. », p. 27.

¹³⁶⁹ Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1988, p. 86-94.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹³⁷¹ Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 42 et 157.

¹³⁷² Jules Laforgue, *Les Complaintes* [1885], repris dans les *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 555-556.

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 553.

de protéines, qui sert à nourrir les embryons. Cet « amour tout d'albumine » est ce faisant le signe d'une pensée pessimiste, puisqu'il suggère que l'amour est conditionné à la seule nutrition. De fait, la force qui pousse le fœtus à sortir est un autre élément nutritif : « Vers le plus clair ! vers l'âme et riche étamine / D'un soleil levant ! » Le soleil est comparé à l'organe mâle de la plante : c'est lui qui fait sortir de la terre/mère le fœtus en germe en le nourrissant de soleil. Cette naissance ne cesse, par la suite, de s'énoncer en mêlant le terme rare et précieux et le babil enfantin :

En avant !
Sauvé des steppes du mucus, à la nage
Têter soleil ! et soûl de lait d'or, bavant,
Dodo à les seins dorloteurs des nuages,
Voyageurs savants¹³⁷⁴ !

La strophe mêle le destin individuel du nourrisson et celui de la vie tout entière qui, attirée par le soleil et le ciel, s'est extraite « à la nage » de la mère primaire : les « steppes du mucus » représentent alors l'utérus maternel en même temps que l'élément premier où se développèrent les formes initiales de vie. La naissance de la vie, problème scientifique majeur, est signifiée par le mineur en étant par analogie rapprochée de la naissance d'un seul poète nourrisson qui babille et accumule les gémées (« dodo, têter, maman »). La leçon de la complainte populaire est le constat tout en mineur de la perte d'une sorte d'âge d'or :

En avant !
Cogne, glas des nuits ! filtre, soleil solide !
Adieu, forêts d'aquarium qui, me couvant,
Avez mis ce levain dans ma chrysalide !
Mais j'ai froid ? En avant !
Ah ! maman¹³⁷⁵...

L'accumulation des contenants rassurants – « forêts, aquarium, chrysalide » – est contrebalancée par une simple question et une aposiopèse qui disent tout l'indicible de la perte. Le savoir obstétrique est, dans cette complainte, minoré tant par la forme que par un renversement de la focalisation : cet accouchement est vécu et décrit du point de vue non plus de l'accoucheur, mais de l'accouché. Le vers très spécialisé, parfois, de Laforgue, vise une forme d'incompréhension, de scientificité trop ardue, qui entre en confrontation brutale avec la forme légère. La perte la plus fondamentale se dit par la forme mineure et dans la langue d'un mineur, qui mêle le babil d'un « orgue juvénile », pour reprendre la formule de Pierre Loubier¹³⁷⁶ à des termes scientifiques qui semblent le dépasser.

¹³⁷⁴ *Ibid.*

¹³⁷⁵ *Ibid.*

¹³⁷⁶ Pierre Loubier, *Jules Laforgue, l'Orgue juvénile, Essai sur Les Complaintes*, Paris, Éditions Seli Arslan, coll. « Mots et Lettres », 2000.

La science est minorée dans la complainte pour deux raisons : comme le montrent également la « Complainte des nostalgies préhistoriques » et celle « du sage de Paris » – qui compare la science à un ballon qui s'élève vers le vide et la mort de tout, « l'Irrespirable noir » –, la science ne donne pas accès à plus de savoir. Au contraire, elle désenchanté et fait advenir un savoir qui dévoile une insondable vacuité. Dans une telle perspective, la forme mineure de la complainte, chanson légère et populaire, implique également une minoration énonciative. Ce constat permet de dépasser le paradoxe que relève Daniel Grojnowski dans *Jules Laforgue et l'« originalité »* :

La complainte, telle qu'il la déterminera par approches successives, joue sur la discordance entre le sujet traité et le mode d'expression emprunté : du décalage entre ton et fond procède sa note propre, étant entendu que la galéjade, comme il se doit, est ponctuée d'un accent grave¹³⁷⁷.

Cette « discordance » produit du sens, minore une science jugée négativement. La forme mineure, comme le remarque justement Daniel Grojnowski, permet enfin à Laforgue d'entremêler jusqu'à l'indécidable poésie fantaisiste et gravité philosophico-scientifique. Pour reprendre une exclamation de Maurice Maeterlinck : « [i]l semble qu'avant Laforgue on n'ait jamais osé danser ni chanter sur la route de la vérité¹³⁷⁸. » La forme légère permettrait à la poésie de rendre compte de la complexité du monde, selon le poète belge. Dans l'exemple de « La Complainte du fœtus de poète », la science minorée par la forme légère charge le poème d'une portée générale à l'ampleur exceptionnelle, puisqu'il s'agit de formuler, grâce au dialogue entre le poème et la science, le drame fondamental à l'origine du phénomène vital universel.

La minoration formelle, on l'a vu, est un processus complexe lorsqu'elle touche le poème qui dialogue avec la science. Certes, elle permet que soient mises en forme légère et populaire des connaissances sérieuses. Toutefois, Richepin, Paul Fort et Laforgue, sont des poètes qui acquièrent une certaine légitimité poétique par le jeu avec les formes populaires. Paradoxalement, l'utilisation de ces formes mineures fait entrer le chant de la science dans une première forme de légitimité poétique à la fin du XIX^e siècle.

¹³⁷⁷ Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'« originalité »*, op. cit., p. 90.

¹³⁷⁸ Préface de Maurice Maeterlinck à l'ouvrage de Camille Mauclair, *Jules Laforgue, essai*, Paris, Mercure de France, 1896, p. XI, citée par Catulle Mendès dans le *Dictionnaire bibliographique et critique des principaux poètes français du XIX^e siècle*, dans *Le Mouvement poétique français*, 1903, Paris, E. Fasquelle, p. 152.

3. LE PARNASSE : FORME FOSSILE, POÈMES MINIATURES ET DISTILLATION SCIENTIFIQUE

« Nous sommes une génération savante ;
la vie instinctive, spontanée,
aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous ;
tel est le fait irréparable »,
Leconte de Lisle¹³⁷⁹.

Le mineur permet à la poésie qui évoque les sciences de renouveler son énonciation : d'une part, la posture minorée établit un portrait de poète scientifique qui s'éloigne de l'encyclopédique poète, ridicule à force de maîtrise (du type delillien, par exemple), d'autre part, la forme minorée met à distance cette poésie didactique méprisée et permet en retour de retrouver, par le détour du mineur et du populaire, une légitimité poétique pour des vers qui osent encore s'attaquer à des thèmes scientifiques. En basculant de la question de la hiérarchie des genres à la question du traitement de la référence scientifique, il semble possible de constater que le Parnasse travaille une forme de dilution : au sein d'une poésie sérieuse qui continue de parler des sciences, les parnassiens détournent la référence scientifique et la condensent pour la rendre à peine perceptible dans le cadre d'une forme par ailleurs réduite.

3.1. Le poète en archéologue : poétique parnassienne et méthode scientifique

« Le culte de l'archéologie et de l'épigraphie compte [en 1865] plus de fidèles qu'il n'en a jamais eu », selon les mots de l'historien et philologue Gaston Boissier¹³⁸⁰. Comme l'indique l'archaïsme du nom même de ce courant, la reconstitution du passé est à la source même de la poétique du Parnasse, et plus généralement de toute la seconde moitié du siècle : « [v]ers 1850, le courant littéraire est au néo-hellénisme. La Grèce antique règne sur la poésie française [...]. C'est comme une vague d'exotisme païen qui va submerger, pendant près d'un demi-siècle [...] la production poétique de toute une génération », selon Fernand Desonay¹³⁸¹. Comme l'expose Caroline de Mulder dans « Poésie parnassienne : poésie scientifique¹³⁸² ? », une grande part de la poésie du Parnasse repose en effet sur un modèle archéologique selon lequel le poète cherche à se faire le contemporain des époques révolues qu'il chante, tout comme la science des fouilles

¹³⁷⁹ Leconte de Lisle, préface des *Poèmes antiques* (1852), reprise dans les *Œuvres complètes*, Edgard Pich (éd.), *op. cit.*, t. V, p. 13.

¹³⁸⁰ « Essais et notices – Quelques travaux récents [*sic*] sur l'Antiquité », *La Revue des deux mondes*, 1865, t. 59, p. 789, cité par Fernand Desonay dans *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens* [1928], Genève, Slatkine reprints, 1974, p. 49.

¹³⁸¹ Fernand Desonay, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, *op. cit.*, p. XXXI.

¹³⁸² Caroline de Mulder, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », *Fabula / Les colloques, Le poème fait signe*, art. cit.

met en coprésence les chercheurs modernes et des objets témoins de mondes révolus. C'est par exemple ce que faisait Louis Bouilhet, considéré comme l'un des précurseurs du Parnasse¹³⁸³, lorsqu'il chantait les mondes antédiluviens sans en nommer les habitants mais en les détaillant scrupuleusement.

Néanmoins, il semble un peu abusif de parler *stricto sensu* de poèmes scientifiques dans la mesure où cette lecture archéologique est une similitude, une métaphore non entièrement assumée¹³⁸⁴. Comme le remarque Edgard Pich, la poésie du Parnasse qui se veut présente aux choses anciennes peut ressembler à la science, mais elle en est différente. La structure même des *Trophées* de Heredia « oppose la science – et la distance par rapport au réel – de l'homme moderne, à la présence “instinctive” du poète classique ou “antique” aux choses¹³⁸⁵. » La science moderne impose une épaisseur entre l'homme et le monde : la présence aux choses décrites que recherchent les poètes parnassiens doit certes être documentée dans un premier temps (en cela, la démarche peut paraître scientifique), mais, dans un second temps, elle doit donner l'impression d'une immédiateté « instinctive ».

La condamnation formulée par Zola, à ce titre, est révélatrice de l'attitude parnassienne :

Je jurerais que vous ne lisez jamais *L'Artiste*, une publication mensuelle qui coûte fort cher à M. Arsène Houssaye. Vous avez grand tort. Cette revue, publiée à la gloire de Jupiter Olympien et de Vénus Astarté, est une des choses les plus réjouissantes qu'on puisse lire par ces temps de fusils Chassepot et de dépêches électriques. On y respire les parfums d'Athènes et de Rome, on y discute gravement du beau [...]. M. Arsène Houssaye voudrait bien faire croire, – mais les naïfs seuls ont cru cela, – qu'il a trouvé ses rédacteurs dans les fouilles de Pompéi.

C'est là, dans cette maison romaine et grecque, bâtie par des maçons français, que nos poètes se sont creusé une jolie cave où ils vivent, les mains aux oreilles, pour ne pas entendre les coups de foudre de la science et de l'industrie. [...] Tout ce qui pouvait rappeler le dix-neuvième siècle a été strictement banni¹³⁸⁶.

Voilà pourquoi ces poètes ne composent pas « les poèmes de la génération présente¹³⁸⁷ » qu'appelle Zola de ses vœux. Ce sont des archéologues qui s'enterrent dans les profondeurs de la « jolie cave » qu'ils se sont « creusé[e] », des archéologues sourds à la science. L'entreprise

¹³⁸³ Léon Letellier, *Louis Bouilhet, 1821-1869, sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, op. cit., p. 163 et 210.

¹³⁸⁴ C'est la thèse défendue par Fernand Desonay, qui dès 1928 s'élevait contre la doxa selon laquelle la poésie parnassienne était scientifique : les poètes majeurs du Parnasse, proclame-t-il, « se souciaient fort peu d'exactitude scientifique », lui préférant un attrait exotique et pittoresque, *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, op. cit., p. 48-51.

¹³⁸⁵ « Il y a sonnet et sonnets », Edgard Pich, dans *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse*, Yann Mortelette (dir.), Paris, PUPS, coll. « Colloque de la Sorbonne », 2006, p. 121-136, p. 126 pour la citation.

¹³⁸⁶ Alceste [Émile Zola], « Mes jours de pluie. Nos poètes », *L'Événement*, 20 avril 1868, p. 2-3, repris dans *Le Parnasse*, Yann Mortelette (dir.), Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 101-104, p. 101 pour la citation.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 102.

poétique du Parnasse n'est donc pas unanimement considérée comme une entreprise ancrée dans la modernité poétologique et scientifique.

Tous ne sont pourtant pas de cet avis. L'histoire littéraire n'a eu de cesse d'inscrire ce mouvement au centre d'une dialectique qui voit s'affronter une fascination pour le passé et une forme relevant du néoromantisme – voire du néo-classicisme –, d'une part, tandis que, d'autre part, les parnassiens projettent de représenter une rupture poétique antiromantique et novatrice¹³⁸⁸. Gustave Lanson, en accord avec Ferdinand Brunetière et Jules Lemaître, peut ainsi esquisser une filiation manifeste entre « l'esprit scientifique » des années 1850 et l'avènement d'une poésie jugée « moins personnelle »¹³⁸⁹ : les parnassiens, conclue André Beaunier, sont les représentants en poésie de la pensée positiviste¹³⁹⁰. Ils relèvent en effet de ce que Ferdinand Brunetière nommait « le positivisme esthétique¹³⁹¹ » qui se définit ainsi selon Brunetière : « Fidélité, nature, imitation du modèle, peinture de la réalité¹³⁹² ».

Leur attrait – indéniable au moins pour certains d'entre eux¹³⁹³ – pour les sciences de tous ordres (sciences naturelles, sciences archéologiques et sciences sociales) s'énonce dans une forme marquée par la condensation, car « [l]est Parnassiens sont nés de la retenue de Gautier, de son génie analytique », selon Charles Maurras¹³⁹⁴, ce qui justifie l'épithète répandue de « poète[s] de la miniature¹³⁹⁵ ». Les parnassiens eux-mêmes utilisaient fréquemment la métaphore de l'orfèvrerie, ce que souligne Brunetière dès 1893¹³⁹⁶ : la poésie parnassienne – c'est aujourd'hui un poncif – est une poésie de la précision, de l'ornement minuscule, qui doit s'appréhender à la loupe, en réaction à la forme ouverte des romantiques qu'évoque Georges

¹³⁸⁸ Voir notamment la préface de Yann Mortelette à *Le Parnasse*, *op. cit.*, p. 8-39, mais aussi la thèse du même Yann Mortelette intitulée *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005. Voir notamment les pages 95 à 107.

¹³⁸⁹ Gustave Lanson, *Histoire littéraire française* [1894], Paris, Hachette, 1970, p. 1060-1061, cité par Yann Mortelette dans son introduction à *Le Parnasse*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁹⁰ André Beaunier, « Les Parnassiens et les symbolistes », *La Poésie nouvelle*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 298-303, cité par Yann Mortelette dans son introduction à *Le Parnasse*, *op. cit.*, p. 13-14.

¹³⁹¹ Ferdinand Brunetière, « La renaissance du naturalisme », leçon à la Sorbonne du 10 mai 1893, recueillie dans *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1894, t. II, p. 135. Yann Mortelette cite cette leçon dans son *Histoire du Parnasse*, *op. cit.*, p. 129.

¹³⁹² Ferdinand Brunetière, « La renaissance du naturalisme », dans *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 137.

¹³⁹³ Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Louis Ménard, José-Maria de Heredia.

¹³⁹⁴ Charles Maurras, « Question sur les Parnassiens », *Gazette de France*, 13 juillet 1902, p. 327-328, 327 pour la citation.

¹³⁹⁵ Ce syntagme est notamment appliqué à José-Maria de Heredia, par Yann Mortelette, dans *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse*, Yann Mortelette (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 9.

¹³⁹⁶ Ferdinand de Brunetière, « MM. De Heredia, Sully Prudhomme et François Coppée », leçon à la Sorbonne du 24 mai 1893, recueillie dans *L'Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 199.

Gusdorf¹³⁹⁷. Il faudra, selon toute logique, s'armer d'une loupe pour y repérer des sciences qui s'y trouveraient à l'état de précipité.

3.2. *Le Parnasse contemporain : présence diffuse de la science*

Parmi les poètes qui prennent part au premier recueil du *Parnasse contemporain*¹³⁹⁸, en 1866, il en est certains qui s'intéressent de près à la science. Louis Ménard, par exemple, dont on a déjà évoqué la découverte chimique, est très présent, quoique les poèmes qu'il y fait paraître n'ont qu'un rapport très lâche avec la science. De même, Charles Cros fera paraître deux poèmes dans le deuxième *Parnasse contemporain*, mais son activité scientifique intense ne semble pas y transparaître.

Par ailleurs, Louis-Xavier de Ricard¹³⁹⁹, le poète parnassien qui publia le premier *Parnasse contemporain*, avait théorisé, en 1863, dans le premier numéro de la *Revue du Progrès*¹⁴⁰⁰, l'« urgence de la poésie scientifique » dans une importante série d'articles. Ces textes expliquent notamment que la littérature permet de guider la science, et la précède nécessairement en formulant la première les nécessités d'évolution qui mettent la science sur le chemin du progrès, découvertes et inventions¹⁴⁰¹. La poésie scientifique est décrite élogieusement à condition qu'elle chante « les grandes découvertes ou les grands problèmes de toutes les sciences¹⁴⁰² ». Ricard appelle cette réunion de ses vœux, car « [s]i la littérature invente, la science réalise. Ne méprisons pas la science ; elle est le moyen ; ne méprisons pas la littérature ; elle est l'idéal¹⁴⁰³. » Le progrès général doit advenir effectivement et pragmatiquement, d'une part, mais aussi moralement et idéologiquement d'autre part. À cette fin, science et poésie doivent à nouveau s'apporter un appui mutuel dans « l'accord de *l'idéal et de la réalité*¹⁴⁰⁴ ».

Ricard se détourne vigoureusement de ce qu'il nomme la poésie didactique, qui est le signe d'une lyre décadente qui n'a plus rien à dire et se contente paresseusement d'aller chercher

¹³⁹⁷ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, t. I, *Le Savoir romantique* [1982], *op. cit.*, p. 439.

¹³⁹⁸ *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux* [1866], Genève, Slatkine Reprints, 1971.

¹³⁹⁹ Louis Xavier de Ricard, proche de Catulle Mendès durant sa jeunesse, fonda et dirigea plusieurs revues (dont *L'Art* et la *Revue du Progrès*). Anti-impérialiste, il s'engage pour la Commune. Il prend plus tard part à la grande entreprise du Félibrige. Voir à son propos Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la Poésie Française depuis 1850*, *op. cit.*, p. 30 et 42. Voir aussi Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, *op. cit.*, p. 35-36.

¹⁴⁰⁰ Fondée en 1863, la *Revue du Progrès : moral, littéraire, scientifique et artistique*, avait pour directeur de publication Louis Xavier de Ricard. Seuls douze numéros parurent, repris en deux tomes. La revue s'arrête de paraître en 1863.

¹⁴⁰¹ Louis-Xavier de Ricard, « Népomucène Lemercier, La poésie scientifique, *L'Atlantiade* », *Revue du progrès*, t. I, premier semestre 1863, p. 57-76, 156-173, 241-262,

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 67.

une fausse vitalité dans les réalités de la science¹⁴⁰⁵. À la frivolité galante et plate de Delille, il oppose le sérieux poétique et superbe de Népomucène Lemerrier¹⁴⁰⁶. Ricard fait de son poème le modèle d'une poésie scientifique qui doit inventer une « théogonie » et un « style » en accord avec le nouveau monde qu'esquisse la science moderne¹⁴⁰⁷. La science doit revêtir selon Ricard, sur le modèle de *L'Atlantiade* de Lemerrier, les détours de la fable¹⁴⁰⁸, de la fiction et de l'allégorie qui permettent d'expliquer « le principe des choses¹⁴⁰⁹ ».

On comprend alors que, selon ce membre du Parnasse, la poésie doit expliquer la science en la parant du voile pudique et superbe du symbole. La poésie de la science est une alliance à reproduire de toute urgence, mais cette alliance ne doit pas être trop manifeste. Elle peut servir par exemple une union métaphorique, comme la petite pièce du premier *Parnasse contemporain* intitulée « Le Mercure », dans laquelle Ricard propose une analogie entre les propriétés du mercure – épanchement, stabilisation et reflet de miroir – et les réactions de son cœur amoureux¹⁴¹⁰. De même, un parnassien comme Henri Cazalis, par ailleurs médecin, et dont il a déjà été question sous le pseudonyme Jean Lahor, fait discrètement référence à la chaîne évolutionniste des êtres et à la palingénésie dans le poème « Tristesse des choses¹⁴¹¹ ».

Dans le second *Parnasse contemporain*¹⁴¹², la science est également présente, mais tout aussi discrètement. Alexandre Cosnard, le poète normand (1802-1880), y fait paraître un sonnet intitulé « Sur un insecte¹⁴¹³ », qui relate l'errance d'un coléoptère trop tard éclo, qui mourra sans avoir connu aucun congénère. Pour s'appuyer sur une réalité entomologique, le sonnet n'en entretient pas moins un rapport distant avec l'entomologie, si ce n'est dans le deuxième vers, qui fait directement référence à la taxonomie naturaliste : « (*Clytus arcuatus* de Fabrice ou Linné) ». Toutefois, cette référence scientifique est significativement mise entre parenthèses, et l'attribution de la description de cet insecte n'est pas tranchée¹⁴¹⁴, suggérant que le fond du poème n'est pas là : effectivement, le dernier tercet dévoile le sens de cet errement allégorique. Le poète se sent lui-même seul dans un monde où les esprits hauts se font rares. Une pièce

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁰⁶ Dont il loue particulièrement *L'Atlantiade ou la théogonie newtonienne* (1812). Voir, pour une présentation du poète et de ce texte, Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 135-136.

¹⁴⁰⁷ Louis-Xavier de Ricard, *art. cit.*, p. 161.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴¹⁰ Louis-Xavier de Ricard, « Le Mercure », *Le Parnasse contemporain* [1866], *op. cit.*, p. 115-116.

¹⁴¹¹ Henri Cazalis, « Tristesse des choses », *Le Parnasse contemporain* [1866], *ibid.*, p. 174.

¹⁴¹² *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux* [1869-1871], Genève, Slatkine Reprints, 1971.

¹⁴¹³ Alexandre Cosnard, « Sur un insecte », *ibid.*, p. 275.

¹⁴¹⁴ « Fabrice » est la francisation du patronyme de l'entomologiste danois du XVIII^e siècle Johan Christian Fabricius, qui a établi les bases de la classification moderne des insectes. Voir à son propos *Biographie universelle ou dictionnaire historique [...] par une société de gens de lettres [...]*, Paris, Furne, t. II, 1833, p. 1030-1031.

d'Auguste Barbier, de même, s'appuie sur la science. Il s'agit du poème intitulé « Saturne¹⁴¹⁵ ». Le texte s'ouvre sur une mise en scène du poète en observateur des étoiles. D'emblée, il indique que cette observation n'est que le promontoire d'un songe : Saturne « captiv[e] ses pensers ». Si le poème décrit exactement la planète, c'est en deux octosyllabes rapides : « L'astre, entouré de ses huit lunes / Et de son anneau de feu clair ». Le registre de la description exacte¹⁴¹⁶ glisse rapidement du côté de la métaphore : son anneau est un « diadème »¹⁴¹⁷. Le reste de la pièce consiste en la rêverie palingénésiaque du poète qui s'imagine vivre d'autres vies, après sa mort, sur cette Saturne à l'allure apaisée. Si la description scientifique est vite effectuée par Barbier, son mépris des sciences exactes s'illustre de façon plus éclatante dans un des premiers vers qui fait de Saturne la planète « La plus distante de la terre », tandis que Neptune avait été découverte à la fin des années quarante par Urbain Le Verrier et Uranus par William Herschel en 1781 – découvertes qui firent un bruit retentissant. Barbier fait manifestement fi du savoir scientifique moderne, qu'il ne peut ignorer, au profit du symbole : Saturne, divinité liée au temps qui passe et à la mort est la planète la mieux apte à symboliser le séjour *post mortem* des âmes ressuscitées dans cette onirique métempsycose qui apparaît comme le propos central du poème de Barbier.

Quant au troisième *Parnasse contemporain*¹⁴¹⁸, la présence de la science, presque exclusivement astronomique, n'y est pas plus appuyée. On y trouve un poème de Léon Dierx sur l'illusion d'optique que constituent les étoiles éteintes¹⁴¹⁹, le poème de Sully Prudhomme « Le Zénith¹⁴²⁰ », sur les progrès dangereux de l'aéronautique, et un poème d'André Theuriet qui voit dans les constellations du ciel des souvenirs sentimentaux¹⁴²¹.

Cette pléiade d'auteurs parnassiens, influencée par la démarche archéologique, semble chercher à garder enfouies les connaissances scientifiques que leurs poèmes ne peuvent comporter qu'allusivement. Parmi les plus importants d'entre eux, Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia, le procédé se généralise.

¹⁴¹⁵ Auguste Barbier, « Saturne », *ibid.*, p. 328-330.

¹⁴¹⁶ La mention des huit lunes respecte le savoir actuel de l'époque : Flammarion en fait mention en 1865 dans *Les Merveilles célestes – Lectures du soir à l'usage de la jeunesse* [1865], Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1875, p. 222.

¹⁴¹⁷ Auguste Barbier, « Saturne », *op. cit.*, p. 328.

¹⁴¹⁸ *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux* [1876], Genève, Slatkine Reprints, 1971.

¹⁴¹⁹ Léon Dierx, « Les Étoiles », *ibid.*, p. 116. Voir à son propos la présentation qu'en font Paul Fort et Louis Mandin dans *Histoire de la poésie française depuis 1850*, *op. cit.*, p. 33-35.

¹⁴²⁰ Sully Prudhomme, « Le Zénith. Aux victimes de l'ascension du ballon le Zénith », *ibid.*, p. 393-404.

¹⁴²¹ André Theuriet, « Les Étoiles », *ibid.*, p. 408-412. Ce poète lorrain, romancier et folkloriste, connut un relatif succès qui lui valut un poste à l'Académie française. Voir à son propos Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la Poésie Française*, *op. cit.*, p. 90-91.

3.3. La science masquée de Leconte de Lisle

Caroline de Mulder et Yann Mortelette ont repéré de nombreux fragments de poèmes de Leconte de Lisle qui dialoguent avec des théories scientifiques. Caroline de Mulder avoue qu'« il est difficile de démontrer positivement l'influence du transformisme sur les poèmes animaliers ». En revanche, poursuit-elle, « [o]n y trouve [...] de nombreux tableaux illustrant la lutte pour la survie »¹⁴²². Elle reconnaît que c'est insuffisant pour faire sans doute possible de Leconte de Lisle un partisan du darwinisme ou même du transformisme¹⁴²³. Il faut en effet postuler que décrire des tableaux d'une faune sauvage impitoyable au sein de laquelle qui ne dévore pas son prochain est dévoré par lui relève d'une conscience darwinienne du *struggle for life*. Cependant, la conception d'une telle nature n'a pas attendu Darwin, et le *struggle for life* n'est pas nécessaire pour la concevoir, quand bien même il l'explique.

Néanmoins, Caroline de Mulder a effectué sur les brouillons du poète un travail qui lui a permis de découvrir des études préparatoires importantes, en particulier en sciences naturelles :

Leconte de Lisle se documente avec zèle sur les animaux qu'il introduit dans ses poèmes, ce qui le distingue beaucoup – sur ce point encore – d'un Chateaubriand. Tandis que celui-ci n'hésite pas à faire voler les pingouins, les brouillons de travail du parnassien comportent de la documentation zoologique et géographique sur l'escargot, l'ara, les abeilles australiennes et américaines, le dindon, la faune du Mexique, le poisson indien Échinéide, les différents types d'ours de par le monde, les espèces d'hippopotames africains, la girafe, les autruches et leur portée, les quatre familles de pingouins, les oiseaux marins, la faune du Canada, les éléphants indien et africain, le carcajou, etc.¹⁴²⁴.

À l'instar de Louis Bouilhet pour *Les Fossiles*, Leconte de Lisle travaillait ses poèmes en étudiant les textes scientifiques sur la faune (et la flore, ajoute Caroline de Mulder) qu'il allait décrire ou le cas échéant mettre en scène. Comme pour *Les Fossiles*, la dimension scientifique du texte final n'est pas manifeste. Tout se passe comme si la mise en poème de l'étude scientifique agissait telle une opération d'atténuation du contenu savant, une forme de minoration.

Les allusions scientifiques des poèmes de Leconte de Lisle sont condensées au sein des vers comme des gemmes dans leur gangue. Elles se cachent sous des formulations à l'allure non scientifiques, elles sont minorées par une rhétorique de l'enfouissement. Yann Mortelette, par exemple, découvre des théories à l'allure lamarckienne dans « Les Éléphants¹⁴²⁵ » et

¹⁴²² Caroline de Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, op. cit., p. 367.

¹⁴²³ « [O]n peut avancer, avec circonspection, que Leconte de Lisle s'est inspiré des idées transformistes », *ibid.*, p. 369.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 370.

¹⁴²⁵ *Les Poèmes barbares* [1862], repris dans le tome III des *Œuvres complètes*, Edgard Pich (éd.), op. cit., p. 166-167.

« Paysage polaire¹⁴²⁶ ». « Les éléphants rugueux, voyageurs lents et rudes » auraient acquis ces caractéristiques en raison du « soleil cuisant leur dos noir et plissé »¹⁴²⁷, de même que les « grands ours [sont] blanchis par les neiges antiques¹⁴²⁸ ». Selon le critique, on retrouverait là, mais sous forme de trace, la notion lamarckienne d'adaptation face aux conditions contextuelles des climats extrêmes. D'un point de vue poétique, j'ajoute que cette théorie scientifique est minorée car elle se trouve enfouie sous l'épaisse peau ou l'abondante fourrure de la langue versifiée. Il s'agit d'une forme de poétologie lamarckienne : la théorie scientifique s'adapte au contexte du vers en se dépouillant de son allure trop savante.

À propos des sciences astronomiques, Caroline de Mulder remarque¹⁴²⁹ dans « La Dernière vision¹⁴³⁰ » un savoir contenu dans l'écrin d'un seul alexandrin au registre *a priori* peu scientifique : « Les globes détachés de ta ceinture d'or ». Il s'agit d'une adresse au soleil, ce qui explique la métaphore minérale – la « ceinture d'or ». Comme l'indique la critique, ce vers peut aisément être lu comme un « résumé » de la cosmogonie de Laplace, très populaire alors, selon laquelle les planètes sont formées à partir du refroidissement et de la condensation progressifs de la ceinture du soleil¹⁴³¹ – catachrèse poétiquement réactivée dans le vers de Leconte de Lisle.

Ce qui se joue en profondeur, c'est une utilisation allusive de la science qui se réfléchit elle-même dans la théorie qu'elle résume : le soleil se condense et perd son caractère éclatant en se fragmentant en planètes successives qui « Volent, poussière éparse, au vent qui les emporte¹⁴³² », comme la théorie scientifique s'estompe dans les vers qui la reformulent au point que le savoir se perd dans l'espace du poème. Comme la croûte terrestre qui voile pour l'observateur la nature solaire de la terre – constituée d'un feu central –, la théorie scientifique est minorée par la patine de l'analogie.

Au demeurant, le rapprochement entre l'astronomie et la poésie est justifié par la strophe qui précède immédiatement ces vers :

Ô Soleil ! vieil ami des antiques chanteurs,
Père des bois, des blés, des fleurs et des rosées,
Éteins donc brusquement tes flammes épuisées,
Comme un feu de berger perdu sur les hauteurs¹⁴³³.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 224.

¹⁴²⁹ Caroline de Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, *op. cit.*, p. 379.

¹⁴³⁰ Poème composé en 1866, rajoutée à l'édition des *Poèmes barbares* de 1872, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 215-216.

¹⁴³¹ Voir à ce propos Jean-Pierre Verdet, *Aux origines du monde, Une histoire de la cosmogonie*, *op. cit.*, p. 81-91.

¹⁴³² Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁴³³ *Ibid.*

Si le soleil est l'« ami des antiques chanteurs », c'est bien parce que dans la tradition antique, savoir et poésie sont mêlés. Le soleil, divinité de substitution a toujours inspiré les pasteurs, « berger[s] » au sens propre ou prophètes guidant les peuples. Les produits de la nature, égrainés par la scansion du deuxième vers, sont les enfants de l'étoile en même temps que des objets poétiques par excellence. Or dans un siècle durant lequel l'approche de la nature est marquée par les progrès scientifiques, seule la science peut permettre, mais en sourdine, de révéler les vérités du monde naturel.

La conséquence des révélations scientifiques apparaît d'ailleurs *in fine* pessimiste : le système de Laplace esquisse une formation tout en délitement, émiettement et refroidissement. Cette cosmogonie centrifuge mène à « la Nuit aveugle » du dernier tercet du poème, et contre laquelle la structure concentrée, ramassée et comme centripète du poème parnassien semble, mais en vain, chercher à lutter à l'aide d'une ressaisie en forme de condensation.

3.4. Les Trophées d'Heredia : des sonnets discrètement scientifiques

Jules Lemaître, dans la deuxième série de ses études monographiques intitulées *Les Contemporains*, en 1886, consacre un texte aux *Trophées* d'Heredia. Sa première constatation est d'ordre formel. Lemaître, qui fait des parnassiens les héritiers du romantisme, remarque une inflexion concernant l'amplitude des poèmes : « [o]n dirait que le romantisme se replie sur soi et qu'après s'être épanché il se resserre pour exprimer en des œuvres plus travaillées et plus précises ses sentiments essentiels, affinés et développés par le temps¹⁴³⁴. » Le critique constate un resserrement, certes, mais qui n'a rien à voir avec une forme d'essoufflement du romantisme. Bien au contraire, la miniaturisation formelle du Parnasse n'est ni une minoration de fond, ni une minoration de ton. En réalité, la métaphore de la dilatation romantique ouvre une voie axiologiquement positive vers une opération de resserrement, comme les fils d'un tissu qui se renforce. La forme romantique est dispersée et débraillée, la forme parnassienne est marquée par un surcroît de « trav[ail] » et de « précis[ion] ». Il en résulte une condensation : le repli de la forme a des répercussions sur le fond. Les « sentiments » exprimés dans le cadre resserré de la forme parnassienne sont nécessairement condensés, il n'en ressort que l'« essen[ce] », c'est-à-dire la substance la plus concentrée. Le modèle du travail parnassien, tel qu'il est défendu par Lemaître, s'apparente donc à un alambic poétique : il permet la distillation des « sentiments » du poète. Voilà pourquoi « la forme du sonnet », patron exclusif des *Trophées* d'Heredia,

¹⁴³⁴ Jules Lemaître, *Les Contemporains, Études et portraits littéraires*, deuxième série, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1886, p. 51.

« exige la sobriété et commande presque la perfection¹⁴³⁵ ». Exigeante, elle ne peut s'encombrer du superflu. Jules Lemaître explicite par la suite la teneur scientifique du travail poétique d'Heredia :

Ces sonnets, qui, comme tous les sonnets, n'ont que quatorze vers, mais qui contiennent autant de choses que s'ils en avaient soixante, sont des combinaisons savantes, subtiles, compliquées, avec des artifices et des dessous qu'on ne soupçonne pas tout d'abord. Chacun d'eux suppose une longue préparation, et que le poète a vécu des mois dans le pays, dans le milieu particulier que ces deux quatrains et ces deux tercets ressuscitent. Chacun d'eux résume à la fois beaucoup de science et beaucoup de rêve¹⁴³⁶.

Si le terme de « science » peut recouvrir la maîtrise de la forme poétique, le savoir-faire de l'écrivain, il semble bien, ici, qu'il renvoie plutôt au savoir sur le monde, puisque le poète parnassien doit habiter ce monde afin de le connaître et de le condenser dans ses strophes serrées. La condensation de la forme cache une multiplicité de sens. Comme une formule algébrique ramassée (« combinaisons savantes »), le sonnet est un « résum[é] » dont l'herméneute doit se charger de déployer les multiples significations sur le modèle mathématique de l'équation.

Cette opération est regardée comme une minoration tonale par un critique comme Miodrag Ibrovac, le spécialiste d'Heredia dans la première moitié du XX^e siècle : « [s]i certains éléments de sciences pures, même de la chimie, ont pénétré dans *les Trophées*, ils ont été poétisés, au point de perdre leur aspect pédantesque¹⁴³⁷. » Poétiser des « éléments de sciences pures », en somme, revient à leur faire perdre la pompe exagérée du langage scientifique. C'est faire œuvre de minoration.

Une analyse des « Conquérants » révèle par exemple que, outre les lectures historiques, épiques et métatextuelles habituellement alléguées pour pénétrer ce poème, il est également possible de considérer qu'un de ses fonds concerne l'histoire des sciences et la découverte scientifique.

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautaines,
De Palos de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils s'en allaient quérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde Occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴³⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴³⁷ Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia, sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 336.

Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;

Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles¹⁴³⁸.

L'épopée miniature est ici reléguée dans un avenir encore irréalisé : le projet de ces aventuriers n'est pour l'instant qu'un « rêve », qu'une « qu[ête] » et qu'un « esp[oir] ». Ce dessein est immédiatement caractérisé par des qualificatifs qui en indiquent la part sombre et surtout incertaine. Il s'agit en fin de compte d'un fantasme d'aventure qui échouera sur le « mirage doré » du premier tercet. En somme, ces aventuriers qui sont partis chercher de l'or dans les entrailles d'un monde nouveau ne parviennent qu'aux luminescences phosphoreuses des flots nocturnes, qui ont tant fait couler d'encre au XIX^e siècle, tant de la part des romanciers d'aventure que des scientifiques et des voyageurs. En d'autres termes, les conquérants ne vont peut-être pas ramener de leur périple l'or auquel ils s'attendaient.

En effet, la conjonction disjonctive qui ouvre le deuxième tercet signale une autre possibilité. Soit ils attendent une sombre aventure d'orpailleurs qui, toute tournée vers la richesse personnelle, n'a rien de véritablement épique, soit ils dirigent leur regard vers le ciel. Faute d'or, la mer a commencé à briller comme un métal précieux de substitution, ce qui explique que les conquérants se « pench[ent] » par-dessus bord. La finalité de cette phosphorescence est d'indiquer que sous la ligne d'horizon des mers – les « bords mystérieux du monde Occidental » –, c'est-à-dire dans un hémisphère sud encore peu arpenté, dont le ciel est encore « ignoré », de nouvelles étoiles sont encore à découvrir. Ce n'est pas dans les profondeurs d'une terre neuve que les voyageurs avides de renouveau et de richesses découvriront des fortunes en or matériel, mais plutôt sous la mer, « [d]u fond de l'Océan », derrière l'horizon, qu'ils pourront poser les yeux sur de nouveaux objets astronomiques. De même, c'est en plongeant leur regard à la surface de la mer qu'ils vont observer un autre trésor. L'évocation de ces phosphorescences est certes un *topos* romanesque, mais aussi un problème de chimie et de zoologie ou de botanique (on hésitait encore sur la cause exacte de ces phosphorescences, que l'on sait aujourd'hui dues au plancton). Il inspire également Richepin¹⁴³⁹. Or cet or scientifique, le seul auquel les conquérants parviennent pour l'instant, remplace celui des « lendemains épiques ». Dans une nuit où l'épopée n'est pas encore à portée

¹⁴³⁸ « Les Conquérants » [1867], *Les Trophées* [1892], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Simone Delaty (éd.), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Textes français », 1984, p. 135.

¹⁴³⁹ Jean Richepin, « La Fête du feu », sonnet qui constitue la seizième pièce de la section « Marines », dans *La Mer* [1886], *op. cit.*, p. 87.

de main, le jour actuel (« l'azur ») est conditionné à la présence d'un élément chimique : le phosphore contenu dans le corps d'animalcules marins.

La rupture de tonalité introduite par la volte, qui impose dans les tercets un optimisme généralisé, annonce que là est l'avenir d'une véritable épopée : ces « lendemains épiques » ne le seront véritablement que si les aventuriers comprennent que l'« enchantement » et le « mirage doré » qu'ils expérimentent sont les fruits de la découverte du phénomène scientifique. Leur posture à la proue du navire, penchée vers « l'avant » des découvertes à venir, trouve un écho significatif dans l'ascension au ciel des nouvelles étoiles. Une rhétorique de l'avancement et de l'élévation vient ici qualifier une forme inédite d'épopée relative à toute l'humanité : la pointe de ce sonnet semble signifier que l'épopée de l'avenir humain réside désormais aussi dans le progrès scientifique.

On sait que cette pointe du sonnet d'Heredia déclencha une controverse astronomique importante, comme le relate Miodrag Ibrovac¹⁴⁴⁰. Un officier de la marine, le 15 octobre 1905 (Heredia était mort le 2 octobre), écrivit au chroniqueur littéraire du *Temps*, Gaston Deschamps, pour signaler que ces « étoiles nouvelles » étaient le fruit d'une imprécision scientifique : le ciel austral était forcément, selon lui, invisible pour des marins voguant vers l'Amérique. En outre, les navires allaient vers l'ouest, tandis que les étoiles se lèvent à l'est. Le chroniqueur du *Temps*, Deschamps, répondit que l'objection avait déjà été faite à Heredia. Le poète était immédiatement allé à l'Observatoire vérifier auprès de l'astronome Charles Wolf la validité des éléments inclus dans son poème¹⁴⁴¹. Celui-ci lui donna raison. En outre, la réaction de l'officier de marine suscita de nombreux plaidoyers dans les numéros d'octobre et de novembre 1905 du *Temps*¹⁴⁴² : ils assuraient qu'un nombre important de constellations invisibles dans nos cieux apparaissent au fil de la route qu'avait suivie Colomb vers le tropique¹⁴⁴³. En outre, au fil des

¹⁴⁴⁰ Miodrag Ibrovac, *op. cit.*, p. 336.

¹⁴⁴¹ Gaston Deschamps cite cette lettre d'un certain A. M., « officier de frégate », dans son article. Voir *Le Temps*, 22 octobre 1905, quarante-cinquième année, n° 16195, p. 2.

¹⁴⁴² Gaston Deschamps évoque dans le numéro du 29 octobre 1905 (n° 16202), p. 2, dix-neuf plaidoyers défendant la justesse astronomique des vers d'Heredia, dont certains émanaient de personnalité scientifiques ou d'observateurs autorisée : il dénombre ainsi « un capitaine de vaisseau, un médecin principal et un médecin de la marine, quatre professeurs de l'Université, [...] le président et un membre de la Société astronomique de France. » Voir aussi les numéros du 5 novembre (n° 16209, p. 2), du 12 novembre (n° 16216, p. 2) et du 19 novembre (n° 16223, p. 2).

¹⁴⁴³ Il s'agit d'un cas, relativement peu courant, de texte littéraire ayant déclenché un débat scientifique. La plupart du temps, les lettres utilisent les données scientifiques, mais les cas où les sciences prennent en compte le texte littéraire ne font pas légion. Outre les débats sur l'audition colorée suscité par le poème « Voyelles » de Rimbaud, on peut noter l'exemple du *Rayon vert* de Jules Verne, un roman à l'intrigue sentimentale qui décrit un phénomène météorologique très peu connu lors de la composition du roman, en 1882. Le succès du texte de Verne est à la source de très nombreuses études d'ordre purement scientifique sur le phénomène, qui contribuèrent à en

numéros du *Temps* (dans les numéros 16216 et 16223), Deschamps et certains de ses correspondants (tandis que Lamartine, Hugo et Richepin étaient également astronomiquement remis en cause par certains d'entre eux), prennent sa défense en appelant de leur vœux le droit du poète à s'inspirer de la science mais à prendre son autonomie vis-à-vis de ses données positives. Il n'empêche que ce retentissant débat est le signe que, au début du XX^e siècle, la poésie qui évoque les sciences est regardée par un grand nombre de lecteurs comme valable si et seulement si elle en parle précisément et justement. Toute la poésie allusive de la science mise en sourdine chez les parnassiens semble mise en débat après la mort de l'un de ses derniers grands représentants.

Le dialogue qu'entretiennent les poètes parnassiens avec la science est voilé, timide et allusif. On assiste chez eux à une forme de minoration de l'influence et de la connaissance scientifique, jusqu'à préférer (chez Auguste Barbier, par exemple) parfois ignorer les dernières avancées retentissantes des sciences modernes. Cette opération d'enfouissement est telle, que certains poèmes parmi les plus connus de Leconte de Lisle ou de José-Maria de Heredia s'appuient sur des faits scientifiques, mais cette influence, profonde, forte et structurante, est passée inaperçue chez de très nombreux commentateurs, au point que le Parnasse est devenu le parangon du mouvement poétique détaché des choses du monde et de la science.

déterminer la nature exacte. C'est donc ici la littérature qui a inspiré la science, comme l'atteste un article de l'astronome brésilien Ronaldo Rogério de Freitas Mourao, « *Le Rayon vert* : le roman comme agent stimulateur de l'observation scientifique », *Revue Jules Verne*, n° 19/20, 2005, p. 216-224.

Conclusion :

La poésie se saisit largement de la science dans une perspective de minoration. D'une part, la forme poétique est inspirée par le microscopique, l'inchoatif et le régime de l'allusion. La science influence alors la poétologie en lui enseignant que l'infiniment petit, le voilé et le germe sont des leçons de vie et de régénérescence en puissance : mineure par la forme, cette frange de la production poétique revendique, en germe, une ambition poétique forte. D'autre part, il s'agit de tentatives relevant de la diffusion. Le vers est mis au service de la popularisation. La poésie, qui fait les frais de cette opération, devient outil de vulgarisation et instrument au service du prosaïque. *A priori* moins en phase avec des entreprises de modernités poétiques marquées par le renouvellement esthétique, ces processus de minoration par l'essoufflement, la revendication d'incompétence poétique et la pragmatique commerciale constituent en réalité un fécond alluvion duquel germeront les entreprises poétiques parmi les plus ambitieuses du siècle suivant, d'Apollinaire à Desnos en passant par Blaise Cendrars.

Dans une perspective toute lansonienne, il est effectivement important de rappeler que les *minores* jouent un rôle : ils forment le « tissu conjonctif » de l'histoire littéraire pour reprendre les termes de Luc Fraisse¹⁴⁴⁴. Cet ensemble hétéroclite d'objets à la valeur discutée pose un contexte, une toile sur le fond de laquelle pourront advenir les œuvres majeurs. En ce sens, la trame qui unit fond scientifique et poétique minorée permet d'esquisser un des traits définitoires de la poésie à venir. Celle-ci réfléchit son rapport avec une production littéraire hiérarchisée en cherchant à se constituer en œuvre majeure à partir des dépouilles fertiles d'une production mineure. À l'heure d'une décadence généralisée de la littérature, la poésie scientifique qui dégénère en produit minoré et commercial prépare ce faisant une résurrection. Comme le constate Marie-Paule Berranger, le fonctionnement intertextuel de la poésie au XX^e siècle n'est plus regardé comme un « tribut à payer à une longue tradition littéraire ». Au contraire, les éléments en décomposition du corps poétique constituent « un moteur de création, une source d'énergie¹⁴⁴⁵. » L'intertexte prend alors la forme d'un recyclage. La critique constate que la reprise de traits autres, même puisés à l'extérieur du cadre littéraire (scientifique, médical, publicitaire), constitue le fond d'une nouvelle poésie, qui déplace « l'opération créatrice » « sur les gestes d'annexion et de transformation »¹⁴⁴⁶. À ce titre, la minoration de la

¹⁴⁴⁴ Luc Fraisse, « Le prestige secret des écrivains mineurs », *Pour une esthétique de la littérature mineure*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴⁴⁵ Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*

poésie de la science permet à ces poètes de faire œuvre de rupture en mettant sous emphase une poétique de la dégénérescence.

La minoration du poème qui parle de science permet de constater la véracité de cette affirmation : « les genres mineurs ont leur rôle à jouer dans cette nouvelle conception de l'œuvre : ils déséquilibrent la hiérarchie qui définit à une époque donnée la Littérature. L'œuvre se déplace de l'objet fini vers la démarche productrice¹⁴⁴⁷. » Rimbaud peut alors, certes ironiquement, clore son art poétique en affirmant que la rime doit « sourdr[e] » « comme un rayon de sodium », que les lyres de la poésie nouvelles doivent faire résonner les lignes de « poteaux télégraphiques », et que la poésie du futur doit s'inspirer d'illustrés de vulgarisation¹⁴⁴⁸.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁴⁸ Alcide Bava [Rimbaud], « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], *op. cit.*, p. 153.

Chapitre cinquième : (Le) Rire de la science

Matthieu Liouville ouvre son essai sur *Les Rires de la poésie romantique* en congédiant une idée reçue : « le rire n'entre pas en conflit avec la poésie¹⁴⁴⁹ ». En effet, constate-t-il, « [l]es formes comiques font partie des plus anciennes et des plus courantes de la poésie ; satires, épigrammes, chansons légères témoignent par-delà les siècles et les langues de la légitimité du couple formé par la poésie et le rire¹⁴⁵⁰. » En réalité, c'est plutôt « le *poétique* en tant que catégorie esthétique¹⁴⁵¹ » qui est mal assorti avec le rire. Cette distinction conduirait à penser qu'une certaine poésie n'est pas poétique d'un point de vue esthétique. Ce serait le cas de nos poèmes didactiques, mais aussi, nous le verrons pour questionner la validité de cette affirmation, des poèmes qui s'appuient sur la science pour provoquer le rire.

Le XIX^e siècle reconduit cette alliance en deux temps, selon Liouville. Tout d'abord, le romantisme redécouvrirait¹⁴⁵² les codes d'une poésie qui cherche à faire rire, Victor Hugo en tête, Théophile Gautier à sa suite (on a déjà pu constater la portée comique de certaines de ses pièces licencieuses). Le second moment, qui constitue un point de bascule, advient autour des années 1870 qui « voient notamment les débuts de l'esprit fumiste, esthétique qui fait du rire le cœur même d'une poétique, et qui d'une certaine façon va jusqu'à dissoudre le poétique dans le rire et le rire dans le poétique¹⁴⁵³. » Cette période, qui occupera une part importante de notre enquête, instaure une forme de systématisation du rapport poésie-rire. Le dialogue qu'entretiennent la poésie et la science en porte thématiquement et surtout formellement la trace.

Dans ce rapprochement entre la poésie et le rire, quel rôle vient jouer le thème ou la référence scientifique ? Le jeu qui consiste à reprendre des éléments issus de la sphère savante s'accroît à mesure que l'histoire de la séparation des lettres et des sciences s'accroît. Lorsque Fontenelle fonde ses plaisantes analogies politico-galantes sur des développements philosophico-astronomiques, l'écart n'est pas perçu comme tel. Ce n'est plus le cas dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui ressent le potentiel comique (et notamment anachronique) de telles entreprises. Dès lors que la science est jugée prosaïque, la pratique qui consiste à la mettre

¹⁴⁴⁹ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 10.

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁵² Il est toutefois manifeste qu'il est d'autres exemples de poètes rieurs durant la période 1750-1820. Par ailleurs, le premier romantisme n'est pas vraiment marqué par la fantaisie, mais plutôt par le sérieux.

¹⁴⁵³ *Ibid.*, p. 37.

en vers, et donc en langage noble, se rapproche de la formule du burlesque, ou plutôt de l'héroï-comique. Les contemporains de Jacques Delille sont déjà conscients de ce danger, voire de cette opportunité. L'évolution historique des champs du savoir et de la connaissance tend pour une part à rendre incongrue l'union de la poésie et des sciences : tout un champ d'exploration s'ouvre pour la poésie fantaisiste qui aime justement à jouer du décalage, des habitudes de lecture et des effets d'attente¹⁴⁵⁴.

L'introduction du mineur dans la poésie qui évoque la science affecte la forme et l'énonciation. L'abandon du ton sérieux et dogmatique fait entrer de plain-pied une frange importante de la poésie scientifique dans la longue tradition de la poésie fantaisiste¹⁴⁵⁵. Si l'histoire littéraire a en effet décidé que la dénomination « fantaisiste » s'appliquait à un mouvement poétique du début des années 1910¹⁴⁵⁶, Michel Décaudin remarque que la fantaisie a trouvé au sein de la poésie française, depuis le Bas Moyen Âge, un climat favorable à son libre développement, de Villon à Laforgue, en passant par La Fontaine, Nerval, Verlaine et Corbière¹⁴⁵⁷. Toutefois, la fantaisie romantique d'un Musset¹⁴⁵⁸, par exemple, n'est pas identique à celle que développent les poètes décadentistes de la fin du siècle. En somme, si la distance entre la poésie et la science est désormais plus fortement ressentie, alors l'engendrement d'un texte poétique à partir d'éléments de discours scientifiques peut porter une ambition ludique. L'intertexte scientifique en contexte poétique peut être utilisé comme un outil comique.

Le comique, registre de la légèreté, de l'acrobatie et des formes ludiques qui s'émancipent des esthétiques classiques, se charge très souvent d'une portée subversive. Sa poésie repose souvent sur un fonctionnement intertextuel qui n'est pas sans rappeler la caricature. Comme l'écrit Daniel Grojnowski, cela explique l'oubli dans lequel la postérité plonge généralement cette poésie : « [d]'une manière générale la parodie discrédite les thèmes consacrés, la formulation de l'indicible. Elle conçoit la poésie comme parole de transgression,

¹⁴⁵⁴ Voir à ce propos la théorisation du rire poétique que propose Alain Vaillant, notamment dans *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2007, p. 136-148. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

¹⁴⁵⁵ Comme le rappelle Daniel Grojnowski, la concision de la forme poétique brève peut créer un effet saisissant très propre à provoquer le rire. Voir Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne, L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 135-137.

¹⁴⁵⁶ Voir à ce sujet « Les séductions de la fantaisie », dans Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960], Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », série « Essais », fac-simile de l'édition originale avec une introduction de Jean-Yves Debrouille, 2013, p. 430-435.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 430.

¹⁴⁵⁸ Voir à ce propos Sylvain Ledda, *L'Éventail et le dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012. La fantaisie romantique se caractérise par la variété, le caprice et le fantastique. Sylvain Ledda revendique toutefois la continuité entre la fantaisie romantique et la fin du siècle.

objet de profanation¹⁴⁵⁹. » Tout se passe comme si le tabou frappait des tentatives poétiques à l'allure de régicide : rire de la modernité est devenu difficilement compréhensible, rire de la science, qui prend une large part à la fondation de cette modernité, par le biais de la poésie (objet, qui plus est, frappé d'un soupçon de péremption), relève du crime de lèse-majesté.

Poètes zutistes et autres jemenfoutistes¹⁴⁶⁰ cherchent à mettre à mal une telle autorité en s'appuyant sur un long héritage. La tradition de la satire des sciences qui remonte au moins à Lucien de Samosate et passe par des critiques de disciplines particulières (notamment la médecine dans le contexte dramatique des siècles classiques) connaît une actualisation acerbe lors de la fin du siècle durant laquelle la toute-puissance du scientisme commence à s'effriter. On peut encore, à l'image du fabuliste face à son astrologue au fond du puits, rire de la science, de son langage, de ses prétentions et de ses sectateurs.

Je me propose, dans ce chapitre, de parcourir le *continuum* et la diversité des entreprises fantaisistes qui tiennent un discours sur la science ou dialoguent avec elle. La toute puissante autorité scientifique est fréquemment présentée comme une entité dont la vacuité du message est trahie par la pompe du langage. Ce parcours me conduira à présenter dans un premier temps les grands reproches que formule la poésie fantaisiste à l'égard de la science moderne (tantôt aspiration démiurgique, tantôt manque d'ambition), puis, dans une démarche poétologique, les outils que met en place cette poésie qui vise le rire afin d'exhiber, par le truchement comique de l'intertexte à toutes les échelles, la vacuité et les prétentions démesurées de la science. Cette double prise en compte permet aux poèmes fantaisistes de prendre la voix de l'énonciation savante pour dégonfler de l'intérieur le pouvoir d'une science dont la tête, comme un ballon dirigeable, croit voler dans les hautes sphères alors qu'elle n'est qu'une outre emplie d'air.

¹⁴⁵⁹ Préface de Daniel Grojnowski à *Fumisteries, Naissance de l'humour moderne, 1870-1914*, Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (éd.), Paris, Omnibus, 2011, « I – Les rires fin-de-siècle », I-XXI, p. I-II pour la citation.

¹⁴⁶⁰ Voir, à propos de ce terme de l'époque, Marc Dufaut, *Dictionnaire fin de siècle. Zutistes, Jemenfoutistes, Tout l'univers des dandys décadents*, Paris, Scali, coll. « Littératures », 2008.

1. RIRE DES PRÉTENTIONS : DÉNONCER L'ARROGANCE SCIENTISTE

« Qu'on apporte un volcan, nous danserons dessus. »,
Émile Goudeau¹⁴⁶¹.

« Les larmes ne sont pas seulement touchantes, elles sont aussi antiseptiques. »,
Docteur Augustin Cabanès¹⁴⁶².

Rire des formes que revêt la communication scientifique revient à pointer du doigt une langue qui cherche à asseoir son autorité sur une pompe ridicule (dans ses éléments de formulation et les ambitions qu'elle poursuit). La leçon que porte en creux une telle entreprise concerne les prétentions mêmes de la science. Une tension s'exerce de plus en plus entre, d'une part, une science qui veut tout expliquer (c'est notamment ainsi que la voient ses détracteurs), et d'autre part un positivisme tempéré (les empiristes) qui revendique le droit à n'être pas en mesure de tout découvrir. Tantôt, le poète se moque du savant qui pense tenir le monde dans ses mains, tantôt, au contraire, en mal d'appréhension totale du monde, il rit d'une science myope et morcelée par la spécialisation.

1.1. Des scientifiques qui se rêvent démiurges

La première prétention que relèvent plaisamment des poètes qui, peu ou prou, subissent l'influence d'un positivisme mesuré, est l'arrogance qui pousse certains savants à se présenter, eux et leur pratique, comme maîtrisant la totalité du système du monde, et comme pouvant tout expliquer. « Ne touchez pas à la nature, / Elle appartient à Jean Rameau¹⁴⁶³ », chantait Raoul Ponchon dans sa Gazette rimée ; la charge peut être tournée contre un certain nombre de scientifiques, dont il s'agit de minimiser le travail d'innovation.

1.1.1. La cohorte des découvreurs de vent

Les avancées scientifiques – découvertes et inventions – ont le vent en poupe : le XIX^e siècle voit se multiplier les dépôts de brevet, tout particulièrement dans les années 1870¹⁴⁶⁴, en

¹⁴⁶¹ Émile Goudeau, « L'Incohérence », *Revue illustrée*, 15 mars 1887 (p. 226-233, p. 233 pour la citation dans *Revue Illustrée*, t. III, Décembre 1886-Juin 1887, Paris, Ludovic Baschet), repris dans *Émile Goudeau, dix ans de bohème suivi de Les Hirsutes de Léo Trézenik*, Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur (éd.), Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2000, p. 451-457 pour l'article, p. 457 pour la citation.

¹⁴⁶² Docteur Cabanès, *Les Cinq sens*, Paris, Albi, Le François, coll. « Les Curiosités de la médecine », 1926, p. 147.

¹⁴⁶³ Raoul Ponchon, « Gazette rimée – La nature est à Jean Rameau », *Le Courrier français*, numéro du 28 février 1892, p. 2.

¹⁴⁶⁴ Les années 1860 constituent un moment de relative stagnation du nombre de dépôts de brevets, tandis que la décennie 1870 voit exploser ce nombre, avec un taux de croissance annuelle de 5,1 % en moyenne, puis des années 1880 à 1900, le mouvement s'essouffle quelque peu pour retomber à une croissance moyenne de 1,4 %. Ces chiffres sont empruntés à Gabriel Galvez-Behar, *La République des inventeurs, Propriété et organisation de l'innovation en France (1791-1922)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2008, et notamment le chapitre IV, « Une dynamique nouvelle de l'invention », p. 109-132.

réaction à la défaite de la guerre franco-prussienne dont le traumatisme suscite l'émulation¹⁴⁶⁵. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le processus soit tourné en ridicule dans la poésie qui cherche à décrédibiliser l'autorité d'une science omniprésente et parfois excessivement patriotique.

C'est le sujet d'un nombre important de monologues fantaisistes. Cette forme particulière, à la frontière entre le théâtre, la nouvelle et la poésie en prose, connut un engouement fulgurant, sous l'impulsion notamment de Charles Cros (on considère généralement que le poème « Le Hareng saur » en est le premier exemple) et de l'acteur Coquelin cadet¹⁴⁶⁶. Or il est fréquemment question de science dans ces monologues qui sont en prise directe avec les réalités modernes et contextuelles¹⁴⁶⁷. J'ai fait le choix de traiter de ce sous-genre du monologue fantaisiste, dont l'appartenance au genre poétique ne va pas de soi, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le texte considéré comme le prototype du monologue est un texte en vers, et la majorité des auteurs de monologue sont surtout des poètes (Charles Cros, Maurice Mac-Nab, Alphonse Allais). En outre, le monologue est marqué par la concision et la grande attention portée à la lettre du texte. Dans leur restitution, les monologues fumistes s'apparentent de beaucoup à la poésie ou à la chanson : appris par cœur, ils étaient proférés par une personne seule devant un auditoire, dans les cabarets aussi bien que dans les salons, comme on y récitait des vers ou une chanson. Enfin, le monologue fumiste connut un essor si voisin de celui de la poésie fantaisiste (en termes chronologiques, mais également en termes de cercles de diffusion et d'instances auctoriales) qu'il me semble participer du même mouvement.

De nombreux monologues mettent en scène des découvreurs ou des inventeurs relatant le récit de leurs recherches ou dépeignant par le menu le fonctionnement ou les bienfaits de leurs innovations. Le trait comique partagé par l'ensemble de ces pièces repose sur la vacuité

¹⁴⁶⁵ Voir à ce sujet *Des Brevets et des marques, Une histoire de la propriété industrielle*, Alain Beltran, Sophie Chauveau et Gabriel Galvez-Behar, Paris, Fayard, 2001, et notamment le chapitre intitulée « La révolution tranquille du XIX^e siècle », p. 115-120.

¹⁴⁶⁶ Pour une présentation historique et esthétique du genre du monologue fin-de-siècle, voir la préface de Françoise Dubor à son *Anthologie de monologues fumistes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2005, p. 7-43.

¹⁴⁶⁷ C'est le cas notamment chez Alphonse Allais, en particulier dans le recueil des *Œuvres anthumes* (François Caradec (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989) qui reprend : « Le médecin », p. 21-23, « Le comble du darwinisme », p. 29-32, « Anesthésie », p. 64-66, « Le Traitement de la laryngite chez les girafes du Haut-Niger », p. 377-379, « L'acide carbonique », p. 452-455, « La question des ours blancs devant le Captain Cap », p. 546-548, « Où l'ivrognerie mène les lapins », p. 678-680, « Cupides médocastres », p. 785-786, « De quelques réformes cosmiques », p. 892-894, « Nouveau traitement du vers solitaire », p. 908-909 et « Post-publicatum ou la baleine volante », p. 944-945. C'est aussi le cas de quelques textes (leur appartenance au genre du monologue est soumise à débat) de Charles Cros, comme « La Science de l'amour » [1874] et « Merveilles Voltaïques » [1880], repris dans les *Œuvres complètes*, Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer (éd.), *op. cit.*, 1970, p. 223-234 et p. 401-402.

de l'invention. Fréquemment, les découvertes rivalisent de farfelu, ne fonctionnent pas, ou pire, sont déjà vieilles comme le monde.

Un cas de découverte loufoque est mis en scène dans « L'Homme qui a trouvé¹⁴⁶⁸ », l'« un des meilleurs monologues de Cros, à tous égards¹⁴⁶⁹ », selon Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer. Le narrateur est persuadé d'avoir fait une découverte d'importance capitale en physique. Tout d'abord, il relate le faisceau d'indices qui lui ont peu à peu mis la puce à l'oreille, car sa découverte n'est pas le fruit de laborieuses recherches : « Je regardais ces quatre rails sans fin, et ma tête travaillait. Je m'ennuyais ; c'est quand on s'ennuie qu'on trouve les choses. Je levais le nez en l'air, et je comptais les fils du télégraphe¹⁴⁷⁰ ». Ici, le scientifique fait reposer son travail sur l'oisiveté passive, au nom d'une leçon positiviste que gauchit le narrateur, « Observez ! observez ! C'est comme ça qu'on découvre¹⁴⁷¹. » Le locuteur pose les yeux sur plusieurs objets quotidiens qui ont comme trait commun le fait d'être rayés. Puis la découverte lui vient sur le mode de la révélation : « Eh bien ! c'est au Jardin des Plantes que la lumière s'est faite, tout d'un coup, dans ma tête¹⁴⁷². » À cause de la chaleur dans le quartier de la Salpêtrière, le narrateur va chercher de la fraîcheur dans le jardin d'où sort également, à l'ouverture du roman de Flaubert, Pécuchet qui s'y est rendu pour s'y rafraîchir aussi¹⁴⁷³. C'est dire le crédit scientifique qu'il convient d'accorder à ce personnage. Voilà le récit de sa découverte :

J'entre au Jardin des Plantes et j'arrive devant le zèbre. Il était fou, ce zèbre ; il courait dans son petit parc... il courait !

Alors j'ai compris tout à fait ; ma découverte était complète.

Je me dis : le zèbre, célèbre par sa vitesse, est rayé. Donc ce qui est rayé va vite, et, réciproquement, tout ce qui va vite est rayé¹⁴⁷⁴.

Le récit de la découverte cherche à rendre compte de la fulgurance, ce que relaient la suspension, la répétition verbale et la modalité exclamative. Pourtant, cet effet rhétorique ne saurait éclipser la vérité sur cette découverte : sous les dehors du syllogisme le plus strict (si $A = B$ et que $B = C$, alors $A = C$, selon la formulation aristotélicienne), ce raisonnement à deux propositions s'exhibe ouvertement comme un pur sophisme, ou plutôt un paralogisme, selon qu'il émane de la voix du narrateur (qui est la dupe de sa fausse logique) ou de celle de l'auteur (qui orchestre avec malice cette déduction erronée). L'énoncé A (le zèbre est rayé) est vrai.

¹⁴⁶⁸ Charles Cros, « L'Homme qui a trouvé » [*Théâtre de campagne*, 7^e série, Paris, Paul Ollendorff, 1881, p. 297-302], repris dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 339-342.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 1186.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*

¹⁴⁷² *Ibid.*

¹⁴⁷³ La coïncidence n'est pas fortuite, puisque *Bouvard et Pécuchet* est édité la même année, en 1881.

¹⁴⁷⁴ Charles Cros, « L'Homme qui a trouvé », *op. cit.*, p. 340.

L'énoncé B (le zèbre va vite) ne l'est pas moins. La logique pêche par l'affirmation du conséquent, qui postule une équivalence qui n'a pas lieu d'être entre deux caractéristiques tout à fait indépendantes de la condition du zèbre. Le second raisonnement logique qui en tire des conséquences générales sur la vitesse de tout ce qui porte raie, est simplement introduit par l'adjectif « réciproquement », qui fonde un nouveau syllogisme fautif. L'accumulation de ces défauts de logique produit un résultat apte à provoquer le rire de l'auditoire, qui, à la fois est étourdi par la rapidité de la démonstration soi-disant méthodique, mais ne s'en rend pas moins compte de l'absurdité de la conséquence logique supposée. Le narrateur persiste néanmoins :

Je vais le prouver.

Il était tard, je prends le tramway ; ça va vite : c'est une sorte de chemin de fer, ça a des rails, c'est rayé.

En tramway je récapitulais : le cousin de ma femme... pantalon rayé ; il marche vite. Il commande une batterie de canons rayés.

Qu'est-ce qui va plus vite que les obus ?

J'étais sur l'impériale : il se met à tomber des gouttes. C'était un orage... Des éclairs ! voilà qui est rapide ! Ça raye le ciel ! c'est rayé, c'est comme les fils du télégraphe ; des raies dans la campagne, où l'électricité passe avec une vitesse !... Il pleuvait très fort, mais la pluie, ça tombe vite : c'est rayé, la pluie, comme le télégraphe, mais dans l'autre sens.

La pluie cesse. Sur le boulevard Montparnasse j'entends : « Il arrive ! tout frais ! il arrive ! » C'était une marchande de poissons. Ces poissons paraissaient tout frais, en effet ; ils sont donc arrivés bien vite... Parbleu ! Ils ont le dos rayé.

Oh ! je pourrais accumuler les preuves de ma découverte. Mais vous n'êtes pas savants ; ça vous fatiguerait.

Pourtant, tenez ! un dernier exemple... Les lettres subissent des retards pendant l'hiver ; à la poste on dit que c'est la neige qui obstrue les routes. Eh bien ! pas du tout ! En hiver les facteurs ont des pantalons de drap uni, tandis qu'en été ils les ont en coutil rayé ! Alors les lettres arrivent vite¹⁴⁷⁵.

Il s'agit, certes, de point de convergences, mais ils ne sont que fortuits. C'est l'occasion pour le poète humoriste de dévoiler les jeux d'associations poétiques qui façonnent la pensée. Les « rails » conduisent phonétiquement au « rayé », tandis que les deux mots viennent de deux racines différentes. Le rapprochement phonique préside à celui des notions, semble ici suggérer malicieusement Charles Cros.

L'accumulation des soi-disant preuves dessert plutôt la démonstration du découvreur, par la faute d'une trop grande hétérogénéité de la liste. Tous les objets sur lesquels on pose les yeux et qui portent une rayure ou sont eux-mêmes plus longs que large sont considérés comme rayés. Il ne reste plus à ce scientifique bourgeois qu'à choisir ceux qui partagent le trait de la célérité, afin d'achever son absurde démonstration. Il l'était d'ailleurs sur un argument d'autorité irrévocable : « vous n'êtes pas savants », martèle-t-il à deux reprises, ce qui coupe court à toute tentative de discussion et provoque un décalage dont le but est, ici aussi, de

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*

provoquer l'hilarité. Sa découverte, se gargarise-t-il, aura des retombées immédiates pour le progrès de l'humanité :

Vous n'êtes pas savants. Vous allez me dire : tout ça, ce sont des théories. À quoi ça sert-il ?

Mais les implications sont immenses ! Assurer la vitesse des correspondances grâce à un costume complètement rayé, en toute saison, pour les employés. [...] Enfin, c'est infini, c'est superbe¹⁴⁷⁶ !

Ces implications, énoncées ironiquement à l'aide des formules consacrées qui louent le progrès des sciences et des techniques, sont en fin de compte aussi farfelues que la démarche qui a mené à cette découverte.

La chute du monologue achève de faire de ce découvreur de vent un étourdi qui, à force d'observer des chimères ne se rend pas compte, contre toutes les apparences, que son épouse le trompe avec son cousin. C'est l'occasion d'un cocasse quiproquo sur la nature de la découverte, puisque le narrateur entre en hurlant chez lui, tandis que sa femme est justement en compagnie de son amant : « J'ai tout découvert ! Je comprends tout maintenant¹⁴⁷⁷ ! » Une dernière pointe ironique consomme le ridicule de ce personnage aussi pédant qu'éventé : devant le fou rire qui prend la femme et l'amant, lorsqu'ils se rendent compte du malentendu, le narrateur s'exclame : « C'était nerveux : ils ne comprennent pas la science¹⁴⁷⁸. »

L'homme génial inspire de nombreux poètes fantaisistes : « L'Homme à l'échelle¹⁴⁷⁹ » d'Albert Chauvin relate l'histoire d'un homme qui se pense également un découvreur de génie et qui, ayant dédié sa vie, son temps, sa fortune et sa femme à la science, en vient à inventer l'échelle. Le journaliste et dramaturge Alfred Delilia s'essaya lui aussi au genre du monologue fumiste, dans « L'Inventeur¹⁴⁸⁰ ». Le narrateur de ce monologue essaie de décrire le fonctionnement de sa machine en vain, en s'arrêtant sur des détails très flous, tour à tour stéréotypés et surprenants :

Ma machinette est assez compliquée !...
C'est en métal. Il y a du fer, beaucoup de fer. Cependant, il y a aussi du bois, beaucoup de bois.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 340-341.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*

¹⁴⁷⁹ Albert Chauvin, « L'Homme à l'échelle » dans *Saynètes et monologues*, Paul Arène [et al.], cinquième série, 1879, repris dans *l'Anthologie de monologues fumistes*, Françoise Dubor (éd.), *op. cit.*, p. 243-246. Albert Chauvin, entrepreneur réputé pour avoir bâti le théâtre *Le Trianon* et pour avoir tenté d'introduire le registre chansonnier sur la scène des théâtres, fut lui-même un inventeur, puisqu'il est à l'initiative d'un nouveau système de pari mutuel en 1888. Voir notamment à son propos Michel Herbert, *La Chanson à Montmartre*, Paris, La Table Ronde, 1967, p. 385-386.

¹⁴⁸⁰ Alfred Delilia, « L'Inventeur, monologue dit par Coquelin cadet de la Comédie Française », Paris, Librairie Théâtrale, 1885, repris dans *l'Anthologie des monologues fumistes*, *op. cit.*, p. 247-249.

Et un peu de faïence !... [...]
 D'abord, nous avons une chaudière... pour chauffer... avec de l'eau bouillante... et
 du feu dessous. [...]
 Donc je chauffe. Suivez-moi bien.
 Je ne sais pas si je me fais bien comprendre ?...
 Le feu fait : Brrrou... brrrou... brrrou...
 L'eau qui chauffe fait : Glou-glou... glou-glou... glou-glou...
 Nous avons alors un piston dans son tube qui reçoit la vapeur à l'avant... [...]
 Le piston va et vient comme ceci (*Il fait le mouvement.*) en faisant : Ksss... ksss...
 ksss...
 Vous me suivez bien [?] Je ne sais pas si je me fais bien comprendre.
 Le feu fait : Brrrou... brrrou... brrrou...
 L'eau qui chauffe fait : Glou-glou... glou-glou... glou-glou...
 Le piston qui glisse : Ksss... ksss... ksss.

Les interruptions du discours règnent ici en maître. Elles indiquent à la fois les hésitations d'une parole qui explique et les errements d'un esprit qui a construit une machine dont il ne maîtrise ni les tenants ni les aboutissants. En empiriste terre-à-terre, ce mécanicien ne sait que répéter inlassablement les bruits de sa machine, en les répétant dans une liste d'onomatopée enrichie à chaque fois d'un nouvel élément. La description de cet élément nouveau constitue une sorte de couplet que le retour des bruits de l'industrielle machine vient ponctuer plaisamment d'un refrain mécanique (dans les deux sens du terme), pour aboutir à cette liste assourdissante :

Vous me suivez bien ; je ne sais pas si je me fais bien comprendre ?...
 Le feu fait : Brrrou... brrrou... brrrou...
 L'eau qui chauffe fait : Glou-glou... glou-glou... glou-glou...
 Le piston qui glisse : Ksss... ksss... ksss...
 La roue qui tourne : Rrrrrrr, rrrrrrr, rrrrrrr.
 La soupape qui se lève : Pffttt... pffttt... pffttt¹⁴⁸¹.

C'est dire si l'intérêt de ce texte est plus poétique que technique. L'inventeur prend bien garde de répéter sans cesse qu'il n'a innové en rien dans sa machine mais s'est en revanche laissé guider par le simple plaisir : « Autour de cela j'ai placé un tas de petites choses divertissantes¹⁴⁸² ». Ce qui le « divert[it] », semble-t-il, c'est plus la poésie populaire de cette chanson industrielle que l'utilité d'une machine dont il avoue, en fin de compte, ignorer la fonction.

La fin du siècle assiste à une expansion, que la poésie peut juger comme un ferment comique, de scientifiques amateurs qui multiplient les découvertes sans toujours maîtriser la science. La critique de l'*hybris* qui conduit chaque amateur à devenir un découvreur se double d'une accusation de défaut de méthode dont l'implication poétologique est perceptible : la poésie multiplie alors les énoncés incompréhensibles, redondant et onomatopéiques.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁸² *Ibid.*

1.1.2. *Vauquelin et Fourcroy : une découverte à pleurer de rire*

En vers, l'innovation scientifique professionnelle est aussi sujet à moquerie. À la fin du XVIII^e siècle, en 1790, les chimistes français Vauquelin et Fourcroy ont analysé la composition chimique des larmes¹⁴⁸³, dans lesquelles ils ont trouvé de l'eau, mais également du mucus, de la soude caustique, des phosphates de chaux et de soude ainsi que du chlorure de sodium. Cette découverte fut retentissante et le renom de ses auteurs immense¹⁴⁸⁴. Face à cette découverte, qui décompose par l'analyse une marque matérielle de l'émotion, la littérature n'est pas restée de marbre. En 1834, *La Recherche de l'absolu*, « le seul roman de la *Comédie humaine* qui porte explicitement sur une science », selon les mots de Claire Barel-Moisan¹⁴⁸⁵, met en scène un chimiste monomaniacque qui, face aux sanglots de son épouse, inquiète de le voir s'éloigner d'elle et de mettre en péril leur foyer, lui répond : « Tiens [...], j'ai décomposé les larmes. Les larmes contiennent un peu de phosphate de chaux, de chlorure de sodium, du mucus et de l'eau¹⁴⁸⁶. » Madeleine Ambrière, dans la note correspondante, remarque que Balthazar n'est pas le premier, puisqu'il reproduit ici une « [c]élèbre expérience réalisée par Fourcroy et Vauquelin, en 1790¹⁴⁸⁷. » La même Madeleine Ambrière indique d'ailleurs dans un chapitre du collectif *Romans d'archives*¹⁴⁸⁸, que ce savoir analytique conduit le chimiste à ne plus éprouver la moindre compassion face aux larmes de sa femme, tout obnubilé qu'il est par la décomposition des corps¹⁴⁸⁹. En poésie, Musset reprend cette critique ébauchée discrètement par Banville dès l'année suivante, en 1835, dans un sonnet composé pour défendre le *Chatterton* de Vigny, vivement attaqué par la presse. Musset avoue avoir pleuré devant la pièce et ajoute dans les tercets :

Je vous dirai : sachez que les larmes humaines
Ressemblent dans nos yeux aux flots de l'Océan :
Qu'on n'en fait rien de bon en les analysant ;

Et quand vous en auriez deux tonnes toutes pleines,
En les laissant sécher, vous n'en aurez demain

¹⁴⁸³ Vauquelin et Fourcroy, « Examen chimique des larmes et de l'humeur des narines », *Annales de chimie ou recueil de mémoires concernant la chimie et les arts qui en dépendent*, t. X, juillet 1791, p. 113-130.

¹⁴⁸⁴ Voir Mathieu Orfila, *Éléments de chimie appliqués à la médecine et aux arts*, Paris, Librairie de Crochard, t. III, 1836, p. 431.

¹⁴⁸⁵ Claire Barel-Moisan, « Le Langage des sciences : savoir et narration dans *La Recherche de l'absolu* de Balzac », *Le Partage des savoirs, XVIII^e-XIX^e siècles*, Lise Andries (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologie », 2003, p. 75-91, p. 75 pour la citation.

¹⁴⁸⁶ Balzac, *La Recherche de l'absolu* [1834], *La Comédie humaine*, t. X, *Études philosophiques*, Madeleine Ambrière (éd.), Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 719.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 1640.

¹⁴⁸⁸ Madeleine Ambrière, « Balzac, Du réel à l'imaginaire, le document et ses métamorphoses », *Romans d'archives*, Raymonde Debray-Genette, Jacques Neefs (dir.), [Villeneuve d'Ascq], Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1987, p. 11-37.

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

Qu'un méchant grain de sel dans le creux de la main¹⁴⁹⁰ !

En somme, le poète romantique, affirme que l'analyse dessèche le sentiment ; ce dernier ne se peut expliquer scientifiquement. Musset a été touché par la pièce de Vigny, elle est donc réussie. Néanmoins, le poète parvient à rendre son argument percutant par la démonstration scientifique. Les deux tercets reproduisent le processus d'expérimentation des deux chimistes français, qui recueillirent effectivement de grandes quantités du liquide lacrymal, comme le raconte Augustin Cabanès¹⁴⁹¹, pour les réduire à quelques substances assez peu nobles. Musset ouvre discrètement la voie à une utilisation métaphorique de la novation scientifique dans la poésie : univers du sentiment et de l'émotion, la poésie se saisit paradoxalement et plaisamment du processus d'innovation scientifique pour en décrire les limites en termes d'idéal.

Le poète Paul Marrot développe cette idée dans « Les Larmes¹⁴⁹² », une des pièces de son premier recueil, qui sera reprise dans le *Chat Noir* du 23 février 1884¹⁴⁹³ :

Vauquelin et Fourcroy les ont analysés.
Ils ont trouvé dedans du sel et du mucus.
Mes amis, qu'en eût dit Horatius Flaccus !
Le mucus florissant dans les âmes brisées !
Combien Horatius en eût fait de risées :
Ils ont trouvé dedans du sel et du mucus.

Quand les anciens pleuraient sur l'amour de leurs mies,
Les pauvres vieux versaient ils ne savaient pas quoi.
Grâces à Vauquelin, et grâce à Fourcroy,
Nous connaissons à fond nos paupières blêmies ;
Mais les pauvres anciens n'avaient point nos chimies,
Ils ont toujours pleuré sans jamais savoir quoi.

Quand on souffre ou qu'on est ému, lorsque l'on boude,
Une chose, pour nous, affaiblit le souci.
Et c'est évidemment de se dire ceci :
« Pour que mon cœur brisé se referme et se soude,
Combien vais-je verser de bismuth et de soude ? »
Cette réflexion égaye le souci.

Les anciens poursuivaient de bien maigres chimères,
Ils étaient ignorants et nous sommes complets ;
Ils savaient de combien d'affronts et de soufflets,
D'espoirs guerriers déçus et de hontes amères,
Se composent des pleurs d'hommes... Belles misères !
Ils étaient ignorants, et nous sommes complets.

Nous connaissons le fort et le faible des larmes,
Nous connaissons le sel, le mucus, le bismuth ;
Et nous avons appris que menteur est le luth

¹⁴⁹⁰ Musset, « Aux critiques du *Chatterton* d'Alfred de Vigny » [1835], repris dans les *Poésies posthumes*, dans *Poésies complètes*, Maurice Allem (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 529.

¹⁴⁹¹ Docteur Cabanès, *Les Cinq sens*, *op. cit.*, p. 148-149.

¹⁴⁹² Paul Marrot, *Le Chemin du rire*, Paris, Lemerre, 1881, p. 71-72. Voir à propos de ce poète le *Dictionnaire bibliographique et critique des principaux poètes français du XIX^e siècle*, Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 185.

¹⁴⁹³ Le *Chat Noir*, n° 111, troisième année, 23 février 1884, p. 2.

Quand il vient nous chanter que les pleurs ont des charmes ;
Scientifiquement, nous ne rendons les armes
Qu'au mucus, à la soude, au sel et au bismuth.

Ce texte renouvelle la critique traditionnelle qui accuse la science de donner des réponses inutiles aux mystères du monde et de l'homme. Il reprend ce faisant la critique de Musset. Analyser les conséquences organiques du sentiment par le truchement de la chimie, c'est en réduire la stature. Paul Marrot ajoute néanmoins le trait humoristique à la complainte mussetienne. Se plaçant sous l'égide du satiriste latin, Marrot égratigne l'utilité d'une telle découverte : dès le premier sizain, le quatrième vers introduit dans une formulation à l'allure typiquement lyrique l'un des termes de la découverte pour en démontrer l'allure grotesque : « Le mucus florissant dans les âmes brisées ! » En outre, il répète comme un refrain le même vers (« Ils ont trouvé dedans du sel et du mucus ») qui exhibe la découverte chimique entachée ce faisant d'ironie : le poète ne conserve que les éléments les plus triviaux de la découverte. Le dernier sizain résume le raisonnement : il joue luth contre science, et déclare faussement et ironiquement rendre les armes devant la chimie.

Le poème tout entier repose sur l'antiphrase. Elle permet de relater la découverte comme un bienfait pour l'humanité, et de vanter la supériorité de l'analyse sur le traitement éthique et poétique des sécrétions lacrymales.

Jean Richepin relaie cette critique en 1884, dans un sonnet intitulé « Analyse », dans *Les Blasphèmes*¹⁴⁹⁴ :

O larmes, où s'en vont se noyer nos rancœurs,
Comme un ciel orageux, grondant, couleur de suie,
Chargé de foudre, et qui soudain se fond en pluie ;
O larmes, ô la plus suave des liqueurs,

Quand un amant vous boit sous ses baisers vainqueurs
Ainsi que le soleil après l'averse enfuie
Boit l'arc-en-ciel dans les nuages qu'il essuie ;
O larmes, diamants qui tombent de nos cœurs

Comme l'eau du matin tombe des fleurs brisées ;
Vauquelin et Fourcroy vous ont analysées,
O larmes ; et dans leurs creusets, sur leurs réchauds,

Ils ont trouvé ceci, tel que je vais l'écrire :
Eau, sel, soude, mucus et phosphate de chaux.
O larmes, diamants du cœur !... Laissez-moi rire !

Richepin remotive le sens du mot *analyse* dans l'acception littérale et aristotélicienne de « dissolution ». L'*analyse* est la dissection d'un tout en ses divers éléments constitutifs. Cette

¹⁴⁹⁴ Jean Richepin, « Analyse », *Les Blasphèmes*, 1884, *op. cit.*, p. 40.

pratique répond à une logique de dispersion et de destruction. Cette portée dissolvante de l'opération chimique est prise en charge par la rhétorique même du poème, qui accumule en une première partie – des vers un à neuf, inclus – les figures poétiques traditionnelles – pour ne pas dire caricaturales – de la poésie lacrymale qui repose sur diverses analogies ; puis l'analyse éclate la langue de l'analogie en brisant l'objet décrit en ses divers composants chimiques qui, accumulés mais séparés, n'ont plus rien à voir avec les larmes qui semblent alors avoir perdu le charme du trope. La langue de l'analyse qui impose sa force centrifuge à l'objet poétique et le déstructure est alors doublement exhibée comme étrangère à la poésie : le poète insiste sur le fait qu'il s'agisse d'un discours rapporté (« Ils ont trouvé ceci, tel que je vais l'écrire »), et ce discours est rapporté en italiques, convention graphique qui indique un usage en autonymie des mots qui dénotent les composants chimiques.

Le Richepin des *Blasphèmes*, fort différent en cela du poète de *La Mer*, place la science chimique dans une position de profanation à l'égard de l'approche poétique du monde (pourtant elle aussi ridiculisée, à force de poncifs et de clichés lyriques). On retrouve cependant le penchant démocratien du poète hydropathe qui clôt paradoxalement son poème sur les larmes par un grand éclat de rire.

Les deux chimistes français sont devenus les figures prototypiques des savants ridicules qui expliquent les merveilles de la nature et des sentiments par le recours à l'analyse physico-chimique. Ils sont des parents en droite ligne de l'exaspérant personnage vernien Aristobulus Ursiclos qui, après avoir prétendu réduire l'explication du galant rayon vert à des phénomènes scientifiquement explicables (chagrinant ainsi la romantique Miss Campbell¹⁴⁹⁵), répète les conclusions de Vauquelin et Fourcroy en fin de roman pour expliquer, au grand agacement de l'assemblée qui fête la fin heureuse de l'intrigue amoureuse, que les larmes de joie du frère Sib sont absolument différentes du sourire du frère Sam :

– Comment, la même chose ? répondit Aristobulus Ursiclos, avec ce ton de supériorité qui lui allait si bien, mais non !... pas du tout ! Qu'est-ce que le sourire ? une expression volontaire et particulière des muscles du visage, à laquelle les phénomènes de la respiration sont à peu près étrangers, tandis que les pleurs...

– Les pleurs ?... demanda mistress Sinclair.

– Ne sont tout simplement qu'une humeur, qui lubrifie le globe de l'œil, un composé de chlorure de sodium, de phosphate de chaux et de chlorate de soude !

– En chimie vous avez raison, monsieur, dit Olivier Sinclair, mais en chimie seulement¹⁴⁹⁶.

Il faut dire qu'Olivier Sinclair, l'heureux fiancé de Miss Campbell, est un poète, lui.

¹⁴⁹⁵ Jules Verne, *Le Rayon vert* [1882], *op. cit.*, p. 179-180.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 263.

1.1.3. L'exemple de Flammarion

La science astrale peut, comme la chimie, être sujette au détournement lorsque ses prétentions sont exagérées. Flammarion est devenu durant la seconde moitié du siècle à la fois l'astronome le plus réputé, en même temps que l'un des scientifiques les plus controversés¹⁴⁹⁷. En effet, dès 1862, la parution de *La Pluralité des mondes habités* lui vaut d'être renvoyé par Urbain Le Verrier de l'Observatoire impérial de Paris¹⁴⁹⁸. Il ne cesse jamais, par la suite, de défendre ses opinions peu positivistes – car invérifiables, en l'état actuel de la science – sur la vie extra-terrestre et sur le spiritisme, qu'il considère comme une science¹⁴⁹⁹. Pourtant, son succès est immense, comme l'atteste le nombre important des tirages de son *Astronomie populaire*. Dans les années 1880, cette renommée va croissante, ce qui permet à Flammarion de fonder son propre observatoire à Juvisy¹⁵⁰⁰ (1883) et de créer la Société Astronomique de France¹⁵⁰¹ (1887) dont il demeurera le président jusqu'à sa mort (1925).

Or Raoul Ponchon rit de cette gloire dans un poème intitulé « La Lune, Flammarion et Mars », publié pour la première fois dans *Le Courrier français* du 11 septembre 1892¹⁵⁰². La tradition de poésie fantaisiste est immédiatement assumée, puisque Ponchon place en épigraphe une citation fautive de la pièce de Corbière, « Petit mort pour rire¹⁵⁰³ », « Va vite, léger peigneur de comètes », que Ponchon change en « ...petit peigneur de comètes », ce qui ouvre d'emblée la voie au détournement. Le « léger peigneur de comètes » de Corbière est le poète, qui joue lexicalement avec les expressions figées¹⁵⁰⁴, tandis que le « petit peigneur de comètes » est devenu l'astronome bien connu que cet approximatif intertexte (qui dévalue le laudatif « léger » en « petit », axiologiquement plus trouble) fait descendre de son piédestal. La pièce s'ouvre sur un entretien galant :

Flammarion disait à la beauté qu'il aime :
« Vous m'avez demandé la Lune, la voici.
C'est de bon cœur que je vous la donne, médème,

¹⁴⁹⁷ Voir la biographie de Philippe de la Cotardière et Patrick Fuentes, *Camille Flammarion*, Paris, Flammarion, coll. « Grandes Biographies Flammarion », 1994, mais aussi la monographie de Danielle Chaperon, *Camille Flammarion, Entre astronomie et littérature*, Paris, Imago, 1997.

¹⁴⁹⁸ Philippe de la Cotardière et Patrick Fuentes, *Camille Flammarion, op. cit.*, p. 57-66.

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 67-90.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 161-185.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 185-196.

¹⁵⁰² Raoul Ponchon, « La Lune, Flammarion et Mars », *Le Courrier français*, 11 septembre 1892, 9^e année, n° 37, p. 2, repris dans *La Muse frondeuse*, Daniel Mouret (éd.), Paris, Grasset, 1971 [posth.], p. 209-212. Inspiré de la célèbre revue *Le Chat Noir*, *Le Courrier français*, créé par Jules Roques, publie notamment les poètes du groupe des Incohérents. Il paraît de 1884 à 1914.

¹⁵⁰³ *Les Amours jaunes* [1873], repris dans les *Œuvres complètes* de Charles Cros et Tristan Corbière, Pierre-Olivier Walzer (éd. des œuvres de Corbière), *op. cit.*, p. 851.

¹⁵⁰⁴ « Les herbes aux vents seront tes cheveux » révèle un jeu avec les catachrèses de la « chevelure » et de la « queue » des comètes.

J'en avais plein le... dos, vous m'ôtez un souci.

Il s'agit de remotiver le sens premier d'une expression passée communément dans le langage courant de la séduction. Comme dans la gazette rimée dédiée à Jean Rameau dont Ponchon se moque parce qu'il s'est approprié la nature, Flammarion semble avoir fait main-basse sur la Lune, dans une perspective galante. Son affabilité d'amant est plaisamment prise en charge par la détérioration de « Madame » en « médème », et son gage d'amour est en fait motivé : l'aposiopèse du quatrième vers cache significativement une grossièreté en inadéquation avec la communication badine, mais qui annonce discrètement la chute du poème qui posera de façon détournée une adéquation entre la lune et le fondement de l'amante. L'astronome poursuit :

« Rien qu'à l'épousseter, en une seule année
J'usai plus de vingt-trois douzaines de plumeaux.
Elle n'est bonne à rien, cette vieille fanée
Qu'à faire plangorer les loups et les marmots.

La plume de Flammarion est un instrument de l'entretien quotidien (on remarque alors que l'astronome utilise son instrument d'écriture à l'envers), voire un symbole phallique : décrire la lune scientifiquement revient à la débarrasser d'une couche qui la voilait et en préservait les mystères. Dès lors, l'entreprise scientifique s'apparente encore à une défloration qui ôte à la nature son intérêt et ses charmes. Restent les poètes : le verbe du quatrième alexandrin est une création de Corbière, loup solitaire et poète enfant. Flammarion reproche à la lune, dans les quatrains suivants, sa stérilité biologique : « Vous n'y trouverez pas un microbe vivant ». Il ne coûte rien de s'en débarrasser. La spécificité de l'approche de Flammarion, selon Ponchon, est qu'il n'est pas un savant au même titre que les autres. Il se place au-dessus parce qu'il pense posséder de plus amples connaissances qui lui permettent de s'élever plus avant dans la profondeur des cieux :

« Je m'occupe aujourd'hui de planètes plus rares
Et de Mars en particulier. Jusques ici
On possédait sur Mars des notions barbares :
Or, j'en ai de beaucoup meilleures, Dieu merci.

« Et d'abord, nos savants feraient mieux de se taire,
Étant totalement de savoir dépourvus.
Donc, Mars est habité, je n'en fais pas mystère.
Vous me direz : Qu'en savez-vous ? – Je les ai vus.

À peine amorcé, le débat scientifique sur les mondes habités s'interrompt. Flammarion décrit sans plus se justifier une planète peuplée d'habitants dont il jette le portrait à la face du méthodique Renan. On sait que Flammarion milite pour la pluralité des mondes habités, et selon la très sérieuse *Astronomie populaire*, la planète Mars semble la plus propre à recueillir la vie : « Quand distinguerons-nous les grandes villes de ce monde voisin ? » s'écrie avec force et

conviction l'astronome réel¹⁵⁰⁵. Plus beaux que les humains, plus forts, plus talentueux et plus avancés en sciences physiques, les martiens de Ponchon ne boivent que du vin et vivent en paix et en santé jusqu'à cent ans, âge auquel ils décident de se donner la mort. Avançant l'argument que Mars est une planète plus ancienne que la Terre, l'*Astronomie populaire* postule que les martiens sont probablement plus avancés que les terriens dans tous les domaines¹⁵⁰⁶. Sous la plume de Ponchon, Flammarion se fait ethnographe fantaisiste et satirique en jonglant avec les rimes semi-équivoquées (« fameux don / Bas-Meudon ») et en se moquant de l'art humain, particulièrement de Gounod, de l'opéra et de la presse. Il met ensuite en lumière quelques éléments de science encore réellement sujets à débat à son époque :

« Pour les uns le débat est encor chez le juge :
À savoir la raison de la couleur de Mars.
Or, s'il est rouge ainsi, c'est qu'au jour du déluge
Émigrèrent chez lui la plupart des homards.

« Vous remarquez aussi ces plans géométriques
Que les purs idiots prennent pour des canaux.
Moi, qui n'ai pas pour rien sué deux rhétoriques,
Je dis plus simplement : Ce sont là des signaux

« Que ceux de Mars nous font, c'est clair, et je m'engage
A les tôt déchiffrer et répondre à mon tour,
Car j'ai déjà compris un mot de ce langage,
Et ce mot c'est : *bonjour*. Ils nous disent bonjour. »

Pour fantaisiste, cette plaisante histoire d'une massive émigration de homards n'est pas sans rappeler l'opinion formulée par Flammarion dans son *Astronomie populaire* selon laquelle la planète aurait cette teinte du fait d'une faune principalement rouge¹⁵⁰⁷. Enfin, Flammarion se rêve en un nouveau Champollion, prophète astronomique. La clôture de cette gazette rimée dépeint en effet un savant proche du démiurge interastral :

Il dit, et d'une main, en guise d'allumette,
Pour allumer sa pipe il prend Aldébaran,
Pendant que de l'autre il peigne une comète.
Alors à sa beauté, sur un ton bleu mourant :

« Madame, il se fait tard, la nuit étend ses voiles ;
Je ne voudrais pas plus longtemps vous retenir.
Emportez votre Lune, et puis ces deux étoiles
Que je vous donne en plus et comme souvenir. »

¹⁵⁰⁵ Camille Flammarion, *Astronomie populaire, Description générale du ciel* [1880], Paris, Flammarion, coll. « Champs. classiques », t. II, 2009, p. 100.

¹⁵⁰⁶ « D'autre part, les humanités progressent avec le temps, et Mars s'étant formé avant la Terre et s'étant refroidi plus vite doit être plus avancé, à tous les points de vue. Il est sans doute arrivé à son apogée, tandis que nous ne sommes encore que des enfants qui jouent sérieusement au cerceau. », *ibid.*, p. 115.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 108-109.

Les objets astraux font tant partie du quotidien de l'astronome qu'ils lui servent tour à tour d'allumette chimique et d'animal de compagnie. L'ultime tour de ce morceau repose sur un jeu de mots graveleux : Flammarion donne congé à cette dame, parce que, précisément comme au satellite qu'il a trop épousseté, il a fait le tour de sa lune.

Émile Goudeau, le fondateur des Hydropathes, avait lui aussi caricaturé l'astronome en 1884 dans « La Terre de Procuste¹⁵⁰⁸ ». Flammarion devient alors l'archétype du savant trop sûr de lui et dont les ambitions scientifiques démesurées sont dictées par des raisons qui ne sont pas purement liées au savoir.

Le rire de la poésie peut dans un premier temps s'attacher à décrédibiliser la posture d'autorité du scientifique. Tantôt il dénonce plaisamment la multiplication des savants amateurs, dans un contexte où la science connaît de nouvelles voies de diffusion massive, la multiplication des sociétés savantes, et où la science peut devenir une forme de loisir pour une large frange éduquée de la bourgeoisie grandissante, tantôt elle s'attaque caricaturalement, et *ad hominem*, à des savants institués, établis et reconnus, d'antan ou d'aujourd'hui. Le poète prend ce faisant sa revanche sur des acteurs scientifiques qui ont concouru à établir la science comme seul langage capable de tenir un discours sur le monde. Dans un second temps, la prétention plus générale de la science en elle-même peut devenir la cible de la moquerie poétique.

1.2. Des sciences en manque d'ambition

Les tenants d'un positivisme modéré ont à cœur de se moquer d'une science qui s'arroge le droit de statuer sur toutes les choses de la nature et, ce faisant, de penser, pour avoir analysé ou nommé une chose de la nature (les larmes ou les astres), se l'être appropriée. À l'inverse, certains poètes, en mal d'une approche homogène du monde, se moquent de sciences qu'ils jugent dévoyées (comme la médecine, commerce plutôt que science dédiée à une connaissance qui vise à être diffusée) ou trop spécialisées.

1.2.1. Des scientifiques dévoyés : médecins et éducateurs

La critique de la médecine n'est pas un marqueur de modernité. Au fil des siècles, le médecin est devenu une figure topique du cuistre, au même titre que le pédagogue. Si les deux

¹⁵⁰⁸ Émile Goudeau, « La Terre de Procuste », dans *Poèmes ironiques*, Paris, Paul Ollendorff, 1884, p. 189-203. Le poète s'adresse à une femme à qui il propose de s'évader des affres de la société moderne, considérée comme lit de Procuste. Dans la troisième section, « A la découverte », il s'agit de s'évader de la terre. Le poète recommande donc à la lectrice de se tourner vers l'astronomie : « Sur l'aile du Désir, faite d'Immensité, / Hors de ce monde obscur et si mal habité / Fuyez ! Prenez un bain dans l'Espace Solaire, / Marion ! La Planète a cessé de vous plaire ?... / Il suffit – Commandez – Monsieur Flammarion / Vous offre Aldébaran, Sirius, Orion, / Des Astres où votre âme éthérée et pensive / Ne se courbera plus sous la brume massive », p. 192.

font des ravages, sur les corps malades ou sur les esprits juvéniles, le médecin supplante son compère par un soupçon d'avarice. En témoigne par exemple la fable fantastique de Jules Verne, *Frritt Flacc*, dans laquelle le docteur Trifulgas refuse de sortir de son lit de nuit pour sauver un patient trop pauvre. Il faut dire que pour ce docteur, à qui la fable inculquera finalement une funeste leçon, le traitement de chaque maladie a un prix fixe, quelle que soit la richesse des patients. Par conséquent, le docteur Trifulgas ne soigne que les riches, au mépris même de la science, car « [i]l ne croit à rien, pas même à sa science, – excepté pour ce qu'elle lui rapporte¹⁵⁰⁹. »

Selon la conception flaubertienne, il faut « [se] moquer [de la médecine] quand on se porte bien¹⁵¹⁰ ». Dans son *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert répète à plusieurs reprises que l'écriture du médecin doit obligatoirement être illisible, ce qui constitue un « signe de science¹⁵¹¹ ». Le romancier s'attaque ainsi à l'autorité médicale. Il suggère plaisamment que le médecin ne cherche pas même à se faire comprendre, alors que l'ordonnance qu'il prescrit doit être suivie à la lettre. Il y a là un paradoxe comique évident : le signe du savoir indiscutable du médecin repose sur sa capacité à rendre incommunicable le fruit de sa connaissance. De là à dire que les médecins sont des charlatans qui abusent de la crédulité de leurs clients, il n'y a qu'un pas que franchit allègrement la poésie fantaisiste d'alors.

Les monologues fumistes d'Alphonse Allais en portent la trace récurrente. « Le Médecin¹⁵¹² », par exemple, présente un narrateur livré aux griffes d'un docteur qui le mène droit à la mort pour récupérer le bien immobilier qu'il habite. Après s'être débarrassé du praticien et de ses recommandations médicamenteuses, l'homme, pourtant diagnostiqué en phase terminale, guérit subitement. Non seulement ce médecin trahit le serment d'Hippocrate, mais il jette une ombre sur toute la profession. La seule fois qu'une prescription est considérée comme bénéfique par le narrateur de ce monologue, c'est lorsqu'il applique de travers une ordonnance en avalant un emplâtre et en se badigeonnant l'estomac de sirop.

L'avidité du médecin peut être de diverses natures. Comme l'ont dit une trentaine d'années plus tôt Flaubert, Louis Bouilhet et Maxime Du Camp dans les brouillons de *La*

¹⁵⁰⁹ *Frritt Flacc* [1884], repris en 1886 dans *Les Voyages extraordinaires* à la suite de *Un billet de loterie*, Paris, Jules Hetzel et C^{ie}, coll. « Bibliothèque d'éducation et de récréations », 1886, chapitre V, p. 284.

¹⁵¹⁰ Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* [1913], repris dans *Œuvres*, Albert Thibaudet et René Dumesnil (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1952, p. 1017, entrée « MÉDECINE ».

¹⁵¹¹ *Ibid.*, p. 1008, entrée « ÉCRITURE ».

¹⁵¹² Alphonse Allais, « Le Médecin », dans *À se tordre* [1891], repris dans les *Œuvres anthumes*, *op. cit.*, p. 21-23.

*Découverte de la vaccine*¹⁵¹³ – j’y reviendrai plus amplement par la suite –, par la voix d’Elfrid, les médecins ont la réputation de profiter éhontément de l’accès à l’intimité des épouses que leur offre leurs prérogatives¹⁵¹⁴. Dans « Anesthésie¹⁵¹⁵ », le médecin (chirurgien-dentiste) profite même de son matériel anesthésiant barbaquement dénommé (« Aussitôt les protoxydes d’azote, les chloroformés, les chlorures de méthyle s’abattirent sur l’organisme du malheureux, comme s’il en pleuvait¹⁵¹⁶. ») pour endormir un mari jaloux en même temps que sa vigilance. Les médecins constituent une cohorte d’hommes dangereux, parce qu’ils n’ont aucun intérêt à ce que leur clientèle guérisse, comme l’explique plaisamment le monologue « Cupides médocastres¹⁵¹⁷ ».

Voilà qui explique la conclusion du poème en vers « Un coin de Genèse¹⁵¹⁸ » de Léo Trézenik, poète du *Chat Noir*¹⁵¹⁹ ayant lui-même commencé des études de médecine¹⁵²⁰. Dieu se rend compte des progrès de l’homme qui commence à pulluler et sera bientôt en surnombre au regard des dimensions restreintes de la planète qu’il habite. Pour réfréner la propagation de la race humaine, Dieu déverse sur elle le Déluge, qu’elle a tôt fait d’endiguer (au sens propre du terme), puis les fauves, qu’elle dompte. Dieu se met alors en colère :

Ah ! c’en est trop, morbleu ! je veux une vengeance ;
Je veux par tous moyens, décimer cette engeance.
Il me faut un fléau sûr de son résultat,
Un fléau patenté, reconnu par l’État,
Qui soit enfin légal autant que délétère ;
Et le Très-Haut lâcha les médecins sur terre.

¹⁵¹³ Gustave Flaubert, Louis Bouilhet et Maxime Du Camp, [*Jenner ou*] *La Découverte de la vaccine* [1846], repris dans les *Œuvres complètes*, Claudine Gothot-Mersch (éd.), Yvan Leclerc et Guy Sagnes (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 1073-1100.

¹⁵¹⁴ *Ibid.*, acte 3, scène IV, p. 1091.

¹⁵¹⁵ Alphonse Allais, « Anesthésie », dans *À se tordre*, *op. cit.*, p. 64-66.

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵¹⁷ Alphonse Allais, « Cupides médocastres », dans *Amours, délices et orgues* [1898], repris dans les *Œuvres anthumes*, *op. cit.*, p. 785-786.

¹⁵¹⁸ Léo Trézenik, « Un coin de Genèse », poème paru dans *Le Tout-Paris* (ancien *Hydropathe*) du 26 juin 1880, p. 6, et repris dans *Les Gouailleuses, poésies fantaisistes*, Paris, Léon Vannier, 1882, p. 46-47. Sur Léo Trézenik, voir le portrait qu’en fait de son vivant Willy (« Express-Silhouettes – Nos collaborateurs : Léo Trézenik », *Nouvel écho, Revue littéraire et dramatique illustrée*, n° 11, 1^{er} juin 1892). Voir aussi la notice que lui consacre Nathalie Prince dans *Petit musée des horreurs, Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2008, p. 1084-1085.

¹⁵¹⁹ Le *Chat Noir* était un cabaret de Montmartre, fondé par le poète fantaisiste Rodolphe Salis en 1881. De 1882 à 1897, le même Rodolphe Salis dirigea avec Émile Goudeau la revue hebdomadaire du même nom. Caractéristique de l’esprit fin-de-siècle, elle compte parmi ses contributeurs les anciens poètes Hydropathes, Vivants et autres Hirsutes. Voir à ce propos Mariel Oberthür, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, éditions Slatkine, 2007 et André Velter, *Les Poètes du Chat-Noir*, anthologie poétique, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1996, voir aussi Catherine Dousteysier-Khoze, « Rodolphe Salis et Émile Zola : rencontres chatnoiresques », *Le Rire moderne*, Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « RITM », 2013, p. 217-231.

¹⁵²⁰ Voir à ce propos la notice biographique proposée en appendice aux *Dix ans de bohème* d’Émile Goudeau, Michel Golfier, Jean-Didier Wagner et Patrick Ramseyer (éd.), Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2000, p. 541.

Voilà une explication fantaisiste de la façon d’agir des médecins. À l’égal des sauterelles (le mot « fléau » est martelé, à la césure puis repris dans le vers suivant), cette invasion d’êtres qui ne sont pas humains est envoyée sur terre non pour guérir l’espèce et l’aider à croître, mais pour manger avidement ses récoltes (la logique de cette analogie suggère à la fois la cupidité des médecins et leur appartenance à la classe de la vermine qui prodigue les virus plutôt qu’elle ne les endigue). Le verbe placé à la césure du dernier vers du poème indique le caractère sauvage et nuisible de cette horde qui, sous couvert d’agir en accord avec les institutions humaines, n’est rien autre que la malédiction sournoise d’un Dieu inquiet et en colère.

Dans le même registre, les pédagogues sont souvent considérés comme des cuistres qui font entrer à toute force des préceptes stériles de sciences dans la tête de jeunes générations innocentes. C’est l’un des sujets principaux de *L’Âne*¹⁵²¹ de Victor Hugo. Ce morceau détaché du projet de *La Légende des siècles* a vu sa parution longtemps retardée. Il paraît en 1880 au moment où la science peut enfin être descendue de son piédestal, car les voix qui commencent à la critiquer se font plus présentes. Le poème commence par ces vers :

Un âne descendait au galop la science.
 – Quel est ton nom ? dit Kant. – Mon nom est Patience,
 Dit l’âne. Oui, c’est mon nom, et je l’ai mérité,
 Car je viens de ce faite où l’homme est seul monté
 Et qu’il nomme savoir, calcul, raison, doctrine.
 Kant, porter le licou sanglé sur la poitrine ;
 Avoir dès son bas âge, âpre et morne combat,
 L’os de l’échine usé par la boucle du bât [...],
 Tout cela qui te semble assez rude n’est rien,
 Et le fouet est à peine un souffle éolien,
 Et les cailloux sont doux, et la raclée est bonne
 À côté de ceci : suivre un cours en Sorbonne ;
 Vivre courbé six mois, peut-être un temps plus long,
 Sous une chaire en bois qu’habite un cuistre en plomb ;
 Dresser son appareil d’oreilles au passage
 Des clartés du savant et des vertus du sage ;
 Épeler Vossius, Scaliger, Salian ;
 Écouter la façon dont l’homme fait hi-han¹⁵²² !

Non seulement la charge du savoir est plus lourde et plus pénible, mais surtout, elle ne rend pas plus intelligent : repasser les savoirs d’une liste d’érudits plus ou moins lointains et plus ou moins obscurs, revient, selon la leçon de la rime semi-équivoquée, à braire comme un âne. Le renversement axiologique qui structure toute la pensée de ce long poème philosophico-scientifique est immédiatement énoncé par le biais de cette éloquente rime qui rapproche un

¹⁵²¹ Victor Hugo, *L’Âne* [1880], repris dans les *Œuvres complètes, Poésies III*, présentation de Jean Delabroy et édition de *L’Âne* par Jean-Claude Fizaine, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1027-1112.

¹⁵²² *Ibid.*, p. 1033.

érudit jésuite et le cri insignifiant (au sens propre comme au figuré) de l'âne. On voit immédiatement que le corpus hugolien trouve une place de choix parmi les poèmes satiriques qui opèrent leur démonstration par le rire : les jeux de mots n'arrêtent pas le poète romantique non plus que les détails satiriques, qui, par exemple, esquissent de plaisants parallèles en mettant à profit les ressources de l'alexandrin (« Sous une chaire en bois qu'habite un cuistre en plomb »). En outre, la voix qui s'arroge tout entière l'énonciation de ce long poème se nomme elle-même dès les premiers vers par un mot qui dit le refus conscient de la science et de la somme que constituent ses savoirs. Cet âne se nomme Patience parce qu'il a patiemment accepté de parcourir l'ensemble des savoirs humains, mais la première rime qu'il exhibe dès l'ouverture du poème indique de façon éclatante les conclusions qu'il tire de ce voyage d'érudition. L'âne décide de se doter d'un nom qui s'énonce justement comme la négation de la science, en « Patience », apparaît une fausse composition lexicale qui, phonétiquement, fait entendre l'écho « science » précédé d'un préfixe privatif.

Le chapitre intitulé « Conduite de l'homme vis-à-vis des enfants¹⁵²³ » développe une longue diatribe contre les pédagogues. Cette critique s'appuie sur le système de pensée hugolien : l'homme étant la réincarnation d'un ange déchu, l'enfant est encore ivre d'avoir été il y a peu cet ange. La légèreté de son système de pensée, qui est mis en parallèle avec celui de l'âne inculte qui souvent se prétend le détenteur du bon sens, est plutôt la trace de son extraction supérieure. Les affreux pédagogues, « savantasses¹⁵²⁴ », comme les appelle l'âne, ont pour charge infâme de réduire cette angélique légèreté d'esprit sous le bât des savoirs humains. Hugo répète ici une leçon que lui aurait enseignée, de l'au-delà, un objet cosmique : en 1853, lors d'une séance de spiritisme à Jersey, l'esprit d'une comète confesse malignement que « La science est une ânesse¹⁵²⁵. »

1.2.2. *Sciences du détail, sciences de la myopie*

Pour les nostalgiques d'une approche globale de la perception d'un monde régi par l'unité, la science moderne pêche par excès de spécialisation, ce qui conduit les scientifiques à êtres frappés d'une regrettable myopie. Il s'agit peu ou prou de la critique renanienne à l'égard du positivisme. Renan, en effet, comme l'explique Gisèle Séginger, proclame dès sa jeunesse la nécessité de réunir les divers champs du savoir dont le positivisme concourt à accentuer

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 1061-1064.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, dans la section « L'âne Patience entre dans le détail », p.1054 : le livre est un « puits du griffonnage antique et solennel, / Où l'erreur sur l'erreur s'amoncelle, où s'entasse / La savantasserie avec le savantasse ».

¹⁵²⁵ Victor Hugo, *Le Livre des Tables, Les séances spiritiques de Jersey*, Patrice Boivin (éd.), *op. cit.*, p. 75.

l'éclatement¹⁵²⁶. La vague, par exemple, de l'entomologie, science pointilleuse, est moquée dans le monologue fantaisiste « L'Entomologiste, monologue dit par Coquelin cadet¹⁵²⁷ ». Le narrateur y évoque cette fièvre entomologique qui voit fleurir un grand nombre de sociétés en France :

Ma ville natale est la plus belle ville de France. Je ne la désignerai pas autrement, vous l'avez reconnue. – L'un de ses plus beaux fleurons, c'est une société d'entomologie, qui est, –au moins, la plus distinguée de l'univers. Les savants qui en font partie sont ceux-là qui ont découvert le plus de bêtes curieuses dans le cercle de leurs relations et de leur entourage.

L'entreprise entomologique est placée sous un jour burlesque : les bourgeois de la société de province valent en curiosité et en bizarrerie les insectes, et ce membre de la plus éminente société, aux découvertes les plus incroyables, dans la plus belle ville, manie les superlatifs au point que sa voix paraît d'emblée teintée d'ironie¹⁵²⁸. Dans cette institution, seul le narrateur n'a pas fait de découverte d'importance. Le voilà donc en quête d'un insecte inconnu, qu'il finit par trouver dans la vitrine du cabinet d'un juge de paix à la retraite. On est bien loin d'une véritable chasse aux insectes en milieu naturel, telle que nous la décrit par exemple Jean-Henry Fabre dans ses *Souvenirs entomologiques*. Voici le récit de la découverte du narrateur du monologue fumiste :

Soudain, mes yeux tombent sur une boîte vitrée, et j'aperçois, au milieu de cinq ou six insectes qui se prélassent au bout d'épingles, un insecte inédit, original, un coléoptère unique, inconnu.

Mon sang ne fait qu'un tour, j'en anime l'ivresse : c'est une trouvaille véritable. Je prends, de mémoire, le signalement de la bête, et je file, sans dire ni bonjour ni bonsoir.

Cette découverte n'est qu'une redite, puisque l'insecte en question a déjà été épinglé par un autre. Il n'empêche que le narrateur est pris d'un élan poétique, poussé par l'enthousiasme de ce qu'il pense être une trouvaille : le voilà qui s'exclame en alexandrins blancs (« Mon sang ne fait qu'un tour, j'en anime l'ivresse »), sous l'inspiration d'une « véritable découverte ». Malicieusement, le texte se penche sur sa propre écriture poétique et la commente. De même que la créature trouvée n'est pas une découverte, parsemer un texte de prose poétique de vers blancs aussi transparents que celui-ci n'est pas très original. Cette caricature d'alexandrin

¹⁵²⁶ « [T]out se tient invinciblement », écrit-il dans une lettre du 3 mai 1843 à François Liart, citée par Gisèle Séginger dans « Renan et la science, une religion de l'avenir », *La Science en question(s)*, Michel Wieviorka (dir.), Auxerre, Sciences Humaines Éditions, coll. « Les entretiens d'Auxerre », 2014, p. 117-128, p. 119 pour la citation.

¹⁵²⁷ « L'entomologiste, monologue dit par Coquelin cadet », *Le Chat Noir* du 12 janvier 1884, troisième année, n° 105, p. 4. Bien qu'il ne soit pas signé, il est possible de supposer que le monologue fut également composé par Coquelin cadet, qui y nomme un insecte qu'il pense avoir découvert à partir de son nom : le « Coquelinensis ». Ses biographes évoquent d'ailleurs, mais à propos de textes dont la paternité est plus que discutable, une activité de composition de monologues. Voir *Les « Coquelin », 3 générations de comédiens*, Francine Delacroix, Lilian Kalenitchenko et Benoît Noël, catalogue édité à l'occasion de l'exposition du même nom organisée dans le Salon Richelieu de l'Hotel-de-Ville de Rueil-Malmaison du 4 avril au 1^{er} mai 1998, Rueil-Malmaison, Société Historique de Rueil-Malmaison, 1998, p. 19-22.

¹⁵²⁸ C'est d'autant plus vrai que ce début de monologue parodie discrètement le début du *Candide* de Voltaire.

cachée dans une forme de prose met la puce à l'oreille du lecteur qui peut alors douter de la validité de cette « véritable découverte ».

Peu importe, voilà le narrateur lancé à toutes forces dans la rédaction d'un mémoire :

Je rentre chez moi, je me renferme, je ne mange plus, je ne dors plus, je rédige un mémoire résumé, deux-cents pages in-folio, je décris mon insecte, ses mœurs, ses transformations, son habitat, ses sympathies, ses antipathies, ses opinions, son rôle dans l'économie sociale, et tout en promettant, pour l'avenir, un travail moins succinct, je décore la bête d'un nom merveilleux, d'un nom ronflant : le mien, je le nomme : *le Coquelinensis octopunetatus*.

La prétention de ce faux savant à détailler la vie et les habitudes d'un insecte qu'il n'a observé que quelques secondes, mort de surcroît, est tout à fait comique. Il invente un faisceau d'habitudes et de mœurs qui relèvent de la science éthologique, qui s'appuie justement sur l'observation des animaux vivants. La science, semble nous dire ce monologue, délaie du savoir à partir d'observations bien peu appliquées, pour gonfler la baudruche rhétorique et parer une découverte minime de l'autorité de la communication savante.

La découverte est accueillie favorablement par la société, dont un membre seul (« un grincheux ») demande à vérifier les dires par l'observation de l'animal. C'est à ce moment que les choses se compliquent pour notre entomologiste en herbe, car le juge de paix n'accepte pas de prêter son spécimen. S'ensuit une aventure tout à fait rocambolesque, qui voit le hardi scientifique faire le tour du monde à la recherche de son hexapode, poursuivi par une belle-mère en colère d'avoir été éconduite. Des *Coquelinensis*, il en trouve effectivement, mais point d'*octopunetatus* (ou alors leurs huit points sont alignés différemment de ceux du premier spécimen). De retour au logis, l'entomologiste apprend la mort du juge. Il fait l'acquisition de la vitrine qui contient l'objet convoité et file à la Société d'entomologie dont la séance n'a pas encore été close. Il y présente sa découverte :

Je brise le verre, je saisis le *Coquelinensis* et je le présente à l'admiration universelle.
Patatras, quelle dégringolade, seigneur !
Le *Coquelinensis octopunetatus* est en zinc !!!... C'est une vieille épingle de cravate !!!

L'alexandrin blanc, proféré lors de la découverte, a laissé la place à un vers blanc dodécasyllabique, « Patatras, quelle dégringolade, seigneur ! », qui entérine la chute de l'histoire par le fait qu'il ne s'agit plus d'un possible alexandrin : l'hypothétique césure passerait après le « dé- » de « dégringolade ». La prétention autant littéraire que scientifique du narrateur est ici exhibée comme un frein au savoir et un sujet de ridicule. Emporté par ses formules, il s'est précipité sur la rédaction d'un mémoire inventé de toutes pièces.

La clé de lecture de ce monologue est, semble-t-il, à chercher dans une approche poétique du langage. Nous n'avons affaire qu'au récit d'une fausse découverte entomologique montée en épingle, comme l'indique malicieusement la nature du *Coquelinensis octopunetatus*.

L'aventure humoristique relatée dans ce monologue, satire du savant amateur, a peut-être été inspirée par le distrait cousin Bénédict, l'entomologiste passionné d'*Un capitaine de quinze ans*¹⁵²⁹, qui pense avoir fait la découverte d'une araignée à six pattes, alors qu'il n'a mis la main que sur une araignée amputée, qu'il n'a su reconnaître faute de lunettes. Ces deux anecdotes littéraires démontrent que l'enthousiasme des savants les rend tout à fait myopes et incapables de réaliser une observation empirique adéquate.

Comme le remarque Victor Hugo, l'histoire scientifique du monde marche dans le sens de la miniaturisation. Lorsque l'âne Patience raconte l'évolution de la vie et de la terre, il met poétiquement en place une forme de rapetissement :

Vois, ce monde est d'abord un noyau de vapeur
Qui tourne comme un globe énorme de fumée ;
Vaste, il bout au soleil qui luit, braise enflammée ;
Il bout, puis s'attiedit et se condense, et l'eau
Tombe au centre du large et ténébreux halo ;
Puis la terre, encor fange, au fond de l'eau s'amasse ;
Sur cette vase on voit ramper une limace,
C'est l'hydre, c'est la vie ; et la mer s'arrondit
Autour d'un point qui sort des eaux et qui verdit ;
C'est l'île surgissant des profondeurs béantes ;
Des vers titans parmi des fougères géantes
Fourmillent ; et du bord des boueux archipels
Des colosses se font des monstrueux appels ;
L'hippopotame sort de l'immense onde obscure,
Le serpent cherche un flanc où plonger sa piqûre,
De vastes millepieds se traînent, le kraken
Semble un rocher vivant sous l'algue et le lichen,
Et le poulpe, agitant sa touffe contractile,
Tâche d'étreindre au vol l'affreux ptérodactyle ;
Puis des millions d'ans se passent ; du roseau
Sort l'arbre, et l'air devient respirable à l'oiseau,
Et la chauve-souris décroît, et voici l'aigle,
Le vent fraîchit, le flot baisse, la mer se règle,
L'île soudée à l'île ébauche un continent,
Et l'homme apparaît nu, pensif et rayonnant ;
C'est fini ; l'aube émerge et le recul immense
Des monstres, du chaos, des ténèbres, commence ;
La tempête de l'être a cessé de souffler ;
Et l'on entend des voix sur la terre parler ;
Le typhon s'amoindrit et devient l'infusoire ;
Et l'antique bataille, inextinguible et noire,
Du dragon et de l'hydre, avec son fauve bruit,
Fuit dans le microscope et se perd dans la nuit ;

¹⁵²⁹ Jules Verne, *Un capitaine de quinze ans*, [1877], Arles, Actes Sud/Ville de Nantes, coll. « Les mondes connus et inconnus », 2005.

L'effrayant désormais plonge dans l'invisible ;
L'infiniment petit s'ouvre, gouffre terrible ; [...]
Et maintenant, savant, penseur officiel, [...]
Quel compte te rends-tu de tout cela, réponds ?
Comment rattaches-tu les arches de ces ponts
Au grand centre de l'ombre ? Avec quelles besicles,
Docteur, regardes-tu les formidables cycles¹⁵³⁰ ?

Le monde lui-même est le fruit de la condensation d'un nuage de vapeur frappé de gigantisme. Les premiers animaux sont tous marqués du même trait, même les plus humbles : les « vers titans », à ce titre, relèvent d'une formule en oxymore qui déploie à elle seule une pensée du grotesque dont est issue l'intégralité des formes de vie à venir. De même, la « vie » est à la fois « limace » et « hydre », infime et sublime. L'origine est le lieu de la « tempête de l'être », qui se calme, en rétrécissant, en « voix » qui parlent. Cette épopée en forme de minoration est aussi une décroissance, c'est-à-dire, dans la pensée hugolienne, une dévaluation. La « chauve-souris », significativement, ne réduit pas seulement sa masse, lorsqu'elle devient oiseau. L'utilisation du verbe « décroît[re] » signifie qu'elle perd également en qualité. On retrouve l'idée hugolienne de l'échelle que les êtres peuvent parcourir dans les deux sens¹⁵³¹, mais l'histoire biologique tend à observer un mouvement descendant.

L'objet du savoir se condense alors en détails et fuit l'œil de l'homme. Les monstres antédiluviens deviennent des êtres unicellulaires (« Le Typhon s'amointrit et devient infusoire ») et la bataille universelle de la lutte pour la vie « fuit dans le microscope et se perd dans la nuit ». Par conséquent, les savants autorisés du monde moderne, directement apostrophés par l'âne Patience et par le poète que l'on sent frémir sous les oreilles de son double, ne s'occupent plus que de minuscules points de détail qu'ils observent indépendamment les uns des autres, sans les relier entre eux pour chercher à créer un système d'appréhension global du monde. En se réduisant, constate l'âne, le monde matériel s'est comme morcelé, mais ce n'est qu'une illusion d'optique dans laquelle plongent les savants : le « microscope » et les « besicles » encadrent les choses qu'ils permettent à un observateur myope de mieux voir. Cet encadrement, dans la poétique hugolienne, est aussi et surtout une cloison qui fractionne inadéquatement le savoir général en spécialités qui ont perdu tout leur sens en cherchant à prendre leur indépendance.

Par conséquent, les grandes découvertes du monde moderne semblent des vétilles :

Dans la matière, encor, passe ; on peut innover ;

¹⁵³⁰ Victor Hugo, *L'Âne, op. cit.*, « Coup d'œil général », dans « Colère de la Bête », p. 1046-1047.

¹⁵³¹ Voir à ce propos « Les romantiques : l'échelle en mouvement », dans *Histoire naturelle de l'âne*, Laura Bossi, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Science, histoire et société », 2003, p. 107-114. Voir aussi l'ouvrage fondateur d'Arthur Lovejoy sur la *scala naturae*, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* [1936], Cambridge, London, Harvard University Press, 1964, p. 288-314.

Il est permis d'aller, de chercher, de trouver
 Quelque crapaud géant, quelque gros perce-oreille,
 Quelque étrange fourmi, pas tout à fait pareille
 À celles dont Linné a contemplé les œufs,
 Ou des squelettes frais et des fossiles neufs,
 Des mammoth troublant l'ordre, et dans les grès, les schistes
 Et les gneiss, des fémurs d'éléphants anarchistes ;
 La routine consent à ce qu'un cachalot,
 Inédit, lève un peu son grouin [*sic*] hors du flot ;
 On peut faire sans trop indigner les bélétrés,
 Des révolutions dans les écailles d'huîtres ;
 L'immortelle ânerie, et j'en suis à regret,
 Admet qu'on peut trouver un gui dans la forêt
 Ou pêcher un mollusque avec un coup de sonde ;
 Quand on voit revenir après leur tour du monde
 Le capitaine Cook, Magellan ou lord Ross
 Rapportant des tapirs ou des rhinocéros
 Si bien que la science à leur aide complète
 La confrontation de l'homme avec la bête,
 Quelque raie éclairant l'énigme du dauphin,
 Des os de mastodonte illuminant enfin
 La grande question de l'ours, ou des carcasses
 D'épiornis [*sic*] faisant progresser les bécasses,
 Longs bravos ; les savants, formant leurs bataillons
 Contemplant les herbiers et les échantillons,
 Le mandarin admire, et le bourgeois dit : Qu'est-ce ?
 On fait queue au musée à voir ouvrir la caisse ;
 Les deux chambres que chauffe un rapport érudite,
 Accordent au jardin des plantes un crédit
 Pour élargir l'endroit où l'on met la genèse ;
 Et l'institut – pendant que, tout frémissant d'aise,
 Paris en foule court voir le tapir manger, –
 Harangue au pont des Arts le fossile étranger¹⁵³².

L'innovation scientifique qui fait autorité ne s'occupe plus que de relever de légères discordances par rapport à la *doxa* : il est permis de découvrir une nouvelle sous-espèce, animale ou végétale. La science moderne est une science du détail et du petit fait. Elle est centrifuge au lieu de s'efforcer de constituer une force centripète. L'énonciation ironique de l'âne Patience laisse entendre l'agacement du poète face à des questions qu'il juge, une fois résolues, comme des avancées de « fourmi ». C'est une science qui cherche l'« anarch[ie] » dans la dissolution des faits constatés. Le scientifique moderne ne fait pas avancer la question de la vie, et le progrès ne concerne que les « bécasses ». Et pour cause, la science moderne est organisée sur le modèle d'une armée, dont les scientifiques constituent des « bataillons », et comme dans une armée, les rôles sont distribués et cloisonnés. Cette métaphore de la spécialisation scientifique trouve un écho éloquent dans les objets que les savants considèrent comme des preuves : exhibés sous l'accent de fin d'hémistiche, les « herbiers et les échantillons » sont des objets émanant d'une science qui diffracte, qui observe la vie à l'état

¹⁵³² Victor Hugo, *L'Âne*, op. cit., p. 1066.

post mortem, à partir de fragments et non dans son ensemble. L'ineptie d'une telle approche est immédiatement soulignée par la rime équivoquée qui rapproche plaisamment la question du bourgeois néophyte (« Qu'est-ce ? ») avec l'objet qui enferme un savoir en le séparant du monde (« la caisse ») : ce qui est isolé du monde sera toujours à mettre à la modalité interrogative. La même logique préside à la formulation « Pour élargir l'endroit où l'on met la Genèse ». L'argent public permet de conférer un espace supplémentaire au lieu dans lequel la création de la vie et du monde est déposée, comme un puzzle qu'il serait paradoxalement possible de reconstituer, en rajoutant des bribes de savoirs éparpillés dans des caisses.

Les temps modernes, constate avec désespoir l'âne, n'écoutent plus les penseurs qui visent à reconstituer l'unité du monde. Victor Hugo défend ainsi des scientifiques dont les découvertes sont considérées comme purement spéculatives, voire des pseudosciences :

Que Gall ait du cerveau vu sur le front l'image,
Que dans quelque insondable abîme, le même air
Qui soulevait Élie ait emporté Mesmer,
Malheur ! [...]
Malheur ! huée, affronts, et clameurs triomphantes !
Tous se jettent sur lui ; les uns, les sycophantes,
Au nom des livres saints, védas ou rituels ;
Les autres, les douteurs, bourreaux spirituels,
Parfois railleurs profonds, comme Swift et Voltaire,
Au nom du vieux bon sens, bouche pleine de terre.
On vous l'assomme avec maint argument plombé,
Là, par Christ plus Moïse, ici, par A plus B.
Que veut ce songe creux ? et de quelles cavernes
Sort-il pour nous conter de telles balivernes ?
Avoir du temps passé jeté le vieux bâton,
Quel crime ! S'appeler Gutenberg ou Fulton,
Quel cynisme ! Aller seul ! L'audace est fabuleuse¹⁵³³ !

Hugo prend le parti des sciences qui ne reposent pas uniquement sur un savoir positif, au motif que le scientifique, égal en cela au prophète, devance le savoir humain, le précède et entrevoit un nouveau système d'appréhension du monde plutôt qu'il ne le calcule.

Si l'on a pu identifier deux grandes attitudes irrévérencieuses de la poésie fantaisiste à l'égard de la science, si ces deux attitudes s'opposent frontalement (de la critique démiurgique au procès en myopie), il n'empêche qu'elles font toutes deux le même constat : la science moderne est frappée du sceau de la vacuité et de la prétention inadéquate. La poésie se saisit alors des formes scientifiques de l'énonciation, à toutes les échelles, pour les singer dans des poèmes caricaturaux. Afin de dénoncer la prétention et la vacuité des autorités scientifiques, la

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 1067.

poésie emprunte la langue même de la science et en exhibe les lacunes, l'inefficace et le caractère ridicule.

Au moment où la science se pense comme la seule voie capable d'énoncer un savoir sur le monde, le poète, conscient d'avoir perdu ce droit à tenir un discours gnomique, déploie la langue poétique et ses virtuosité formelles, son potentiel de subversion par les jeux de reprise, d'intertexte dégradé et de polyphonie ironique. Les outils propres de la poésie, en termes formels et énonciatifs, sont mis au service d'une dénonciation des prétentions de la science, pour mettre en place contre elle et ses acteurs une poétique revancharde.

2. RIRE DE L'ÉNONCIATION : SINGER LA VOIX DES SCIENTIFIQUES

« L'aptitude aux phagocytoses
Manque à mes forces pour longtemps,
Mais je trie un fagot. Si t'oses
Me faire un tel coup... Je m'entends. »,
Pierre Louÿs¹⁵³⁴

La déliaison s'étant en partie consommée, deux langues divergentes sont apparues. La spécialisation des discours achoppe sur un risque babélien de mésentente¹⁵³⁵, mais offre également à la poésie qui s'en saisit un riche matériau de signifiants et de formes à détourner en vue de provoquer le rire. Trois échelles se distinguent, esquissant trois façons de mettre à bas, de l'intérieur, la prétention scientifique. Tout d'abord, à l'échelle lexicale, reprendre les termes techniques des sciences permet à la poésie d'en désigner le fonctionnement pédantesque. À l'échelle du texte, les formes rhétoriques de la communication scientifique sont également dévoyées pour en dégonfler l'affectation. Enfin, la poésie scientifique joue des décalages de registres dont la portée humoristique est éloquente.

2.1. Les jeux du lexique scientifique

L'humour revendiqué par un nombre important de poètes fantaisistes repose d'abord sur le jeu de mots : la rime est un embryon de calembour, puisqu'elle rapproche des mots dont le sens est différent mais qui sont phonétiquement proches, semblent nous dire ces poètes qui multiplient pour certains les vers holorimes¹⁵³⁶, revendiquant le primat du ludique sur le

¹⁵³⁴ Pierre Louÿs, « Contre un médecin », dernier poème de *Inscriptions et belles lettres*, dans *Littérature suivie de Livres anciens et de Inscriptions et belles lettres*, 1929, repris dans le t. X des *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 218.

¹⁵³⁵ Il faudrait d'ailleurs plutôt parler d'une multiplicité de langues technolectales émergentes, chaque nouvelle discipline s'en forgeant une pour accéder au statut de science.

¹⁵³⁶ Dont Alphonse Allais, par exemple, était l'un des hérauts.

message. La poésie est d'abord le règne du jeu de mots : mettre en vers le technolecte relève donc souvent du calembour.

Le jeu est lancé par des savants qui versifient leurs connaissances et cherchent à les rendre accessibles et attractives en ouvrant la brèche au rire. Les quelques poèmes didactiques qui constituent la queue de comète d'un genre en train de s'éteindre rendent compte de cette déchéance en introduisant du jeu lexical. La leçon s'observe en train de se proférer et s'amuse de sa propre parole qui mêle termes à retenir et langage poétique. On peut lire dans la *Petite géographie moderne mise en vers*¹⁵³⁷ de Le Bruman :

Quand je veux mettre en vers les mots dits les Deux-Sèvres,
Je n'ai rien, pour rimer, de mieux que mes deux lèvres¹⁵³⁸ [...].

De même à propos de la Creuse :

Aubusson n'est pas fort sur les pâtisseries,
Mais son nom est connu par les tapisseries¹⁵³⁹.

La rime semi-équivoquée (transposition prosodique du calembour dans le premier cas, de la contrepèterie dans le second) relève à la fois d'une posture rhétorique visant à mettre en place un *ethos* de pédagogue qui amuse pour instruire en même temps qu'elle réalise une pirouette plaisante permettant de contourner la difficulté poétique.

Cochon de Lapparent mêle la fantaisie à ses considérations scientifiques dans ses *Conseils à un jeune amateur de géologie*¹⁵⁴⁰. À plusieurs reprises, le terme technique devient pour lui l'occasion de jeux de mots plus ou moins réussis. À propos du terrain dit *Crétacé*, c'est-à-dire constitué de craie, la référence scientifique est rabattue sur du prosaïque (la craie géologique est réduite à la craie du tableau) :

Si, par quelque hasard, cette craie était verte,
Tu pourrais, mon ami, n'en pas sortir tout blanc¹⁵⁴¹.

Blague et rime semi-équivoquée provoquées par le terme technique se mêlent :

Le terrain *tertiaire*, entre tous ses mérites,
A celui d'habiter sous les murs de Paris ;
C'est pourquoi tu pourras récolter des *cérîtes*
Sans que de ton budget l'aplomb soit compromis¹⁵⁴².

¹⁵³⁷ Le Bruman, *Petite géographie moderne mise en vers*, 1875, *op. cit.*

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁴⁰ Cochon de Lapparent, *Conseils à un jeune amateur de géologie, Poème didactique composé à l'occasion des courses géologiques de l'École des Mines*, 1867, *op. cit.*

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁴² *Ibid.* Les Cérithidés sont des coquilles de mollusques allongées et pointues qui se trouvent en effet en nombre dans le bassin parisien. Voir à ce sujet Félix Bernard, *Éléments de paléontologie*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1895, p. 479-482.

Enfin, la rime en elle-même peut être amenée par un jeu de mots à propos d'un terme dénotant la science géologique, au profit d'une syllepse assez banale :

Peut-être, pour finir, devrais-je ici m'étendre
Sur la loi qui régit la fureur des *volcans*.
Mais je ne sais vraiment par quel côté les prendre ;
Ce sont, pour tes débuts, des sujets trop *brûlants*¹⁵⁴³.

Dans le même genre, les glaciers jetteraient « sous leur poids » « de trop grands *froids* ».

Les mots scientifiques peuvent être l'occasion de tours ludiques, stratégie qui relève peut-être surtout de la posture du poète didactique. Il s'agirait de faire accepter le quasi blasphème de ces mots jugés peu poétiques en exploitant leurs potentialités poétiques, mais aussi de marquer l'esprit par un jeu spirituel, visant à faire retenir la leçon et le technolecte sur lequel elle porte. Il peut toutefois s'agir aussi d'une entreprise relevant de la pure poésie fantaisiste.

2.1.1. *Un jeu sur la perte des repères*

On l'a dit, le technolecte déploie des sonorités qui peuvent paraître peu poétiques. Leur profération en forme de prolifération – comme chez Cochon de Lapparent, à la faveur d'une plaisante prétériorité¹⁵⁴⁴ – est parfois l'occasion de poétiques cacophoniques visant à provoquer le rire. C'est le cas notamment dans certains monologues fantaisistes. Charles Cros, connu de son vivant pour manier aussi bien la plume que la règle et le compas¹⁵⁴⁵, fit paraître dans *Le Molière* du 13 avril 1879 un texte sur le spiritisme intitulé « L'Évocation des endormis¹⁵⁴⁶ ». Louis Forestier, dans la biographie qu'il consacre à Cros indique qu'il introduit dans le salon de Camille Flammarion, le jeune poète y fit l'expérience de ce phénomène qui l'intéressait fortement¹⁵⁴⁷. « L'Évocation des endormis » relate une anecdote au cours de laquelle la voix narrative assiste à une séance de spiritisme un peu particulière : afin de couper court à l'argument des détracteurs du spiritisme, selon qui on ne pourra jamais vérifier la validité des supposées déclarations émanant de personnalités mortes, le médium fait parler, par le truchement d'une secrétaire qui enregistre à l'écrit leurs paroles, des personnalités vivantes

¹⁵⁴³ Cochon de Lapparent, *Conseils à un jeune amateur de géologie*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, chapitre II.

¹⁵⁴⁵ Charles Cros fut professeur de chimie et ingénieur aux inventions brillantes, comme le rappelle notamment un hommage que lui rend Alphonse Allais dans *Le Chat noir* du 18 août 1888, repris dans les *Œuvres posthumes*, François Caradec et Pascal Pia (éd.), Paris, La Table ronde, t. II, 1966, p. 60-61.

¹⁵⁴⁶ Charles Cros, « L'Évocation des endormis », *Le Molière*, n° 10, 13 avril 1879, p. 1-2, repris dans le *Tout-Paris* du 13 juin 1880, dans les *Cahiers des saisons* en août 1955 et dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 395-402.

¹⁵⁴⁷ Louis Forestier, *Charles Cros, l'homme et l'œuvre*, Paris, Lettres modernes, Minard, coll. « Bibliothèque des lettres modernes », 1969, p. 49. Louis Forestier s'appuie en particulier sur la lecture des *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome* que Camille Flammarion avait fait paraître à Paris, chez Ernest Flammarion, en 1911.

mais endormies. Selon le personnage qui entraîne le narrateur dans cette soirée, c'est là une « preuve scientifique de la vérité du spiritisme¹⁵⁴⁸ ! »

Le poète fantaisiste se ménage la possibilité de parodier des écrivains et hommes de science. Le premier dont le soi-disant discours direct est transmis est Xavier Marmier, l'homme de lettre dont les récits de voyage constituèrent un apport non négligeable à l'étude des folklores¹⁵⁴⁹. Étonnamment, le voyageur rêve d'un poème, une pièce lyrique sur le folklore et sur le voyage en terre nordique. Le narrateur croit tenir la preuve de la supercherie qui préside à l'opération, puisque Marmier n'est selon lui pas un poète. Le poète adviendra en effet en troisième et dernière position, en la personne de Victor Hugo, dont Cros pastiche avec bonheur la sombre poésie métaphysique. Le narrateur est alors bluffé et près de croire à la véracité du fluide spirite. Entre temps, un deuxième homme a été invoqué, avec succès, semble-t-il. Marmier conjoint l'homme de lettre et le scientifique, son discours n'est donc pas recevable. Hugo en est le parangon du littéraire. Quatrefages endosse, en deuxième position dans l'ordre de la narration, le rôle du scientifique. Il y a trois textes insérés dans cette nouvelle, dont deux sont des poèmes en vers. Voici le rêve de Quatrefages :

L'ichtyophagie pratiquée sur une si large échelle par les *autochtones* des bords de la mer d'*Okhotsk*, provoque chez ces *troglydites brachycéphales* des ecchymoses chroniques. De là une atrophie progressive des muscles extenseurs de jambes et une hypertrophie compliquée de dégénérescence adipeuse et cancéroïde du tissu conjonctif sous-épidermique. Les prodromes et le pronostic de cette diathèse ont été rapprochés à juste titre de l'éléphantiasis sub-aigu qui décimait aux âges paléolithiques les formateurs de *kjoekkenmoeddingen* ou débris de cuisine¹⁵⁵⁰.

L'insertion de cette prose dans un corpus de rêves en vers pousse à considérer que Cros est conscient de sa potentialité poétique. Il n'est pas douteux que le poète accumule à dessein les termes techniques – jusqu'à former ce monticule final – selon la méthode de l'engendrement phonétique. Le groupe consonantique occlusif [kt], difficile à prononcer, est reproduit d'« ichtyophagie » (il ouvre significativement le texte du scientifique) à « *autochtones* ». Les mêmes phonèmes, enrichis d'une assonance en [o] commune également aux trois mots, se retrouvent dans un ordre différent dans « Okhotsk » qui alourdit encore la profération phonétique à la faveur d'une affriquée. L'assonance se poursuit dans « *troglydites* » qui prolonge l'allitération en [t], la constante phonétique des groupes consonantiques et rajoute une gutturale. Pour clore cette première phrase, « *brachycéphale* », « ecchymoses » et

¹⁵⁴⁸ « Entre Ernest : “J'ai trouvé une preuve scientifique de la vertu du spiritisme !” Je le regarde d'un œil mourant. Lui, sans pitié, répète : “Scientifique ! [...]” », Charles Cros, « L'Évocation des endormis », repris dans les *Œuvres complètes*, op. cit., p. 396.

¹⁵⁴⁹ Voir en particulier la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire universel des contemporains* de Gustave Vapereau, cinquième édition, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1880, p. 1236-1237.

¹⁵⁵⁰ Charles Cros, « L'Évocation des endormis », op. cit., p. 398.

« chroniques » reconduisent le règne de l’occlusive [k] et, graphiquement, de l’usage savant du « y ». Cette analyse pourrait être poursuivie sur le texte entier qui multiplie les graphies savantes et les phonèmes consonantiques à la prononciation exotique et compliquée. S’y ajoutent des répétitions internes : l’homéotéleute portant sur le couple dérivatif « atrophie/hypertrophie », l’effet anaphorique entre « prodromes » et « pronostic » et l’écho mis en place par l’adjonction de préfixes indiquant la supériorité et l’infériorité, « sous-épidermique » et « sub-aigu ». L’ensemble de ces phénomènes est repris en bouquet final dans le xénisme – c’est un mot danois – « *kjoekkenmoeddinger* », composé d’une racine au singulier compliquée d’une désinence de pluriel (-er). Ici, il est plus qu’évident que les technolectes sont invoqués pour leur potentiel phonétique et comique plus que pour leur sens : l’effet produit est celui d’un discours qui est incompréhensible et qui n’existe que phonétiquement. Le tour, cependant, est également poétique : ces indigènes de la côte orientale de la Sibérie, les êtres les plus éloignés qui soient géographiquement du salon parisien, possèdent un corps maculé d’hématomes de la même manière que le discours scientifique qui les décrit, éloigné de la réalité du poète et du peuple, est émaillé de termes qui sonnent comme des heurts et des blessures.

Dans cette cacophonie se joue la perte du sens : à trop accumuler des vocables divers – et notamment étrangers –, la langue scientifique n’est-elle pas en train d’ériger une nouvelle Babel que viendrait figurer ce monticule de déchets de cuisine ?

2.1.2. *Gros mots et prosaïsme quotidien*

Au danger de perdre pied, la poésie rajoute celui d’être ridicule : la pompe du mot scientifique, qui cherche à brouiller le sens, vient en fin de compte cacher des réalités bien banales.

Le technolecte peut dans ce cadre apporter une indication humoristique sur le contenu du poème. C’est le cas de « Pituite », de Charles Cros¹⁵⁵¹. Ce dizain à l’allure sérieuse donne l’impression d’une réflexion philosophique sur les bienfaits des unions platoniques, écorchant en passant les idylles romantiques et ses amoureux « chevelus ».

Ayant tout essayé, blême, je ne crois plus
Aux amoureux musclés, soupeurs et chevelus ;
Car moi, qui suis mourant à toutes les minutes,
Tué par la recherche inquiète et les luttes
Littéraires, je crains l’épuisante douceur
Des chauds oaristys. Je voudrais une sœur,
Une femme rêvant avec moi, côte à côte,
Frissonnante, croyant qu’elle fait une faute,

¹⁵⁵¹ Charles Cros, *Les Dizains réalistes* [1876], repris dans *Grains de sel*, dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 145.

Et nous nous aimerions d'un amour immortel,
Sans stores de voiture et sans chambre d'hôtel.

Phonétiquement ([pituït]), le mot détonne : le reste du texte prend soin de mettre en vers des enchaînements phonétiques graves et classiques. Qui plus est, les diverses acceptions au XIX^e siècle de ce terme médical jettent toutes une ombre ironique sur le dizain. Dans la médecine classique, celle de la théorie des humeurs, la pituite est l'un des quatre fluides fondamentaux du corps. L'excès de pituite dans le corps humain provoque le caractère flegmatique. Cette acception est probablement un faux indice : *a priori*, elle illustre parfaitement le fond du texte qui semble émaner d'un poète que les affres de la vie et des passions ont éteint jusqu'à l'apathie. La pituite étant rattachée à l'élément liquide, le poète flegmatique ne ressent plus le feu de la passion. Cependant, la théorie des fluides n'a plus cours en 1876¹⁵⁵². Le grand dictionnaire de Pierre Larousse, qui date exactement de la même période, fait surtout état d'acceptions plus modernes¹⁵⁵³. La pituite renvoie, dans la médecine d'alors, aux sécrétions « blanches et visqueuses » des muqueuses, et notamment nasales. Ce poète qui dit se détourner des « chauds oaristys¹⁵⁵⁴ » s'est refroidi jusqu'à remplacer la sécrétion spermatique par la sécrétion nasale, il est redevenu, à force de travail d'écriture, un morveux. L'« amour immortel » revendiqué par le « je » lyrique n'apparaît plus que comme un enfantillage. D'un point de vue poétique, il se pourrait également que le titre scientifique de ce poème soit rhématique. En ce sens, Larousse rappelle également que le terme *pituite* renvoie fréquemment à la gastrorrhée, c'est-à-dire aux vomissements massifs de sécrétions glaireuses, généralement le matin et à jeun. En ce cas, Charles Cros joue des différents sens du terme médical pour suggérer que la voix poétique qu'il met en place est une parodie de poème qui tourne à vide, à jeun, mais qui, malgré son absence de sens, se complaît dans la logorrhée lyrique.

¹⁵⁵² Voir Auguste Lumière, *Les Horizons de la médecine*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 1937, et en particulier le chapitre II, « L'humorisme des temps passés et les raisons de son abandon », p. 24-29. Voir aussi Jean-Charles Sournia, *Histoire de la médecine et des médecins*, Paris, Larousse, 1991, p. 76-77.

¹⁵⁵³ Voir le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XII, deuxième partie [1866-1879], Genève-Paris, Slatkine, p. 1091-1092.

¹⁵⁵⁴ C'est-à-dire des idylles galantes. Le terme est assez rare pour qu'on puisse considérer qu'il constitue un clin d'œil à « L'Oaristys » de Chénier, œuvre de jeunesse tantôt classée dans les *Bucoliques* (notamment par Gérard Walter, dans son édition de 1958, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 16-22), tantôt traitée à part : Georges Buisson et Édouard Guitton la reprennent dans une section intitulée *Imitation et préludes poétiques* dans les *Œuvres poétiques*, t. I, Georges Buisson et Édouard Guitton (éd.), *op. cit.*, p. 116-121. Buisson et Guitton indiquent par ailleurs que l'Oaristys est une tradition poétique bucolique qui remonte à l'Antiquité et fut codifiée notamment par Ponce-Denis Le Brun, qui en fit un dialogue en soixante-dix alexandrins de rimes suivies dans lequel le berger et la bergère se répondaient à chaque vers (« L'Oaristys ou Dialogue amoureux entre Daphnis et une bergère » [1780], *ibid.*, p. 329).

2.1.3. *Poésie fantaisiste et rhétorique de l'aposiopèse : le bégaiement*

Face à ces termes, la voix poétique claudique, hésite et se tarit. La poésie fantaisiste joue de cette poétique de l'aposiopèse en l'exhibant et en singeant l'agacement.

Émile Goudeau, fondateur des *Hydropathes*¹⁵⁵⁵, chante l'invention des formules chimiques en 1896 :

Au pays des pilons, des bocaux, des cornues,
Des éprouvettes et des rouges alambics,
Les Acides, seigneurs voraces et très chics,
En des langues qui sont encore peu connues,
Par des vocables dont le sens est hasardeux
Tels SO³, AzO⁵ ou CO²,
Courtisent à loisir les Bases ingénues¹⁵⁵⁶.

Pour l'instant, le poète exhibe comme tels des vocables qui appartiennent à la classe de la noblesse scientifique – les « Acides » sont des « seigneurs » – qui constitue une nation étrangère avec ses propres mots inconnus – la chimie est un « pays » à part entière. Les formules chimiques impressionnent ici le commun des mortels et ne dénotent absolument aucune réalité chimique supposée connue du lecteur. La suite du poème, sous les allures d'une fable, cherchera alors à expliquer les compositions chimiques en unions diverses entre les acides et les bases.

Raoul Ponchon, poète surtout connu pour ses « Gazettes rimées » qui rythmèrent, de leurs vers satiriques consacrés à l'actualité, la parution du léger *Courrier français*, puis de *La Presse* (organe boulangiste) et du républicain *Le Journal*, fait paraître tardivement une pièce intitulée « Animaux antédiluviens¹⁵⁵⁷ ». Cette pièce fait écho à une entreprise d'actualité : l'industriel Andrew Carnegie fait reconstituer un squelette de diplodocus et en fabrique des copies de plâtre qu'il diffuse de par le monde autour de 1905¹⁵⁵⁸. Le muséum national d'histoire

¹⁵⁵⁵ Sur le poète Émile Goudeau, voir la biographie en guise d'introduction que fournissent Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur à l'édition de *Dix ans de bohème* d'Émile Goudeau, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 2000, p. 6-76.

¹⁵⁵⁶ Émile Goudeau, « Loi de Berthollet », dans les *Chansons de Paris et d'ailleurs* [1891], Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896, p. 159-165, p. 159 pour la citation, cité par Alphonse Allais dans son monologue « Un peu de science », *Le Journal*, 28 février 1896, repris dans les *Œuvres posthumes*, François Caradec (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 301-302.

¹⁵⁵⁷ Raoul Ponchon, « Animaux antédiluviens », *Le Journal*, du 18 avril 1908, p. 3. Sur Raoul Ponchon, sa vie et sa production, voir *Raoul Ponchon* de Marcel Coulon, Paris, Bernard Grasset, 1927, mais aussi l'introduction de Daniel Mouret à *La Muse frondeuse*, recueil posthume constitué d'une anthologie des « Gazettes rimées » de 1886 à 1900, Paris, Bernard Grasset, 1971, p. 11-41. Voir aussi Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, op. cit., p. 58-60.

¹⁵⁵⁸ Voir à propos de cette anecdote *Les Dinosaurés*, l'ouvrage d'Éric Buffetaut, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues : Sciences et techniques », 2006, p. 20, mais aussi *The Dinosaur Heresies, a revolutionary View of Dinosaurs*, Robert Bakker, Harlow, Longman scientific & technical, 1987, p. 203.

naturelle de Paris reçoit la sienne en 1908, et la dévoile le 8 juin¹⁵⁵⁹. À cette occasion, le poème de Ponchon¹⁵⁶⁰ propose un traditionnel voyage dans les temps primordiaux :

Quand son sol n'était que limon,
La Terre vit éclore,
Sous l'effort de quelque démon,
Une incroyable flore.

Ce monde est marqué par le gigantisme :

Sous un soleil torrentiel,
Les plantes gigantesques
Se multipliaient vers le ciel
Et l'atteignaient – ou presque.

Gigantisme qui se transmet des éléments floraux aux éléments fauniques :

À cette flore, évidemment,
Une adéquate faune
Ajoutait tout son agrément,
Sans lui céder d'une aune.

Jusqu'à présent, malgré l'hétérométrie et les vers courts, le ton est sérieux. Or lorsque vient le moment de nommer cette faune antédiluvienne, la voix poétique se libère jusqu'à porter un jugement amusé sur la taxinomie scientifique :

C'est l'époque des grands sauriens,
Des monstrueux reptiles,
Des mammouths, quoi... des propre à rien,
Et des « ptérodactyles »,

– Si j'en crois les savants en *us* –
Et des « atlantosaures »,
Et des bothriospondylus...
Je ne sais quels encore.

La maîtrise taxinomique du poète est plaisamment exhibée comme vacillante : les deux premiers vers répètent en pléonasme les mêmes éléments biologiques, ce qui accentue le gigantisme et la monstruosité des animaux dénotés. Qui plus est, Ponchon joue de l'approximation en déplaçant le trait définitoire des animaux qu'il invoque : le mammouth, certes, est « gran[d] » et « monstrueux », mais il n'est pas un reptile, et *a fortiori* pas un saurien. La voix poétique se rend compte de ses errements, et lâche sur un registre bas une exclamation en forme de confession d'ignorance, prise de conscience gênée que vient souligner l'aposiopèse au milieu du vers. La voix poétique porte par conséquent un jugement agacé sur ces animaux fossiles au prix d'une rime significative en forme de semi-calembour entre « saurien » et

¹⁵⁵⁹ Cet événement est l'occasion d'une grande inauguration à laquelle assistera le président de la République (Armand Fallières) et où sera servi un fantaisiste *Dîner du Diplodocus*. Voir à ce propos l'*Histoire pittoresque de la paléontologie* de Claude Babin et Mireille Gayet, Paris, Ellipses, 2009, p. 109.

¹⁵⁶⁰ Repris dans *Anthologie, Fougilles archéobibliographiques (Fragments)*, Fabrice Mundzik (éd.), Saint-Xandre, Bibliogs, coll. « Sérendipité », 2015, p. 15-17.

« propre à rien ». Le mot technique est enfin lâché, mais sous forme de discours rapporté (« ptérodactyles »), comme pour suggérer que la voix poétique ne l’assume pas. En effet, ce discours est rapporté de la bouche des savants, qu’il est possible de « croi[re] » ou non, tant leurs noms, à l’instar des animaux qu’ils nomment, ont des consonances fantaisistes. Ces « savants en *us* » sont une allusion au tour traditionnel que l’on trouve déjà chez Voltaire¹⁵⁶¹. Plus récent, le tour fait probablement référence, pour le lecteur de la presse du tout début du XX^e siècle, au Savant Cosinus inventé par le dessinateur satirique et biologiste de formation et de métier Marie-Louis-Georges Colomb, dit Christophe¹⁵⁶². La filiation entre Colomb et la poésie fantaisiste d’inspiration scientifique (en particulier la poésie occasionnellement chimique d’Alphonse Allais) est soulignée par François Caradec qui note que Cosinus ne connaît pour toute chanson qu’une berceuse sur la composition de l’hydrogène, qu’il chante pour endormir les jumelles qu’il a adoptées, prénommées malicieusement Sécante et Cosécante (d’autres fonctions trigonométriques rattachées à la fonction cosinus, comme les jumelles sont filles non naturelles du savant)¹⁵⁶³ :

Pour fair’ de l’hydrogêêêêne
 On prend un tube en porcelai...ne
 On prend du fer, on prend de l’eau
 On plac’ le tout sur un fourneau¹⁵⁶⁴...

¹⁵⁶¹ Voir la lettre de Voltaire, du 26 septembre 1777, à Bernard-Joseph Saurin (« quelques savants en *us* »), reprise dans la *Correspondance* de Voltaire, Théodore Besterman (éd.), t. XIII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 49-50 pour la lettre, p. 50 pour la citation.

¹⁵⁶² Pancrace Eusèbe Zéphyrin Brioché, patronyme complet du savant Cosinus, traîna son chapeau haut de forme et sa redingote en feuillets dans le périodique destiné à la jeunesse *Le Petit Français illustré* du 9 décembre 1893 au 25 novembre 1899. Le succès fut tel qu’il n’est pas envisageable que Ponchon n’en ait pas entendu parler. Voir François Caradec, *Christophe, Le génial auteur d’immortels chefs-d’œuvre*, Paris, Pierre Horay Éditeur, 1981.

¹⁵⁶³ Caradec pense bien sûr aux poèmes qu’Allais fait paraître dans *Le Chat noir* en 1882 sous le titre « Un peu de chimie » au sujet desquels nous reviendrons. Voir François Caradec, *Christophe, Le génial auteur d’immortels chefs-d’œuvre*, *op. cit.*, p. 138-139.

¹⁵⁶⁴ Christophe, « Vie et aventure du savant Cosinus (fin) », dans *Le Petit Français illustré* du 25 novembre 1899, 11^e année, n° 561, p. 623.



Cosinus, de son côté, se vit bientôt père de deux jumelles : les jeunes Sécante et Cosécante, qu'il berce et endort au son harmonieux de la seule chanson qu'il connaisse, son éducation musicale ayant été très négligée. C'est lui qui est spécialement chargé du service de nuit.

Figure 7 : « Vie et aventure du savant Cosinus (fin). »,

dans *Le Petit Français illustré* du 25 novembre 1899, 11^{ème} année, n° 561, p. 623.

Dans ce gag apparaît la séparation des champs du savoir qui conduit Cosinus à être le parangon du scientifique occupé par sa seule discipline, au mépris des autres : l'unique comptine qu'il connaisse est une piètre poésie mnémotechnique de chimie, dont l'efficacité comme berceuse est remise en question par le dessin qui montre l'enfant Cosécante en pleurs (il y a fort à parier que Sécante, dont on aperçoit les petits poings serrés, juge également peu harmonieuse la chanson du scientifique).

Le poème de Ponchon, « Animaux antédiluviens », joue précisément de ce décalage : les nomenclateurs scientifiques du XIX^e siècle ne sont pas des poètes, leurs créations lexicales doivent être maniées avec précaution par la langue poétique, au sein de laquelle ils provoquent le rire. Le « ptérodactyl[e] » et l'« atlantosaur[e] », qu'il cite entre guillemets, sont devenus au fil du siècle deux célébrités : le premier parce qu'il fut découvert par Cuvier, le second parce qu'il fut révélé par la guerre des os, aux États-Unis, dans les années 1870¹⁵⁶⁵. Il s'agit de rire en jonglant avec les découvertes parmi les plus emblématiques de la science paléontologique du siècle, tout en soulignant que les « savants en us », dont le nom rime justement avec celui des animaux antédiluviens qu'ils découvrent (la rime avec l'étourdissant

¹⁵⁶⁵ Voir *Éléments de paléontologie* de Félix Bernard, qui atteste la paternité des découvertes (Cuvier pour le ptérodactyle, Marsch pour l'atlantosure), 1895, *op. cit.*, p. 810 et 814. Au sujet de la guerre des os que se menèrent notamment les paléontologistes Cope et Marsh, voir l'ouvrage d'Url Lanham, *The Bone Hunters: The Heroic Age of Paleontology in the American West* [1973], New York, Dover Publications, 1991.

« bothriospondylus¹⁵⁶⁶ »), se sont coupés du monde dans lequel ils évoluent (idée qui est alors devenu un poncif). Cela peut leur permettre de monopoliser la parole sans qu'on comprenne de quoi il est question, tout comme ce « bothriospondylus » monopolise à lui seul six des huit syllabes de l'octosyllabe sans qu'il ne soit décrit ni caractérisé. Le caractère incompréhensible, ou du moins déplacé, de ces termes scientifiques, ainsi que leur prolifération *ad nauseam*, sont signifiés par le dernier des vers cités : « Je ne sais quels encore ». Ponchon propose en réaction une ressaie poétique et populaire (chez Ponchon, les deux vont de pairs) des termes techniques :

Nous verrons donc, en son ampleur,
Ce monstre d'une époque
Où le charbon était en fleur,
Ce brave diplodoque¹⁵⁶⁷.

Tout se passe comme si la francisation des racines savantes permettait de s'approprier cet antédiluvien en le rapprochant de nous : on ne pourra « v[oir] » ce diplodocus qu'en le vulgarisant, c'est-à-dire en le faisant passer en langue vulgaire. L'adjectif hypocoristique qui lui est antéposé travaille dans le sens d'une assimilation en forme de reconquête poétique¹⁵⁶⁸.

Cet usage poético-ludique des technolèctes sera repris par exemple par Pierre Louÿs dans son « Contre un médecin¹⁵⁶⁹ » :

Dans la crypte encor cénotaphe
D'un triste et vierge et saint martyr
L'homme aux Parques frémit et piaffe
On croit qu'il entre. Il va partir.

Il vibronne un leucocythe
Qui, Metchnikoff étant défunt,
Va seul s'engloutir au Cocythe
Où la Parque se fit parfum.

L'aptitude aux phagocytoses
Manque à mes forces pour longtemps,
Mais je trie un fagot. Si t'oses
Me faire un tel coup... Je m'entends.

¹⁵⁶⁶ Le bothriospondylus, quant à lui, a été décrit par Richard Owens en 1875 dans « *A monograph on the Fossil Reptilia of the Mesozoic Formations. Monograph on the Genus Bothriospondylus* », London, Printed for the Palaeontographical Society, vol. 29, 1875, p. 15-26.

¹⁵⁶⁷ Raoul Ponchon, « Animaux antédiluviens », *op. cit.*

¹⁵⁶⁸ Néanmoins, n'est-ce pas alors répéter la poétique d'un André Chénier qui francisait les termes savants en les amputant de leur désinence latine, lorsqu'il proposait par exemple d'appeler, dans « Les Berges des hautes vallées », le bouvier « Bubul » (*bubulcus*) et la chèvre « Caprar » (*caprarius*) ? *Bucoliques*, repris dans les *Œuvres poétiques*, t. II, Georges Buisson (éd.), *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁶⁹ Pierre Louÿs, *Inscriptions et belles lettres*, *op. cit.*, p. 218.

Bien que ne portant pas de date, cette pièce est sans doute très tardive, puisqu'elle fut composée nécessairement après 1916, date de la mort de Metchnikoff qui découvrit la phagocytose (défense immunitaire par les globules blancs). Si « L'homme aux Parques » fait probablement d'abord référence au médecin, il n'est pas impossible d'avancer qu'il peut être une épithète qualifiant Paul Valéry (*La Jeune Parque* date de 1917). La dérision est double, puisque si Valéry est évoqué, déjà béatifié sans être encore mort (ce qui explique le « cénotaphe »), le mot « Cocythe » à la rime rappelle l'« Antéros » des *Chimères*. Le titre de la pièce de Louÿs, avec cette préposition privative, peut être lu comme un écho au préfixe de même nature du titre du poème de Nerval. La fantaisie est totale, elle repose sur le *spoudogeloion*, sur la dégradation héroï-comique de grands poètes établis par le biais de l'usage de termes techniques (« leucocythe » remplace « Amalécyte » comme rime répondant à « Cocythe », et la rime équivoquée entre « phagocytoses » et « fagot. Si t'oses » relève du calembour).

L'exemple de cette pièce tardive révèle que l'usage poético-ludique des technoclectes ouvre la voie à une poésie moderne qui reprend la main sur une langue qui a semblé lui échapper un moment, qu'elle a plaisamment fait descendre de son piédestal pour en faire en fin de compte un matériau poétique aussi riche que les autres.

Toutes ces expériences tendent à la même conclusion : la langue des scientifiques prend des airs pompiers pour cacher une incapacité à communiquer un savoir au peuple. Ces trop grands mots ne cachent-ils pas, en fin de compte, des vides ? À ce titre, la communication tout entière peut connaître, à l'échelle de la leçon, le même traitement par la poésie. En somme, la poésie et son potentiel ludique prennent le pas sur la communication scientifique dans cette manière fantaisiste de faire dialoguer le genre avec la science.

2.2. Rire des formes de la communication scientifique

La communication scientifique revêt des formes d'énonciation qui fonctionnent unilatéralement : de même que le terme spécialisé sert bien souvent de marqueur d'éducation ou d'appartenance à un groupe – il est exclu, par définition –, l'énonciation scientifique prend la forme d'une parole délivrée comme un message d'autorité indiscutable.

L'un des rôles que se propose d'endosser la poésie fantaisiste est de caricaturer un tel type d'énonciation : il s'agit d'un poncif de la littérature satirique, qui trouve une actualisation particulière durant une période où le scientisme représente une opinion majoritaire de plus en plus décriée.

2.2.1. Leçons comiques pour sciences sérieuses

Alphonse Allais, l'amuseur public poétique parmi les plus prolifiques de la fin du siècle mit fréquemment, lui aussi, sa leste plume au service d'une poésie chimique humoristique. Ce fils de pharmacien étudia quelque temps la chimie avec son père¹⁵⁷⁰, ce qui lui vaudra d'être caricaturé en chimiste approximatif et facétieux par Cabriol, en page de couverture du numéro du 28 janvier 1880 de *L'Hydropathe* :

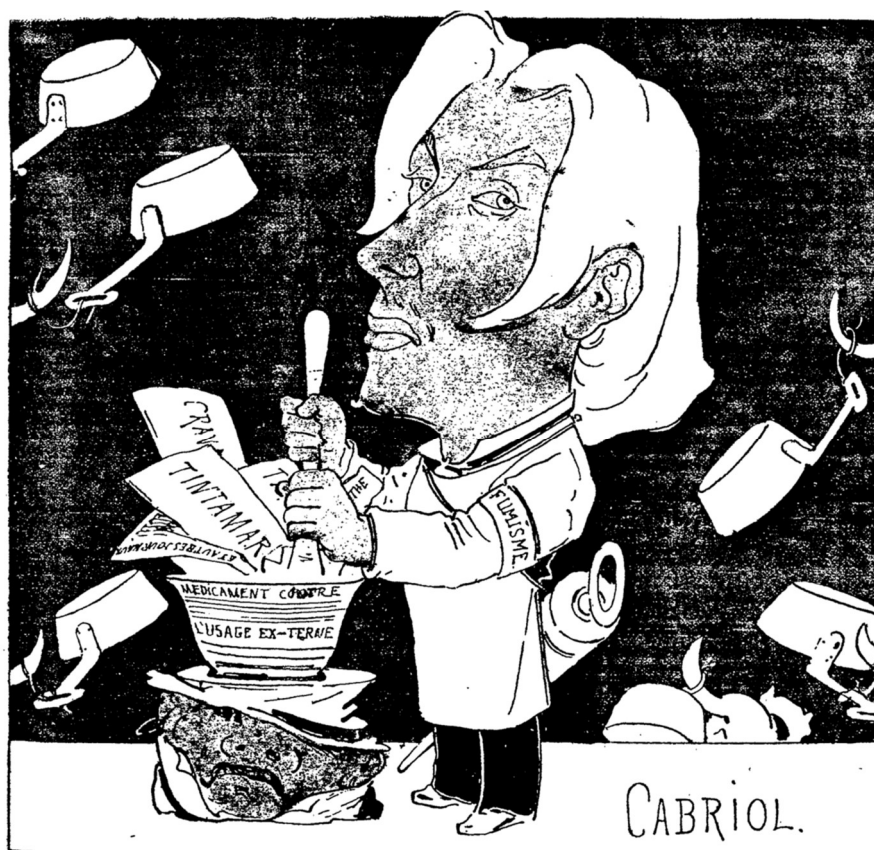


Figure 8 : « *L'Hydropathe Alphonse Allais* », Cabriol.

On y voit le jeune poète en habits de préparateur pharmaceutique faire une décoction de plusieurs organes de presse, qu'il fait entrer de force (à l'aide du pilon) dans la tête d'un bourgeois froissé. On devine que ce « médicament contre [...] l'usage ex-terne » (probable jeu de mot visant la maussaderie des milieux bourgeois) pourra le cas échéant être administré à l'aide d'un clystère disproportionné qu'Allais porte dans le bas de son dos. Il s'agit de bourrer le crâne du lecteur, avec des décoctions amusantes, à la manière d'un apothicaire en monopolisant la parole et en accumulant les casseroles humoristiques de l'esprit fumiste (casseroles que l'on perçoit en second-plan, attachées à des queues de chats¹⁵⁷¹). Allais assume

¹⁵⁷⁰ Voir la biographie de François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994, et notamment la sous-partie intitulée « Stagiaire en pharmacie », p. 48-57.

¹⁵⁷¹ On en reconnaît un en bas de l'illustration.

lui-même cette influence scientifique¹⁵⁷² : dans une série de poèmes livrés au *Chat noir* pendant les années 1882-1883, il jongle en vers avec ses notions de chimie. Dans le numéro du samedi 6 mai 1882 paraît une « Chronique scientifique¹⁵⁷³ » en vers sur l'oxygène, signée K. Lomel (pseudonyme en forme de calembour pour le jeune Alphonse Allais : le calomel, ou chlorure de mercure, est un élément chimique que l'on utilisait pour soigner les maladies vénériennes), et précédée d'un texte annonçant une parution sérieuse :

Il est temps de mettre un terme à la fumisterie absurde qui consiste à faire faire des cours dans les facultés par des messieurs de noir habillés et très ennuyeux. Le journal *Le Chat Noir* s'est adjoint quelques professeurs distingués qui donneront à cette place une série de leçons attrayantes.

Nous commencerons aujourd'hui un cours de chimie sur l'air connu de : *À la façon de Barbari*.

L'oxygène a pour densité,
On en a fait l'étude,
1,1056 calculé
Avec exactitude.
Il entretient la combustion,
La faridondaine, la faridondon,
C'est lui qui entretient la vie
 Biribi
À la façon de Barbari,
 Mon ami.

On le prépare en calcinant
Le potassiqu' chlorate,
Mais il faut chauffer doucement
De peur que ça n'éclate,
Les poumons quand nous respirons,
La faridondaine, la faridondon,
S'dilatent l'un et l'autre à l'envi,
 Biribi
À la façon de Barbari
 Mon ami.

Zéro, zéro, six, neuf, deux, six,
Telle est de l'hydrogène,
D'après Thénard et Régnault fils
La densité certaine,
Il sert à gonfler les ballons
La faridondaine, la faridondon,
Il éteint aussi les bougies
 Biribi
À la façon de Barbari
 Mon ami.

K. Lomel.

(*A suivre.*)

¹⁵⁷² Outre les monologues fumistes déjà largement évoqués, voir aussi, à propos de l'intérêt qu'Allais portait aux découvertes scientifiques de Charles Cros, la *Lettre inédite à Charles Cros sur la pile physiologique sans métaux à deux liquides*, François Caradec (éd.), Paris, Éditions du Fourneau, 1987.

¹⁵⁷³ K. Lomel [Alphonse Allais], « Chronique scientifique », *Le Chat noir*, première année, supplément au n° 17 du 6 mai 1882, p. 4.

Le cours de science en classe de faculté est marqué par le sérieux, le sinistre et l'ennui, comme dans le poème de Victor Hugo¹⁵⁷⁴.

Dans la série de poèmes qu'Alphonse Allais fournit au *Chat Noir*, les professeurs, ne sont pas présentés dans le texte introductif comme tels, mais comme des bourgeois gris et ternes : « des messieurs de noir habillés et très ennuyeux. » Assurément, un esprit carnavalesque préside à l'entreprise allaisienne, qui fait descendre les professeurs d'université au rang de bourgeois fumistes – c'est-à-dire, ici, de charlatans – pour faire des poètes fumistes de dignes « professeurs distingués ». À ce prix, le « cours » rébarbatif est devenu une « leçon attrayante ». La réversibilité des attributions semble surtout attrayante : le poète fumiste taxe le professeur de fumisterie et prend malicieusement son costume. Il en imite scrupuleusement la rhétorique, avec force renforts de chiffres (en notation numérale ou en lettres qui envahissent l'intégralité du vers), d'assurance et de patronymes de scientifiques plus ou moins illustres.

Par ailleurs, le jeu repose sur l'intertexte avec les leçons de science transposées en vers à l'usage surtout mnémotechniques, qui s'adjoignaient déjà, on l'a vu, le soutien rhétorique de l'humour. Toutefois, il s'agit non plus réellement de tenter de faire retenir à l'aide du rythme et de la rime les formules chimiques, mais de faire descendre plaisamment la science de son piédestal, pour la faire entrer de force dans le cadre populaire de la chanson légère. Par le biais de l'adjonction d'un refrain, une collusion de forme automatique advient systématiquement entre le cours de la leçon positive et des formules populaires tout à fait hors de propos. Des décalages et des coq-à-l'âne en jaillissent, notamment en créant un portrait étonnant de cet « ami » (chimiste de fantaisie dont le nom, « Barbari », suggère que la science chimique parle une langue barbare) qui est tout au long des cours de chimie d'Allais doté des fonctions et propriétés des gaz passés en revue. Le même procédé sera repris dans la leçon en vers sur l'azote

¹⁵⁷⁴ L'âne Patience de Victor Hugo ne disait pas autre chose, lorsque, dès l'ouverture du poème, il compare plaisamment la vie d'une bête de somme et celle d'un étudiant de faculté, dans *L'Âne*, *op. cit.*, p. 1033. Hugo fait ainsi, grâce jeu des analogies comiques, un éloquent rapprochement entre l'apprentissage universitaire savant et le gavage animal : « Mon nom est Patience, oui, Kant ! ils ont voulu / Me faire à moi bétail innocent et goulou, / Tantôt avec Philon dans le grand songe antique, / Tantôt avec Bezout dans la mathématique, / Tantôt chez Caliban, tantôt chez Ariel, / Manger de l'idéal et brouter du réel ; / Je n'ai pas résisté ; j'ai, pauvre âne à la gêne, / Mangé de l'Euctémon, brouté du Diogène, / Après Flaccus, Pibrac, Vertot après Nieburh, / Et j'ai revu Gonesse en sortant de Tibur. », p. 1035. Se cultiver revient à une nutrition des plus frustrées : le texte de *L'Âne* est truffé de patronymes de scientifiques plus ou moins connus qui, comme autant de brins d'herbes à ingérer, peuplent la grande prairie du poème charge. La conclusion du poème, *in extremis*, est que la pelouse a au moins des qualités nutritives. Patience retourne donc en fin de compte « De l'idéal aux fleurs, du réel au chardon » (p. 1103), après être descendu de la somme savante qu'il s'est inutilement constituée.

dans le numéro du 10 juin 1882, intitulée avec une fausse pompe « Faculté des sciences du *Chat noir*¹⁵⁷⁵ » :

Nous continuons aujourd'hui nos cours humoristiques, interrompus par des travaux urgents de notre collaborateur K. Lomel.

Air connu :

L'azote est un gaz bien malsain
Dans l'quel on n'peut pas vivre,
Il se trouve dans l'air le plus sain,
C'est pas lui qui enivre,
Il n'a pas la moindre action,
La faridondaine, la faridondon,
Il empêche même la vie
 Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

On extrait l'azote facilement
D'l'azotite d'ammoniaque,
Et l'on peut chauffer brusquement,
Y a pas d'crainte que ça claque,
Et ce moyen là est très bon,
La faridondaine, la faridondon,
Pour pouvoir fabriquer c'corps-ci
 Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

Sous un' cloche on peut le retirer
De l'air atmosphérique,
On prend du phosphore pour former
De l'acide phosphorique
Qui entre en dissolution,
La faridondaine, la faridondon,
Et l'azote nous reste ainsi
 Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

Mais c'est assez nous entretenir
De ce gaz méphytique ;
Nous aurons bien plus de plaisir
De l'acide azotique
Qui ronge le cuivre, le laiton,
La faridondaine, la faridondon,
Et attaque le fer aussi
 Biribi
À la façon de Barbari mon ami.
(*A suivre*)

K. Lomel.

La persistance de la forme populaire, avec ces élisions, ces syncopes et ce retour incessant d'un refrain qui n'a aucun rapport avec la question traitée et crée des décalages proches du non-sens (ce Barbari empêche la vie, peut fabriquer l'azote, se sépare lorsqu'on le mélange à du

¹⁵⁷⁵ K. Lomel [Alphonse Allais], « Faculté des sciences du *Chat noir* », *Le Chat noir*, première année, n° 22, 10 juin 1882, p. 4.

phosphore et attaque le fer) ont pour visée première, comme le dit le texte en prose introductif, le rire. Ce « cours » a beau être exact sur le fond, sa mise en vers populaires est une blague. Un troisième « Bulletin scientifique » est présenté le 30 décembre 1882, non pas sur l'« acide azotique », comme le promettait la chronique précédente, mais sur l'« acide sulphydrique (*sic*) » :

On ne saurait croire combien il faut de courage et je dirai plus de patience, pour continuer l'œuvre que j'ai commencée. Que de fois, victime de mon dévouement, j'ai failli sauter... de joie. Et puis il y a certaines odeurs qui vous poursuivent et vous cauchemardisent impitoyablement. Il y a encore la jalousie des collègues. Un d'entre eux que je voue aux dieux infernaux, m'a remplacé ma poudre de charbon par de la dynamite, de sorte qu'un matin en me nettoyant les dents, j'ai failli aller rejoindre la femme de mon concierge qui est morte aux prunes.

Heureusement que je suis soutenu par l'espoir de donner plus tard mon nom à une rue comme ce fumiste de Bertholet qui a manqué plus d'une fois de se faire enlever le ballon. Je dois dire aussi que la reine des îles Pomaré, qui est abonnée au *Chat Noir*, m'a envoyé par la poste une charmante amulette décoration, un gri-gri préservatif que je porte journallement et diurnement sous mon gilet de flanelle.

ACIDE SULPHYDRIQUE

I

Mais c'est pas toujours amusant
Les actions chimiques,
Car v'là un gaz vraiment puant
C'est l'acide sulphydrique.
C'est un violent poison
La faridondaine, la faridondon,
Ça rappelle les œufs pourris
Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

II

On l'trouve à l'état naturel
Dans les eaux sulfureuses ;
Et à l'état artificiel
Par une façon heureuse
Scheelle qui n'est pas un ânon
La faridondaine, la faridondon,
Par hasard un jour l'produisit
Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

FANFARE¹⁵⁷⁶.

Si ce poème est signé sous un autre pseudonyme, le texte en prose exhibe une continuité auctoriale hors de doute. Ce texte annonce lui-même la couleur humoristique de la chronique, avec le jeu de mots sur « sauter » souligné par l'aposiopèse, le régime de l'anecdote, triviale ou exotique, les néologismes et la dénonciation d'un collègue qui rappelle une vraie personnalité

¹⁵⁷⁶ Fanfare [Alphonse Allais], « Bulletin scientifique », *Le Chat Noir*, première année, n° 51, 30 décembre 1882, p. 4.

(« Bertholet » avec un seul -l- cache sous le Berthollet du début du siècle, Claude-Louis, Marcelin Berthelot, alors toujours en vie¹⁵⁷⁷). Quant à l'ami Barbari, son complexe portrait se dote de nouvelles indications peu élogieuses, notamment concernant son odeur. Le dernier « Bulletin scientifique¹⁵⁷⁸ » de cette série de cours de chimie amusante est présenté le 20 janvier 1883. Il concerne l'acide sulfurique :

Je viens de recevoir la lettre suivante :

Monsieur Fanfare,

J'ai trois petits garçons, arrachée à la voracité des cochons (car vous savez que chez nous comme en Chine, les cochons mangent les petits enfants) ; ils sont très gentils, avec des pieds tout petits et des yeux bizarres. J'ai essayé de leur faire apprendre la chimie dans des livres aussi secs qu'ennuyeux, mais leur petit cerveau s'y refusait. Un jour dans un kiosque j'ai acheté le *Chat noir* et j'ai lu votre bulletin scientifique. Dès le soir, je leur ai appris l'acide sulfhydrique, et depuis tout en se balançant à mon large parasol bariolé, ils ne cessent de chanter :

Ça rappelle les œufs pourris,
Biribi,
A la façon de Barbari, mon ami.

Je suis très content et depuis les familles japonaises attendent avec impatience la suite de votre chimie en musique. Madame Tsing-el-Koug, mon épouse, me prie de vous présenter ses hommages joints aux miens.

Tsing-el-Koug,
Secrétaire du Mikade.

Acide sulfurique.

I
Un gaz très employé en France
C'est l'acide sulfurique,
Il nettoie bien les balances
Cet acide énergique,
Aussi en plus d'une occasion,
La faridondaine, la faridondon,
Par jalousie on s'en sert¹⁵⁷⁹,
Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

II
Cet acide est très abondant
Partout, en Amérique,
Dans les fleuves, près des volcans,
Alors c'est pas pratique,
Dans de vastes chambres de plomb,

¹⁵⁷⁷ Émile Goudeau fera le même rapprochement entre les deux hommes dans « Loi de Bertholet », *Chansons de Paris et d'ailleurs*, 1896, *op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁷⁸ *Le Chat Noir*, deuxième année, n° 54, 20 janvier 1883, p. 4.

¹⁵⁷⁹ L'acide sulfurique était en effet nécessaire à la fabrication des poudres et des explosifs de guerre. Voir l'article de Charles Nordmann, « Revue scientifique – L'industrie chimique française et la guerre », *Revue des Deux Mondes*, 6^e période, t. XLV, 1918, p. 935-946. Discrètement, la pochade se fait politique en dénonçant l'usage guerrier qui peut être fait de la science chimique.

La faridondaine, la faridondon,
En grande quantité on le fit
Biribi
À la façon de Barbari mon ami.

FANFARE.

Alphonse Allais met en scène le succès démesuré de sa chronique avec cette lettre qui lui viendrait de l'autre bout du globe. Pourtant, les seuls vers que semblent avoir retenus ces petits aux « yeux bizarres » n'ont rien de très scientifique. L'intérêt de cette chronique, selon les enfants, réside plutôt dans sa portée amusante : Barbari sent les œufs pourris.

Cette série ne nous apprend pas grand-chose, alors même qu'elle est riche en informations sérieuses et rigoureusement exactes. Certes, le comique bergsonien de ce retour mécanique d'un même refrain détourne pour partie le fond du propos – de même que l'accumulation des noms de scientifique par l'hilare âne Patience tend à dévaluer les scientifiques ainsi multipliés. C'est ce que Jean-Marc Defays identifie comme trait constitutif de l'humour intertextuel d'Allais : « [c]e procédé est à l'image de la stratégie textuelle et discursive allaisienne : le fonctionnement à vide (par la répétition, par exemple) d'un mécanisme ou de la machine entière du texte ou de la culture¹⁵⁸⁰. » Cependant, n'est-il pas significatif qu'Allais choisisse comme sujet d'étude les acides, c'est-à-dire précisément les agents chimiques qui se distinguent par leur qualité corrosive ? Cette série applique la satire – acide et corrosive – sur la pompe et la prétention des professeurs de chimie, qui, fumistes tout comme le poète, n'en manquent pas moins de l'humour le plus élémentaire¹⁵⁸¹.

2.2.2. *Monologues fantaisistes et communications scientifiques*

Dans ses monologues, Allais joua également très souvent de l'énonciation scientifique. Il raconte notamment dans « Le comble du darwinisme¹⁵⁸² » les errements d'un pharmacien distrait qui obtient des résultats encourageants (qu'il soumet « à l'Académie de médecine¹⁵⁸³ ») en se trompant dans ses prescriptions, mais aussi le cas d'un chien qui devient noir pour avoir été baptisé Black. Cette transformation, fruit d'une donnée contextuelle, prouverait la validité

¹⁵⁸⁰ Jean-Marc Defays, *Jeux et enjeux du texte comique, Stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Band 243, 1992, p. 85. Defays évoque ce procédé à propos de la création lexicale pseudo-scientifique chez Allais.

¹⁵⁸¹ De même, l'âne Patience, on l'a vu, accuse les pédagogues de tuer la légèreté de l'ange qui demeure en l'enfant. Voir en particulier la section « Conduite de l'homme vis-à-vis des enfants », dans *L'Âne*, *op. cit.*, p. 1061-1065.

¹⁵⁸² Alphonse Allais, « Le Comble du darwinisme », *À se tordre* [1892], repris dans les *Ceuvres anthumes*, François Caradec (éd.), *op. cit.*, p. 29-32.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 31.

des théories darwiniennes, En vérité, le chien est devenu noir suite à une manipulation chimique de l'apothicaire faussaire :

Je peux bien vous le dire, à vous, comment la chose s'était passée.
Le matin du jour où Black devait prendre son bain, j'avais attiré le fidèle animal dans le laboratoire et, là, je l'avais amplement arrosé d'acétate de plomb.
Or, on sait que le rapprochement d'un sel de plomb avec un sulfure détermine la formation d'un sulfure de plomb, substance plus noire que les houilles à Taupin.

Sous des allures de farce gratuite, ce monologue met pourtant en scène une autorité scientifique qui prouve le bien-fondé d'une théorie biologique en abusant de la crédulité d'un *quidam* qui ne partage pas ses connaissances chimiques. La communication scientifique, basée sur la démonstration et la persuasion, n'est en fin de compte qu'un jeu de rhétorique. À ce titre, elle semble alors biaisée et reconduit des jeux de domination entre un savant et ceux à qui il professe.

De nombreux monologues fantaisistes exhibent des titres de communications scientifiques – biologiques, surtout – à l'allure pseudo-sérieuse : « Le Traitement de la laryngite chez les girafes du Haut-Niger¹⁵⁸⁴ », « La Question des ours blancs devant le Captain Cap¹⁵⁸⁵ », « Où l'ivrognerie mène les lapins¹⁵⁸⁶ ? », « De quelques réformes cosmiques¹⁵⁸⁷ », « Nouveau traitement du ver solitaire¹⁵⁸⁸ », « *Post-publicatum* ou la baleine volante¹⁵⁸⁹ ». En vérité, ces monologues étayent les absurdités les plus farfelues sur la seule rhétorique scientifique, qui prend appui sur l'argument d'autorité et sur le sophisme. Quand ce n'est pas Alphonse Allais lui-même qui revêt l'habit professoral (pour relater de fantaisistes expériences faisant ingérer de l'alcool, par l'oreille, à des lapins¹⁵⁹⁰), son ami voyageur et biologiste, le Captain Cap, développe ses abracadabrantesques théories naturalistes avec un aplomb comique qui ne souffre aucune discussion de la part du narrateur, réduit incessamment au rôle de spectateur et de disciple (« Le Traitement de la laryngite chez les girafes du Haut-Niger », consiste, selon lui, en la permission laissée à des boas de s'enrouler autour de leur cous pour protéger leur trop

¹⁵⁸⁴ Alphonse Allais, « Le Traitement de la laryngite chez les girafes du Haut-Niger », *Rose et vert pomme* [1894], repris dans les *Œuvres anthumes, op. cit.*, p. 377-379.

¹⁵⁸⁵ Alphonse Allais, « La Question des ours blancs devant le Captain Cap », *Deux et deux font cinq* [1895], repris dans les *Œuvres anthumes, ibid.*, p.546-548.

¹⁵⁸⁶ Alphonse Allais, « Où l'ivrognerie mène les lapins », *On n'est pas des bœufs* [1896], repris dans les *Œuvres anthumes, ibid.*, p. 678-680.

¹⁵⁸⁷ Alphonse Allais, « De quelques réformes cosmiques », *Pour cause de fin de bail* [1899], repris dans les *Œuvres anthumes, ibid.*, p. 892-894.

¹⁵⁸⁸ Alphonse Allais, « Nouveau traitement du ver solitaire », *ibid.*, p. 908-909.

¹⁵⁸⁹ Alphonse Allais, « *Post-publicatum* ou la baleine volante », *Ne nous frappons pas* [1900], repris dans les *Œuvres anthumes, ibid.*, p. 944-945.

¹⁵⁹⁰ Alphonse Allais, « Où l'ivrognerie mène les lapins », *op. cit.*

long larynx de l'humidité due à la saison des pluies, « La Question des ours blancs devant le Captain Cap » concerne quant à elle le problème de la répartition planétaire des ours et de la migration en arctique des plantigrades vieillissants dont le pelage blanchit).

Dans cet esprit, le poète hydropathe Maurice Mac-Nab a rédigé juste avant sa mort – 1889 – une fantaisiste thèse de doctorat sur un mode d'énonciation sérieux qui, accumulant des monologues fantaisistes, traite des effets consécutif à l'absorption immodérée de boissons alcoolisées : *Du Mal aux cheveux et de la gueule de bois*¹⁵⁹¹. Outre que le texte est paru dans le fantaisiste *Courrier Français*¹⁵⁹², le titre même de ce travail en souligne le décalage, puisqu'il revêt une forme traditionnelle de la communication scientifique mais la dévalue avec un registre de langue (les deux prétendus objets scientifiques à l'étude) relevant de l'argot. Le choix de publication indique, tout autant que le registre utilisé, la stratégie d'écart maximum qui est mise en place entre la forme savante et le fond fantaisiste. Mac-Nab fait ici preuve d'une forme d'héroïcomique en traitant dans un carcan prétendument sérieux un sujet pour le moins trivial. Son étude, qui mêle poésie de cabaret (on y trouve une longue pièce en vers, dont on mesurera l'importance pour l'ensemble) et prose à l'allure ironiquement scientifique, se présente suivant un plan en huit parties : introduction, historique, étiologie, pathogénie, symptômes, diagnostic, traitement et observations.

Mac-Nab fait débiter sa thèse par une introduction générale, qui présente sommairement un fantaisiste état de l'art au sujet du mal mystérieux qui l'occupe :

Grâce à de nombreux travaux, l'étude du mal aux cheveux, commencée seulement depuis quelques années, a fait des progrès très rapides.

Toutefois, l'existence de cette curieuse idiosyncrasie présente aujourd'hui plus d'un point obscur.

Les théories qui attribuaient le développement de ce mal à l'altération du tube capillaire ou à la compression sur les bulbes pileux sont aujourd'hui presque complètement abandonnées. Pour la plupart des auteurs, le système nerveux est le seul en cause, et le mal aux cheveux doit entrer dans le groupe, chaque jour plus étendu, des troubles trophiques.

Pourtant, s'il est possible, dans un très grand nombre de cas, d'affirmer que le mal aux cheveux est un syndrome consécutif à des troubles nerveux évidents, il est d'autres observations dans lesquelles on est obligé de reconnaître le contraire.

N'est-ce qu'une névralgie affectant le plexus cervical ? Peut-être existe-t-il un mal aux cheveux idiopathique, confondu à tort avec la migraine. Cette question ne saurait recevoir une exacte solution tant que l'on n'aura pas séparé le mal aux cheveux des affections qui l'accompagnent généralement : la gueule de bois, la pituite et le poil dans la main.

Avant d'entrer en matière, qu'il nous soit permis de remercier nos maîtres dans les cabarets de leur constante bienveillance. Nous prions M. le professeur Charles D., dit

¹⁵⁹¹ Maurice Mac-Nab, *Du Mal aux cheveux et de la gueule de bois* [1890], repris dans les *Poèmes mobiles, œuvres complètes*, François Caradec (éd.), *op. cit.*, p. 284. C'est cependant au texte du *Courrier Français* que je me référerai dans la suite de cette étude, l'édition de Caradec me paraissant abusivement fautive.

¹⁵⁹² *Le Courrier Français*, 23 mars 1890, 7^e année, n° 12, p. 8-11.

l'intrépide-vide-bouteilles, de vouloir bien agréer tout particulièrement l'expression de notre respectueuse reconnaissance¹⁵⁹³.

L'ironie repose surtout sur le présupposé que la cause première du « mal aux cheveux » est encore inconnue. On sait pour l'instant seulement qu'il s'agit d'un mal lié à un événement extérieur, puisque le texte mentionne une « curieuse idiosyncrasie ». Le scientifique évoque d'anciennes théories tout à fait fantaisistes qui expliquaient par de simples systèmes mécaniques les causes du mal (mais son origine est tue). Lui-même accumule les termes savants *ad nauseam* (« idiosyncrasie, troubles trophiques, idiopathique ») alors qu'il ne dit pas grand-chose, semble tourner en rond (c'est l'aveu contenu dans le quatrième paragraphe), et n'évoque en fin de compte que les réveils difficiles des lendemains de beuverie. Il mélange plaisamment les véritables pathologies, la « pituite », avec des désagréments connus et argotiquement nommés, la « gueule de bois », et un trait de caractère supposé concomitants de l'ivrognerie, quoiqu'étranger au domaine médical, « le poil dans la main ». Ce faisant, le poète caché sous ce faux savant joue de l'expression en la prenant au pied de la lettre, et en en faisant une réelle pathologie dermatologique. Le renversement carnavalesque des valeurs conduit cette thèse à être placée sous l'égide scientifique de l'autorité d'un illustre pilier de bar.

Mac-Nab imagine des scientifiques contemporains qui se seraient penchés sur la question pour la résoudre, dont les noms sont prédestinés à ce sujet d'étude : « Jusqu'à ces dernières années, personne n'avait encore étudié le mal aux cheveux. Cette gloire était réservée à deux savants professeurs de la faculté de Montmartre. Jetons leurs noms à la postérité : Van Pituiten et Cuitamort¹⁵⁹⁴. » On l'aura compris, la « faculté de Montmartre » n'est qu'un titre pompeux pour le cabaret, et ces professeurs aux noms évocateurs sont les éminents collègues du professeur « Charles D., dit l'intrépide-vide-bouteille¹⁵⁹⁵ ». L'héroïcomique fonctionne ici à plein. Il fait une nouvelle fois d'ivrognes patentés des sommités intellectuelles. Il faut dire, et c'est ce que développera la suite de cette « thèse », que l'approche prétendument scientifique repose sur le seul empirisme. Dès lors, montrera Mac-Nab, étudier les causes et les effets de l'ivresse nécessite de sacrifier l'abstémie.

La partie suivante est une chanson en vers, sur un air populaire et connu, qui était précédemment parue dans *Le Chat Noir* du 22 décembre 1888 sous le titre « Le Mastroquet de Suresnes » :

À Suresnes, tout près du quai,
Vint s'établir un mastroquet

¹⁵⁹³ *Le Courrier Français*, 23 mars 1890, 7^e année, n° 12, p. 8.

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*

Avec l'aîné de ses enfants
Pour servir les clients. [...]

Le soir, en lisant son journal,
Le père dit au fils : « Animal,
Y a bientôt plus d'vin dans l'tonneau,
Faut y mettre un peu d'eau ! »

Le lendemain, d'un air plaintif,
Un client dit : « J'ai la colique !
– Mon bon, pour pas que ça s'complique,
Prenez un p'tit apéritif ! »

Le soir, en lisant son journal,
Le père dit au fils : « Animal,
Le rhum est comm' du jus d'pruneaux,
Mets-y du tord-boyaux ! »

« C'est drôl', dit un client, plus j'bois,
Patron, plus j'ai l'feu dans la tête.
– Mon bon, faut pas qu'ça vous inquiète :
C'est qu'vous avez la gueul' de bois ! »

Le soir, en lisant son journal,
Le père dit au fils : « Animal,
Le cognac manque un peu d'alcool,
Mets-y du vitriol ! »

Le lendemain, spectacle affreux !
Un des clients fut pris d'un' crise.
« Ça, fit l'patron, faut que j'vous dise,
C'est c'qu'on appell' le mal aux ch'veux ! »

Le soir, en lisant son journal,
Le père dit au fils : « Animal,
Notre absinth' n'a pas d'coloris,
Mets-y du vert-de-gris ! »

Un des clients, le lendemain,
Dit : « J'sens mon bras qui s'enkylose [*sic*] !
– Non, fit l'patron, j'connais la chose,
Vous avez un poil dans la main ! »

Le soir, en lisant son journal,
Le père dit au fils : « Animal,
En tirant la bièr' de Munich,
Mets-y donc d'l'arsenic ! »

Le lend'main, l'patron, tranquill'ment,
Avec son fils ouvrant l'échoppe,
Trouva par terre un' grande env'loppe :
« Papa, de qui l'enterrement ?

Ça, mon fils, dit le mastroquet,
C'est un client qui vient d'claquer,
Et ça nous porte un rude coup
Car il buvait beaucoup¹⁵⁹⁶ ! »

¹⁵⁹⁶ Je me réfère au texte du *Courrier Français*, 23 mars 1890, 7^e année, n° 12, p. 8.

Il est significatif que la voix qui fait autorité, scientifiquement parlant, tout le long de cette chanson, soit celle du débitant. Il professe dans son « mastroquet » des théories pseudo-scientifiques qui sont bonnes pour son commerce. Les savants, à son image, sont regardés comme des bonimenteurs avides. Il prêche paternellement – ce qu’indiquent les hypocorismes repris en anaphore « Mon bon » – la voie de l’intempérance au mépris de la santé de ses clients qu’il traite comme des disciples ou des patients, et qu’il écrase rhétoriquement sous la somme de son savoir de cuisine. En somme, l’autorité savante, par le truchement de cette analogie, est mise à mal par le *spoudogeloion*. Il y a fort à parier que cette chanson fut le point de départ du travail du texte tout entier de cette « Thèse de doctorat », qui, de ce point de vue, est une forme de commentaire péritextuel et pseudo-savant d’une pièce de poésie populaire. On trouve en effet, dans cette chanson renommée « Étiologie » – c’est-à-dire *étude des causes d’une maladie* – les raisons premières des maux étudiés, le mal aux cheveux, la gueule de bois et le poil dans la main. Ces causes sont les alcools trafiqués et versés à toute force dans les gosiers malades par un tenancier de débit de boissons peu scrupuleux.

La quatrième partie, intitulée « Pathogénie¹⁵⁹⁷ », traite, comme son titre scientifique le suggère, des causes et développements de la supposée pathologie. Le texte décrit une expérience menée par Van Pituiten et Cuitamort sur la personne de « l’éminent professeur Peaudelapin¹⁵⁹⁸ » qui ingurgite des quantités gargantuesques d’alcool. Le lendemain, le savant n’en ressent aucune gêne. L’expérience est répétée sur d’autres « cobayes » qui n’en éprouvent d’autres désagréments que de légers troubles de la digestion (« quelques défécations anormales que l’on pouvait prévenir en laissant l’animal au repos dans une caisse de son¹⁵⁹⁹. »). Ces expériences n’apportent rien à l’avancée de la connaissance du sujet de la thèse, elles préparent seulement une blague scatologique : « Parmi les combinaisons de liquides qui peuvent produire le mal aux cheveux, rangeons d’abord celle qui résulte de l’union du kirsch avec l’absinthe (KA²)¹⁶⁰⁰. » Sous cette formule chimique tout à fait farfelue se cache un scabreux calembour, qui, selon une formule mathématique plus que douteuse, met l’intégralité de la formule chimique au carré (alors qu’en toute rigueur, seul l’élément A devrait l’être) pour former le mot qui désigne l’objet de la défécation, justement perturbée par l’ingestion de ces mélanges.

¹⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁹⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

La partie suivante est consacrée aux « symptômes¹⁶⁰¹ ». Elle est le lieu du déploiement des termes savants qu'une note vient ironiquement justifier¹⁶⁰². Suite à un « diagnostic¹⁶⁰³ » qui se contente d'énumérer les termes argotiques relatifs à l'ivresse, la septième partie esquisse les « traitement[s] » recommandés¹⁶⁰⁴. Ils sont pour la plupart composés d'ingestion supplémentaires d'alcools, et occasion d'anecdotes potaches. L'auteur de la thèse, à son tour, professe les résultats de ses recherches – qu'il confesse relativement peu appliquées – dans le but d'éradiquer le mal aux cheveux sans avoir à s'arrêter de « boire comme un trou » :

Celui qui voudra être indemne et à l'abri de ce mal après boire se fera complètement raser la tête, depuis le premier cheveu jusqu'au dernier. [...]

Cette idée est venue à l'auteur de ces lignes un jour qu'il pensait à autre chose, et il en offre respectueusement la primeur à la docte académie de Montmartre pour qu'elle en fasse son profit¹⁶⁰⁵.

Voilà la solution d'un poète, qui prend au mot l'expression qualifiant le mal qui occupe sa savante réflexion.

La poésie populaire, les pièces insérées dans la presse satiriste et le monologue fantaisiste se saisissent à bras le corps des formes pompeuses et prétendument méthodiques que revêt la science pour communiquer. Cette appropriation distanciée lui permet de se moquer, à l'aide d'outils purement poétiques, des travers formels de la science.

2.3. Le jeu des registres : héroïcomique et sciences du bas corporel

Les multiples manifestations du *spoudogeloion* connaissent une réalisation traditionnelle dans la prise en charge par des moyens d'écriture jugés nobles de matériaux émanant du bas corporel. La médecine dix-neuviémiste offre, avec la multiplicité de ses découvertes et l'évolution des techniques thérapeutiques, un fonds résolument nouveau à cette tradition qui met sur un piédestal de carton-pâte les trivialités du corps. En retour, cet héroïcomique moderne tient un discours critique, quoique lucide, sur les temps contemporains.

2.3.1. Poésie académique et maladies vénériennes

En 1815, l'Académie française propose pour sujet de son concours de poésie *La Découverte de la vaccine*. Le rapport du 25 août 1815, par Jean-Baptiste-Antoine Suard,

¹⁶⁰¹ *Ibid.*

¹⁶⁰² « Que le lecteur ne se laisse pas intimider par ces mots barbares. C'est là l'idiome le plus pur de la médecine et un candidat au titre de docteur serait mal venu de parler par langage compréhensible, en français vulgaire et naturel, au risque de passer pour un ignorant », *ibid.*

¹⁶⁰³ *Ibid.*

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

reconnait les difficultés inhérentes à un sujet scientifique, mais loue dans le texte qui a emporté le prix « un ton élevé », un « style animé et riche d'images, le sentiment naturel de l'harmonie, et l'heureux emploi des formes particulières qui distinguent le langage de la poésie de celui de la prose¹⁶⁰⁶. » Le jury attendait des participants qu'ils « embeli[ssent] » le sujet d'histoire médicale « des couleurs et des formes de la poésie¹⁶⁰⁷. »

Cette conception classique, selon laquelle la science doit être parée des fleurs de la poésie et emprunter pour cela des « images », sera moquée trente ans plus tard par trois amis qui se lancent dans la composition d'un poème sur ce même sujet : parmi eux, le jeune Flaubert rapporte la naissance de ce projet. Dans une lettre du 8 mai 1852 à Louise Colet, Flaubert évoque une « tragédie » collective de jeunesse, qu'il avait entreprise avec Louis Bouilhet et Maxime du Camp cinq ans auparavant¹⁶⁰⁸. Un peu plus tôt dans la même missive, Flaubert affirme « J'ai été humer des fumiers inconnus¹⁶⁰⁹ » : il évoque ce faisant les textes du théâtre du XVIII^e siècle, comme l'affirme Maxime Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires*¹⁶¹⁰, pièces dans lesquelles règne en maîtresse la périphrase galante et contournée. S'adressant à Louise Colet, qui, semble-t-il, avait été sensible à une périphrase de Pongerville¹⁶¹¹, Flaubert lui affirme qu'il s'est inspiré d'une telle tradition pour émailler la pièce – qu'il intitule *La Découverte de la vaccine* – de figures analogiques « de ce calibre ». Ce qu'il ne dit pas, néanmoins, mais que montrent assez les exemples qu'il fournit du texte inachevé, c'est que la tragédie en question était destinée à se moquer de la pompe d'une telle langue classique, en feignant de n'oser jamais donner les noms des maladies vénériennes dont il est incessamment question : « L'expression propre n'est jamais employée, car elle est contraire aux canons ; on ne parle que par métaphores, et quelles métaphores¹⁶¹² ! », s'amuse Du Camp. La périphrase en elle-même s'étend à toute la pièce qui apparaît comme le résultat du traitement analogique antiquisant de la découverte d'un vaccin advenu à la toute fin du XVIII^e siècle. Il s'agit de cacher sous la patine noble de la référence classique une découverte médicale difficile à dire, parce qu'elle concerne une réalité considérée (à tort) comme d'origine sexuelle. La pièce se moque d'abord de la langue classique, mais on verra que cet intertexte permet dans un second temps

¹⁶⁰⁶ Repris dans le *Recueil des discours, rapports et pièces diverses lus ans les séances publiques et particulières de l'Académie française. 1803-1819*, deuxième partie, Paris, Typographie de Firmin Didot frères, 1847, p. 823-830, p. 826 pour la citation.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 825.

¹⁶⁰⁸ *Correspondance* de Flaubert, Jean Bruneau (éd.), t. II, *op. cit.*, p. 86-87.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶¹⁰ Maxime du Camps, *Souvenirs littéraires*, t. I [1882], « Les deuils », Paris, Aubier, 1994, p. 238-239.

¹⁶¹¹ Aimé Sanson de Pongerville, académicien, traduit en vers en 1823 le *De rerum natura* de Lucrèce.

¹⁶¹² Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, *op. cit.*, p. 239.

de railler également les prétentions de la science, en reprenant les codes de la critique des médecins au service d'une burlesque bouffonnerie.

Les trois jeunes auteurs reprennent le même titre que celui du concours de 1815, suivent scrupuleusement la recommandation du rapport qui préconise un langage imagé, mais en pervertissent le fond en jouant d'une confusion commune. Ils exploitent la méprise qui fait de la variole, maladie infectieuse d'origine virale, une maladie vénérienne : on l'appelait en effet communément la *petite vérole*. Si le traitement pour la variole fut trouvé historiquement à partir de la variole de la vache par Jenner, il n'y a aucun lien avec la syphilis, la *grande vérole*, dont semblent atteints Gonnor et ses sujets.

Jenner ou la Découverte de la vaccine est une pièce héroïcomique¹⁶¹³. Elle relate les affres de Gonnor, ancien chef des Bretons – dont le nom rappelle la *gonorrhée*, infection génitale qui, littéralement, signifie « sperme qui coule » – qui, frappé d'un affreux mal qui le rend fou, copule frénétiquement avec ses coussins, tandis que sa chair tombe en lambeaux. Seul le premier acte est entièrement rédigé, les quatre suivants sont inachevés. Le médecin royal, Jenner, se désespère dans la scène d'ouverture de ne pouvoir venir efficacement au secours de son souverain :

J'aurai donc vainement, depuis ma tendre enfance,
Des siècles disparus épuisé la science,
Pour ne pouvoir, hélas ! inutile instrument,
D'un prince malheureux soulager le tourment¹⁶¹⁴ !

Le thème de l'impuissance médicale, qui constitue un topos de la littérature satirique, sera ici retourné à l'avantage du médecin, dont la découverte sera d'autant plus capitale qu'elle fut difficile. Jenner passe en revue tous les expédients médicaux traditionnels qu'il a déjà utilisés :

J'ai tenté les secours que prescrit la science ;
Des funestes humeurs j'ai banni l'influence,
Avec le sel mordant qui chasse, en flots confus,
Par des sentiers divers d'immondes résidus ;
J'ai moi-même arrondi, procédant par mesure,
En globules légers l'essence la plus pure ;
Armé d'un dard prudent, j'ai, pour calmer son mal,
De sa veine gonflée ouvert le noir canal ;
Sur son bras amaigri, la mouche de Cythère
Étala tous les feux de son âcre poussière [...]

¹⁶¹³ Restée inachevée, elle fut éditée en 1910 dans les *Œuvres de jeunesse*, Louis Conard (éd.), d'après un manuscrit de Bouilhet et Flaubert conservé à la Bibliothèque Nationale (NAF 14.148). Le texte final ainsi que les brouillons sont repris dans l'édition des *Œuvres complètes* de Flaubert par le *Club de l'Honnête Homme*, Paris, 1972, dans le tome VII consacré au théâtre, p. 377-402, puis dans l'édition de Claudine Gothot-Mertsch, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 1074-1100.

¹⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 1074.

Il est temps, en effet, qu'Esculape m'inspire¹⁶¹⁵.

Le médecin lui-même évite avec soin les termes médicaux, ainsi que l'exposé de l'étiologie et des symptômes du mal qui touche le roi.

Dans la scène deux, Ismène, confidente d'Hermance, la fille du roi, s'alarme de l'état de santé de celui-ci. Jenner, qui se considère inspiré des dieux, se présente en héros de la seringue :

Peut-être que le ciel, éclairant ma pensée,
Loin des sentiers connus de la route tracée,
Va m'offrir, en ce jour, quelque moyen nouveau
D'arrêter ce guerrier sur le bord du tombeau¹⁶¹⁶.

Cet autoportrait en mage qui détourne la mort la plus imminente provoque une réaction d'adoration de la part du personnage ancillaire :

Ô mortel généreux, dont la sollicitude
Du salut des humains fait son unique étude¹⁶¹⁷ !

Le portrait consacré du médecin en saint qui se dévoue corps et âme à la santé des autres est ici ironiquement parodié, d'autant plus que des pensées personnelles poussent le médecin à chercher à conquérir les bonnes grâces de son roi :

Hélas ! de Cupidon dans mon âme ulcérée
J'ai gardé, je l'avoue, une flèche acérée !...
Plutôt que d'adorer d'inflexibles appas
Mieux vaudrait pour Jenner le calme du trépas¹⁶¹⁸ !

Jenner est amoureux d'Hermance, affection qu'il regarde, en bon médecin, comme une maladie, ce qui explique la syllepse comique sur le terme « ulcérée ». Le médecin décrit son âme comme un organe en proie à des plaies réelles. Le terme a cependant déjà le sens figuré qu'on lui connaît aujourd'hui. Flaubert, Bouilhet et Du Camp jouent très probablement de cette remotivation d'un usage figuré d'un terme médical passé dans les clichés du langage galant. La postérité poétique du terme est en effet fort riche. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*¹⁶¹⁹ cite des vers qui l'emploient à la fois pour son sens propre mais aussi pour son sens figuré. Pour illustrer le sens propre, il a recours à un poème botanique du poète naturaliste René Castel :

La douce violette, en sirop préparée,

¹⁶¹⁵ Flaubert, Bouilhet et Du Camp, *Jenner ou la Découverte de la vaccine*, *op. cit.*, p. 1075. Ce texte, cité dans Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 436-437, accumule les remèdes par la voie de la périphrase.

¹⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 1077.

¹⁶¹⁷ *Ibid.*

¹⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 1078.

¹⁶¹⁹ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. XV, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1876, p. 639.

Soulage, en l'humectant, sa poitrine ulcérée¹⁶²⁰.

Pour le sens figuré, ce sont les auteurs moqués par Flaubert pour la pompe et le contournement de leurs vers, que Larousse reproduit, Voltaire et Delille :

Crains des cœurs ulcérés nourris de désespoir¹⁶²¹.

VOLTAIRE.

Rien ne guérit l'amour-propre ulcéré¹⁶²².

DELILLE.

Le choix de ces citations signale que la poésie classique du siècle précédent s'est emparée de l'acception figurée de ce terme médical jusqu'à en faire un cliché du discours galant exploré, intertexte avec lequel le texte héroïcomique se plaît à jouer. Dans le drame des trois jeunes auteurs, le mot est utilisé dans un contexte où, précisément, l'âme de l'amoureux qui se croit éconduit a été, selon lui, navrée littéralement par les flèches de Cupidon. Le jeu consiste à mêler étroitement la précision médicale avec les clichés de la tragédie du siècle précédent. Jenner sacrifie d'ailleurs très facilement à ces clichés, lui qui, d'entrée de jeu, affirme qu'il va se suicider parce qu'il est amoureux. Ismène, fidèle au rôle d'intermédiaire que jouent traditionnellement les personnages ancillaires, lui promet d'intercéder en sa faveur auprès de sa maîtresse. Remarquons ici que la dévotion du médecin a touché la servante suffisamment pour qu'elle prenne son parti, ce qui en dit long sur l'autorité qui émane de la figure médicale, alors, justement, que pour l'instant, Jenner n'a pu guérir Gonnor. Le médecin a cependant de quoi s'inquiéter : Hermance en aime un autre, le bel Elfrid¹⁶²³. Ce dernier n'arrivant pas, Hermance s'alarme et imagine immédiatement le pire. Elle avoue à mots couverts à sa confidente, qui l'encourage sur cette voie, utiliser l'onanisme comme expédient temporaire :

Oui ! c'est la nuit qu'il vient, fantôme gracieux,
Peupler ma solitude et flotter à mes yeux.
De mes bras caressants j'entoure son image,
Je crois sentir ma lèvre effleurer son visage,
Et d'un secours furtif aidant la volupté,
Je goûte avec moi-même un bonheur emprunté¹⁶²⁴.

¹⁶²⁰ René-Richard Castel, *Les Plantes, poème* [1797], Paris, Déterville, 1811, p. 86. Le possessif se rapporte à un « vieillard haletant ». Ce poème pourrait être un excellent exemple de l'usage massif des périphrases, lui qui, à la même page, invective les médecins en les appelant « élèves d'Épidaure ».

¹⁶²¹ Voltaire, *La Mort de César, tragédie en trois actes* [1736], acte I, scène 4, repris dans *Théâtre*, t. II, des *Œuvres complètes*, 3^e éd., Paris, Baudouin frères, coll. « des Meilleurs ouvrages de la langue française en prose et en vers », 1828, p. 372.

¹⁶²² Delille, *La Conversation* [1812], chant II, repris dans les *Œuvres complètes*, Paris, Firmin Didot frères, 1837, p. 287.

¹⁶²³ Nom probablement pris à Joseph-Alphonse Esménard, l'auteur du poème didactique *La Navigation* (1805), qui l'utilise comme nom féminin – « Elfride », la princesse dace – dans *Le Triomphe de Trajan*, tragédie lyrique à la gloire de Napoléon. Esménard, *Le Triomphe de Trajan, tragédie lyrique en trois actes*, Paris, Ballard, 1807.

¹⁶²⁴ Flaubert, Bouilhet et Du Camp, [*Jenner ou*] *La Découverte de la vaccine*, op. cit., acte I, scène 4, p. 1082.

La masturbation est encore une pratique que de nombreux médecins, poussés par la morale bourgeoise, jugent très dangereuse. La voiler ainsi sous le dais pudique du lexique contourné revient à lui reconnaître une portée licencieuse en même temps qu'un attrait indubitable.

Elfrid arrive enfin, s'enquiert de la santé du roi, et demande : « l'oracle d'Épidaure » (c'est-à-dire Asclépios, le dieu de la médecine) « Permet-il à sa faim les présents de Cérès ? » Sous cette périphrase ridicule, qui invoque la déesse des récoltes et ses fruits simplement pour demander si le médecin permet au roi de s'alimenter, un jeu de mots semble s'esquisser : les présents de Cérès, traditionnellement invoqués sous le nom d'*épis d'or*, doivent attendre l'aval de « l'oracle d'Épidaure » pour pouvoir être ingérés.

À la scène suivante (la sixième), un garde « effaré » fait irruption pour annoncer l'invasion des Calédoniens (récit par ailleurs longuement ajourné par les formules alambiquées du garde qui, quoique pris de panique, raconte son histoire avec forces périphrases classiques). L'armée de Gonnor, gémit-il, est malade :

D'une épaisse sueur l'exhalaison impure
De leurs membres gonflés coule sur leur armure ;
Leur cuisante douleur en mille cris se perd ;
Comme sur un serpent d'écailles recouvert
Tout à coup de leur peau des rougeurs inégales,
En cercle se formant, sortent par intervalles ;
Leur face en est semée, et leurs traits confondus
Sont un amas sans nom qu'on ne reconnaît plus¹⁶²⁵ !

La maladie vénérienne les a frappés, semble-t-il, ce que les deux premiers vers cités voilent à grand peine. Le sperme qui coule de leurs « membres gonflés » jusque sur l'extérieur de leur armure est dénoté par une formule qui en indique à la fois le caractère pathologique (« sueur », « exhalaison ») et vénérien (« impure »). Les soldats ne sont plus qu'un corps en proie à l'inflammation généralisée qui leur fait perdre toute individualité. L'épidémie a été transmise par le roi à l'ensemble de son peuple indifféremment, et le garde lui-même finit, alors qu'il parle, par en être affreusement terrassé. Impuissante, Ismène, qui en est secrètement amoureuse, lui propose en vain des traitements aux appellations plaisamment contournées : elle lui propose d'ingérer « Le suc délicieux¹⁶²⁶ exprimé du roseau¹⁶²⁷ » et de lui faire – il se plaint d'un mal intestin – un lavement :

Ne puis-je pour calmer ces désordres brûlants,
Rafraîchir d'une main complaisante et timide
Vos entrailles en feu sous la rosée humide ?
Et pousser, à l'écart, doucement ajusté

¹⁶²⁵ *Ibid.*, acte I, scène 6, p. 1085.

¹⁶²⁶ Le terme porte une ironique diérèse.

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 1087.

Le tube tortueux d'où jaillit la santé¹⁶²⁸ ?

À ce moment si tragique, l'obstination du personnel dramatique à ne pas employer les termes justes, parce qu'ils relèvent du bas, interdit en contexte tragique, a pour conséquence ce funeste quiproquo. Sous le mot « santé », c'est l'excrément qui se cache et jaillira le cas échéant du clystère. Malheureusement, le pronostic est biaisé faute de termes adéquats.

La suite de la « tragédie » n'est que partiellement rédigée, pourtant on dispose de nombreuses notes décrivant le scénario dans lesquelles on retrouve plus aisément le style de Flaubert¹⁶²⁹. Dans ces notes, l'ironie par polyphonie fonctionne à plein, encore amplifiée par les raccourcis de la forme du scénario de travail. Lorsque le roi demande superbement à Jenner combien de temps il lui reste à vivre, les paroles supposées rassurantes du médecin sont d'une banalité toute triviale, tandis que le roi des Angles vient d'évoquer sa formidable gloire passée : « Jenner le rassure : Consolez-vous, bientôt ça ira mieux, dans quelques jours vous mangerez, on vous permettra un œuf à la coque, vous reprendrez vos habitudes¹⁶³⁰ ». Puisque ces « habitudes » sont d'écorcher les ennemis calédoniens pour en accrocher les dépouilles opimes aux murs de la salle du palais où ils se trouvent, on comprend la portée burlesque de cette remarque.

L'acte trois devait contenir le récit de Jenner à son carabin – l'envieux et jaloux Agénor, qui porte bien mal le nom d'un valeureux héros troyen – de la découverte de la substance qui, par l'inoculation, devra permettre de sauver le roi et son peuple :

Jenner fait part à Agénor des éclairs qu'Esculape a fait luire à ses yeux ; il a observé, en promenant par les bois ses ennuis, que les jeunes filles destinées par

...des parents inhumains

À souiller dans les champs leurs délicates mains,

Et qui ont le soin des tendres génisses, portent quelquefois sur leurs doigts légers des proéminences curieuses, inconnues, et que celles-là ne sont pas attaquées du fléau. Si on pouvait donc extraire ce bienfaisant venin et l'introduire dans le sein des mortels affectés, quel soulagement pour l'humanité ! quelle sainte gloire ! quel bonheur pour lui que de pouvoir sauver peut-être Hermance, dont la beauté à toute heure peut être ravie¹⁶³¹ !

¹⁶²⁸ *Ibid.*

¹⁶²⁹ Les vers, en effet, de l'aveu de Maxime Du Camp, étaient plutôt composés par Bouilhet, qui aurait davantage le sens de la cadence métrique que Flaubert : « Bouilhet venait tous les soirs, et souvent nous passions la nuit au travail. Flaubert tenait la plume et écrivait. Il a cru, de bonne foi, avoir fait une partie des vers dont se compose le premier acte, qui seul a été mené à bonne fin ; il s'est trompé. Il n'a jamais su ni pu faire un vers ; la métrique lui échappait et la rime lui était inconnue. Lorsqu'il récitait des vers alexandrins, il leur donnait onze ou treize pieds, rarement douze. Son oreille était si extraordinairement fautive, qu'il n'est jamais parvenu à retenir un air, fût-ce une berceuse. Bouilhet disait : "Il y a une malédiction sur lui ; c'est un poète lyrique qui ne peut pas faire un vers." Rien ne fut plus vrai, et cependant les qualités qu'il recherchait, qu'il admirait le plus dans la prose, c'était la cadence et l'harmonie. Dans notre tragédie burlesque, les vers, bien frappés, comiques, ayant l'apparence classique, sont de Bouilhet. », Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, *op. cit.*, p. 238-239. La notice d'Yvan Leclerc, qui établit le texte dans l'édition de Claudine Gothot-Mertsch affirme que l'étude des manuscrits prouve que Du Camp exagère, *op. cit.*, p. 1609.

¹⁶³⁰ Flaubert, Bouilhet et Du Camp, [*Jenner ou*] *La Découverte de la vaccine*, *op. cit.*, acte II, scène 6, p. 1089.

¹⁶³¹ *Ibid.*, acte III, scène 1, p. 1090.

On perçoit encore la tonalité ironique dont Flaubert projetait d'habiller le récit de cette découverte. Le médecin trouve de façon tout à fait fortuite le vaccin. La vaccine était à l'origine une maladie transmise par les vaches¹⁶³² (ou plutôt les « tendres génisses ») : les paysannes ont développé une résistance. C'est dire si la nature contient en elle-même le remède au mal : il suffit de se pencher pour le ramasser. Reste le discours ironique avec lequel Flaubert joue sur les éléments de langage propres au récit de la découverte, discours digne du *Dictionnaire des idées reçues*¹⁶³³, dans lequel on pourrait bien lire dans une rubrique « découverte », « quel grand soulagement pour l'humanité ! ».

Agénor, jaloux de Jenner¹⁶³⁴ et pervers au point de préférer les femmes vérolées, veut empêcher son maître de révéler sa découverte, souhaite qu'il renouvelle devant Elfrid, qui devient à son tour jaloux du médecin. En effet, on lui refuse un entretien avec sa maîtresse, et il sait que Jenner est présent au palais. Par le biais d'un discours rapporté dont Flaubert détient seul la force comique, Elfrid se livre à une imprécation générale contre les médecins : « Que les médecins sont heureux ! c'est un métier bien propice aux larcins de l'amour ; ils voient même souvent ce que les femmes refusent de montrer à leurs époux¹⁶³⁵. » La jalousie superbe et haineuse que devrait porter le matamore à un rival inattendu qui semble le remplacer éclate en une colère très convenue, de forme bourgeoise.

La scène suivante était probablement destinée à passer à la postérité comme le morceau du « songe d'Hermance » :

Hermance, Ismène. Le songe. Elle a eu un songe : elle a vu un monstre bouffi, avec des creux, des bosses et des coutures, qui la voulait embrasser et se penchait sur elle ; elle sentait que chaque baiser lui faisait un trou. Une main mystérieuse tenant un glaive a paru dans les nuages ; une voix a dit : Ce qui paraît te donner la vie te donnera la mort, ce qui fait mourir prolongera tes jours¹⁶³⁶.

¹⁶³² Cette découverte est faite au début du siècle par des italiens qui mettent au point la vaccine animale à partir de vaches atteintes de *cow-pox*. Voir Hervé Bazin, *L'Histoire des vaccinations*, Montrouge, J. Libbey Eurotext, coll. « Médecine sciences. Sélection », 2008, p. 91-102.

¹⁶³³ Maxime Du Camp affirme dans ses *Souvenirs littéraires* que Flaubert songeait déjà, en 1841, à son dictionnaire de la bêtise : « À ce moment, Gustave songeait à deux œuvres qu'il voulait faire et dont l'ordonnance le préoccupait bien plus que ses études de droit. L'une était un conte oriental dont l'ensemble lui échappait encore [...] ; l'autre était le *Dictionnaire des idées reçues*, qui eût été le regroupement méthodique des lieux communs, des phrases toutes faites, des *prudhomismes* dont il riait et s'irritait à la fois ; le personnage de Homais dans *Madame Bovary*, le roman *Bouvard et Pécuchet* sont une réminiscence lointaine de ce projet de la vingtième année », *Souvenirs littéraires, op. cit.*, « Gustave Flaubert », p. 191.

¹⁶³⁴ Une explication poétique de l'onomastique semble d'ailleurs envisageable : Agénor est une sorte d'anti-médecin par excellence. Puisque le médecin exemplaire est Jenner, le nom d'Agénor, qui fait précéder un segment très proche de *Jenner* (-*génor*) d'un *a-* à l'allure d'un préfixe privatif, paraît dans sa constitution phonétique et étymologique même indiquer que le méchant personnage est l'exact inverse, axiologiquement, du brave et dévoué médecin royal.

¹⁶³⁵ [*Jenner ou*] *La Découverte de la vaccine, op. cit.*, acte III, scène 4, p. 1091.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, acte III, scène cinq.

La référence racinienne est plus qu'évidente : mais Flaubert projette d'expliquer l'horrible défiguration et la transformation de Jézabel en tas de chair informe par la maladie vénérienne, ce qui relève aussi du tour burlesque. Le monstre qui se penche sur la rêveuse effrayée est ici l'allégorie de la vérole. Le rêve menaçant devient positif, puisqu'un médecin apparaît en gloire dans les cieux, et délivre de façon grandiloquente une énigme paradoxale qui explique à mots couverts les causes de la maladie vénérienne (« ce qui paraît te donner la vie te donnera la mort ») et le fonctionnement du vaccin (« ce qui fait mourir prolongera tes jours »).

De fait, la portée prémonitoire du rêve est plaisamment exhibée (ce qui achève d'en rendre ridicule le caractère énigmatique), puisque dès la scène suivante, Jenner et le roi entrent, et cherchent à convaincre Hermance de se faire vacciner. Gonnor loue ridiculement la science et ses bienfaits en accumulant les banalités :

Gonnor approuve la découverte ; il a toujours cru au génie de Jenner, il admire la science, il regrette que ses parents ne lui aient pas donné plus d'éducation. Mais les armes ! le service du Prince ! l'État ! Il a néanmoins toujours été curieux de la nature et désireux d'étendre ses connaissances ; il avoue qu'il aime, dans ses jardins, à cueillir des simples et à soigner des abeilles malades ; il a envie de se former, dans sa retraite, une bibliothèque des meilleurs auteurs ; il demande à Jenner des livres de médecine et d'accouchement¹⁶³⁷.

Ce roi burlesque parle en bourgeois. Le désir de bibliothèque pour la « retraite » (qui n'est pas un mot royal) et les velléités de science réalisées dans des proportions humbles et toutes romantiques, ainsi que le discours indirect libre qui se permet les modalités exclamatives préfigurent assurément en ce Gonnor un Bouvard ou un Pécuchet en puissance.

Elfrid cède au discours doxal inverse dans la scène suivante : il fait un procès du médecin en « empirique », en « mortel téméraire ». Son invention est dangereuse et Jenner se prend pour un dieu. Par conséquent, Hermance et Gonnor hésitent. Ismène, alors, littéralement « celle qui respecte la loi » – du progrès des sciences, ici – se sacrifie et « offre son bras ».

L'intrigue de l'acte cinq repose entièrement sur les atermoiements d'Hermance, les craintes de son père et le récit fait de la bataille épique par Ismène et Agénor lors de l'inoculation : « Ismène d'abord, Agénor ensuite viennent lui rendre compte de ce qui se passe : on découvre le bras, on le saisit, on a mis le vaccin sur la lancette, etc. Cruelle perplexité de Gonnor¹⁶³⁸. » Néanmoins, la bataille qui est prise en charge par une figure traditionnelle de théâtre classique – celle du combat hors scène relaté par des personnages horrifiés qui y assistent

¹⁶³⁷ *Ibid.*, acte III, scène 6, p. 1091-1092.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, acte IV, scène 6 et 7, p. 1093.

en direct sur scène – semble bien anodine pour que l’on recourt à un tel procédé. Enfin, le dénouement du cinquième acte voit Jenner accéder au trône en faisant la conquête de la main d’Hermance, tandis qu’Elfrid, le jaloux plein de haine, touché par la maladie pour n’avoir pas cru en la puissance divine du vaccin, « se tue sur la scène ».

Voilà un poème héroïcomique dont l’importance n’est pas à négliger. Si les vers sont surtout de la main de Bouilhet, et singent à merveille la métrique classique, les notes en prose de Flaubert contiennent en germe les promesses d’un style à venir¹⁶³⁹. Surtout, le texte contient un éloquent faisceau de « *prudhommismes* », pour reprendre un terme que Du Camp prête à Flaubert¹⁶⁴⁰, qui dressent le portrait d’une société bourgeoise tiraillée entre la glorification conventionnelle du progrès médical (dénoncée par l’ironie flaubertienne, trente ans avant la gloire de Pasteur) et des craintes face à ces avancées d’ordre empirique.

Plus de trente ans plus tard, Georges Camuset, ophtalmologiste dijonnais qui hésita longtemps entre les lettres et la médecine fit, paraître anonymement un recueil de sonnets fantaisistes dédiés à la médecine, *Les Sonnets du docteur*¹⁶⁴¹. On y trouve entre autres de gaillards sonnets de carabins (« Blennorrhagie¹⁶⁴² », « L’Auscultation¹⁶⁴³ », « Préservatifs¹⁶⁴⁴ », « Le Spéculum¹⁶⁴⁵ », « Phthiriasis¹⁶⁴⁶ [*sic*] », « Chlorose¹⁶⁴⁷ », « Médecine légale¹⁶⁴⁸ », « Pondération¹⁶⁴⁹ »), de potaches blagues scatologiques (« Bonbon laxatif¹⁶⁵⁰ », « Constipation¹⁶⁵¹ ») et des sonnets sur l’art culinaire et la digestion (« Appétit¹⁶⁵² », « Digestion¹⁶⁵³ », « Homard nature¹⁶⁵⁴ », « Diffah¹⁶⁵⁵ », « Langue fumée¹⁶⁵⁶ »). Illustré par

¹⁶³⁹ Hugues Marchal indique d’ailleurs que Flaubert avait prévu d’insérer des extraits de cette pièce inachevée dans les textes qu’il projetait de faire copier à Bouvard et Pécuchet dans le tome second, comme une « anthologie moqueuse » des textes les plus idiots des années 1840-1850. Voir Hugues Marchal, *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 437-438.

¹⁶⁴⁰ Du Camp, *Souvenirs littéraires, op. cit.*, p. 191.

¹⁶⁴¹ [Georges Camuset], *Les Sonnets du docteur*, 1884, *op. cit.*

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

deux dessinateurs de renom – Georges Clairin et Félicien Rops¹⁶⁵⁷ – *Les Sonnets du docteur* connut un succès réel dont témoigne un nombre non négligeable de rééditions¹⁶⁵⁸. Suivant la leçon flaubertienne, Camuset traite le sujet scientifique à la fois en le plaçant sur un piédestal – la forme sonnet parfaitement maîtrisée, les multiples références à l’antiquité qui fonctionne comme réservoir analogique exemplaire et les choix éditoriaux – puis en le renversant de son socle en usant de l’humour, de l’ironie, du trait gaillard et du cas clinique répugnant exposé en détail. Un exemple probant de ce fonctionnement tour à tour héroïcomique puis burlesque est le pénultième sonnet, intitulé « Transformisme » :

Sous les Océans noirs à peine refroidis,
Spongiaire naissant bercé dans le blastème¹⁶⁵⁹,
Je pris des bras, je fus le zoophyte abstème¹⁶⁶⁰ ;
Un test, je me nommai mollusque, et j’attendis.

Cent mille ans je vécus poisson. Instants maudits !
Les schistes m’écrasaient ! Soudain jusqu’au ciel même
L’aile m’emporte, oiseau. Je marche, je grandis ;
Me voilà cétacé, ruminant, monotrème¹⁶⁶¹.

Le Pôle me surprend mammoth. Au creux des rocs
J’égrène çà et là mes ossements d’aurochs.
Je n’avais pas encor la malice du singe !

Mais un jour je deviens l’*Ancêtre vénéré*,
Le père de Darwin, l’oncle du bon Littré.
À présent je suis l’HOMME, et je porte du linge¹⁶⁶².

Le médecin poète joue ici avec une tradition poétique en train de se constituer comme telle, qui, entérinant les théories transformistes sans cesse redéfinies au fil du siècle, invente une voix universelle et commune à tous les êtres successifs de la création, et qui semble émaner directement d’une nouvelle conceptualisation de la vie. Cette dynamique, héroïcomique, fait d’un animal dont la simplicité le rapproche de la plante (le « zoophyte ») le sujet premier d’une épopée des plus incroyables. Le même sujet grammatical acquiert en effet une forme animale et, avec elle, la possibilité de se mouvoir, même lentement. Cette lenteur est contenue dans l’engourdissement plein de mollesse des bilabiales accumulées dans le quatrième vers et dans

¹⁶⁵⁷ Pour mesure l’importance de ces deux illustres, voir Marcus Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989, p. 244 et 917.

¹⁶⁵⁸ Voir à ce propos, ainsi que pour la biographie de Georges Camuset, l’article du docteur A. Brunerie, « Deux ophtalmologistes dijonnais, Camuset et les “Sonnets du Docteur”, Rémy et le Diploscope », *Cahiers lyonnais d’histoire et de la médecine*, 1960, t. V, n° 1, p. 23-32.

¹⁶⁵⁹ [*sic*], le mot a deux sens au XIX^e siècle, comme l’indique Pierre Larousse. Il peut signifier, en botanique, la graine sans son enveloppe, et en médecine le liquide qui s’écoule à l’intérieur ou à la surface d’un tissu. C’est en ce second sens que Camuset semble l’utiliser. Voir Pierre Larousse, *op. cit.*, deuxième partie, p. 810.

¹⁶⁶⁰ [*sic*], ce terme, peu usité déjà à l’époque, signifie « abstinent, qui ne boit pas de vin ».

¹⁶⁶¹ [*sic*], ce mot, forge par Étienne Geoffroy-Saint-Hilaire, dénotait initialement les animaux qui n’avaient qu’un seul orifice pour copuler, pondre et déféquer.

¹⁶⁶² [Georges Camuset], *Les Sonnets du docteur*, *op. cit.*, p. 43.

le rythme même du vers en 2/4+2/4, qui semble s'alanguir. Par la suite, la locomotion se fait plus rapide et permet à la voix, sous sa forme ichtyologique, de se mouvoir plus aisément dans l'espace. Cette acquisition d'une nouvelle liberté de mouvement est signifiée métriquement par le rejet interne du mot « poisson », qui s'échappe du premier hémistiche comme pour suggérer la liberté de mouvement et la rapidité. Le deuxième vers du deuxième quatrain semble ouvrir la voie à une explication par la métempsychose : les objets, qui parlent successivement dans la même voix, sont morts avant que de renaître dans une forme plus évoluée. Le mollusque attend, comme mort, et le poisson est fossilisé dans le « schiste », tout comme, plus tard, l'auroch parlera en même temps qu'il dispersera ses os fossiles. Le progrès biologique trouve un point de couronnement en la personne humaine. L'avant-dernier vers du texte ouvre une vertigineuse béance temporelle : cet ancêtre, qui est un aïeul des adeptes du transformisme, a pourtant été découvert par eux. Les fils en viennent, dans la science évolutionniste, à enfanter leurs parents, ce qui rend possible l'utilisation de cette unique voix d'une personne qu'on appellerait simple en grammaire. Voilà pour le mouvement héroïcomique, qui fait d'une éponge le héros premier.

La pointe du sonnet, à l'inverse, agit comme un point de bascule qui jette à bas toute la rhétorique de l'élévation et du progrès mise en place par ce discours de l'échelle croissante des êtres. Le dernier hémistiche, à lui seul, permet ce vacillement complet du monument élevé à la gloire de l'homme. Le premier hémistiche, qui place le résultat de cette quête héroïque sous d'éloquentes capitales, achève de faire de l'homme l'acmé d'une trajectoire ascendante. Les six dernières syllabes font retomber comme un soufflé le pompeux héroïsme, bâti par l'histoire biologique, dans le prosaïsme vulgaire. Ce dernier hémistiche suggère que cette évolution à l'allure si magnifique, dont semble se gargariser l'homme – et le savant le premier – échoue pourtant à atteindre un idéal : ce qui différencie apparemment l'homme de la bête, c'est qu'il porte vêtement. Du « singe » à l'homme, nous apprend la rime finale, il n'y a qu'une lettre de différence.

De la même façon, et dans un registre encore plus en adéquation avec la farce projetée par Flaubert, Bouilhet et Du Camp, le sonnet « Blennorragie¹⁶⁶³ » propose une description d'un organe génital masculin hypertrophié à cause d'une infection. Cette description est voilée par la bienséance du vernis de l'analogie, basée sur la référence à l'Antiquité. L'ouverture présente un véritable héros d'épopée blessé à mort lors d'une bataille :

Dieux ! Qu'il a l'air farouche et qu'il fait mal à voir !
Écumant et meurtri comme un loup pris au piège,
En ses flancs déchirés grince un fer de rasoir.

¹⁶⁶³ [Georges Camuset], *Les Sonnets du docteur*, op. cit., p. 15.

Qui l'abreuve ? Chopart. Et qui le nourrit ? Mège.

L'empathie avec ce héros blessé, qui paraît acculé après une guerre menée sabre au clair, fonctionne à plein. Il est comparé à une bête sauvage et son corps est traité comme celui d'un guerrier, jusqu'à ce que le dernier vers livre un indice sur sa nature, rompant le charme de l'épique : ce Roland aux abois doit être traité par des expédients habituellement utilisés pour soigner les infections vénériennes. Les noms des fabricants de médicaments sont mis sous emphase par leur placement métrique, en fin de chacun des deux hémistiches du vers quatrième. Le second quatrain introduit un nouvel objet de description :

Eux cependant, blottis au fond du suspensoir
Dont le souple réseau les berce et les protège,
Pareils à des oiseaux frileux, fuyant la neige,
Ils reposent, et rien n'émeut leur nonchaloir.

L'objet décrit doit être logiquement retrouvé par la déduction. Le premier quatrain décrivait le membre génital, le second décrit un ensemble d'entités qui ne peut faire malicieusement référence qu'aux testicules. Ceux-ci sont pour l'instant couverts du glacis bienséant du trope qui les compare à des volatiles amoureux et sereins par le truchement d'un style qui se veut très littéraire (l'antéposition du pronom et l'ajournement de la principale au dernier vers, mais aussi les choix lexicaux en sont des signes éloquentes). La porte est ouverte pour l'églogue à venir :

Ne rappellent-ils pas, tant leur retraite est douce,
Acis et Galatée endormis sur la mousse
Dans la grotte qui vit leurs amours ; et, sur eux,

La main crispée au sol, le Cyclope hideux
Pendant son œil unique, où la rage impuissante
Lentement fait couler une larme brûlante ?

L'introduction par la volte du sonnet d'une comparaison ovidienne fonctionne ici aussi comme une forme d'héroïcomique : l'identification de ce groupe jusqu'à présent indéfini se précise, il s'agit d'un couple comme on l'avait pressenti. Ce couple se presse et s'enlace, comme les personnages amoureux de la fable antique. Polyphème, image de l'objet décrit dans le premier quatrain, enrage et se courbe à terre comme pour soulever le rocher sous le poids duquel il écrasera son rival. Sous ce cyclope qui pleure se cache – comme le titre de la pièce ne l'a jamais tu – le pénis atteint de gonorrhée. Le rapprochement avec le cyclope, qui n'a qu'un œil, s'explique aisément, à plus forte raison dans un cas d'hypertrophie du membre. Les pleurs du cyclope éconduit trouvent un écho médical qui permet de prolonger l'analogie : la larme brûlante du cyclope amoureux, penché effectivement sur le couple heureux, est le symptôme de cette infection qui, comme son nom l'indique, est marquée par des écoulements

pathologiques de semence. Une édition de 1930, citée dans *Muses et ptérodactyles*¹⁶⁶⁴ explicite ce sonnet en forme d'énigme en en proposant une illustration très éloquente : on y voit le membre malade et tuméfié, émanant d'une dense mousse blanche, se pencher sur un filet en nacelle dans lequel se pelotonnent les testicules. Un œil au bout du membre, logé dans le méat de l'urètre (surmonté d'un semblant de sourcil) observe le couple amoureux. Une grosse larme en coule.

Le détour par la description imagée et poétique permet de dépeindre très précisément une infection vénérienne en mettant en place un fonctionnement héroïcomique qui donne une légitimité poétique à la maladie sexuelle en même temps que le poète, carabin avant que d'être médecin, semble s'amuser de ce jeu d'énigme qui repose sur le fonctionnement poétique de la description par trope.

2.3.2. *La science des clystères*

Toute la question métaphysico-scientifique des origines du monde est résolue à la faveur d'une blague scatologique, dans le sonnet intitulé « Philosophie » d'Edmond Haraucourt¹⁶⁶⁵ en 1882, mais également onze ans plus tard dans l'introduction de *La Pétomanie, poème réaliste*¹⁶⁶⁶ composé par un certain « Van Zéphir », qui imagine que tous les éléments de l'univers tels que la science nous les a révélés (la lumière, les vents, les étoiles, les planètes et l'homme) sont en fait les émanations gazeuses d'un Dieu trop friant de haricots. Sous ses dehors potaches, cette blague est en fait symptomatique d'un état de fait de la société française, de sa philosophie de la science et d'une conception des arts symptomatiques de la fin du siècle. La question des origines premières, on l'a vu, est évacuée par les diverses pensées positivistes. À l'heure où la pensée comtienne et le scientisme qui en a découlé peinent de plus en plus à s'imposer comme une conception des sciences valable, se saisir de cette question pour la souiller d'excrément est en fin de compte significatif. Le développement des sciences médicales s'adosse ici au grotesque et à l'expression de l'excrémentiel chers à une certaine frange de l'esprit français qui ne s'est pas démenti au fil des siècles. Cette réutilisation indique à la fois un système épistémologique en faillite en même temps qu'une littérature qui assume son héritage national, tout en se pensant elle-même en décadence (le sonnet d'Haraucourt est dédié à Émile Goudeau, le fondateur des Hydropathes et l'un des collaborateurs privilégiés du *Chat*

¹⁶⁶⁴ Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 420-421 et 453-454.

¹⁶⁶⁵ « Philosophie. Sonnet honteux », Edmond Haraucourt, *La Légende des sexes, Poèmes hystériques*, 1882, imprimé à Bruxelles pour l'auteur, p. 25-26. Ce sonnet est honteux car il imagine que « Dieu fait l'homme, excrément de son ventre géant ».

¹⁶⁶⁶ Van Zéphir, *La Pétomanie, Poème réaliste* par Van Zéphir, Marseille, Doucet, 1893.

Noir). Cette fin de siècle entache son art d'une odeur de safran : le pétomane Joseph Pujol obtient un succès tel, avec son spectacle musical au Moulin Rouge, que Raoul Ponchon lui consacre deux de ses longues « Gazettes rimées » dans le sarcastique *Courrier français*¹⁶⁶⁷. Le dernier élément qui contribue à faire de cette farce un élément marquant est lié à l'histoire des sciences. Si le sonnet d'Haraucourt s'intitule « sonnet honteux », c'est parce qu'il prend en considération les théories évolutionnistes et leur actualisation darwinienne – comme Richepin, en fin de compte, répètera que l'homme descend du limon par l'intermédiaire de l'algue qui y prend racine. La vie surgit de la matière ; l'excrément, comme la charogne, est donc une substance fertile.

Voilà pourquoi l'esprit fumiste s'est emparé de ce motif anal, multipliant les évocations des clysoirs et autres poires à lavement. Outre « Le Clysopompe¹⁶⁶⁸ » de Mac-Nab, et les « clysopompes d'argent¹⁶⁶⁹ » de Rimbaud, un poème de jeunesse de Tristan Corbière, datant du tout début des années 1860, semble déjà signifier – au sein d'une entreprise poétique qui paraît s'approprier la leçon baudelairienne – que la substance poétique peut être extirpée du fondement humain à la force d'une pompe mécanique. Il s'agit de la très irrévérencieuse « Légende incomprise de l'apothicaire Danet¹⁶⁷⁰ » :

I

Maître Danet dans sa louche officine
 Cherchait un soir,
 Non pas non pas sa longue carabine,
 Mais son Clysoir !...
 Il s'agissait pour notre vieux nain-jaune
 de dégraver
 L'anus soufflé d'une pleine matrone
 près de crever,
 Oui, près de crever

II

En la pointant droit au bas de l'échine
 Danet cru voir
 Un animal qui lui faisait la mine
 Dans son trou noir !...
 C'était un chat que la grosse cochonne
 prise de faim

¹⁶⁶⁷ Raoul Ponchon, « Le Pétomane », *Le Courrier français* du 5 juin 1892, 9^{ème} année, n° 23, p. 2, et *Le Courrier français* du 20 novembre 1892, 9^{ème} année, n° 47, p. 2. Par ailleurs, les rapports entre le Pétomane Joseph Pujol et la science de son temps sont d'une grande richesse, comme l'indique l'ouvrage de Jean Nohain et François Caradec intitulé *Le Pétomane au Moulin-rouge*, Paris, Mazarine, 2000, p. 91-121.

¹⁶⁶⁸ Maurice Mac-Nab, « Le Clysopompe », dans les *Poèmes incongrus* [1887], repris dans les *Poèmes mobiles*, œuvres complètes de Maurice Mac-Nab, François Caradec (éd.), *op. cit.*, p. 144.

¹⁶⁶⁹ Armand Sylvestre [Rimbaud], « O balançoirs [*sic*] ! ô lys ! clysopompes d'argent ! », dans l'*Album zutique* [1971], repris dans les *Œuvres complètes*, André Guyau (éd.) *op. cit.*, p. 172. Voir aussi « Les lys, ces clystères d'extase ! » en ouverture de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], *ibid.*, p. 149.

¹⁶⁷⁰ Tristan Corbière, « Légende incomprise de l'apothicaire Danet », repris dans les *Œuvres complètes*, Pierre-Olivier Walzer (éd.), *op. cit.*, p. 863-864

Avait lapé dans sa rage gloutonne
Comme un lapin
Oui comme un lapin !

III

Jamais encor, se dit l'apothicaire
Courbant son front
non je n'ai bu dans ma vaste carrière
pareil affront !
J'ai bien tiré sur plus d'une gouttière
Des chats tout frais...
Mais un vieux chat au fond d'un vieux derrière
Jamais jamais
Non jamais jamais !

IV

Sur le devant de ma chère boutique
Dont j'étais fou !
Qu'on place au lieu du serpent symbolique
ce vil matou !
Ah ! dit l'artiste en dévorant ses larmes
J'ai trop vécu !
Je m'en punis et... je brise mes armes
sur ce vieux cu
Oui sur ce vieux cu !

Cette fable pharmaceutique repose sur une double dégradation : tout d'abord, elle emprunte la forme d'une chanson. D'autre part, elle hérite de représentations anciennes concernant le métier de pharmacien qui connaît une restructuration profonde au milieu du XIX^e siècle. Comme l'indique Éric Fouassier¹⁶⁷¹, il s'agit d'un moment charnière où les apothicaires sont remplacés par des pharmaciens de profession, chimistes plutôt qu'herboristes. Le pharmacien devient une figure de bourgeois pompeux et savant. Il est alors de bon ton de s'en moquer :

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, *l'apothicaire-chrysalide* a définitivement fait place au pharmacien-papillon. De nombreux auteurs se plaisent alors à railler ce changement de terminologie jugé superficiel et trouvent dans l'emploi passé du clystère une belle occasion de se moquer de la profession. Judith Gautier ne rapporte-t-elle pas¹⁶⁷² que Baudelaire se plaisait à visiter les pharmaciens pour exiger d'eux la pose d'un clystère, en prétendant que même sous leur nouveau nom ils étaient tenus d'obéir à cette injonction¹⁶⁷³ ?

La validité de l'autorité scientifique du pharmacien est soumise à rude épreuve. Voilà pourquoi le pauvre « Maître Danet », dégradé dans sa fonction de pharmacien, perd les serpents du caducée d'Hermès, remplacés par un vulgaire chat tiré du fondement d'une « pleine matrone ». Cet « artiste » du mortier rompt ses ustensiles sur la trivialité d'un monde tourné à toutes forces

¹⁶⁷¹ Éric Fouassier, « Pharmacie et littérature », *Revue d'histoire de la pharmacie*, année 1993, volume 81, n° 296, p. 134-136.

¹⁶⁷² Éric Fouassier relate cette anecdote de seconde main. Il l'a trouvée dans le *Bulletin de la Société d'histoire de la pharmacie*, année 1923, volume 11, n° 37, p. 166, dans une gazette signée Kraty l'Archivare. Cette histoire est reprise du *Second rang du collier* [1903], le deuxième des trois tomes de mémoires de Judith Gautier réédité en *fac-simile* avec une préface d'Agnès de Noblet, Paris, l'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1999, p. 64.

¹⁶⁷³ Éric Fouassier, « Pharmacie et littérature », art. cit., p. 135-136.

vers la consommation effrénée dans lequel il a « trop vécu ». Enfin, que dire du poème qui choisit comme emblème d'un art nouveau à venir décadent et satirique, un chat ? Il préfigure de façon troublante l'entreprise collective dont Rodolphe Salis fut à l'origine et qui fonda sa poétique sur la dégradation perpétuelle des autorités les plus diverses¹⁶⁷⁴.

Corbière se souviendra du clysopompe à partir duquel il proposera une création lexicale dans le poème « *Veder Napoli poi mori*¹⁶⁷⁵ » en dépeignant des douaniers napolitains brigands « Clyso-pompant l'azur ». Ce poème propose trois allusions scientifiques qui jouent toutes dans le sens d'une dégradation de l'idéal du rêve italien. Le bleu du ciel méditerranéen est, par cette analogie du lavement médical, rapproché de l'excrément dont s'enivrent les douaniers voyous. Revenant de son voyage, le poète observe son bagage empli de vermine grouillante, ce qui lui fait proférer la formule galiléenne :

Et mon sac est hanté aussi... comme un fromage !
Inerte, ô Galilée ! et... *e pur si muove*...

Enfin, dans une adresse au soleil, le poète déçu de son voyage demande au soleil de cesser de frapper d'une lumière trompeusement élogieuse cette région dévorée par la corruption :

– Ne ruolze plus ça, toi, grand Astre stupide !
Tas de pâles voyous grouillants à se nourrir ;
Ce n'est plus le lézard, c'est la sangsue à vide...

Or, selon Michel Dansel, le verbe *ruolzer serait forgé par le poète sur la base lexicale du patronyme d'un chimiste, le comte Ruolz-Montchal¹⁶⁷⁶, qui inventa « un procédé de dorure par pile voltaïque¹⁶⁷⁷ ». Une telle utilisation des sciences exactes pour désigner des réalités triviales suggère que le savoir recouvre d'une pompe respectable les insanités morales et physiques.

Dans son édition des œuvres complètes de Corbière, Pierre-Olivier Walzer note avec raison que le mot clyso-pompe « semble faire partie de l'arsenal de la plaisanterie littéraire en 1873¹⁶⁷⁸ ». En effet, ajoute-t-il, l'écrivain Paulin Gagne¹⁶⁷⁹ prévoyait de composer un grand poème épique qui s'intitulerait *La Clysoompéide*, en vue de régénérer l'humanité. Il y a là,

¹⁶⁷⁴ Le poète breton Léon Durocher, membre du Chat Noir, évoqua cette influence dans « Corbière au “Chat Noir” de Salis », un article paru dans les *Marches de la Provence*, août-septembre 1912, n° 7 consacré à Tristan Corbière, p. 17-19 : « Soite idée qu'eut Tristan d'aller si tôt dormir sous l'herbe du cimetière morlaisien. La renommée l'attendait au Chat Noir. L'auberge des corsaires du Permesse semble l'avoir attiré d'avance », p. 19.

¹⁶⁷⁵ Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, repris dans les *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 781-782.

¹⁶⁷⁶ « [C]himiste français, né en 1808, se consacra, suivant un double penchant, à la musique et aux sciences, particulièrement aux manipulations chimiques. L'un des premiers inventeurs de la dorure et de l'argenture sur métaux par l'action de la pile voltaïque, le nom de Ruolz est resté attaché à ses procédés, et il sert à désigner toutes les utiles et économiques applications qu'on doit à ses recherches », Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, 1880, op. cit., p. 1592.

¹⁶⁷⁷ Michel Dansel, *Langage et modernité chez Tristan Corbière*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1974, p. 108.

¹⁶⁷⁸ Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1311.

¹⁶⁷⁹ À propos de Paulin Gagne, voir la notice de Gustave Vapereau dans le *Dictionnaire universel des contemporains*, 1880, op. cit., p. 760.

semble-t-il, plus qu'une blague, mais bien une réflexion poétique et philosophique à propos d'une société qui ne cesse de se diagnostiquer sur le déclin.

Le trait humoristique commun, en fin de compte, à l'ensemble de ces entreprises qui relèvent de l'héroï-comique et du burlesque, repose sur un fort soupçon de péremption que la doxa semble avoir entériné. Comme l'indique Matthieu Liouville,

le burlesque et l'héroï-comique perdurent jusqu'au XIX^e siècle, mais les modalités nouvelles du champ littéraire les repoussent dans l'anecdotique. La disparition de la hiérarchisation des registres, sous la pression romantique, fait plonger ces pratiques dans l'anachronisme. [...] [S]'il n'existe plus de bas, nulle distorsion ne peut survenir entre le sujet et le style, et l'héroï-comique au XIX^e siècle n'est plus que la reproduction maladroite des procédés du genre disparu¹⁶⁸⁰.

Il s'agit bien sûr, chez nos poètes, de singer un genre plutôt que de chercher à l'imiter servilement pour en questionner le potentiel humoristique, dans le cadre d'une modernité touchée par la disparition relative d'anciennes valeurs. L'anachronisme fonctionne en lui-même comme un nouveau décalage productif de rire en même temps qu'il est un témoin éloquent de la modernité.

¹⁶⁸⁰ Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, *op. cit.*, p. 134-135.

Conclusion :

La poésie fantaisiste, qui connaît un souffle nouveau autour des années 1870, redéfinit les règles des rapports qui peuvent unir science et poésie au moment où, précisément, leur union devient de plus en plus problématique. Une large frange de la poésie de la fin du siècle se tourne vers le comique comme un terrain d'exploration propice aux conquêtes de l'innovation poétique. Cette tentative de rénovation n'en repose pas moins sur des fondements déjà éprouvés par la tradition littéraire, qu'il s'agisse du portrait charge, de la caricature, du burlesque ou de l'héroïcomique. Surtout, la portée corrosive d'une poésie qui se rit de la science retourne peu ou prou à l'ancienne pragmatique qui chargeait le vecteur poétique d'un message à transmettre. Enfin, dans ce type d'entreprises poétiques, la scission paraît entérinée entre science et poésie, puisque celle-ci évoque celle-là pour principalement déboulooner le scientisme ambiant.

Des observateurs contemporains considèrent que cette union de la poésie fantaisiste et de la science vient occuper une place laissée vacante dans le champ de la modernité par l'évolution historique. Le critique Jules Lemaître, dans la préface qu'il donne à l'anthologie de Rodolphe Salis, *Les Gaîtés du Chat Noir*¹⁶⁸¹, considère la possibilité d'une poésie qui réponde aux exigences de l'entreprise naturaliste, inspirée on le sait par la théorie scientifique : « [*Le Chat Noir*] a été des premiers à discréditer le naturalisme morose, en le poussant à la charge. Il a, je ne dis point inventé (car nous avons eu Richepin, Alfred Delvau), mais rajeuni et propagé le naturalisme macabre et farce¹⁶⁸² [...]. » Une poésie naturaliste est donc possible, c'est-à-dire une poésie qui se donne la méthode expérimentale pour outil et ne craint pas de prendre pour objet la trivialité et les couches de basse extraction. Toutefois, cette actualisation poétique du naturalisme se joue dans la cour ludique de la fantaisie et du poème satire, ce qui faisait apparemment défaut au naturalisme romanesque. En ce sens, les entreprises poétiques qui prennent part à ce grand mouvement sont à regarder comme les manifestations d'une des formes de la modernité littéraire en train de se penser comme telle. Si le naturalisme romanesque s'est imposé au fil des ans comme un mouvement solidement ancré dans son époque de progrès et de novation scientifique, c'est probablement la charge caustique qui a desservi le naturalisme poétique aujourd'hui largement oublié.

¹⁶⁸¹ Rodolphe Salis, *Les Gaîtés du Chat Noir* [1894], Paris, Paul Ollendorf, [s. d.].

¹⁶⁸² *Ibid.*, préface de Jules Lemaître, p. 5.

Cette entreprise large correspond aux trois principes du rire tels que les définit Alain Vaillant : « incongruité », « expansion » et « subjectivation »¹⁶⁸³. Le burlesque et l'héroïcomique relèvent du principe d'« incongruité » : le rire peut alors naître de ce décalage fondamental entre le fond et la forme. Tantôt, la forme sérieuse de pièces à l'allure faussement savantes (les cours de chimie d'Allais, la thèse de Mac-Nab, tels alexandrins ou sonnets, ainsi que le recours à de pompeux technolèctes) recouvre des réalités creuses ou prosaïques (c'est le fonctionnement de l'héroï-comique, omniprésent dans *L'Âne* d'Hugo), tantôt des éléments très sérieux du savoir scientifique sont dévalués par une forme et une énonciation minorées (c'est le fonctionnement du burlesque, présent dans les pièces de caricatures *ad hominem* et la pièce sur la paléontologie de Ponchon). Le principe d'incongruité tel que l'exploitent majoritairement ces textes est avant tout d'ordre formel ou énonciatif. Le second principe du rire, l'« expansion », est également l'un des ressorts formels mis en place par les poèmes critiques à l'égard de la science : les monologues fumistes accumulent les répétitions de formulations ou de détails insignifiants, la présence importante de phénomènes de refrains (« A la façon de Biribi », voire les refrains mécaniques du monologue d'Alfred Delilia qui répètent des onomatopées), et le gonflement du discours qui singe la science vise à lever le voile sur des rhétoriques boursoufflées (dans *L'Âne* ou dans la thèse de Mac-Nab, par exemple). Comme le remarque Alain Vaillant, cette « dynamique d'insistance¹⁶⁸⁴ » est toujours d'ordre rhétorique et formel. Enfin, le troisième principe, celui de la « subjectivation », fonctionne à plein dans les pièces qui dialoguent avec la science, justement du fait de ce travail dialogique. Les poèmes qui s'en moquent jouent d'éléments connus de la science : théories, personnalités ou questions de rhétorique. En ce cas, un rapport de connivence s'esquisse entre la voix du poète et son lecteur à qui il s'agit de faire comprendre la dimension corrosive de ces jeux avec l'énonciation scientifique.

D'un certain point de vue, ce dialogue est comme grevé de l'intérieur même du champ poétique : le poème qui expose frontalement les apories et contradictions du discours scientifique entérine la déliaison et l'impossibilité à pouvoir désormais lancer des passerelles qui ne soient pas hostiles ou pour le moins moqueuses. Toutefois, cet usage du rire permet de poursuivre un dialogue dont la légitimité pose toujours plus problème au fil du temps.

¹⁶⁸³ Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, op. cit., p. 136-148.

¹⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

Se permettre de rire de la science n'est pas neuf. Néanmoins, le contexte particulier, cette ambition de la science qui s'arrogue le monopole du discours gnomique, contribue à faire advenir une poésie propre au XIX^e siècle qui, dans la droite lignée de l'analyse baudelairienne (*De l'essence du rire*, 1855), permet en fin de compte de renvoyer au monde un miroir inquiet, une profonde et omniprésente « incongruité » qui tend à prouver que la poésie, séparée de la science, parvient à trouver un discours à tenir sur le monde¹⁶⁸⁵.

¹⁶⁸⁵ Voir Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régner, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* [1998], 2^e éd., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2006, p. 313-314.

Chapitre sixième : Quand la science moderne façonne l'épopée

En 1726, Voltaire conclut son *Essai sur la poésie épique*, qui doit servir de préface à son poème *La Henriade*, en citant une remarque que lui aurait faite son ami, l'érudit Nicolas de Malezieux : « Vous entreprenez un ouvrage qui n'est pas fait pour notre nation ; *les Français n'ont pas la tête épique*¹⁶⁸⁶. » Si cet avis sera fort discuté au XIX^e siècle¹⁶⁸⁷, il faut toutefois convenir que la critique littéraire s'accorde pour dire que la grande période de la poésie épique est révolue¹⁶⁸⁸. Même Léon Gautier, l'un des plus ardents défenseurs de l'épopée française, reconnaît que l'épopée primaire, celle qu'il nomme « naturelle », a connu à partir de la Renaissance une période de décadence qui a progressivement contribué à faire d'une poésie populaire une poésie élitiste. Les épopées naturelles parlent la langue du peuple et apparaissent aux temps de légende, tandis que les épopées « artificielles », faites par des poètes imitateurs en des temps savants et civilisés, essaient de polir les textes naïfs et bruts des épopées naturelles. Voltaire ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme qu'il faut « avoir l'esprit très-*formé* pour sentir toutes les beautés de la *Henriade*¹⁶⁸⁹ » : l'épopée, au fil des siècles, s'est éloigné du peuple¹⁶⁹⁰.

Qu'entend-on alors, au XIX^e siècle, lorsqu'on parle d'épopée ? Les entreprises dix-neuviémistes de description du genre continuent à le peindre comme un poème héroïque qui chante la fondation d'une nation glorieuse. Dans la chronologie de l'histoire des genres, les premiers textes sont les textes lyriques, qui célèbrent d'abord l'amour pour Dieu (la perspective d'un Léon Gautier, par exemple, est ouvertement chrétienne, mais la généalogie générique

¹⁶⁸⁶ Voltaire, *Essai sur la poésie épique* [1726], traduit par l'abbé Desfontaines [1732], repris dans les *Œuvres complètes*, Adrien-Jean-Quentin Beuchot (éd.), Paris, Garnier Frères, t. VIII, 1877, p. 363.

¹⁶⁸⁷ En particulier par l'historien de la littérature Léon Gautier, dont toute la volumineuse entreprise d'histoire littéraire consacrée à l'épopée se donne pour but premier de prouver que le roman médiéval constitue l'épopée de la nation française. *Les Épopées françaises, Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale* [1865-1867], seconde édition [1878], reprise en *fac-simile*, à Osnabrück, chez Otto Zeller en 1966. Pour la réfutation de l'essai de Voltaire, voir dans le volume II, le chapitre X du livre troisième (« Période de décadence »), p. 670-671.

¹⁶⁸⁸ De Victor Hugo et sa théorie des trois âges qui proclame en 1827 la mort de l'épopée, dans la « Préface de *Cromwell* » (1827) (repris dans les *Œuvres complètes*, t. XII, *Critique* [1985], Anne Ubersfeld (éd.), *op. cit.*, p. 1-44), à Gaston Paris : « il est clair que l'épopée [...] a bien achevé de mourir », *La Littérature française au Moyen Âge (XI^e-XIV^e siècle)* [1888], Paris, Librairie Hachette, 1914, p. 51.

¹⁶⁸⁹ Léon Gautier s'appuie ici sur l'essai intitulé « Fable », paru dans *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française* [1749], repris dans les *Œuvres complètes* de Voltaire, *op. cit.*, t. XXIII, 1879, p. 379 : « Il n'y a que les gens un peu au fait de l'histoire, et dont l'esprit est très-formé, qui lisent avec fruit nos grands tragiques, ou la *Henriade*. »

¹⁶⁹⁰ Léon Gautier, *Les Épopées françaises, op. cit.*, vol. I, t. I, p. 6.

lyrique-épique-dramatique est devenue un lieu commun depuis Victor Hugo¹⁶⁹¹). Puis les hommes se rassemblent en peuples :

La poésie des hymnes ne suffira bientôt plus aux besoins de ces nations primitives. Ces hymnes, à l'origine des choses, n'étaient dus et adressés qu'à Dieu : on ne tarda point à en faire honneur aux chefs des nations, aux grands guerriers, aux héros. Mais c'est ici qu'il faut élargir le cadre trop restreint de l'hymne ou de l'ode : car, malgré tout, on n'y put faire entrer, comme on le désirait, toute l'histoire ou, plutôt, toute la légende des héros. Alors un nouveau genre de poésie naquit de la nécessité : dans une série de chants moins enthousiastes et plus narratifs, on raconta tout à son aise les grandes guerres, les grandes adversités, les grands triomphes des peuples. Le premier caractère de ces récits fut souvent le mythe : car le sens historique ne devait naître que plus tard. De plus, ces récits légendaires furent également nationaux. La poésie lyrique est *humaine* : la poésie épique [...] est *nationale*¹⁶⁹².

En ce sens traditionnel, la poésie épique n'existe plus que sous forme de trace mineure. L'épopée, s'accordent à dire les observateurs, appartient à un monde dans lequel l'histoire n'a pas encore supplanté la légende comme moyen de se représenter le passé commun¹⁶⁹³. En ce siècle du triomphe de l'histoire, l'épopée apparaît donc comme une entreprise fondamentalement anachronique.

Dans ce contexte, un certain nombre de poètes font le pari que la science, parce qu'elle promet un monde meilleur, permet l'apparition de nouvelles épopées toujours aussi nationales. Ils suivent les préceptes de l'épopée médiévale tels que les définit Léon Gautier : pour que l'histoire devienne sujet d'épopée, il faut que le poète exagère le fait historique, le dénature, introduise des personnages typiques et des héros et que le récit s'achève sur le triomphe du bien¹⁶⁹⁴. C'est le cas de *L'Exposition universelle* d'Antoine-Gaspard Bellin¹⁶⁹⁵, qui chante la gloire des sciences et de l'industrie françaises en en faisant la quête d'une nation menée de main de maître par des empereurs éclairés et héroïques. Cette entreprise, formellement influencée par l'épopée traditionnelle, ne parvient que thématiquement à remplir son ambition épique, dans la mesure où elle fait plutôt la liste des quêtes scientifico-techniques de la nation française qu'elle n'en relate effectivement les merveilleuses découvertes : les résultats formidables sont décrits, pas leur quête héroïque.

Une telle tentative est soumise à l'échec pour une raison qui a justement trait à notre sujet : les temps ont changé, la science apporte à l'homme un savoir nouveau sur sa nature et la nature de ce qui l'entoure. Les épopées caractéristiques du XIX^e siècle se chargent d'une portée

¹⁶⁹¹ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* » [1827] : « la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques », *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁹² Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, *op. cit.*, vol. I, t. I, p. 4.

¹⁶⁹³ « C'est la narration poétique qui précède les temps où l'on écrit l'histoire », selon Paulin [Gaston] Paris, cité par Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, vol. I, t. I, p. 6.

¹⁶⁹⁴ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 84-94.

¹⁶⁹⁵ Antoine-Gaspard Bellin, *L'Exposition universelle*, 1867, *op. cit.*

universelle que Léon Cellier nomme « l'épopée humanitaire¹⁶⁹⁶ ». La science, au moins avant 1870, on l'a vu, est pensée par les positivistes comme un ferment de fraternité entre les peuples. Épopée et appréhension moderne de la science s'entendent sur la nécessité de la fin des poèmes héroïques nationalistes.

Désormais, et ce sera l'hypothèse que ce chapitre se propose d'éprouver, l'épopée qui cherche à se renouveler doit, pour correspondre à la pensée de son siècle, prendre en compte les avancées des sciences les plus contemporaines. Toute entreprise épique se révélera une entreprise ratée si, à l'exemple de Bellin, elle se contente de s'appuyer sur la description des sciences et de ses objets, sans en prendre en compte les conclusions récentes pour son écriture même. Dès la première moitié du siècle, le romantisme, pour reprendre l'analyse de Léon Cellier, se forge un nouvel outil épique – l'épopée humanitaire – qui oscille entre le prestige du catastrophisme cuviériste et l'attrait pour les théories continuistes d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire¹⁶⁹⁷. Cellier en déduit que l'épopée romantique répond à un besoin d'unité, négligeant par-là la persistance du mythe catastrophiste et l'influence analytique des sciences expérimentales. Tout se passe comme si ce besoin d'unité était devenu une utopie.

La science moderne ouvre la voie à de nouvelles formes d'épopées qu'elle légitime et qu'elle façonne de manière innovante en deux temps. D'abord, le savoir positif modèle l'épopée de sorte qu'elle puisse rendre compte d'un monde qui se pense en crise à force d'analyse, de dissection et de spécialisation disciplinaire. En retour, le contexte force le couple science/épopée à revêtir de nouvelles formes. Elles constituent la réponse poétique permettant de ressaisir la diffraction des sciences spécialisées en vue d'une fondation nouvelle qui dépasserait les frontières géopolitiques. Une nouvelle pensée de la totalité épique voit alors le jour, notamment dans l'entreprise hugolienne de *La Légende des siècles*, considérée comme la grande œuvre épique du XIX^e siècle.

¹⁶⁹⁶ Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques* [*L'Épopée romantique*, P.U.F., 1954], Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), 1971.

¹⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 46-49.

1. RENDRE POÉTIQUEMENT COMPTE D'UN MONDE EN CRISE

« Les écrivains fils de la Révolution ont une tâche sainte.
O Homère, il faut que leur épopée pleure [...] ! »,
Victor Hugo¹⁶⁹⁸.

La très grande majorité des observateurs, du XIX^e siècle à nos jours, s'accorde pour dire que le modèle de l'épopée connaît dès le début du siècle un processus de fragmentation. L'explication qu'en donnent généralement les critiques est d'ordre téléologique : l'épopée se fractionne, semblerait-il, parce que l'évolution de la poésie irait dans le sens d'une réduction de la longueur des poèmes (la miniaturisation de la forme poétique moderne). Si une telle observation ne peut pas être considérée comme fondamentalement erronée, il n'en reste pas moins qu'elle ne permet pas d'expliquer les origines de ce morcellement du poème long et, dans son sillage, de l'épopée.

L'analyse d'œuvres mineures mais aussi des poèmes hugoliens me permettra de valider l'hypothèse selon laquelle la fragmentation du poème long est l'aboutissement logique de la représentation d'un monde qui se considère en période critique. Je m'appuierai pour ce faire sur les entreprises qui prennent en compte le caractère majoritairement analytique de la science moderne, qui se spécialise et cherche à disséquer en segments sans cesse inférieurs les réalités du monde physico-chimique.

1.1. Un siècle d'épopées fragmentaires : des raisons scientifiques ?

En 1886, jetant un œil sur les réalisations épiques du siècle en train de finir, E. Bernier fait observer que toute la poésie contemporaine « doit restreindre ses moyens plastiques et condenser son essence », pour s'accorder à une époque qui ne s'intéresse plus aux « longs discours ». Par conséquent, à la narration suivie de l'épopée classique, la modernité a substitué des « séries de tableaux épiques, sans relation apparente, sans autre liaison entre eux que le rapport d'équilibre des idées fondamentales caractérisant l'œuvre entière. »¹⁶⁹⁹ Il semble entériner les conséquences d'une évolution qui, cherchant à conserver un registre particulier (le registre épique), a tendu à le faire en démantelant la forme dans laquelle ce registre était habituellement transmis. Le choix du poème long, de la laisse héritée des épopées médiévales

¹⁶⁹⁸ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], III-II, « Le Dix-neuvième siècle », repris dans *Œuvres complètes, Critique*, t. XII, *op. cit.*, p. 437, cité par Claude Millet dans son article « Les Larmes de l'épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Saulo Neiva (dir.), Tübingen, G. Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2008, p. 11-29, p. 13 pour la citation.

¹⁶⁹⁹ E. Bernier, *Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles »*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1886, p. 25.

(cette forme de strophe étendue qui n'est pas rythmiquement structurée sur la base du retour d'un nombre identique de vers), de l'isométrie et de la persistance des alexandrins de rimes plates (voire d'assonances), connaît tout au long du siècle un essoufflement que j'ai déjà évoqué et qui tend à raccourcir la forme de l'énonciation poétique à différentes échelles – celle du poème, celle de la strophe et celle du vers. Ce raccourcissement, pensé tour à tour comme un essoufflement ou une condensation, touche de plein fouet le modèle classique de l'épopée, structuré par l'ampleur, le souffle large et la continuité.

1.1.1. *Histoire d'une fragmentation en deux temps...*

L'impulsion est semble-t-il esquissée très tôt, puisque Jean Fabre la pressent déjà dans l'entreprise de Chénier, qui « rêve d'épopée et ne fait réellement œuvre de poète qu'à la condition de fragmenter l'épopée, même sous sa forme amoindrie de l'hymne homérique ou alexandrin, non seulement en épisodes, mais en tableaux¹⁷⁰⁰ ». Le modèle épique est relégué dans le domaine du rêve et de l'illusion : il est devenu une utopie. C'est oublier un peu vite les projets de *L'Invention*, de *L'Hermès* et de *L'Amérique*, qui, se réclamant sans cesse d'Homère, comme le rappelle Maria Do Rosário Pontes¹⁷⁰¹, constituent des entreprises épiques mêlant la science et la poésie en vue d'une rénovation commune. Pourtant, comme le note Édouard Guitton après Maria Do Rosário Pontes, le siècle s'ouvre, avec ces tentatives pour une part avortées, sur les promesses non tenues d'un poète qui, se rêvant scientifique et épique, fait le choix de la « fragmentation » et d'un « parti pris de morcellement »¹⁷⁰². « Poétique fragmentaire », « problématique de l'inachevé » et « esthétique de l'ébauche » sont en effet revendiqués par le poète¹⁷⁰³. Il n'empêche que l'inachèvement qui frappe l'œuvre entière de Chénier et l'empêche en fin de compte de mener à bien ses projets épiques est lié, en fin de compte, au fait que l'histoire le rattrape. En ce sens, les rapports entre science, poésie et épopée sont marqués par une histoire qui crée des ruptures et des scissions au moment où commence

¹⁷⁰⁰ Jean Fabre, *Chénier*, Paris, Hatier, 1965, p. 189. Ce concept est également fondamental dans les sciences naturelles de la seconde moitié du XVIII^e siècle (voir Thierry Hoquet, *Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2005, p. 216-219, mais aussi François Dagognet, *Tableaux et langages de la chimie*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-52 : « Sur l'origine et la première raison d'être des tableaux ») ainsi que dans l'historiographie de la première moitié du XIX^e siècle (voir en particulier l'article de Paule Petitier, « L'histoire romantique, l'encyclopédie et le moi », *Romantisme*, n° 104, *Penser avec l'histoire*, 1999, p. 27-37).

¹⁷⁰¹ Maria Do Rosário Pontes, « André Chénier et la poésie cosmogonique », Porto, *Revista da Faculdade de Letras*, 1993, p. 163-177.

¹⁷⁰² Édouard Guitton, « André Chénier et Homère », dans *Homère en France après la Querelle (1715-1900)*, Actes du colloque de Grenoble (23-25 octobre 1995), Université Stendhal-Grenoble 3, Catherine Volpilhac-Augier (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1999, p. 333-345 pour l'article, p. 335 pour les citations.

¹⁷⁰³ Maria Do Rosário Pontes, « André Chénier et Homère », art. cit., p. 166.

le XIX^e siècle. L'histoire scinde le mythe épique en périodes, en « tableaux », pour reprendre l'expression de Fabre, et frappe le projet épique du sceau du discontinu¹⁷⁰⁴.

La tendance s'accroît encore autour des années 1850. Si la Révolution de 1789 pouvait encore être considérée comme épique, selon Pierre Laforgue, ce n'est plus le cas du Deux-décembre. Le coup d'État de 1851 renverse la logique historique : l'épopée ne peut plus être envisagée que sous la forme d'une mascarade, d'une évolution historique carnavalesque et en forme de chute. Dans ce cadre, l'entreprise hugolienne – après avoir relégué le registre épique dans un passé révolu¹⁷⁰⁵ – entérine la perte d'un monde marqué par la continuité en se contentant de présenter des épopées sur le mode fragmentaire : *Les Châtiments* s'écrivent sous le signe d'une épopée devenue impossible et grotesque ; *La Légende des siècles* met en scène une histoire fragmentaire ; quant à *La Fin de Satan*, le renversement axiologique des instances actanciennes en fait une contre-épopée (le poème met en scène les actions entreprises par Satan pour déstabiliser le monde humain¹⁷⁰⁶). Jean-Marie Roulin peut alors constater :

La grande épopée, celle de l'origine héroïque, est médiévale ; l'Histoire moderne, désormais tragique ou sans finalité, est du côté du grotesque. Dès lors, on prend conscience que le devenir historique s'émiette, ressortit du fragment et s'appréhende, comme le montre *La Légende des siècles*, par de « petites épopées¹⁷⁰⁷ ».

On comprend dès lors pourquoi les poèmes dont il était question dans la première partie de cette étude, qui proposaient des lectures en forme d'épopées traditionnelles des progrès scientifiques (à grands renforts d'allégories, d'héroïsation et d'innombrables effusions d'alexandrins de rimes suivies), ne furent pas retenus par la postérité littéraire comme des expressions en phase avec leur époque. L'épopée moderne sera morcelée ou ne sera pas, paraît répéter la fin du siècle, durant laquelle le second grand poète épique n'est autre qu'Heredia, qui réalise la fusion du registre épique et de la forme extrêmement contrainte du sonnet parnassien¹⁷⁰⁸.

¹⁷⁰⁴ Il convient toutefois de noter qu'une entreprise comme celle de Joseph-Alphonse Esménard, *La Navigation* (1805), avait déjà tenté cette fusion entre didactique et épique, sous l'Empire. Voir à ce sujet Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 542 et 138-140.

¹⁷⁰⁵ Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* » (1827), op. cit., p. 14.

¹⁷⁰⁶ Pierre Laforgue, « Épopée et histoire chez Victor Hugo (1852-1862) », *L'Épique : fins et confins*, Pierre Frantz (dir.), Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoise, coll. « Collection Littéraire », 2000, p. 274-286.

¹⁷⁰⁷ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », 2005, p. 180.

¹⁷⁰⁸ Voir notamment l'article d'Anne Bouvier-Cavoret, « Imagination et théâtralité dans *Les Trophées* », qui étudie avec précision le phénomène de la condensation du sonnettiste et le dévoilement des références épiques en vue d'une approche fragmentée de l'histoire reproduite dans le morcellement du recueil, Yann Mortelette (dir.), *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse*, op. cit., p. 163-173.

1.1.2. ...*Modulée par l'évolution scientifique*

Jusqu'à présent, le rôle de la science n'a que peu été associé à cette fragmentation formelle de la production épique. La marche du savoir constitue, dans la *doxa* positiviste, le fondement d'une nouvelle épopée qui se représente volontiers sur le mode traditionnel de la narration continuée et sans heurts. L'histoire du progrès, espère-t-on, voit converger tous les efforts scientifiques dans la même direction. On rêve d'une science universelle et téléologique que quelques voix discordantes d'alors (Hugo entre autres) battent d'emblée en brèche.

La structure en forme de tableaux qui caractérise la poétique inachevée et fragmentaire de Chénier n'est pas sans rappeler l'un des éléments constitutifs de la poésie scientifique classique, à la Delille, dont hérite pour une large part les poètes qui traitent de science en vers tout au long du siècle : le discours qu'entretiennent poésie et science au XIX^e siècle semble touché par le legs de la segmentation du poème épique, qui, comme le rappelle E. Bernier, s'appuyait sur une structure et des fonctions analogues à celle de l'Encyclopédie¹⁷⁰⁹. Cette référence à l'entreprise encyclopédique, pour anachronique qu'elle soit à propos des épopées classiques, n'en révèle pas moins qu'il est désormais devenu difficile, pour les hommes du XIX^e siècle, de considérer la science comme une somme homogène de savoirs conjoints et cumulatifs. La science moderne pense la structuration du monde selon le modèle de la parataxe (comme l'Encyclopédie), et la poésie qui s'en réclame, épique lorsqu'elle projette d'embrasser une totalité des savoirs, ne peut plus que prendre pour exemple structurant la démarche juxtapositive.

Léon Gautier fait se confronter en effet, dans le deuxième tome des *Épopées françaises*¹⁷¹⁰, une poétique épique médiévale, marquée par la perception synthétique d'un état homogène du savoir, et une approche moderne influencée par un état « très-analytique » du savoir et conséquemment de la poésie. D'après l'historien des lettres, le poète moderne a pris pour habitude, lui qui est devenu savant, de « fouiller » la matière naturelle, de pratiquer sur elle une « observation précise et naturelle » là où les épiques médiévaux, « qui sont de grands ignorants », ne « disséquaient pas » les « beautés de la nature ». La synthèse aurait fait place, avec l'avènement des sciences modernes, à l'analyse, à la décomposition en constituants élémentaires, au mépris des rapports entre ces éléments. Dans une perspective diachronique, cette forme fragmentaire trouve un écho dans la structure même de l'évolution des sciences,

¹⁷⁰⁹ E. Bernier, *Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles »*, op. cit., p. 15 : « L'épopée homérique, outre la forme descriptive, affectait aussi l'allure didactique d'une encyclopédie, embrassant tous les détails d'une civilisation. »

¹⁷¹⁰ Léon Gautier, *Les Épopées françaises* [1878], vol. I, t. II, p. 524-525.

que Victor Hugo reprend dès 1864 dans « L'Art et la science¹⁷¹¹ », troisième partie du premier livre de *William Shakespeare*. Alors que l'art emprunte une structure cumulative, qui forme un tout homogène, ininterrompu et imperfectible, la science déploie sa perfectibilité selon une modalité de la biffure : « La science va sans cesse se raturant elle-même. Ratures fécondes¹⁷¹². » Selon ce paradigme, chaque nouvelle théorie invalide la théorie qui l'a précédée. Le discontinu et la fracturation deviennent des traits distinctifs de la science moderne à la fois dans les nouvelles approches scientifiques du monde et dans la façon dont les sciences évoluent effectivement.

Les approches philosophiques et scientifiques du progrès et de la structure naturelle du monde répètent, souvent contre leur gré, la nécessité d'appréhender le monde en lui imposant des structures morcelées. La doctrine positiviste est marquée dès sa formulation par Auguste Comte par l'analyse, le fragment et le discontinu. Certes, la hiérarchie comtienne des disciplines scientifiques ainsi que son échelle des âges humains, exposées dès les deux premières leçons du *Cours de philosophie positive* (entre 1828 et 1829), tentent de créer des rapports entre les sciences d'une même époque et d'une époque à l'autre. En outre, toutes les sciences doivent reposer selon le philosophe sur la base du même langage : les mathématiques¹⁷¹³. Il n'en demeure pas moins que le philosophe maintient des structures paradigmatiques qui reposent sur des organisations tabulaires et scalaires. D'abord en diachronie : « Cette loi consiste en ce que chacune de nos conceptions principales, chaque branche de nos connaissances, passe successivement par trois états théoriques différents¹⁷¹⁴ ». Même si Comte revendique une structure évolutionniste, l'enchaînement est énoncé sur le mode de la successivité, et du non recouvrement des états. L'agencement des théories de la connaissance se fait en suivant le mode paratactique. Pour l'approche synchronique de la fragmentation, la spécialisation des savoirs, Comte lui-même la reconnaît et s'en désole :

Dans l'état primitif de nos connaissances, il n'existe aucune division régulière du travail intellectuel, toutes les sciences étant alors cultivées simultanément par les mêmes esprits. Mais, à mesure que notre savoir augmente, les sciences se séparent et les savants se

¹⁷¹¹ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], repris dans *Œuvres complètes*, t. XII, *Critique*, *op. cit.*, p. 291-303. L'idée que l'art et la science ne partagent pas la même temporalité se trouvait déjà au début du siècle, par exemple chez le naturaliste Joseph-Philippe-François Deleuze (*Eudoxe. Entretiens sur l'étude des sciences, des lettres et de la philosophie*, 1810), cité dans *Muses et ptérodactyles*, Hugues Marchal (éd.), *op. cit.*, p. 99.

¹⁷¹² Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 297.

¹⁷¹³ Voir à ce sujet Annie Petit, *Le Système d'Auguste Comte, de la science à la religion par la philosophie*, *op. cit.*, p. 65-68 et 99-108.

¹⁷¹⁴ Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* [1830-1842], premier tome [1830], repris dans *Premiers cours de philosophie positive*, Yann Clément-Colas (éd.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007, p. 57.

consacrent chacun à une science particulière. C'est à cette répartition des diverses sortes de recherche entre différents ordres de savants que nous devons les progrès si remarquables des sciences à notre époque, et le perfectionnement de cette division est un des plus importants caractères de la philosophie positive. Mais, tout en reconnaissant les heureux effets de ce changement, il est impossible de ne pas être frappé des inconvénients capitaux qui résultent de cette limitation de l'esprit à une étude spéciale. Chaque intelligence, absorbée par des notions exclusives, est incapable de la supériorité générale des Anciens. [...] Chacun se livre à sa propre section sans penser à la relation de ses travaux particuliers avec le système général des connaissances positives¹⁷¹⁵.

Comte constate un paradoxe : la spécialisation a permis aux sciences de devenir « positives » et les a rendues aptes à réaliser des progrès formidables à l'échelle disciplinaire. Pourtant, elle représente en même temps une profonde menace quant à la conduite générale de la science considérée comme une unité. L'homme du XIX^e siècle aurait perdu sa capacité synthétique, remarque le philosophe positiviste, à cause de l'évolution des sciences. Comte emploie significativement la métaphore encore relativement originale de l'arbre¹⁷¹⁶ pour illustrer les modalités d'évolution : le savoir progresse par ramification (« chaque branche de notre connaissance »), et l'homme moderne risque de se perdre dans l'épaisseur d'une frondaison touffue et disparate, là où ses aînés jouissaient du modèle unifié du seul tronc¹⁷¹⁷.

Dans la droite lignée de cette tension positiviste, les formulations darwiniennes de l'évolution animale ont beau s'efforcer de mettre à bas les barrières entre espèces, Darwin lui-même se résout à introduire de nécessaires discontinuités scalaires, comme à contre cœur : « *[The] interval [between men and beast] is filled up by numberless gradations* », confesse le biologiste dans un chapitre qui cherche pourtant à remettre en question l'idée que l'intelligence est l'apanage exclusif du règne humain¹⁷¹⁸. Cette citation laisse apparaître les hésitations d'une pensée qui remplit des blancs épistémiques par de l'indéterminé et de l'incommensurable. La question du « chaînon manquant », ou des « formes transitionnelles » que les évolutionnistes revendiqueront longtemps, révèle une béance entre les êtres qui crée des franges inexplorées et inconnues.

L'épopée traditionnelle, « naturelle », pour reprendre le terme de Léon Gautier, donnait accès à une somme de savoirs qui se répondaient les uns les autres dans un phénomène d'échos

¹⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷¹⁶ Cette métaphore sera diffusée plus largement par Haeckel et Darwin.

¹⁷¹⁷ Voir à ce sujet Annie Petit, *Le Système d'Auguste Comte, de la science à la religion par la philosophie, op. cit.*, p. 69-77.

¹⁷¹⁸ Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* [1871], 2nd ed., London, John Murray, 1874, chapitre 3, p. 65. La récente traduction de Michel Prum, dans la nouvelle édition de l'œuvre intégrale en français de Darwin, propose une traduction très littérale : « [L']intervalle [entre l'homme et la bête] est comblé par d'innombrables gradations. », *La Filiation de l'Homme et la sélection liée au sexe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », série « Essais », 2013, p. 188.

harmonieux. L'épopée moderne, quant à elle, si elle veut être en prise avec l'état actuel des connaissances humaines, doit tenir compte de l'état de dispersion dont souffre la connaissance humaine, de l'avis d'un nombre importants de penseurs contemporains. La science bégaie, se contredit et se ramifie sans possibilité de réunification. Tandis que des observateurs (Léon Gautier, notamment) en concluent que l'épopée, forme de la narration continue qui a pour but de dire l'état contemporain du savoir humain, est devenue dans un tel contexte un lieu intenable, des poètes tentent de faire évoluer la forme épique en vue précisément de pouvoir signifier poétiquement ce phénomène de diffraction et de rature.

1.2. La possibilité d'une épopée « très-analytique¹⁷¹⁹ »

L'époque est à l'analyse. La science se penche plus avant sur l'infiniment petit à mesure que les instruments optiques se perfectionnent. Le fragment, le segment, le tronçon biologique qui constitue le plus petit dénominateur commun de la vie, apparaît de façon sans cesse plus précise sous les yeux des naturalistes. L'histologie, sous l'impulsion première de Bichat, au tout début du siècle, conduit à la cytologie, l'analyse cellulaire. Le médecin physiologiste dépasse l'échelle de l'organe pour se concentrer sur ses éléments constitutifs. Entre 1824 et 1830, des botanistes français (Dutrochet, Turpin, Brisseau de Mirbel) dotent la théorie cellulaire de ses premiers traits définitoires : la cellule est un élément individuel à la base de la structure de l'organisme vivant. À la fin des années 1830, Matthias Schleiden et Theodor Schwann reprennent le travail de ces prédécesseurs pour formuler de façon plus ramassée la théorie cellulaire : désormais, tout être vivant doit être considéré comme l'agrégat d'un nombre plus ou moins astronomique de cellules. La découverte du fait que la nature des cellules n'est ni végétale, ni animale, permet à la théorie évolutionniste de se doter d'un argument de poids¹⁷²⁰. La méthode analytique conduit à une approche compartimentée quoiqu'évolutive de la vie : du brin d'herbe à l'être humain, les êtres organiques ont en commun leur structure parcellaire.

La poursuite des travaux sur l'optique et sur les phénomènes ondulatoires¹⁷²¹ achève de prouver que les éléments physico-chimiques sont en réalité composés de multitudes d'éléments réunis : on sait depuis Newton que la lumière blanche, celle qu'émet naturellement le soleil, est le résultat d'une réunion de rayons lumineux de toutes les couleurs du prisme. La réalité naturelle est constituée d'une infinité de traits distincts et complémentaires. L'épopée qui veut s'appuyer sur l'état du savoir sur le monde ne peut plus s'écrire selon une histoire unique et

¹⁷¹⁹ Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, op. cit., vol. I, p. 524.

¹⁷²⁰ À propos de la théorie cellulaire et de son histoire, voir René Taton (dir.), *L'Histoire générale des sciences*, t. III, *Le XIX^e siècle*, op. cit., p. 395-400.

¹⁷²¹ *Ibid.*, p. 109-111.

cohérente. Les entreprises modernes qui cherchent à témoigner des découvertes scientifiques de la diffraction revêtent logiquement un habit d'arlequin fait de pièces poétiques courtes, pour rendre compte de points de vue divergents ou ponctuels. Par ce biais, l'art du poète épique redevient rhapsodique.

1.2.1. *La portée agonistique de l'évolutionnisme*

L'épopée qui se veut le reflet de théories modernes se pense alors elle-même sur le mode de la fraction, de la rature et des incidences du transformisme, sans cesse reformulé au fil du siècle. La portée agonistique de l'évolutionnisme fonde par exemple un type nouveau de poème héroïque, établi sur des modèles de successivité inexorable et de conflit généralisé des espèces.

C'est le cas des épopées qui tentent encore de conserver, quoique de manière plus modeste, le cadre large du poème épique traditionnel. Que l'on songe aux *Fossiles*¹⁷²² de Louis Bouilhet, aux *Mystères de Flore*¹⁷²³ d'Alfred Leconte ou encore à *Antediluviana*¹⁷²⁴ d'Ernest Cotty¹⁷²⁵, la longueur toute relative (mais tout de même revendiquée) du poème dans son ensemble se trouve contrebalancée par une écriture, syntaxe, stylistique et versification, qui reproduit peu ou prou la violence d'une évolution qui opère par sauts et parataxe. *Les Fossiles* de Bouilhet, toujours sous l'influence catastrophiste, pense l'apparition des règnes naturels eux-mêmes selon le modèle de l'irruption. Le premier âge, purement minéral, se termine sur ces mots :

Sur l'aride plateau de ce désert immense,
Les siècles désolés se suivent, en silence¹⁷²⁶.

Puis une marque typographique indique une transition qui restera de l'ordre de l'informulé. Le poème saute une ligne, blanc au cœur même duquel fait irruption la vie végétale :

Pourtant, au pied des rocs, au bord du gouffre amer,
Quelque chose a paru, quelque chose de vert¹⁷²⁷ [...] !

Le présent historique qui dépeignait le monde inorganique est remplacé ici par un éloquent passé composé, mis sous emphase à la césure : une scission est effectivement constatée entre un avant et un après, mais le texte refuse de donner à voir l'apparition de cette vie. Encore inexistante dans le présent historique des vers précédents, elle est déjà reléguée dans un contexte antérieure par le jeu des temps verbaux. La naissance d'un nouveau règne, objet privilégié du

¹⁷²² Louis Bouilhet, *Les Fossiles* [1854], *op. cit.*

¹⁷²³ Alfred Leconte, *Les Mystères de Flore, ou Philosophie des sciences, poème en IV chants* [1897], *op. cit.*

¹⁷²⁴ Ernest Cotty, *Antediluviana, poème géologique* [1876], *op. cit.*

¹⁷²⁵ Ces trois poèmes relèvent au moins partiellement du registre épique dans la mesure où ils mettent en scène longuement, et en vers alexandrins, les combats héroïques des différentes espèces vivantes à travers le temps, dans la perspective téléologique d'une évolution ou d'un progrès.

¹⁷²⁶ Louis Bouilhet, *Les Fossiles* [1854], *op. cit.*, p. 202.

¹⁷²⁷ *Ibid.*

poème épique, est ici mise à distance dans une forme d'épopée qui ne relate pas la fondation de la vie mais se contente d'en observer l'évolution. Durant ce deuxième âge de la terre, la végétation croît effectivement et recouvre le globe comme un irrésistible conquérant de la terre et du ciel :

Et, de tous les côtés, sous le soleil plus clair,
La végétation monte, comme la mer !
C'est un bruit doux et lent, qui va des monts aux grèves,
Frissons des germes nus et murmures des sèves,
Travail de la racine entr'ouvrant le sol dur,
Feuillages déployés, qui tremblent dans l'azur¹⁷²⁸.

La comparaison du deuxième alexandrin indique que le seigneur du premier âge, la mer, trouve un coriace concurrent dans le végétal. Bouilhet, plutôt que de considérer que la vie découle de la mer, comme le feront par exemple Michelet puis Richepin, refuse cette filiation pour souligner avant tout la portée antagoniste de ces deux éléments qui semblent se battre l'un contre l'autre pour la conquête du monde :

Et l'orage bondit, en déchirant les airs,
De la houle des bois à la vague des mers !
Les deux immensités dans l'espace étendues,
Ensemble vont roulant leur plainte sous les nues,
Et l'on n'entend au loin, comme deux grands sanglots,
Que le bruit du feuillage avec le bruit des flots¹⁷²⁹ !

Aux assauts des vagues maritimes, la puissance analogique de la langue poétique substitue efficacement ceux de l'armée végétale. Sous la plume de Louis Bouilhet, la lutte épique pour la conquête du monde esquisse une pensée de la discontinuité que l'apparition de la vie animale va reproduire :

Le sable, cependant, fermente au bord de l'onde,
La nature palpite et va suer un monde.
Déjà, de toutes parts dans les varechs salés
Se traîne le troupeau des oursins étoilés¹⁷³⁰ [...].

La vie animale n'est pas encore apparue dans les deux premiers vers : le futur proche du deuxième vers l'indique suffisamment. Pourtant, le vers suivant s'ouvre sur un adverbe temporel qui révèle qu'ici aussi, le moment de l'apparition d'une nouvelle forme de vie a été relégué dans le blanc du changement de vers, et escamoté dans un silence typographique dans la discrétion duquel les causes premières sont enfouies. Après l'hégémonie de la mer, puis celle de la végétation, l'animal devient alors le nouveau conquérant de l'espace terrestre et aérien,

¹⁷²⁸ *Ibid.*

¹⁷²⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁷³⁰ *Ibid.*, p. 204.

comme le soulignent les derniers vers du premier segment du poème, qui mettent en scène la « bête énorme » soudain sortie des eaux :

Alors, montrant à nu ses dents démesurées,
Et fronçant sur son dos, ses écailles serrées,
Elle pousse avec force un long mugissement,
Qui s'élargit au loin sous le bleu firmament !...
Par les monts, par les bois aux mornes attitudes,
La clameur se déroule au fond des solitudes,
Et le vaste univers écoute, soucieux,
Ce grand cri de la vie épandu dans les cieus¹⁷³¹ !

Tout comme la végétation disputait son hégémonie à la mer, la faune revendique la possession du monde au détriment de la flore. Voilà pourquoi son hurlement, qui remplit l'espace, inquiète les autres éléments de la nature qui perçoivent en lui une menace. La suite du poème met en place une succession d'êtres plus belliqueux les uns que les autres, se suivant et s'empoignant dans un monde en proie à la noise universelle et à la mêlée générale pour la survie de l'individu : les crabes sont « inquiets¹⁷³² », d'affreux monstres marins, croisements de plésiosaures et d'ichtyosaures, sont aux prises avec des nuées d'oiseaux-reptiles assoiffés de sang¹⁷³³, d'énormes mastodontes à l'air anxieux effrayent tous les animaux alentours¹⁷³⁴. L'homme lui-même, jeté sur la plage par une vague violente qui le rudoie, doit éprouver cette violence et en être la proie (la foudre le frappe, les animaux le chassent en hurlant, les éléments sont ses « geôliers » et les étoiles l'observent dans la nuit), jusqu'au moment où il décide de reprendre la brutalité de la nature à son compte et de la tourner justement contre cette nature, qu'il plie sous sa force :

Puis, quand la faim première aboya dans ses flancs,
De l'yeuse sauvage il secoua les glands ;
Arrachant aux bambous la liane en spirales,
Il serra sous ses pieds l'écorce des sandales ;
Et, pour tout vêtement, sur son dos large et fort
Attacha des grands bœufs la peau fumante encor¹⁷³⁵ !

Les verbes ici égrenés, premières actions de l'homme, dénotent tous l'assujettissement autant que la violence. Par la brutalité, l'homme soumet la nature et lui donne la forme de son propre corps : ce faisant, son premier geste est de modeler le monde dans lequel il vient de voir le jour à son image et pour son usage exclusif. Foulant au pied le végétal et écorchant la faune, il en revêt la peau : « Le monde était vaincu¹⁷³⁶ ». Cependant, dans cette quête effarée de l'évolution

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 205.

¹⁷³² *Ibid.*

¹⁷³³ *Ibid.*, p. 206-209.

¹⁷³⁴ *Ibid.*, p. 212-215.

¹⁷³⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹⁷³⁶ *Ibid.*, p. 219.

en direction du plus fort (ou du plus adapté, dira Darwin), l'homme lui-même en viendra à périr sous la force d'un sursaut de rébellion de la nature trop longtemps asservie. L'homme reconnaît alors que les animaux disparus sous ses coups sont ses « frères monstrueux¹⁷³⁷ ». Bouilhet indique ce faisant que l'homme est frère de la bête dont il partagera le destin, la disparition sous l'impulsion de la grande loi de remplacement, car si la vie demeure, le poème ne disait-il pas, avant même l'avènement de l'homme :

Toute forme s'en va [...] !
La matière mobile, en proie au changement,
Dans l'espace infini flotte éternellement¹⁷³⁸.

L'anéantissement final de l'homme, son remplacement par un nouvel être, était programmé avant même son apparition : la loi universelle que la biologie moderne est en train de formuler confirme le caractère mortel de tout être qui n'évolue pas en réaction aux bouleversements contextuels. C'est la vie qui évolue et propose de nouvelles formes pour s'adapter à ces mutations.

L'épopée des *Fossiles* peint la terre à travers les âges géologiques en la présentant comme un immense terrain de bataille que se disputent des entités successives. Chaque seigneur d'un jour est remplacé par le tyran du lendemain, qui l'asservit lui-même et sera à son tour assujéti. L'épopée qui prend ainsi en compte les évolutions de la biologie moderne ne peut plus se contenter de relater la victoire d'un peuple en la considérant comme définitive : le monde, en proie à des changements perpétuels, verra sans arrêt éclore un être mieux adapté aux nouvelles circonstances. La forme de l'épopée s'en trouve nécessairement affectée : le discontinu s'introduit ici dans le long poème héroïque à cause des sciences modernes.

1.2.2. Jules de Strada, une « Épopée divisé[e] »¹⁷³⁹

Sous le pseudonyme Jules de Strada, Gabriel-Jules Delarue, ami de Claude Bernard¹⁷⁴⁰, fut l'homme d'une seule œuvre. Cette œuvre, intitulée peu modestement *Épopée humaine*, est marquée par la démesure et le gigantisme. Sa parution s'étale de 1866 jusqu'aux premières années du XX^e siècle (Strada meurt en 1902). Elle se compose de plus de quinze volumes qui constituent un ensemble de « 150 ou 200 000 vers » si l'on en croit Paul Fort et Louis Mandin

¹⁷³⁷ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷³⁸ *Ibid.*, p. 216.

¹⁷³⁹ Jules de Strada, *La Genèse universelle*, Paris, Maurice Dreyfous, 1890, préface, p. II.

¹⁷⁴⁰ Selon René Ghil, *La Tradition de Poésie-Scientifique* [1920], repris dans *De la Poésie-Scientifique et autres écrits*, Jean-Pierre Bobillot (éd.), Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2008, p. 204.

qui évoquent un « rimeur monstrueusement fécond, mais archi prosaïques » qui aurait inspiré René Ghil¹⁷⁴¹. Le projet de l'*Épopée humaine* est décrit dès la préface du premier ouvrage intitulé *La Mort des dieux*¹⁷⁴². Le programme de Strada consiste à établir « scientifiquement et philosophiquement » la preuve du bien-fondé du théisme¹⁷⁴³. L'œuvre est pensée comme une entreprise de réconciliation entre l'esprit et la matière, une réponse au pur matérialisme ambiant¹⁷⁴⁴. Cette réponse, pour être valable, doit elle-même être énoncée selon les exigences modernes de la science : « [i]l faut répondre à la science par la science¹⁷⁴⁵ », proclame Strada, qui fonde sa méthode en s'appuyant sur le fait, notion qu'il érige en nouvelle transcendance. Le poème de ce premier volume reconduit une forme génésiaque qui n'est pas sans évoquer les accents romantiques d'une création mêlant toutes choses, et qui rappelle également la création selon Bouilhet telle qu'elle s'énonce dix ans plus tôt dans *Les Fossiles* :

Et la vie, à longs flots, ruant de l'infini,
Inondait, débordait, faisait être chaque être.
Tout sourdissait, vibrat dans le bonheur de naître,
Tout par l'extase était uni¹⁷⁴⁶.

La pensée biologique en marche permet de considérer désormais la vie comme une entité indépendante, immanente et omniprésente dont l'épopée moderne peut suivre la fondation et les évolutions successives. La forme voluptueuse de cette genèse orgiaque infléchit la pensée romantique vers un évolutionnisme confus qui envisage la réunion première de tous les êtres vivants à l'origine.

Dix ans plus tard, Strada reformule son programme en ces mots : « [d]epuis mon adolescence j'ai rêvé l'*Épopée humaine*, c'est-à-dire la grande tragédie de la vie relevée par le lyrisme des idées et agrandie par l'épique des événements généraux de l'histoire¹⁷⁴⁷. » La guerre de 1870 influence ce volume qui suggère un rapprochement entre l'envahissement de Rome par les barbares et la défaite du Second Empire face à l'Empire allemand. L'Histoire dissipe pour un temps l'influence de la pensée scientifique. Le modèle épique est alors plus ouvertement revendiqué. Toutefois, l'œuvre n'est pas considérée comme une pure épopée : la coloration épique sert à relever deux autres influences génériques, la « tragédie » et le « lyrisme ». Strada envisage son œuvre comme un texte pluri-générique. La tragédie permet de penser l'histoire du vivant selon une succession de ruptures, un entassement ininterrompu de

¹⁷⁴¹ Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, Paris, Flammarion, 1926, p. 46.

¹⁷⁴² Jules de Strada, *La Mort des dieux*, Paris, L. Hachette et C^{ie}, 1866.

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 3-4.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁴⁷ Jules de Strada, *La Mêlée des races*, Paris, E. Dentu, 1874, p. 3.

morts successives et d'extinctions d'espèces. Le premier modèle de l'*Épopée humaine* suggère une ossature tournée vers la parataxe et l'enchaînement. Le second, le lyrisme, est revendiqué afin d'exposer « des idées ». Curieusement, Strada considère que l'exposition de son système philosophique repose sur le genre lyrique. Partant, il n'est pas impossible d'envisager que sa conception du lyrisme est proche de celle du didactique : un sujet, le poète, développe une pensée qui lui est propre et l'expose pour la transmettre à autrui. Enfin, à la faveur d'un changement d'échelle, la conception de la grande histoire permet à Strada d'inscrire son entreprise dans une filiation épique. Cet héritage, toutefois, s'il « agrandit » les autres, en renforce le sens et la portée, ne vient qu'en dernier. Selon les différentes échelles envisagées, l'œuvre ainsi exposée entrelace la structure cloisonnée de la tragédie intime et de la subjectivité lyrique avec un ordre supérieur qui réunit ces éléments épars dans le sens global de l'histoire en marche.

Cette intuition est confortée par la préface de *La Genèse universelle*, présentée en 1890 par l'auteur comme le premier tome de son épopée enfin achevée. Ce texte est pensé comme la « préface générale de l'œuvre¹⁷⁴⁸ », c'est-à-dire de l'*Épopée universelle* elle-même. Strada déclare que son programme est de décrire « l'évolution de la vie métaphysique, historique et doctrinale » selon les « différents milieux de l'histoire. » L'élan épique de ce personnage héroïque – « la vie » – est subdivisé par une pensée transformiste qui regarde la métamorphose comme une conséquence du milieu. Si la vie est bien un acteur épique supérieur, ses diverses réalisations sont isolées dans des tableaux contextuels. Strada ajoute : « Le poème va de la Genèse à l'apothéose d'après la vie. C'est un vaste chant épique qui enserme vingt-six drames dont les actes sont coupés par des chants lyriques. »¹⁷⁴⁹ L'épopée est présente dans cette idée d'une quête collective et générale (ce qui fait de Strada un penseur transformiste n'ayant pas adopté les leçons darwiniennes), mais ici aussi les modèles concurrents et plus personnels du « drame » (en lieu et place de la « tragédie ») et du « chan[t] lyriqu[e] » rappellent que l'épopée scientifique ne peut se départir d'une pensée tabulaire : « [t]outefois donc que l'humanité change de critérium, elle change de Conducteur. / Prenant pour base ces notions scientifiques, j'ai dans l'*Épopée* divisé l'humanité en six époques¹⁷⁵⁰ ». Ce jeu de variations entre les échelles qui nécessite le recours à des genres apparemment opposés s'explique par cette revendication : « [l]e poème de la science et de l'humanité reste à faire¹⁷⁵¹ ». Le poète exprime ici toute la

¹⁷⁴⁸ Jules de Strada, *La Genèse universelle*, Paris, Maurice Dreyfous, 1890, p. II.

¹⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. I.

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. II.

¹⁷⁵¹ *Ibid.*, p. III.

tension entre une science parcellaire qui morcèle et son objet privilégié qui se cherche une unité : l'épopée relatant traditionnellement la création d'une civilisation, Strada cherche à établir la création d'une civilisation humaine en utilisant les outils analytiques de la science et de l'histoire. Afin d'accomplir ce paradoxal dessein, il décrit picturalement son entreprise :

Le procédé pour un tel ouvrage m'a paru devoir être celui de la fresque non de la peinture de chevalet : vastes compositions générales à horizons infinis ; établissement des êtres, des choses, des systèmes, par grands plans en places justes ; variété émue et passionnée des actions ; vie déroulant de l'intensité du ton, de l'ampleur des formes enfermées dans des contours d'acier¹⁷⁵² [...].

Si Strada recourt à la comparaison picturale pour souligner une pensée du continu et de l'ampleur (la « fresque », qui reconduit une structure paratactique dans une forme marquée par l'ampleur), il n'empêche qu'il reconnaît la nécessité du discontinu en appelant de ses vœux trois degrés de diffractions. À l'échelle du biotope, il préfigure une pensée de l'écosystème en revendiquant une forme d'*aptum* qui suggère l'importance du rapport entre l'être et son milieu (les « grands plans en places justes »). À l'échelle des « actions », il défend le principe de la « variété » qui conduit à l'émotion (de là à dire qu'une épopée qui respecte l'unité d'action est ennuyeuse, il n'y a qu'un pas). Enfin, à l'échelle de l'espèce, il plaide pour des réalisations formelles strictement différenciées. Cette pensée justifie l'aménagement générique hybride qui expose des drames personnels ou des extinctions d'espèce modulées sur une corde tragique, les entrecoupe de pièces lyriques intitulées « Recueils » dans lesquelles le poète défend ouvertement ses vues métaphysiques, le tout étant subordonné à une pensée épique qui exhibe téléologiquement la marche du progrès.

Au nom de ce progrès, Strada revendique le droit pour le poète d'user de termes scientifiques en ses vers, prétextant que la science et sa langue peuvent être des vecteurs efficaces d'émotion¹⁷⁵³. Afin de justifier cette entreprise, qui renouvelle le poème épique par le biais des sciences, démontrant par la même occasion la nécessité du mélange générique, Strada proclame un nouveau principe scientifique de base :

Dieu dit : « La grande loi n'est pas l'attraction.
Rien ne vient d'elle et rien de la répulsion.
Seule l'expansion est la loi primitive.
Unique, elle conduit toute la vie active¹⁷⁵⁴ ».

¹⁷⁵² *Ibid.*, p. III-IV.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, note A, p. 313 : « On a incorporé tous les argots dans la poésie ; j'ose y faire entrer la noble langue de la science. Est-ce que la science n'est pas toute poésie étant toute réalité ? [...] Je n'ai jamais écouté un cours de chimie ou de physique sans en être tout envahi. Nous devons au grand labeur de nos admirables savants d'en faire ressortir toutes les profondes ardeurs de contemplation. »

¹⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

Le règne de la physique et de la mécanique, qui marque la pensée des Lumières puis du romantisme (de Goethe à Victor Hugo), est remplacé par celui de la biologie transformiste qui postule comme loi première une forme d'accroissement généralisé : le texte même de l'*Épopée humaine*, poème fleuve dont le cours est rompu par des digues dramatiques et lyriques, se trouve par conséquent légitimé scientifiquement. Il reconduit textuellement cette pensée d'une vie globale qui colonise peu à peu le monde en s'étendant sans frein comme un organisme immense lui-même structuré par l'organe et la fraction. Tout se passe comme si une épopée de la vie ne pouvait se dire qu'à l'échelle de l'individu.

1.2.3. Une épopée de la diffraction : le ver de terre et le poète hugolien

Dans ce contexte de spécialisation scientifique, Victor Hugo peut formuler son désir de « petites épopées » – le premier titre projeté de *La Légende des siècles* – en accumulant au cours des trois séries une collection de conflits épars à travers le temps et l'espace. La loi générale du progrès est fragmentée dans la forme mosaïque du recueil composé de cycles. Chacune des trois séries voyage alors à travers les âges, des temps primordiaux à la modernité la plus actuelle et jusqu'à la préhension prophétique de l'avenir, en proposant une approche compartimentée de l'évolution. Le monde est ainsi éclairé par les lumières divergentes que chaque âge humain portait sur lui selon l'état des sciences d'alors. *La Légende des siècles* peut être considéré comme un projet dont la structure relève du faisceau : les points de vue s'y rassemblent pour se contredire les uns les autres et créer, dans leurs désaccords féconds, le sens d'un progrès qui va sans cesse balbutiant.

1.2.3.1. Le ver hugolien : un chantre du matérialisme

Le rapport entre l'épopée et le balbutiement de l'histoire du savoir est flagrant dans « L'Épopée du ver ». Cette longue pièce, qui exhibe dès son titre sa prétention épique, se trouve au centre de la deuxième série qui date de 1877, ce qui justifie la possibilité d'une lecture du texte à la lueur de l'évolutionnisme darwinien¹⁷⁵⁵. Elle donne à voir l'épopée d'un être *a priori* marqué par l'insignifiance et l'humilité, à l'image, pourrait-on penser, du « Crapaud » de la section « Maintenant » de la première série¹⁷⁵⁶. De fait, la multiplicité des points de vue qu'emprunte l'épopée hugolienne permet notamment de donner voix au chapitre aux plus petits êtres de la création : l'infiniment petit peut prendre la parole après l'infiniment grand que

¹⁷⁵⁵ Victor Hugo, « L'Épopée du vers », *La Légende des siècles, Nouvelle série* [1877], repris dans les *Œuvres, Poésie III, op. cit.*, p. 363-377. Le poème est daté du 31 décembre 1862.

¹⁷⁵⁶ Victor Hugo, « Le Crapaud », *La Légende des siècles* [1859], repris dans les *Œuvres, Poésie II, op. cit.*, p. 790-793.

représente, par exemple, l'astre. Le ver peut être présenté comme le sujet d'une épopée : la structure syntaxique du titre – le terme générique doté d'un complément –, indique que le ver est le héros d'une geste épique parmi d'autres. Pourtant, cet être minuscule qui va chanter ses exploits ne le fait pas avec l'humilité du crapaud : renversant la polarité de l'échelle des êtres, l'être qui rampe dresse un autoportrait en gloire qui donne un point de vue scientifico-métaphysique particulier sur la marche du monde et de la vie.

La prise de parole du ver semble dans un premier temps confirmer l'intuition selon laquelle le lecteur va avoir affaire à une épopée de l'humble :

Au fond de la poussière inévitable, un être
Rampe et souffle un miasme ignoré¹⁷⁵⁷ [...].

L'environnement de l'animal-héros souligne son abaissement et sa piètre place dans l'échelle des êtres. Pourtant, un soupçon se fait jour dans les implicites de cette ouverture. Dire qu'il est dans la poussière revient à dire qu'il est proche de la forme de l'organisme décomposé¹⁷⁵⁸. Il est en réalité plus bas encore. La caractérisation adjectivale de cet environnement tend à faire du substantif un synonyme de la mort (« poussière inévitable »). À la faveur d'un rejet interne, l'adjectif qualificatif, retardé après la césure, tombe comme un couperet, à contre-temps. Ce procédé de discordance métrique rend possible un léger ajournement du renversement axiologique – le vers humble devient objet menaçant – en même temps que, procédé emphatique, il met l'accent sur l'inéluctabilité de la matière symbolisant le néant : tout ce qui est matière retourne forcément au néant et à la cendre, et toute mise à distance de la mort n'est qu'un ajournement. Si le ver paraît alors une quantité négligeable de vie, il n'empêche qu'il est d'emblée marqué par un principe morbide. Quoique son mode de déplacement semble le rapprocher des êtres inférieurs, il peut également l'apparenter aux animaux symbolisant le mal dans la tradition judéo-chrétienne : son souffle est un agent vecteur de mort. Le « miasme » étant l'émanation d'un corps en décomposition (étymologiquement, il se réfère à la souillure et au meurtre), le ver, qui vit dans la poussière, est lui-même constitué de cette substance à laquelle retourne tout corps vivant une fois passé.

Ce nouveau héros est alors immédiatement perceptible comme un être dont la nature profonde est de répandre la mort. Vivant dans la matière en décomposition, il s'en nourrit et répand lui-même le germe putride, ferment de décomposition à son tour. Niant l'âme chère aux spiritualistes – dont Hugo fait partie –, cette pièce est l'épopée d'un agent du matérialisme.

¹⁷⁵⁷ Victor Hugo, « L'Épopée du ver », *op. cit.*, p. 363.

¹⁷⁵⁸ *Genèse*, 3 : 19.

1.2.3.2. *Le ver hugolien : l'acteur d'une histoire oubliée*

L'Histoire du XIX^e siècle acquiert une méthode scientifique qui lui permet de se pencher sur des franges oubliées de la narration des civilisations humaines : en ce sens, l'entreprise hugolienne qui donne voix aux petits constitue une caisse de résonance littéraire du mouvement historiographique de son époque. Toutefois, l'historien prend également conscience, avec l'apparition de l'archéologie et des méthodes comparatistes, que les civilisations, à l'instar des animaux antédiluviens, sont vouées à disparaître. L'Histoire prend acte du fait que son récit est modelé par une structure discontinue. Avec elles, les civilisations enfouissent sous les masses des sédiments que le temps dépose sur elles, leurs productions matérielles et intellectuelles

À ce titre, le ver touche toutes les choses et rien n'échappe à son baiser putride, puisque tout est matière selon son point de vue :

[...] souffle un miasme ignoré qui pénètre
L'homme de toutes parts,
Qui noircit l'aube, éteint le feu, sèche la tige,
Et qui suffit pour faire avorter le prodige
Dans la nature épars¹⁷⁵⁹.

L'épopée de l'instrument putride s'ouvre sur un *arma virumque cano* en forme de dégradation : le héros est devenu un ver dans la poussière et ses armes sont une exhalaison corrompue, fruit d'un régime exclusivement nécrophage. Pourtant, la portée de cette arme nouvelle, bactériologique pour ainsi dire, touche l'intégralité de la création selon un principe monstrueux qui prédit la mort de tout ce qui est en train de se frayer un chemin vers la vie : si la vie envahit de son principe grouillant l'intégralité de la nature (en ce sens, la rime entre « toutes parts » et « épars » est significative), c'est aussi le signe de la finitude, annoncée dans cette image de l'avortement. Le monde animal (« l'homme »), le règne végétal (« la tige »), la matière chimique et ses réactions de combustion, toute la marche des astres et du rythme de la nature, rien n'échappe à ce principe. Le rythme du vers quatre suggère cette contagion du miasme en proposant un trimètre romantique. Ce mètre particulier met en scène, grâce à une hypozeux – chaque verbe au procès corrupteur est complété d'un substantif, objet de la corruption –, la répétition du même procédé de contamination : « l'aube », « le feu » et « la tige », mis sous l'accent interne du rythme du trimètre, sont tous les trois frappés par cet accent en même temps que par le miasme. La conséquence métrique du trimètre est l'affaiblissement de la césure

¹⁷⁵⁹ Victor Hugo, « L'Épopée du vers », *op. cit.*, p. 363.

médiane de l'alexandrin (qui passe entre le deuxième verbe et son complément, c'est-à-dire au milieu d'un groupe syntaxique fortement soudé), procédé qui tend à insinuer par le rythme que l'exhalaison mortifère ne connaît pas de frontière.

Le ver est la cause d'une évolution paratactique de l'humanité, car le principe de finitude touche la matière ainsi que ses réalisations sociales et spirituelles :

Et le Vatican tremble avec le Capitole,
Et le roi sur le trône, et sur l'autel l'idole,
Et Moloch et Sylla
Frissonnent, et le mage épouvanté contemple,
Sitôt que le palais a dit tout bas au temple :
Le ver de terre est là¹⁷⁶⁰ !

Puisque l'homme est mortel, ses réalisations, physiques et intellectuelles, sont frappées du sceau de la destruction. Le chiasme syntaxique du deuxième vers est un signe stylistique de cette inéluctabilité qui englobe toute réalisation humaine : les sociétés et les religions ne sont que temporaires comme les monuments qui en sont les émanations physiques. Le ver peut alors s'enorgueillir : « Je suis le niveleur des frontons et des dômes¹⁷⁶¹ ». Toutefois, les institutions civiles et religieuses ne sont pas seules mises en cause :

Votre prospérité n'est que ma patience.
Hommes, la volonté, la raison, la science,
Tentent ; seul j'accomplis¹⁷⁶².

La production scientifique est elle aussi subordonnée à la mort : la pensée hugolienne des sciences, soumise au balbutiement, au tâtonnement et à la rature, est logiquement frappée, comme toutes les autres réalisations humaines physiques et intellectuelles, au coin pessimiste. Car la science, pour Hugo, on l'a déjà dit, manque d'ambition, ce qui pousse Pierre Albouy à faire ce constat : « Sans aucun doute, pour Hugo, la science ne peut arriver qu'à une parcelle de vérité, et d'une vérité relative. L'Absolu, au demeurant, échappe à l'œil humain, même à la prunelle dilatée du songeur¹⁷⁶³. » La matière est finie, le vers revendique également le pouvoir de mettre fin à ses réalisations de tous ordres.

1.2.3.3. Le ver hugolien : à l'assaut de l'épopée

Production d'hommes mortels, la littérature est elle aussi soumise à ce principe de finitude. En son sein, l'épopée elle-même est touchée : le ver y mord à pleines dents. Après avoir, dans le troisième sizain, affirmé qu'il réduisait les idylles en poudre, le ver prétend

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 365.

¹⁷⁶¹ *Ibid.*

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 370.

¹⁷⁶³ Pierre Albouy, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 104.

corrompre la pérennité des genres littéraires : « Je mords Socrate, Eschyle, Homère, après l'envie¹⁷⁶⁴. » Par le biais de ces figures tutélaires, ce sont tour-à-tour la philosophie, la tragédie et à travers elle le drame, et enfin l'épopée, qui sont frappés de finitude. Le paradoxe d'une telle affirmation du ver réside dans le fait qu'il tient compte de la survie à travers les âges de la mémoire de ces écrivains, voilà pourquoi il affirme s'être contenté pour l'instant de les mordre. Seulement, une fois que l'objet de corruption a entamé le corps convoité, dit le ver, la décomposition entière de l'organisme suivra inmanquablement, même lentement. Parmi d'autres, le genre épique, symbolisé par la personne d'Homère, est en proie au morcellement et à la corruption, au moment même où une pensée évolutionniste des genres se développe, notamment sous la plume d'un Paul Bourget : « Des espèces littéraires existent, analogues aux espèces vivantes, constituées par des caractères propres et irréductibles les unes aux autres, malgré l'unité de composition de notre monde intellectuel. » Bourget compare le poème épique au « plésiosaure » et au « ptérodactyle », espèces comme lui regardées « avec l'étonnement qu'impose la monstruosité d'un organisme jadis florissant, puis disparu »¹⁷⁶⁵.

Hugo pose donc les prémisses d'une réflexion générique. Les conquérants, protagonistes de prédilection du personnel épique, ne résistent pas non plus aux assauts de l'animalcule :

Où donc les conquérants vont-ils ? mes yeux les suivent.
 À qui sont-ils ? à moi. L'heure vient ; ils m'arrivent,
 Découronnés, pâlis,
 Et tous je les dépouille, et tous je les mutile,
 Depuis Cyrus vainqueur de Tyr jusqu'à Bathylle
 Vainqueur d'Amaryllis¹⁷⁶⁶.

Les attributs des conquérants (épiques ou lyriques, comme l'indique le rejet, dans le dernier hexasyllabe, de l'objet de la conquête féminine) leur sont soigneusement ôtés, qu'il s'agisse de leur marque honorifique ou de leurs instruments de conquête (destitution signifiée poétiquement par la répétition du préfixe privatif « dé- »), mais aussi de leur beauté et de leur intégrité physique. Le ver corrompt l'héroïsme guerrier et amoureux.

Significativement, il avait fait s'affronter auparavant les genres lyriques et épiques :

Tout me sert. Glaive et soc, et sagesse et délire.
 De tout temps la trompette a combattu la lyre ;
 C'est le double éperon,
 C'est la double fanfare aux forces infinies ;
 Le prodige jaillit de ce choc d'harmonies ;
 Luttez, lyre et clairon.

¹⁷⁶⁴ Victor Hugo, « L'Épopée du vers », *op. cit.*, p. 363.

¹⁷⁶⁵ Paul Bourget, « Science et poésie » (1883), repris dans *Études et portraits, Portraits d'écrivains et Notes d'esthétique*, Paris, Plon, 1905, p. 201-242, p. 225-226 pour les citations.

¹⁷⁶⁶ Victor Hugo, « L'Épopée du vers », *op. cit.*, p. 371.

Lyre, enfante la paix. Clairon, produis la guerre.
Mettez en mouvement cette tourbe vulgaire
Des camps et des cités ;
Luttez ; poussez les uns aux batailles altières,
Les autres aux moissons, et tous aux cimetières ;
Lyre et clairon, chantez !

Chantez ! le marbre entend. La pierre n'est pas sourde,
Les tours sentent frémir leur dalle la plus lourde,
Le bloc est remué,
Le créneau cède au chant qui passe par bouffée,
Et le mur tressaillant qui naît devant Orphée,
Meurt devant Josué¹⁷⁶⁷.

La guerre que se livrent depuis toujours les instruments de la poésie lyrique et de la poésie épique ne fait que pousser les hommes à la fosse, car tous deux sont des célébrations d'entreprises d'excavation : il s'agit toujours, que l'on creuse pour installer un campement ou les fondations d'une cité, de jouer avec la terre, d'y frayer avec le ver et d'y creuser sa propre tombe. Les deux héros qui symbolisent le lyrique et l'épique (Orphée et Josué) entretiennent un rapport avec les pierres, l'élément du tombeau. Le ver suggère ici que la lyre et l'épopée sont surveillées elles-mêmes par la mort. Si Orphée charme les pierres, si Josué fait tomber les murs de Jéricho sans y toucher, c'est parce que leur chant, lyrique et épique, est en contact direct avec le tombeau. Le ver annonce qu'il frappera à leur tour les registres poétiques, ce qui est effectivement en train d'advenir pour l'épopée. La prolifération des impératifs se révèle alors comme une preuve de l'ironie du ver qui répond par la mort à la multiplicité des actions humaines pour passer à la postérité : les lettres aussi, comme les nations dont l'épopée chante la pérennité, sont touchées du mal inévitable.

Le souffle morbide du ver frôle en effet la lyre épique. Quoique faible d'allure, cet être, n'en chante pas moins un autoportrait glorieux qui s'étend sur cent sixains de vers mêlés (soit tout-de-même six cents vers). Le ver semble gâter de l'intérieur la forme métrique. Chaque sizain est structuré sur le modèle de rimes tripartites (aabccb) : les quatre vers dont les rimes se suivent, c'est-à-dire les vers un, deux, quatre et cinq, sont des alexandrins, le mètre classique de l'épopée. Les deux autres vers de chaque strophe sont amputés d'un hémistiche entier : ces vers trois et six font tomber le couperet sur la longue forme épique en introduisant un vers plus court, l'hexasyllabe, en son cœur. L'isométrie traditionnelle du moule épique est alors remplacée par une hétérométrie tout à fait novatrice pour ce registre, qu'elle tire vers l'élégiaque. En même temps que le premier vers court du poème indique que le ver contamine

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.368-369.

l'homme, le vers hexasyllabique symbolise la contamination du vers long et son atrophie en direction de ce devenir poussière : le ver qui corrompt est dans la pomme du système métrique alexandrin caractéristique de la forme épique. De même, ce sont ces vers courts qui brisent la logique des rimes suivies typique de l'épopée. Le principe corrupteur de toutes les choses qui cherchent à vivre le voue au pourrissement : il touche aussi la forme épique en s'immisçant dans la métrique et dans le cœur de la strophe, comme le miasme par le système respiratoire, pour le gâter de l'intérieur. La réflexion générique sur l'épopée, son essoufflement ou son impossibilité, est ainsi énoncée selon un principe d'ordre scientifique dans ce contexte où, on l'a vu, la succession des genres est regardée comme une traduction culturelle de l'évolutionnisme.

De même, le dévoiement de l'épopée réside dans le dérèglement du système d'énonciation typique du chant épique. Là aussi, l'ouverture du poème peut paraître déceptive. Ce premier sizain respecte la tradition épique en chantant un héros et ses armes d'un point de vue autre : en termes narratologiques, la voix poétique est bien hétérodiégétique. Or le deuxième sizain, insidieusement, voit s'insinuer la voix du ver qui, louvoyant, se dévoile comme une première personne masquée jusqu'alors :

Le monde est sur cet être et l'a dans sa racine,
Et cet être, c'est moi. Je suis. Tout m'avoisine¹⁷⁶⁸.

Dans un premier temps, la focalisation se fait de plus en plus appuyée sur cet « être », qui, premier élément à avoir forgé une rime dans le poème (l'« être » qui « pénètre »), est martelé à des postes clés de ces premiers vers de la deuxième strophe (à la césure puis sous l'accent interne). Dans un second temps, la conquête de la première personne se fait hypocritement jusqu'à l'accession aux pleins pouvoirs énonciatifs qui permet au ver de passer d'un pronom objet fortement accentogène (« moi ») – frappé par l'accent métrique de la césure – à un poste sujet et une revendication d'existence (« Je suis. ») qui dans sa formule ramassée ne souffre aucune discussion¹⁷⁶⁹.

Le poème donne à voir une épopée qui, entre autres choses, réside notamment dans la dégradation de l'énonciation épique.

Ce petit être, ce fragment de vie négligeable, que les voix puissantes ne prononcent que dans le cadre minoré des hexasyllabes (« Le ver de terre est là ! »), et sur un ton bas, met en

¹⁷⁶⁸ *Ibid.*

¹⁷⁶⁹ La formule « Je suis. » sera d'ailleurs reprise en ouverture d'une autre strophe, p. 367.

place un renversement carnavalesque au cours duquel le plus humble et le plus vil met à bas le plus honorable. Ce renversement du rapport de forces¹⁷⁷⁰ relève à la fois de l'alliance du grotesque (le ver est l'habitant par excellence de la grotte) et du sublime romantique (la voix du vers énonce une poétique de la solennité dont témoigne par exemple le dernier vers cité). Pour Hugo, il ne s'agit pas tant de créer une épopée romantique que de dévaluer le principe épique en lui-même, en mettant en place une pensée, philosophie et forme poétique, proche du nihilisme (le ver se revendique petit parce qu'il s'est repu des gloires et victoires humaines¹⁷⁷¹). Dans un monde informé par le savoir biologique et la pensée évolutionniste, il n'est plus de possibilité d'héroïsme ou de fondation de civilisation éternelle. Le ver, petit animalcule nécrophage sur lequel se penche la science du XIX^e siècle, aura raison de tout, et prend en fin de compte la place du monstre traditionnel de l'épopée : « L'hydre est une rencontre / Moins sombre que le ver¹⁷⁷². »

1.2.3.4. *Le ver hugolien : de la réalité scientifique à l'écart symbolique*

Force est de constater que le ver de Hugo n'est *a priori* pas n'importe quel animal rampant, vermiforme et de petite taille. Le poète dit à plusieurs reprises que son héros est un « ver de terre ». Hugo met en scène un lombric : or ce type d'animal avait été tout récemment jugé digne d'intérêt par divers scientifiques, français notamment. Avant le XIX^e siècle, de Linné à Buffon, les lombrics se fondaient dans la masse indistincte des « vers ». On y mêlait certains reptiles, les larves d'insectes et les annélides (dont les vers de terre font partie). Lamarck, à la suite de Cuvier (qui avait trouvé des vaisseaux artériels et veineux dans certains types de vers, qu'il jugeait alors structurellement différents des autres), avait créé en 1802 une classe nouvelle, qu'il nomma *annélide*¹⁷⁷³. Cuvier, Lamarck, au tout début du siècle, puis Jules-César Savigny et Antoine Louis Dugès, dans les années 1820, découvrant qu'il existe plusieurs formes et espèces de vers de terre, ouvrent la voie à ce qu'il sera convenu d'appeler la géodrilologie¹⁷⁷⁴ (soit la science des lombrics). Ducrotay de Blainville adopte leur point de vue et le fait passer à la postérité en le reproduisant dans le tome LVII du *Dictionnaire des sciences naturelles*¹⁷⁷⁵. La question intéresse les zoologistes au point de susciter un article dans la rubrique des « Nouvelles

¹⁷⁷⁰ « Le pied qui m'écrasa peut poursuivre sa route, / Je le dévorerai », *ibid.*, p. 367.

¹⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 375.

¹⁷⁷² *Ibid.*, p. 372.

¹⁷⁷³ Jean-Baptiste Lamarck, *Philosophie zoologique*, Paris, Dentu, 1809, p. 124-125.

¹⁷⁷⁴ Voir notamment les ouvrages de Marcel B. Bouché, *Lombriciens de France. Écologie et systématique*, Paris, Institut National de la Recherche Agronomique (INRA), 1972, p. 11-13, mais aussi *Des Vers de terre et des hommes*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 26-27.

¹⁷⁷⁵ Ducrotay de Blainville, *Dictionnaire des sciences naturelles*, Strasbourg, Paris, Levrault, Le Normant, 1828, p. 494-497.

scientifiques » des *Annales françaises et étrangères d'anatomie et de physiologie*¹⁷⁷⁶, en 1838, signe de la diffusion, dans les organes de vulgarisation, du problème de la multiplicité des espèces de vers de terre. Hugo peut très bien avoir eu accès à ces découvertes par ce biais de la popularisation, d'autant que les plus grands scientifiques du temps s'intéressent à cette classe animale – signe que la science le considère désormais digne d'intérêt. Marcel B. Bouché rappelle que Darwin, après avoir passé près de six ans à faire le tour du monde pour amasser des observations biologiques de tous ordres (de 1831 à 1836), se penche longuement sur les lombriciens de son jardin, et produit dès 1837 une communication sur l'animal¹⁷⁷⁷. Son intérêt ne se démentira pas, puisqu'il lui consacra un livre en 1881¹⁷⁷⁸. Armand de Quatrefages étudia également leur anatomie, entre 1844 et 1850¹⁷⁷⁹.

Le poème de Victor Hugo donne voix à un être que la biologie moderne est en train de doter d'une épaisseur scientifique. Se pencher sur le petit être vermiforme, c'est aussi se pencher sur un type d'animal que la science reconnaît comme lui-même scindé en de nombreuses espèces. Le ver de terre, le ver qui se nourrit d'humus, de matière organique en décomposition, l'animal dont la *doxa* dit (à tort) qu'il peut être coupé et créera autant d'animaux différents que de segments produits, semble le plus apte à devenir le chantre d'une épopée matérialiste qui enregistre un état sectionné de la vie.

Néanmoins, il convient de remarquer que le ver qui, à la fin du poème, chante qu'il se repaît de la maîtresse morte et décrit longuement ce repas, n'est plus un ver de terre, mais probablement une larve d'insecte nécrophage. Hugo mélange les animaux vermiformes comme de nombreuses personnes à l'époque, alors que la science commençait à les distinguer. Il faudra en effet attendre longtemps pour que, à la suite de Darwin, le lombric trouve grâce aux yeux des observateurs, qui reconnaîtront, dans le cadre des études écologiques, le potentiel fertile des travaux de l'humble animal¹⁷⁸⁰. Ce qui semble intéresser le poète, dans le sillage d'une tradition

¹⁷⁷⁶ « Multiplicité des espèces du genre lombric », *Annales françaises et étrangères d'anatomie et de physiologie appliquées à la médecine et à l'histoire naturelle*, Laurent, Bazin, Holard, Coste, Gervais et Jacquemart, Paris, Levrault, Londres, Baillière, t. II, 1838, p. 68.

¹⁷⁷⁷ Marcel B. Bouché, *Des Vers de terre et des hommes*, op. cit., p. 30.

¹⁷⁷⁸ Charles Darwin, *La Formation de la terre végétale par l'action des vers, avec des observations sur leurs habitudes* [*The Formation of Vegetable Mould through the Action of Worms, with Observations on their Habits*, 1881], Aurélien Berra (trad.), Michel Prum (éd.), Genève, Slatkine, 2016. La première traduction en français date de 1882.

¹⁷⁷⁹ Quatrefages, *Recherches sur le système nerveux, l'embryogénie, les organes des sens et la circulation des annélides et Sur les affinités et les analogies des lombrics et des sangsues* dans les *Annales des Sciences Naturelles* (de 1844 à 1850).

¹⁷⁸⁰ Voir Charles Darwin, *La Formation de la terre végétale par l'action des vers, avec des observations sur leurs habitudes*, op. cit.

agricole qui se méfie encore du ver de terre et pousse plutôt le jardinier à en débarrasser ses sols¹⁷⁸¹, c'est plutôt le potentiel symbolique de l'animal rampant que la justesse zoologique. Par conséquent, Hugo place en posture pénultième de son poème une grande scène d'orgie qui reproduit celle des entreprises de la noise universelle, mais seul le ver en profite :

La louve est sur l'agneau comme l'agneau sur l'herbe ;
Le pâle genre humain n'est qu'une grande gerbe
De peuples pour les rois ;
Avril donne aux fleurs l'ambre et la rosée aux plantes
Pour l'assouvissement des abeilles volantes
Dans la lueur des bois ;

De toutes parts on broute, on veut vivre, on dévore,
L'ours dans la neige horrible et l'oiseau dans l'aurore ;
C'est l'ivresse et la loi.
Le monde est un festin. Je mange les convives.
L'océan a des bords, ma faim n'a pas de rives ;
Et le gouffre, c'est moi¹⁷⁸².

Le *struggle for life* qui s'ébauche ici s'énonce bien selon le mode d'une vérité scientifique : voilà pourquoi cette folie dévorante qui s'empare de tout être doté de vie est érigée en « loi¹⁷⁸³ ». Le ver, faisant alors reposer sa parole sur les progrès scientifiques qui jouent des échelles entre les deux infinis, le grand et le petit, promet en fin de compte qu'il dévorera les étoiles et les dieux qui les habitent comme il dévore la pomme, car l'astronomie moderne sait que les étoiles, non plus, ne sont pas éternelles. La fin du poème esquisse donc une passerelle entre l'infiniment petit et l'infiniment grand pour chercher à montrer que la variation des échelles n'a aucune incidence sur le principe de mort qui constitue la quête épique, infinie, du ver de terre. Une autre variation de point de vue va permettre au poète, dans la logique architecturale du recueil, de répondre à cet agent trop fier d'une épopée du matérialisme.

1.2.3.5. La réponse du poète spiritualiste

Le poème qui suit immédiatement « L'Épopée du ver » s'intitule « Le Poète au ver de terre ». L'animal qui vient à l'instant de se proclamer aussi puissant que Dieu, est rabaissé à sa dimension terrestre. Face à la voix du « poète », il y a fort à parier que le ver ne puisse que se taire. Le titre agit comme une première réponse afin de rétablir l'ordre hiérarchique de l'échelle des êtres hugoliens. Le matérialisme, fruit des progrès scientifiques du siècle des Lumières et de l'empirisme (notamment positiviste) du XIX^e siècle, est une voie empruntée par une science

¹⁷⁸¹ Voir les *Cours complets d'agriculture* de l'abbé François Rozier, t. XI, rédigé par Charles-Nicolas-Sigisbert Sonnini de Manoncourt, Marchant, 1805, p. 53-55.

¹⁷⁸² Victor Hugo, « L'Épopée du vers », *op. cit.*, p. 375.

¹⁷⁸³ Dans « Les Grandes lois », Hugo rejettera Darwin, en en faisant précisément l'égal du vers de terre : « Vous m'offrez de ramper ver de terre savant », *La Légende des siècles – Dernière série*, repris dans les *Œuvres complètes, Poésie III, op. cit.*, p. 571.

qui ne peut être considérée par le poète romantique que comme absolument inenvisageable. En trente alexandrins de rimes plates, Hugo joue l'esprit contre la matière, l'âme éternelle contre le corps passager :

Non, tu n'as pas tout, monstre ! et tu ne prends point l'âme.
Cette fleur n'a jamais subi ta bave infâme. [...]
Soit. Vivons et pensons, nous qui sommes l'Esprit.
Toi, rampe. Sois l'atome effrayant qui flétrit
Et qui ronge, et qui fait que tout ment sur la terre [...]
Ton lâche effort finit où le réel commence,
Et le juste, le vrai, la vertu, la raison,
L'esprit dur, le cœur droit, bravent ta trahison.
Tu n'es que le mangeur de l'abjecte matière.
La vie incorruptible est hors de ta frontière
Les âmes vont s'aimer au-dessus de la mort ;
Tu n'y peux rien. Tu n'es que la haine qui mord¹⁷⁸⁴.

Le poète reconnaît l'existence du principe de finitude. Néanmoins, philosophe, il fait un pas de côté qui ouvre la logique purement matérialiste du ver à l'infini de l'esprit et de l'âme. Assurément, la réponse du poète, composée *in extremis* par Hugo pour ne pas laisser le nihilisme l'emporter, est le plus proche de la vérité selon lui. La matière existe, et la science moderne tend à le montrer. La matière, cependant, est constituée d'éléments maléfiques : l'atome du poème est « effrayant » parce qu'il contient en germe sa propre décrépitude. La « trahison » de la matière est justement cette promesse de vie qui n'est qu'une annonce de mort. Seul le retour à une vision spiritualiste de la structure de l'univers permet au poème de ne pas sombrer dans un pessimisme sans fond où le ver serait le seul principe éternel.

Le poète donne un point de vue divergent de celui qu'il a mis dans la bouche du ver. Les deux visions entrent en confrontation pour créer un ensemble hétéroclite dont jaillira, au bruit du combat épique entre les conceptions contradictoires, une pièce de morceaux hétérogènes qui signifie la nature profondément segmentée du monde et de la vie.

La poésie épique du XIX^e siècle retient une leçon des dernières avancées de la science : consciente de la finitude de toute chose, à l'écoute d'une histoire de la vie qui prône l'évolution et les métamorphoses successives tout autant que la structuration parcellaire de tout être, elle revêt nécessairement la parure rapiécée du rhapsode. La science interroge, avec les hésitations du positivisme à poser le problème des causes premières et des finalités, sa propre capacité à expliquer toute chose. La poésie s'inspirant du registre épique mais cherchant aussi à entériner les enseignements scientifiques modernes, se retrouve dans une position délicate, qui la pousse

¹⁷⁸⁴ Victor Hugo, « Le Poète au ver de terre », *La Légende des siècles, Nouvelle série* [1877], repris dans les *Œuvres, Poésie III, op. cit.*, p. 386.

à morceler la force inébranlable de l'épopée longue et monolithique traditionnelle en vue d'une diffraction, d'une accumulation de micro-épopées, et d'une poétique paratactique de l'hésitation, du balbutiement et de la contradiction. Le dialogue qu'entretiennent dans ce cadre la poésie et la science apporte une réponse d'ordre formel, afin de réunir ces rayons dispersés dans une lumière poétiquement recomposée.

2. LES RÉPONSES POÉTIQUES : RESSAISIR LA DISPERSION POUR FONDER UNE NOUVELLE ÈRE

« Plus qu'aucune autre forme de l'art, l'épopée concourt à l'organisme de la civilisation, parce qu'elle est elle-même la transformation continue du passé dans l'avenir, ou pour mieux dire, le spectacle de la vie même, à son principe et dans son développement. »,
Edgar Quinet¹⁷⁸⁵.

Face à ces formulations épiques marquées par le morcellement, une série de stratégies poétiques et poétologiques est mise en place pour chercher à ressaisir une unité à laquelle les sciences du XIX^e siècle aspirent. Face à un phénomène d'éparpillement et de segmentation observable de toutes parts par les progrès des sciences diverses, le savoir cherche à recomposer des ensembles permettant d'englober des éléments sectionnés pour retrouver une cohésion égarée. Comme l'explique Gisèle Séginger, le vivant devient un ensemble homogène avec les premières formulations d'un évolutionnisme balbutiant, qui, avec Lamarck, Geoffroy Saint-Hilaire et Goethe, postule « un principe d'unité de composition organique¹⁷⁸⁶ ». La science, quoique fourmillante et créatrice de segmentations multiples, s'efforce également de jouer le rôle d'une force synthétique au-delà de sa pratique analytique.

La poésie d'inspiration épique prend appui sur cet élan des sciences pour chercher, par la voix poétologique, à ressaisir une unité perdue.

2.1. La découverte d'un temps long et la crise du sujet lyrique

Les observateurs du fait historique notent que le XIX^e siècle, en accord avec des nouvelles hypothèses de datation géologique et biologique, dont l'impulsion a surtout été lancée par Buffon, se présente comme un siècle obnubilé par le passé et les gestes de fondation. La science a découvert que l'homme foulait une terre qui portait les traces d'un temps infiniment plus vaste

¹⁷⁸⁵ Edgar Quinet, « De la poésie épique », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, quatrième série, t. V, 1836, p. 39-55, p. 47-48 pour la citation, repris en guise de préface dans *Napoléon, poème* [1836], 2^e éd., Paris, Ambroise Dupont, 1836, p. XI.

¹⁷⁸⁶ Gisèle Séginger, « Penser et rêver le vivant », art. cit., p. 8.

que celui qu'une lecture littérale de la Bible laissait pressentir. Selon la généalogie du Livre, la date de la création de la terre remonte à six mille ans. Buffon recule cet événement à plus de cent mille ans (il évoquera même un passé géologique de près de trois millions d'années¹⁷⁸⁷). Il est le premier à penser la science naturelle dans ses rapports avec le temps. Comme le dit Thierry Hoquet, « l'œuvre de Buffon serait considérée comme historique dans la mesure où elle marquerait l'introduction du temps dans la Nature¹⁷⁸⁸. » Par conséquent, la conception buffonienne d'une science de la nature en diachronie ouvre la voie à la fascination du XIX^e siècle pour le passé envisagé d'un point de vue scientifique : « À Buffon reviendrait, dans l'historiographie des sciences du XVIII^e siècle, d'avoir découvert le temps et, par là, d'avoir brillamment anticipé ce qui allait être la grande affaire du siècle suivant : l'histoire en général et celle de la Nature en particulier¹⁷⁸⁹. » Ce faisant, l'approche scientifique du passé fait basculer la conception mythique – nécessaire à toute formulation épique de ce passé – du côté de l'Histoire. La science diachronique de Buffon est donc l'une des sources de la caducité du genre épique. Toutefois, elle permet incidemment de saisir la portée étourdissante de la profondeur de ce passé, qu'il concerne la création de la terre, celle de la vie puis celle de l'homme. Cuvier, Lamarck, Haeckel et Darwin, tous les penseurs d'une histoire de la vie considérée dans la durée, cherchent à combler le vertige qu'éprouve l'esprit humain face à une profondeur temporelle tout à fait saisissante. Le siècle, qui se penche alors sur ce vide frôlant l'incommensurable et sur son point de départ, se trouve en proie à la nécessité de repenser son rapport avec le passé¹⁷⁹⁰.

Au début de la période qui nous intéresse, Edgar Quinet constate :

Aussi longtemps que ce siècle s'est intéressé à quelque chose, il a mis au premier rang les origines des traditions nationales. C'est peut-être par l'instinct des monuments primitifs, qu'au point de vue littéraire il se distingue le plus des époques précédentes. Il a eu l'ambition de contempler l'humanité dans son germe, et le monde dans l'œuf¹⁷⁹¹.

L'historien interroge l'impact des considérations biologiques vues en diachronie dans la sphère des représentations littéraires. Les termes de « germe » et d'« œuf », appliqués à la création de l'homme, de la vie et de l'univers, indiquent que l'appréhension littéraire du passé ne fait plus l'économie du paradigme évolutionniste. Un spectre plane cependant paradoxalement sur ce

¹⁷⁸⁷ À propos de ces hésitations, voir Benoît de Baere, *La Pensée cosmogonique de Buffon, Percer la nuit des temps*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2004, et notamment le chapitre « Le Modèle historique des *Époques de la nature* », p. 195-201.

¹⁷⁸⁸ Thierry Hoquet, *Buffon : histoire naturelle et philosophie, op. cit.*, p. 605.

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*

¹⁷⁹⁰ C'est également un point crucial dans les questionnements philosophiques du siècle, de Hegel à Marx en passant par Auguste Comte.

¹⁷⁹¹ Edgar Quinet, « Avertissement » à *De l'Histoire de la poésie* [1857], Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1986, texte conforme à celui du t. IX des œuvres « complètes », Paris, Éditions Pagnerre, 1857, p. 1.

texte : Quinet, « théoricien de l'épopée¹⁷⁹² », lui-même poète à l'inspiration épique, observe que la fascination du temps pour les premières manifestations d'une identité nationale devrait logiquement mener à la formulation de nouvelles épopées. Le temps long révélé par la science, selon lui, n'entre pas en contradiction avec l'épique, bien au contraire. Comme le remarque Léon Gautier, l'épopée est « le chant avec lequel on charme les peuples au berceau¹⁷⁹³. »

En réalité, une dichotomie apparaît entre la fascination du siècle (surtout chez les romantiques, Quinet le premier) pour les épopées « naturelles », ou « primaires », pour reprendre les termes de Léon Gautier, remontant à ce temps long que chacun veut retrouver, et un rejet pour un modèle d'épopée plus récent qui commence à être perçu comme caduc. Jean-Marie Roulin commente cette tendance :

[La fin du XVIII^e siècle] marque la naissance de la conception romantique de l'épopée. Elle n'est plus envisagée comme le fruit d'un long travail poétique, fleuron d'une civilisation, mais tout au contraire comme une œuvre orale qu'on peut retrouver dans les chants du peuple. [...] Une ligne de partage se dessine entre, d'une part, la conception de l'épopée telle qu'elle apparaît dans le patrimoine de Voltaire et qui prévaut jusque dans les premières années du dix-neuvième siècle, et, d'autre part, la conception romantique d'une épopée populaire, primitive, orale. Cette conception répond à une fascination de l'origine qui périmait tout projet de poème épique moderne. Dans la « Préface de *Cromwell* » (1827) Hugo rattache l'épique aux temps antiques, et Hegel, dans son *Esthétique*, aux temps primitifs. L'épopée devient une œuvre non à créer, mais à retrouver dans un passé révolu : un témoignage recouvré du temps perdu¹⁷⁹⁴.

Là se trouve la frontière entre ce que Léon Gautier nommait épopée « naturelle » et épopée « artificielle »¹⁷⁹⁵. L'homme du XIX^e siècle ne se considère plus « au berceau », pour reprendre encore les termes de Gautier, il est un homme éduqué, scientifique, savant. Pourtant, l'humanité ne fait-elle pas ses premiers pas dans l'âge positif qu'identifie Auguste Comte ?

Il semble tout à fait possible de considérer, en effet, qu'une nouvelle ère s'ouvre, avec l'avènement de paradigmes scientifiques révolutionnaires : la découverte du temps long place l'homme civilisé à l'aube d'une période qu'il voit s'ouvrir comme un immense champ d'explorations en tous genres. En ce sens, le XIX^e siècle constitue l'âge des premiers pas d'un nouvel homme. Cette manière de voir les choses est certes abusive dans les faits, mais elle est une réalité dans l'histoire des représentations : l'homme du XIX^e siècle se considère fréquemment comme un pionnier, et il mythologise ce faisant son histoire. Il ouvre alors la

¹⁷⁹² Selon la formule de Léon Cellier, « Quinet, théoricien de l'épopée », *Edgar Quinet, ce juif errant*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand « Centenaire de la mort d'Edgar Quinet », Simone Bernard-Griffiths et Paul Viallaneix (dir.), Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines, coll. « Nouvelle série », 1978, p. 231-238.

¹⁷⁹³ Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁹⁴ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand*, op. cit., p. 150-151.

¹⁷⁹⁵ Léon Gautier, *Les Épopées françaises*, op. cit., p. 8-9.

porte à la possibilité de formulations épiques. Le retour de l'épopée, appelé de ses vœux par Edgar Quinet, trouve une justification : la science peut devenir le héros fondateur d'une civilisation transnationale à venir. Les épopées géologiques connaissent une période d'intense création, qui manifeste l'intérêt du siècle pour l'histoire de la terre et de la vie qui l'habite. De plus, la formulation comtienne du positivisme empêche désormais le scientifique de se pencher sur les causes premières. Les origines – de tous ordres – sont par ce biais recouvertes d'une patine de mystère. La science positive abdique ; la fondation du monde s'enfonce dans une épaisseur temporelle qui la relègue dans le champ du légendaire¹⁷⁹⁶.

2.1.1. Un nouveau héros pour une quête moderne : l'humanité à l'assaut du progrès

Quinet développe une théorie de l'épopée qu'il essaie de mettre en place dans un certain nombre d'œuvres en vers et en prose, durant les années 1830¹⁷⁹⁷, en cherchant à remettre en cause l'idée reçue selon laquelle « *les Français n'ont pas la tête épique*¹⁷⁹⁸ ». D'après Léon Cellier, Quinet appelle de ses vœux une « épopée moderne [qui] sera humanitaire, démocratique, sociale et cosmopolite¹⁷⁹⁹. » Le poète historien revendique alors l'avènement d'un poème épique qui soit capable de réparer la diffraction du monde (celle que constatent la science et l'historiographie) par l'union des êtres, au-delà des frontières nationales, autour du progrès – et de la diffusion d'une conception chrétienne du monde. Comme le remarquent Barbara Wright et Terence Mellors, Quinet définit trois temps de l'épopée dans sa préface du *Napoléon* : à l'époque contemporaine, philosophique, « c'est l'homme pris en général qui fait le sujet de l'épopée¹⁸⁰⁰. » Eugène Fromentin et Paul Bataillard constataient déjà, à propos d'*Ahasvérus*, que le personnage éponyme devient « sans changer de figure, l'humanité tout entière¹⁸⁰¹ ». Si l'œuvre de Quinet entretient un rapport lâche avec la science pour se centrer

¹⁷⁹⁶ Voir à ce propos mon article « “Et cherchant du passé les chemins inconnus” : La poésie positiviste des origines et le traitement fictionnel du savoir », Yohann Ringuedé, art. cit.

¹⁷⁹⁷ En particulier dans *Ahasvérus*, Paris, Adolphe Guyot, 1834, *Napoléon*, poème, Paris, Ambroise Dupont, 1836 et *Prométhée*, Bruxelles, E. Laurent, 1838. Il y a fort à parier que le projet de ces épopées ait été inspiré au jeune Quinet par l'étude poussée qu'il mena sur les épopées françaises du XIII^e siècle, dont témoigne le *Rapport à M. le Ministre des travaux publics sur les épopées françaises du XIII^e siècle restées jusqu'à ce jour en manuscrits dans la bibliothèque du roi et de l'arsenal* (Paris, Levrault, 1831), étude au sein de laquelle le poète demande au ministre de financer une édition de ces poèmes dont il prendrait lui-même la charge.

¹⁷⁹⁸ Voltaire, *Essai sur la poésie épique* [1726], *op. cit.*, p. 363.

¹⁷⁹⁹ Léon Cellier, « Quinet, théoricien de l'épopée », art. cit., p. 234.

¹⁸⁰⁰ Introduction à *l'Étude sur l'Ahasvérus d'Edgar Quinet*, Eugène Fromentin et Paul Bataillard [1841], édition critique par Barbara Wright et Terence Mellors, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1982, p. 49. Léon Cellier résume cette formule dans *L'Épopée humanitaire et les mythes romantiques*, *op. cit.*, p. 28 : « le grand sujet épique, le seul sujet épique pour une épopée moderne est découvert : le poète chantera l'humanité en marche. »

¹⁸⁰¹ Introduction à *l'Étude sur l'Ahasvérus d'Edgar Quinet*, Eugène Fromentin et Paul Bataillard, *op. cit.*, p. 105.

sur un progrès plutôt moral de l'humanité, il n'empêche que le poète pose les bases d'une nouvelle épopée, rajeunie par ce héros et cette quête innovants. Dans ce sillage, Lamartine pourra s'exclamer, en 1836 : « L'épopée n'est plus nationale ni héroïque ; elle est bien plus, elle est humanitaire¹⁸⁰². » Des poètes ultérieurs, façonnés par un scientisme omniprésent quoique polymorphe, reprendront au compte du progrès scientifique la conception quinetienne de l'épopée universelle.

La poésie positiviste porte logiquement la trace d'une telle conception, puisque la pensée comtienne voue un culte à l'Humanité, divinité de substitution. Cette entité, plurielle en même temps qu'unique, à l'image de Dieu, s'élève, dans toute une série de poèmes – collectés dans la positiviste *Revue Occidentale* –, vers le bonheur que lui apportera la science pacifique de demain :

Sur ce vaste océan du monde
Où s'agite chacun de nous,
C'est un continuel remous
D'êtres qui passent comme une onde.

L'homme, atome d'une seconde,
Disparaît ; mais, dans le grand Tout,
L'Humanité reste debout,
Toujours vive, toujours féconde.

La nature, sans un remords,
Chaque jour entasse les morts
Sous l'herbe verte des prairies,

Et l'on voit courir, triomphants,
Dans les promenades fleuries
Les éternels petits enfants¹⁸⁰³.

Ce texte tardif d'un poète tout à fait mineur (Georges Gillet) est le point d'aboutissement d'un ensemble de poèmes d'inspiration comtienne, qui ont contribué à faire de l'Humanité, dans la droite lignée de la pensée positiviste, un héros à part entière¹⁸⁰⁴. Ici, selon une vision organiciste de l'humanité, chaque être humain est la section d'un seul corps en rénovation continue.

¹⁸⁰² Alphonse de Lamartine, *Jocelyn* [1836], « Avertissement » de la première édition, texte daté du 15 janvier 1836, repris dans les *Œuvres complètes de Lamartine publiées et inédites*, Paris, chez l'auteur, t. IV, 1860, p. 8. Le texte de cet avertissement est repris dans l'édition Garnier frères de 1925, p. XIX-XXII, p. XX pour la citation.

¹⁸⁰³ « Perpétuité », par Georges Gillet, *Revue Occidentale*, 1896, Seconde série, t. XIII, deuxième semestre, p. 390.

¹⁸⁰⁴ Voir par exemple « La Toussaint » de Jean-Baptiste Foucart, Paris, Imprimerie Jouaust et fils, 1864, repris dans la *Revue Occidentale*, 1878, 1^{ère} année, p. 686-693, mais aussi « L'art humain, sonnet » de Charles De Pomairols, dans la *Revue Occidentale*, 1880, 3^e année, p. 301, ainsi que « Le Présent et l'avenir », du même Charles de Pomairols, *ibid.*, p. 279-282. Voir aussi « Ode à Auguste Comte », par Charles Jundzill, *ibid.*, 1882, 5^e année, tome 9^e, p. 380-384, « La Cité nouvelle » du même Foucart [1865], *ibid.*, 1884, premier semestre, t. XII, p. 438-444, ainsi que « Les Germes » [1892], du même auteur, *ibid.*, 1893, 16^e année, seconde série, t. VII, p. 106-107.

Cette pensée se diffuse également hors des cercles positivistes. Le poète prend conscience que l'humanité se trouve à l'aube d'un temps meilleur qui rompra les frontières : toute épopée nationale est caduque *ipso facto*, et l'homme devient en tant que tel un héros. La nouvelle civilisation, humaine et scientifique, assiste à sa naissance. Il est logique, alors, de revenir au registre épique, le registre de la fondation civilisationnelle. Reste cet inévitable écart temporel : si l'épopée traditionnelle est exclusivement rétrospective, l'épopée qu'inventent les progressistes du XIX^e siècle est à la fois rétrospective et prospective. Elle gagne ce faisant un ancrage sur le monde.

Voilà pourquoi Victor Hugo met en scène les aventures d'un héros commun : le romantisme, avec lui, rénove l'épopée à la condition que celle-ci ne concerne pas uniquement une époque enfouie dans la profondeur des temps. Eugène Rigal observait déjà, en 1900 :

[D]ans *la Légende des siècles*, il n'y a pas d'Achille et d'Hector, de Pénélope et d'Ulysse, de Ganelon et de Roland longuement exposés à nos regards et à notre attention il n'y a qu'un héros, l'homme, lequel, subissant des incarnations successives à la façon d'un Vichnou ou d'un Bouddha, mais des incarnations infiniment plus nombreuses et fréquentes que celles de Bouddha ou de Vichnou, paraît à nos yeux sous des traits et des noms différents dans les différents morceaux, en apparence indépendants, qui composent cette épopée d'un nouveau genre¹⁸⁰⁵.

L'humanité est appréhendée selon le mode de la métempsychose, inspiration indienne qui permet au poète romantique d'envisager le progrès d'un seul être en pansant la plaie que constitue le morcellement de l'histoire humaine. Au prix d'un raisonnement palingénésique¹⁸⁰⁶, Hugo a pu caractériser *La Légende des siècles* comme un livre structuré autour d'un personnage :

Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière ; faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair [...] cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme¹⁸⁰⁷ [...].

L'éparpillement du sujet humain, que constate Hugo en même temps que la science et l'histoire de son temps, se résout dans un singulier générique que l'antonomase permet de faire accéder au statut plein et entier de personnage héroïque¹⁸⁰⁸. L'avant-dernière pièce de la première série de *La Légende des siècles*, « Plein ciel », en est probablement l'exemple le plus éclatant. La fin

¹⁸⁰⁵ Eugène Rigal, *Victor Hugo, Poète épique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900, p. 150.

¹⁸⁰⁶ Pour une définition contextualisée de la notion de palingénésie, voir l'article de Laura Bossi, « Palingénésies : de Charles Bonnet à Chenavard », dans *Romantisme et Révolution(s)*, Daniel Couty et Robert Kopp (dir.), [Paris], Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 375-394. Laura Bossi définit notamment la palingénésie telle que la théorise Charles Bonnet comme « un retour cyclique transformé par l'idée de progrès », art. cit., p. 375.

¹⁸⁰⁷ Victor Hugo, préface de *La Légende des siècles* [septembre 1859], repris dans *Poésie II, op. cit.*, p. 565.

¹⁸⁰⁸ C'est une idée qu'avait déjà illustré E. Bernier dans *Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles »*, *op. cit.*, p. IV-V.

de « Pleine mer », le poème précédent, signale la fin du monde de l'épopée traditionnelle ; le navire de guerre a disparu des vastes mers épiques :

Ce monde est mort. Mais quoi ! l'homme est-il mort aussi ? [...]
L'océan est désert. Pas une voile au loin.
Ce n'est plus que du flot que le flot est témoin.
Pas un esquif vivant sur l'onde ou la mouette
Voit du Léviathan rôder la silhouette. [...]
Et l'œil, pour retrouver l'homme absent de l'espace,
Regarde en vain là-bas. Rien.

Regardez là-haut¹⁸⁰⁹.

Le milieu de l'épopée, peuplé d'animaux légendaires, a été déserté par l'homme. La variation de l'adverbe « là-bas » en « là-haut », soulignée par la mise sous accents métrique (tantôt à la césure, tantôt en fin de vers) ainsi que le décrochage typographique, insiste poétiquement sur un phénomène d'ascension que reprend la structure du recueil : du « bas », milieu que l'homme a désormais quitté, celui d'un monde belliqueux, il s'est élancé en « haut », dans un monde encore vierge de sang, que la science aéronautique est en train de conquérir et qui symbolise le rapprochement entre le genre humain et des êtres qui lui sont supérieurs dans l'échelle hugolienne. L'humanité est encore, dans « Plein ciel », regardée comme un équipage de navire, un héros collectif : « Qu'est-ce que ce navire impossible ? C'est l'homme. » Or, cette ascension, fruit d'un effort héroïque, repose principalement sur le progrès scientifique :

C'est la grande révolte obéissante à Dieu ! [...]
C'est Isis qui déchire éperdument son voile !
C'est du métal, du bois, du chanvre et de la toile,
C'est de la pesanteur délivrée, et volant¹⁸¹⁰ [...] !

L'ascension humaine s'appuie sur la découverte scientifique, représentée par le déchirement du voile d'Isis, qui, d'une part, donne à l'homme la maîtrise technique sur les éléments de la nature, qu'égrène le vers suivant (au sein d'un éloquent chiasme rythmique – 4/2+2/4 – qui semble suggérer la maîtrise totale de l'homme sur la matière), et d'autre part lui permet de comprendre comment braver les lois physiques qu'il a désormais domptées – la puissance de l'attraction, qui nécessite, afin de s'y soustraire, un effort humain reproduit dans le rejet interne du participe présent libérateur du quatrième vers cité. Alors, la plume d'une nouvelle épopée peut se mettre au service de la science pour offrir à l'homme un tremplin :

L'homme enfin prend son sceptre et jette son bâton.
Et l'on voit s'envoler le calcul de Newton
Monté sur l'ode de Pindare¹⁸¹¹.

¹⁸⁰⁹ Victor Hugo, « Pleine mer » [1859], *La Légende des siècles, première série, op. cit.*, p. 810.

¹⁸¹⁰ Victor Hugo, « Plein ciel » [1859], *ibid.*, p. 811.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 812.

Pindare représente le modèle d'un nouveau souffle qui cache sous la célébration de l'ode une portée épique débarrassée de l'airain belliqueux¹⁸¹². L'épopée moderne, prospective, permet à l'homme de devenir enfin le maître de lui-même (le « sceptre » à la césure remplace le « bâton » à la rime), en mettant le savoir scientifique en croupe sur la monture de la poésie encomiastique. En somme, il s'agit de faire du scientifique un nouveau personnel épique, afin de libérer l'humanité. Significativement, le « vaisseau » du début du poème s'est doté d'une parure à la sonorité scientifique en même temps que le vers concerné indique la marche du progrès : « L'aéroscaphe suit son chemin¹⁸¹³ [...] ». En effet, ce qui meut ce nouvel héros, c'est la poursuite de la connaissance, nouvelle quête de l'épopée à venir : sur le pont de ce navire, on n'entend pas le bruit des armes mais uniquement « Le cri vertigineux de l'exploration¹⁸¹⁴ ! »

La science à venir est symbolisée par cette immense nef industrielle que décrit longuement Hugo¹⁸¹⁵ :

Oh ! ce vaisseau, construit par le chiffre et le songe,
Éblouirait Shakspeare et ravirait Euler¹⁸¹⁶ !

La science à venir, projet unique d'une humanité pacifiée, combine les exigences scientifiques aux considérations esthétiques pour créer une métaphysique nouvelle et unificatrice qui conjoint à nouveau les arts et les sciences.

Afin de respecter la topique épique, la suite du poème dépeint une gigantesque tempête métaphorique¹⁸¹⁷. Elle tente de déstabiliser l'aéroscaphe, image du progrès, qui, bousculé un moment, n'en poursuit pas moins son ascension, imperturbablement, en une histoire des transports qui voit l'homme toucher du doigt la possibilité des voyages interaéraux :

L'homme est d'abord monté sur la bête de somme ;
Puis sur le chariot que porte les essieux ;
Puis sur la frêle barque au mât ambitieux ;
Puis, quand il a fallu vaincre l'écueil, la lame,
L'onde et l'ouragan, l'homme est monté sur la flamme [...]
Et peut-être voici qu'enfin la traversée
Effrayante, d'un astre à l'autre, est commencée¹⁸¹⁸ !

L'ascension est poétiquement signifiée par l'anaphore de cet adverbe consécutif qui place le progrès dans un processus temporel en même temps que logique, jusqu'à l'aboutissement de la conquête astrale qui doit être lue, chez Hugo, au sens littéral autant qu'au sens figuré et

¹⁸¹² Victor Hugo le qualifie comme tel dans *Les Contemplations* : « Pindare serein plein d'épiques murmures », dans « A propos d'Horace », *ibid.*, p. 276.

¹⁸¹³ *Ibid.*, p. 813. À propos de l'« aéroscaphe », mot forgé par Hugo, voir le chapitre 1, p. 125.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*

¹⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 814.

¹⁸¹⁶ *Ibid.*

¹⁸¹⁷ *Ibid.*

¹⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 816.

métaphysique : découvrir le fonctionnement interastral, c'est s'approcher de Dieu et de la mécanique céleste. Par conséquent, la suite immédiate du poème se questionne sur la possibilité pour l'homme de gravir un échelon afin de « dev[enir] ange¹⁸¹⁹ ».

La première série de *La Légende des siècles* se ferme sur la prophétie de la quête ascendante du héros « humanité », après que l'ancienne épopée, guerrière et individualiste, a été remplacée : l'humanité embarque en un « navire » – mode de transport épique s'il en est – pour aller « À la science » et monter « aux étoiles »¹⁸²⁰ qui symbolisent autant la connaissance scientifique que Dieu. Pour ce faire, ce navire se débarrasse du mode de pensée de l'épique traditionnel : il « abolit la loi de fer, la loi de sang¹⁸²¹ ». D'un point de vue générique, l'avenir scintille d'un jour légendaire tandis que le passé sanglant perd de sa superbe épique en étant reversé dans la simple histoire :

Les vieux champs de bataille étaient là dans la nuit ;
Il [la nef Humanité] passe, et maintenant voilà le jour qui luit
 Sur ces grands charniers de l'histoire
Où les siècles, penchant leur œil triste et profond,
Venaient regarder l'ombre effroyable que font
 Les deux ailes de la victoire¹⁸²².

Le devenir enfin unifié d'une humanité constituée en nouveau héros permet de faire basculer le caractère légendaire d'un passé barbare enfin regardé pour ce qu'il est, une histoire belliqueuse et obscurantiste, à un avenir qui se teinte de l'embellissement de la légende. L'avènement de ce nouveau héros rend possible ce tour de force que Claude Millet explicite en ces termes : « L'avenir se laisse saisir comme un infini écart poétique¹⁸²³ ».

2.1.2. La voix du vivant : lyrisme et épopée universelle

La conception d'une humanité unifiée entre de plain-pied dans le débat de la seconde moitié du siècle qui, de Darwin à Quatrefages, pose la question de la différenciation de l'homme et du reste du règne animal. En 1861, le biologiste Armand de Quatrefages, deux ans après *De l'origine des espèces*, distingue l'espèce humaine en la dotant d'une faculté fondamentale, qu'il nomme « la religiosité¹⁸²⁴ » : il en tire une théorie de l'unité de l'espèce qui fit date, et qui dote d'une épaisseur scientifique l'épopée humanitaire et les aspirations positivistes à faire advenir une humanité pacifiée. Pourtant, Quatrefages lui-même reconnaît les convergences

¹⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 817.

¹⁸²⁰ *Ibid.*, p. 819.

¹⁸²¹ *Ibid.*

¹⁸²² Victor Hugo, « Plein ciel » [1859], *La Légende des siècles, Première série, op. cit.*, p. 819.

¹⁸²³ Claude Millet, « Bateau à vapeur et aéroscaphe, Les chimères de l'avenir dans la première série de *La Légende des siècles* », *Victor Hugo, série de La Revue des Lettres Modernes*, n° 4, *Science et technique*, Claude Millet (dir.), Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 119.

¹⁸²⁴ Armand de Quatrefages, *L'Espèce humaine* [1861], 12^e éd., Paris, Félix Alcan, 1896, p. 16.

structurelles, fonctionnelles, physico-chimiques et même intellectuelles qui unissent l'être humain à l'ensemble du règne animal¹⁸²⁵. Darwin le rejoint dix ans plus tard, en défendant – dans *The Descent of Man*, en particulier dans le chapitre trois¹⁸²⁶ – la théorie selon laquelle l'homme est une espèce parmi les autres que rien ne permet de classer à part. La voie est donc toute préparée pour que le sujet lyrique s'assimile à une forme de vie universelle et omnitemporelle qui prend la parole à travers lui.

Tout d'abord, une série de poèmes valide la pensée évolutionniste en déclarant que les êtres antédiluviens sont les ancêtres de l'homme. En 1889, dans *Hommes et singes*¹⁸²⁷, Raoul de La Grasserie clame haut et fort la filiation sauvage de l'homme, en particulier dans le long poème de « L'Homme préhistorique », dans lequel un squelette recomposé d'homme du passé conte à l'homme moderne une histoire généalogique de la vie qui découvre, en creusant les couches de la terre fossilisée, les ancêtres de l'homme moderne dans les restes des reptiles, poissons, ptérodactyles, oiseaux et premiers mammifères¹⁸²⁸. La Grasserie se souvient probablement, ce faisant, de l'acte de foi transformiste de Jean Richepin qui constituait trois ans plus tôt la mer comme élément maternel commun dont tous les êtres vivants seraient fraternellement issus. Toutefois, Richepin allait plus loin en s'adressant à la vie comme nouvelle unité de la quête épique de l'évolution :

O vie, ô flot montant et grondant, je te vois
Produire l'animal, plante et bête à la fois,
Te transformer sans fin depuis ces anciens types,
Devenir l'infusoire, entrer dans les polypes,
Monter toujours, des corps multiplier l'essaim,
Être, sans t'y fixer, l'astérie et l'oursin,
Pétrifiée un temps au lis de l'encrinite,
Repartir en nautilaire, évoquer l'ammonite,
Et du céphalopode évoluer devers
L'innombrable tribu d'annélides des vers,
Monter toujours, sans faire un seul pas inutile,
Jusqu'au plésiosaure engendré du reptile,
Lui donner du lézard le sternum cuirassé,
Dans ses pattes déjà rêver le cétacé,
Puis au ptérodactyle ouvrir l'essor d'une aile,
Monter, monter toujours dans l'onde maternelle,
Monter de cette ébauche au narval, au dauphin,
Au phoque, à la baleine, au mammifère enfin,
Et dans ce mammifère achever ton ouvrage
Par ces fils derniers nés qui jusques à notre âge
De rameaux en rameaux auront pour floraison

¹⁸²⁵ *Ibid.*, p. 12-15.

¹⁸²⁶ Charles Darwin, *The Descent of Man*, *op. cit.*

¹⁸²⁷ Raoul de La Grasserie, *Hommes et singes – Poésies*, 1889, *op. cit.*

¹⁸²⁸ Raoul de La Grasserie, « L'Homme préhistorique », *ibid.*, p. 76-82.

L'homme droit sur ses pieds et fort de sa raison¹⁸²⁹.

En ouverture de ce texte, le vocatif identifie le protagoniste de ce voyage spatio-temporel. La « vie » est le sujet d'une quête qui la pousse à animer l'un après l'autre une série d'animaux différents jusqu'à l'homme. Elle est l'agent de cette multitude d'infinifits qui signifient à la fois la création de différentes formes de vie graduelles (« produire », « transformer », « devenir », « évoluer ») tout autant que l'idée d'un périple. Au cours de celui-ci, elle s'incarne dans différentes formes qu'elle ne paraît que traverser dans une marche ascendante (« entrer », « monter », « être sans t'y fixer », « repartir », « évoluer »). Le verbe « évoluer » porte en lui ce double sémantisme, celui de la transformation en même temps que du voyage. Verbal du substantif *évolution*, il rappelle que l'évolutionnisme est un cheminement continu dans le cadre de formes discontinues, comme la sève « de rameaux en rameaux ». La portée épique de ce morceau est visible dans l'allusion à l'armement militaire autant que dans la longueur du chemin et ses innombrables détours, mais aussi dans l'épaisseur téléologique de cet itinéraire qui se présente comme une ascension vers un but, un « ouvrage » à « achever ».

Certains poèmes donnent voix à cette vie supérieure et infinie dans laquelle le sujet lyrique se reconnaît. Le moi du poète épique devient la voix de la vie. Une fusion s'opère entre une forme de lyrisme et l'épopée universelle. On l'observe par exemple dans un grand poème d'Henri Cazalis, le poète parnassien puis symboliste, proche de Sully Prudhomme et de Mallarmé, « Réminiscences¹⁸³⁰ », dédié « À Darwin » :

Je sens un monde en moi de confuses pensées,
Je sens obscurément que j'ai vécu toujours,
Que j'ai longtemps erré dans les forêts passées,
Et que la bête encor garde en moi ses amours.

Je sens confusément, l'hiver, quand le soir tombe,
Que jadis, animal ou plante, j'ai souffert,
Lorsque Adonis saignant dormait pâle en sa tombe ;
Et mon cœur reverdit, quand tout redevient vert.

Certains jours, en errant dans les forêts natales,
Je ressens dans ma chair les frissons d'autrefois,
Quand, la nuit grandissant les formes végétales,
Sauvage, halluciné, je rampais sous les bois.

Dans le sol primitif nos racines sont prises ;
Notre âme, comme un arbre, a grandi lentement ;
Ma pensée est un temple aux antiques assises,
Où l'ombre des Dieux morts vient errer par moment.

¹⁸²⁹ Jean Richepin, « La Gloire de l'eau », dans *La Mer* [1886], *op. cit.*, p. 328-329.

¹⁸³⁰ Jean Lahor [Henri Cazalis], *L'illusion* [1875], Paris, Alphonse Lemerre, 1893, p. 104-105.

Quand mon esprit aspire à la pleine lumière,
Je sens tout un passé qui me tient enchaîné ;
Je sens rouler en moi l'obscurité première :
La terre était si sombre aux temps où je suis né !

Mon âme a trop dormi dans la nuit maternelle :
Pour monter vers le jour, qu'il m'a fallu d'efforts !
Je voudrais être pur ; la honte originelle,
Le vieux sang de la bête est resté dans mon corps.

Et je voudrais pourtant t'affranchir, ô mon âme,
Des liens d'un passé qui ne veut pas mourir ;
Je voudrais oublier mon origine infâme,
Et les siècles sans fin que j'ai mis à grandir.

Mais c'est en vain : toujours en moi vivra ce monde
De rêves, de pensers, de souvenirs confus,
Me rappelant ainsi ma naissance profonde,
Et l'ombre d'où je sors, et le peu que je fus ;

Et que j'ai transmigré dans des formes sans nombre,
Et que mon âme était, sous tous ces corps divers,
La conscience, et l'âme aussi, splendide ou sombre,
Qui rêve et se tourmente au fond de l'univers !

Le « je » omniprésent du poème de Cazalis (qui se cache sous le pseudonyme de Jean Lahor) est en proie à un sentiment de l'ordre de l'informulé et de l'évanescence, ce qu'indique la mise sous accent métrique, à la césure des vers deux et cinq, des adverbes « obscurément » et « confusément » après l'anaphore « Je sens ». Le sujet lyrique se rappelle comme en un songe, à la première personne, les états antérieurs de la vie et de l'humanité, créant ainsi, à regret, la possibilité d'un lyrisme plus universel. Parler de soi, face à cette crise du sujet, revient à parler de tous puisque l'histoire de l'évolution est une histoire de la communauté.

Alors que chez Cazalis l'unification poétique de la vie est réalisée à contre-cœur, Edmond Haraucourt, membre des Hydropathes et auteur de *La Légende des sexes* dont j'ai déjà parlé, assume ouvertement, dix ans plus tard dans « L'Étape », cette assimilation de la voix lyrique, pronominalement omniprésente, à la voix de la vie universelle :

La terre incandescente a rugi dans l'abîme
Où tournoyait la ronde ardente des soleils,
J'étais. Et dispersé, nombreux, mon être infime
Bouillait dans les bouillons vermeils.

J'ai couru dix mille ans dans le cycle des choses,
Chassé du Nord au Sud et de l'Ouest au Levant,
Et roulant au hasard dans les métamorphoses
Comme un grain de poussière au vent.

J'ai vécu dans la vie immense et multiforme ;
Et comme saint Lazare exultant du tombeau,
Je renaissais de moi dans mon cercueil énorme,

Toujours épars, toujours nouveau.

Poudre innomée, essence instable et vagabonde !
Les nuages m'ont bu, les volcans m'ont craché,
Éphémère immortel dans la masse du monde,
Tour à tour visible et caché !

Mon cœur errant et froid s'est figée sur les pôles ;
Ma chair torride a cuit au brasier des déserts ;
Les Atlas m'ont senti neiger sur leurs épaules ;
L'aigle m'a traîné par les airs !

J'ai fleuri dans les fleurs, j'ai chanté dans les brises,
Et mon âme a vibré dans les blés des moissons ;
Je fus le duvet chaud dont les fauvelles grises
Ouataient leurs nids sous les buissons...

J'ai fait l'azur de l'air et la pâleur des brumes ;
Mon sang, dans l'eau du fleuve, a courbé les roseaux,
Et la mer a salé ses flots et ses écumes
Avec tous les sels de mes os.

Dix mille ans j'ai vagi dans l'ombre et la lumière,
Dans tout ce qui se meut et dans tout ce qui dort !
Dix fois mille ans, depuis ma jeunesse première !
Dix mille ans de lutte et d'effort¹⁸³¹ !

En embrassant un ensemble phénoménal d'actions, l'effort et la lutte du sujet lyrique qui habite la vie universelle revêtent une forme épique. En effet, le « J'étais » du premier quatrain montre que le sujet, lyrique et biotique, existait déjà lorsque la terre n'était encore qu'un brasier. Il est un principe vital, qui semble excéder les êtres vivants – animaux et végétaux – qui le transportent, et qui est à la source de tout mouvement et de toute germination.

La ressaisie poétique de la fragmentation issue d'une science analytique perdue jusque durant la période symboliste, puisque Paul Fort, en 1898, place son recueil intitulé *Montagne, forêt, plaine, mer*, sous l'égide de l'atomisme universel épicurien en citant en épigraphe le *De rerum natura* de Lucrèce. Il rénove ce faisant la pensée atomiste en l'enrichissant d'un rêve darwinien qui répète l'unité du principe vital : le poète, qui fait une promenade en barque sur la mer, s'endort et fait un songe au sein duquel sa voix personnelle se fond dans celle de la vie :

Ma barque vogue ou plane sur l'onde transparente, et l'écho du rivage élargit la chanson rythmique de mes rames, paresseuses, parentes, et mêle aux tons si doux de l'heure les doux sons.

Toutes une création se berce sur la mer, des arbres de vapeur penchent sous leurs ramures, et de rousses lueurs glissent comme des cerfs, sur des roches tigrées d'émeraude, ô verdure !

Je sommeille à demi, je suis le créateur. Il me vient du rivage une senteur de pierres mouillées, ah ! si profonde ! et je me sens le prêtre d'un temple où l'eau serait les vitraux de couleur.

¹⁸³¹ Edmond Haraucourt, « L'Étape », *L'Âme nue*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1885, p. 19-21.

Je suis ce rêve, un autre, et l'heure les détruit, pour m'en redonner un qui m'est plus cher peut-être, et c'est de me sentir n'être plus d'aujourd'hui, d'hier, ni de demain, sur les flots infinis !

Je suis le flot lui-même et je me sens grandir. Je ne me souviens point de n'avoir pas vécu. Je berce dans mon sein les plus longs avenir et je sens vivre en moi les cieux qui ne sont plus.

Je suis la mer montante et l'air me continue, ou je descends des astres et je bondis sous terre : les laves, la fumée s'échappent des cratères et c'est alors mon flot qui reconquiert la nue.

Je suis la mer, je suis mes rivages, les terres, et leur ondulation parle encore de moi. Elles me reviendront, ces volages matières ! Voyez plus haut ! je suis l'universel émoi,

L'océan de la création universelle, et le grand Tout mouvant, Dieu même, ou le seul germe. Je suis le pas précipité dans un seul ciel de l'immortelle vie durant l'éternité¹⁸³².

Le songe introduit le rameur dans une rêverie qui tend à rapprocher par analogie des éléments marins (vagues et varechs) d'animaux (cerfs et tigres), ouvrant la voie à des considérations sur l'unité du principe vital. Le premier rêve fait entrer la divagation dans le champ spirituel en mettant l'unité de plan biologique sous la coupe d'une conception chrétienne. La strophe suivante substitue à cette rêverie d'ordre religieux un rêve à l'allure plus païenne qui a la préférence du poète. La voix lyrique fait alors tomber les frontières temporelles, pour se représenter comme un principe épique infini dans le temps et l'espace. Le corps du sujet est toujours présent, puisque sa qualité organique est rappelée par sa capacité à « ressent[ir] » : il éprouve empiriquement la persistance du principe de vie à travers les éléments, à travers les mutations de tous ordres. La palingénésie est esquissée avec l'allusion selon laquelle les « volages matières » reviendront, après la mort, sous l'organisation biologique du fluide vital. Sous l'apparente hétérogénéité de cet élément premier se cache une unité, la capacité qu'a la matière vivante à ressentir « l'universel émoi », qui rime significativement – à supposer que l'on puisse parler de rime, dans les proses rimées de Paul Fort – avec le pronom de première personne « moi ». Tout être vivant est issu du même souffle, selon la conception chrétienne, ou d'un « seul germe », selon la science moderne. La vie, parce qu'elle est un principe à la fois divin et matériel, se répète à l'infini dans les formes organiques qui se succèdent, ce qui permet au poète de conclure qu'elle est « immortelle ».

Ces trois poèmes, relativement longs, de tonalité partiellement épique, s'entendent pour mettre en vers et en voix poétique la question des réminiscences darwiniennes et de l'atavisme, illustrant poétologiquement l'unité absolue du phénomène vital. Néanmoins, ils prennent également acte une pensée positiviste qui doute de la nature profonde et première d'un principe que les vitalistes, à la suite de Bichat, peinent à décrire autrement que par la négation. Certes,

¹⁸³² Paul Fort, *Montagne, forêt, plaine, mer* [1898], repris dans *La Ronde autour du monde*, premier tome de l'Édition définitive des *Ballades françaises*, 1922, *op. cit.*, p. 177-178.

ces poèmes donnent voix à la vie, prise dans la tourmente épique, mais elle se contemple elle-même comme un élément qui ne se caractérise pas comme une force absolument consciente et réfléchie. Tour à tour sentiment confus (Cazalis), être embryonnaire qui « vagi[t] dans l'ombre et la lumière » (Haraucourt), ou germe fécondé par l'impulsion divine (Fort), la vie est un principe épique confus qui n'a pas conscience de son caractère unificateur. L'épopée du principe vital charge le poème d'une portée universelle tout en représentant ce nouveau héros comme un sujet d'action dénué d'intention, contrairement au récit téléologique de Richepin ou de Strada. Ce type d'épopée moderne reconduit alors poétiquement l'absence de plan qui marque la pensée darwinienne de l'évolution biologique.

La crise du sujet lyrique, qui se disperse dans le grand creuset vitaliste et se transforme en une voix de la vie multiforme et marquée par la successivité de formes hétéroclites, permet de mettre la démarche analytique au service d'une pensée de la synthèse. La poésie épique de l'évolutionnisme connaît un infléchissement. La forme première empruntait une énonciation lyrique personnelle qui distinguait, grammaticalement, l'homme-poète comme sujet, d'une multitude d'êtres qui l'ont précédé et qui étaient énoncés syntaxiquement par des secondes ou troisièmes personnes. Par la suite, elle invente une énonciation aux premières personnes (singulière plus que plurielle, d'ailleurs) qui tend à réunir sous le même vocable pronominal l'intégralité d'une vie dispersée à travers les règnes, les âges géologiques et les espèces. Ces textes cherchent à traduire poétologiquement les récentes formulations scientifiques d'un principe de vie unifié – celles de Darwin et Quatrefages, surtout – en transformant une formulation lyrique de type centrifuge en énonciation d'un lyrisme centripète¹⁸³³.

2.2. La geste d'Hugo : parvenir à conjuguer science et poésie

Une grande partie des critiques hugoliens constate une nouvelle union, métatextuelle, de la modernité et de l'épopée, par le biais justement de l'outil scientifique. Pour un certain nombre de lecteurs de *La Légende des siècles*, c'est la composition même de ce travail homérique, l'art du poète au souffle large, qui constitue en soi l'épopée nouvelle : réaliser de grands poèmes en parvenant à y inclure les sciences modernes relève désormais, semble-t-il, d'une quête digne des plus grandes gestes.

¹⁸³³ Je me permets de renvoyer, à ce propos, à mon article « Se souvenir des antédiluviens. Le dinosaure et la crise poétique dans la seconde moitié du XIX^e siècle », Johann Ringuedé, dans Matthieu Freyheit (dir.), *Dinosaures et dinomaniaques*, dans *Pop en stock*, URL : <http://popenstock.ca/dossier/article/se-souvenir-des-antédiluviens-le-dinosaure-et-la-crise-poétique-dans-la-seconde>

E. Bernier, dans *Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles »*, en 1886, prend le parti de défendre l'idée selon laquelle *La Légende des siècles* résume toutes les épopées et emprunte la seule forme d'épopée que permet désormais la modernité¹⁸³⁴. Pour justifier ce postulat, il poursuit :

Victor Hugo s'est également imprégné de toutes les idées philosophiques et scientifiques contemporaines : la théorie de la lumière et de la chaleur, entre autres, considérées comme forces, comme sources de mouvement et d'activité, ne lui a pas échappé ; pour lui la clarté est semblable à une harmonie ; le jour c'est de la vie ; l'être est intimement lié à la lumière. « L'arbre, tout pénétré de lumière, chantait », nous dit-il. Les rayons vibrent comme des ondes. Avant lui, André Chénier dans son poème d'*Hermès* s'était montré aussi pleinement de son siècle, à sa manière, que pouvait l'être Raynal ou Diderot ; on peut même affirmer qu'il en a été, en quelque sorte, le Lucrèce. En retournant à la doctrine d'Empédocle, il nous apparaît comme le disciple direct de Lamarck et de Cabanis¹⁸³⁵.

Reconduisant la recommandation de Marmontel, qui engageait en 1787 les poètes à avoir recours aux sciences du moment pour renforcer le lien entre la poésie et l'actualité¹⁸³⁶, Bernier esquisse une filiation antique, qui dessine une influence des scientifiques sur les hommes de lettres : Lucrèce, Diderot, Chénier puis Hugo sont de leur temps parce qu'ils chantent dans le vers les savoirs d'alors. Empédocle est une figure importante pour évoquer la pensée cosmologique et métaphysique de Hugo, marquée par l'affrontement des deux principes axiologiques opposés, le bien et le mal. Là réside un premier ferment d'épopée traditionnelle. Hugo y ajoute, ce qui est plus original, une pensée héritée du transformisme. La puissance épique de son entreprise poétique, en ce sens, réside avant tout dans le syntagme verbal « s'est [...] imprégné de toutes les idées ». La poétique hugolienne consiste en un ample mouvement unificateur qui n'hésite pas à mettre au service d'un poème sur la Genèse – le vers cité par Bernier se trouve au début du « Sacre de la femme », dans une première fraction consacrée au récit édénique¹⁸³⁷ – les théories physico-chimiques de l'analyse fractale et des « rayons », qui, quelques vers auparavant, envahissent la forêt d'une joie vivante et débridée¹⁸³⁸. Bernier défend une poétique hugolienne syncrétique, qui, précisément, se fait épique dans sa constitution même, en se proposant pour but de faire concorder la conception biblique de la nature du monde avec celle des théories ondulatoires alors en plein essor¹⁸³⁹. La conclusion de l'étude de Bernier

¹⁸³⁴ E. Bernier, *Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles »*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁸³⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸³⁶ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* [1787], Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005, p. 525. Cité dans Hugues Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸³⁷ Victor Hugo, « Le Sacre de la femme », *La Légende des siècles, Première série*, *op. cit.*, p. 572.

¹⁸³⁸ « Les vents et les rayons semaient de tels délire / Que les forêts vibraient comme de grandes lyres », *ibid.* Ces vers peuvent être lus comme autoréflexifs, puisque le chant de la création, considérée sous un jour à la fois spirituel et scientifique, met en branle, comme dans le poème hugolien, le chant de la lyre.

¹⁸³⁹ À ce propos, voir René Taton (dir.), *La Science contemporaine, Le XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 175-192.

repose donc sur l'idée selon laquelle le projet hugolien constitue une gageure digne des plus grandes entreprises humaines :

On peut dire avec encore plus de raison de Victor Hugo ce que Théophile Gautier a dit de Balzac. Son édifice effraye par son énormité même, et les générations surprises se demanderont quel est le géant qui a soulevé seul ces blocs formidables et monté si haut cette Babel où bourdonnent tant de sociétés et d'époques¹⁸⁴⁰.

La description d'un Hugo en être proche de la mythologie de l'épopée antique, suffisamment puissant pour créer un monde à partir des ruines de mondes antérieurs, associe l'entreprise du poète, sa fabrication même, à la catégorie des entreprises épiques, voire démiurgiques, qui fondent les civilisations. Hugo est ce nouveau héros qui, mêlant les langues divergentes de la foi et de la science moderne, crée une œuvre universelle qui doit pouvoir être entendue de tous, dans un contexte où le roman de type balzacien perd de son universalité en devenant pour Hegel une « moderne épopée bourgeoise » qui ne s'appuie pas sur « l'état général, originellement poétique, du monde »¹⁸⁴¹.

De fait, cette « Babel » hugolienne est le fruit d'une poétique où se mêlent, comme l'ont remarqué un nombre important d'observateurs, tous les registres qui scindent l'histoire en âges successifs, selon la théorie énoncée dans la « Préface de *Cromwell* »¹⁸⁴².

C'est un contemporain d'Hugo, Banville lui-même, qui semble l'avoir dit le premier, et peut-être avec le plus de force, dans un article paru dans *Le National* – l'organe de presse républicain –, en date du 5 mars 1877, intitulé « Victor Hugo : *La Légende des siècles*¹⁸⁴³ ». Banville commence par asseoir le recueil hugolien comme modèle indépassable de l'épopée moderne : « [Hugo] est encore le poète le plus moderne, le plus contemporain, le plus actuel de notre France et de notre temps, dont il écrit, dans *La Légende des siècles*, l'épopée éblouissante et définitive¹⁸⁴⁴ ».

¹⁸⁴⁰ E. Bernier, *Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles », op. cit.*, p. 94.

¹⁸⁴¹ « Il en est tout autrement du roman, de la moderne épopée bourgeoise. [...] Ce qui manque au roman [...], c'est l'état général, originellement poétique, du monde, d'où procède la véritable épopée. », Hegel, *Esthétique* [1818-1829, *Aestheticam sive philosophiam artis*], Charles Bénard (trad.), Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria (trad. et éd.), Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de la philosophie », 1997, p. 549-550.

¹⁸⁴² De Bernier, précisément (*Du Caractère de l'épopée dans « La Légende des siècles », op. cit.*) et Eugène Rigal (*Victor Hugo, Poète épique, op. cit.*), à Claude Millet (« Les Larmes de l'épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », art. cit.), en passant par Pierre Laforgue (« Épopée et histoire chez Victor Hugo (1852-1862) », 2000, art. cit.) et Marie Blain-Pinel (« Pour une dynamique des genres au sein de l'épopée dans *La Légende des siècles* (Première série) », *Formes modernes de la poésie épique : nouvelles approches*, Judith Labarthe (dir.), Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2004, p. 137-151).

¹⁸⁴³ Théodore de Banville, « Victor Hugo : *La Légende des siècles* », *Le National*, 5 mars 1877, p. 1-3, repris dans *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*, Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, t. I, « Poésie et poètes, Beaux-arts, Musique », Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2003, p. 77-91.

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 78.

Banville poursuit en expliquant que la lyre de Hugo est ici faite d'« airain¹⁸⁴⁵ », la matière dans laquelle on fond les trompettes épiques. L'entreprise de Hugo, ajoute-t-il, est nécessaire mais ardue, car il s'agit de redonner une vie biologique à une poésie que les siècles classiques ont rendue exsangue. Hugo s'attache à

renouveler, refaire de rien, inventer à nouveau la poésie française, décolorée, éternée par le dix-septième et le dix-huitième siècle, lui rendre le sang, les muscles, le mouvement, la vision intense et rapide, la compréhension de la nature, la science de l'histoire, l'instinct qui regarde au-delà du monde visible¹⁸⁴⁶ [...].

Hugo, homme du siècle, doit se forcer à considérer ce qui constitue la spécificité de son époque :

car au prix de quelles montagnes soulevées et de quels cieus déchirés un homme né dans le siècle qui s'empare des airs, supprime la distance, fait voler la pensée plus vite que la foudre et force le soleil à peindre et à fixer les images des choses, pouvait-il être et rester cet invincible forgeron de l'idée que nous nommons : le Poète¹⁸⁴⁷ ?

Devenir le prototype du poète (mis sous antonomase et précédé de l'article défini) nécessite de pouvoir prendre conscience d'un siècle qui voit se développer les transports en tous genres, la communication télégraphique et les procédés photographiques. Parvenir à en rendre compte, c'est être le fils d'un titan de la fable antique ou d'un Prométhée déchireur de cieus. Incidemment, Banville exprime l'idée que la science pourrait devenir sa propre poésie. La poésie doit en retour prendre en compte ces progrès afin de pouvoir évoluer avec eux. L'épopée se déplace alors du contenu du poème à sa composition. L'époque elle-même, loin d'avoir rendu caduc le projet épique, en a plutôt déplacé les tenants et les aboutissants :

Nous vivons dans un temps où le genre humain, arrivé à un certain point de sa marche, qui doit durer toujours, a voulu s'arrêter un moment et regarder derrière lui, pour se rendre compte de l'espace parcouru, des conquêtes déjà faites et mesurer la tâche qu'il lui reste à accomplir. Pendant ce court repos, le bilan de tout a été fait ; l'Érudition, l'Histoire, les sciences naturelles et les sciences économiques ont strictement compté ce que nous possédons, et ont fait l'inventaire intact des progrès et des richesses de l'humanité¹⁸⁴⁸.

L'humanité se penche sur un passé qu'elle scrute, explique et répertorie dans un effort des sciences qui est énoncé selon un registre épique : Banville évoque à ce propos des « conquêtes » de la science. L'homme se trouve à un moment charnière de l'histoire, et Banville constate la portée prospective dont s'est récemment chargée l'épopée contemporaine : il reste à la science une « tâche » « à accomplir ». Il explique ensuite que la poésie doit emprunter son inspiration à cet effort commun et universel du savoir :

Pour ne pas rester en arrière, la Poésie, qui, menant et dominant tout, ne peut être en arrière de rien, devait, elle aussi, accomplir un travail pareil ; aussi devine-t-on ce qu'elle devait exiger du puissant génie qu'elle choisirait pour la représenter et pour être son porte-parole.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*

Celui-là (et ce fut Victor Hugo) devait posséder assez d'intuition, de science, de virtuosité poétique pour pouvoir assimiler toute l'histoire, toutes les légendes sous leurs formes diverses ; [...] puis, refondant, résumant tout ce monde de poèmes, plus nombreux que les constellations et les étoiles du ciel, il devait y joindre, exprimé par ses poèmes nouveaux, tout le trésor des sciences, des chimies, des algèbres, des philosophies, des découvertes récentes¹⁸⁴⁹.

On voit assez sur quoi repose l'ambition épique de Hugo, selon Banville. Un premier exploit, rétrospectif, réside en la collection astronomique de faits historiques et légendaires : l'image de la collection d'objets plus nombreux que les étoiles fait verser le geste hugolien du côté du merveilleux, tout en le teintant d'une coloration scientifique visant à l'actualité : le XIX^e siècle est une période où la conquête spatiale spéculative et empirique connaît un essor tout à fait exceptionnel. Le second haut fait, prospectif, aspire à ajouter à cette collection rétrospective le savoir scientifique et métaphysique du XIX^e siècle. L'outil virtuose du poète s'apparente à une « assimilation ». Virtuose, il doit l'être à tout prix, étant donné la difficulté pragmatique de la tâche qu'il s'est proposée comme but :

Et on jugera de la difficulté formidable d'une pareille tâche, si l'on songe qu'une époque compliquée et scientifique crée nécessairement des langages abstraits, et que le poète, l'homme de l'art orphique, est tenu de revêtir les choses compliquées d'une forme simple, et d'exprimer les plus subtiles abstractions par des images matérielles, montrant les objets sous leur forme essentielle et primitive : car la poésie est un art plastique et doit rendre tout visible¹⁸⁵⁰ !

Avec Banville, l'épopée se déplace du contenu de l'objet à l'entreprise même de son élaboration : parvenir à conjuguer, en ce siècle de spécialisation qui voit la langue scientifique se doter d'une langue propre et « abstrait[e] », le savoir positif et la saisie empirique des choses, qui doit être le but que doit chercher à atteindre toute poésie, là réside désormais l'exploit du poème épique moderne. Loin de conclure que la science est devenue trop compliquée pour que la poésie puisse la chanter, comme l'avait fait Sainte-Beuve, Banville, face à la prouesse hugolienne, en déduit la nécessité, pour toute poésie qui souhaite s'ancrer dans la modernité, de relever ce défi épique d'une « difficulté formidable » : décrire le monde en conjoignant à son épaisseur plurimillénaire les bouleversantes découvertes du monde scientifique moderne, pour ouvrir la voie à une poésie par ce biais renouvelée. Paul Claudel, Saint-John Perse ou Raymond Queneau, parmi d'autres, s'en souviendront lors de leurs expérimentations poétiques ultérieures.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

Conclusion :

Dans son récent *Dictionnaire de la caducité des genres littéraires*, Saulo Neiva définit le genre épique par la caractérisation la plus large possible :

Long poème narratif, l'épopée effectue le récit d'un passé collectif en faisant appel à des procédés qui relèvent du merveilleux : elle est ainsi un « chant » fédérateur qui implique une réflexion sur le présent et qui vise à dépasser le prosaïsme immédiat à travers une tentative de dire la totalité, que ce soit celle d'un clan, d'une nation ou d'un continent¹⁸⁵¹.

Pourtant, même cette définition large connaît des variations au fil du temps et des « reformulation[s]¹⁸⁵² » nécessaires dans un monde en proie à des bouleversements de tous ordres. Selon Neiva, *La Légende des siècles* fait justement partie de ces textes qui « transmettent » le genre épique en même temps qu'ils le « transforment¹⁸⁵³ ».

Pour survivre dans un contexte en évolution, l'épopée s'est départie d'un certain nombre de ses traits définitoires. Le « long poème narratif » a cédé la place à l'enchaînement de petites pièces rhapsodiques éparses, rendant compte de la complexité du monde tel que la science moderne le découvre alors. Le « récit passé » bouleverse sa temporalité pour parler également à l'homme du futur, en pleine conscience de l'inébranlable marche des sciences et de ses implications morales et éthiques. Ce faisant, la conception romantique du rôle du poète trouve un écho significatif dans un rapprochement des lettres et des sciences. Le « merveilleux » est réinvesti dans une appréciation assumée comme métaphorique des sciences modernes et de ses acteurs.

Face à ces bouleversements induits par les sciences, l'épopée demeure un « “chant” fédérateur » qui dit des vérités « sur le présent » en cherchant à réfléchir une « totalité » désormais éminemment problématique. D'une conception grégaire – même à différentes échelles – la science moderne lui a surtout appris que la dispersion substantielle du monde devait la pousser à réfléchir la constitution d'une unité plus englobante, qui fait tomber les frontières géopolitiques, temporelles et spécistes. Après que l'humanité est devenue un personnage épique privilégié, la vie, appréhendée par la biologie moderne, devient à son tour l'acteur favori de la quête héroïque, à travers des reformulations souples du transformisme et du darwinisme.

¹⁸⁵¹ Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, op. cit., article « Épopée », Saulo Neiva, p. 277-288, p. 277 pour la citation.

¹⁸⁵² *Ibid.*, p. 283.

¹⁸⁵³ *Ibid.*

Enfin, le XIX^e siècle retrouve la dimension métatextuelle du genre, en mettant l'accent davantage sur le second segment étymologique du terme, *poiéō* (ποιέω, « faire »), que sur le premier, *épos* (ἔπος, « le poème ») : l'entreprise même du poème qui cherche à rendre compte, au sein d'une œuvre poétique, de la complexité formidable du monde que révèle la science moderne, devient en elle-même une quête aussi épique que des « montagnes soulevées et de[s] [...] cieux déchirés¹⁸⁵⁴ ». Remarquons que cette figure analogique qui désigne l'écriture de l'épopée, peut également symboliser la quête scientifique de la connaissance géologique et astronomique du monde.

La seconde moitié du siècle est marquée par une prise de conscience croissante du sentiment de rejet que provoque la poésie scientifique. Un jeu s'instaure donc afin de faire se dialoguer les sciences et la poésie grâce à des procédés multiples de prise de distance et de réformes poétiques. Qu'il s'agisse d'entreprises de minoration du poème – de son énonciation et de la posture du poète –, de projets caustiques qui sont le fait d'une poésie qui vise le rire par la caricature et la dénonciation ou d'œuvres qui renouvellent le format et le style épique, le dialogue entre la poésie et la science, lorsqu'il émane d'auteurs conscients de s'appuyer sur une alliance pluriséculaire jugée obsolète, permet de mettre en place un mouvement de réforme qui permet à la poésie de la science de mettre discrètement un pied dans la modernité poétique.

¹⁸⁵⁴ Banville, « Victor Hugo : *La Légende des siècles* », art. cit., p. 78.

Un dialogue renouvelé : les fondations d'une nouvelle alliance.

Si des poètes poursuivent un dialogue avec la science hérité de poétiques classiques, que d'autres, plus en phase avec leur époque, détournent consciemment cet héritage en vue de le réformer, une troisième voie demeure. Il s'agit des poètes qui, aspirant à renouveler la poésie et son rapport à la science, se détournent résolument des modalités qui présidaient anciennement à ce dialogue, et, sur un modèle revendiqué de *tabula rasa*, cherchent à formuler de nouvelles poétiques en exploitant les leçons et les découvertes des sciences modernes.

Tantôt le savoir et les méthodes scientifiques peuvent servir d'analogies inédites, aptes à dire surtout l'inquiétude moderne et le sentiment de décadence d'une fin-de-siècle marquée par un pessimisme croissant qui touche les arts en général et la poésie en particulier. La science permet en effet de suggérer poétiquement une révolution tonale qui prend part à l'établissement d'un nouveau lyrisme angoissé face aux révélations scientifiques modernes autant que face aux irréductibles apories du savoir (chapitre septième).

Tantôt la science informe intimement des poétiques qui se revendiquent en rupture vis-à-vis des formes antérieures. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, la poésie tend à devenir elle-même un objet de science. Soit les savants s'attribuent une autorité qui les rend aptes à tenir un discours sur la poésie, soit les poètes récupèrent le langage et les méthodes des scientifiques. Quoiqu'il en soit, un conflit point afin de savoir qui du chanteur ou du savant peut discuter, expliquer et juger la poésie. De part et d'autre, la science est alors utilisée et récupérée comme une langue et un protocole qui constitue un argument d'autorité suprême et indiscutable. Dans le champ de la production poétique, ce conflit se traduit par l'avènement, chez les symbolistes surtout, d'une méthode expérimentale (chapitre huitième).

Chapitre septième : Révolution tonale, lyrisme scientifique

La fin du XIX^e siècle est marquée par un essoufflement : bien que le scientisme et le positivisme ne soient pas totalement passés de mode, la grande confiance dans la science et dans le progrès que ce type de pensées implique connaît un infléchissement concomitant à un esprit fin-de-siècle et décadent¹⁸⁵⁵.

Après la guerre de 1870, qui avait mis à mal une pensée universelle du progrès¹⁸⁵⁶, les implications d'une récupération sociale du darwinisme effrayent dès 1880 les observateurs. Parmi les premiers, le journaliste anarchiste Émile Gautier compose dans *Le Darwinisme social* un réquisitoire contre la récupération socio-économique des thèses évolutionnistes. Même si Darwin récuse ce détournement de sa pensée, la formule « darwinisme social¹⁸⁵⁷ », forgée par Émile Gautier, perdure, et fait peser en retour un soupçon moral sur la théorie biologique. Gabriel Tarde, le sociologue concurrent de Durkheim, dans un article de 1884 intitulé « Darwinisme naturel et darwinisme social¹⁸⁵⁸ », critique la théorie du darwinisme social et en tire une condamnation de l'évolutionnisme biologique¹⁸⁵⁹. La science est accusée à nouveau – après les condamnations de Chateaubriand et d'un romantisme angoissé face à la perspective d'un « avenir sans âme¹⁸⁶⁰ » – d'être un agent amoral dangereux pour le futur de l'humanité. Avant même la métaphorique et retentissante formulation de Brunetière, qui déclare en 1895 « la faillite de la science¹⁸⁶¹ », Ernest Renan lui-même, revenu – de son propre aveu – de ses illusions scientistes, affirme dans une préface anti-programmatique à *L'Avenir de la science*, que « si, par l'incessant travail du XIX^e siècle, la connaissance des faits s'est singulièrement

¹⁸⁵⁵ Voir en particulier l'article de Ferdinand Brunetière, « Après une visite au Vatican », *Revue des deux mondes*, 65^e année, quatrième période, tome 127^e, 1^{er} janvier 1895, p. 97-118. C'est dans cet article retentissant que Brunetière déclare la faillite de la science.

¹⁸⁵⁶ Voir à ce propos l'essai de René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, et notamment les pages 101-106, dans lesquels René-Pierre Colin fait remonter le sentiment de décadence à la guerre franco-prussienne et à la Commune.

¹⁸⁵⁷ Émile Gautier, *Le Darwinisme social*, Paris, Derveaux, 1880.

¹⁸⁵⁸ Gabriel Tarde, « Darwinisme naturel et darwinisme social », *Revue philosophique*, Neuvième année, t. XVII, janvier à juin 1884, Paris, Félix Alcan, p. 607-637.

¹⁸⁵⁹ Voir à ce propos l'article de Daniel Becquemont, « Une régression épistémologique : le “darwinisme social” », *Espace Temps*, année 2004, vol. 84, n° 1, *L'Opération épistémologique. Réfléchir les sciences sociales*, p. 91-105.

¹⁸⁶⁰ Selon la formule empruntée à Kapil Raj et H. Otto Sibum, « Globalisation, science et modernité », article introductif au tome deux de *Histoire des sciences et des savoirs*, Dominique Pestre (dir.), *Modernité et globalisation*, Kapil Raj et Heinz Otto Sibum (dir.), t. II, p. 26.

¹⁸⁶¹ Ferdinand Brunetière, « Après une visite au Vatican », art. cit.

augmentée, la destinée humaine est devenue plus obscure que jamais¹⁸⁶² ». Le siècle se clôt alors sur cet amer constat d'Hippolyte Fierens-Gevaert, journaliste et critique d'art belge :

[...] nous avons un instant interrompu notre examen des mondes, et soudainement, comme au docteur désabusé de la tragédie de Goethe, la vanité de notre savoir nous est apparue. Lancée à la poursuite d'un insaisissable bonheur, l'humanité avait espéré trouver enfin une joie durable dans la connaissance complète des phénomènes. Mais les causes finales reculaient, se dérobaient à mesure que nous notions leurs effets. L'énigme suprême reste aussi éloignée de nous qu'elle l'était à l'origine des siècles. Notre pouvoir est purement chimérique. Les secrets livrés par la nature ne sont que les minimes avances d'une coquette terrible qui se reprend chaque jour. Notre souffrance spirituelle s'agrandit d'une déception nouvelle. Pour avoir ravi au ciel des parcelles infinitésimales de sa puissance, nous sommes autant de Prométhées enchaînés sur l'indestructible rocher de la désillusion¹⁸⁶³.

La soif du savoir ne peut pas plus être étanchée que celle de Tantale à qui l'humanité est ici comparée implicitement. Dans un article paru en 1996, l'historienne des sciences Anne Rasmussen brosse le portrait d'une époque déçue par les apories du progrès scientifique¹⁸⁶⁴. Les échos de ces atermoiements se répercutent dans les lettres, puisque Jules Verne, romancier consacré comme le chantre du progrès optimiste, expérimente une période plus pessimiste dont l'inquiétude se lit au fil des pages des tomes des *Voyages extraordinaires* dès la fin des années 1870¹⁸⁶⁵.

Face à ces apories et à ces hésitations, le dialogue qu'entretient la poésie avec la science se renouvelle selon plusieurs modalités. Si, à cause de l'évolution scientifique, « la destinée humaine est devenue plus obscure que jamais », le lyrisme – émanation du sujet¹⁸⁶⁶ – qui prend acte des sciences modernes, s'en trouve nécessairement influencé. Le poète qui accepte les nouvelles sciences et leurs problématiques contradictions et apories se trouve forcé de reconsidérer la tonalité et le registre lyriques. En retour, le lyrisme, en crise, trouve dans ces

¹⁸⁶² Renan, *L'Avenir de la science* [1848/1890], repris dans les *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, t. III, 1949, p. 726.

¹⁸⁶³ Hippolyte Fierens-Gevaert, *La Tristesse contemporaine, essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIX^e siècle*, Paris, Félix Alcan, 1899, p. 2-3.

¹⁸⁶⁴ Anne Rasmussen, « Critique du progrès, "crise de la science" : débats et représentations du tournant du siècle », *Mil neuf cent*, 1996, vol. 14, n° 1, *Progrès et décadence*, p. 89-113.

¹⁸⁶⁵ Cette inquiétude est perceptible des *Cinq cents millions de la Bégum* (1879), roman fortement marqué par la guerre franco-prussienne qui relate un conflit entre une utilisation utopique et un usage dystopique de la science, jusqu'à *Maître du monde* (1904), qui présente un savant fou (Robur, personnage récurrent d'ingénieur touché par la démesure) aspirant à soumettre l'humanité entière à sa scientifique tutelle, en passant notamment par *Le Rayon vert* (1882), *Sans dessus dessous* (1889), *L'Île à hélice* (1895) et *Face au drapeau* (1896).

¹⁸⁶⁶ Les études du milieu des années 1990, sous l'impulsion de l'équipe « Problématique et analyse des modernités littéraires », à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, tendent à prouver que le personnage lyrique est un personnage complexe, et que la complexité de sa voix a été un problème structurant et essentiel pour la fondation de la modernité poétique. Cet acquis théorique fonde la démarche du présent chapitre qui interroge le rôle de la science dans cette entreprise de complexification. Voir *Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), [Talence], Presses Universitaires de Bordeaux, n° 8 de la revue *Modernités*, 1996, et *Figures du sujet lyrique* [1996], Dominique Rabaté (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

sciences nouvelles et dans leurs confessions d'aporie des images capables de dire le malaise du poète maudit.

Dans un premier temps, certains acteurs majeurs des multiples révolutions poétiques rendent possible un positionnement lyrique ouvertement problématique vis-à-vis des avancées de la science et de ses implications. Tandis qu'un poète comme Verlaine condamne ouvertement la science et sa présence dans le cadre poétique¹⁸⁶⁷, Baudelaire, Ducasse (qui apparaissent, avant le tournant de 1870, comme des précurseurs) puis Rimbaud (qui accompagne ce tournant) et Laforgue entretiennent et cultivent une ambiguïté vis-à-vis de la référence savante. Plus tard, Sully Prudhomme, au sommet de sa gloire, mettra en scène des locuteurs au « lyrisme inquiet¹⁸⁶⁸ », selon l'expression d'Hugues Marchal, face aux implications morales des sciences modernes. Il est difficile de déterminer, à propos de ces cinq influents poètes, un positionnement clair et constant quant au rapprochement entre le lyrique et le scientifique. Ils offrent la possibilité d'un questionnement sur la science qui ne soit plus

¹⁸⁶⁷ Avant même sa conversion, Verlaine semble porter un œil suspicieux sur la science, assez proche du regard hugolien tel qu'on peut le voir dans *L'Âne*, par exemple. Dans « La Soupe du soir », paru dans la deuxième série du *Parnasse contemporain*, en 1871, on trouve au fond de la « boiteuse armoire / Quelques livres poudreux de "science" et "d'histoire" », ce qui suggère que le peuple ne lit pas la science, entreprise dogmatique et poussiéreuse, mais qu'il dévore des « romans capiteux » qui sont cachés « sous le matelas », texte repris dans *Jadis et naguère*, dans *Œuvres poétiques*, Jacques Robichez (éd.), Éditions Garnier, coll. « Classiques Garnier », Paris, 1986. Puis Verlaine se moque, après sa conversion, du prestige de la science dans *Sagesse* [1880], et notamment dans le poème IV de la première section : « Épris de la fadaise actuelle, mots, noces / Et festins, la "science", et "l'esprit de Paris" / Tu vas magnifiant ce par quoi tu périss », *ibid.*, p. 191. La mise entre guillemets du terme « science » suggère un décrochage énonciatif qui indique un procédé d'ironie par polyphonie. Dans la même section, c'est tout le poème numéro XI qui qualifie la science moderne de jeu puéril (« Petits amis qui sûtes nous prouver / Par A plus B que deux et deux font Quatre »). Dans cette pièce, par conséquent, le poète invite son camarade scientifique à « lâche[r] la science gourmande », car « Le seul savant, c'est encore Moïse. », *ibid.*, p. 195-196. Dans « Un conte », *Amour* [1888], le poète relate sa conversion : « Tout cet appareil d'orgueil et de pauvres malices, / Ce qu'on nomme esprit et ce qu'on nomme La science », *ibid.*, p. 366. Dans la « Ballade en l'honneur de Louise Michel », *ibid.*, p. 380, Verlaine fait entrer le mot technique et savant dans son octosyllabe en vue de dénoncer un scientisme omniprésent et mensonger : « Gouvernements de maltalent, / Mégathérium ou bacille, / Géant de boue aux pieds d'argile ». « À Louis II de Bavière » (*ibid.*, p. 380) oppose la science et la poésie : « De cette Science assassin de l'Oraison / Et du Chant et de l'Art et de toute la Lyre ». Dans l'article en prose « La décoration et l'art industriel à l'Exposition de 1889 » [1890], Verlaine condamne la conception même des Expositions Universelles, qui, comme le progrès scientifique qu'elles étalent complaisamment, ne sert qu'à prouver la supériorité d'une nation sur les autres sous des dehors de fausse fraternité (article repris dans les *Œuvres en prose complètes*, Jacques Borel (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 709-715). De même, après avoir vilipendé la bassesse de la lyre de Jean Richepin dans *La Chanson des gueux* et *Les Blasphèmes*, Verlaine critique ouvertement son recueil plus scientifique, lui reprochant notamment d'être composé « d'après la poétique de Jacques Delille » dans l'article « Jean Richepin » pour le périodique *Les Hommes d'aujourd'hui*, 6^e vol., n° 280 [1885-1893], repris dans les *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, p. 779-781, p. 780 pour la citation. Il est arrivé en revanche que l'on utilise des cadres scientifiques pour lire et expliquer la poésie de Verlaine. Voir récemment l'article d'Arnaud Bernadet intitulé « *Sagesse*, la religion d'un maniaque. Pour une lecture nosographique ? », dans *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Steve Murphy (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, p. 95-103.

¹⁸⁶⁸ Hugues Marchal, « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Henning Hufnagel et Olav Krämer (dir.), Berlin, De Gruyter, coll. « linguae & litterae », 2015, p. 153-173.

simplement lié à une référence extérieure – la poésie évoquant un savoir, le prenant comme un sujet à traiter, souvent à moquer – mais qui s’appuie sur la référence scientifique comme une méthode, et la dote d’une épaisseur axiologique quasiment indéchiffrable : la science devient en poésie le lieu d’un brouillage énonciatif et tonal. L’ironie, la mise à distance et l’inquiétude deviennent chez eux l’occasion d’une poésie au lyrisme renouvelé. En somme, en termes de dominantes, le rapport qu’entretient la poésie avec la science évolue d’une approche objective au sens littéral – la poésie observant la science, l’appréhendant comme un objet¹⁸⁶⁹ – à une approche subjective.

Sous leur impulsion, une forme de lyrisme fin-de-siècle voit le jour, touchée par un sentiment de décadence lié en partie aux errements de l’histoire récente des sciences. La lyre du poète qui s’inspire de la science tout en s’inquiétant de ses inefficacités et des dérives morales de certaines de ses théories, utilise une gamme inquiète. Ce type de poésie recouvre une métaphysique pessimiste qui inspire fortement la littérature fin-de-siècle, du naturalisme zolien au décadentisme¹⁸⁷⁰.

Enfin, puisqu’on a constaté que la science bouleversait la temporalité de la fiction en ouvrant la possibilité à des narrations qui anticipent le futur, la poésie emprunte en même temps que le roman la voie d’une forme de science-fiction qui questionne le devenir humain dans un monde marqué tantôt par une inquiétante omniprésence de la science, tantôt par la disparition de l’espèce humaine selon les lois darwiniennes. Cette forme de poésie, qui prophétise l’avenir humain – et sa potentielle extinction – en anticipant l’évolution du progrès scientifique, entraîne des implications multiples sur la reformulation du lyrisme qui se mêle de choses scientifiques. Alors que le lyrisme traditionnel, élégiaque pour une bonne part, est surtout rétrospectif, le dialogue entre science et poésie permet de poursuivre le développement d’un lyrisme prospectif

¹⁸⁶⁹ Selon Alain Rey, le participe passé *objectum* signifie littéralement « ce qui est placé devant », *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, *op. cit.*, p. 2416.

¹⁸⁷⁰ Voir en particulier *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, *op. cit.*, l’ouvrage de René-Pierre Colin, qui étudie l’influence de Schopenhauer sur les penseurs, critiques (Renan, Taine, Ribot, Brunetière) et romanciers français (Zola, Huysmans, Maupassant), mais aussi *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Anne Henry (dir.), Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

qui s'ébauchait déjà au début du siècle et chez les romantiques¹⁸⁷¹, que l'on pense à Lamartine¹⁸⁷², à Aloysius Bertrand¹⁸⁷³, à Vigny¹⁸⁷⁴ ou à Musset¹⁸⁷⁵.

Le dialogue science-poésie signale un double mouvement. D'une part, il reflète une inquiétude face aux révélations des sciences modernes, la perte de l'unité du sujet, la découverte des infinis, l'angoisse d'extinction de l'espèce et du monde. D'autre part, le potentiel élégiaque de ces deuils multiples est renouvelé par le biais d'effets stylistiques relevant du registre et de la tonalité.

1. BAUDELAIRE, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD ET LAFORGUE : LES LYRISMES ANALYTIQUES

« C'est tout mon sang, ce poison noir ! »,
Baudelaire¹⁸⁷⁶.

La seconde moitié du XIX^e siècle accentue de nombreuses tentatives de réévaluation de la poésie lyrique à l'aune d'une notion alors problématique : la modernité. Yves Vadé en rappelle l'histoire dans « L'invention de la modernité¹⁸⁷⁷ », article au cours duquel il fait le rapprochement entre la modernité littéraire et la modernité scientifique¹⁸⁷⁸. Le terme est utilisé par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*¹⁸⁷⁹ comme un pis-aller. Littré le donne encore comme un néologisme¹⁸⁸⁰ alors qu'il est utilisé depuis 1822 par Balzac puis plus tard par Chateaubriand et Gautier, bien avant Baudelaire. L'innovation du poète des *Fleurs du Mal*

¹⁸⁷¹ Voir la liste de poèmes apocalyptiques, en vogue depuis *Le Dernier homme* de Grainville (1805), qu'Hermine Riffaterre liste dans *L'Orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et styles surnaturalistes*, Paris, Nizet, 1970, p. 274-275.

¹⁸⁷² Alphonse de Lamartine, « L'Immortalité » [1817], *Méditations poétiques* [1820], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, Marius-François Guyard (éd.), *op. cit.*, p. 15-18 ; « Hymne de l'ange de la terre après la destruction du globe » [1829], *Harmonies poétiques et religieuses* [1830], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 457-463 ; « Les Révolutions » [1831], *Paris ou le Livre des Cent-et-Un*, t. III [1831], repris dans les *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 510-519.

¹⁸⁷³ Aloysius Bertrand, « Le Deuxième homme » [1827], *Gaspard de la nuit* [1842], repris dans les *Œuvres complètes* d'Aloysius Bertrand, Helen Hart Poggenburg (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2000, p. 247-248.

¹⁸⁷⁴ Alfred de Vigny, « Paris » [1831], *Poèmes antiques et modernes* [1822], repris dans les *Œuvres complètes* de Vigny, François Germain et André Jarry (éd.), t. I, *op. cit.*, p. 105-112.

¹⁸⁷⁵ Alfred de Musset, « Dupont et Durand » [1838], *Poésies nouvelles* [1850], repris dans les *Poésies complètes* de Musset, Franck Lestringant (éd.), Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 2006, p. 466-475.

¹⁸⁷⁶ Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal* [1857], repris dans le premier tome des *Œuvres complètes* de Baudelaire, Claude Pichois (éd.), *op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁷⁷ Yves Vadé, « L'invention de la modernité », *Ce que modernité veut dire*, Yves Vadé (dir.), [Talence], Presses universitaires de Bordeaux, t. I, 1994, p. 51-72.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁷⁹ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], IV, « La modernité », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 694.

¹⁸⁸⁰ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, t. III, 1874, p. 365.

résiderait en fait en une acception nouvelle : est moderne ce qui est à la mode. Il s'agit donc d'une catégorie basée sur l'esthétique : est jugé beau ce qui est dans l'air du temps. Par conséquent, la modernité est transitoire et éphémère. Elle devient un lieu intenable s'il est pensé au singulier. Il n'existe pas une modernité, ce qui pousse Jean Lorrain, en 1885, à intituler *Modernités* un recueil de poèmes ancrés dans le présent¹⁸⁸¹. La modernité devient plurielle par nécessité, comme le démontre l'essai de Meschonnic, *Modernité modernité*¹⁸⁸². Ainsi, l'époque étant au scientisme, la poésie a pu, comme l'avait pressenti Maxime Du Camp, entre autres voies envisageables, se saisir de la science pour prétendre à la modernité. Encore fallait-il, contrairement à ce qu'est parvenu à réaliser Du Camp, que la lyre suive l'élan de modernisation que l'inspiration scientifique cherchait à réaliser.

Durant ce demi-siècle de rénovations et de révolutions¹⁸⁸³ tous azimut, quatre poètes majeurs de la modernité, se sont saisis diversement, mais toujours avec décalage, ironie et inquiétude, du matériau moderne que constituait le savoir scientifique. Leur exemple, multiforme, ouvre la voie à des tentatives de révolutions poétiques qui prennent en partie appui sur la science et que tenteront à leur suite de reproduire des poètes aspirants à une rénovation de fond de la voix lyrique. Chez ces quatre auteurs, on passe d'une poésie qui dit la science à une poésie qui prend acte de la science, sans forcément chercher à la dire. Par conséquent, prendre conscience des avancées de la science a des répercussions sur la tonalité du poème, son registre. Ce sont ces répercussions, fruits du dialogue avec la science, sur le lyrisme, qui constituent l'objet de ce chapitre. Assurément, je ne prétends pas proposer des études exhaustives dans ce chapitre. Il s'agit juste de coups de sonde qui permettent de rendre compte d'une réalité peu explorée : le renouvellement du registre poétique et le sentiment d'une crise de la tonalité lyrique entretiennent des rapports complexes avec les inquiétudes qui sourdent des sciences modernes (que ces rapports soient de nature causale ou analogique).

1.1. Baudelaire : science et lyrisme inquiet

La poésie de Baudelaire tisse des liens problématiques avec la science. Comme le note Barbara Johnson, Baudelaire est l'archétype du poète qui revendique « le droit de se contredire¹⁸⁸⁴ ». Baudelaire considère ainsi que tout « système est une espèce de

¹⁸⁸¹ Jean Lorrain, *Modernités*, Paris, E. Giraud & C^{ie}, 1885.

¹⁸⁸² Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, *op. cit.*

¹⁸⁸³ Pour un rapprochement entre les notions de *modernité* et de *révolution*, voir Yves Vadé, « L'invention de la modernité », *art. cit.*, p. 53.

¹⁸⁸⁴ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La Seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 22.

damnation¹⁸⁸⁵ ». Suiveur de Gautier, on l'a souvent réduit à un défenseur exclusif de l'art pour l'art. Partant, certaines formulations, comme « la poésie ne peut pas, sous peine de mort et de déchéance, s'assimiler à la science », ou encore la revendication du « caractère extra-scientifique de toute poésie¹⁸⁸⁶ », donnent l'illusion, communément répandue, que la poésie et la science ne doivent entretenir aucun point de contact.

C'est en fait lire partiellement le texte dont est issue cette caractérisation exclusive de la poésie. Certes, le texte de *L'Art romantique*, consacré à Victor Hugo, poursuit ainsi :

Raconter en vers les lois *connues*, selon lesquelles se meut un monde moral ou sidéral, c'est décrire ce qui est découvert et ce qui tombe tout entier sous le télescope ou le compas de la science, c'est se réduire aux devoirs de la science et empiéter sur ses fonctions, et c'est embarrasser son langage traditionnel de l'ornement superflu, et dangereux ici, de la rime¹⁸⁸⁷ ;

En accord total avec la *doxa* qui veut que Baudelaire rejette l'ancienne association entre les lettres et les sciences, tout le dédain du poète envers une certaine forme d'association qu'il nomme « didactisme » affleure. L'attestent le choix lexical des verbes d'action (« [r]aconter », « décrire ») qui confondent le poète et le journaliste, la caractérisation soulignée du substantif par un adjectif mis typographiquement sous emphase (ces « lois » sont déjà « connues »), la mention d'un objet qui ne mérite pas d'être chanté parce qu'il a déjà été dans son intégralité circonscrit par les outils de la science, la répétition signifiante du préfixe *dé-* qui désigne la description d'une découverte comme une opération fondamentalement pléonastique, ainsi que les connotations des verbes « se réduire » et « empiéter » qui font de cette opération un dévoiement déshonorant pour la poésie et agressif envers la science, cohabitation monstrueuse et délétère pour les deux parties qui conduit à une marche déséquilibrée du langage.

Or cette réserve ne touche qu'une actualisation particulière de cette association, puisque Baudelaire, dans ce texte évoquant la poésie de Victor Hugo, avait précisé juste avant : « [e]ntre les mains d'un autre poète que Victor Hugo, de pareils thèmes et de pareils sujets auraient pu trop facilement adopter la forme didactique, qui est la plus grande ennemie de la véritable poésie¹⁸⁸⁸. » Il est possible, à la condition d'être Victor Hugo, de ne pas tomber dans ce piège tant décrié alors de « la forme didactique ». La première constatation, concernant les rapports entre la science et la poésie tels que les envisage Baudelaire, est une condamnation de la poésie didactique qui va de pair avec une disqualification du progrès technique : en 1855, on en trouve

¹⁸⁸⁵ Baudelaire, « Exposition universelle (1855) », repris dans les *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 577.

¹⁸⁸⁶ Baudelaire, *L'Art romantique : Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* [1869 pour la première édition de l'ensemble], « Victor Hugo » [1861], repris dans le second tome des *Œuvres complètes* de Baudelaire, Claude Pichois (éd.), *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸⁸ *Ibid.*

les traces dans « L'Exposition universelle¹⁸⁸⁹ », puis dans « Théophile Gautier¹⁸⁹⁰ » (1859) et dans le « Salon de 1859¹⁸⁹¹ ».

Baudelaire expose par la suite la marche à suivre pour échapper au didactisme :

[...] mais s'abandonner à toutes les rêveries suggérées par le spectacle infini de la vie sur la terre et dans les cieux, est le droit légitime du premier venu, conséquemment du poète, à qui il est accordé alors de traduire, dans un langage magnifique, autre que la prose et la musique, les conjectures éternelles de la curieuse humanité.

En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur ; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction ; il est une âme collective qui interroge, qui pleure, qui espère, et qui devine quelquefois¹⁸⁹².

S'extraire du didactisme requiert du poète qu'il s'abandonne à l'exploration de ce que Baudelaire nomme les « conjectures »¹⁸⁹³. Dans *L'Art poétique*, il persiste et signe :

Ah ! malgré Newton et malgré Laplace, la certitude astronomique n'est pas, aujourd'hui même, si grande que la rêverie ne puisse se loger dans les vastes lacunes non encore explorées par la science moderne. Très légitimement, le poète laisse errer sa pensée dans un dédale enivrant de conjectures¹⁸⁹⁴.

Le poète peut donc frayer avec la science à la condition qu'il s'évertue à en explorer les seules ornières, il ne peut chanter que les « trous¹⁸⁹⁵ » du discours scientifique. Dans l'espace concurrent de la science en train de se faire il peut accéder à des découvertes qu'il « devine¹⁸⁹⁶ » lorsque la science reste muette. Le poète repère l'espace du trou dans lequel il peut y avoir une conversation : la poésie trouve une légitimité qui est du côté de l'hypothèse et du mysticisme. C'est à Swedenborg¹⁸⁹⁷ que Baudelaire semble avoir emprunté le modèle des *correspondances*. En effet, le théologien suppose un lien entre le monde matériel et le monde immatériel que Baudelaire reprend à son compte pour expliciter ses *correspondances* et ouvrir la voie à une

¹⁸⁸⁹ « Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. – Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque [...] a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries [...] s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible », Baudelaire, « Exposition universelle (1855) », art. cit., p. 580.

¹⁸⁹⁰ Baudelaire, « Théophile Gautier [I] » [1859], repris dans les *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 108 (« Nous nous entretînmes également de la grande fatuité du siècle et de la folie du progrès. ») et 128 (« l'Industrie et le Progrès, ces despotiques ennemis de toute poésie »).

¹⁸⁹¹ « [J]e suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français », Baudelaire, « Salon de 1859 », *ibid.*, p. 618.

¹⁸⁹² *Ibid.*

¹⁸⁹³ Caroline de Mulder l'identifie également dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* qui sont de cinq ans antérieures au texte sur Hugo. Caroline de Mulder, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », art. cit.

¹⁸⁹⁴ Baudelaire, *L'Art poétique*, « Victor Hugo », *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁸⁹⁵ Caroline de Mulder, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », art. cit.

¹⁸⁹⁶ Baudelaire, « Victor Hugo », *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁹⁷ Voir Emanuel Swedenborg, *Les Arcanes célestes* [*Arcana Caelestia*, 1749-1796], Jacques-François-Étienne Le Boys des Guays (trad.), Saint-Amand, librairie La Nouvelle Jérusalem, Paris, M. Minot, Treuttel et Wurtz, t. V, 1847-1891, paragraphe 2987, p. 180.

pensée de la poésie qui fonctionne comme une entreprise mathématique d'équation (le symbole lui-même devient alors mathématique). Baudelaire brouille tout d'abord les pistes en énonçant une méthode poétique qui se rapproche de la méthode mathématique. Il forge une forme de science de la poésie. Dans l'étude qu'il propose sur Théophile Gautier, il loue par exemple la capacité du poète à jouer d'« une justesse qui ravit » et qu'il rapproche de « ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique¹⁸⁹⁸. » Gautier, explique Baudelaire, détient le secret de la *correspondance* qui permet de « définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme¹⁸⁹⁹. » L'opération poétique est une forme de chiffage. C'est la raison pour laquelle Baudelaire formule souvent l'art poétique selon des modalités algébriques. Dans l'étude sur Victor Hugo, par exemple, il écrit :

Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs¹⁹⁰⁰.

Le langage poétique devient lui-même une opération mathématique parce qu'il doit rendre compte du fonctionnement même de l'analogie, équation stricte qui ne peut rien devoir au hasard si elle veut être juste. Dans l'un des projets de préface aux *Fleurs du Mal*, Baudelaire peut alors s'inspirer directement de la science mathématique et la transposer en méthode poétique :

que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés¹⁹⁰¹ [...].

La pensée mathématique d'une poésie qui se doterait d'une démarche scientifique sert un discours qui parvient à mêler la typographie, la géométrie dans l'espace, la physique des masses et une dimension mystique.

L'inscription de la science ne se cantonne pas à ces « conjectures ». Quelques lecteurs perçoivent en effet des références scientifiques dans les textes poétiques (vers ou prose), et s'attachent effectivement à leur donner une valeur métapoétique. Georges Rodenbach relève la (peu fréquente) présence d'un vocabulaire géométrique, qu'il lie à la démarche même ainsi qu'à

¹⁸⁹⁸ Baudelaire, « Théophile Gautier » [I], article de *L'Artiste*, le 13 mars 1859, repris dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire, t. II, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹⁰⁰ Baudelaire, « Victor Hugo » [1861], *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* [1869], repris dans les *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁰¹ Baudelaire, Projet de préface [III] aux *Fleurs du Mal*, repris dans les *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 183.

la poétique du texte baudelairien. Dans un article de *L'Art moderne*, en date du 3 juillet 1887, il écrit :

Chaque poésie, calculée, a la rigidité précise d'un théorème.

Du reste, il y a quelque chose de *mathématique* dans l'esprit et dans l'œuvre de Baudelaire. On en trouve ci et là plus d'un exemple. Ainsi il dit quelque part à propos d'un vieillard :

...Son échine

Faisait avec sa jambe un parfait angle droit¹⁹⁰².

Ailleurs, dans *Les Petites Vieilles*, il écrit encore :

Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau,
À moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, etc.

Certes, nous sommes loin de l'océan furieux qui gronde dans l'inspiration de Hugo et de Lamartine, ce lac mélancolique dans un isolement de verdure.

Chez Baudelaire, il n'y a ni scorie, ni trop-plein : le poète fait l'effet d'un calculateur, disposant ses strophes en savant ingénieur ès rimes¹⁹⁰³[...].

Rodenbach fait de Baudelaire, en écho aux déclarations du poète lui-même, un semeur d'analogies empruntées à la géométrie, un poète dont la rigueur logique calquerait son modèle sur le langage mathématique. Il reprend sept ans plus tard ces éléments d'analyse pour les imputer à la consommation du haschisch :

Ainsi les mathématiques se lient à la poésie comme elles se lient à la musique, car l'ivresse du haschisch transpose, paraît-il, toute musique en chiffres, fait apparaître toute musique sur l'air nu comme une vaste opération arithmétique où les nombres engendrent les nombres¹⁹⁰⁴.

Recours à la géométrie dans le cadre des opérations analogiques qui président à la poésie baudelairienne, influence de l'arithmétique sur le souffle poétique et la méthode de composition, Rodenbach n'hésite pas à faire de Baudelaire un poète mathématique complet, un de ceux que Baudelaire appelait justement « les excellents poètes ».

Dès 1868, Théophile Gautier, un an après la mort de Baudelaire, préface une édition posthume des œuvres complètes¹⁹⁰⁵. Dans cette préface, il insiste sur le caractère mathématique de l'esprit du poète des *Fleurs du Mal* :

D'un air très simple, très naturel et parfaitement détaché, comme s'il eût débité un lieu commun à la Prudhomme sur la beauté ou la rigueur de la température, il avançait quelque axiome sataniquement monstrueux ou soutenait avec un sang-froid de glace quelque théorie d'une extravagance mathématique, car il apportait une méthode rigoureuse dans le développement de ses folies¹⁹⁰⁶.

¹⁹⁰² Il s'agit de « Les Sept Vieillards ».

¹⁹⁰³ Georges Rodenbach, « Reportage posthume. Charles Baudelaire », *L'Art moderne*, 3 juillet 1887, p. 209-211 (c'est l'auteur qui souligne), repris dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, André Guyaux (éd.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007, p. 727-731, p. 730 pour la citation.

¹⁹⁰⁴ Georges Rodenbach, « Le Tombeau de Baudelaire », *La Revue de Paris, juin 1894*, p. 179-184, repris dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 837-850, p. 847 pour la citation.

¹⁹⁰⁵ Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy frères, t. 1, 1868, p. 1-75, repris dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 465-520.

¹⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 468.

Le recours généralisé au paradoxe, qui unit la justesse mathématique à la folie poétique, permet à Gautier de suggérer qu'il existe chez Baudelaire une rigueur dont la forme logique sert le délire du poète. En somme, Gautier retourne ici à Baudelaire le compliment de scientificité que ce dernier avait formulé à son égard. Être juste et scientifique devient un compliment entre poètes qui cherchent à dire le monde par le biais d'analogies qu'ils souhaitent justifiées.

La logique est un langage scientifique que le poète appelle à son secours. On le voit par exemple dans le poème en prose du *Spleen de Paris* « Assommons les pauvres¹⁹⁰⁷ », dans lequel le narrateur, frappé de « vertige ou [de] stupidité », pressent « le germe obscur d'une idée »¹⁹⁰⁸ lorsqu'un mendiant lui fait l'aumône :

En même temps, j'entendis une voix qui chuchotait à mon oreille, une voix que je reconnus bien ; c'était celle d'un bon Ange, ou d'un bon Démon, qui m'accompagne partout. Puisque Socrate avait son bon Démon, pourquoi n'aurais-je pas mon bon Ange, et pourquoi n'aurais-je pas l'honneur, comme Socrate, d'obtenir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien avisé Baillarger ? [...]

Or, sa voix me chuchotait ceci : « celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de liberté, qui sait la conquérir¹⁹⁰⁹. »

Lélut et Baillarger sont des aliénistes de l'époque qui avaient avancé que Socrate était fou. Baudelaire les évoque dans le cadre du poème pour démontrer que la supposée folie qui conduit à appréhender des êtres imaginaires peut comprendre une forme de logique à la rigueur mathématique : le quasi oxymore « brevet de folie » suggère que la pathologie psychique serait une capacité que développe sciemment le poète. La fin du poème en prose démontre la justesse de son axiome (le mendiant battu se défend : la bastonnade l'a rendu plus fort). Par conséquent, le poète devient l'égal de Socrate. Il considère sa folie comme productrice d'un raisonnement logique. Enfin, il convient de rappeler que Baudelaire fut couramment la cible des aliénistes. On verra que le caractère pathologique du sujet lyrique baudelairien joue justement du discours aliéniste afin de brouiller les pistes. La logique, dans un second temps, semble échapper au poème baudelairien – malgré la revendication d'une forme mathématique –, ce qui permet au poète de dépasser la simple influence formelle et logique de la science et de brouiller le message en jouant de la langue des scientifiques.

Baudelaire esquisse un rapprochement entre le poète et le sujet psychologique malade qui connaît après lui une postérité importante. Hugo, selon Juan Rigoli qui effectue le

¹⁹⁰⁷ Baudelaire, « Assommons les pauvres » [1865], première publication en 1869 dans l'édition posthume, dans le recueil *Le Spleen de Paris*, repris dans les *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), *op. cit.*, t. I, p. 357-359.

¹⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 358.

¹⁹⁰⁹ *Ibid.*

rapprochement avec Baudelaire dans *Lire le délire*¹⁹¹⁰, paraît se souvenir des *Fleurs du Mal* lorsqu'il s'exclame :

J'ai lu Monsieur Leuret, le sage de Bicêtre,
Et je n'ignore pas qu'un poète est un fou¹⁹¹¹.

Une partition très claire, reprise par la confrontation des éléments vers à vers, s'établit entre le scientifique qui est un « sage » et le poète qui en est l'exact inverse. Sous l'impulsion baudelairienne, la psychologie a fait passer (ce que déplore Hugo) l'inspiration poétique dans la catégorie nosographique des pathologies de l'esprit. Juan Rigoli fait enfin le lien avec un poème ultérieur de l'ami de Rimbaud, Germain Nouveau, « Idiot¹⁹¹² ». Surnommé *Humilis*, le poète, qui finira lui-même ses jours à Bicêtre, constate que la science aliéniste d'alors postule une adéquation entre l'arithmétique, la musique, la peinture et l'idiotie.

Nous lisons dans Legrand du Saulle
Que le crétin a du goût pour
L'arithmétique... tiens ! c'est drôle !
Et la musique... du tambour.
Qu'il a du goût pour la peinture.

Le poète s'avoue lui-même passionné de tous ces arts :

J'aime beaucoup l'arithmétique ;
Ne disons pas cela trop haut ;
Mais la musique ! Oh ! la musique !
Je suis peut-être un idiot.

Certes, le poème de Nouveau, auteur friand de l'énonciation ironique, joue d'une forme de confession qui feint de prendre au sérieux l'analyste Legrand du Saulle pour se moquer de lui. Néanmoins, les deux vers « J'aime beaucoup l'arithmétique ; / Ne disons pas cela trop haut » suggèrent également qu'une forme de discours doxal considère comme acquise la déliaison entre le poète et le mathématicien. Partant, se décrire comme un poète féru de mathématiques, c'est confesser un trouble psychologique révélant une personnalité duelle. C'est une confession que ne veut pas formuler à haute voix le locuteur poétique par crainte du diagnostic. Il y a fort à parier que Nouveau parodie la peur du diagnostic aliéniste, lui qui chante « Mais je ne suis qu'un fou¹⁹¹³ » dans les *Valentines* (1885).

¹⁹¹⁰ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, [Paris], Fayard, 2001, p. 459-460.

¹⁹¹¹ Victor Hugo, « Les Grandes lois », III [1874], *La Légende des siècles – Dernière série*, repris dans *Poésie III*, *op. cit.*, p. 571.

¹⁹¹² Germain Nouveau, « Idiot », *Valentines* [1885-1887], repris dans les *Œuvres complètes* de Lautréamont et Germain Nouveau, Pierre-Olivier Walzer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 610. Pour des éléments biographiques, voir *L'Écharde dans la chair, ou la vie du poète Germain Nouveau, Humilis*, Maïté Dabadie, Marseille, P. Tacussel, 1986.

¹⁹¹³ Germain Nouveau, « Fou », *Valentines* [1885], repris dans les *Œuvres complètes* de Lautréamont et Germain Nouveau, *op. cit.*, p. 602-603.

Poésie, mathématique et fragilité mentale frisant la pathologie, voilà une trinité bien établie que Gautier fait remonter à Baudelaire. Dans la suite de son texte valant préface de l'édition posthume, le poète des *Émaux et camées* répète que les mathématiques ont influencé l'inspiration baudelairienne : « [o]n voit que Baudelaire prétendait toujours diriger l'inspiration par la volonté et introduire une sorte de mathématique infaillible dans l'art¹⁹¹⁴. » Ce disant, Gautier affirme la valeur fictive de la folie poétique de Baudelaire, ou pour être plus exact, de la posture du poète en délire. Chez lui, la mathématique, grâce à son langage fait de rigoureuses lois logiques, guide le poème en dotant l'énonciation à l'apparence pathologique d'une méthode absolument systématique et rationnelle. Le mendiant d'« Assommons les pauvres » convient lui-même de la justesse de l'axiome qui a poussé le narrateur à se conduire comme un fou (un psychopathe, en l'occurrence) en l'agressant violemment : « [i]l m'a bien juré qu'il avait compris ma théorie, et qu'il obéirait à mes conseils. » Le poème baudelairien parvient alors à reprendre à son compte la faculté que le poète reconnaît à Poe, consistant à décrire les « exceptions de la vie humaine » qui voient « l'absurde s'installant dans l'intelligence et la gouvernant avec une épouvantable logique »¹⁹¹⁵.

À la suite de Gautier, Banville, dans un article de *La Revue Contemporaine* du 25 mars 1885, répète l'attrait indéniable des choses scientifiques sur l'esprit de Baudelaire. Néanmoins, contrairement à son prédécesseur, Banville constate la nécessité, dans la poétique baudelairienne, d'une forme d'effacement des références savantes :

Comprend-on tout ce qu'exigea de Baudelaire le programme que lui imposait la fatalité de son génie poétique ? Destiné à montrer, à évoquer, à faire vivre, sur la scène de son poème, la seule Âme, personnage unique, affranchi de tout travestissement historique et social, n'était-il pas, par cela même, engagé à n'étaler nulle érudition apparente et visible ? Mais pour se passer de cette érudition plaquée, toujours si facile à obtenir, il n'y a pas d'autre moyen que de posséder réellement toute la science, de se l'être assimilée de façon qu'elle soit mêlée à votre sang et à votre chair. Baudelaire eut ce bonheur ; il avait tout appris et il savait tout, assez profondément pour que les notions acquises fissent partie intégrante de lui¹⁹¹⁶.

Baudelaire, selon Banville, est une sorte de poète encyclopédique qui se cache. Chez lui, la référence scientifique doit être rendue inaudible, quoiqu'elle semble en effet structurer parfois le texte du poème, l'émailler ailleurs. Voilà pourquoi il est si difficile d'en repérer les signes.

¹⁹¹⁴ Baudelaire, *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 517.

¹⁹¹⁵ Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* [1856], repris dans les *Œuvres en prose* d'Edgar Allan Poe, Baudelaire (trad.), Yves-Gérard Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 1046, puis dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire, Claude Pichois (éd.), op. cit., p. 316. C'est Baudelaire qui souligne.

¹⁹¹⁶ Théodore de Banville, « Baudelaire », *La Revue contemporaine*, 25 mars 1885, p. 379-390, repris dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 659-668, p. 664 pour la citation.

Lorsque ceux-ci affleurent, ils se chargent d'une valeur d'*hapax* propre à faire couler l'encre critique. Patrick Née étudie la présence du phénomène de la crise hystérique dans l'œuvre de Baudelaire¹⁹¹⁷. Selon lui, deux poèmes du *Spleen de Paris* « mettent en scène le protocole psychosomatique qui touche [le sujet *masculin*] dans la région de la gorge, ou de "l'épigastre" (pour reprendre la terminologie de Paul Briquet). » « Le Vieux saltimbanque » fait directement référence à la strangulation que ressent le sujet atteint d'hystérie : « je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie¹⁹¹⁸. » Patrick Née note que cette strangulation est alors décrite par les médecins comme une « constriction de la trachée artère (et donc de la colonne d'air [qui] aboutit à la perte de la respiration. » Quant au poème « La Chambre double », le critique écrit qu'il « témoigne de l'origine du trajet de cette boule d'angoisse. »¹⁹¹⁹ Ces analyses le conduisent à évoquer à propos de Baudelaire une « pathologie existentielle du sujet¹⁹²⁰ ». Cette formule heureuse nous invite à considérer que la pratique de la référence à des éléments de science chez Baudelaire est intimement mêlée à une réflexion autour d'un lyrisme qui se considère en danger. Les sciences les plus ouvertement décrites révèlent une hantise baudelairienne quant à la survivance de l'être matériel dont émane la parole lyrique.

En ce sens, les analyses de Patrick Née peuvent être prolongées. La présence de la « boule d'angoisse » que décrivent les observateurs scientifiques est l'occasion d'une analogie : elle suggère la hantise de la fin d'une poésie menacée par la maladie. La perte de la respiration, la gorge serrée, c'est bien la fin du souffle, l'essoufflement du sujet lyrique. Dans les traces d'hystérie présentes dans les vers de Baudelaire et étudiées par Patrick Née, cette interprétation réflexive est également possible. Il cite par exemple « Réversibilité » :

Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse,
 La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
 Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
 Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse¹⁹²¹ ?

Le critique identifie cette boule de papier froissé à la strangulation de la trachée liée à la crise d'angoisse. Il faudrait ajouter que le papier froissé d'une nuit marquée par l'horreur et par un sentiment d'impuissance désigne fort probablement la difficulté du sujet lyrique à pouvoir

¹⁹¹⁷ Patrick Née, « Du "poète hystérique" chez Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 16, 2012, p. 111-130. Avant lui, Arnaldo Pizzorusso avait déjà interrogé l'inscription des sciences psychologiques dans l'œuvre de Baudelaire, notamment dans « Le Mauvais vitrier », dans *Da Montaigne a Baudelaire, prospettive e commenti*, Rome, Bulzoni, 1971, p. 261-283. Ce texte a été traduit en français par l'auteur et est paru en article sous le titre « Le Mauvais Vitrier ou l'impulsion inconnue », dans les *Études baudelairiennes*, VIII, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, p. 147-171.

¹⁹¹⁸ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, repris dans les *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), t. I, *op. cit.*, p. 296.

¹⁹¹⁹ Patrick Née, art. cit., p. 114.

¹⁹²⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹²¹ Baudelaire, « Réversibilité », *Les Fleurs du Mal* [1855], repris dans les *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 44.

s'exprimer : l'angoisse de la page blanche qui signe l'échec de la poésie, la perte d'inspiration qui bloque le système respiratoire et empêche le chant d'advenir. D'un point de vue plus formel, la rime entre « angoisse » et « froisse » suggère, à rebours, que les affres de la création poétique sont eux-mêmes la cause de la maladie mentale. Toutefois, ce quatrain n'en recèle pas moins, poétologiquement, la victoire lyrique sur la pathologie. En effet, tandis que le deuxième vers accumule les causes d'angoisse en un rythme heurté qui suggère l'affection et l'état heurté du flot poétique (2/4+3/3), un enjambement externe réunit les deux derniers alexandrins en un rythme ample et souple qui donne l'impression que la difficulté a été vaincue. La parole lyrique semble alors en rémission, car Baudelaire renverse les accusations des aliénistes à son égard et parvient à créer de la poésie à partir de leur discours.

Il n'en va pas de même dans « La Cloche fêlée¹⁹²² », où la cloche en question est l'image de l'« âme » du sujet lyrique qui cherche en vain à peupler les nuits de son rôle affaibli et débile, puis finit par mourir « sans bouger », sans émettre le moindre son. Dans « Une mort héroïque », le bouffon Fancioulle, qui meurt d'un étouffement dont les symptômes sont caractéristiques de l'hystérie, est présenté comme l'avatar du poète (il meurt « sur les planches ») : quand il ne peut plus chanter, il doit mourir¹⁹²³. Il ne s'agit pas, avec Baudelaire, d'une maladie du cœur ou d'une maladie pulmonaire, qui, comme chez Richépin ou Laforgue, aboutit à une minoration de l'*ethos* poétique, mais d'une angoisse liée à la possibilité même du chant poétique qui s'énonce par le truchement d'une description médicale des symptômes d'une maladie psychologique.

Baudelaire s'approprie alors le discours pathographique, comme Germain Nouveau après lui qui se décrit comme un fou. Le poète des *Fleurs du Mal* réutilise à son compte poétique des *topoi* cliniques. Ces symptômes sont plutôt à lire comme une analogie, une *correspondance* entre le discours aliéniste et le discours poétique que comme les véritables signes d'une maladie du sujet lyrique : Baudelaire s'approprie la langue des aliénistes qui l'ont accusé de démence afin de la retourner, prouvant à la fois qu'il en maîtrise les éléments, et même plus, qu'il est capable de les faire fructifier pour créer une poésie qui est apte à dire ses propres doutes en s'appuyant sur le discours médical. Il réalise un tour de force qui consiste à fertiliser une abondante production poétique en retournant l'argument de l'adversaire : le discours aliéniste suggère paradoxalement un étiage ou une folie du discours poétique, Baudelaire s'empare de

¹⁹²² *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁹²³ *Ibid.*, p. 322.

cette accusation et la développe dans le cadre d'une poésie qui s'énonce par prétérition en s'accusant trompeusement d'aliénation.

Même les paradis artificiels, dont l'usage est décrié par les hommes de science, sont regardés par Baudelaire comme une expérimentation qui permet la création poétique. Ils rendent possible « le développement poétique excessif de l'homme¹⁹²⁴ ». Baudelaire s'adonne, dans *Les Paradis artificiels* (1860) à une étude d'allure scientifique¹⁹²⁵. Il y multiplie les études de cas et les descriptions pathologiques afin de montrer la corrélation entre le recours aux drogues et l'exacerbation du pouvoir poétique humain. S'il y a une science de la poésie, qui se base sur les correspondances et la mathématique, la « physique » et la « pharmaceutique »¹⁹²⁶ peuvent en outre permettre de faciliter la création poétique, à condition que le consommateur soit déjà poète. Le jeu des équivalences mathématiques peut alors advenir plus facilement :

Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique, où les nombres engendrent les nombres, et dont vous suivez les phases et la génération avec une facilité inexplicable et une agilité égale à celle de l'exécutant¹⁹²⁷.

La poésie répond chez Baudelaire à une forme de scientificité dont on a vu qu'elle n'était pas toujours exempte de tout soupçon de moquerie ou d'ironie. Le discours aliéniste est utilisé pour saper son autorité, puisqu'il décrit comme malade un sujet lyrique qui parvient pourtant à composer des vers selon les méthodes d'autres disciplines scientifiques. À la présence d'une analogie macrostructurale qui rapproche la science géométrique et la science du texte poétique, s'ajoute, à une échelle différente, des recours à des fragments de discours scientifiques dont les fins sont dysphoriques.

Afin de renouveler un lyrisme qui se décrit ironiquement comme aliéné, Baudelaire utilise un discours aliéniste qui se double dans les préfaces des *Fleurs du mal* et des *Petits poèmes en prose* d'une coloration biologique permettant de suggérer la dégénérescence formelle du vers en prose. Dans le poème « Au lecteur », qui ouvre *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire place un étonnant terme rare :

Serré, fourmillant, comme un million d'*helminthes*,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons

¹⁹²⁴ Baudelaire, *Les Paradis artificiels* [1860], repris dans les *Œuvres complètes*, t. 1, p. 397.

¹⁹²⁵ « Suivrai-je plus loin l'analyse de cette victorieuse monomanie ? », *ibid.*, p. 436.

¹⁹²⁶ *Ibid.*, p. 402.

¹⁹²⁷ *Ibid.*, p. 419.

Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes¹⁹²⁸.

Claude Pichois, dans l'édition de référence, se contente d'identifier des « vers intestinaux », puis d'ajouter « [o]n remarquera la rareté du mot dans les textes littéraires. Vint-il à Baudelaire d'un dictionnaire de rimes¹⁹²⁹ ? » Assurément, le terme fait assez peu littéraire : en 1874, Littré le définit comme un « terme de zoologie¹⁹³⁰ », avant d'en donner une définition relevant surtout de la classification biologique. Le mot connaît par ailleurs un certain succès, puisqu'un dérivé est formé à la fin du XVIII^e siècle, désignant la science des vers intestinaux : l'helminthologie. Ce terme est donc un marqueur disciplinaire. Le vétérinaire G. Colin, en 1864, rappelle que l'étude des helminthes, leur prolifération et leurs déplacements dans le corps des animaux et de l'homme (de la tête aux poumons, notamment), remonte au XVIII^e siècle¹⁹³¹. La dernière remarque de Claude Pichois, dans la note qu'il propose, est intéressante en ce qu'elle réintroduit le souci esthétique : *helminthe* est effectivement placé à la rime, ce qui achève d'en faire un vocable mis sous emphase. La métonymie sur le quantificateur « million » est renforcée par la prononciation en diérèse tandis que fourmillent dans ce vers les allitérations en bilabiales [m] et mouillées [j ; l] qui suggèrent la prolifération grouillante du vers dans le cerveau. Ces vers sont dans le vers suivant décrits comme des « Démons », ce qui n'est pas sans rappeler les démons de Socrate que le poète revendique dans « Assommons les pauvres » comme nécessaires à l'avènement d'une idée. Gageons alors que ces helminthes représentent autant de petits êtres répugnants inspirant les poèmes à venir dans un recueil qui, justement, cherche à faire de la boue et de la pourriture un sujet pour de beaux textes. Les deux derniers vers du même quatrain justifient cette lecture réflexive en mettant en scène une inspiration mortifère dont n'émane pour toute poésie que « de sourdes plaintes ». Ce sont alors les instruments traditionnels du poète qui sont contaminés : le « cerveau », les « poumons », et, implicitement, puisque les parasites descendent de l'un aux autres, la gorge. L'affectation de cet instrument poétique trouve des échos poétologiques : le contre-rejet interne du premier vers suggère la colonisation des helminthes qui débordent du cerveau pour se répandre ailleurs. Quant au troisième alexandrin, il s'agit d'un vers léonin qui exhibe une rime interne entre « respirons » et « poumons ». Cette rime interne redouble l'essoufflement que déplore alors le poète, en soulignant l'accentuation forte et la multiplication des pauses. Cette minoration du texte

¹⁹²⁸ Baudelaire, « Au lecteur », *op. cit.*, p. 5. Je souligne.

¹⁹²⁹ *Ibid.*, p. 832.

¹⁹³⁰ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, t. II, 1874, p. 2001.

¹⁹³¹ G. Colin, *Recherches sur le pentastome ténioïde des cavités nasales du chien, et nouvelles observations sur les échanges de ce ver entre les carnassiers et les herbivores*, Paris, typographie de Renou et Maulde, Société impériale et centrale de médecine vétérinaire, 1864, p. 1-3.

poétique, plainte mise en sourdine, rime avec le mot monstrueux qui en est alors le responsable : c'est l'helminthe, qui, rongant le cerveau du poète, lui tire ces lamentations. Voilà un poème programmatique qui illustre bien le projet des *Fleurs du Mal*, et s'appuie pour ce faire sur une réalité scientifique qui s'exhibe comme telle.

La science surgit dès le poème liminaire pour suggérer un lyrisme angoissé face au caractère matériel et putrescible du sujet lyrique. Baudelaire persiste à mettre en scène une science voilée (qu'elle soit un patron méthodologique ou une science des entrailles).

Quant au second recueil, il s'ouvre sur une confession à Arsène Houssaye : du ver parasite qui conduit par son action dévorante le poète à pousser sa plainte angoissée, Baudelaire revendique à présent pour son recueil lui-même la figure du serpent qu'il détaille en le débitant comme un vivisecteur :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superfine. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier¹⁹³².

Voilà un livre qui se laisse désosser comme un mannequin de biologie, à la différence que cette entité grouillante révèle un pullulement d'entités vivantes et interchangeable. Barbara Johnson peut donc évoquer une « œuvre décapitée¹⁹³³ ». Cette expression renvoie à l'ouverture du premier recueil et aux helminthes dévoreurs de cerveaux, pour mettre en lumière la persistance d'une hantise baudelairienne : la décollation, la perte de la raison, la folie. C'est le sujet du poème en prose dialoguant le plus ouvertement avec la science, « Mademoiselle Bistouri¹⁹³⁴ ». La femme, qui est atteinte d'une forme de vésanie, souffre d'une pathologie liée à sa propre identité qui lui semble à elle-même étrangère. Lorsque le locuteur poétique, médecin malgré lui, et endossant finalement ce rôle en analysant le cas clinique qui se présente à lui, demande à son hôtesse de quand date cette « passion si particulière¹⁹³⁵ », elle se trouve dans l'incapacité de lui répondre, comme si souvenir, mémoire et identité ne lui appartenaient pas. En outre, son brusque revirement d'humeur ouvre la voie à un diagnostic psychologique conduisant à identifier une forme de cyclothymie. À l'époque, l'aliéniste français Jules Baillarger décrit une

¹⁹³² Baudelaire, « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 275-276.

¹⁹³³ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 28.

¹⁹³⁴ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 353-356.

¹⁹³⁵ *Ibid.*, p. 355.

« folie à double forme¹⁹³⁶ » qui se définit par la succession d'états antagonistes, la « dépression » succédant à l'« excitation »¹⁹³⁷. La même année, 1854¹⁹³⁸, le psychiatre Jean-Pierre Falret identifie une « folie circulaire » qui se caractérise par le retour successif de phases de manie et de dépressions qu'il nomme « accès »¹⁹³⁹. Les sujets qui en seraient atteints « passent leur existence dans un cercle continu de dépression et d'excitation maniaque¹⁹⁴⁰. » Falret évoque dans ses *Leçons cliniques de médecine mentale faites à l'hospice de la Salpêtrière* des aliénés dont l'« existence roule dans un même cercle d'états maladifs qui se reproduisent sans cesse, comme fatalement¹⁹⁴¹ ». Mademoiselle Bistouri agit justement comme l'un des patients que décrivent les deux aliénistes. Elle s'apparente à une figure de grand damné (les descriptions de Falret ne sont pas sans évoquer le mythe de Sisyphe ou celui d'Ixion) contraint à une peine sans cesse recommencée (Falret évoque une « fatal[ité] »). Le rapprochement avec Mademoiselle Bistouri est encore plus signifiant si l'on lie sa manie pour la médecine (qui représente le combat contre la mort) à l'entêtement de Sisyphe qui déjoue les plans de Thanatos et des Dieux qui souhaitent le tuer. En ce cas, le poème de Baudelaire se charge d'une portée caustique quant aux aspirations de la médecine, qui, effectivement, ne peut abolir la mort. Quant au rapprochement avec Ixion, il se joue notamment dans la folie qui lie les deux personnages, persécutés l'une par une idée fixe, l'autre par les Erinyes. Bistouri est atteinte de manies qui se caractérisent par des crises d'enthousiasme, puis de brusques infléchissements d'humeur. Sa personnalité, comme celle du lecteur à qui s'adresse le poème liminaire des *Fleurs du Mal*, comme la structure même du *Spleen de Paris*, est une personnalité complexe, mais surtout une personnalité hétérogène et séquencée. Cela explique sa passion pour la médecine, art de l'analyse et de la dissection. Son nom est celui de l'objet qui sépare les éléments structurels du corps humain, et rien ne semble l'enthousiasmer tant que l'« homme qui aime couper, tailler et rogner¹⁹⁴² ». Notons que la guérison lui importe peu. La médecine est un art de l'analyse qui semble avoir ici peu à voir avec la rémission du patient affecté. En ce sens, Mademoiselle

¹⁹³⁶ Jules Baillarger, *De la folie à double forme* [1854], Paris, impr. E. Donnaud [1880]. Le travail fondateur de Baillarger a été lu à l'Académie lors de la séance du 31 janvier 1854.

¹⁹³⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁹³⁸ « Quinze jours après la publication » du mémoire de Baillarger, d'après ce dernier, *ibid.*, p. 20.

¹⁹³⁹ Jean-Pierre Falret, *Mémoire sur la folie circulaire, forme de maladie mentale caractérisée par la reproduction successive et régulière de l'état maniaque, de l'état mélancolique et d'un intervalle lucide plus ou moins prolongé*, dans le *Bulletin de l'Académie impériale de médecine*, t. XIX, dix-huitième année, Paris, J.-B. Baillière, 1853-1854, p. 382-400.

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 383.

¹⁹⁴¹ [Jean-Pierre] Falret, *Leçons cliniques de Médecine mentale faites à l'hospice de la Salpêtrière, Première partie : Symptomatologie générale des maladies mentales*, Paris, J.-B. Baillière, 1854, p. 249.

¹⁹⁴² Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 353.

Bistouri, muse du poète¹⁹⁴³, place la voix lyrique baudelairienne sous le signe de la vivisection et du sujet complexe. Atteint de bipolarité, le locuteur poétique, petit frère de Sisyphe, cherche à déjouer éperdument la mort et s'en inquiète. La fin de la pièce en prose de Baudelaire prend la forme d'une incantation à la première personne :

Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? La vie fourmille de monstres innocents. – Seigneur, mon Dieu ! vous, le Créateur, vous, le Maître ; vous qui avez fait la Loi et la Liberté ; vous, le souverain qui laissez faire, vous, le juge qui pardonnez ; vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame ; Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! Ô Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu *ne pas se faire*¹⁹⁴⁴ ?

Le poète accuse Dieu d'avoir mis dans son esprit « le goût de l'horreur », penchant pervers et ferment analytique qui scinde en deux le sujet lyrique qui semble ici s'en désoler tout d'abord. Toutefois, dans une perspective qui réunifie causalisme scientifique et christianisme, cet agent du mal permet une prise de conscience du bien. L'inoculation supposée est immédiatement comparée à une « lame » de scalpel, et Dieu à un chirurgien. Le mal revêt la fonction du vaccin, de l'agent mauvais et séparateur, dans le but d'une guérison. Le mal baudelairien sert une moralité toute chrétienne, mais la nécessité de ce média diabolique semble faire saigner le cœur lyrique du poète tiraillé. Si le cerveau des lecteurs et du poète grouille d'un « million d'helminthes », si *Le Spleen de Paris* se compose de fragments vivants qui pullulent et créent une entité composite¹⁹⁴⁵, c'est que « la vie » elle-même « fourmille de monstres innocents », dont le poète, tiraillé par le mal en vue de rechercher le bien, fait en définitive partie.

Il y a bien dégénérescence formelle, puisqu'au corps humain biologique dont l'unité est remise en cause par la dissolution des helminthes, le poète substitue l'image d'un corps reptilien d'emblée déstructuré et fractionné.

Poète inquiet, Baudelaire se détourne résolument du progrès. Michel Pierssens le répète avec force dans « Vulgariser les sciences en 1855. Entre Baudelaire et Babinet¹⁹⁴⁶ ». Il conclut son étude en rappelant que l'information scientifique conquiert les lettres « au rebours de la séparation stricte que Baudelaire voulait maintenir ». Puis il ajoute : « voilà qui avait tout pour

¹⁹⁴³ Il décèle en elle une de ces « bizarreries » qui fournit des sujets de poèmes à qui « sait se promener et regarder », « monstr[e] innocen[t] », *ibid.*, p. 355.

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 355-356. C'est Baudelaire qui souligne.

¹⁹⁴⁵ À l'époque, on débattait encore de la possibilité de pouvoir diviser ces vers sans leur ôter la vie, ce qui renforce le lien entre les deux textes liminaires de Baudelaire. Voir par exemple Félix Dujardin, *Histoire naturelle des helminthes ou vers intestinaux* [1844], Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1845, p. v.

¹⁹⁴⁶ Michel Pierssens, « Vulgariser les sciences en 1855. Entre Baudelaire et Babinet », *Alliage*, n° 73, printemps 2014, p. 30-45.

renforcer chez ce dernier l'horreur que lui inspirait la célébration omniprésente du Progrès. C'est plutôt la décadence, les "ferments de ruine" qui sollicitent son propre imaginaire. »¹⁹⁴⁷ Si surnagent en effet dans l'œuvre poétique de Baudelaire des ilots de scientificité, ce sont des traces qui suggèrent un sentiment angoissant de décadence et de pourrissement. Grâce à ces « *copules de scientificité* », pour reprendre l'expression de José-Luis Diaz¹⁹⁴⁸, Baudelaire fait montre d'un état inquiet du savoir scientifique qui se fait à rebours du progrès universel, et s'inquiète plutôt de la dégénérescence intérieure. Il permet ce faisant l'avènement d'une poésie qui intègre la science en son sein, mais dont l'énonciation lyrique s'effraie du savoir scientifique et de ses conséquences. « La poésie de Baudelaire nous découvre ainsi l'"homme désaccordé"¹⁹⁴⁹ », fasciné par le mal et désespérément en quête d'un bien qui le dépasse. Toutefois, l'attention prêtée à la science permet au poète de s'engager sur la voie de l'expérimentation poétique, dans *Les Paradis artificiels* et *Le Spleen de Paris* notamment. La science, par conséquent, relance la recherche formelle. Les avancées des sciences, psychologiques notamment, sont mises à profit par Baudelaire qui se les approprie afin de pouvoir dire par le biais de nouvelles analogies la crise que traverse la poésie lyrique.

1.2. Lautréamont : le corps composite d'un sujet lyrique monstrueux

Le 12 août 1867, un professeur agrégé de physique, M. Barthélémy, dans un discours « prononcé à la Distribution Solennelle des Prix du Lycée impérial de Pau », intitulé *La Poésie des sciences*¹⁹⁵⁰, s'exclamait :

Quelques esprits chagrins, il y en a toujours, vous diront que les sciences ont tué toute poésie, et pour un peu ils jetteraient le vieux cri d'alarme : « les dieux s'en vont ! »

La poésie, Messieurs ! mais elle coule à plein bord dans les sciences ; loin de la tuer, nous en agrandissons les horizons, nous lui indiquons des sommets inconnus.

Je ne sais si je me trompe, mais j'ai toujours trouvé dans nos grandes applications scientifiques autant de poésie que dans Priam humilié aux pieds d'Achille ou dans les plus beaux vers du chantre de Mantoue¹⁹⁵¹.

Élève du lycée de Pau à cette époque, Isidore Ducasse semble s'être souvenu de ce discours auquel il a probablement assisté : il s'empare de ce poncif comme d'autres lieux communs de son temps. Après s'être moqué des effusions subjectives des poètes romantiques, Ducasse

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁴⁸ José-Luis Diaz, « Un siècle sous influence », *Romantisme*, 1997, n° 98, *Influences*, p. 11-32, p. 13 pour la citation. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁹⁴⁹ Arnaldo Pizzorusso, « *Le Mauvais vitrier* ou l'impulsion inconnue », art. cit. L'expression « homme désaccordé » est une citation de l'étude que Baudelaire a fourni sur Poe, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* [1856], repris dans Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 1046.

¹⁹⁵⁰ M. Barthélemy, *La Poésie des sciences*, Discours prononcé à la Distribution Solennelle des Prix du Lycée impérial de Pau, le 12 août 1867, Pau, imp. de É. Vignancour, 1867.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 3-4.

proclame dans le premier feuillet de ses *Poésies* : « Renouons la chaîne régulière avec les temps passés ; la poésie est la géométrie par excellence¹⁹⁵². » Ce poème, qui revêt quelquefois des allures d'art poétique, assume un héritage scientifique¹⁹⁵³. Ducasse étonne en ce qu'il prône une poésie qui s'inspire d'un passé jugé révolu, celui où science et poésie cheminaient de conserve. Toutefois, cette remarque corrobore dans un premier temps le primat de la forme : ce qui importe, avant tout, serait que la poésie copie la fonction esthétique des sciences mathématiques et de leurs « *beaux théorèmes*¹⁹⁵⁴ ». Or une telle conception ne peut manquer d'avoir des conséquences sur la production lyrique : rien de moins subjectif, *a priori*, que la géométrie. Le lyrisme ducassien, dès lors, dépasse nécessairement une définition réduite et traditionnelle du lyrisme comme expression des sentiments et des émotions intimes du poète.

On a beaucoup commenté, surtout dans la première œuvre de Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, la présence d'un langage scientifique jusqu'à des greffes frisant le plagiat de morceaux complets issus de diverses sources scientifiques ou de vulgarisation¹⁹⁵⁵. Ce travail de recherche intertextuel, colossal dans le cas de l'œuvre ducassienne, a trop rarement été mis au profit d'études sur les implications poétiques et poétologiques. L'omniprésence d'intertextes de tous ordres (les sciences, à ce titre, ne sont qu'une source parmi d'autres à laquelle puise le poète de Montevideo) doit être interrogée en dépassant la sempiternelle question¹⁹⁵⁶ qui consiste à se demander si oui ou non Ducasse plagie ironiquement ces textes sources : ce n'est pas la valeur de l'usage de la seconde main qui nous importera ici. S'il y a scientificité, c'est que Ducasse décrit ces opérations poétiques comme une méthode scientifique. Ce qui intéresse au premier chef Ducasse, c'est de créer de la poésie. Pour ce faire, les lectures scientifiques constituent une inspiration de premier plan.

¹⁹⁵² Isidore Ducasse, *Poésies I* [1870], repris dans les *Œuvres complètes* de Lautréamont [Isidore Ducasse], Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 271.

¹⁹⁵³ Ainsi, Jean-Luc Steinmetz propose par exemple un rapprochement entre Ducasse et Lucrèce, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », Jean-Luc-Steinmetz, dans *Lautréamont. Retour au texte*, Henri Scepi et Jean-Luc Steinmetz (dir.), Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 151-165, p. 155 pour le rapprochement avec Lucrèce.

¹⁹⁵⁴ Pour reprendre l'expression qu'utilise Diderot, dans son article « Beau » de l'*Encyclopédie*, Le Breton, Durand, Briasson, David, Paris, 1^{re} éd., t. II, 1751, p. 169-181. C'est Diderot qui souligne.

¹⁹⁵⁵ Voir notamment Maurice Viroux, « Lautréamont et le Dr Chenu », *Mercur de France*, 1^{er} décembre 1952, p. 632-642, Désiré Coussadi, « Le docteur Chenu, co-auteur des *Chants de Maldoror* », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1988, livraison VII et VIII, p. 79-84, Jean-Pierre Lassalle, « Feuilles de Figuier », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1992, livraison XXIII et XXIV, p. 57-60, Annaïck Sallaün, « Une visite à l'exposition universelle de 1867 », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1997, livraison XLIII et XLIV, p. 71-77, Naruhiko Teramoto, « La greffe du discours scientifique dans *Les Chants de Maldoror* : une expérimentation physiologique de Paul Bert », *Lautréamont au Japon, Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2000, livraison LII et LIII, p. 82-88.

¹⁹⁵⁶ L'exemple archétypal de ce type d'approche peut être illustré par l'ouvrage de Claude Bouché, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1974. Voir notamment les pages 136 à 139.

Cette matière abondante n'offre assurément rien de hasardeux. Elle répond à un profond parti pris que la première strophe souligne implicitement, par la façon dont le discours scientifique y prend place, à côté du discours poétique d'abord sollicité. L'expression de Ducasse ne saurait donc se développer sans cette donnée qui n'est pas seulement un apport, un supplément. Il faut bien penser qu'il en procède¹⁹⁵⁷.

Pour Steinmetz, il ne peut plus suffire d'identifier ces sources. Il faut en questionner les implications sur la poétique même d'une forme résolument tournée vers la modernité. Comme le remarque en effet Marcelin Pleynet, « [d]es *chants de Maldoror* aux *Poésies* [...], Ducasse, avec un acharnement inlassable, ne cesse de revenir et de désigner ce lieu [*i.e.* la science] d'où il entend parler, d'où il peut être entendu¹⁹⁵⁸ ». Michel Pierssens, parmi les tout premiers, indiquait que la présence massive des mathématiques dans *Les Chants de Maldoror* implique des qualités intellectuelles qui portent avec elles des qualités morales¹⁹⁵⁹. La prudence et la vérité des mathématiques entrent en confrontation avec la dualité constitutive de l'être humain : les hommes sont inconstants, tandis que les mathématiques sont immuables¹⁹⁶⁰. L'ode aux mathématiques – la strophe dixième du deuxième chant¹⁹⁶¹ – constituerait en ce sens une élégie déplorant que le sujet poétique ne puisse jamais atteindre la même stabilité que la science mathématique. Michel Pierssens ouvre alors la voie à une réflexion qui voit dans l'œuvre de Ducasse la présence de la science comme le signe d'un délitement du sujet lyrique. Le critique poursuit plus tard cette voie en affirmant que les savoirs chez Ducasse « servent [...] à porter toujours plus loin un questionnement de plus en plus radical¹⁹⁶². » Michel Pierssens en vient à lier intimement l'esthétique poétique de Ducasse et sa conduite narrative à la présence des sciences :

[...] à travers les *Chants* dans leur entier, ce sont les savoirs qui servent au contraire de pivot, de point de référence – c'est à eux qu'il faut faire appel pour arbitrer les comparaisons et fixer les critères verbaux de la beauté. Bien plus, c'est d'un bout à l'autre les savoirs qui cadrent le sens et la légitimité de la narration. Par rapport à ce que la langue des savoirs permet de poser, sans ambiguïté, sans contestation possible, sans équivoque –, la langue de la littérature ne fait que multiplier les détours, les nébulosités¹⁹⁶³.

En fin de compte, c'est dans ce nivellement – la langue de la science prend formellement et sémantiquement une place équivalente à celle du lyrisme poétique – que la poésie ducassienne se révèle révolutionnaire : le critique peut alors rêver une réconciliation fertile et profonde¹⁹⁶⁴.

¹⁹⁵⁷ Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », art. cit., p. 160.

¹⁹⁵⁸ Marcelin Pleynet, *Lautréamont*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1967, p. 175.

¹⁹⁵⁹ Michel Pierssens, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Objet », 1984, p. 77.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁹⁶¹ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* [1869], repris dans les *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 101-105.

¹⁹⁶² Michel Pierssens, *Ducasse et Lautréamont : L'envers et l'endroit*, [Tusson], Du Lérot, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 71.

¹⁹⁶³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 121.

Il n'en demeure pas moins que l'unité du sujet lyrique ne sort pas indemne de cette opération. Henri Scepi évoque en effet la « prolifération d'une instance auctoriale qui se pluralise¹⁹⁶⁵ ». Claude-Pierre Pérez¹⁹⁶⁶, dans la voie qu'avait ouverte Michel Pierssens, ajoute que le savoir chez Ducasse et son traitement signale une conception des sciences triste et humiliante pour l'homme. La science est dure et cruelle dans ses méthodes et ses moyens d'avènements. *Les Chants de Maldoror* sont émaillés de ces expériences. Une analyse du terme *loi*, très présent, montre que les lois de la nature sont brutales, violentes et aliénantes¹⁹⁶⁷. Le rôle du lexique scientifique n'est donc pas didactique mais plutôt offensif. Claude-Pierre Pérez dépeint une poésie qui repose sur le constat selon lequel les mots de la science sont les marqueurs d'un pouvoir que la poésie aurait perdu : loin d'en conclure à une tentative de reconquête de ce pouvoir par la poésie, il en déduit plutôt que l'omniprésence des mots qui disent la science sert à « disgracier le poème¹⁹⁶⁸ ». Toutefois, il semble possible de répondre, pour reprendre les mots d'Ana Alonso, que « [l]e registre scientifique sert à bâtir un univers d'anomalies¹⁹⁶⁹ ». Ducasse l'utilise ainsi afin de trouver une nouvelle manière de créer de la poésie.

Quant à Jean-Luc Steinmetz, il repère trois modes d'inscription des sciences dans *Les Chants de Maldoror*, qu'il tire d'une typologie précise et détaillée de la présence des différentes disciplines¹⁹⁷⁰. Tout d'abord, les sciences peuvent faire, traditionnellement, l'objet d'une ode : les mathématiques sont présentées comme une muse à laquelle s'adresse le poète (II-10). Deuxièmement, la science revêt un rôle de vraisemblance dans la stratégie poétique maldororienne : elle apporte des preuves physiques au moment où l'action devient incroyable. Enfin, Ducasse en fait un usage rhétorique : la science était le « pouvoir persuasif du texte », permet ses « facultés démonstratives ». C'est en particulier le rôle de la comparaison avec la science, qui ne sert pas à donner un éclat à l'objet comparé, mais justifie l'objet de façon positiviste. L'attirance de Maldoror pour la haine est liée aux « lois de la pesanteur »¹⁹⁷¹. Selon Steinmetz, « [l]a justification recherchée s'impose par ce seul type d'écriture, par

¹⁹⁶⁵ Henri Scepi, *Théorie et poétique de la prose, d'Aloysius Bertrand à Léon-Paul Fargue*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 2012, p. 121.

¹⁹⁶⁶ Claude-Pierre Pérez, « Disgracier le poème : Maldoror, la science et le caramel », dans *Les Poésies d'Isidore Ducasse, Cahiers Lautréamont*, 2001, livraisons LV et LVI, Du Lérot, p. 159-168.

¹⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 167.

¹⁹⁶⁹ Ana Alonso, « Les Sciences à l'aide de l'imaginaire. Le registre scientifique dans l'univers fantastique de Lautréamont », *Lautréamont, L'autre de la littérature*, Actes du VIII^e colloque international sur Lautréamont, Barcelone, 22-25 novembre 2006, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXVII à LXXX, p. 189-199, p. 193 pour la citation.

¹⁹⁷⁰ Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », art. cit., p. 161-162.

¹⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 162.

l'impersonnalité de la remarque scientifique qui ne saurait souffrir d'exception, souveraine dans sa généralisation¹⁹⁷² ». Ducasse s'adonne, pour introduire des textes scientifiques à la pratique du collage, unanimement célébrée comme un marqueur de modernité¹⁹⁷³ : en ce sens, Ducasse ferait entrer la poésie dans cette modernité à l'aide de l'outil scientifique détourné alors de sa fonction première.

La science est mise au service d'une entreprise éminemment critique, selon Breton qui voit là un héritage propre à expliquer la poésie surréaliste : « [u]n œil absolument vierge se tient à l'affût du perfectionnement scientifique du monde, passe outre au caractère consciemment utilitaire de ce perfectionnement, le situe avec tout le reste dans la lumière même de l'apocalypse¹⁹⁷⁴ ». Assurément, l'« œil absolument vierge » est une caractérisation plus que discutable en ce qui concerne Ducasse, mais la notion d'apocalypse est intéressante à plus d'un titre. Breton utilise le terme pour sa connotation qui suggère une catastrophe et la fin d'un monde, avec toutes les horreurs que cela apporte : Maldoror peut en effet être considéré comme une sorte de chevalier apocalyptique semant désordre et terreur partout où son cheval noir passe. Toutefois, le sens littéral du terme *apocalypse*, « révélation », évoque un dévoilement : la poésie de Ducasse permet de mettre au jour une forme nouvelle qui se trouvait en germe dans la production antérieure et qui, une fois révélée au grand jour, va permettre l'avènement d'un monde poétique rénové, que Breton identifie implicitement à son propre mouvement littéraire au prix d'une forme de *prisca theologia* poétique surprenante qui fait du surréalisme l'équivalent, *mutatis mutandis*, de la parousie. La science en évolution serait, toujours selon Breton, l'un des ferments de cette révélation en forme de révolution.

La majorité de ces fertiles débats peine le plus souvent à allier la micro-lecture à l'interprétation. L'on se contente trop souvent de repérer un intertexte sans questionner le sens de l'emprunt. Grâce à l'analyse de détail, je souhaiterais questionner le rapport qu'entretient effectivement la présence importante du matériau scientifique à la conception critique du sujet lyrique, et plus largement, à la conception ducassienne de la posture énonciative.

¹⁹⁷² *Ibid.*

¹⁹⁷³ Voir la préface que Jean-Luc Steinmetz donne à son édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. XX : « Il est notoire qu[e les collages] sont extraits le plus souvent d'ouvrages scientifiques. Inégalement compatibles avec le tissu sur lequel ils sont greffés, ils engendrent une forme de beauté incongrue, et, par là, strictement moderne. » Voir également l'article de Jean-Luc Pestel, « Jeux de greffes : écriture et parasitage dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* », *Lautréamont, L'autre de la littérature*, *op. cit.*, p. 55-61. Pestel fait justement remarquer que le recueil des corps étrangers est un signe de la modernité poétique. Il s'appuie pour ce faire sur l'ouvrage de Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, qui fait une large part au procédé du collage et consacre un développement conséquent à Ducasse, *op. cit.*, p. 52-156.

¹⁹⁷⁴ André Breton, *Anthologie de l'humour noir* [1939], repris dans le deuxième tome des *Œuvres complètes* d'André Breton, Marguerite Bonnet (dir.), Étienne-Alain Hubert (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 987.

D'emblée, il semble que l'instance lyrique est problématique chez Ducasse, qui montre son goût pour la métamorphose non seulement dans ses textes mais aussi dans les stratégies de présentations auctoriales : le premier des *Chants de Maldoror*, qui paraît seul dans un premier temps en 1868, à compte d'auteur¹⁹⁷⁵, est composé « par *** ». L'astéronyme sera remplacé dans l'édition intégrale¹⁹⁷⁶ de l'année suivante par le mystérieux pseudonyme « Le Comte de Lautréamont », tandis que les *Poésies* sont signées du patronyme de l'auteur, « Isidore Ducasse ». Enfin, *Les Chants de Maldoror* complique encore la donne en ajoutant un narrateur fictif dont Lautréamont ne ferait que reproduire les *chants*¹⁹⁷⁷. Le pseudonyme Lautréamont a d'ailleurs largement été glosé comme une variation phonique autour de l'expression de l'altérité¹⁹⁷⁸. Cette altérité qui met à mal le sujet lyrique ducassien justifie le recours important à des éléments et un langage hérités des sciences modernes.

Dans l'œuvre ducassienne, la science est généralement l'image d'une unité composée. C'est le sens du vol des étourneaux, qui ouvre le chant pénultième.

Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au-delà ; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elle sont plus voisines du centre¹⁹⁷⁹.

Cette longue citation que Ducasse reprend à l'ouvrage du docteur Chenu, suggère une forme d'unité fractionnée par la multiplicité, un plan d'ensemble capricieux mais néanmoins harmonieux, à la fois incompréhensible et habité par une force instinctive qui s'explique notamment par des forces scientifiques : des forces mécaniques (« centre », « lignes

¹⁹⁷⁵ [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror, Chant premier*, Paris, Imprimerie Balitout, Questroy et C^{ie}, août 1868.

¹⁹⁷⁶ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror, (Chants I, II, II, IV, V, VI)*, Bruxelles, Imprimerie A. Lacroix, Verboecheven et C^{ie}, 1869.

¹⁹⁷⁷ Pour une étude de ces variations, voir la préface de Jean-Luc Steinmetz à son édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. X-XI.

¹⁹⁷⁸ François Caradec, *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 277.

¹⁹⁷⁹ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, Jean-Luc Steinmetz (éd.), *op. cit.*, chant V, strophe 1, p. 189-190.

environnantes qui pèsent sur lui ») et magnétiques (la force de l'aimant¹⁹⁸⁰). Or cette force centripète qui réunit au plus près d'un centre mouvant une pluralité dispersée suit une direction : « Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage¹⁹⁸¹. » Le voyage des passereaux est donc tendu vers un but qui les transcende, ce qui conduit le poète à établir une analogie avec le lyrisme nouveau qui constitue la particularité paradoxale de son projet poétique. Ainsi s'adresse-t-il au lecteur à la première personne en lui demandant : « Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes¹⁹⁸². » Chaque strophe est comparée à un étourneau, aussi volatile et capricieuse. Leur ensemble forme une nuée : *Les Chants de Maldoror*. Cette nuée est structurée autour d'un centre : la voix lyrique de Maldoror, ce « je » qui « chante » une poésie disparate et illogique, *a priori*, mais dont l'allure diffractée cache un plan d'ensemble, un lieu de « pèlerinage » à atteindre.

Par conséquent, dès la page suivante, la lecture en elle-même devient une activité scientifique à son tour. Elle est mise sur le même plan qu'une expérience faite en 1860 par Pasteur sur les « rotifères et les tardigrades » qu'il fait chauffer « à une température voisine de l'ébullition »¹⁹⁸³ pour en déterminer la nature et surtout les incroyables capacités de survie en milieu hostile¹⁹⁸⁴. L'expérience de la lecture des *Chants de Maldoror* plonge le lecteur dans un milieu défavorable et inhospitalier, mais comme les « rotifères et les tardigrades » que l'on fait bouillir, ce feu infernal que constitue le poème ne lui fera pas « perdre nécessairement [sa] vitalité », à condition que le lecteur sache s'« assimiler », c'est-à-dire *s'adapter* aux « diverses modifications » de la « raison cadavérique » de Maldoror. Si le lecteur est capable d'accepter

¹⁹⁸⁰ L'adjectif « aimanté » a d'ailleurs une importance toute particulière, puisque c'est le seul mot que Ducasse ajoute au texte source.

¹⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁸² *Ibid.*

¹⁹⁸³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹⁸⁴ Sylvain-Christian David, dans son article « Un cygne en été », *Cahiers Lautréamont*, année 2010 et dernière, livraison LXXXIV à LXXXC, p. 3-38, révèle une source jusque-là ignorée de cette anecdote. Il s'agirait en fait d'un texte de Milne Edwards évoquant les travaux de Paul Bert : *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France – Rapport sur les progrès récents des sciences zoologiques en France*, Milne Edwards, Paris, Ministère de l'instruction publique, 1867, p. 54-56. Paul Bert, selon le rapports de Milne Edwards, aurait à la fois « chauffé à une température voisine de l'ébullition » des rotifères et des tardigrades pour en vérifier l'incroyable capacité de survie, mais surtout, ce qui constitue un argument de poids pour l'hypothèse de Sylvain-Christian David, ce même passage de Milne Edwards relate aussi une expérience du même Paul Bert qui serait « parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée du corps d'un autre rat », anecdote que reprend mot à mot Ducasse immédiatement après l'évocation des rotifères et des tardigrades. Ajoutons que le jeune poète s'amuse très probablement de l'onomastique de l'un de ces deux animalcules que les savants s'amuse à faire *rôtir* : emploi savant, certes, usage réflexif et analogie sur la lecture des *Chants de Maldoror*, probablement, mais surtout, Ducasse ne cesse jamais d'être un poète malicieux qui joue des rapprochements entre le signifiant et le signifié.

cette acclimatation, comme ce « rat vivant » a accepté la greffe de la queue d'un « autre rat », alors la lecture, opération pourtant dangereuse, provoquera chez lui une « guérison »¹⁹⁸⁵ totale. La lecture du poème inocule en l'esprit du destinataire un virus axiologiquement trouble qui va enrichir et complexifier la personnalité d'abord simple du lecteur. Celui-ci est contaminé par la complexité du sujet lyrique et de la structure même des *Chants de Maldoror*¹⁹⁸⁶. C'est un phénomène de contagion, en définitive, qui s'étend de la problématique voix lyrique jusqu'à la personne du récepteur, ce qui constitue un double mouvement de prise en compte de l'altérité en même temps qu'un principe de continuité.

Dans cette optique, la voix lyrique se définit souvent grâce à la métamorphose. Ce phénomène tend généralement à dire l'altérité du sujet. Pour ce faire, il repose fréquemment sur des analogies liées de près ou de loin aux sciences. Toutefois, l'originalité du projet lyrique maldororien réside dans le choix déroutant des comparants.

Lors du chant quatre, à la strophe trois, Maldoror observe un homme suspendu par les cheveux à un gibet que viennent insulter puis fouetter deux femmes, son épouse et sa mère. Le narrateur se décrit alors en utilisant une comparaison entomologique : « Je me recachai derrière le buisson, et je me tins tout coi, comme l'acantophorus serraticornis, qui ne montre que la tête en dehors de son nid¹⁹⁸⁷. » Sylvain-Christian David a révélé la source de cet intertexte¹⁹⁸⁸, et notamment mis en lumière le rapport entre la description ducassienne et une gravure de vulgarisation issue de *L'Air et le monde aérien*, d'Arthur Mangin¹⁹⁸⁹ dont voici une reproduction :

¹⁹⁸⁵ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, op. cit., p. 191.

¹⁹⁸⁶ Voir notamment Naruhiko Teramoto, « La greffe du discours scientifique dans *Les Chants de Maldoror* : une expérimentation physiologique de Paul Bert », art. cit., et surtout Jean-Luc Pestel, « Jeux de greffes : écriture et parasitage dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* », art. cit.

¹⁹⁸⁷ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, op. cit., chant IV, strophe 3, p. 165.

¹⁹⁸⁸ Sylvain-Christian David, « L'armée des signes », *Cahiers Lautréamont*, 2009, p. 65-98, pour le passage sur l'acantophorus, p. 77-78, et « Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires », *Cahiers Lautréamont*, décembre 2012. URL : <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2012/12/> (consulté le 17/07/2017)

¹⁹⁸⁹ Arthur Mangin, *L'Air et le monde aérien* [1865], deuxième édition, Tours, Alfred Mame et fils, 1865, p. 406.

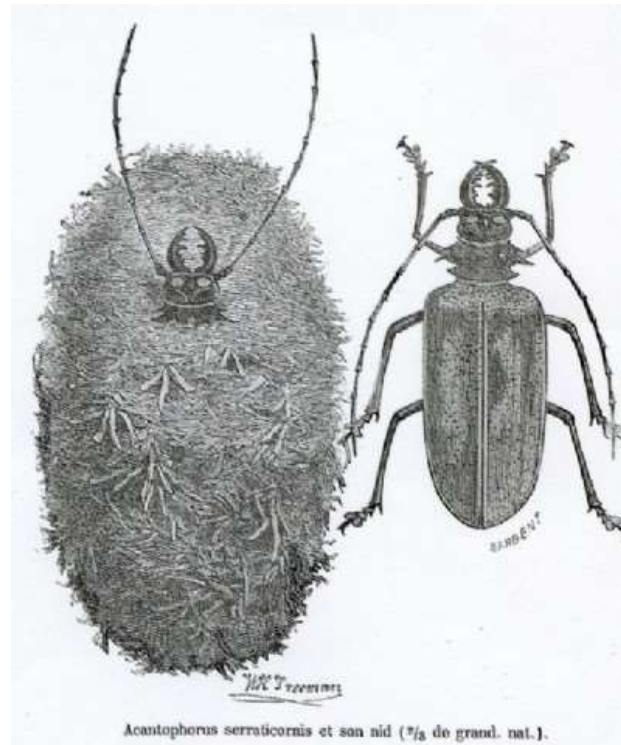


Figure 9 : *Acanthophorus serraticornis*, illustration de William Henry Freeman et Yan'Dargent, dans *L'Air et le monde aérien*, Arthur Mangin, p. 406.

Il est plus que probable que cette illustration a influencé Ducasse : l'apparence maline de la tête du coléoptère, ses grands yeux vides à l'air cruel, ses mandibules hypertrophiées et serrulées, à l'allure de tenailles crénelées (*serra*, racine latine de *serraticornis* signifie « la scie ») ainsi que ses immenses antennes qui rappellent des cornes, attributs diaboliques, achèvent d'en faire un animal inquiétant. Qui plus est, sa particularité éthologique (se tenir dans son nid, la tête seule qui dépasse) indique pour l'observateur humain une attitude d'espion prêt à passer à l'acte.

Si Maldoror ressemble effectivement à cet insecte, physiquement et éthologiquement, il se dépeint alors comme un prédateur cruel et inquiétant. Toutefois, cette métamorphose que permet le recours au trope semble dans le cas présent ne pas entrer en adéquation avec l'attitude de Maldoror qui secourt finalement le pauvre pendu (certes un peu tard) : elle révèle surtout le caractère fondamentalement ambivalent d'un sujet lyrique qui oscille entre le bien et le mal, entre bravoure héroïque (durant le combat avec le requin) et lâcheté honteuse. L'« *acanthophorus serraticornis* » apparaît donc comme le symbole d'un être inquiétant, mais qui, attentif au contexte dans lequel il se trouve, pourra se permettre d'être cruel ou bienveillant, ou devra rester caché et pourra même le cas échéant profiter d'un spectacle cruel que le voyeur avoue lui-même être dans l'obligation d'« admir[er] ». Enfin, d'un point de vue plus poétologique, la crise du sujet lyrique est reconduite dans la forme même du nom scientifique utilisé comme comparant. La critique a beaucoup glosé une prétendue faute d'orthographe de la part de Ducasse qui écrit

« acantophorus » au lieu d'*acanthophorus*, qui signifie littéralement « porteur d'acanthé ». Cela contribue dans un premier temps à pousser le lecteur à s'interroger sur le sens et la racine de ce mot. L'acanthophore est celui qui porte l'acanthé, soit une plante à épine, ce qui s'explique probablement par la forme même de ses mandibules. Dans un second temps, l'acanthophore renvoie à la figure mythologique d'Acanthé, celle qui osa griffer Apollon lorsque celui-ci chercha à l'enlever. Maldoror, par le biais de cette filiation mythologique médiatisée par la langue scientifique et la référence inquiétante à l'entomologie, se décrit métaphoriquement comme un héros légendaire capable de défier les dieux et de leur résister. Comme le remarque Sylvain-Christian David¹⁹⁹⁰, la faute d'orthographe sur « acantophore » est une reprise consciente de la part de Ducasse de l'orthographe utilisée au bas de l'illustration dans l'ouvrage de Mangin¹⁹⁹¹ : Ducasse, ce faisant, revendique une pratique de la marge (il utilise en poésie une référence scientifique, et assume la lecture d'ouvrages de pure vulgarisation¹⁹⁹²) et de « l'exception » : « [i]l est logique de penser que Ducasse, en reproduisant volontairement la faute, a choisi de se désigner non par la norme, mais par l'exception¹⁹⁹³. » La voix lyrique se dit elle-même en crise en reproduisant cette coquille accidentelle.

Surtout, c'est le caractère déroutant de cette analogie qui marque le lecteur. Si la métamorphose du sujet lyrique par le biais d'analogies est une opération traditionnelle, c'est l'objet comparant choisi qui fait obstacle à la lecture : qui connaît l'*acanthophorus serraticornis* si ce n'est l'entomologiste et le lecteur de vulgarisation qui ont eu cet ouvrage précis entre les mains ? La métaphore étant puisée dans un endroit inconnu, ce qui demeure l'interrogation la plus mystérieuse, c'est la désinvolture avec laquelle ce jeune poète fait référence à une source opaque. En retour, la figure du locuteur poétique est touchée : que devient un sujet lyrique dont le lecteur ne peut pas comprendre les références ni les projets ?

De même, la septième strophe du quatrième chant relate la métamorphose d'un homme en poisson, que Jean-Luc Steinmetz, dans son édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont

¹⁹⁹⁰ Sylvain-Christian David, « Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires », art. cit.

¹⁹⁹¹ La faute n'est en effet pas reprise dans le texte qui décrit le coléoptère, quelques pages plus loin, texte qui ne parle d'ailleurs pas de cette habitude de nidation particulière. Arthur Mangin, *L'Air et le monde aérien*, op. cit., p. 408.

¹⁹⁹² L'ouvrage de Mangin, *L'Air et le monde aérien*, utilise très souvent comme référence scientifique l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du Dr Chenu (1850-1861) que cite également Ducasse fréquemment et longuement. Il serait intéressant, par ailleurs, de vérifier quelles sont les citations de Chenu qui pourrait avoir été recopiées par l'intermédiaire de l'ouvrage de Mangin (il semble que ce ne soit pas le cas, par exemple, du passage sur les étourneaux).

¹⁹⁹³ Sylvain-Christian David, « Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires », art. cit.

lit comme la marque d'un évolutionnisme darwinien¹⁹⁹⁴. En effet, cet homme, transporté dans un nouveau milieu, la mer, a développé des palmes comme des « larges pattes de canard », « une nageoire dorsale », et une nouvelle viscosité du corps¹⁹⁹⁵. En voici l'explication : « la prolongation de l'existence, dans cet élément fluide, avait insensiblement amené, dans l'être humain qui s'était lui-même exilé des continents rocaillieux, les changements importants, mais non pas essentiels, que j'avais remarqués¹⁹⁹⁶ ». La théorie du milieu et de ses influences sur les formes de la nature est mise en récit avec un changement d'échelle saisissant, celui de l'individu. Ce changement d'échelle suggère que l'homme en lui-même est une « nature multiple et complexe¹⁹⁹⁷ », capable, à ce titre, de se faire « amphibie¹⁹⁹⁸ », ce qui ne laisse pas d'avoir d'inévitables implications sur la conception du lyrisme.

Pourtant, Maldoror cherche à résister à ces métamorphoses dont il est incessamment la proie : « Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. » Voilà une profession de foi trop affirmative pour être prise au sérieux, et la chute en signale en fin de compte le caractère vainement incantatoire : « L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. »¹⁹⁹⁹ Cette « autonomie » n'est qu'un rêve, et le sujet maldororien en vient à réclamer d'être métamorphosé en animal. Dans le raisonnement intime du sujet lyrique, les mathématiques au cheminement assuré et raisonné voient leur marche heurtée par la part d'animalité, de mutations et d'incohérence de l'esprit humain. De plus, l'hippopotame n'est pas choisi au hasard : animal hors-norme, il brille par sa taille énorme (au sens littéral du terme) et son caractère exotique. D'ailleurs, le mot d'*hippopotame* révèle qu'il s'agit d'un animal lui-même appréhendé comme une chimère : c'est un *cheval de fleuve* (ἵππος, « le cheval », et ποταμός, « le fleuve »). Souhaiter être métamorphosé en un être dont le nom suggère l'hybridité, c'est confesser, après avoir échoué à se considérer comme une voix pleine, monolithique et autonome, que le sujet lyrique se pense selon un modèle composite. C'est entériner la perte de l'unité du sujet. Le je de Maldoror n'est donc pas « un autre²⁰⁰⁰ », mais plutôt un moi qui reconnaît sa part d'animalité, de bestialité et de monstruosité, ce qui fait reconnaître à Maldoror, dans la huitième

¹⁹⁹⁴ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Œuvres complètes, op. cit.*, note 6 de la septième strophe du chant IV, p. 646 : « Ducasse se montre informé des théories de l'évolutionnisme exposées par Darwin dans son livre, maintes fois traduit, *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* (1859). »

¹⁹⁹⁵ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror, op. cit.*, chant IV, strophe 7, p. 180.

¹⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 180.

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 181. Le terme est mis sous emphase, puisque Ducasse le glose dans une premboule qui affirme que le terme est employé à dessein : « (puisque amphibie il y a, sans qu'on puisse affirmer le contraire) ».

¹⁹⁹⁹ *Ibid.*, chant V, strophe 3, p. 199-200.

²⁰⁰⁰ Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 340.

strophe du chant quatre : « Je m'aperçois que mes lèvres remuent et que c'est moi qui parle²⁰⁰¹ ».

Pourtant, la perte de ce sujet lyrique devient elle-même constitutive d'une nouvelle façon de faire de la poésie selon une perspective évolutionniste : « spectateur impassible des monstruosité acquises ou naturelles, qui décorent les aponévroses et l'intellect de celui qui parle, je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau²⁰⁰² ! » Cette voix que caractérise une « dualité » a connu des métamorphoses issues d'un phénomène d'évolution, puisqu'elle a acquis des caractéristiques nouvelles au fil du temps. Jean-Luc Steinmetz évoque ces métamorphoses en liant la mythologie à la science biologique moderne :

Le plus souvent, le tout autre animal (l'hétérogène) prend ainsi une importance imprévue, à la limite des mutations du rêve, des embryogenèses, des figures limbiques, entre les *Métamorphoses* d'Ovide et le récent traité de Darwin, *De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle* (1859). Le fonds mythique qui exprime l'imaginaire coopère parfois avec l'explication scientifique justifiant le transformisme²⁰⁰³.

La poésie que chante une telle voix, fruit d'une évolution qui ajoute à un héritage classique des attributs nouvellement formés, crée une poétique de la monstruosité assumée et revendiquée pour son efficacité esthétique : avec Lautréamont, et à la suite de Baudelaire, la voix monstrueuse du poème, qui se dit notamment par la langue scientifique, se trouve belle. Chez Lautréamont, la révolution lyrique passe par l'évolution et la monstruosité revendiquée comme ferment esthétique faite de mieux.

La présence marquée et remarquée de la science dans *Les Chants de Maldoror* est la métaphore du multiple et de la perte de l'individualité, de la même manière que le cerveau du sujet baudelairien grouillait d'un « million d'helminthes ».

Dans une forme de métamorphose particulière, la voix maldororienne, voix lyrique éminemment problématique, se définit enfin elle-même comme l'égal du médecin, et plus particulièrement du chirurgien (c'est-à-dire, dans un siècle touché par une spécialisation massive, d'une figure qui représente l'altérité pour un poète). Dans la troisième strophe du chant quatrième, Maldoror glose sa propre élocution et proclame dans une parenthèse :

(car, jusqu'ici je n'ai été que concis, ce que même plusieurs n'admettrons pas, à cause de mes longueurs, qui ne sont qu'imaginaires, puisqu'elle remplissent leur but, de traquer, avec le scalpel de l'analyse, les fugitives apparitions de la vérité, jusqu'en leurs derniers retranchements²⁰⁰⁴)

²⁰⁰¹ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, op. cit., chant IV, strophe 8, p. 185.

²⁰⁰² *Ibid.*, chant VI, chapitre IV, p. 238.

²⁰⁰³ Jean-Luc Steinmetz, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », art. cit., p. 154.

²⁰⁰⁴ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, op. cit., chant IV, strophe 3, p. 167.

L'outil de cette voix lyrique, qui se proclame analytique, est le « scalpel²⁰⁰⁵ ». C'est dire si cette quête de « vérité » est vécue sur le mode de la dissection, de la séparation et du désenfouissement. Le jeu polysémique sur le substantif « retranchement », qui relève d'une sorte de syllepse, évoque un sujet lyrique qui tranche (en réactualisant la possibilité d'un polyptote) dans la masse de ce qu'il analyse, et qui est avant tout d'ordre psychologique et poétologique. Cette parenthèse²⁰⁰⁶, qui ouvre grand le texte, cherche dans la béance qu'elle produit une explication analytique au texte qui pratique sur lui-même une vivisection en vue d'expliquer son fonctionnement intime.

Maldoror proclame à nouveau sa parenté avec le scientifique, en répétant à plusieurs reprises à la fin du quatrième chant : « moi, aussi, je suis savant²⁰⁰⁷ ». Pour appuyer cette déclaration, à l'occasion de l'évocation des causes de la chute des cheveux, Maldoror ajoute à celles trouvées par les médecins (le vieillissement, la maladie et la douleur) la sienne : la cruauté. C'est en infligeant le supplice de la fronde humaine qu'il arrache les cheveux de l'adolescent. Dans le premier cas²⁰⁰⁸, les cheveux restent dans la main de Maldoror et le supplicé, propulsé par la force centrifuge, s'envole et va cogner contre un arbre. Dans le second²⁰⁰⁹, c'est Maldoror qui le lâche. Maldoror est savant, et se revendique comme tel, non seulement parce qu'il décrit cette opération à l'aide d'un terme relevant de la mécanique des forces (« force centrifuge²⁰¹⁰ »), mais aussi parce que cet événement conditionne, annonce et appelle la résolution du petit roman sur lequel se termine l'œuvre (le supplice de Mervyn). Le modèle de la force centrifuge doit donc être considéré comme structurant dans l'appréhension des *Chants de Maldoror*. Le recueil présente un centre, la personnalité de Maldoror, duquel jaillissent des anecdotes, des réflexions et des formulations poétiques fulgurantes et *a priori* déstructurés qui sont projetées sur la surface brutale de la réalité, comme Mervyn sur la coupole du Panthéon. La structure est éminemment éclatée, à l'image de la description d'un Quaresmeprenant rabelaisien dont la singularité est justement définie par l'éclatement anatomique.

²⁰⁰⁵ L'attitude de cette voix n'est donc pas sans rappeler les déviances de « Mademoiselle Bistouri ».

²⁰⁰⁶ À propos de la présence des parenthèses et de leur rapport avec les sciences, voir notamment Rym Abdelhak, *Le Travail de la parenthèse dans Les Chants de Maldoror*, Tunis, Sud Éditions, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2005 : « Si elle vient couper le lyrisme flamboyant des fantasques "élucubrations" (sa manière à elle de miner, de transformer ce discours dominant dans l'œuvre), la parenthèse adopte volontiers le discours, les tours d'un discours savant, comme en vue de rompre justement l'envolée lyrique. », p. 89.

²⁰⁰⁷ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, chant IV, strophe 8, p. 186.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁰⁹ *Ibid.*, chant VI, chap. 8, p. 251-255.

²⁰¹⁰ *Ibid.*, p. 186.

Or cet éclatement anatomique concerne aussi l'individualité du sujet lyrique. Ce dernier assume son opération d'auto-dissection en présentant de lui-même une description d'ordre introspective, à la logique centrifuge. À l'ouverture du sixième chant, s'adressant à son lectorat, le narrateur²⁰¹¹ annonce que le narrateur interne que constitue Maldoror va exposer son intériorité plus avant dans le cours du chant à venir :

La vitalité se répandra magnifiquement dans le torrent de [son] appareil circulatoire, et vous verrez comme vous serez étonné vous-même de rencontrer, là où d'abord vous n'aviez cru voir que des entités vagues appartenant au domaine de la spéculation pure, d'une part, l'organisme corporel avec ses ramifications de nerfs et ses membranes muqueuses, de l'autre, le principe spirituel qui préside aux fonctions physiologiques de la chair²⁰¹².

Ramifications et membranes sont autant de morceaux constitutifs d'un tout dispersé. Paradoxalement, sa dispersion sert à montrer que le corps que l'on est en train de disséquer est bien vivant, comme la poésie elle-même. En effet, nous dit ensuite Ducasse, « [r]emarquez que, par cela même, ma poésie n'en sera que plus belle²⁰¹³. » Cette beauté émane, comme le répète la phrase suivante, de l'éclatement et de la dispersion d'un sujet qui se dit lui-même en souffrance et en perte d'unité : « [v]ous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales ; et puis des sentiments²⁰¹⁴ ! » Pour toucher des mains, tel Saint Thomas, la chair à vif, il faut bien que le corps soit ouvert. Or ce à quoi le narrateur promet de donner accès, par l'opération du scalpel, c'est l'aorte ascendante de laquelle s'épanche en premier lieu le sang, métaphore à peine voilée de l'inspiration poétique. Voir le cœur du poète – ou de Maldoror, son double fictif – s'épancher en flots sanglants dans son aorte pour irriguer son corps entier, c'est assister empiriquement à la création poétique de ce sujet lyrique qui se chante en s'opérant lui-même à cœur ouvert. L'usage de l'analogie médicale se complique toutefois avec la référence aux « capsules surrénales ». Ducasse ne dit pas *glandes* à dessein : comme l'indique Littré²⁰¹⁵, les glandes ont pour fonction de produire certains fluides. Selon lui, il est impropre d'utiliser le terme à propos d'organes qui n'en produisent aucun. Or l'examen d'un ouvrage de vulgarisation d'Auguste Le Pileur, de la collection *La Bibliothèque des merveilles* de 1868, auquel Ducasse a très bien pu avoir accès, indique justement : « La partie supérieure des reins est recouverte par les *capsules surrénales*, organes dont les usages sont

²⁰¹¹ Ce narrateur ne semble pas être alors Maldoror, puisqu'il parle des « trois personnages nommés plus haut » (*ibid.*, chant VI, strophe 1, p. 221), procédé d'énonciation ajoutant une couche supplémentaire à la complexité du lyrisme ducassien.

²⁰¹² *Ibid.*

²⁰¹³ *Ibid.*, p. 222.

²⁰¹⁴ *Ibid.*

²⁰¹⁵ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, t. II, p. 1879.

inconnus²⁰¹⁶. » L'état de la science anatomique ne permettait donc pas à Ducasse de connaître le rôle de cet organe qu'il place pourtant sous emphase en en faisant l'équivalent du canal sanguin. Il est possible de postuler, dans un premier temps, que cette référence suggère le mystère poétique, l'impossibilité d'en expliquer le fonctionnement intime. Toutefois, une autre lecture, plus corrosive, semble également envisageable. L'aorte, placée juste au-dessus du cœur, est liée au fluide que cet organe produit : le sang. Par conséquent, les capsules surrénales, placées au-dessus des reins, peuvent également en désigner le produit : l'urée. Ce fonctionnement est expliqué dans le texte d'Auguste Le Pileur juste avant le passage sur les surrénales. La poétique maldororienne puiserait ses « sentiments » à une double source, le cœur et les reins, et s'alimenterait tel un fleuve double à une source sanguine et à une source urinaire. Significativement, la première illustration de l'ouvrage de Le Pileur représente un écorché dont les membres les plus mis en valeur visuellement sont – outre le réseau sanguin – le cœur, les reins et la vessie :

²⁰¹⁶ Auguste Le Pileur, *Le Corps humain* (1868), 2^e éd., Paris, Librairie de L. Hachette, coll. « La Bibliothèque des merveilles », 1869, p. 109. C'est l'auteur qui souligne.

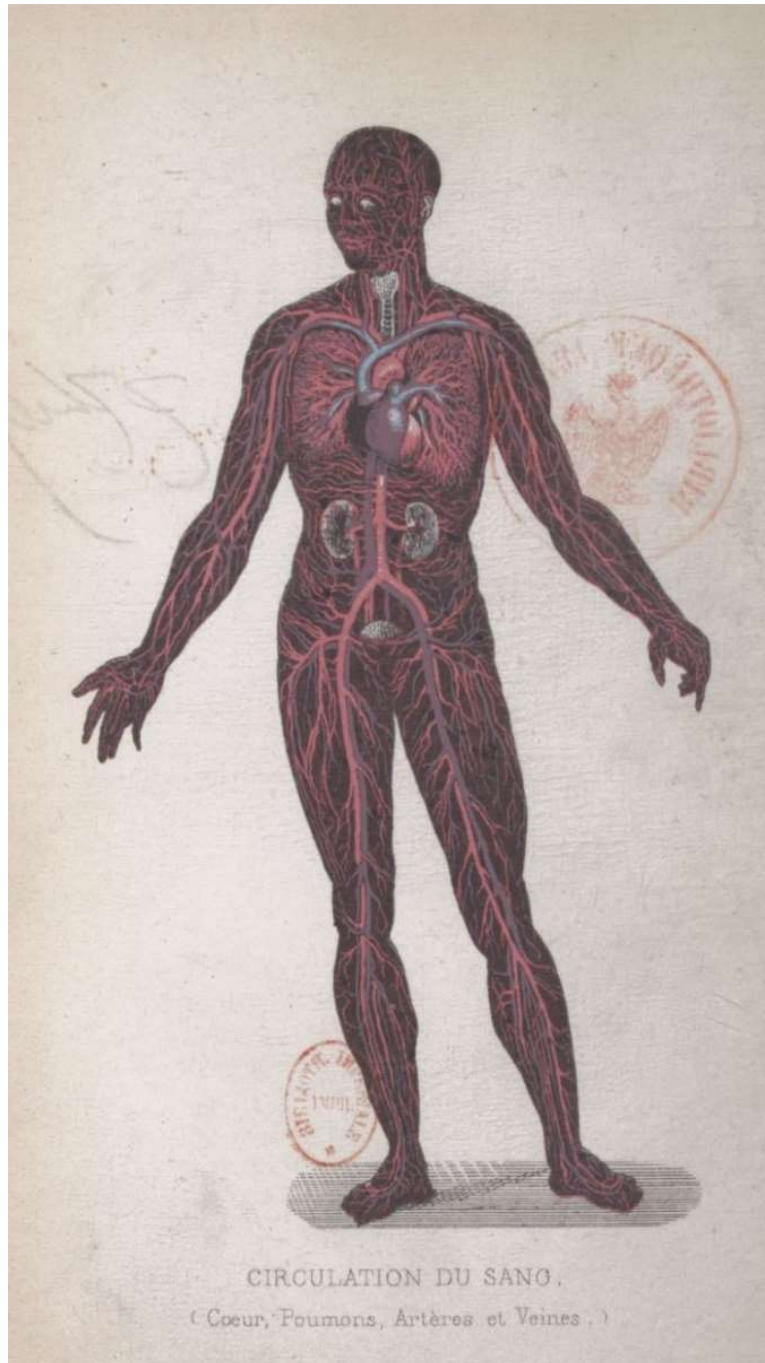


Figure 10 : Circulation du sang, Auguste-Hilaire Lévillé, illustration pour Le Corps humain d'Auguste Le Pileur.

Cela laisse supposer la parenté entre les deux liquides organiques dont l'un est noble et bénéfique au corps humain et l'autre est vulgaire et nocif. La poésie ducassienne accepte d'embrasser le bénéfique et le maléfique, et revendique ce faisant sa dualité profonde. Cet écorché, avec son aspect effrayant et ses immenses yeux vides, pourrait alors très bien apparaître comme l'image de Maldoror.

La poésie ducassienne entérine un état du savoir dans lequel le sujet lyrique pose problème : la psychologie elle-même est une science en devenir qui lève un coin de voile sur la complexité de l'esprit humain. Lors de la neuvième strophe du premier chant, cette grande ode

à l'océan, l'humain brille par sa dualité constitutive face à la modestie de la mer : « Tu ne laisses pas facilement deviner aux yeux avides des sciences naturelles les mille secrets de ton intime organisation : tu es modeste²⁰¹⁷. » L'océan, quoiqu'elle soit cachée, contient une « organisation intime », c'est-à-dire une logique intrinsèque et mathématique. L'observer est affaire de mathématicien :

Pour te contempler, il faut que la vue tourne son télescope, par un mouvement continu, vers les quatre points de l'horizon, de même qu'un mathématicien, afin de résoudre une équation algébrique, est obligé d'examiner séparément les divers cas possibles, avant de trancher la difficulté²⁰¹⁸.

En revanche, celui qui doit « trancher », l'homme qui contemple et scrute l'élément liquide, est caractérisé par son ambiguïté et sa dualité :

Vieil océan, les hommes, malgré l'excellence de leurs méthodes, ne sont pas encore parvenus, aidés par les moyens d'investigation de la science, à mesurer la profondeur vertigineuse de tes abîmes [...]. Souvent, je me suis demandé quelle chose était le plus facile à reconnaître : la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain²⁰¹⁹ !

C'est que contrairement à l'océan « modeste », mathématique bien qu'immense, le cœur humain ne peut être scruté scientifiquement : il n'existe pas encore de « télescope » permettant de « contempler » le « cœur humain ». Lautréamont en conclut : « [i]l reste à la psychologie beaucoup de progrès à faire²⁰²⁰. » Face à ce constat, il est logique que l'exposition du sujet lyrique ducassien demeure impossible à appréhender scientifiquement. Maldoror est « accablé d'une sorte de folie originelle²⁰²¹ », qui ne concerne pas sa seule personne, mais est liée à l'origine même de l'humanité. L'humanité est folle, commence à nous expliquer la psychologie naissante, et Maldoror n'en est que l'emblème personnifié.

Les Chants de Maldoror relatent ce double mouvement : chercher à structurer une poésie grâce à une logique mathématique – et surtout géométrique – afin de pouvoir dire, paradoxalement, l'éclatement du sujet.

Les *Poésies I* assistent au retour de cette figure du médecin : « Je constate avec amertume, qu'il ne reste plus que quelques gouttes de sang dans les artères de nos époques phtisiques²⁰²². » Néanmoins, d'analyste et chirurgien qui dissèque dans les *Chants*, le médecin est devenu ici un simple observateur de la société qui l'entoure et qui délivre à son égard un diagnostic en forme de condamnation : elle manque de vigueur. En réalité, c'est bien

²⁰¹⁷ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, op. cit., chant I, strophe 9, p. 52.

²⁰¹⁸ *Ibid.*

²⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²⁰²¹ *Ibid.*, chant I, strophe 11, p. 60.

²⁰²² Isidore Ducasse, *Poésies I*, op. cit., p. 267.

l'organisme littéraire qui est atteint de cette phtisie, puisque Ducasse incrimine immédiatement après « les pleurnicheries odieuses » de « Jean-Jacques Rousseau », de « Châteaubriand (*sic*) » et des « nourrices en pantalon aux poupons Obermann » (George Sand), celles des « autres poètes qui se sont vautré dans le limon impur »²⁰²³, de Jean-Paul (Richter) à Baudelaire en passant par Poe. Tous ces avatars divers d'un large romantisme polymorphe représentent autant de « [I]arves absorbantes dans leurs engourdissements insupportables²⁰²⁴ ! » Face aux symptômes que représentent ces poètes exhibés comme autant de virus, le poète-médecin ducassien est conduit à formuler le diagnostic selon lequel le siècle est devenu « poitrinaire²⁰²⁵ ». C'est dire si le lyrisme, épuisé et exsangue, doit appeler de ses vœux une régénération par le biais d'une nécessaire évolution, quitte à en passer, selon la leçon de Maldoror, par l'impur, l'hybride et le monstrueux.

La forme même du poème en prose se justifie donc, comme le note Ana Alonso :

Le choix du poème en prose, genre « monstrueux » fondé sur l'union de contraires, exigeait l'acceptation des contradictions et des hybridités, puis la revendication d'une libération des lois formelles et, finalement, le désir de se créer une forme personnelle, née de l'exploration « des champs illimités des horizons incertains » (Chant VI). Dans ce cadre générique, Ducasse pouvait configurer son foyer poétique et incorporer « la prose pure, dépouillée de tout ornement artificiel²⁰²⁶ ». Et quoi de plus dépouillé que le langage des sciences²⁰²⁷ ?

Le mélange monstrueux des registres et des manières d'écrire trouve une actualisation appropriée dans la forme en mutation que représente le poème en prose. Si Ducasse se crée ainsi une « forme personnelle », il n'en demeure pas moins que cette forme est marquée justement par l'effacement du personnel et la diffraction de la voix de l'individu.

« Les lettres à la base, les sciences au sommet, tel doit être le dernier mot de cette bifurcation qui a tant de peine à mourir²⁰²⁸ », proclamait le professeur de physique d'Isidore Ducasse. Il semble que Ducasse se soit effectivement souvenu de ce discours, selon lequel les sciences pouvaient être un beau sujet poétique, toutefois, il retourne cette hiérarchie pyramidale qu'il ne respecte pas. Dans la poétique ducassienne, l'importance de la présence des sciences n'a pas pour conséquence un rôle ancillaire de la poésie vis-à-vis de la science. Ce serait reconduire

²⁰²³ *Ibid.*

²⁰²⁴ *Ibid.*, p. 268.

²⁰²⁵ *Ibid.*

²⁰²⁶ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours* [1959], Paris, Nizet, 1988, p. 435. Ana Alonso cite approximativement Suzanne Bernard qui écrit en réalité « la prose pure, débarrassée de tout ornement artificiel ».

²⁰²⁷ Ana Alonso, « Les Sciences à l'aide de l'imaginaire. Le registre scientifique dans l'univers fantastique de Lautréamont », art. cit., p. 193.

²⁰²⁸ M. Barthélemy, *Discours prononcé à la Distribution Solennelle des Prix du Lycée impérial de Pau, le 12 août 1867*, « La Poésie des sciences », *op. cit.*, p. 2.

une attitude traditionnelle, didactique, propédeutique ou encomiastique. Ducasse, au contraire, se sert du référent scientifique, le ressasse *ad nauseam* en vue de complexifier la référence du sujet lyrique à lui-même, et de signifier la dualité constitutive de tout sujet en même temps que la belle monstruosité de la poésie, envisagée comme une création hybride émanant d'une voix problématique. Malgré une sorte d'enthousiasme général dans l'annonce d'une apocalypse – pour reprendre le terme de Breton – à venir, on retrouve dans cette fragmentation du sujet lyrique et de l'œuvre qui en découle une forme d'inquiétude qui sourd tout particulièrement, dans *Les Chants de Maldoror*, de la confusion axiologique que permet l'objectivité pure de la langue scientifique, qui ne se pose pas de question morale. Significativement, l'horreur de l'acte final de Maldoror qui catapulte Mervyn du haut de l'Obélisque, est comme mise en sourdine – mais une sourdine assourdissante – par le langage de la géométrie. Il est dès lors impossible de reconnaître une quelconque voix lyrique qui s'adresserait à son lectorat sans trouble ni ironie. La poésie de Ducasse joue un « drame de l'identité », car le devenir mathématicien de la voix lyrique constitue un arrachement de soi à soi selon Rym Abdelhak, qui rappelle que, dans l'ode aux mathématiques, cet arrachement est fertile, puisque le poète remercie les sciences « pour les qualités étrangères²⁰²⁹ ». Comme chez Baudelaire, mais avec des moyens différents, le chant des sciences érode l'identité du sujet lyrique et la référence à une claire bipartition axiologique.

1.3. Rimbaud savant ? le Voyant et l'ironiste

À la suite de Baudelaire et de Ducasse, Rimbaud prend également part à cette mutation d'une relation objective à une relation subjective dans le dialogue qu'entretiennent la science et la poésie. Chez lui aussi, la science exerce un impact non seulement sur les thèmes poétiques, mais surtout sur la façon dont s'énonce la voix lyrique. La référence scientifique est ouvertement repérable dans l'œuvre de Rimbaud, dans laquelle on a relevé des emprunts multiples aux sciences astronomique, biologique et océanographique (pour « Le Bateau ivre ») mais aussi à la botanique (« Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs »)²⁰³⁰. Au fil de la

²⁰²⁹ Lautréamont [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, chant II, strophe 11, p. 104.

²⁰³⁰ Voir notamment, pour les rapports entre la poésie de Rimbaud et la science : Alphonse Bouvet, « Rimbaud et l'alchimie », *Revue des sciences humaines*, Lille, avril-juin 1967, Nouvelle série – fasc. 126, numéro intitulé *Autour de Nerval et de l'ésotérisme*, p. 233-237 ; Jean-Luc Steinmetz, « Rimbaud et le Faust de Goethe », *Dix études sur Une saison en enfer*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1994, p. 105-116 ; Chiako Sato, « La perspective de l'hystérie dans la poésie rimbaldienne de 1871 », *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, 42 [1], décembre 2001, p. 81-95 ; Yoshikazu Nakaji, « La “science” chez Rimbaud », *Rimbaud Vivant*, n° 43, avril 2004, p. 29-47 ; Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, « “Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs”, ou le Parnasse satyrique », Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004, p. 137-187 ; Gérard Pirlot, *Poésie et cancer chez Arthur Rimbaud*, Sèvres, EDK, coll. « Pluriels de la psyché », 2007 ; Yann Frémy, « *Te voilà, c'est la force* », *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2009, p. 392 et 400 ; Jean-Baptiste Baronian, *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2014, article « Science(s) », p. 613-616, par Aurélia Cervoni.

composition des vers puis des pièces en prose, l'évolution de cette inscription esquisse un parcours en forme de désenchantement complexe, au cours duquel la référence à la science mêle fascination et rejet, mais demeure liée à la voix poétique et à ses interrogations sur le renouvellement du lyrisme.

L'inscription du savoir scientifique dans la poésie rimbaldienne est d'abord lexicale. Alors que les poèmes en prose sont très pauvres en technolèctes, la science étant le plus souvent nommée comme telle, de l'extérieur²⁰³¹, les vers n'hésitent pas à jongler avec des mots de la langue scientifique : « céphalalgies²⁰³² », « glucose²⁰³³ », « constrictor²⁰³⁴ », « dioptriques²⁰³⁵ », « amygdale », dans un sens tantôt médical²⁰³⁶, tantôt botanique²⁰³⁷. Le mot savant concerne soit l'intimité du sujet, soit une forme de réflexivité poétique.

Dans la version longue de « Les Premières Communions » (la copie de Verlaine), la jeune fille prend la parole dans la section huit et semble la conserver jusqu'à la fin du poème, quand bien même sa voix paraît se mêler à celle du poète dans la dernière section. Leurs deux voix se mêlent pour donner les étapes de ce que le personnage féminin ressent durant cette nuit, et qui, selon Jean-Pierre Chambon²⁰³⁸, reproduisent les symptômes de l'hystérie tels que les décrivait Legrand du Saulle – le même médecin dont Germain Nouveau, l'ami de Rimbaud, fait rimer le nom, on l'a vu, avec « drôle ». Ici, il n'y a rien de drôle, et les voix mêlées de la communiant et du sujet lyrique font de l'intervention divine l'agent d'un mal pathogène scientifiquement nommé et mis sous emphase en même temps qu'à la rime :

Christ, ô Christ, éternel voleur des énergies
Dieu qui pour deux mille ans vouas à ta pâleur
Cloués au sol, de honte et de céphalalgies,
Ou renversés, les fronts des Femmes de douleur²⁰³⁹.

²⁰³¹ Les poèmes en prose évoquent très souvent la « science » (dans *Une saison en enfer*, « Mauvais sang », repris dans les *Œuvres complètes*, André Guyaux et Aurélia Cervoni (éd.), *op. cit.*, p. 247-253, « L'Impossible », *ibid.*, p. 271-273, « L'Éclair », *ibid.*, p. 275-276, et dans *Illuminations*, « Matinée d'ivresse », *ibid.*, p. 297-298, « Ouvriers », *ibid.*, p. 299-300, « Angoisse », *ibid.*, p. 308), ou bien des disciplines particulières (en particulier dans « Mauvais sang », avec la « médecine », la « géographie », la « cosmographie », la « mécanique » et la « chimie », *ibid.*, p. 248).

²⁰³² Rimbaud, « Les Premières Communions » [1871], repris dans les *Œuvres complètes* de Rimbaud, *op. cit.*, p. 147.

²⁰³³ Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], *ibid.*, p. 151.

²⁰³⁴ *Ibid.* Ce mot est considéré comme l'équivalent scientifique de « boa ».

²⁰³⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁰³⁶ Rimbaud, « Les Assis » [1871], *ibid.*, p. 156.

²⁰³⁷ Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], *ibid.*, p. 153.

²⁰³⁸ Jean-Pierre Chambon, « Matériaux pour l'exégèse des *Premières Communions* », *Parade sauvage*, n° 3, avril 1986, p. 43-46.

²⁰³⁹ Rimbaud, « Les Premières Communions », repris dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 147.

Le terme nosographique revêt ici une importance capitale. Il apparaît à la fin du poème, à la rime. Sa longueur a pour conséquence métrique qu'il emplit presque à lui seul l'intégralité du second hémistiche, suggérant le caractère lancinant et omniprésent du mal de tête. Il s'agit surtout d'un terme qui affiche son caractère scientifique, dans un contexte qui ne l'est pas. Le seul autre exemple dans le fil du texte était l'occurrence d'« hystéries », qui rimait significativement avec « Maries »²⁰⁴⁰. Le rapprochement rimique, secondé par le nom propre au pluriel, suggère que toutes les femmes souffrent d'un mal mystérieux et incontrôlé. Ce mal étrange est expliqué à la femme par des causes chrétiennes, tandis que le jeu de la fin de ce poème consiste en une suggestion de substitution : les causes de ce mal qui touche l'intimité féminine ne sont pas à chercher du côté du « Christ », qui « vol[e] [l]es énergies », c'est-à-dire qu'il remplace des fluides vitaux organique par des fluides mystiques, mais bien dans une approche scientifique et médicale du fonctionnement humain. De la même manière que le cerveau humain de Baudelaire pousse des plaintes poétiques parce qu'un « million d'helminthes » le dévorent, la voix lyrique qui se confond avec cette jeune communiant en proie à une crise d'hystérie pousse un cri poétique malade.

Dans « Les Assis »²⁰⁴¹, cette crise du lyrisme se fait par une voie scientifique différente. Comme l'analyse Hugo Friedrich dans *Structure de la poésie moderne*, « [s]'appuyant sur une langue mêlant le vocabulaire de l'anatomie, les néologismes, les mots d'argot, le poème créait le mythe de la laideur la plus monstrueuse²⁰⁴². » Effectivement, le poème, qui est une description caricaturale de bibliothécaires décatés, s'ouvre sur un retentissant « sinciput plaqué de hargnosités vagues²⁰⁴³ » qui mêle bruyamment un terme d'anatomie peu fréquent à un néologisme aux sonorités peu avenantes. Selon l'analyse de Friedrich, cette association lexicale permet en effet de créer un lyrisme en crise, attiré par une laideur exemplaire. Toutefois, ce « sinciput » (la partie supérieure de l'os crânien) n'est pas sans faire penser aux nombreux « fronts » de l'enfant poète génial sous lesquels fourmille la poésie nouvelle à venir²⁰⁴⁴. Le front de celui qui peut chanter se dit le plus simplement, tandis que le front des êtres arides qui vivent parmi les livres mais ne peuvent plus chanter se dit par le biais d'un terme savant. Une forme

²⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

²⁰⁴¹ Rimbaud, « Les Assis » [1871], repris dans les *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 155-156.

²⁰⁴² Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne* [*Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956], Michel-François Demet (trad.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1999, p. 108.

²⁰⁴³ Rimbaud, « Les Assis », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 155.

²⁰⁴⁴ Voir notamment « Ma bohème » [1870], où la « rosée » au front coïncide avec la création poétique, Rimbaud, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 106, mais aussi « le front plein d'éminences » de l'enfant de « Les Poètes de sept ans » [1871] sous lequel se cache son « âme [...] livrée aux répugnances », c'est-à-dire aux déviances qui le mèneront à une poésie vicieuse, *ibid.*, p. 125. Voir enfin le « front de l'enfant » élu (assis devant « la croisée ») de « Les Chercheuses de poux » [1871], *ibid.*, p. 157.

d'ironie s'invite à ce stade de la conception poétique rimbaldienne, puisque le mot est proféré par un poète qui en exhibe la laideur²⁰⁴⁵ dans un but critique et caricatural.

Dans les deux cas, le lexique scientifique permet « la mise sous tension de la subjectivité » que Yann Frémy définit comme constitutive du lyrisme rimbaldien²⁰⁴⁶. Selon le critique, « une impureté, mieux une infection, altère le procès de l'auto-connaissance et rend ainsi impossible tout décret de transparence de soi à soi²⁰⁴⁷ ». Cette « infection » peut, entre autres choses, se traduire par le recours erratique à des termes scientifiques aptes à dire, sémantiquement et poétiquement, cette impureté du sujet, cette altération en forme de contamination. C'est donc notamment en des termes scientifiques, ou pour mieux dire grâce au média de l'analogie scientifique, que le poète peut dire « Je est un autre ».

En effet, dans les deux lettres dites « du voyant », en date du 13 et du 15 mai 1871, Rimbaud réclame pour le poète un statut de « suprême Savant²⁰⁴⁸ » qui lui permettrait de mettre au jour un sujet humain tératologique. La première de ces deux lettres, adressée à Georges Izambard, rejette d'abord la « poésie subjective » défendue par le professeur de lettres. Elle sera, pour Rimbaud, « toujours horriblement fadasse. »²⁰⁴⁹ La solution qu'envisage le jeune poète doit être l'inverse de cette poésie subjective, elle doit être objective²⁰⁵⁰ : Rimbaud propose pour ce faire d'appréhender la poésie comme une opération visant à « faire sentir, palper, écouter » les inventions du poète. La nouvelle poétique devra résumer empiriquement ce que les sens – certes dérégés – de ce nouveau Prométhée lui font ressentir : « parfums, sons, couleurs »²⁰⁵¹. Par conséquent, le poète moderne tel que l'envisage Rimbaud « travaille à [s]e rendre *Voyant* », par une opération de « dérèglement de *tous les sens*. »²⁰⁵² La poésie repose donc sur une forme d'objectivité de la déstabilisation empirique. Quoique contrariés, ce sont les sens, et non le cerveau, l'âme ou le cœur du poète, qui lui dictent cette nouvelle poésie de l'avenir. La réponse de Georges Izambard à cette théorie du voyant confirme la portée scientifique – tératologique, en l'occurrence – de la conception rimbaldienne :

[V]ous prenez les pensées les plus incohérentes, les mots les plus hétéroclites, vous les accouplez tant bien que mal, et de ce croisement naît avant terme un délicieux petit fœtus que vous enfermez,

²⁰⁴⁵ Le mot peut d'ailleurs susciter un calembour sacrilège et mal sonnante : « saint – si – pute ».

²⁰⁴⁶ Yann Frémy, « *Te voilà, c'est la force* », *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, *op. cit.*, p. 23-25.

²⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁴⁸ Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, à Paul Demeny, reprise dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 344.

²⁰⁴⁹ Rimbaud, lettre du 13 mai 1871, à Georges Izambard, reprise dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 339.

²⁰⁵⁰ « Cet avenir sera matérialiste », professe Rimbaud à Demeny, *ibid.*, p. 346.

²⁰⁵¹ Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, *ibid.*

²⁰⁵² *Ibid.*, p. 340. C'est Rimbaud qui souligne.

soigneusement étiqueté, dans un bocal *ad hoc*... Et prenez garde, avec votre théorie du *voyant*, de finir vous-même en bocal, monstre au Muséum²⁰⁵³.

Izambard perçoit bien la dimension expérimentale de la conception de son ancien élève. C'est précisément cela qui le rebute et qu'il discrédite : l'œuvre, ainsi conçue, n'aura pas été pensée. Sa gestation est avortée parce que les éléments apportés par les sens dérégles n'auront pas été digérés par le cerveau du poète. Cet abandon de l'étape intellectuelle verse d'emblée Rimbaud dans la catégorie des fous littéraires. Le cerveau est en effet congédié de l'opération poétique, puisque Rimbaud revendique un décentrement de son propre sujet qui se scrute en train de créer : « Car Je est un autre. [...] [J]'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute ». En d'autres termes, il n'est plus d'esprit qui structure la parole poétique, mais un seul corps qui doit énoncer ce qu'il ressent en plongeant au plus profond de lui-même. Rimbaud poursuit la seconde lettre en soulignant la part d'expérimentation scientifique qui préside à ce nouveau projet poétique : le poète doit s'atteler à une « étude » de lui-même. Ce *Γνώθι σεαυτόν* (*gnothi seauton*, « connais-toi toi-même ») est repris et modernisé par Rimbaud qui fait reposer cette introspection sur une auto-défiguration, « à l'instar des comprachicos ». Le poète moderne s'opère lui-même pour se faire monstrueux : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. »

Cette démarche, expérimentale et introspective, permet à Rimbaud de conclure que le poète devient le « suprême Savant »²⁰⁵⁴. Il est au-dessus des autres savants parce qu'il a compris la structure monstrueuse et complexe de la nature humaine. Sa poésie ne peut plus qu'être monstrueuse, quand bien même elle se revendique, dans le sillage de Baudelaire, « [t]oujours plein[e] du *Nombre*²⁰⁵⁵ », c'est-à-dire qu'elle doit répondre à un maillage logique serré.

Rimbaud regarde son œuvre comme une création tératologique, une forme d'œuvre de savant fou. La voie de l'ironie est ouverte, entraînant dans son sillage le fonctionnement polyphonique et la réutilisation des discours scientifiques dans le cadre du chant lyrique. Une poursuite de l'analyse lexicale et de la présence des technolectes permet de déceler un usage particulier des termes scientifiques, lié à des considérations d'ordre métapoétique. L'énonciation d'un poème comme « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs²⁰⁵⁶ », écrit deux mois après les lettres de mai 1871, l'un des plus riches en références scientifiques, relève d'une

²⁰⁵³ Georges Izambard, lettre à Rimbaud, vers le 15 mai 1871, reprise dans les *Œuvres complètes* de Rimbaud, *op. cit.*, p. 341. C'est Izambard qui souligne.

²⁰⁵⁴ Rimbaud, lettre du 15 mai 1871, *ibid.*, p. 344.

²⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 346.

²⁰⁵⁶ Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » [1871], repris dans *ibid.*, p. 149-154.

ironie par polyphonie qu'il est difficile de mesurer avec certitude. Dès lors, il est fort périlleux d'en prendre au sérieux la portée incitative. Les technolectes y sont fréquemment utilisés à des moments où la teneur réflexive du poème se fait plus présente. Cette présence appuyée au moment où l'ironie atteint des sommets doit être interrogée. Le poète s'adresse à la fin de la deuxième section aux chantres des petites fleurs et leur concède :

Oui, vos bavures de pipeaux
Font de précieuses glucoses !
– Tas d'œufs frits dans de vieux chapeaux,
Lys, Açokas, Lilas et Roses²⁰⁵⁷ !...

L'églogue traditionnelle (les « bavures de pipeaux ») que se permet encore de chanter le Parnasse, produit une poésie que l'on pourrait qualifier de diabétique. Le terme scientifique à l'allure déplacée rime significativement avec la fleur la plus présente sous la plume lyrique (« glucoses » / « roses »). Un mot encore relativement récent de la langue savante (« glucose » date de 1838) est mis en contact avec l'un des plus vieux mots de la poésie lyrique française. Cette mise en correspondance indique soit que l'un et l'autre sont totalement inappropriés en poésie, si l'on considère que le programme du poème est antiphrastique, soit, si l'on prend au sérieux les exhortations programmatiques de Rimbaud, que le registre scientifique doit venir au service de la description florale pour ne plus se contenter de vieux clichés sucrés : la section suivante encourage le poète à « [c]onnaître un peu [s]a botanique²⁰⁵⁸ ». Une troisième lecture est possible, compte tenu de la dédicace problématique à Banville : le Parnasse cherche justement, on l'a dit, à renouveler des formules poétiques traditionnelles à l'aide d'éléments de science qui doivent n'apparaître que sous forme de traces souterraines. Cette exhortation pourrait bien n'être qu'une parodie d'art poétique parnassien, dans la mesure où Rimbaud, lui, exhibe ces traces scientifiques et les désenfouit. « Ce qu'on dit au poète... » opère un geste de profanation qui révèle au grand jour la discordance intime du poète qui cache le matériau scientifique sous le badigeon lyrique.

Ce geste de profanation prend appui sur une poétique de l'*ad nauseam*. Certes, il y a du Baudelaire dans ces « bavures » qui deviennent « précieuses », une formulation alchimique qui tendrait à suggérer que cette entreprise de régénération de la flore poétique par le biais scientifique peut être prise au sérieux. Toutefois, le pseudonyme Alcide Bava par lequel Rimbaud signe ce poème, et qui épaissit encore plus le système énonciatif, est probablement un masque de vieux poète qui *bave*, mais qui plus est au prétérit, ce qui achève de reléguer cette

²⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 151.

²⁰⁵⁸ *Ibid.*

poésie dans un temps révolu. De plus, la premboule qu'ouvre le vers suivant (« – Tas d'œufs frits dans de vieux chapeaux ») traduit une répugnance. Il s'agit tout d'abord du détournement d'une locution populaire ancienne : *c'est dans les vieux pots qu'on fait la meilleure soupe, ou la meilleure confiture*. Les *vieux pots*, appelés comme par un jeu rimique avec les « pipeaux » qui bavent comme des vieillards, sont devenus « de vieux chapeaux ». On peut expliquer cette déformation par une association d'idée qui unit les « astres à visières » de la strophe précédente, image de Saturne (planète nommée comme le vieux dieu du temps qui passe) selon Steve Murphy²⁰⁵⁹, à ce qui porte visière, le chapeau. La vieille marmite est devenue un chapeau car celui-ci couvre la tête, le « sinciput » des vieux poètes qui, à force de reproduire toujours les mêmes recettes, ont culotté le fond du chapeau lyrique. La poésie cuite en ces vieux récipients souffre, parce que ces derniers sont culottés, d'un intertexte trop présent, d'un goût de vieux et de gras. Le détournement d'une formule populaire redouble lui-même en l'altérant le principe d'une lyre qui se répète sans fin. Ce faisant, il n'est pas impossible de considérer que Rimbaud regarde cette alliance de la science et de la poésie – que certains de ses contemporains jugent révolutionnaire – comme une vieille confiture recuite. De plus, une analyse phonétique du même vers pourrait suggérer cet écoëurement du ressassement, notamment à cause de l'assonance [ø].

Les technolectes suivants se trouvent eux aussi évoqués dans un contexte réflexif fort :

Mais, Cher, l'Art n'est plus, maintenant,
 – C'est la vérité – de permettre
 À l'Eucalyptus étonnant
 Des constrictors d'un hexamètre²⁰⁶⁰ ;

Eucalyptus est un mot récent qui fut latinisé d'*eucalypte* au début du XIX^e siècle. C'est dire si sa teneur scientifique devait être flagrante. Quant à *constrictor*, tandis qu'existait *constricteur*, il s'agit d'un emprunt savant au latin qui conserve lui-aussi son allure latine et fonctionne comme un indicateur de scientificité par rapport à *boa* (Alain Rey indique d'ailleurs que la formule *boa constrictor* date de 1869). À lire attentivement ce quatrain, il semble que la leçon de Bava engage le poète moderne à ne pas se contenter de chanter la science moderne à l'aide de recettes poétiques éculées. Le terme « hexamètre » n'est pas choisi au hasard : il correspond bien à un état antérieur et suranné de l'alexandrin. Il s'agit de la forme latine du dodécasyllabe, ce qui ouvre la voie à une lecture étymologique du technolecte qui lui est apposé : *constrictor*. La version latine fait signe vers son sens littéral. L'alexandrin classique, nous dit la forme

²⁰⁵⁹ Steve Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, op. cit., p. 165.

²⁰⁶⁰ Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », op. cit., p. 151.

savante de ce mot, étouffe la poésie qui veut chanter les choses merveilleuses de la science, « l'eucalyptus étonnant ». En somme, Rimbaud prend l'exact contre-pied, si tant est qu'on puisse dire que c'est lui qui parle ici, de la célèbre formule de Chénier, ciselée dans un alexandrin à la cadence parfaitement mesurée : « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques²⁰⁶¹. » Voilà un passage saturé d'un intertexte réflexif fort que la présence des technoclectes contribue à saisir. Il s'agit de recourir aux mots qui disent la science et de les exhiber comme des trophées afin d'en souligner la part blasphématoire dans un corpus poétique, mais aussi de discréditer cette rénovation – mise en sourdine par les parnassiens – en suggérant le fait que c'est une révolution périmée depuis longtemps déjà. La nouveauté de la tentative rimbalienne, par l'outil scientifique, réside dans le sentiment de la perte de l'unité du sujet poétique telle que la définissent en particulier les lettres de mai 1871.

La fin du poème se fait plus ouvertement prescriptive, avec une accumulation d'exhortations à l'impératif (« Dis », repris deux fois, « Trouve » repris en anaphores cinq fois de suite à l'ouverture des quatrains, « Sers-nous », « fais jouer », « Exalte-nous »²⁰⁶²) et de modes optatifs (« Ta rime sourdra », « Que s'évadent d'étranges fleurs »²⁰⁶³). Le caractère programmatique se renforce, et les technoclectes ne demeurent pas en reste, comme si les deux étaient intimement liés :

Ta Rime sourdra, rose ou blanche,
Comme un rayon de sodium²⁰⁶⁴ [...] !

Le mot *sodium* date du début du siècle, puisque ce corps simple ne fut isolé qu'en 1807 par Humphry Davy²⁰⁶⁵. Or cette opération s'est effectuée grâce à la découverte alors toute récente de l'électrolyse qui met à profit le courant électrique de la pile volta pour séparer les éléments chimiques les uns des autres. Voilà qui explique la présence du verbe *sourdre*, puisque la rime, comparée à un travail d'analyse chimique, apparaît de façon spectaculaire grâce à l'action d'une forme de courant électrique – le nouveau travail lyrique, cette « lyre aux chants de fer » des « poteaux télégraphiques » : voilà pourquoi les « papillons » qui s'évadent des « noirs Poèmes » sont « électriques »²⁰⁶⁶. La « Rime », qui apparaît par l'opération de l'analyse chimique, revêt les teintes diaprées du sodium, « rose ou blanche ». Par le détour chimique, qui

²⁰⁶¹ Chénier, *L'Invention* [1790], repris dans les *Œuvres poétiques*, t. II, Georges Buisson (éd.), *op. cit.*, p. 236, v. 184.

²⁰⁶² Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », *op. cit.*, p. 152-153.

²⁰⁶³ *Ibid.*, p. 153.

²⁰⁶⁴ *Ibid.*

²⁰⁶⁵ Bernadette Bensaude-Vincent, Isabelle Stengers, *Histoire de la chimie* [1992], Paris, La Découverte, coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 2001 : chapitre « "Explosion démographique" des corps simples », p. 147.

²⁰⁶⁶ Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », *op. cit.*, p. 153-154.

lie la création poétique à la découverte scientifique, le poète facétieux suggère également une analogie plus prosaïque : puisque le sodium est un des composants chimiques majeur du sel, ces deux vers paraissent exhorter le poète moderne à ajouter du sel à ses compositions, c'est-à-dire à en relever le goût par l'utilisation d'un intertexte scientifique, celui de la vulgarisation comme l'indique la fin du poème. La persistance du détournement de l'analogie scientifique vers des métaphores culinaires suggérées – des « sinciputs » comme vieilles marmites au « sodium » des « rimes » nouvelles, en passant par les « cuillers Alfénide²⁰⁶⁷ » – introduit une portée burlesque dans l'utilisation des éléments de science.

Ce burlesque concourt également à suggérer la crise du lyrisme. L'analogie chimique fait du sujet poétique un corps complexe dont la voix doit émaner d'une entreprise analytique, c'est-à-dire par décomposition et isolation d'un élément particulier. La première conséquence d'une telle analogie, est de battre en brèche le mythe de la spontanéité de l'expression lyrique : le texte, comme la préparation chimique, est le résultat d'un travail d'analyse. La poésie devient une aventure critique au sens chimique (et premier) du terme : elle disjoint et diffracte le sujet d'énonciation. Le vers suivant et son terme technique, le répète : « Comme un caoutchouc²⁰⁶⁸ qui s'épanche²⁰⁶⁹ ». Le verbe à la voix pronominal n'est pas choisi au hasard : il signifie en effet « faire couler un liquide au dehors », mais aussi « verser librement les sentiments de son cœur », comme l'indique déjà Émile Littré dans son dictionnaire²⁰⁷⁰. L'apparition de la rime est comparée à une isolation chimique ou à une mutilation qui provoque l'épanchement d'un fluide particulier hors du corps d'une des « plantes [...] travailleuses²⁰⁷¹ » dont fait mention le début du poème. L'arbre à caoutchouc, avatar industriel et industriel du poète, fait couler hors de lui un fluide poétique tourné vers le progrès. La crise du lyrisme que suggère l'analogie scientifique se poursuit :

De tes noirs Poèmes, – Jongleur !
Blancs, verts, et rouges dioptriques,
Que s'évadent d'étranges fleurs
Et des papillons électriques²⁰⁷² !

Le terme « dioptrique » fait référence à la branche de l'optique qui étudie les réfractions de la lumière. On savait déjà que la lumière blanche était composée de rayons de diverses couleurs.

²⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 153.

²⁰⁶⁸ Steve Murphy identifie ce terme comme un nom d'élément chimique, dans *Stratégies de Rimbaud, op. cit.*, p. 167.

²⁰⁶⁹ Rimbaud, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs », *op. cit.*, p. 153.

²⁰⁷⁰ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, t. II, p. 1451.

²⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 149.

²⁰⁷² *Ibid.*, p. 153.

C'est donc, ici aussi, en termes de décomposition d'une unité, de segmentation d'un faisceau, que s'énonce l'inspiration poétique, en prenant image dans le fonds scientifique moderne.

La fin du poème, après avoir chanté la magnificence démesurée d'une lyre dont les cordes seraient des fils électriques, forme une pointe finale qui frappe, d'un coup d'estoc à l'ironie plus éclatante encore, le projet d'une poésie qui prend sa source dans les œuvres de vulgarisation :

Surtout, rime une version
Sur le mal des pommes de terre !
– Et, pour la composition
De poèmes pleins de mystère

Qu'on doive lire de Tréguier
À Paramaribo, rachète
Des Tomes de Monsieur Figuier,
– Illustrés ! – chez Monsieur Hachette²⁰⁷³ !

Le premier distique est peut-être à prendre au sérieux, malgré la référence prosaïque à la poésie didactique. Le siècle fut fertile en poèmes qui visaient qu'à divulguer des savoir-faire agricoles²⁰⁷⁴. Rimbaud, quant à lui, fasciné par le prosaïque du terrestre et de la transformation de la matière vile en compost nourricier pour les productions de la terre²⁰⁷⁵, propose d'opacifier le poème didactique, le poème qui décrit du savoir prosaïque. En effet, le poème « sur le mal des pommes de terre » est une « version ». Il s'agit d'une traduction, non plus du latin, mais d'une langue source, celle du traité agronomique, en une langue cible, celle de la poésie. Lors de ce processus, l'énonciation didactique s'est probablement dotée d'une épaisseur poétique, ce qui conduit logiquement aux « poèmes pleins de mystère ».

La poésie purement didactique, expliquant par le menu comment soigner les tubercules, doit en même temps puiser en des œuvres de vulgarisation des éléments qui lui permettront d'épaissir son sens en vue d'une forme paradoxale d'hermétisme : s'inspirant d'œuvres qui ont pour seul but de transmettre le plus aisément possible des éléments simplifiés de la science moderne (à grand renforts d'illustrations, comme le souligne la modalité exclamative de la premboule ouvrant le dernier vers), le poète rend sa production moins facile à saisir. Il esquisse en passant un pied de nez à Ernest Renan (natif de Tréguier), qui, dans « La Poésie des races celtiques²⁰⁷⁶ », loue justement dans le caractère et la production lyrique des bretons

²⁰⁷³ *Ibid.*, p. 154

²⁰⁷⁴ De *La Betterave ou l'art de cultiver cette plante et d'en extraire le sucre, poème didactique et critique, par un planteur*, [anonyme], Amiens, Yvert, 1842 à *L'Apiculture (système éclectique) en théorie et en pratique*, de Claude-Marcel Weber, 1898, *op. cit.*

²⁰⁷⁵ Que l'on songe, par exemple, aux « Poètes de sept ans », p. 125-126.

²⁰⁷⁶ Ernest Renan, « La Poésie des races celtiques », *Revue des deux mondes*, 24^e année, seconde série de la nouvelle période, t. V, janvier 1854, p. 473-506, repris dans les *Œuvres complètes*, Henriette Psichari (éd.), Paris, Calmann-Lévy, 1947-1961, vol. II, *op. cit.*, p. 252-301.

l'hermétisme au progrès et au confort moderne, alors que le poème de Rimbaud encourage le barde à mettre à profit les sirènes de la modernité vulgarisatrice. La portée dégradante de la dernière proposition est perceptible dans la modalité déontique (« Qu'on doive lire ») et dans le préfixe itératif apposé au verbe avec lequel rime le nom de l'éditeur qui diffusait des ouvrages scolaires de vulgarisation. Soit les tomes de chez Hachette sont des vieilleries dépassées que l'on « rachète », soit le fait de les consulter à nouveau équivaut à un retour en enfance de la part du poète scientifique, devenu gâteux. Soit encore, le terme se charge d'une connotation rédemptrice : le processus de poétisation du savoir vulgarisé « rachète » les tomes de vulgarisation. La diffusion scientifique retrouve une légitimité lorsqu'elle permet au poète de s'en saisir pour, l'opacifiant, créer des poèmes mystérieux. L'ironie finale repose sur l'idée qu'il est impossible à la poésie parnassienne de reprendre les éléments de la vulgarisation scientifique, formulés justement pour atteindre la plus grande clarté, sans les faire tomber dans une obscurité que certains jugent nécessaire à toute écriture poétique.

Si, comme l'avance Steve Murphy, Maxime Du Camp est le « papa spirituel d'Alcide Bava²⁰⁷⁷ », la filiation ne se fait pas sans heurt, et Bava dégrade ouvertement la poétique du père, reconduisant à l'intérieur même du cadre du poème parodique une crise du sujet lyrique qui se trouve alors mise en abîme. En fin de compte, dès le titre, le poème était présenté comme émanant d'un sujet tout autre que le poète : « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » ne consisterait qu'en un long discours rapporté sur les rapports entre la science et la poésie, dispositif énonciatif qui met nécessairement à mal la voix du sujet poétique dont on peine à cerner les contours.

Plus tard, Rimbaud semble suivre la leçon de « Ce qu'on dit au poète... » : l'« hexamètre » ne peut plus permettre de dire les choses « étonnant[e]s » de la science. Il met en effet en poème ses interrogations sur les rapports entre la science et le lyrisme dans le cadre moins « constrictor » de la prose poétique.

Yoshikazu Nakaji postule que les vers de Rimbaud s'appuient sur un intertexte à partir duquel il vulgarise des connaissances scientifiques en en faisant un matériau poétique, tandis que les textes en prose ajoutent selon lui à l'ironie un regard résolument méfiant sur la science²⁰⁷⁸. Il semble en fait que la tension structure toute l'œuvre de Rimbaud, qui, dans ses

²⁰⁷⁷ Steve Murphy, *Rimbaud et la Commune : microlectures et perspectives*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2010, p. 568.

²⁰⁷⁸ Yoshikazu Nakaji, « La "science" chez Rimbaud », art. cit. : Yoshikazu Nakaji montre par exemple que « Mouvement » (*Illuminations* [1875], repris dans les *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 312-313) révèle un regard ironique porté sur le progrès moderne qui se caractérise par un matérialisme bourgeois, qu'« Angoisse »

vers, ne se contente pas d'une ironie gratuite à l'égard de la science. Fascination, attirance et rejet ironique sont constitutifs du rapport qu'entretient le sujet poétique rimbaldien avec la question du progrès et de la science. La voix rimbaldienne est tiraillée entre deux postures opposées dont la cohabitation difficile semble achopper sur cette posture ironique qui brouille toutes les pistes d'une identification lyrique claire. Ce conflit a été observé par plusieurs critiques. Suzanne Bernard, par exemple, dans l'édition qu'elle donne des *Œuvres* de Rimbaud²⁰⁷⁹, note que le poème « Mouvement²⁰⁸⁰ », issu des *Illuminations*, lui « paraît représentatif du double et contradictoire mouvement qui anime Rimbaud, le poussant tantôt vers la célébration d'un âge moderne, tantôt vers le retour à la féerie merveilleuse et irrationnelle des ères primitives ». Aurélia Cervoni déplace le problème en remarquant, notamment dans les recueils de prose, que l'attraction pour la science (réelle chez Rimbaud, qui une fois parti pour Aden, et après s'être renseigné à propos du « bachot ès sciences²⁰⁸¹ », écrit à sa famille de lui envoyer livres et instruments de science) n'entre pas en contradiction avec la fascination pour la merveille, mais plutôt que le savoir scientifique est traité sur un mode fantasmagorique de façon à pouvoir ouvrir les portes des autres mondes²⁰⁸². Là se trouverait le rapport entre le renouvellement formel, l'abandon métrique, et le fait que le poète prenne appui sur les choses de la science pour chercher du nouveau, dans la droite lignée de la tentative avortée du « Bateau ivre », qui cherchait en vain à s'appuyer sur des savoirs ichtyologiques pour larguer les amarres poétiques mais aboutissait dans la « flache²⁰⁸³ ». En effet, si le poète dit dans « Nuit de l'enfer » « [j]e vais dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant », il le fait selon son propre aveu à l'aide d'une science fantaisiste, puisqu'il se dit « maître en fantasmagories »²⁰⁸⁴. Il peut ainsi expliquer dans « Mauvais sang », après s'être questionné sur la possibilité qu'il existe « d'autres vies », que « l'amour divin seul octroie les clés de la science »²⁰⁸⁵. Rimbaud oppose alors une

(*Illuminations*, *ibid.*, p. 308) condamne les apports illusoire de la science moderne (comme le socialisme utopique) et que la science est une des causes de la damnation dans « L'Impossible » (*Une saison en enfer* [1873], repris dans les *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 271-273).

²⁰⁷⁹ Rimbaud, *Œuvres*, Suzanne Bernard (éd.), [Paris], Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1960, p. 532-533. Cette édition est reprise et complétée par André Guyaux en 1991.

²⁰⁸⁰ Rimbaud, « Mouvement », *Illuminations*, repris dans les *Œuvres complètes*, André Guyaux et Aurélia Cervoni (éd.), *op. cit.*, p. 312-313.

²⁰⁸¹ Rimbaud, lettre du 14 octobre 1875 à Ernest Delahaye, repris dans la *Correspondance*, Jean-Jacques Lefrère (éd.), [Paris], Fayard, 2007, p. 1875.

²⁰⁸² *Dictionnaire Rimbaud*, Jean-Baptiste Baronian (dir.), *op. cit.*, article « Science(s) », p. 613-616, par Aurélia Cervoni.

²⁰⁸³ Rimbaud, « Le Bateau ivre », repris dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 164.

²⁰⁸⁴ Rimbaud, « Nuit de l'enfer », *Une saison en enfer*, repris dans les *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 255-257.

²⁰⁸⁵ Rimbaud, « Mauvais sang », *ibid.*, p. 247-253.

science rêvée à la science de son temps, qui, regrette-t-il, n'est pas suffisamment rapide²⁰⁸⁶. Par conséquent, il refuse le postulat positiviste selon lequel le progrès de la science entraîne dans son sillage un progrès moral : « [q]ue des accidents de féerie scientifique et des mouvements de fraternité sociale soient chéris comme restitution progressive de la franchise première ?... », s'étonne-t-il dans « Angoisse²⁰⁸⁷ », tandis que « Matinée d'ivresse²⁰⁸⁸ » se moque d'une époque qui « nous a promis d'enterrer dans l'ombre l'arbre du bien et du mal [...] afin que nous apportions notre très pur amour. Cela commença par quelques dégoûts et cela finit [...] par une débandade de parfums. »

« Mauvais sang » contient une leçon à propos de cette « débandade » face à un progrès en fin de compte déceptif. La pièce s'ouvre sur une sorte de leçon d'histoire de la nation française du point de vue des « races inférieures » dont le poète dit être issu. Puis il dépeint l'époque présente en reproduisant les chants à la gloire de la science qui étaient alors en vogue²⁰⁸⁹ :

Qu'étais-je au siècle dernier : je ne me retrouve qu'aujourd'hui. Plus de vagabonds, plus de guerres vagues. La race inférieure a tout couvert — le peuple, comme on dit, la raison ; la nation et la science.

Oh ! la science ! On a tout repris. Pour le corps et pour l'âme, — le viatique, — on a la médecine et la philosophie, — les remèdes de bonnes femmes et les chansons populaires arrangés. Et les divertissements des princes et les jeux qu'ils interdisaient ! Géographie, cosmographie, mécanique, chimie !...

La science, la nouvelle noblesse ! Le progrès. Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ? C'est la vision des nombres. Nous allons à l'Esprit. C'est très-certain, c'est oracle, ce que je dis. Je comprends, et ne sachant m'expliquer sans paroles païennes, je voudrais me taire²⁰⁹⁰.

Assurément, le remplacement du concept de *race* par celui de *nation* résonne des échos des théories de Michelet et de Renan. Cependant, la substitution se charge d'une portée axiologique : c'est une race inférieure qui fédère cette nouvelle nation autour d'une science dévaluée. En effet, la médecine est une compilation de « remèdes de bonnes femmes », et les autres disciplines convoquées, « [g]éographie, cosmographie, mécanique, chimie » constituaient des « divertissements » que les « princes » des siècles précédents ont daigné transmettre au peuple : c'est bien la vulgarisation qui est visée dans cette démocratisation d'un savoir qui n'était vécu que comme un jeu. Rimbaud pense peut-être aux *Entretiens sur la pluralité des mondes*, qui revêtent une forme ludique et galante. Or plutôt que de se saisir

²⁰⁸⁶ « Ah ! la science ne va pas assez vite pour nous ! » (« L'Impossible », *ibid.*, p. 271-273), « Je connais le travail ; et la science est trop lente. » (« L'Éclair », *ibid.*, p. 275-276).

²⁰⁸⁷ Rimbaud, « Angoisse », *Illuminations*, *ibid.*, p. 308.

²⁰⁸⁸ Rimbaud, « Matinée d'ivresse », *ibid.*, p. 297-298.

²⁰⁸⁹ Voir à ce propos le commentaire de Suzanne Bernard, dans son édition telle que l'a reprise André Guyaux des *Œuvres* de Rimbaud : « Rimbaud va reprendre "l'hymne à la Science" chanté avant lui par Michelet et Renan – et, plus récemment, par les écrivains communards. », *op. cit.*, p. 460.

²⁰⁹⁰ Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 248.

sérieusement de cette science sur laquelle la fin des privilèges a permis que le peuple porte la main, plutôt que d'en faire l'objet d'une étude sérieuse et utile, la science n'a servi qu'une promotion sociale de tous, et partant, c'est le peuple tout entier, devenu « nobl[e] », qui regarde alors la science comme un jeu. Cela expliquerait par exemple les dernières strophes de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs ».

Par conséquent, alors que l'opération visant à rendre la science accessible à tous aurait pu fonder un mouvement d'émancipation sociale et de progrès universel, la vulgarisation constitue une simple répétition de ce qui précédait : pour les princes, les sciences étaient un jeu, pour le peuple, qui ne les prend pas au sérieux, elles le deviennent également. Galilée et son mythique « *E pur si muove !* » trouvent un écho dégradé dans « Le monde marche ! Pourquoi ne tournerait-il pas ? » Ce que suggère cet intertexte, qui réécrit une phrase vieille de plus de deux siècles et devenue une banalité de l'histoire des sciences, c'est que l'histoire des sciences, comme le monde qui en dessine le contexte d'évolution, tourne en rond et se répète inutilement et inlassablement.

Là où les vers jonglent avec les mots qui disent la science, les pièces en prose proposent une réflexion menée de l'extérieur sur la fonction de la science, et surtout sur ses apories. Les implications en termes de formulation lyrique sont différentes : les vers, qui citent des documents et des discours scientifiques²⁰⁹¹, ouvrent la voie à une parole lyrique diffractée par l'ironie polyphonique, dans le foisonnement de laquelle le poète se trouve perdu. Plus tard, dans les proses, le discours tenu sur la science se fait plus direct. Les jongleries qu'opère le vers avec les technoclectes n'ont pas permis la rénovation poétique tant attendue. Le poète en prose peut alors se plaindre ouvertement de la faillite de la science, de sa trop lente marche ; il se détache d'autant plus du discours scientifique que la prose, qui aurait pu le prendre en charge plus naturellement que le vers, le met à distance en ne jouant que très rarement de cet intertexte. Les implications sur le lyrisme sont différentes, quoique plus traditionnelles (elles ne sont pas sans évoquer la poésie baudelairienne) : la voix poétique s'inquiète de l'incapacité de la science à rénover le monde et partant, la poésie.

Lever l'ancre métrique aura permis un nouvel élan, qui, cherchant à prendre appui sur des interrogations à propos de la marche et du rôle des sciences, achoppe sur le même constat

²⁰⁹¹ Claude Jeancolas a par exemple découvert la dynamique très précise qui unit un passage de *L'Histoire des plantes* de Louis Figuier (Paris, Hachette, 1865, p. 361) avec les « amygdales gemmeuses » de « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs ». Voir Claude Jeancolas, *Le Nouveau dictionnaire Rimbaud* [1991], Paris, FVW, 2012, p. 29.

d'échec : la science est une activité qui révèle la structure nécessairement icarienne de toute entreprise humaine, et la voix lyrique moderne qui s'en est rendu compte ne peut qu'en concevoir une angoisse face à la vanité du lyrisme. La science contribue à rendre sensible le poète rimbaldien au fait que la lyre est inapte à saisir le fonctionnement intime du cœur humain et à rendre compte d'une unité individuelle qui n'existe pas.

1.4. Lyrisme et sciences psychologiques : le cas Laforgue

Ces révolutions de la voix lyrique correspondent à un état donné de la science psychologique, dont Baudelaire pressent, à peine germée – notamment chez Taine²⁰⁹² –, les implications, et dont Ducasse et Rimbaud commencent à percevoir les retombées²⁰⁹³. Comme le rappelle Daniel Grojnowski, Taine considère en 1870 le sujet comme un tissu complexe et en constante évolution : « [j]e suis une série [...] d'états successifs, sensations, images, idées, perceptions, souvenirs, prévisions, émotions, désirs, volitions, liés entre eux, provoqués par certains changements de mon corps et des autres corps²⁰⁹⁴ ». Cette période constitue un tournant capital. D'un point de vue géopolitique, la défaite face à la Prusse et la guerre civile de la Commune mettent en crise l'esprit et l'unité de la nation française. D'un point de vue scientifique, la parution de *De l'intelligence* met en débat l'unité de l'esprit humain : chez Taine, l'homme est considéré comme un être hybride composé de fragments divers qui sont le fruit d'un contexte – d'un *milieu*, diraient les biologistes – en évolution. Il n'est pas étonnant, dès lors, que les productions de Ducasse et de Rimbaud, chronologiquement proches de ce tournant, soient marquées par cet esprit. Après Taine, Théodule Ribot, le fondateur de la psychologie française, décrit dans *Les Maladies de la personnalité* le sujet comme « un tout de coalition » et une « coopération de consciences locales »²⁰⁹⁵. La science du sujet humain, en

²⁰⁹² Hippolyte Taine commençait tout juste à diffuser une philosophie analytique qui considère toutes les données, notamment spirituelles, comme complexes et décomposables, en particulier dans *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, publié pour la première fois en 1857 et remanié en 1868. Voir à ce propos Jean Lefrance, « Psychologie et histoire : Taine critique de Cousin », *Revue philosophique*, 1987, t. CVXXVII, n° 4, p. 449-461, mais aussi Nathalie Richard, *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2013, p. 128-129.

²⁰⁹³ *De l'intelligence* paraît en 1870, et Rimbaud évoque son nom (en mauvaise part) dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, en faisant référence aux travaux que Taine avait consacrés à La Fontaine (*Essai sur La Fontaine et ses fables*, thèse, Paris, Joubert, 1853, repris dans *La Fontaine et ses fables*, 1861). Quant à Ducasse, il fait ouvertement référence, en mauvaise part aussi, à *De l'intelligence*, dans ses *Poésies II*, juste après la parution de l'étude de Taine, donc.

²⁰⁹⁴ Hippolyte Taine, *De l'Intelligence* [1870], Serge Nicolas (introduction), Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », 2005, *fac-simile* de l'édition de 1870, t. II, p. 177, cité par Daniel Grojnowski dans « Jules Laforgue et "le monde changeant des phénomènes" », dans *Le Sujet lyrique en question*, *op. cit.*, p. 129-140, p. 137 pour la citation.

²⁰⁹⁵ Théodule Ribot, *Les Maladies de la personnalité* [1885], 18^e éd., Paris, Félix Alcan, 1921, p. 3, cité par Daniel Grojnowski, qui se trompe de prénom, appelant Ribot « Théodore », et le cite approximativement, puisque « un tout de coalition » devient « un tout de cohabitation », *art. cit.*, p. 137.

voie de formation, s'appuie sur la constatation d'une absence de sujet monolithique : l'esprit est lui-même considéré comme un corps complexe, à l'image du corps organique que la science biologique du siècle n'a eu de cesse d'analyser en le décomposant en constituants de plus en plus petits²⁰⁹⁶.

Ainsi Grojnowski peut-il mesurer l'écho tardif de ces théories dans la poésie de Jules Laforgue, « le Grand Chancelier de l'Analyse²⁰⁹⁷ », dont les derniers vers, édités de façon posthume, portent ce constat déchirant pour le sujet lyrique :

Oyez, au physique comme au moral,
Ne suis qu'une colonie²⁰⁹⁸ de cellules
De raccroc ; et ce sieur que j'intitule
Moi, n'est, dit-on, qu'un polypier fatal²⁰⁹⁹ !

La figure du polypier comme métaphore du sujet éclaté est également présente dans le premier tome de *De l'Intelligence* de Taine, qui dresse un parallèle entre le morcellement cellulaire du corps vivant et le morcellement de l'esprit qui est semblable à « un polypier d'images »²¹⁰⁰. Edmond Braun dresse ironiquement la liste de toutes les expressions qui suggèrent ce morcellement du moi dans la science psychologique²¹⁰¹, liste qui indique assez que l'idée était plus que communément répandue alors : Herbert Spencer évoquerait « une somme de nos états psychiques actuels²¹⁰² » – j'ajoute qu'il définit ailleurs l'esprit comme un « agrégat circonscris d'activités²¹⁰³ » –, John Stuart Mill « un groupe de possibilités permanentes » et Théodule Ribot « un composé instable de phénomènes de conscience »²¹⁰⁴.

L'incise « dit-on », dans le poème de Laforgue, met sous emphase l'influence d'une voix scientifique métonymique (Taine, porte-voix des sciences psychologiques) sur la façon

²⁰⁹⁶ Voir notamment « Analogies naturalistes » dans l'essai de Nathalie Richard, *Hippolyte Taine. Histoire, psychologie, littérature, op. cit.*, p. 173-175.

²⁰⁹⁷ Jules Laforgue, « Dimanches » [1886], *Derniers vers* [1890], repris dans le tome II des *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 310.

²⁰⁹⁸ La référence à la psychologie moderne est ici mise sous emphase, puisque Théodule Ribot évoque « une conscience coloniale » constituée « par la coopération de consciences locales », *op. cit.*, p. 3.

²⁰⁹⁹ Jules Laforgue, « Ballade » [1888], *Des Fleurs de bonne volonté* [1890], repris dans le tome II des *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 198, cité par Daniel Grojnowski, art. cit., p. 137. Laforgue répètera la même idée dans « Cas rédhitoire (mariage) », où le sujet constate son hétérogénéité (« Oh ! le suffrage universel / Qui se bouscule et se chicane, / À chaque instant, au moindre appel, / Dans mes mille occultes organes !... ») pour expliquer son refus de se marier, et donc de se démultiplier encore en procréant (« Mais peut-il être question / D'aller tirer des exemplaires / De son individu si on / N'en a pas une idée plus claire ?... »), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 525.

²¹⁰⁰ « De même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes, et l'unité, dans l'un comme dans l'autre, n'est qu'une harmonie et un effet », Hippolyte Taine, *De l'Intelligence, op. cit.*, t. I, p. 138-139.

²¹⁰¹ Edmond Braun, *La Logique de l'absolu, une loi de l'esprit humain et sa portée philosophique*, Paris, Librairie académique Didier, Perrin et C^{ie}, 1887, p. 150.

²¹⁰² *Ibid.*

²¹⁰³ Herbert Spencer, *Principes de psychologie* [1855-1872], Serge Nicolas (introduction), Paris, L'Harmattan, coll. « Encyclopédie psychologique », t. I, 2007, p. 160.

²¹⁰⁴ Edmond Braun, *La Logique de l'absolu, une loi de l'esprit humain et sa portée philosophique, op. cit.*, p. 150.

dont le sujet lyrique se contemple et se décrit poétiquement. Le statut du sujet est éclaté par la science et son pouvoir analytique, constat que reproduira la philosophie hartmannienne²¹⁰⁵. Par conséquent, le doute hartmannien se retrouve sous la plume de Laforgue, qui écrit à Charles Ephrussi, le critique d'art, en 1882 : « Puis je *pense* et, après avoir pensé, je doute. Je doute si notre pensée rime à quelque chose dans l'univers²¹⁰⁶. » Cette profession de foi anticartésienne, formulée malicieusement en des termes poétiques (le verbe *rimer*), qui détourne la formule du *cogito ergo sum*, révèle l'état d'esprit d'une société en crise face à un individu que la psychopathologie est en train de disséquer²¹⁰⁷.

D'un point de vue poétologique, une analyse rythmique du quatrain cité suggère effectivement que Laforgue joue formellement de ce démembrement de la voix lyrique. L'adresse à une personne grammaticale complexe, dont le sujet s'exclut, est mise sous emphase par l'isolement au début du vers. L'éliision de la première personne, à l'ouverture du deuxième vers, suggère une crise du sujet, une impossibilité à se concevoir autrement que dans une personne complexe. Le rejet externe du deuxième vers sur le troisième (« // De raccroc] ») reproduit dans ce rythme haché l'idée d'un sujet composite. L'être humain est un tissu hétérogène et le poète qui veut en chanter la voix lyrique complexe ne peut que le faire sur le mode du rhapsode, et exhiber pour ce faire ces points de suture par le phénomène du rejet externe. Par ailleurs, s'il s'agit d'un mètre traditionnel, le décasyllabe, on peine fort à en retrouver le rythme habituel. Les trois premiers vers ne peuvent être césurés ni à la traditionnelle quatrième syllabe (4 + 6), ni à la sixième (6 + 4), ni même à la cinquième (le taratantara, ou décasyllabe à césure médiane²¹⁰⁸). Seul le quatrième vers peut être césuré, selon l'usage, en 4 + 6 : « Moi, n'est, dit-on, + qu'un polypier fatal ! » Toutefois, cette apparence de régularité est elle-même mise à mal par le rythme très heurté, à l'échelle des accents internes, du premier hémistiche : « Moi, / n'est, / dit-on » (1 / 1 / 2). Cet extrême morcellement isole le « Moi », qui était en même temps mis sous emphase par son rejet externe dans le quatrième vers, mais aussi séparé des autres formulations de l'identité de la voix lyrique (« ce sieur » et « j' »). Rythme

²¹⁰⁵ Hartmann présuppose dans *Philosophie de l'inconscient* [*Philosophie des Unbewußte*, 1869] l'existence d'une forme d'inconscient collectif. Le processus progressif qui doit aboutir à une prééminence de la conscience de l'homme sur son inconscient rend le philosophe très pessimiste quant au devenir humain.

²¹⁰⁶ Jules Laforgue, lettre à Charles Ephrussi, Berlin, lundi [13 mars 1882], repris dans la « Correspondance (1878-1883) », Jean-Louis Debauve et Daniel Grojnowski (éd.), dans la septième section (« Notes, lettres, agenda ») du premier tome des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 759.

²¹⁰⁷ Voir notamment l'article de Sandrine Schiano-Bennis, « Neurophysiologie, psychophysiologie et crise de l'épistémè à la fin du XIX^e siècle, Débats et représentations littéraires », dans *Médecine, sciences de la vie et littérature en France et en Europe de la révolution à nos jours*, Lise Dumasy-Queffélec et Hélène Spengler, vol II, « L'âme et le corps réinventés », Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, p. 221-234.

²¹⁰⁸ Voir à ce propos l'essai d'Alain Chevrier, *Le Décasyllabe à césure médiane : histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.

heurté, phénomènes de discordance et soulignement de la polyphonie reproduisent poétologiquement le constat psychologique émis par Spencer, Taine, Stuart Mill et Ribot dans une énonciation par ailleurs marquée, paradoxalement, alors qu'il est question de sciences contemporaines, par des traits qui font penser à la langue médiévale.

Comme le montre Daniel Grojnowski, Laforgue recourt à la science pour signifier notamment l'éclatement du sujet tel que l'ont pensé Baudelaire, Ducasse et Rimbaud. Grojnowski peut alors conclure : « [l]es derniers poèmes qu[e Laforgue] publie [...] répondent à la question que Hartmann éludait : qu'en est-il du langage pour celui qui prend acte de la déroute du Moi²¹⁰⁹ ? » En d'autres termes, la poésie qui constate et assume les avancées scientifiques et leurs implications métaphysiques – qui mettent en doute le sujet – se met elle-même en demeure de révolutionner, par la polyphonie, la conception de sa propre profération en tant que parole lyrique.

Dans les œuvres de Baudelaire, Ducasse, Rimbaud puis Laforgue, l'influence des sciences sur le « “personnage” lyrique²¹¹⁰ » concourt activement et efficacement à battre en brèche la conception hégélienne du sujet lyrique romantique unifié et constituant un tout clos sur lui-même²¹¹¹. Cette influence contribue alors à lui substituer un « sujet lyrique hors de soi », pour reprendre l'heureuse formule de Michel Collot²¹¹², sujet qui s'expose et se conçoit selon le contexte. Dans une époque analytique et scientifique, le sujet lyrique s'analyse, se dissèque, et se pense comme un sujet éclaté, soumis à une inquiétante diffraction qui annonce l'avènement des nombreuses et polymorphes études sur la psychologie du tournant du siècle. La poésie, face à une crise de son lyrisme, trouve dans la science moderne un fonds riche et nouveau qui lui permet de faire poétiquement part de cette crise en renouvelant la posture énonciative du sujet lyrique.

²¹⁰⁹ Daniel Grojnowski, art. cit., p. 139.

²¹¹⁰ J'emprunte l'expression à l'introduction que rédigent Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé pour *Le Sujet lyrique en question*, op. cit., p. 8.

²¹¹¹ Voir Hegel, *Esthétique* [1818-1829, *Vorlesungen über die Ästhetik*], Samuel Jankélévitch (trad.) [1954], Paris, Flammarion, coll. « Champs. Classiques », 2009, p. 178-206.

²¹¹² Michel Collot, « Le sujet lyrique hors de soi », dans *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 113-125.

2. INQUIÉTUDE ET LYRISME FIN-DE-SIÈCLE

« Mon cœur est un Corylopsis du Japon. Rose
Et pailleté d'or fauve, – à l'instar des serpents,
Sa rancœur détergeant un relent de Chlorose,
Fait, dans l'Éther baveux, bramer les Ægyptans. »,
Adoré Floupette²¹¹³.

« La désintégration atomique est en train de faire de l'homme un fossile de demain »,
Jean Rostand²¹¹⁴.

Si Baudelaire est un des poètes les plus influents, du Parnasse au Symbolisme en passant par le Décadentisme, Ducasse, poète peu lu avant les surréalistes, demeure le révélateur – au sens chimique et technique du terme – d'une époque qui peine à positionner avec assurance les élancements intimes du cœur humain par rapport à la science moderne, regardée comme une démarche trop objective. La science qui prime, chez les rénovateurs de la voix lyrique, devient la science psychologique, c'est-à-dire la seule science qui entretienne des rapports privilégiés avec l'intimité du sujet humain. La démarche distancée vis-à-vis de la science, l'évolution des sciences du cerveau et de la psychologie humaine qui dissèquent l'intimité du sujet lyrique et le diffractent achèvent de rendre le rapport entre la lyre et la science problématique. Comme Baudelaire, Rimbaud, Ducasse et Laforgue, les poètes de la seconde moitié du siècle qui cherchent à moderniser le chant lyrique en prenant en compte le progrès des sciences le font dans un contexte marqué par un inconfort et une inquiétude qui se répercutent sur les manifestations du lyrisme. La révolution épistémique que constitue le darwinisme à partir des années 1870 renforce le sentiment de cohésion d'une race humaine qui se retrouve face à la hantise de sa propre extinction. Le lyrisme peut s'en trouver informé et mettre en place une voix collective que l'on retrouve des poètes sociaux aux symbolistes en passant par Sully Prudhomme.

²¹¹³ Adoré Floupette [Henri Beauclair et Gabriel Vicaire], « Pour avoir péché », *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Byzance, chez Lion Vanné [Paris, L. Vanier], 1885, p. 70. Une fantaisiste préface met en scène un pharmacien que Floupette a forcé à présenter son recueil, et qui se compare à Louis Figuiet : « C'est ainsi que moi, droguiste indigne, je me trouve, à ma grande surprise, devenu le Louis Figuiet de la poésie de l'avenir. Réussirais-je dans cette tâche ardue ? » (p. VI-VII) Il rapproche ironiquement la tâche du poète décadent de l'entreprise naturaliste : « Autre lettre encore : cette fois Adoré avait déserté la ferme. Il s'était délibérément enrôlé sous la bannière de M. Zola et rêvait d'un grand poème moderne où serait résumée en quelques centaines de vers l'évolution naturaliste du siècle. Un bateau de blanchisseuses, une gare de chemin de fer, un intérieur d'hôpital, un abattoir, une boucherie hippophagique, toute la poésie possible aujourd'hui était là et rien que là. Déjà le bon Floupette s'échauffait à cette idée. On entendait dans sa phrase les trains siffler et le linge claquer sous les battoirs, on voyait le sang couler. » (p. XXI-XXII)

²¹¹⁴ Jean Rostand, *Carnet d'un biologiste*, Paris, Stock, 1959, p. 53.

S'il y a du nouveau, formellement, à dégager de tels questionnements, il n'est peut-être plus tant dans la métrique ou la forme vers que dans des postures énonciatives particulières. Ces postures et leur singularité constituent l'objet privilégié de ce développement. Elles prennent en compte et exploitent les avancées des sciences modernes comme de nouvelles pertes que la lyre moderne peu déplorer, créant une nouvelle tonalité élégiaque.

2.1. Les lyres angoissées

Ce lyrisme inquiet ne se profère pas dans le contexte triomphant qui suit habituellement les découvertes scientifiques majeures. La voix lyrique, en même temps qu'elle observe les implications poétiques des propositions de la science psychologique, s'en inquiète. Elle s'effraie également des autres découvertes scientifiques ainsi que de l'essoufflement de l'essor positiviste. Un tel lyrisme, façonné par un rapport inquiet au savoir scientifique devient désormais une forme dominante dans le champ du dialogue entre la poésie et la science. La prolifération des poèmes montgolfiers, fascinés à la fois par la conquête des airs, mais horrifiés en même temps par les dangers encourus, de Lamartine à Sully Prudhomme, en passant par Hugo et Leconte de Lisle²¹¹⁵, révèle la crainte d'une dynamique icarienne (ou babélique) de l'évolution du savoir humain.

2.1.1. Des causes premières inconnaissables : le devenir topos d'un thème positiviste

Très tôt dans la seconde moitié du siècle, la tentation est forte de considérer, en suivant la leçon comtienne, que, face à l'impossibilité de connaître jamais les causes premières, la lyre doit cesser son chant. Hugo le pressent, hors de tout cadre positiviste, dans « À la fenêtre, pendant la nuit²¹¹⁶ ». Dès le poème d'Émile Littré « La Terre », composé en 1860²¹¹⁷, présenté pour la première fois en 1867 dans le premier numéro de *La Philosophie positive*²¹¹⁸, puis repris avec de très légères variations dans la section « Morceaux en vers » de *Littérature et histoire*²¹¹⁹, le poète cherche à représenter la jeunesse du monde et de la vie, mais renonce devant la genèse :

Le temps s'ouvre et s'enfonce... Au delà plus d'histoire.
Ni siècle enseveli, ni trace de mémoire.
Volcan, d'où te venaient et ta lave et tes feux ?
Etoiles, qu'êtes-vous que foyers grandioses ?

²¹¹⁵ Voir notamment Caroline de Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, op. cit., p. 410-415.

²¹¹⁶ « Qui donc a vu la source et connaît l'origine ? », Victor Hugo, « À la fenêtre, pendant la nuit » [1854], *Les Contemplations*, op. cit., p. 496-498, p. 497 pour la citation.

²¹¹⁷ Littré indique 1860 dans la version de *La Philosophie Positive*, et 1864 dans celle de *Littérature et histoire*.

²¹¹⁸ Émile Littré, « La Terre », *La Philosophie Positive* n° 1, juillet-août 1867, p. 142-144.

²¹¹⁹ Émile Littré, *Littérature et histoire*, Paris, Didier et Cie, 1875, p. 454-457.

Étincelles écloses
Dans la nuit et les cieux ?

Devant ce grand rideau taisez-vous, mes pensées,
Dans le temps et l'espace vainement élançées²¹²⁰.

La voix lyrique se met en scène en train de s'intimer le silence en lien avec un précepte de philosophie scientifique. Deux ans plus tôt, en 1858, Louis Bouilhet, qui, pourtant, ne peut être suspecté de positivisme, reprend déjà à son compte la même idée dans le sixième et dernier chant des *Fossiles*, des vers 777 à 781, lorsqu'il adresse une prière à l'homme futur découvrant les restes fossiles de notre espèce :

Ne les méprise pas ! les destins inflexibles
Ont posé la limite à tes pas mesurés :
Vers le rayonnement des choses impossibles
Tu tendras, comme nous, des bras désespérés²¹²¹.

La découverte des causes premières est comparée à un sombre chemin, parsemé de mystères et de dangers, une voie impraticable :

Et cherchant du passé les chemins inconnus,
Sur vos rochers glissants j'ai posé mes pieds nus²¹²².

L'homme moderne n'est pas chaussé adéquatement pour parcourir cette sente périlleuse : la science moderne ne peut répondre à toutes les questions. En outre, l'homme futur qu' imagine Bouilhet ne sera pas mieux armé. Quel que soit le degré de perfectionnement de la science dans l'avenir, les causes premières seront toujours un horizon inatteignable.

Alfred Leconte, dans *Les Mystères de Flore*, répète en 1860 le même doute à propos de l'apparition de l'homme qui succède aux monstres préhistoriques :

Alors l'homme apparut. Comment, par quel moyen
Ne le demandons pas, car nous n'en saurons rien.
Les lois de l'infini nous sont inaccessibles.
Pour juger sainement prenons les faits sensibles.
La raison, la logique et l'observation.
Conquérons les secrets de la création.
Ne montons pas trop haut il faudrait redescendre,
L'esprit doit se borner à ce qu'il peut comprendre²¹²³.

Ce refus de la spéculation a pour conséquence une multiplication de béances épistémiques que de nombreux poètes désignent de la même manière que Bouilhet, Littré ou Leconte tout au long

²¹²⁰ *Ibid.*, p. 456.

²¹²¹ Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, *op. cit.*, p. 232.

²¹²² *Ibid.*, p. 215. La métaphore lui est d'ailleurs commune avec Littré, qui l'énonce au début de son article de novembre 1834 de *La Revue républicaine* intitulé « Résumé des nouvelles recherches des géomètres sur la chaleur de la terre », texte repris dans son ouvrage *La Science au point de vue philosophique* [1873], Annie Petit (éd.), Fayard, 1997, p. 128. Cette métaphore est aussi reprise dans la pièce d'Alfred-Étienne Leconte : « Remontez pas à pas à l'époque première », *Les Mystères de Flore*, *op. cit.*, p. 9.

²¹²³ *Ibid.*, p. 21.

de cette seconde moitié du siècle. Ernest Cotty le répète en 1876 dans *Antediluviana*²¹²⁴, à propos de l'époque primitive qu'il juge trop lointaine pour être dépeinte :

Je laisse de côté l'épais brouillard gazeux,
Montrant notre *Planète* à l'état nébuleux [...].
Que dirais-je, d'ailleurs, de cette nuit lointaine ?
La meilleure hypothèse est peut-être incertaine...
Je ne saurais donc pas, des vieux rocs primitifs
Exhumer en détail les *Schistes* collectifs ; [...]
Le peu que j'en dirais, pouvant être équivoque,
Je quitte, en son *Chaos*, la *Terre*, à cette *Epoque* !

Le poète entomologiste déploie ici toute une rhétorique de l'hésitation et de la réticence qui suggère l'incapacité positiviste à toucher du doigt les causes premières reléguées dans la nuit des temps. Comme chez Littré, c'est le chant qui doit lui-même être interrompu et qui met en scène la nécessité de son propre tarissement.

Dix ans plus tard, la même idée est reprise et développée par Jean Richepin dans « La Gloire de l'eau » :

Comment dans cette vase aux clapotements mous
Où les derniers volcans soulevaient des remous,
Comment sous l'action et les forces amies
Du soleil, des foyers souterrains, des chimies,
Du temps, comment a pu s'opérer en un point
Cette genèse, c'est ce que l'on ne sait point.
Des corps simples à la cellule, à la monère,
Par quels chemins passa la substance ternaire,
Puis quaternaire, pour s'albuminoïder
Et s'agréger, vivante, on n'en peut décider.
Le carbone de l'air, alors en abondance
Dans l'atmosphère encore irrespirable et dense.
Avec les gaz de l'eau d'abord combina-t-il
Ou l'âtre ammoniacque ou l'azote subtil ?
Ou bien est-ce plutôt par le cyanogène
Que se noua l'anneau primitif de la chaîne,
Gaz instable, mobile et propice aux hymens ?
La science n'a pas éclairé ces chemins²¹²⁵.

Il est encore question de chemin sous la plume de Richepin : la connaissance est une voie, mais certains sentiers sont inaccessibles au savoir humain. Ces sentiers sont ceux-là mêmes qu'a emprunté la vie (ici « la substance ternaire » puis « quaternaire »). Le poème de Richepin suggère cette impossibilité par une accumulation de questions dont la modalité interrogative porte sur la manière, le *comment*, c'est-à-dire sur la cause première. Le dernier vers répond à toutes ces questions par un aveu d'ignorance imputable aux limites de la science. Une certitude demeure toutefois chez Richepin, celle que la vie est une organisation de la matière.

²¹²⁴ Ernest Cotty, *Antediluviana, poème géologique, op. cit.*, chant I, époque primitive, p. 2.

²¹²⁵ Jean Richepin, *La Mer* [1886], Paris, Gallimard, coll. « Les Maritimes », 1980, p. 326-327.

Enfin, deux ans plus tard, c'est au tour de Sully Prudhomme de faire sa profession de foi positiviste. Dans le chapitre VII du *Bonheur*, il suit à ce propos la leçon comtienne :

L'essor nous a déçus, sachons ramper sans honte !
Lui souffle alors Bacon par les lèvres de Comte.
L'infini nous déborde, et ceux-là sont des fous
Qui pensent d'un coup d'aile en toucher les deux bouts
Ou prétendent porter sur leur humaine épaule
De l'univers entier le formidable poids !
À dégager des faits le fil ténu des lois
Nous bornons désormais nos vœux et notre rôle. [...]
Il [le scientifique] maçonne une tour, non le fronton d'un temple,
Et le ciel où tout pèse est le seul qu'il contemple :
L'horizon grandissant, mais borné, qu'il peut voir
Est le seul qu'il mesure et promet à l'espoir²¹²⁶.

Cette leçon est une exhortation à l'honnêteté et à la tempérance empiriste : au chemin trop glissant, ou trop sombre, Sully Prudhomme substitue une autre métaphore spatiale, celle de l'horizon qu'embrasse le regard de l'homme de science. Tous ces textes reprennent le *topos* positiviste que résume le vulgarisateur Louis Figuier en deux phrases : « Il ne faut mettre aucune hésitation à confesser notre ignorance sur la cause de cet étrange, de ce mystérieux épisode de l'histoire de la terre [la période glaciaire]. [...] Dans les sciences il ne faut jamais craindre de dire : Je ne sais pas²¹²⁷. » Il n'empêche que ce précepte comtien, qui réactualise la leçon de l'Ecclésiaste, emprunte à nouveau la voie à un sentiment d'humilité qui se traduit par l'hésitation de la parole poétique et frappe la poésie, qui prend acte de cet enseignement, d'une menace de mutisme : une angoisse sourd alors face à ces horizons bornés et ces chemins, tantôt glissants, tantôt sombres. Le *topos* biblique devient alors conscient et offre un terrain à la poésie : l'espace où le savoir s'arrête est le lieu de déploiement de la parole poétique.

2.1.2. Les limites d'une approche empiriste du monde : l'exemple des étoiles mortes

Le XIX^e siècle prend conscience de l'éloignement extrême des mondes stellaires. Comme l'explique Camille Flammarion, jusqu'au XVIII^e siècle, on pensait que les étoiles se trouvaient dispersées un peu après l'orbite de Saturne (la dernière planète connue alors). 1781 voit la découverte d'Uranus par Herschel, qui fait plus que doubler cette profondeur des mondes stellaires, tandis que la découverte de Neptune, en 1846, achève de faire comprendre que l'épaisseur du ciel que peuplent les étoiles est incommensurable²¹²⁸. On ne connaît la distance

²¹²⁶ Sully Prudhomme, *Le Bonheur* [1888], repris dans les *Œuvres-Poésies (1879-1888)*, Paris, Lemerre, 1897, p. 255-256.

²¹²⁷ Louis Figuier, *La Terre avant le déluge* [1862], Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1866, p. 339-340 et 356.

²¹²⁸ Voir notamment l'article de Camille Flammarion, « Les Distances des étoiles », dans *La Nature, revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, 2^e année, n^o 53, 6 juin 1874, p. 1-4.

de quelques étoiles qu'à partir de 1840, et l'on détermine la distance moyenne qui sépare une étoile de sa plus proche voisine à environ huit trillions de lieues²¹²⁹.

La vitesse de la lumière, quant à elle, étudiée depuis longtemps (en particulier par Bacon puis Galilée), est le fruit d'estimations de plus en plus précises : Hippolyte Fizeau, en 1849, grâce à un système de roue dentée qui cache alternativement un rayon lumineux, détermine que la lumière se déplace à 315 000 km/s, puis Léon Foucault, en 1862, grâce à la méthode du miroir, réduit cette allure en la ramenant à 299 796 km/s²¹³⁰.

Flammarion tire de ce double constat (éloignement des étoiles et vitesse de la lumière) des conséquences propres à ouvrir une faille temporelle des plus troublantes :

[C]itons Capella, qui plane à 170 trillions de lieues d'ici, distance que la lumière, qui vole en raison de 77 000 lieues par seconde, n'emploie pas moins de 71 ans et 8 mois à traverser, de telle sorte que le rayon lumineux que nous recevons actuellement, en 1874, de cette belle étoile, est parti de son sein en 1803. Elle pourrait être éteinte depuis 1804, et nous la verrions encore. Elle pourrait s'éteindre aujourd'hui et les habitants de la terre l'admiraient encore dans leur ciel jusqu'en l'année 1946. Réciproquement s'il y avait, sur les planètes qui gravitent autour de Capella, des esprits dont la vue transcendante fût assez parfaite pour découvrir de là-haut notre petite terre perdue dans les rayons de notre soleil, ils verraient *actuellement*, de cette distance, la terre de l'année 1805, et seraient en retard de 71 ans et 8 mois sur notre histoire.

Ce sont là les étoiles *les plus proches* de nous. Toutes les autres sont incomparablement plus éloignées.

Il y a des étoiles dont la lumière ne peut nous arriver qu'après cent ans, mille ans, dix mille ans de marche incessante de 77 000 lieues par seconde. Que l'on essaye de suivre par la pensée le trajet d'une pareille flèche !

Pour traverser l'univers sidéral dont nous faisons partie (la voie lactée), la lumière n'emploie pas moins de 15 000 ans.

Pour venir de certaines nébuleuses, elle doit marcher pendant plus de trois cents fois ce temps ; pendant cinq millions d'années...

Que l'imagination qui n'est pas effrayée par de telles grandeurs essaye de les concevoir. Si elle n'a pas ressenti encore le vertige de l'infini, qu'elle contemple froidement ces profondeurs, et qu'elle sente la position de la terre et de l'homme devant ces abîmes. Elle commencera ainsi à apprécier les spectacles découverts par l'astronomie sidérale. [...]

Telles sont les dimensions actuellement mesurées dans la construction générale de l'Univers. Nous ne sommes encore — et nous ne serons jamais — qu'au vestibule de l'édifice, au bord de l'abîme de l'infini²¹³¹.

Face à ce trouble qui ne peut manquer de saisir le sujet qui observe le passé dans le ciel, et que Flammarion soumet dans son article à un peuple tout entier (et notamment à un peuple de poètes friands de vulgarisation scientifique), une idée générale tend à se répandre : il se peut très bien que la lumière qui frappe la rétine humaine, les soirs sans nuage, vienne d'étoiles qui se sont éteintes. Sully Prudhomme, dès 1865, s'interroge dans ses *Stances et poèmes* sur ce décalage temporel :

²¹²⁹ *Ibid.*, p. 2-3. La lieue nouvelle, établie durant le XIX^e siècle, équivalait à exactement quatre kilomètres.

²¹³⁰ Voir notamment Pierre de Félice, *Histoire de l'optique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Acteurs de la Science », 2009, p. 13-16, mais aussi Vasco Ronchi, *Histoire de la lumière* [*Storia della luce*, 1939], Juliette Taton (trad., 1956), Paris, Jacques Gabay, 1996, p. 263.

²¹³¹ *Ibid.*, p. 4.

La lune est grande, le ciel clair
Et plein d'astres, la terre est blême,
Et l'âme du monde est dans l'air.
Je rêve à l'étoile suprême,

A celle qu'on n'aperçoit pas,
Mais dont la lumière voyage
Et doit venir jusqu'ici-bas
Enchanter les yeux d'un autre âge.

Quand luira cette étoile, un jour,
La plus belle et la plus lointaine,
Dites-lui qu'elle eut mon amour,
O derniers de la race humaine²¹³² !

Le thème du long voyage de la lumière stellaire trouve ici un écho dans un rêve à la tonalité apparemment positive : il semble annoncer la venue, dans d'autres temps, d'un savoir plus grand, métaphorisé par cette lumière plus belle. Assurément, cette pièce peut être lue comme un éloge confiant du progrès, lent mais à la marche assurée, auquel le poète déclare son amour avec une calme assurance. Toutefois, le rêve autour des étoiles mortes frappe tout de même de son sceau inquiet la fin du poème, qui envisage, puisque les mondes que l'œil contemple peuvent être éteints, la fin de l'humanité. Sully Prudhomme, par la suite, dans *Les Solitudes*, double cette notion d'éloignement des astres de celle de la possibilité de l'extinction des mondes, dans un poème mélancolique intitulée « La Voie lactée²¹³³ ». Le poète s'y adresse directement aux étoiles, rompant ce faisant la distance astronomique. Il leur demande d'expliquer la raison de leur grande tristesse apparente, ce à quoi les étoiles répondent :

[...] Nous sommes seules...

Chacune de nous est très loin
Des sœurs dont tu la crois voisine ;
Sa clarté caressante et fine
Dans sa patrie est sans témoin ;

Et l'intime ardeur de ses flammes
Expire aux cieux indifférents²¹³⁴.

La perspective produite par l'éloignement est donc un leurre, un effet d'optique. Les sens de l'observateur humain lui font croire que les étoiles sont unies dans le ciel alors que la réalité est plus triste. L'empirisme trompe l'homme. Les deux vers qui constituent la chute de la complainte des étoiles énoncent, voilée, cette loi du décalage temporaire : les cieux, trop vastes, sont indifférents à l'extinction des étoiles.

²¹³² Sully Prudhomme, *Stances et poèmes* [1865], *op. cit.*, p. 45.

²¹³³ Sully Prudhomme, *Les Solitudes* [1867], *Œuvres, Poésies III*, p. 19-20.

²¹³⁴ *Ibid.*, p. 20.

Lorsque paraissent les *Stances et poèmes* et *Les Solitudes* de Sully Prudhomme, la nouvelle série de *La Légende des siècles* n'est pas encore parue (1877), mais « L'Épopée du vers » a déjà été rédigée (décembre 1862). Or cette épopée matérialiste chantée par l'agent de la finitude se termine par une constatation du caractère mortel des mondes stellaires formulée par le ver :

Parce que l'astre luit, l'homme aurait tort de croire
Que le ver du tombeau n'atteint pas cette gloire ;
Hors moi, rien n'est réel ;
Le ver est sous l'azur comme il est sous le marbre ;
Je mords, en même temps que la pomme sur l'arbre,
L'étoile dans le ciel.

L'astre à ronger là-haut n'est pas plus difficile
Que la grappe pendante aux pampres de Sicile ;
J'abrège [*sic*] les rayons ;
L'éternité n'est point aux splendeurs complaisante ;
La mouche, la fourmi, tout meurt, et rien n'exempte
Les constellations.

Il faut, dans l'océan d'en haut, que le navire
Fait d'étoiles s'entr'ouvre à la fin, et chavire ;
Saturne au large anneau
Chancelle, et Sirius subit ma sombre attaque,
Comme l'humble bateau qui va du port d'Ithaque
Au port de Calymno.

Il est dans le ciel noir des mondes plus malades
Que la barque au radoub sur un quai des Cyclades ;
L'abîme est un tyran ;
Arcturus dans l'éther cherche en vain une digue ;
La navigation de l'infini fatigue
Le vaste Aldebaran.

Les lunes sont, au fond de l'azur, des cadavres ;
On voit des globes morts dans les célestes havres
Là-haut se dérober ;
La comète est un monde éventré dans les ombres
Qui se traîne, laissant de ses entrailles sombres
Sa lumière tomber²¹³⁵.

La première strophe citée signale que l'objet même de la lumière, l'objet étudié par la science optique, est, en tant que réalité physique, touché par le ver. Cette finitude est suggérée par la forme des strophes couées, avec ces hexasyllabes qui recentrent généralement, comme un couperet, le propos sur le ver et son entreprise de destruction. La présence d'une rêverie sur la science optique est attestée dans un premier temps par l'hexamètre « J'abrège les rayons », qui met sur le même plan le rayon lumineux dont la physique étudie la propagation et le rayon graphique du vers long, alexandrin, dont on a vu précédemment que le ver le minait de

²¹³⁵ Victor Hugo, « L'Épopée du vers », *La Légende des siècles – Nouvelle série*, op. cit., p. 376-377.

l'intérieur. Par la force du ver, il est des « mondes [...] malades », qui se changent en s'éteignant en lunes, qui flottent « au fond de l'azur », comme « des cadavres ». Ces morts sont par ailleurs inscrites dans l'espace, puisque le ver ronge les « rayons », mais aussi dans le temps, puisque la lumière « tomb[e] » des « entrailles » des corps à l'agonie. La conséquence de cette leçon de physique optique et astronomique est que « le ciel n'est pas solide²¹³⁶ », c'est-à-dire qu'il n'est ni stable, ni habité d'un dieu omnipotent : en effet, le voyage de la lumière provoque une illusion d'optique qui fait croire que des étoiles sont en « gloire » alors qu'elles ne sont plus que des « globes morts ». Bien sûr, ce poème est une rêverie matérialiste dont le pessimisme sera démenti par la pièce suivante, il n'empêche qu'il prend acte d'une inquiétude qui se diffuse dès le début de la seconde moitié du siècle face à l'infini du ciel peuplé d'étoile, à la finitude de tous les mondes stellaires, et enfin face à l'idée que nos sens, soumis au temps et à l'espace, peuvent être trompés par des illusions. Hugo avait d'ailleurs déjà posé la question de l'humilité et de la mortalité, en ouvrant la porte à des possibles créations d'étoiles nouvelles, dans « À la fenêtre, pendant la nuit²¹³⁷ ». Hors des questions relatives à l'éloignement des étoiles et à la vitesse de la propagation de la lumière, Louis Bouilhet s'inquiète également de ces phénomènes optiques qui nous trompent sur la nature des mondes planétaires²¹³⁸.

L'angoisse persiste dans le siècle et sera même de nature à inquiéter les parnassiens. En 1876, le troisième volume du Parnasse contemporain présente « Les Étoiles », un poème que Léon Dierx reprendra dans son recueil intitulé *Les Amants* :

Bien des astres pareils aux foyers palpitants,
Peut-être les plus beaux que chaque soir allume,
Dardent un jeune éclat jusque dans notre brume,
Qui sont des soleils morts, perdus depuis longtemps.

Ceints des tourbillons nés de leurs flammes fécondes,
Ils ont si loin de nous accompli leurs destins
Que la lumière encor de ces globes éteints
N'a pas toute franchi l'espace plein de mondes.

Et dans l'illusion de leur scintillement,
Nous, parmi tous les feux dont la nuit se constelle,
Nous laissons le plus pur de notre âme immortelle
Monter d'en bas vers eux peut-être, éperdument !

— Ou sereine ou pensive, ou lumineuse ou chaste,
O lumière des yeux qui nous charmez ! Rayons
Qui brûlez tout l'encens que pour vous nous gardions,

²¹³⁶ *Ibid.*, p. 377.

²¹³⁷ *Op. cit.*

²¹³⁸ Voir en particulier « Clair de lune », dans *Festons et astragales*, *op. cit.*, p. 27 à 32. Sur l'astronomie chez Bouilhet et ses rapports à l'illusion et aux limites de l'empirisme, je me permets par exception de renvoyer à mon article : Yohann Ringuedé, « Des vers amoureux des étoiles, le rôle de l'astronomie dans les vers de Louis Bouilhet », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, 2016, n° 32, Yvan Leclerc (dir.), p. 59-74.

Les cœurs sont-ils si loin, l'amour est-il si vaste,

Que la clarté vers qui notre suprême espoir,
A travers l'infini de nos rêves, s'élance,
Peut-être aussi nous vient du glacial silence
D'un cœur depuis longtemps sombré dans un ciel noir²¹³⁹ ?

Le problème est ici exposé par le menu : éloignement des astres, temps nécessaire au franchissement de cet espace par la lumière soumise à une vitesse de croisière désormais connue. Il en résulte une inquiétude qui dépasse l'ordre scientifique, puisqu'elle s'étend à un problème habituellement propre à la voix lyrique, celui de l'amour non partagé. Il s'agit ici de mettre sur un pied d'égalité l'espace infini et le caractère insondable des cœurs humains, qu'on ne peut explorer et qui peut décevoir, ce que proposait déjà Sully Prudhomme dans « La Voie lactée » en 1867. En 1881 Auguste Dorchain, le disciple de Sully Prudhomme, reprend dans *La Jeunesse pensive* cette analogie à l'occasion d'un poème intitulé « Les Étoiles éteintes » dont voici le début :

À l'heure où sur la mer le soir silencieux
Efface les lointaines voiles,
Où, lente, se déploie, en marche dans les cieux,
L'armée immense des étoiles,

Ne songes-tu jamais que ce clair firmament,
Comme la mer, a ses désastres ?
Que, vaisseaux envahis par l'ombre, à tout moment
Naufragent et meurent des astres ?

Vois-tu, vers le zénith, cette étoile nageant
Dans les flots de l'éther sans borne ?
L'astronome m'a dit que sa sphère d'argent
N'était plus rien qu'un cercueil morne.

Jadis, dans un superbe épanouissement,
D'un troupeau de mondes suivie,
Féconde, elle enfantait majestueusement
L'Amour, la Pensée et la Vie.

Tous ses bruits, un par un, se sont tus sous le ciel,
L'espace autour d'elle est livide ;
Dans le funèbre ennui d'un silence éternel
Elle erre à jamais par le vide.

Pourtant, elle est si loin que depuis des mille ans
Qu'elle va, froide et solitaire,
Le suprême rayon échappé de ses flancs
N'a pas encor touché la terre.

Aussi, rien n'est changé pour nous : chaque matin
La clarté de l'aube l'emporte,
Et chaque soir lui rend son éclat incertain...

²¹³⁹ Léon Dierx, « Les Étoiles », *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux*, III [1876], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 106-107, repris dans *Les Amants*, Paris, Alphonse Lemerre, 1879, p. 72-73.

Personne ne sait qu'elle est morte.

Le pilote anxieux la voit qui brille au loin,
Et là-bas, errant sur la grève,
Des couples enlacés la prennent à témoin
De l'éternité de leur rêve !

C'est la dernière fois, et demain nos amants
N'y lèveront plus leurs prunelles
Elle aura disparu, – comme font les serments
Qui parlent d'amours éternelles²¹⁴⁰ !

Ces deux parnassiens exposent très méthodiquement le problème que pose la question des étoiles éteintes : nos sens peuvent être bernés et l'empirisme devient une méthode discutable. Les deux poèmes se rencontrent surtout dans l'usage proprement analogique qu'ils font de cette loi scientifique : les cœurs et les passions, comme les étoiles, peuvent s'éteindre. Ainsi, les découvertes scientifiques, qui causent des inquiétudes d'ordre métaphysique, touchent également le registre lyrique en devenant l'image des choses du cœur. La démarche parnassienne est ici poussée à son comble : elle s'appuie sur l'exposition méthodique de savoirs maîtrisés pour en tirer des symboles scientifiquement étayés. Ce faisant, elle permet dans le cas des poèmes qui nous occupent d'assurer positivement la nécessité de la fin des idylles.

Cinq ans plus tard, Richepin s'inquiète à nouveau de ce problème dans le sonnet « L'Étoile du nord », dont il a déjà été fait mention. Contrairement aux pièces parnassiennes, sa démarche ne brille ni par l'exactitude, ni par l'exigence méthodique.

Cinquante ans d'efforts persistants
Et de course qui s'accélère,
Un demi-cycle séculaire,
Voilà donc ce qu'il faut de temps

Pour que les rayons éclatants
De la blanche étoile polaire
Qui nous conduit et nous éclaire
Arrivent à nous. Cinquante ans !

O phare du céleste havre,
Ainsi tu serais un cadavre
Aux feux éteints, aux flancs vidés.

Que dans notre foi coutumière
Nous serions encore guidés
Par ta survivante lumière²¹⁴¹ !

La pièce utilise la structure bipartite traditionnelle de la forme fixe en énonçant longuement dans les quatrains la durée de temps long que mettrait la lumière à parcourir la distance qui sépare l'étoile de l'œil humain (notamment grâce au procédé de l'antépiphore qui suggère

²¹⁴⁰ Auguste Dorchain, « Les Étoiles éteintes », *La Jeunesse pensive*, Paris, Alphonse Lemerre, 1881, p. 113-118.

²¹⁴¹ Jean Richepin, « L'Étoile du nord », *La Mer, op. cit.*, p. 252.

stylistiquement un procès duratif : « Cinquante ans »), tandis que les tercets en déduisent la conséquence logique : elle pourrait être morte qu'on ne le saurait pas. Donc, nos croyances (même scientifiques, même fondées sur l'empirisme) entrent en contradiction avec d'autres éléments du savoir scientifique moderne. Il semble bien que Richepin connaisse les calculs que présente notamment Flammarion dans l'article de *La Nature*, mais qu'il les simplifie pour donner plus de poids et de clarté à sa démonstration. Il fait une confusion légère entre Capella et l'étoile du nord (les deux sont très proches pour un observateur néophyte). Il arrondit le temps du voyage de la lumière – fixé par Flammarion à soixante-et-onze ans et huit mois – à cinquante ans. Cette opération d'arrondi se charge d'une valeur symbolique, puisque c'est tout le savoir humain, emblématisé par cette étoile du nord vers laquelle les marins de l'hémisphère nord ont toujours tourné leur regard pour connaître à la fois leur positionnement et la route à suivre, qui est en proie au doute et à la contradiction.

Richepin met en place un conflit entre deux modèles de certitudes en jouant la science contre elle-même : c'est par la science que le scientifique réalise que l'empirisme est trompeur. En fin de compte, il s'agit moins de remplacer un savoir par un autre que de souligner une incompatibilité entre deux éléments du savoir : l'étoile est visible parce que le rayon lumineux qui s'en dégage frappe la rétine humaine, mais elle n'existe plus au moment de cette rencontre physique. Richepin met à profit la science et ses contradictions internes pour suggérer poétiquement la tension intime qui frappe le sujet lyrique.

2.1.3. Biologie, évolutionnisme et crise du sujet lyrique : Richepin et Sully Prudhomme

La pensée positiviste et les progrès des sciences astronomiques et physiques provoquent des inquiétudes aptes à transmettre, comme figure poétique, les errements d'un lyrisme en crise. Toutefois, les plus bouleversantes révolutions qu'implique l'histoire des sciences du second XIX^e siècle concernent la biologie et sa conception évolutive du vivant. La biologie entre en contradiction avec la morale, notamment du fait des dérives sociales du darwinisme. En 1879, Jules Verne, qui peut apparaître comme un révélateur de la *doxa* de son époque, met par exemple en scène dans *Les Cinq cents millions de la Béguin* un personnage axiologiquement négatif, le professeur Schultze, qui légitime ses belliqueux projets à l'aide d'arguments issus de l'évolutionnisme darwinien²¹⁴².

²¹⁴² « – Mon cher, répondit Herr Schultze, il y a dans votre cerveau, bien organisé sous d'autres rapports, un fonds d'idées celtiques qui vous nuiraient beaucoup, si vous deviez vivre longtemps ! Le droit, le bien, le mal, sont choses purement relatives et toutes de convention. Il n'y a d'absolu que les grandes lois naturelles. La loi de concurrence vitale l'est au même titre que celle de la gravitation. Vouloir s'y soustraire, c'est chose insensée ; s'y

On a vu précédemment des poèmes optimistes qui mettent en scène un moi polymorphe et atavique se remémorant les différents états de la vie qu'il a tour à tour empruntés, de la monère à l'homme en passant par la plante et la bête. Si l'on pouvait déceler dans ces pièces un souffle épique renouvelé quoique morcelé, il est cependant manifeste que le sujet lyrique est mis en crise à l'occasion de ces métamorphoses qui le traversent. On peut également le lire dans certains poèmes qui posent la question de l'extinction des dinosaures en leur donnant voix : le dinosaure devient le chantre d'une voix lyrique inquiète face à la possibilité de l'extinction de sa race²¹⁴³ (et métaphoriquement, surtout chez Richepin, de la poésie²¹⁴⁴). Le dinosaure, d'un point de vue lexical (en termes de masse et de sonorités), chronologique et énonciatif, s'impose dans le corpus poétique comme une forme d'impossibilité qui met en danger l'énonciation du poème²¹⁴⁵.

De la même façon que les mondes sublunaires peuvent s'éteindre, l'idée selon laquelle les mondes organiques – les espèces vivantes – sont mortels commence à inquiéter les poètes. Une pensée qu'on qualifierait aujourd'hui d'écologique²¹⁴⁶ se fait entendre. Dans le sillage du catastrophisme de Cuvier – le premier savant à concevoir en diachronie la possibilité de l'extinction des espèces²¹⁴⁷ – puis de Michelet²¹⁴⁸, ce souci s'étend du roman d'aventure²¹⁴⁹ à

ranger et agir dans le sens qu'elle nous indique, c'est chose raisonnable et sage, et voilà pourquoi je détruirai la cité du docteur Sarrasin. Grâce à mon canon, mes cinquante mille Allemands viendront facilement à bout des cent mille rêveurs qui constituent là-bas un groupe condamné à périr », Jules Verne, *Les Cinq cents millions de la Bégum* [1879], chapitre VIII, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1988, p. 38-39.

²¹⁴³ Chez Jean-Étienne Chamard, par exemple, dans *L'Épopée des âges. Les Origines* [1870-1890], *op. cit.*, chant IV, p. 99-100 : « Regarde ! Je suis un de ces anciens Titans / Dont la race, autrefois, te fit trembler, au temps / Où, couvert de limon, d'eaux et de marécages, / En tes îles, ainsi que de vastes pacages, / Qui nourrissaient pour nous tout un vivant festin, / Sous tes noires forêts, fécondes en butin, / Dans tes fleuves aux bords fangeux, tes lacs saumâtres, / Et tes mers que fouettaient les vents opiniâtres, / Tu nous donnais pâture. Et mes frères et moi, / Terribles, nous allions faisant partout la loi. [...] / Et quel être, aujourd'hui, prétend nous égaler ? / Réponds-moi ! Quel géant de force et de stature ? / N'avons-nous pas été les rois de la Nature ? »

²¹⁴⁴ Jean Richepin, « Les Monstres », *La Mer, op. cit.*, p. 302-305.

²¹⁴⁵ Voir à ce propos mon article : Yohann Ringuedé, « Se souvenir des antédiluviens. Le dinosaure et la crise poétique dans la seconde moitié du XIX^e siècle », art. cit.

²¹⁴⁶ J'utilise ce terme forgé par Haeckel au sens large : l'étude de la relation entre les êtres vivants et le monde dans lequel ils vivent.

²¹⁴⁷ Voir à ce propos Charles Frankel, *Extinctions. Du dinosaure à l'homme*, Paris, Seuil, coll. « Sciences ouvertes », 2016, p. 24-25.

²¹⁴⁸ Voir Michelet, *La Mer* [1861], chapitre V du livre trois, « La Guerre aux races de la mer », Marie-Claude Chemin et Paul Viallaneix (éd.), Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Romantiques », 1980, p. 175-180.

²¹⁴⁹ On en trouve de nombreux échos, après Herman Melville (*Moby Dick* date de 1851), chez Jules Verne, notamment autour des années 1870. *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) s'inquiète de la raréfaction des cétacés (en particulier par la voix du capitaine Nemo, qui empêche le fougueux baleinier Ned de chasser des baleines australes dans le chapitre « Cachalots et baleines », en alléguant que « détruire » ces animaux est une « action blâmable », avis qui est validé par l'instance narrative qui professe que « le capitaine avait raison. L'acharnement barbare et inconsidéré des pêcheurs fera disparaître un jour la dernière baleine de l'océan », *Vingt mille lieues sous les mers* [1869-1870], Paris, Hetzel, 1871, p. 327) tandis que le *Pays des fourrures* (1873) rejoue, à l'échelle réduite d'une île à la dérive, le fantasme de l'extinction progressive et inexorable de toutes les espèces

la poésie²¹⁵⁰. Jean Richepin, marqué par les inquiétudes micheletiennes, se désole dans « Les Monstres » de la raréfaction des baleines :

Devant l'homme malingre, aux étroites épaules,
Au grand cœur, le troupeau des vastes cétacés
S'enfuit, et peu à peu de partout pourchassés,
Voici que les derniers se cachent près des pôles.

Encore un peu de temps et l'on ne verra plus
Ces grands rois de la mer, cachalot et baleine,
Dont le corps semble une île, et qui pour prendre haleine
Font jaillir de leur front deux jets d'eau chevelus.

Premiers rêves rêvés par l'antique Nature,
Bientôt ils rentreront en elle, évanouis,
Et leurs corps disparus aux contours inouïs
Seront une chimère à la race future²¹⁵¹.

Cette approche écologique de la nature sert d'analogie au genre même de la poésie, qui se pense elle-même, à la fin du poème, comme une espèce en voie d'extinction. Le dernier représentant d'une race (biologique ou littéraire) devient, à cause du contexte, un monstre :

Il regarde partout avec mélancolie,
Et n'a personne à qui partager son tourment,
Et mourra tristement et solitairement,
Lamentable orphelin d'une époque abolie,

Image du chanteur dont le vaste cerveau
Plein de rêves trop grands pour son siècle éphémère
Semble y perpétuer une antique chimère
Désormais monstrueuse en cet âge nouveau²¹⁵².

La poésie elle-même se trouve en voie d'extinction, conception angoissante pour la voix lyrique qui est rendue possible par la réappropriation des thèses évolutionnistes par l'histoire littéraire.

Plus précisément, ce sont les implications du darwinisme qui marquent le chant de Sully Prudhomme d'une angoisse d'ordre non plus seulement existentiel mais surtout moral. Hugues Marchal a montré dans « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères » que le lyrisme mis en place par Sully Prudhomme est complexe. Le critique y explique que le poète crée grâce aux sciences parce que celles-ci sont propres à émouvoir. La poésie doit traiter des sciences qui,

animales, homme compris. Ces questionnements qui adviennent dans le contexte particulier des tensions croissantes avec la Prusse puis de la défaite cinglante, ne sont pas sans résonner d'un perturbant écho géopolitique. Les civilisations, et parmi les plus cultivées, peuvent être mises en péril. Verne répétera en 1898 ces inquiétudes écologiques à propos des tortues dans *Le Superbe Orénoque*, Paris, Hetzel, 1898, partie I, chapitre 7, p. 88.

²¹⁵⁰ La pensée de la catastrophe et de l'extinction modèle une part importante de la conception historique de l'homme du second XIX^e siècle. Voir à ce propos François Walter, *Catastrophes, Une histoire culturelle, XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Univers historique », 2008, et plus particulièrement le chapitre VI, « La civilisation prométhéenne », p. 163-188.

²¹⁵¹ Jean Richepin, « Les Monstres », *La Mer, op. cit.*, p. 302.

²¹⁵² *Ibid.*, p. 305.

selon le poète, ébranlent l'époque. Le poète veut donc se faire la voix d'une collectivité. Il emploie dès lors une forme de lyrisme collectif qui n'est pas nouveau en soi mais qui en revanche défend de façon inédite une poésie de la science : « incapable de ne pas recevoir les idées scientifiques, le poète parlera précisément en tant que récepteur non savant des savoirs, et si la science lui rend impossible l'habitat de l'univers, il fera de cette éviction le socle d'une communauté²¹⁵³. »

Dès le milieu des années soixante, Sully Prudhomme questionnait déjà, bien avant la diffusion des idées darwiniennes, les implications morales des découvertes scientifiques. Ou pour mieux dire, il questionnait dans un premier temps l'absence de considérations morales. Dès son premier recueil, *Stances et poèmes*, en 1865, le jeune poète décrit l'opération astronomique en ces termes :

L'astronome obstiné monte à la plate-forme,
Et, comme un enchanteur, d'un appel sûr et lent,
Fait descendre le ciel dans sa lunette énorme ;
Il se croit incliné sur un lac d'or tremblant²¹⁵⁴.

Le scientifique n'est pas « un enchanteur ». Il est tout juste rapproché de lui par le biais de la comparaison. Et pour cause, sa démarche ne produit rien de magique et repose sur un appauvrissement de la nature des choses et de leurs implications morales. Il est significatif, à ce titre, que le scientifique fasse « descendre le ciel », qu'il cantonne grammaticalement et sémantiquement à un objet, selon un mouvement descensionnel qui réduit l'infini du ciel (et ses implications spirituelles et morales) à un simple objet scientifique (fût-il « énorme »). De même, le dernier vers suggère une analogie avec l'alchimie, mais cette analogie est doublement dégradée : tout d'abord l'or en est instable, de plus le savant se trompe en formulant lui-même cette analogie. La voix lyrique oscille entre une fascination pour le travail scientifique et des traces d'une dévaluation de ce même travail. Il est significatif que ce quatrain apparaisse parmi une série de portraits d'hommes malheureux qui s'échinent durant la nuit dans « l'erreur » et les « songes »²¹⁵⁵. La science a donc tort, considère déjà le jeune poète parnassien, lorsqu'elle ne prend pas en compte la morale et la religion. D'ailleurs, la section « Doute » du recueil *Les Épreuves* fait directement le lien, par le biais du sonnet « La Grande Ourse », entre l'astronomie et la remise en question intime, de la part de la voix lyrique, de la transcendance chrétienne²¹⁵⁶. Sully Prudhomme met le savant en demeure de questionner l'infini :

Il est donc vrai ! la terre est si vieille ! Oh ! raconte

²¹⁵³ Hugues Marchal, « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », art. cit., p. 162.

²¹⁵⁴ Sully Prudhomme, « La Nuit », *Stances et poèmes* [1865], *op. cit.*, p. 217.

²¹⁵⁵ *Ibid.*

²¹⁵⁶ Sully Prudhomme, « La Grande Ourse », *Les Épreuves* [1866], *ibid.*, p. 321.

Comment elle a trouvé son solide contour,
Le vapoureux chaos, sa lutte avec le jour,
L'universelle mer, le sol herbeux qui monte,

L'affreux serpent ailé, le pesant mastodonte,
Puis l'air pur, le ciel bleu, la rose, Eve, l'amour,
Le monde entier, qui marche en avant sans retour,
À pas lents et certains que son écorce compte !

Dis-moi surtout, dis-moi qu'il ne s'est point lassé,
Qu'il aspire du fond d'un éternel passé
Au terme indéfini de sa beauté future.

Ô savant curieux, mais dur, qui soulevas
Les langes chauds encor de la vive nature,
Prouve au moins l'Idéal si tu ne le sens pas²¹⁵⁷ !

Le savant n'est pas celui qui « sen[t] » les implications morales de l'infini du monde qu'il étudie. Il lui revient, puisqu'il est incapable de ressentir la transcendance, de la prouver en démontrant que le monde est spatialement et chronologiquement structuré par l'infini. Pourtant, dès 1866, Sully Prudhomme se dit lui-même fasciné par les secrets de la science et sa capacité à décrypter le monde : le locuteur du « Monde à nu²¹⁵⁸ », poème qui suit presque immédiatement « En avant ! », dépeint ainsi précisément un laboratoire de chimiste avec tous ses ustensiles, et prie le savant de lui apprendre « à lire au fond de [s]es cornues » afin de « voir les forces toutes nues » et l'« intérieur du monde », tandis que la poésie, fascinée par la forme et « l'apparence », est par conséquent « féconde en douleurs ». Sully Prudhomme formule précocement cette distinction qui ne cessera de structurer sa pensée, entre le poète et le savant, fasciné par celui-ci et désolé de n'être que celui-là, quand bien même le poète ne cessera de reprocher au savant de ne pas prendre sérieusement en considération les implications de ses découvertes.

En 1875, après la diffusion des théories de Darwin, le poète s'émeut dans *Les Vaines tendresses* des conséquences de l'évolutionnisme pour le sujet : dans « Évolution²¹⁵⁹ », l'acteur lyrique se souvient d'avoir connu un état préhumain bestial dirigé par le seul « instinct », pulsion qui le dégoûte tandis que le poète actuel tend des bras désespérés vers un idéal à venir qu'il ne pourra connaître. À la même époque, le poète continue de célébrer le savant sans ambiguïté :

Explorant l'infini sans désertier la terre,
Le Savant, scrutateur de l'abîme étoilé,
Élève son flambeau jusqu'au plus haut mystère,

²¹⁵⁷ Sully Prudhomme, « En avant », *Les Épreuves, ibid.*, p. 363.

²¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 363.

²¹⁵⁹ Sully Prudhomme, « Évolution », *Les Vaines tendresse* [1875], t. III, *op. cit.*, p. 200-201.

Et dans son livre ouvert le montre dévoilé²¹⁶⁰.

Après la publication du *Zénith*, qui met en scène les inquiétudes liées aux progrès aéronautiques²¹⁶¹, Sully Prudhomme se lance dans la grande aventure de *La Justice* (1878), dont il a déjà été longuement question, ici et ailleurs²¹⁶². Rappelons simplement que ce poème brille par un dispositif dialogique qui tend à unir une voix poétique et une voix analytique qui se répondent en vue de chercher à résoudre le problème moral de la disparition de la justice dans une conception du monde naturel marquée par le *struggle for life*. C'est le lieu où Sully Prudhomme cherche le plus intimement à mêler la voix poétique, le lyrisme, à la voix scientifique, l'analyse. On y assiste à une mise en crise de la voix lyrique qui se dédouble en portant tour à tour le masque du rêveur idéaliste et celui du savant empiriste : « l'auteur se divise en locuteurs concurrents sans cesser de s'identifier à chacun²¹⁶³ », conclut Hugues Marchal. Dans *Le Bonheur*, dix ans plus tard, la voix lyrique prudhommiennne a perdu cette confiance vacillante en une union des deux modalités de connaissances, et professe une extinction de l'espèce humaine réincarnée dans une espèce angélique envolée de la terre désertée et aride²¹⁶⁴.

Pourtant, Sully Prudhomme continuera toujours à entretenir des relations étroites avec des savants dont il ne cesse d'envier la discipline. Le Muséum d'histoire naturelle de Rouen contient dans le fonds Georges Pouchet – le fils de Félix Archimède, fondateur dudit muséum²¹⁶⁵ –, deux poèmes inédits de Sully Prudhomme adressés au naturaliste spécialiste de l'anatomie comparée des animaux marins²¹⁶⁶. Dans le premier de ces poèmes, issu d'une lettre du 12 mai 1890 et constitué de dix-sept alexandrins de rimes croisées, Sully Prudhomme semble

²¹⁶⁰ « Sur six médaillons du statuaire H. Chapu » [1872-1878], repris dans les *Poésies diverses, ibid.*, p. 309.

²¹⁶¹ Sully Prudhomme, *Le Zénith* [1876], repris dans les *Poésies 1872-1878, op. cit.*, p. 247-261. Voir à ce propos l'article d'Hugues Marchal, « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », art. cit., p. 155 et 163-164.

²¹⁶² Sully Prudhomme, *La Justice* [1878], repris dans les *Poésies 1878-1879, op. cit.*, p. 57-278.

²¹⁶³ Hugues Marchal, « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », art. cit., p. 167.

²¹⁶⁴ *Le Dernier homme* de Grainville [1805] connaît ainsi, comme on le verra, des échos importants tout au long du siècle, qui résonnent également jusqu'à la toute fin du siècle, dans le roman de Camille Flammarion intitulé *La Fin du monde* [1894]. Le siècle est ainsi encadré par deux fantasmes de l'extinction humaine, à la différence que l'ouvrage de Grainville n'est guère scientifiquement établi tandis que celui de Flammarion cherche à justifier scientifiquement l'essoufflement de la race humaine et de toutes les espèces vivantes sur la terre. Ce fantasme fascine également les arts picturaux, comme en attestent les nombreuses peintures romantiques puis symbolistes qui tentent de le mettre en scène. Voir à ce propos François Walter, *Catastrophes, Une histoire culturelle, op. cit.*, et plus précisément « L'esthétique de la catastrophe », p. 170-181. La scène du *Bonheur* de Sully Prudhomme qui voit le retour sur la terre désolée des deux protagonistes transformés en anges éplorés n'est pas sans rappeler la peinture de Charles Gleyre intitulée *Le Déluge*, 1856, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts.

²¹⁶⁵ Voir à ce sujet l'article de Bénédicte Percheron, « Les origines du muséum d'histoire naturelle de Rouen », dans le *Bulletin de la Société libre d'émulation de la Seine-Maritime*, année 2008-2009, Dieppe, IB, p. 147-159.

²¹⁶⁶ C'est Bénédicte Percheron qui les a découverts. Qu'elle soit remerciée pour m'en avoir transmis les manuscrits. Voir Bénédicte Percheron, « Des laboratoires de biologie marine à l'expérimentation animale dans la littérature du XIX^e siècle », dans le cadre du colloque final du programme PEPS Animalhumanité, « Expérimentation et fiction : l'animalité au cœur du vivant », Université Paris-Est/CNRS, 1-2 décembre 2016, École nationale vétérinaire d'Alfort, à paraître.

railler le fils Pouchet qui, dans un article retentissant de la *Revue des Deux Mondes* d'avril 1888, avait scientifiquement prouvé que la pêche à la sardine à outrance, à l'aide d'un nouveau filet nommé « la seine », n'était pas dangereuse pour la survie de l'espèce. Sully Prudhomme s'en inquiète, et dans ce poème, s'adresse directement au petit poisson pour le prévenir contre les « hommages » du savant :

Gare à toi, candide sardine !
Ton œuf, plus lourd que l'eau saline,
Plein de ta race, œuf transparent,
Dont la membrane vitelline
A l'aspect, qui charme et surprend,
D'un ouvrage de vannerie,
Pour l'humaine glotonnerie
Et l'espoir du garde-manger,
La paix qu'il goûte est bien chanceuse !
Mais il n'y paraît pas songer,
Et sa gouttelette grasseuse
Tend vers le zénith, tâche oiseuse,
Puérile en un tel danger.
Oh ! crains Pouchet, crains ses hommages
Féconds en pièges sans merci,
Crains ses meurtrières images,
Car le traître est poète aussi²¹⁶⁷.

Cette pièce mêle à la fois l'hommage et une légère charge qui n'est pas exempte d'ambiguïté. Pouchet termine en effet son article en affirmant que l'extinction d'une espèce animale telle que la sardine est une vue de l'esprit. Là résiderait ces « hommages » que rend le scientifique au petit poisson. L'homme pêche par *hybris* en imaginant pouvoir influencer une espèce aussi répandue et adaptée à son milieu :

Quant à la science, elle a rendu son arrêt. Il n'est peut-être pas définitif en tous les points et pourra être infirmé dans quelque détail ; mais il est très net sur le fond. Il prononce qu'on ne dépeuple point l'océan ; que tous les efforts de l'homme, armé de tous les engins imaginables, ne sauraient influencer l'équilibre d'une espèce animale de la taille de la sardine, vivant dans la haute mer. On peut affirmer qu'il y aura encore autant de sardines qu'aujourd'hui, quoi qu'on fasse, à l'époque calculée pour l'épuisement total des mines de houille en Europe. Nous n'avons donc pas à nous préoccuper de sa disparition. Pour la sardine comme pour la morue et le hareng océanique, la seule règle qui convienne devrait être d'en prendre le plus qu'on peut et comme on peut²¹⁶⁸.

Si l'espèce n'est pas, selon l'analyse du scientifique, menacée par la pêche humaine, Sully Prudhomme s'adresse lui à l'individu sardine que les conclusions de Pouchet menacent directement. Après une description à teneur scientifique de l'œuf de sardine (« vitelline » est un terme biologique, par exemple), qui utilise des analogies empruntées à l'art humain (les amas d'œufs de sardine laissent voir des points jaunes séparés par des alvéoles qui s'ordonnent ensemble en formant une sorte de réseau que le poète compare à un ouvrage de tressage), Sully

²¹⁶⁷ Sully Prudhomme, « Sardine », lettre du 12 mai 1890, Archives du Muséum d'histoire naturelle de Rouen, fonds Georges Pouchet, GPO 16.

²¹⁶⁸ Georges Pouchet, « La Sardine », *La Revue des deux mondes*, avril 1888, p. 669.

Prudhomme formule une recommandation à l'adresse du poisson à qui il conseille de se méfier des conclusions trop flatteuses de Pouchet. Cette idée le conduit à formuler une adéquation problématique entre le poète et le savant, tous deux étant réunis par la feintise qui caractérise leur production. L'ambiguïté se complique à la faveur d'une double adresse : si les vers interpellent la sardine, ils sont envoyés par le poète au scientifique. Sully Prudhomme met alors en crise l'autorité de sa parole poétique en dénonçant la portée meurtrière des « images » que la poésie déploie. Il en donne un exemple à travers cet ouvrage de vannerie, qui n'est pas sans rappeler ironiquement les « paniers » deux fois cités dans l'article de Pouchet qui servent à ramasser des quantités famineuses de poissons piégés²¹⁶⁹. Remarquons toutefois que cette mise en crise de la parole poétique est minorée par le contexte de diffusion du poème, relevant d'un cadre privé et badin.

Un an plus tard, Sully Prudhomme envoie un autre poème où il est question de sardines. Il semblerait que le premier ait conduit Pouchet à formuler un commentaire élogieux sur la connaissance scientifique du poète, qui s'écrit alors :

Ton indulgence, ami, s'emballe !
Non, non, je ne suis pas savant :
Non, la Rime, hélas ! Passe avant
La Raison, sa chaste rivale.

Nous ne tirons pas même fruit
De notre amour pour la sardine :
Tu la dissèques, moi j'en dîne,
Elle me charme, elle t'instruit.

Toi, tu peux doctement décrire
La carcasse du cachalot,
Pour moi c'est un monstre falot,
Il te rend grave, il me fait rire.

Ce rire, au fond, n'est pas joyeux,
Car mon ignorance t'envie.
Que ne puis-je passer ma vie
A voir le monde par tes yeux !

Salut ! Grand déchireur de voiles,
O vrais savants, futurs Pouchets,
Qui verrez tout ! jusqu'aux poux chez
Les crinières d'or des étoiles²¹⁷⁰ !

Les ressources mêmes de l'écriture traditionnelle lyrique sont mises au service d'une dévaluation de l'acte poétique : la retentissante rime équivoquée « pas savant / passe avant » suggère que la rime, c'est-à-dire la forme pure, prime dans l'énonciation poétique. Le procédé

²¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 652 et 665.

²¹⁷⁰ Sully Prudhomme, « À Georges Pouchet qui s'est oublié jusqu'à m'appeler savant », lettre du 28 mars 1891, Archives du Muséum d'histoire naturelle de Rouen, fonds Georges Pouchet, GPO 27.

est suffisamment rare chez Sully Prudhomme pour être jugé significatif. Lui qui n'abuse pas ordinairement des enrichissements et autres jeux de virtuosité encadre sa pièce de cette rime équivoquée et d'une seconde, en fin de poème, encore plus invraisemblable, à la faveur de laquelle il se permet malicieusement de faire rimer « Pouchet » et « poux chez ». Ces rapprochements intempestifs placent le poète du côté de ceux qui se tiennent loin de « la Raison » et se laissent abuser par la matérialité (esthétique et physique) : l'hypozeuxe, « Elle me charme, elle t'instruit », relayée métriquement par le parallélisme rythmique, oppose deux attitudes générales face aux objets du monde. Celui qui les goûte sans y prendre garde en tire certes du plaisir, mais ses sens le trompent (c'est toute l'ambivalence du terme *charmer*) et il n'en reçoit aucun enseignement, tandis que le scientifique pose sur les objets du monde un regard analytique qui lui apprend des choses. Il semblerait qu'à ce moment de sa carrière, treize ans après *La Justice*, le poète se soit départi définitivement de son ambition à faire œuvre conciliatrice entre les deux voies divergentes du poète et du scientifique. C'est sur le mode élégiaque du regret irrémédiable que Sully Prudhomme constate que son ambition première ne se réalisera jamais. Il est des natures qui ont des yeux de poètes, qui goûtent les sardines avec la langue, s'amusent des formes extravagantes du cachalot, tandis que d'autres ont des yeux scrutateurs qui percent les secrets de la nature en déchirant le voile mystérieux d'Isis. Ce désenchantement s'accompagne comme philosophiquement d'une teinte d'humour, assez inédite chez le poète, qui s'explique par le contexte épistolaire. Outre les rimes équivoquées à la limite de l'irrévérence qui mettent en danger la solennité de sa voix lyrique – quoique le registre, ici aussi, soit badin – en même temps qu'est énoncée son ingénuité, il propose une chute plaisante en remotivant le potentiel humoristique d'une vieille catachrèse. La chevelure des comètes²¹⁷¹, selon un procédé de dégradation burlesque, contiendrait des poux. Toutefois, l'énonciation poétique permet un jeu polysémique : les scientifiques, assurément, découvrent des vérités cachées, mais ces vérités sont infimes, et peut-être cherchent-ils à dévoiler la nature un peu à son corps défendant. C'est en ce sens que les savants cherchent des poux, c'est-à-dire querelle, aux comètes et à la nature.

Sully Prudhomme semble avoir pris acte du fait que la poésie scientifique fait l'objet d'une minoration, ce qui a un impact sur la création du sujet lyrique. Face à cette prise de conscience, il n'édite plus de vers après 1888 et se consacre plutôt à des écrits philosophiques

²¹⁷¹ Louis Bouilhet en avait déjà fait la chute de son « Barbier de Pékin », *Festons et astragales* [1859], *op. cit.*, p. 123-126.

et de critique littéraire²¹⁷². Ces ouvrages tardifs permettent de jeter un jour nouveau sur sa poétique puisque Sully Prudhomme y discute de la poésie de son temps et de la conception qui a présidé à la composition de son œuvre versifiée. Dans l'introduction à son *Testament poétique*²¹⁷³, qui reproduit notamment un article que Sully Prudhomme avait fait paraître dans le premier numéro de *La Revue des deux Frances*²¹⁷⁴, le poète ouvre son manifeste en déplorant le fait que la modernité a dépossédé la poésie de la possibilité de traiter de tous les types de sujets : « aujourd'hui, tout sujet n'est pas reconnu poétisé par la seule investiture du vers, et il ne suffit plus de versifier pour se constituer poète. On ne l'est plus qu'à la condition de s'interdire certains sujets²¹⁷⁵. » Entre autres, Sully Prudhomme regrette qu'il ne soit plus possible de composer des pièces techniques ou philosophiques²¹⁷⁶. La poésie qui est liée à la pensée raisonnée et analytique est devenue caduque²¹⁷⁷. Par conséquent, la recherche de la vérité ne peut plus être considérée comme poétique :

Décrire des formes étrangères à la beauté physique, inutiles à la volupté, n'intéressant que la lutte de l'homme avec l'inconnu et sa domination des forces visibles ou invisibles qui l'entourent ; demander l'émotion aux aventures de l'intelligence comme à celles de l'amour ; admirer le puissant génie des arts mécaniques, leurs prodiges qui arrachent de plus en plus l'âme à la servitude matérielle, à la tyrannie de la pesanteur, les célébrer de pair avec les merveilles des beaux-arts qui caressent les sens pour enchanter l'âme, tout cela ce n'est plus faire œuvre de poète, c'est, du moins, risquer fort d'en perdre le brevet²¹⁷⁸.

En somme, toute poésie qui s'intéresse à la connaissance du monde extérieur, métaphysique, scientifique et industrielle, a perdu la partie, constate Sully Prudhomme, et est vouée à la péremption avant même que d'être éditée. La poésie a égaré l'« esprit²¹⁷⁹ » français qui perdure dans la presse et sur les scènes dramatiques. Elle est devenue triste, rabougrie de forme et ne parle plus que des états d'âmes du poète (ce que déplorait déjà Du Camp). Sully Prudhomme décrit ce repli en ayant recours à la langue scientifique : les poètes qui se coupent du monde sont autant de « cas de tératologie psychiques inutiles même à la science²¹⁸⁰ ». Ce n'est pas la poésie personnelle qui est en cause, et le poète reconnaît que l'implication subjective est

²¹⁷² Les vers épars de cette période seront réunis dans *Épaves*, recueil posthume édité en 1908 dont le titre est significatif.

²¹⁷³ Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, p. 3-32.

²¹⁷⁴ Sully Prudhomme, « Vues générales sur le mouvement poétique en France », *La Revue des deux Frances, Revue Franco-Canadienne*, t. I, n° 1, octobre 1897, p. 3-13. L'article est repris des pages 4 à 19 dans le *Testament poétique*.

²¹⁷⁵ Sully Prudhomme, *Testament poétique, op. cit.*, p. 4-5.

²¹⁷⁶ « Un poème sur le jeu des échecs, voire sur la plus haute métaphysique, est d'avance condamné. », *ibid.*, p. 5.

²¹⁷⁷ « Plus s'est aiguisée, exaspérée la double sensibilité nerveuse et morale, plus l'inspiration poétique a été contestée aux vers qui ne procurent qu'une jouissance d'origine intellectuelle, aux vers dont l'harmonie est au service de la pensée, et n'a d'autre objet que de rendre la formule du vrai le plus possible robuste et mnémonique. », *ibid.*, p. 8.

²¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

²¹⁷⁹ *Ibid.*

²¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

nécessaire à la poésie, mais une forme de lyrisme qui ne vise plus la communion par la communication.

Sully Prudhomme s'est efforcé de contredire cette inclinaison égotiste du siècle dont il rend notamment les romantiques responsables. Dans une lettre qu'il adresse en novembre 1879 au comédien et dramaturge Mounet-Sully, et qu'il reproduit comme second mouvement à l'introduction du *Testament poétique*²¹⁸¹, il évoque son penchant à évoquer dans ses compositions poétiques des éléments scientifiques et métaphysiques qu'il pense aptes à émouvoir un large public. Puisque le siècle est à la science, la poésie, pour conserver un pied dans le monde, doit écouter le savant :

Je voudrais, mais brièvement (cette lettre est déjà trop longue) vous parler des sujets que je traite avec prédilection. Outre la peinture des affections obscures et ténues de l'âme, qui a surtout occupé les premières années de ma carrière, je dois à mon éducation scientifique et à ma passion pour la philosophie un ardent désir de faire entrer dans le domaine de la poésie les merveilleuses conquêtes de la science et les hautes synthèses de la spéculation moderne. Peut-on posséder les notions générales de l'astronomie, par exemple, sans se détacher des conceptions mythologiques dont se compose en grande partie le fonds de la poésie antique ? Combien le char d'Apollon, ses flèches d'or et le galop de ses coursiers nous semblent misérables, comparés à l'effrayante splendeur du soleil énorme que nous connaissons aujourd'hui ! C'est cette impression que j'ai tenté de rendre dans ma pièce intitulée *le Lever du Soleil*²¹⁸², où j'ai voulu mettre en relief la poésie du mouvement vrai de la terre. Combien l'hypothèse récente de l'évolution et les découvertes de la géologie reculent les limites que nous assignions à l'ancienneté de la vie terrestre et agrandissent l'horizon du passé !

Le domaine de la poésie est aussi étendu que celui du beau. Or, par le progrès des connaissances humaines, une infinité d'objets qui n'auraient pas encore ébranlé le sens esthétique de l'homme et qui, par suite, n'étaient pas matière à poésie le sont devenus. Certes Homère est admirable : mais, je l'avoue, aucun passage de ses poèmes n'a fait courir dans tout mon être le frisson d'enthousiasme que j'ai ressenti quand, pour la première fois, mon imagination a suivi l'élan de ma pensée dans l'espace infini pour m'y représenter le peuple innombrable des astres soumis à la loi si simple de Newton. J'admire l'intuition du génie pénétrant de Shakespeare, quand il nous révèle par un mot ce qui se passe dans le plus secret repli du cœur ; mais, je l'avoue encore, si le cœur est un abîme, le ciel en est un autre, et le doigt de Le Verrier, marquant dans le ciel, sur la foi de ses calculs, la place précise d'une planète inconnue, me remplit d'un étonnement sublime qui ne remue pas moins le poète en moi.

[...] [L]es féconds efforts de la pensée moderne dans la science et la spéculation relèvent de la poésie parce que les résultats en sont beaux²¹⁸³.

L'image d'une lyre présidée par la raison (analytique, scientifique ou logico-philosophique) permet à Sully Prudhomme d'exploiter et d'illustrer la beauté d'un raisonnement ou d'une découverte, le sublime de l'œuvre du monde immense que dévoile la science, mais aussi la beauté même du geste du scientifique. La science, objet, geste et production, devient par ce biais esthétique un objet digne d'art qui peut être loué par le poète en s'épargnant les égarements didactiques dont Sully Prudhomme ne peut que reconnaître que, nécessairement peu personnels, ils sont rapidement sujets à péremption²¹⁸⁴. Une hantise sommeille dans ce constat : la poésie

²¹⁸¹ *Ibid.*, p. 19-32.

²¹⁸² *Mélanges*, dans *Œuvres de Sully Prudhomme, poésies 1865-1866, op. cit.*, p. 133-135.

²¹⁸³ *Ibid.*, p. 27-29.

²¹⁸⁴ *Ibid.*

moderne a le choix entre une dégénérescence égotiste qui la condamne à un repli mortifère et une ouverture sur une science sublime mais moralement irresponsable. C'est bien le sens, en fin de compte, des poèmes adressés à Georges Pouchet à propos de la sardine. Scientifiquement, le poisson n'est pas menacé de disparition. Moralement, pêcher ce poisson-artiste qui fabrique des paniers d'œufs esthétiquement célébrés par les vers du poète est problématique.

Il n'en reste pas moins que Sully Prudhomme poursuivra, inquiet, ce cheminement en haut de la crête qui sépare la science de la poésie : en 1898 il fait paraître dans *La Nouvelle Revue internationale* un poème dont le titre pose la question de sa propre ambiguïté, selon que la conjonction de coordination unit ou disjoint les deux termes, « Science et poésie » :

Une forêt, qu'est-elle en soi ?
Un cru d'azote et de carbone.
— Mais l'âme y sent on ne sait quoi
Dont la muette horreur l'étonne.

La mer n'est que des sels dissous
Dans un grand réservoir d'eau claire.
— Mais l'âme entend gronder dessous
Une monstrueuse colère.

Qu'est le zéphyr ou l'aquilon ?
Un flux d'azote et d'oxygène.
— Mais l'âme y sent quelque démon
Dont l'esprit flâne ou se déchaîne.

Un aveugle soulèvement
N'a-t-il pas courbé la colline ?
— Mais l'âme y rêve un lit charmant,
Un tapis que l'amour incline.

La source n'est que l'eau du mont
Qui filtre et dans le val affleure.
— Mais mon âme voit luire au fond
Une sœur qui l'appelle et pleure²¹⁸⁵...

La structure même du poème, à l'instar de son titre et de cette conjonction problématique, tisse un complexe réseau de relations qui suggère à la fois le rêve d'une liaison en même temps que son impossibilité. Chaque quatrain pose les yeux sur un objet du monde. L'étude de la structure sémantique de chaque strophe tend à disjoindre deux approches de cet objet. Les deux premiers vers mettent en scène un regard résolument analytique, qui déploie en particulier une isotopie de la scientificité, champ lexical de la chimie et structures linguistiques réductrices en forme de résolutions : on y assiste effectivement à l'exposition d'un problème élucidé avec forces tournures restrictives qui suggèrent le caractère réducteur de l'attitude analytique. Les deux derniers vers de chaque strophe, quant à eux, exhibent une langue caractéristique d'un lyrisme

²¹⁸⁵ Sully Prudhomme, *Les Épaves*, Paris, Alphonse Lemerre, 1908, p. 96-97.

exacerbé (quoiqu'il puisse être regardé comme une forme de lyrisme communautaire, la première personne n'apparaissant qu'au vers pénultième), avec une structure anaphorique qui met sous emphase l'« âme » et sa capacité à ressentir le monde ainsi qu'une accumulation de termes éminemment subjectifs. *A contrario*, la structure rimique, grâce au schéma des rimes croisées, unit phonétiquement la langue de la science et celle de l'« âme » lyrique. Le technolecte « carbone » rime avec « étonne », dès la première strophe ce qui suggère la capacité qu'a la science à émerveiller. De même, le rapprochement phonique entre « oxygène » et « déchaîne » met en coprésence une réalité scientifique et un terme lié très intimement au lyrisme romantique. Cette pièce met donc en place un système de tissage qui prouve à la fois les efforts de Sully Prudhomme pour remplir le programme poétique que la lettre à Mounet-Sully se proposait de poursuivre, en même temps qu'il entérine une impossibilité fondamentale qui justifie en fin de compte la tonalité élégiaque de la fin de la pièce.

Le vaste projet poétique de Sully Prudhomme est mis en scène dans une pièce qui en souligne le potentiel novateur et fertile tout en suggérant qu'il est soumis à l'échec. Cette lamentation est au cœur même de l'œuvre. Elle fait de la poésie scientifique de Sully Prudhomme une aventure unique, qui met en crise le lyrisme en le soumettant aux implications multiples des sciences modernes²¹⁸⁶ : l'émerveillement que ressent le poète fasciné par le savoir scientifique moderne trouve un versant dysphorique dans la hantise provoquée par l'absence d'âme dont fait jour après jour un peu plus preuve la science positiviste²¹⁸⁷. Sully Prudhomme met en place, ce faisant, une poétique nouvelle, un lyrisme affolé par « la perte des repères » qui est le fruit d'un « rapport anxieux et mélancolique »²¹⁸⁸ avec les sciences. Ces dernières demeurent un ferment poétique prioritaire dans la mesure où l'émotion provoquée par les avancées scientifiques inquiètent la voix lyrique.

2.2. Science, poésie et anticipation : la fortune d'un lyrisme prospectif

La science inquiète les tentatives lyriques qui prennent la peine de la prendre en compte, et les force à repenser leur rapport au temps. Le lyrisme traditionnel, de perspective

²¹⁸⁶ Selon Hugues Marchal, « si Sully Prudhomme mérite d'être lu attentivement dans ce cadre, c'est que ses textes comme sa poétique affrontent directement cette tension [...] en intégrant des controverses qui ont modifié le champ esthétique durant son propre siècle. », « Sully Prudhomme ou la perte des repères », art. cit., p. 154.

²¹⁸⁷ Voir aussi, à propos de cette question, *Que sais-je ? – Examen de conscience*, t. VII des *Œuvres complètes* de Sully Prudhomme, Paris, Lemerre, 1908. Ce texte est issu de sept articles donnés par Sully Prudhomme à la *Nouvelle Revue* en 1895 sous le titre de *La Curiosité et les limites du savoir*. Voir la *Nouvelle Revue*, 1895, 17^e année, t. 93 (mars-avril), p. 249-260, 481-499 et 735-751, t. 94 (mai-juin), p. 18-27, 262-278 et 727-746, t. 95 (juillet-août), p. 67-86. Cette série d'articles part du constat que la science n'étudie et ne prend pas en compte la question morale et spirituelle.

²¹⁸⁸ Hugues Marchal, « Sully Prudhomme ou la perte des repères », art. cit., p. 162.

majoritairement élégiaque, de l'*ubi sunt* de Villon²¹⁸⁹ au « vert paradis des amours enfantines²¹⁹⁰ » baudelairien, prenait appui sur la déploration, et, partant, sur une temporalité majoritairement rétrospective. Lorsque le lyrisme traditionnel pense la perte, il a plutôt tendance à la placer dans le passé. Le sentiment d'inquiétude tel que le conçoivent les poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle bouleverse ce rapport au temps. S'inquiéter, c'est imaginer pour le futur et dans le futur des éléments préoccupants. Ce sentiment est une attitude fondamentalement tournée vers l'avenir²¹⁹¹ qui est plutôt contraire à l'attitude lyrique traditionnelle. Au présent, le sujet lyrique anticipe un avenir que la science lui permet avec de plus en plus d'assurance de prévoir, et ce qu'il découvre l'effraie. Le genre de l'anticipation, qui connaît un succès croissant dans le cadre générique romanesque²¹⁹², touche également la poésie qui s'intéresse au futur en s'appuyant sur la science moderne.

2.2.1. Justifier par la science les rêveries cataclysmiques

Les fictions qui anticipent la fin de l'humanité ou la fin de la vie sur la terre se multiplient au fil du siècle, dans le sillage, dans un premier temps, du catastrophisme cuviériste, puis du transformisme lamarckien et de l'évolutionnisme darwinien. *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Grainville en est une sorte de prototype extrêmement précoce, puisqu'il paraît en 1805 à titre posthume²¹⁹³. En 1827, Aloysius Bertrand en propose une mystérieuse réécriture dans « Le Deuxième homme²¹⁹⁴ ». Charles Nodier, qui, dès 1811, présente une seconde édition du texte de Grainville²¹⁹⁵, se ressaisit dans des articles de la *Revue de Paris*, au début des années

²¹⁸⁹ François Villon, « Ballade [des dames du temps jadis] » et « Ballade [des seigneurs du temps jadis] », *Le Testament* [1461], repris dans les *Œuvres complètes*, Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Laëtitia Tabard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 52-55.

²¹⁹⁰ Baudelaire, « *Mœsta et errabunda* », *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 64.

²¹⁹¹ Cette évolution correspond également à un bouleversement historiographique qui passe d'une écriture de la totalité à une écriture du devenir. Paule Petitier a étudié cette transformation dans l'article « "Arrêt de développement" et poétique de l'histoire », revue en ligne *Épistémocritique*, Laurence Dahan-Gaida (dir.), vol. V, 2009. URL : <http://epistemocritique.org/arrêt-de-developpement-et-poetique-de-lhistoire/> (consulté le 22/05/18)

²¹⁹² Simon Bréan évoque une convergence d'œuvres « d'imagination scientifiques », *La Science-fiction en France*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2012, p. 45-88.

²¹⁹³ Jean-Baptiste Grainville, *Le Dernier homme*, Paris, Deterville, 1805. Voir à ce propos l'article de Marta Sukiennicka, « Les imaginaires de la fin de l'homme : Bonnet, Grainville et Nodier », colloque *Biographe, Création littéraire et savoirs du vivant au XIX^e siècle*, 25-27 janvier 2017, Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris, dirigé par Gisèle Séginger et Thomas Klinkert. À paraître. Voir également l'article de Jean-Paul Engélibert, « La première apocalypse sans royaume : *Le Dernier homme* de Jean-Baptiste Cousin de Grainville », dans Catherine Coquio, Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée (dir.), *L'Apocalypse : une imagination politique (XIX-XX^{èmes} siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2018, p. 33-44.

²¹⁹⁴ Aloysius Bertrand, « Le Deuxième homme » [1827], dans *Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, p. 247-248.

²¹⁹⁵ Jean-Baptiste Grainville, *Le Dernier homme* [1805], Charles Nodier (éd.), Paris, Ferrat et Deterville, 1811.

1830, de la réflexion autour de la fin de l'humanité²¹⁹⁶ tandis qu'Auguste Creuzé de Lesser fait paraître un *Dernier homme, poème imité de Grainville*, en 1831. 1832 relance le sujet autour de l'annonce de la comète de Biéla²¹⁹⁷, qui inspira non seulement les poètes (Victor Hugo et sa tardive « Comète²¹⁹⁸ ») mais aussi, signe que le phénomène pénétrait les couches populaires, les chansonniers. Béranger, le parolier à succès, compose à la fin des années vingt une chanson intitulée « La Comète de 1832 » dans laquelle il prédit avec un ironique soulagement la fin de la terre et les implications cosmologiques que la rencontre d'une comète énorme avec la planète provoquerait²¹⁹⁹. Paulin Gagne rédige un immense poème de vingt-cinq mille vers, partiellement héroïcomiques, influencé par Grainville, *L'Unitéide, ou la femme messie*, qui, long de douze chants et de soixante actes, paraît en 1857 : l'ancien avocat, converti à la poésie, y prédit une décadence de l'humanité, « détournée de ses voies par Satan²²⁰⁰ », et l'avènement d'une femme-messie – sœur d'un Christ épuisé – qui la sauvera par la régénération²²⁰¹. L'épouse de Paulin Gagne, Élise Moreau, fait paraître l'année suivante *Omégare ou le dernier homme*, sous-titrée « proso-poésie dramatique de la fin des temps²²⁰² ».

La rêverie liée à la fin des temps touche donc aussi le genre poétique, et il est à ce titre significatif que le texte de Grainville soit génériquement flou : quoiqu'écrit en prose, il se découpe en « chants ». Par ailleurs, Nodier indique dans la préface de l'édition qu'il propose du *Dernier homme* que le texte publié, en prose, n'est qu'un état temporaire que Grainville était en train de versifier (le premier chant était achevé, toujours d'après lui) avant que la mort ne le frappe²²⁰³. Louant l'ouvrage de Grainville, Michelet évoque plus tard un « poème » dont le sujet est « la mort du monde »²²⁰⁴, et fait un rapprochement intéressant avec le contexte

²¹⁹⁶ Voir l'article de Marta Sukiennicka, « Charles Nodier et la fin du genre humain », revue *Arts et savoirs*, n° 7, *Littérature et savoir du vivant*, Gisèle Séginger (dir.), 2016. URL : <http://aes.revues.org/929> (consulté le 11/09/2017)

²¹⁹⁷ À propos du rôle des comètes dans les prophéties de fin du monde, voir Lucian Boia, *La Fin du monde, une histoire sans fin*, Paris, La Découverte, 1999, et notamment les pages 110-115.

²¹⁹⁸ Victor Hugo, « La Comète » [1874], *La Légende des siècles – Nouvelle série*, op. cit., p. 423-428.

²¹⁹⁹ Béranger, « La Comète de 1832 », recueil de 1828, repris dans *Le Béranger des familles*, Paris, Garnier frères, [s. d.], p. 226-227.

²²⁰⁰ Simon Brugal [Firmin Boissin], *Excentriques disparus* [1890], Bassac, Plein chant, 1995, p. 118.

²²⁰¹ À propos de Paulin Gagne et de son œuvre, voir les travaux de Pierre Popovic, et notamment « Paulin Gagne, le poète qui faisait rire de lui », *Tangence*, n° 53, « L'Humour de la poésie », 1996, p. 76-101, mais aussi et surtout *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008.

²²⁰² Élise Gagne [Élise Moreau], *Omégare ou le dernier homme*, Paris, Didier et C^{ie}, 1859. Omégare est le nom du héros de Grainville. Il est mis en coprésence d'Adam, qui représente l'alpha, le premier homme, ce qui justifie l'onomastique puisque Omégare est le dernier homme.

²²⁰³ Jean-Baptiste de Grainville, *Le Dernier homme* [1805], Charles Nodier (éd.), op. cit., « Observations préliminaires du nouvel éditeur », p. VI-VII. Nodier ne le dit pas, mais Grainville s'est probablement suicidé.

²²⁰⁴ Jules Michelet, « Grainville. – *Le Dernier homme* », dans *Histoire du XIX^e siècle*, t. III, « Jusqu'à Waterloo », Paris, Michel Lévy frères, 1875 [posthume], p. 91-109, p. 96 pour la citation.

révolutionnaire qui dessine un parallèle entre les catastrophes cuviéristes et la structure heurtée de la marche de l'histoire²²⁰⁵. Selon lui, *Le Dernier homme* donne « l'âme même du temps », c'est-à-dire qu'il met en scène les inquiétudes d'une société touchée par « sa souffrance, sa sombre pensée »²²⁰⁶. Il n'est pas étonnant, alors, que les œuvres poétiques ultérieures qui s'inquiètent des dérives scientifiques reprennent ce canevas et brodent de nouvelles variations autour de la fin du monde et/ou de l'humanité. Comme la fin du XVIII^e siècle, la seconde moitié du XIX^e siècle assiste à une crise profonde et diffuse que les écrivains de l'imaginaire traduisent volontiers dans des histoires eschatologiques.

De telles entreprises reposent scientifiquement sur une pensée de la catastrophe, de la fin d'une espèce²²⁰⁷, c'est-à-dire une pensée liée à la fois au catastrophisme et à une conception diachronique de la création biologique, mais cet intertexte n'est pas ouvertement revendiqué. Jean Gillet note ainsi avec justesse que Grainville fait très peu de concessions « à l'imagination cataclysmique de l'époque (comète, déluge, immense tremblement de terre ou volcanisme généralisé²²⁰⁸) ». En revanche, avec *Les Fossiles*, Louis Bouilhet marque en 1854 cette pensée d'une empreinte scientifique indubitable. Les derniers vers livrent une « prédiction scientifique du monde à venir », selon les mots d'Henri de la Ville de Mirmont²²⁰⁹. Après avoir longuement égrené la superposition des êtres qui se sont succédés, le poème annonce que l'homme va tomber sous le coup de la loi naturelle étudiée par la science biologique récente :

Le vieux chaos mugit sous les créations ;
La nature en travail écume dans sa chaîne²²¹⁰ [...].

Selon la loi transformiste, chaque création sent confusément gronder en elle le primitif état du monde qui l'a conçue comme transitoire. Cette condition passagère de l'être est une loi de la nature, une impulsion irrépressible qui conduit à ce que la science transformiste pense comme une « chaîne » des êtres. Par conséquent, cette strophe se conclut sur cette prédiction formulée par le « vent de la plaine » : « L'homme s'en va !... »²²¹¹. Bouilhet déploie alors une poétique catastrophiste :

C'est le commencement de la grande agonie !

²²⁰⁵ *Ibid.*, p. 98-103.

²²⁰⁶ *Ibid.*, p. 103. C'est Michelet qui souligne.

²²⁰⁷ Voir François Walter, *Catastrophes, Une histoire culturelle*, op. cit.

²²⁰⁸ Jean Gillet, « Du dernier au premier homme : le brouillage des signes dans l'épopée de Grainville », dans *Formes modernes de la poésie épique. Nouvelles approches*, Judith Labarthe (dir.), Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes-Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2004, p. 113-127, p. 117 pour la citation.

²²⁰⁹ Henri de la Ville de Mirmont, *Le Poète Louis Bouilhet. Étude*, Paris, Nouvelle Librairie Parisienne, Albert Savine, 1888, p. 64.

²²¹⁰ Louis Bouilhet, *Les Fossiles*, repris dans *Festons et astragales*, op. cit., p. 225.

²²¹¹ *Ibid.*

Mourons ! les temps sont clos et la tâche est finie !
Montez tous à la fois, océans irrités !
Astres, détachez-vous des cieus épouvantés !
Et vous, formes de l'être, à jamais disparues, [...]
Pressez-vous sous la terre, et dans vos lits poudreux
Faites-nous une place, ô frères monstrueux²²¹² !...

Les descriptions cataclysmiques cuviéristes se joignent à une poétique eschatologique qui attribue, par analogie, des émotions aux choses de la nature. Les monstres antédiluviens deviennent « frères » d'extinction de l'humanité. Bouilhet met au service d'une prédiction les études en diachronie de la biologie moderne, selon le modèle lamarckien de la complexification et du perfectionnement des êtres. Il est manifeste que l'être à venir est lui-même le fruit d'une complexification : cet être a acquis de nouvelles capacités, de nouvelles fonctions qui sont le résultat d'un développement biologique. Non seulement « [s]es sens multipliés font son esprit meilleur²²¹³ », mais surtout il est capable d'enjamber les montagnes, de « nager dans l'azur » et de marcher « au fond du fleuve »²²¹⁴, c'est-à-dire qu'il concentre en lui les capacités de toutes les différentes familles du règne animal. Le développement de ses sens a une implication morale qui conduit cet être à vivre en harmonie avec la nature. Toutefois, la loi naturelle de la marche biologique vers une complexification toujours croissante conduit le poème à faire de cet être à venir un fossile en devenir qui cèdera lui-même sa place à un être supérieur. Cette vertigineuse hantise d'un sujet sans cesse caduc perdurera jusqu'à la fin du siècle, puisque Raoul de La Grasserie, dans un poème intitulé « L'Homme préhistorique²²¹⁵ », place une prophétie similaire dans la bouche d'un ancêtre de l'homme, étudié par un savant moderne. Cet homme préhistorique lui annonce la disparition prochaine de l'être humain et son remplacement par un être supérieur qui à son tour observera le crâne fossilisé de l'homme et sera conduit à le considérer comme une bête.

2.2.2. *Eschatologie et darwinisme : les prophéties morales et sociales*

La différence majeure entre ces textes et « Vingtième siècle²²¹⁶ », la dernière section de la première série de *La Légende des siècles*, composé cinq ans après *Les Fossiles* de Bouilhet par Victor Hugo, c'est bien que si « Pleine mer » se clôt sur la prévision d'une catastrophe, d'un naufrage dans tous les sens du terme, la voix lyrique, tournée vers la prédiction, ne s'inquiète pas longtemps de la disparition de l'homme : « Est-ce que l'homme, ainsi qu'un feuillage

²²¹² *Ibid.*

²²¹³ *Ibid.*, p. 229.

²²¹⁴ *Ibid.*, p. 228.

²²¹⁵ Raoul de La Grasserie, « L'Homme préhistorique », *Hommes et singes*, 1889, *op. cit.*, p. 79-82.

²²¹⁶ Victor Hugo, « Vingtième siècle » [1859], dans *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 805-822.

jauni, / S'en est allé dans l'ombre ? est-ce que c'est fini ? » Dans l'économie du volume, « Plein ciel » répond immédiatement que l'homme a disparu de la mer pour cause d'évolution et s'est enlevé lui-même dans les nues, à force de s'ingénier, selon la loi du progrès²²¹⁷. Ce sont donc plutôt des considérations d'ordre historiologique et philosophique qui président à l'inspiration prophétique hugolienne, qui pense le futur en ne conservant de l'évolutionnisme que l'idée de complexification, qu'il rabat d'ailleurs largement sur une portée morale. Il n'en reste pas moins que la description du vaisseau²²¹⁸, splendide et féérique, annonce les descriptions industrielles échevelées des romans d'anticipations.

Louise Ackermann fut très jeune en contact avec Victor Hugo²²¹⁹. Elle garde de ce patronage un goût très prononcé pour la philosophie et la question sociale, en particulier dans son recueil de 1861 intitulé *Poésies philosophiques*²²²⁰. Elle s'adresse dans « À la comète » à un astre errant, la grande comète de 1861, qu'elle considère – à tort – comme une comète périodique, puisqu'elle imagine, après lui avoir demandé de valider la théorie de la pluralité des mondes habités, son retour dans l'avenir auprès d'une terre éteinte à la surface de laquelle l'humanité aura disparu²²²¹.

Bel astre voyageur, hôte qui nous arrives
Des profondeurs du ciel et qu'on n'attendait pas,
Où vas-tu ? Quel dessein pousse vers nous tes pas ?
Toi qui vogues au large en cette mer sans rives,
Sur ta route, aussi loin que ton regard atteint,
N'as-tu vu comme ici que douleurs et misères ?
Dans ces mondes épars, dis ! avons-nous des frères ?
T'ont-ils chargé pour nous de leur salut lointain ?

Ah ! quand tu reviendras, peut-être de la terre
L'homme aura disparu. Du fond de ce séjour
Si son œil ne doit pas contempler ton retour,
Si ce globe épuisé s'est éteint solitaire,
Dans l'espace infini poursuivant ton chemin,
Du moins jette au passage, astre errant et rapide,
Un regard de pitié sur le théâtre vide
De tant de maux soufferts et du labeur humain.

²²¹⁷ *Ibid.*, p. 810-811.

²²¹⁸ *Ibid.*, p. 811.

²²¹⁹ Félix Biscarrat, son professeur de littérature, ami intime de Hugo, transmet à celui-ci des vers de sa jeune étudiante. Voir l'article engagé de Marguerite Evard, « Une femme poète et philosophe », dans *Le Mouvement féministe*, 1925, 13/220, p. 147-150 et 13/221, p. 155-158, p. 148.

²²²⁰ Voir aussi à son sujet l'article d'Elme-Marie Caro, « La Poésie philosophique dans les nouvelles écoles. Un poète positiviste », *La Revue des deux mondes*, 44^e année, 3^e période, t. III, 1874, p. 241-262, ainsi que l'ouvrage de Gabriel-Paul-Othenin D'Haussonville, *M^{me} Ackermann : d'après des lettres et des papiers inédits*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

²²²¹ Louise Ackermann, « À la comète de 1861 », *Poésies philosophiques* [1861], repris dans *Poésies*, Paris, Alphonse Lemerre, 1874, p. 59-60.

Le caractère cyclique des calculs astronomiques étaye une théorie biologique de l'extinction des espèces. Cette mise en parallèle est l'occasion d'un renouveau lyrique double en regard de la posture énonciative de la poétesse. D'abord, l'énonciation semble sortir d'une personne grammaticale complexe. Comme plus tard chez Sully Prudhomme, la personne lyrique revêt l'habit pluriel d'un pronom personnel qui recouvre l'humanité tout entière. Le poème se présente comme l'adresse du peuple humain à un objet astral singulier : un « nous », frappé d'une hantise de finitude que la science contribue à accentuer, s'adresse à un « tu » cyclique dont le retour par-delà la fin des temps est assuré par les résultats de la même science. D'un point de vue chronologique, le sujet poétique complexe se désole dans un registre élégiaque qui est le fruit de la projection dans le futur. L'humanité entière, dont Louise Ackermann se fait ici la traductrice, imagine la possibilité mélancolique que la comète assiste, en revenant plus tard, à un état du monde où la vie humaine se sera éteinte. Ce faisant, Louise Ackermann met en place une forme de lyrisme au futur antérieur, post-apocalyptique, pour ainsi dire, que reprendra notamment Sully Prudhomme à la fin du *Bonheur* (1888).

Plus engagée encore, Louise Michel n'a cessé de jalonner son œuvre poétique²²²² à teneur sociale et anarchiste de références scientifiques. Ces jalons servent le plus souvent à annoncer un avenir que « la Vierge rouge » (comme la surnommait Verlaine), prophétesse d'un monde réformé qui doit passer par un état chaotique du monde (comme chez Paulin Gagne, en somme), prédit meilleur. Dès le début des années soixante, le poème « L'Alchimiste » se désole de l'état bestial de l'humanité. Bien que l'histoire en train de se faire tende à annoncer un progrès fruit de la « transformation / Des êtres²²²³ », sa science ne lui permet pas de voir le futur. Dix ans plus tard, tandis qu'elle est déportée en Nouvelle Calédonie en raison de sa responsabilité dans les soulèvements de la Commune, ses convictions progressistes évoluent, convictions dont elle livre une métaphore océanographique dans « Le Pôle sud²²²⁴ ». Cet hymne au progrès s'énonce sous les dehors d'une exhortation à l'exploration maritime, qui a pour but de connaître les étranges êtres des fonds marins, mi-bêtes et mi-plantes : ces « bête[s] fleuri[ssent] ». Dans la mesure où les communards étaient eux-mêmes considérés comme des êtres hybrides, plus proches des animaux sauvages que des humains, le chant de la poétesse qui

²²²² Voir à propos de cette œuvre poétique Caroline Granier, *Les Briseurs de formules, Les écrivains anarchistes en France à la fin du XIX^e siècle*, Coeuvres, Ressouvenances, 2008, p. 86-87. L'originalité de Louise Michel ne réside pas, selon la critique, dans la rénovation de la métrique ni de la prosodie, mais bien plutôt dans l'adéquation d'une voix poétique transparente avec l'engagement politique qui marque sa vie tout entière.

²²²³ Louise Michel, « L'Alchimiste », repris dans *À travers la vie et la mort*, recueil intégral posthume des œuvres poétiques de Louise Michel, Daniel Armogathe et Marion Piper (éd.), Paris, François Maspero, coll. « La Mémoire du peuple », 1982, p. 72.

²²²⁴ Louise Michel, « Le Pôle Sud », *ibid.*, p. 122.

donne droit de cité en contexte versifié aux « varechs, holoturies²²²⁵ », n'est pas sans préfigurer de façon frappante « Les Algues » de Jean Richepin – autre poète anarchiste – qui utilisera le détour par l'analogie océanographique pour clamer une profession de foi égalitaire. L'évolution de l'être humain coïncidera, nous dit la fin du poème, avec l'avènement de la machine au statut d'être vivant, puisque « Bientôt on entendra souffler comme une bête / La machine puissante ». C'est dire si Louise Michel pousse l'évolutionnisme vers de stupéfiantes conséquences sociales qui revendiquent une sorte de *continuum* du robot à venir et de la plante des fonds marins avec les animaux et, parmi eux, et non au-dessus, l'homme.

L'un des plus grands poèmes de Louise Michel date de la même époque : « Chanson des flots²²²⁶ » s'adresse directement à la mer et imagine qu'elle chante la création de la vie en son sein fertile lors des « premiers jours », faisant apparaître des « monstres effrayants et lourds »²²²⁷. Puis la vie se développe, conquiert la terre sous des formes multiples. Louise Michel en déduit l'état transitoire de l'humanité actuelle (« On n'est rien que la brute humaine »), qui continuera l'évolution du cours nécessaire de la vie : « la race haute et sereine / Aura son accomplissement. » L'humanité future sera constituée de « héros » et de « poètes », mais cela n'empêchera pas que « la terre ne meure²²²⁸ ». Plus tard, dans les années quatre-vingt-dix, alors qu'elle est revenue en France et a été emprisonnée, elle continue de réfléchir, sur fond de pensée évolutionniste, à une conception cyclique des civilisations. Dans « L'Atlantide. Légende de l'océan », elle professe une catastrophe qui verra ressurgir l'ancienne cité tandis que les continents actuels seront ensevelis sous les flots²²²⁹. En 1893, elle prolonge la réflexion dans « Les Cycles », pièce qui se termine sur ces strophes prophétiques :

Les choses, les êtres, les sphères
S'en vont aux éternels creusets ;
Et ce qu'on prit pour des chimères
Marque les jalons du progrès.

Ainsi notre cycle s'achève,
Sur lui-même se refermant ;
Et comme tout au fond du rêve
L'aube d'un jour éblouissant.

Alors graviteront les êtres
Comme les astres dans les cieux ;
Et nous comme les grands ancêtres,

²²²⁵ Louise Michel, ce qui justifie le poème que lui consacre ironiquement Verlaine (« La Ballade en l'honneur de Louise Michel », *op. cit.*), n'hésite pas à intégrer des technoclectes dans ses vers, comme en témoigne, encore, une chanson tardive intitulée « V'là le choléra » qui compose un vers avec « Du sulfat' de chlorure », *ibid.*, p. 164.

²²²⁶ Louise Michel, « Chanson des flots », *ibid.*, p. 124-127.

²²²⁷ *Ibid.*, p. 124.

²²²⁸ *Ibid.*, p. 126.

²²²⁹ Louise Michel, « L'Atlantide. Légende de l'océan » [1891], repris dans *ibid.*, p. 172-173.

Nous apparaîtrons monstrueux²²³⁰.

Louise Michel joue d'une forme de lyrisme communautaire (proche de celui de Sully Prudhomme), qui décentre le sujet poétique pour appeler de ses vœux une bénéfique catastrophe qui devra laisser place neuve à une évolution de l'être humain. L'évolution sociale apparaît en fin de compte comme une queue de comète de la prophétie positiviste comtienne, selon laquelle le progrès scientifique doit être mis au service de la rénovation de la société. Louise Michel chante une dernière fois, en 1897, dans « Les Temps héroïques », poème paru dans *La Revue de France* n° 12, l'union de la science et de l'art pour que se réalise une dernière évolution de l'homme dont tout le voyage est ainsi résumé :

Autrefois moins que des atomes,
Aujourd'hui, les pâles fantômes
De l'être qui succédera²²³¹.

La confiance en l'avenir de la lyre sociale de Louise Michel – qui répète en cela les *topoi* de la poésie militante de gauche – n'est certes pas exempte d'une forme de pessimisme qui annonce cette régénération à condition que l'humanité s'éteigne. Dans cette posture réside l'originalité de cette entreprise, qui pense les aubes nouvelles en les inscrivant dans un paradigme évolutionniste qui les trouble. Il est significatif, à ce titre, que « l'être qui succédera » ne porte pas le nom d'*homme*. Le progrès social fonctionne comme l'évolution biologique : des êtres nouveaux, plus complexes et mieux adaptés, moralement supérieurs, adviennent au détriment de leurs prédécesseurs. La pensée anarchiste, s'appuyant sur le principe de la *tabula rasa*, se réclame davantage d'une conception catastrophiste ou transformiste que de l'évolutionnisme darwinien, et la poésie qui s'en réclame ne peut conjuguer au futur de l'indicatif un verbe d'action dont le sujet serait l'*homme*.

La posture anarchiste est mise en poème de façon originale en mettant en question le progrès humain. Le registre du poème s'en trouve frappé d'un souffle d'espoir qui s'appuie, grâce à un phénomène de décentrement anthropologique, sur la possibilité que la terre soit un jour libérée du joug que constitue l'humanité et sa société inégalitaire.

²²³⁰ Louise Michel, « Les Cycles » [1893], *ibid.*, p. 179-182, p. 181 pour la citation.

²²³¹ Louise Michel, « Les Temps héroïques » [1897], *ibid.*, p. 200-202, p. 202 pour la citation.

2.2.3. Le Sanglot de la terre : le « séjou[r] dans le Cosmique²²³² » de Jules Laforgue

Loin des soucis sociaux qui caractérisent habituellement les poésies qui, prenant appui sur la conception d'un progrès problématique et des implications de l'évolutionnisme darwinien, s'adonnent à des prophéties catastrophistes, le jeune Jules Laforgue, dans une œuvre inachevée, marquée par le traumatisme de la défaite contre la Prusse, imagine un avenir sans espoir pour la terre et l'humanité, sur fond de considérations scientifiques. Il s'agit du recueil *Le Sanglot de la terre*, sur lequel Laforgue travailla cinq ans (1878-1883), et qui est profondément imprégné de la lecture d'Hartmann. Le poète part du constat désolant selon lequel les vérités sont inaccessibles, puisqu'il se dit « Perdu dans le pourquoi des choses de la terre ». Son égarement pose doublement problème : d'une part il cause des insomnies au sujet lyrique, d'autre part il conduit le locuteur poétique à « pos[er] [s]a plume »²²³³, à interrompre son chant. Le questionnement scientifique met en danger l'inspiration poétique²²³⁴. Et pour cause, il détourne de la première inspiration poétique, celle qui s'appuie sur des croyances :

Car j'étais dans l'Eden, l'arbre de la Science
Ne m'avait pas encor tenté, j'avais la foi [...].
Maintenant que j'ai pris du vieux fruit défendu, [...]
Si mon front est plus fier, mon cœur a tout perdu²²³⁵ !

Le dernier vers, dans son parallélisme de construction renforcé par la structure fortement césurée de l'alexandrin, renvoie dos à dos deux réalités qui s'excluent, celle de la science et de son grand « front » savant et celle de la poésie qui est la voix du « cœur ». La perte de ce cœur lyrique, qui entérine l'essoufflement de la parole poétique (la « plume » déposée), est la conséquence d'une leçon scientifique, celle de l'inexorabilité de l'évolution biologique :

L'Univers n'est enfin que le torrent des choses
S'entretenant toujours par leurs métamorphoses
Sous le stupide fouet de la nécessité !
Et j'erre à travers tout, sans but et sans envie,
Fouillant tous les plaisirs, ne pouvant rien aimer²²³⁶ [...].

La leçon d'instabilité de la science moderne inquiète l'inspiration lyrique. Cette critique de la science, qui rend impossible la profération du poème, est alors devenu un *topos*. Les poètes

²²³² Jules Laforgue, lettre à Gustave Kahn du 18 janvier 1885, reprise dans la *Correspondance*, dans les *Œuvres complètes*, Jean-Louis Debaube, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer (éd.), *op. cit.*, t. II, p. 728-730, p. 729 pour la citation.

²²³³ Jules Laforgue, « [Insomnie] Veillée d'avril », *Le Sanglot de la terre*, repris dans les *Œuvres complètes*, *ibid.*, t. I, p. 272.

²²³⁴ Les variantes du poème rendent même ce danger plus définitif, puisque la plume est tour à tour « jeté[e] » ou même « brisé[e] », *ibid.*, p. 273. Il est intéressant, à ce titre, de noter que Laforgue abandonnera en fin de compte cette œuvre sans l'avoir finie.

²²³⁵ Jules Laforgue, « [Ah ! je me reposais sur toi] Lassitude », *ibid.*, p. 275

²²³⁶ *Ibid.*, p. 276.

reprennent malicieusement ce cliché à leur compte, et fondent une poésie nouvelle qui s'émeut des menaces de pertes que la science esquisse. Il s'agit d'une élegie à nouveaux frais : la perte passée est celle d'une naïveté que la science a battu en brèche. Significativement, le crâne à qui s'adresse le poète dans la pièce suivante a perdu « sa mâchoire inférieure²²³⁷ » : l'être humain est réduit à l'état de silence. On ne peut « réveiller [s]es atomes trahis » alors qu'il pensait, notamment par la voix et la poésie pouvoir « monter dans la Fête éternelle²²³⁸ ». Le lyrisme, chant qui vise à rétribuer une perte du passé par une inscription dans l'éternité, est un leurre :

Oh non ! Depuis les Temps les vastes Solitudes
Pullulent de soleils qui meurent tour à tour,
Et les Humanités s'obscurcissent par multitudes,
Et rien ne se souvient ! Tout est aveugle et sourd²²³⁹ !

Le poète annonce une lente et infinie agonie de toute l'humanité : chaque création est condamnée à mourir, chaque civilisation est remplacée par la suivante et la structure cumulative de la conception historique (en histoire des sciences comme en histoire culturelle²²⁴⁰) est nécessairement trompeuse²²⁴¹. Par conséquent, l'activité scientifique n'est qu'un jeu stérile et réducteur qui « Compte les soleils pris dans l'arc de son compas²²⁴² ». La seule vraie certitude de la science actuelle, c'est l'inanité de toute entreprise humaine, et l'acteur lyrique raconte un rêve prophétique dans lequel il annonce la disparition de son corps organique en même temps que de sa production poétique, fruit de sa chair :

Qu'étaient mes nerfs d'artiste, et ma chair, et mes os ?
Qu'étaient-ils dans la Nuit, là-bas, plus loin, encore
À jamais, sans espoir ? Puisque le Temps dévore
Des siècles de soleils, où serez-vous alors,
Atomes qu'aujourd'hui j'ose appeler mon corps ?
Non, mon corps est à tout, et la nature entière
N'est qu'un perpétuel échange de matière²²⁴³.

Ironiquement, Jules Laforgue invente ensuite une parodique histoire d'anticipation, intitulée « Fantaisie », qu'il dédit au trop optimiste « C[amille] Flammarion »²²⁴⁴. Il y prédit que la terre jusqu'ici délaissée, à force d'appels au secours lancés dans l'infini de l'espace, finira par attirer

²²³⁷ Jules Laforgue, « À un crâne qui n'avait plus sa mâchoire inférieure », *ibid.*, p. 277-278.

²²³⁸ *Ibid.*, p. 278.

²²³⁹ Jules Laforgue, « Angoisses (Tout est seul ?) », *ibid.*, p. 289.

²²⁴⁰ Voir aussi à ce propos « Recueillement du soir », p. 359-361, et en particulier la page 361, dans laquelle le moine et le savant se perdent tous deux dans des tâches inutiles : « Le moine va et vient brûlé d'ardeurs secrètes / Par les cours de son cloître et le long des murs blancs, / Le savant accroupi défait les bandelettes / D'une momie aimée il y a six mille ans. » Après eux viennent les fous.

²²⁴¹ Jules Laforgue s'est plus que probablement inspiré de *La Justice* de Sully Prudhomme, puisqu'il concède que « la Sainte-Justice / Ne siège qu'en nos cœurs ! » (*ibid.*), ce qui le désole profondément.

²²⁴² Jules Laforgue, « [L'Espérance] Pataugement », *ibid.*, p. 305.

²²⁴³ Jules Laforgue, « Suis-je ? », *ibid.*, p. 314.

²²⁴⁴ Jules Laforgue, « A C[amille] Flammarion. Fantaisie », *ibid.*, p. 315-316.

à elle les mondes habités des quatre coins de l'univers, qui « nous emporterons dans la Fête d'amour²²⁴⁵. » L'ironie antiphrastique suggère que la voix lyrique professe l'exacte inverse pour l'humanité et l'avenir de la terre. Les pièces suivantes le ressassent assez. D'abord, la terre mourra d'un refroidissement du soleil :

La plupart vit et meurt sans soupçonner l'histoire
Du globe, sa misère en l'éternelle gloire,
Sa future agonie au soleil moribond²²⁴⁶.

Le poète désespéré entonne alors une « Marche funèbre pour la mort de la terre²²⁴⁷ ». La voix lyrique se place dans le futur pour constater le décès :

Les temps sont épuisés ; morte à jamais, la Terre,
Après son dernier rôle et son dernier sanglot
Dans le silence noir du calme sans écho,
Flotte ainsi qu'une épave énorme et solitaire²²⁴⁸.

L'histoire de la terre est ensuite relatée. Elle tient à la fois de l'« épopée » – c'est-à-dire qu'elle relève de l'héroïque, mais surtout, elle est reléguée dans un passé révolu et recouvert d'un vernis mythologique –, du « drame » et du registre « tragique »²²⁴⁹. Les temps premiers s'ouvrent sur un âge d'or que l'apparition de l'homme vient corrompre : sa venue est présentée comme un élément perturbateur :

Hélas ! l'homme parut, et, frère révolté,
De l'illusion sainte il déchira le voile.
Et le sanglot des temps monta vers les étoiles²²⁵⁰...

Tout se passe donc comme si – c'est du moins le sens que l'on peut accorder à la conjonction de coordination qui unit les deux derniers vers – c'était l'attitude scientifique qu'emprunte l'homme qui faisait aux temps pousser ce « sanglot » : la science permet à la voix lyrique moderne d'imaginer sur des bases logiques la fin du monde et même de la prévoir avec certitude, ce qui explique la présence du registre tragique. C'est également ce que répètera « Le Silence bleu²²⁵¹ », puis « Pâle soleil d'hiver²²⁵² ». D'un point de vue plus strictement formel, comme l'a montré Jean-Michel Gouvard²²⁵³, le vers du *Sanglot de la terre* annonce le projet catastrophique d'une destructuration de l'alexandrin qui sera vécu plus tard comme une perte du langage.

²²⁴⁵ *Ibid.*, p. 316.

²²⁴⁶ Jules Laforgue, « [Misère] Médiocrité », *ibid.*, p. 333.

²²⁴⁷ Jules Laforgue, « Marche funèbre pour la mort de la terre », *ibid.*, p. 341-344.

²²⁴⁸ *Ibid.*, p. 342.

²²⁴⁹ *Ibid.*

²²⁵⁰ *Ibid.*

²²⁵¹ Jules Laforgue, « [Le Grand silence] Le Silence bleu », *ibid.*, p. 357.

²²⁵² Jules Laforgue, « Pâle soleil d'hiver », *ibid.*, p. 382.

²²⁵³ Jean-Michel Gouvard, « Les mètres de Jules Laforgue », *Cahiers du Centre d'Études Métriques*, n° 1, Université de Nantes, 1992, p. 41-49.

Plus fondamentalement, c'est surtout la stratégie d'énonciation qui porte le plus à conséquence. Le terme de « *Sanglot* » que Laforgue choisit pour son recueil de jeunesse n'est pas sans rappeler la poésie romantique, et plus particulièrement les vers de Musset qui précèdent, dans « la Nuit de Mai » (1835), la description du pélican qui se sacrifie pour nourrir ses petits. La muse s'y adresse ainsi au poète :

Rien ne nous rend si grand qu'une grande douleur.
Mais, pour en être atteint, ne crois pas, ô poète,
Que ta vois ici-bas doive rester muette.
Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots²²⁵⁴.

Si le recueil de Laforgue se présente lui-même comme un *Sanglot*, il s'agit d'un sanglot qui cherche à formuler la douleur que ressent le sujet moderne, notamment face aux sciences : la plus « grande douleur », n'est-ce pas l'apprentissage scientifique (et positif) de la finitude du genre humain ? Toutefois, cherchant à respecter la leçon de la muse de Musset, ce sanglot prétend, à plus forte raison qu'il se veut la voix de toute la terre, à l'immortalité promise aux chants de déploration. La douleur de la perte doit inspirer le poète. Le projet de Laforgue est alors original parce qu'il cherche à toucher du doigt cette immortalité en chantant précisément la finitude de la terre et de tout ce qu'elle porte. Voilà pourquoi la posture énonciative qu'exhibe le premier poème du recueil relève du « *Lamasabaktani*²²⁵⁵ » : ce chant d'immortalité résonnera dans le vide du ciel. Le poète s'y présente comme un petit frère du goéland, en se faisant martyr : il s'ouvre le « Cœur » et fait de ses saignements un chant de déploration cosmique, « le grand Sanglot des choses ». Cette poésie est un « spasme universel sans retour », c'est-à-dire une contraction musculaire incontrôlée, comme la pulsation d'un mourant. Or ce mourant, « universel », est le monde, et l'univers, vide, ne lui répondra pas. Toutefois, ce chant ne résonne pas vraiment dans le vide, il sera entendu par des objets que la science a contribué, récemment, à décrire comme infinis et, partant, immortels : le système cosmique et son fonctionnement circulaire. Le chant de Laforgue touche et est touché par « [I]es Soleils, défaillant d'amour » qui « [s]e nouent et se dénouent sans cesse », et les « Sphères fraîchement écloses, / Aux échos de l'Éternité ».

Le système d'énonciation tel que l'envisage le poète dans cette œuvre de jeunesse inachevée est singulier : il met en scène une parole qui fait de la terre toute entière un martyr qui aspire, pour compenser la promesse de sa finitude, à passer à une éternelle postérité. Toutefois, cette

²²⁵⁴ Musset, « La Nuit de Mai » [1835], dans *Poésies nouvelles (1835-1840)*, repris dans les *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 410-416, p. 415 pour la citation.

²²⁵⁵ Jules Laforgue, « Devant la grande rosace en vitrail à Notre-Dame de Paris », premier poème de la première section, « *Lamasabaktani* » [1879-1880], *Le Sanglot de la terre*, *ibid.*, p. 265-266.

gloire posthume est problématique dans la mesure où la terre, consciente qu'elle n'est qu'un astre parmi une infinité d'autres, entre dans le jeu cosmique des objets célestes qui naissent et passent dans le silence infini du ciel : son sanglot « roule, lointain ». Ne demeure plus que « l'amour », mais lui-même est envisagé comme l'agent même qui cause la mort des « Soleils » (« défaillant d'amour »).

En raison de son pessimisme, le lyrisme du jeune Laforgue est frappé d'inanité, puisque la pensée eschatologique, étayée par les avancées des sciences biologiques et astronomiques, confronte le sujet lyrique à la finitude de toutes choses. Face à ce vertigineux constat, la poésie est mise en danger à tel point que Laforgue ne pourra achever son recueil et se réfugiera dans un lyrisme minoré marqué par la dérision généralisée dans ses *Complaintes*. Comme l'indique Pascal Pia dans son introduction²²⁵⁶, Laforgue se détournera de ce travail qu'il juge « philosophique » mais le revendiquera plus tard comme un « séjou[r] dans le Cosmique » avant de se comporter vis-à-vis de la lyre en « dilettante »²²⁵⁷.

2.2.4. Le Bonheur de Sully Prudhomme : science et conscience, ruine du monde

Dans *Le Bonheur* de Sully Prudhomme (1888) se trouvent réunis dans un ample mouvement paradoxal les questionnements philosophiques autour d'un progrès scientifique ambivalent, leurs conséquences métaphysiques plus que problématiques et le souci social. L'intérêt scientifique est proclamé dans la préface « Au lecteur ». Encore une fois, le poète adopte une posture d'humilité en affirmant que la poésie n'a pas l'« outrecuidance » de « viser à supplanter la philosophie et la science »²²⁵⁸. Il répète que « les grandes découvertes lui semblent si émouvantes qu'il ne se résout pas à les exclure du domaine poétique ». Or la découverte majeure qui émeut Sully Prudhomme, on l'a déjà dit, c'est l'évolutionnisme et la notion de *struggle for life*. C'est donc majoritairement cette théorie qu'il va passer au crible de la poésie, pour chercher à « voir tout au fond luire les vérités dont la révélation importe le plus au genre humain. »²²⁵⁹ Ce qui compte avant tout, pour l'humanité, ce qui est de nature à l'émouvoir, dans la conception darwinienne de l'évolutionnisme, c'est la révélation qu'elle n'est pas éternelle, au même titre que les autres espèces vivantes. Faustus (le personnage principal du poème, qui raconte ses errements *post-mortem* dans le cosmos), désolé d'entendre

²²⁵⁶ Pascal Pia, « Introduction » à *Le Sanglot de la terre*, *ibid.*, p. 253-255.

²²⁵⁷ Jules Laforgue, lettre à Gustave Kahn du 18 janvier 1885, repris dans les *Œuvres complètes*, *ibid.*, t. II, p. 728-730, p. 729 pour la citation.

²²⁵⁸ Sully Prudhomme, « Au lecteur », *Le Bonheur* [1888], *op. cit.*, p. 136.

²²⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

se lamenter les « Voix de la terre » qui poussent de déchirantes plaintes de nature métaphysique, décide de retourner sur la terre pour sauver l'humanité par son sacrifice. Stella, sa compagne, accepte de le suivre, et tous deux, renonçant à l'éternel bonheur éthéré, meurent une seconde fois. Or selon la leçon darwinienne, la vie sur terre a poursuivi son cheminement, et l'homme n'en fait plus partie. Ne restent que les bruits de la nature, vent, mer, torrents et « les cris isolés et discordants des bêtes²²⁶⁰. » L'homme s'est éteint à force de décadence :

Dans la faune et la flore une fixe harmonie
Fait durer chaque espèce autant que son milieu ;
L'homme seul, conquérant devenu demi-dieu,
Finit avant le monde où régna son génie,
Et ses sujets ont tous à leur roi survécu.
La vie a déserté, d'âge en âge plus brève,
Son corps plus affaibli par le luxe et le rêve ;
Par sa victoire même il a péri vaincu²²⁶¹.

Selon le principe de la lutte des espèces et de la dialectique hégélienne appliquée à l'histoire, les derniers humains ont péri, écrasés par les êtres asservis qui se sont retournés contre eux. Les traces de l'industrie humaine disparaissent alors petit à petit, après s'être confondues un temps avec des éléments de la nature. De même, les savants et inventeurs sont oubliés en même temps que leurs inventions disparaissent. La raison de l'affaiblissement et de la déchéance de l'humanité est expliquée par la suite. Ce sont les trop vertigineuses avancées de la science qui ont rompu l'essor enthousiaste du progressisme humain :

Il [l'homme] laissa retomber les voiles
Qu'on ne lève pas sans trembler,
Mais il y nombra tant d'étoiles
Qu'il sentit les cieux l'accabler ;
Il se trouva plus solitaire
En se découvrant plus petit :
Alors il embrassa la terre
Avec un sinistre appétit²²⁶².

L'homme devient avide et belliqueux. Il affaiblit lui-même son espèce en se détournant de la science. Alors la nature, heureuse, est débarrassée du fardeau que constituait l'espèce humaine. Faustus et Stella se sont sacrifiés en vain et ils se désolent de la mort de l'humanité. Après avoir hésité à repeupler la terre (comme chez Grainville), ils décident de retourner au ciel pour ne pas faire naître à nouveau une espèce dont la morale est trouble.

²²⁶⁰ *Ibid.*, p. 349.

²²⁶¹ *Ibid.*, p. 350.

²²⁶² *Ibid.*, p. 354.

2.2.5. *L'apocalypse scientifique de Verhaeren*

À la toute fin du siècle, Émile Verhaeren conclut de façon éclatante les retors positionnements du temps vis-à-vis des questions de la science et de l'industrie. Se désolant de l'abandon des campagnes mais présentant l'attrait pour la modernité comme un éblouissement, la poésie de Verhaeren, fascinée par le futur et étayée par des découvertes scientifiques, n'est pas exempte d'ambiguïté et d'un regard inquiet sur l'avenir. Comme le note Hans-Joachim Lope, Verhaeren professe la venue d'un monde nouveau, mais celui-ci s'élèvera sur les décombres d'une révolution²²⁶³. Cette révolution consiste en la reconfiguration sociale des modes de vie. Or le terme utilisé par Verhaeren, pour constituer une part de cette transformation, c'est l'adjectif « tentaculaire ». La ville, qui hallucine le monde entier comme une lumière les papillons, s'étend comme les tentacules d'un poulpe (Michel Biron remarque à ce propos qu'il s'agit d'un terme zoologique²²⁶⁴). Pourtant, ce poulpe court à la ruine et menace d'extinction tout un monde, selon le lancinant refrain du poème « L'Étal²²⁶⁵ ». « La Révolte²²⁶⁶ » prophétise la ruine de la ville. Comme les espèces naturelles, les villes, formes animales proches de l'octopode, naissent et disparaissent. Elles sont le signe d'une modernité industrielle et scientifique qui finira par passer. Comme le note Michel Biron, « [s]ans doute fallait-il anéantir les villes tentaculaires pour inventer la Ville (elle prend la majuscule dans les deux utopies poétiques de la fin du recueil²²⁶⁷) ». Toutefois, ces deux « utopies » qui closent le recueil sont introduites par un poème intitulée « La Recherche²²⁶⁸ ». Or cette pièce s'immisce entre « La Mort », poème crépusculaire sur l'extinction des grandes ville transformées en cimetières, et les deux poèmes utopiques évoqués par Michel Biron. C'est l'activité scientifique, longuement décrite dans « La Recherche » comme une activité louable esthétiquement et axiologiquement, qui rend possible l'avènement de cette utopie. L'esthétique d'abord : les matériaux de la recherche sont nobles, les télescopes sont « d'or », les multicolores ustensiles de verrerie sont

²²⁶³ Hans-Joachim Lope, « Émile Verhaeren – Poète de la ville », *Émile Verhaeren. Poète – Dramaturge – Critique*, Peter-Eckhard Knabe et Raymond Trousson (dir.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1984, p. 19-40, p. 31.

²²⁶⁴ Michel Biron, « La traversée des discours crépusculaires dans *Les Villes tentaculaires* », *Textyles*, revue des lettres belges de langue française, n° 11, « Émile Verhaeren », Véronique Jago-Antoine et Marc Quaghebeur (dir.), 1994, p. 89-97, p. 91.

²²⁶⁵ « C'est l'étal flasque et monstrueux de la luxure / Dressé, depuis toujours, sur les frontières / De la cité et de la mer », Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires* [1895], repris dans *Poésie Complète*, Michel Otten (éd.), Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », t. II, 1997, p. 292-301.

²²⁶⁶ *Ibid.*, p. 302-315.

²²⁶⁷ Michel Biron, « La traversée des discours crépusculaires dans *Les Villes tentaculaires* », art. cit., p. 96.

²²⁶⁸ Émile Verhaeren, « La Recherche », *Les Villes tentaculaires*, op. cit., p. 334-341.

« pareils à des trésors », à des pierres précieuses, les instruments sont « délicats, / Ainsi que des insectes »²²⁶⁹. L'axiologie ensuite : l'activité du chercheur est un long chemin.

Dites ! quels temps versés au gouffre des années,
Et quelle angoisse ou quel espoir des destinées,
Et quels cerveaux chargés de noble lassitude
A-t-il fallu pour faire un peu de certitude²²⁷⁰ ?

La tâche est immense pour des résultats fort minces. Les chercheurs sont de nouveaux saints, au-dessus « de la foule d'en bas²²⁷¹ », « martyris[és] » et « Criant la vérité, avec leur bouche en sang. »²²⁷² Dans la « maison des sciences » du refrain du poème, ces martyrs nouveaux rendent possible par leur travail la venue de la cité utopique des deux poèmes conclusifs :

Viendra l'instant, où tant d'efforts savants et ingénus,
Tant de cerveaux tendus vers l'inconnu,
Quand même, auront bâti sur des bases profondes
Et s'élançant au ciel, la synthèse des mondes²²⁷³ !

Inquiète dans le présent, imaginant un futur proche cataclysmique, la lyre de la modernité de Verhaeren s'appuie sur une révolution métrique mesurée pour suggérer une régénération totale de la société humaine qui, d'origine catastrophique, prendra appui sur la recherche scientifique. En ce qui concerne la tonalité qu'implique une telle conception, il convient de noter que l'expression « synthèse des mondes », presque oxymorique, notamment du fait de la mise au pluriel du second substantif, suggère une angoisse de la voix lyrique face à la capacité de l'homme moderne à la réduplication. Cette inquiétude se lit particulièrement dans la locution adverbiale à valeur adversative dont le sens n'est pas évident (quel syntagme s'oppose à quel autre ?). La solution qui demeure seule envisageable est une forme de dévalorisation, de doute qui frappe la description encomiastique de cette « Recherche ». Les « efforts » ont beau être « savants et ingénus » (c'est-à-dire axiologiquement innocents), les « cerveaux » nombreux, les « bases » scientifiques « profondes » et « s'élan[cer] au ciel », il n'en reste pas moins que la modalisation « [q]uand même », qui laisse entrevoir, par un phénomène d'embranchement, l'opinion du locuteur lyrique, porte une ombre sur l'ensemble de l'entreprise scientifique : en une préfiguration du clonage²²⁷⁴, le poète semble s'inquiéter sourdement du fait que la science produise des ersatz dégradés des objets de nature.

²²⁶⁹ *Ibid.*, p. 335.

²²⁷⁰ *Ibid.*

²²⁷¹ *Ibid.*

²²⁷² *Ibid.*, p. 337.

²²⁷³ *Ibid.*, p. 339.

²²⁷⁴ Le mot n'apparaîtra que huit ans plus tard, chez le botaniste Herbert John Weber. Toutefois, l'ADN a déjà été découvert, en 1871, dans le sperme d'un saumon (la substance était alors appelée la nucléine). Pour un point sur l'histoire du clonage, voir James D. Watson et John Tooze, *The DNA Story, a documentary History of Gene Cloning*, San Francisco, W. H. Freeman, 1981.

Il est surprenant de se rendre compte que l'avenir du bien collectif, dans une pensée sociale et communautaire, met sous emphase le caractère individuel et solitaire du travail de la découverte scientifique : « Tous ont raison – mais c'est un seul qui trouve²²⁷⁵ ! » L'utilisation particulière du vers libre que propose Verhaeren s'appuie sur des échos romantiques – notamment en ce qui concerne la rime et la souplesse rythmique introduite dans des masses métriques le plus souvent alexandrines. Elle esquisse un parallèle entre la recherche scientifique et la recherche d'une modernité poétique, à laquelle Verhaeren prend part. Par son exemple, il est plus que manifeste que le symbolisme lui-même ne se détourne pas de la réalité du monde au point de ne pas intégrer des données issues des sciences modernes dans son système analogique²²⁷⁶.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, comme le remarque Simon Bréan, les œuvres d'imagination scientifique, qui précèdent l'optimiste science-fiction, sont plutôt marquées par un pessimisme ambiant : « [l]e pessimisme des thèmes ou de leur traitement serait conforme à l'image que la société française se faisait alors de la science et de ses applications techniques²²⁷⁷. » La poésie qui se penche sur cette question, en même temps qu'elle tend à renouveler le lyrisme, entame une tentative de modernisation, dans la mesure où, en accord avec une pensée profondément ancrée dans un contexte, elle se fait caisse de résonance des inquiétudes et des espérances de son temps.

²²⁷⁵ Émile Verhaeren, « La Recherche », *op. cit.*, p. 337.

²²⁷⁶ On verra notamment plus bas que Mallarmé lui-même a pensé la structure poétique de certaines de ses pièces en s'inspirant de la science (p. 613-620).

²²⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

Conclusion :

Le lyrisme fait l'objet de tentatives de mutations profondes et multiples durant la seconde moitié du siècle. Les évolutions de la poésie qui veut être en adéquation avec son temps – la modernité – repensent et reformulent la façon dont la voix poétique se met elle-même en scène en train de s'émouvoir. On le voit à travers l'analyse de poètes dont la quête de modernité constituait le centre d'une œuvre poétique révolutionnaire (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud et Laforgue). Or la recherche scientifique joue un rôle capital dans ces façons nouvelles de concevoir et d'exposer cette voix.

D'une part, l'unité du sujet est mise à mal par les sciences psychologiques alors naissantes, qui, majoritairement, découvrent et exposent un sujet intime fluctuant, instable et composite : le lyrisme, expression de l'intimité, trouve dans ces travaux de la modernité scientifique des images aptes à traduire cette diffraction et cette complexité. Ce faisant, la confiance de la voix lyrique qui se ferait le porte-parole d'un individu monolithique s'émousse jusqu'à une perte des repères propre à provoquer un profond sentiment d'angoisse de la part du sujet poétique. La voix intime se morcelle, le sujet se désole et s'inquiète de cette perte d'unité. Le lyrisme reste élégiaque, toutefois, il ne s'attriste plus de la perte d'un être cher mais de la perte de lui-même.

Par ailleurs, la philosophie et l'histoire des sciences – notamment marquées par les évolutions diverses du positivisme comtien – fournissent à la poésie d'autres sujets d'inquiétude : à rebours du trop positif scientisme qui rencontre toujours plus de contempteurs au fil du siècle, il semble de plus en plus que la confiance de l'homme envers ses propres capacités à éclairer les sombres arcanes de la nature s'émousse elle aussi. La voix lyrique devient le lieu d'une autre forme de déploration inquiète, celle de la confiance en un savoir humain. La poésie moderne fait alors tristement le deuil de Prométhée. Toutefois, ce deuil permet de donner une nouvelle voie à l'élégie : la science, dans ses conquêtes, dans ses découvertes et dans la révélation de ses limites émergentes, offre au poète de nouvelles analogies propres à dire son sentiment de perte et de dépossession ainsi qu'un champ de déploration nouveau.

Enfin, en grande partie inquiet, le sujet lyrique qui prend en compte les évolutions scientifiques modernes bouleverse la temporalité lyrique traditionnelle. Il se détourne d'une attitude majoritairement rétrospective pour se pencher vers un futur dont le progrès en fin de course brosse un portrait de plus en plus noir. Dans le cadre d'un évolutionnisme sans cesse

reformulé jusqu'à Darwin et ses successeurs parfois infidèles, la lyre des poètes chante des prophéties très souvent angoissées quant à l'avenir et la survie de l'espèce humaine et du monde terrestre.

Voilà notamment pourquoi, faisant échos à la « lyre d'airain » hugolienne qui prophétisait héroïquement la chute de l'Empereur, la « lyre aux chants de fer » rimbaldienne, qui remplace le matériau organique – le boyau de la corde traditionnelle – par le matériau scientifico-industriel, est l'instrument de prédilection d'un « Siècle d'enfer ».

Chapitre huitième : Faire de la poésie un objet de science

Le chapitre précédent ouvre la voie à l'étude d'une idée fondamentale pour le dialogue qu'entretiennent la poésie et la science au XIX^e siècle : la science devient, pour les poètes en quête de modernité formelle, une source d'inspiration structurelle et méthodologique. Ce mouvement touche d'ailleurs la littérature toute entière, puisque Balzac le premier et Taine après lui ont cherché à mettre en place des méthodes héritées des sciences. Quant à Zola, il est symptomatique de cette époque durant laquelle le rapport science/poésie tend à basculer d'une influence thématique à une influence structurelle. Durant sa jeunesse, il compose des poèmes techniques comme « Le canal Zola²²⁷⁸ », à la gloire de son père ingénieur. Il travaille également sur un grand projet de poème cosmologique, géologique, évolutionniste et science-fictionnel intitulé « La Chaîne des êtres²²⁷⁹ ». Cette première production, pour reprendre la formule de René Ghil « pren[d] thème en la connaissance d'alors²²⁸⁰ ». Après le tournant naturaliste qu'il contribue fortement à instaurer²²⁸¹, Zola délaisse l'approche classique de la science par les lettres pour s'efforcer de rénover le roman à l'aide d'une méthode héritée des sciences modernes. Ses vues seront surtout développées dans *Le Roman expérimental* qui date de 1880 et qui explicite les liens que tisse le projet littéraire zolien avec la méthode médicale de Claude Bernard²²⁸². Pour paraphraser Ghil, on pourrait dire que le roman naturaliste « pren[d] [forme] en la connaissance d'alors ».

Le dialogue traditionnel entre la science et la poésie est lui aussi remis en cause. La conception de Chénier²²⁸³, l'héritage de l'école de Delille et la tentative de Maxime Du Camp

²²⁷⁸ Émile Zola, « Le Canal Zola », publié dans *La Provence* du 17 février 1859, repris dans les *Œuvres complètes* [1966-1970], Henri Mitterand (dir.), Paris, Cercle du livre précieux, t. xv, p. 861-866.

²²⁷⁹ Zola expose ce projet ambitieux quoique peu original à l'époque – il est annoncé significativement après des notes et remarques provoquées par la lecture de Chénier – dans une lettre à son ami d'enfance Jean-Baptistin Baille, astronome, en date du 15 juin 1860, reprise dans la *Correspondance*, B. H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, t. I, 1978, p. 179-184. Ce poème structuré en trois parties devait comprendre une partie tournée vers « tout ce que la géologie nous apprend sur ces campagnes détruites et sur les animaux maintenant engloutis dans leur débris », une deuxième qui aurait étudié l'histoire de l'homme en diachronie, de sa création à sa modernité « physiologi[que] » et « physique » (p. 182), et une troisième partie esquissant la poursuite de l'évolution de l'être humain dans le futur, selon une structure ascensionnelle qui relève encore du transformisme. Zola est très enthousiasmé par ce projet, cette « grandiose pensée », qui combine selon lui dans le poète moderne le « savant », le « philosophe » et le « lyrique » (p. 183). Cité par Colette Becker, *Zola, Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 43-44.

²²⁸⁰ René Ghil, *Les Dates et les œuvres* [1923], Jean-Pierre Bobillot (éd.), Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2012, p. 85.

²²⁸¹ Colette Becker fait remonter ce tournant à 1864, *Zola, Le saut dans les étoiles*, *op. cit.*, p. 46-47.

²²⁸² Pour une étude précise de ce projet, voir Colette Becker, *ibid.*, en particulier les pages 43 à 64.

²²⁸³ Chénier, « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques », *L'Invention* [1790], repris dans les *Œuvres poétiques*, Georges Buisson (éd.), t. II, *op. cit.*, p. 236, v. 184.

apparaissent comme autant d'entreprises surannées qui ne peuvent prétendre à jamais pouvoir apporter du nouveau à la poésie. Si la science permet au poète de repenser son art, c'est désormais méthodologiquement et formellement, en touchant ce que Baudelaire et Fernand Hallyn nomment la « rhétorique profonde²²⁸⁴ ».

Il conviendra toutefois de distinguer des réalisations diverses de ce déplacement vers la structuration. D'abord, des objets différents s'emparent de ce tournant. Dans le sillage d'un positivisme tardif qui revendique la structure initialement mathématique de toutes formes de savoir, les arts poétiques et ouvrages de versification multiplient les outils scientifiques. En outre, la critique littéraire – et poétique – s'appuie elle-aussi sur les sciences pour juger ou méjuger des ouvrages. Enfin, la poésie elle-même revendique l'influence structurelle d'éléments de sciences modernes.

Cette distinction des objets croise une autre distinction avec laquelle elle se combine : celle des modalités qui président à ce dialogue. Dans un premier temps, la science peut servir de justification *a posteriori* : un objet poétique qui n'a pas été inspiré par les sciences trouve alors sa légitimité à prendre part à une modernité quand lui est imposé par surimpression un discours scientifique. La science peut à l'inverse apparaître comme un modèle préalable qu'emprunte le discours de la poésie ou le discours sur la poésie : une méthode bien identifiée des sciences sert alors de patron formel à une entreprise poétique qui vise une modernité en greffant sur la méthode poétique un protocole issu des sciences. Enfin, la méthode de la science au sens large peut conduire à une forme poétique qui se réclame de l'expérimentation : en dehors de tout protocole préétabli, la poésie peut se concevoir comme une expérience visant la découverte de nouvelles formes. Dans tous les cas, la science apparaît comme une forme d'argument d'autorité revendiqué plus ou moins ouvertement, qui concourt à rendre à la poésie en quête de rénovation une légitimité qu'elle peine à recouvrir.

En croisant ces deux typologies, je souhaite brosser un portrait de cette évolution structurelle qui constitue une étape fondamentale dans le rapport qu'entretiennent la poésie et les sciences. Il ne s'agira ni de proposer une synthèse, ni de viser à l'exhaustivité, tant il est vrai que ces questions ont déjà été largement traitées, mais plutôt de rendre compte de cette évolution, lente, progressive et non exclusive, d'une inspiration thématique en inspiration

²²⁸⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 185, t. II, Fernand Hallyn, *Les Structures rhétoriques de la science, De Kepler à Maxwell*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 2004, p. 12.

formelle²²⁸⁵, en pratiquant des coups de sonde dans des textes de nature, de notoriété et de reconnaissance critique différentes.

1. POUR UNE DÉFENSE DU VERS CLASSIQUE : SCIENCE ET ÉVOLUTION MESURÉE

« La science s'offre à eux avec ses miracles
toujours croissants et toujours nouveaux [...] sous une double forme :
la loi qui fixe dans sa formule les rapports des choses,
le vers qui en fait sentir l'harmonie et la beauté. »,
Elme-Marie Caro²²⁸⁶.

La science, on l'a déjà pressenti dans le premier chapitre, permet de justifier la nécessité d'une évolution lente et mesurée de la structure du vers. Hugues Marchal l'explique dans son article intitulé « Mutation biologique et avant-gardes littéraires²²⁸⁷ » : la seconde moitié du XIX^e siècle s'appuie effectivement sur une pensée évolutionniste héritée des sciences biologiques pour défendre une stabilité des formes littéraires. Hippolyte Taine fait de la culture d'un peuple le fruit de l'influence de son milieu : les français portent dans leurs gènes un héritage littéraire dont ils ne peuvent se départir dans le temps d'une seule génération. L'évolution d'une culture ne peut se faire à l'échelle du temps humain, mais plutôt, sur le modèle des évolutions biologiques, à l'échelle d'un temps plus vaste, celui de la race. La physiologie même de l'être humain devra se transformer dans le temps long afin que des formes poétiques nouvelles puissent advenir et s'imposer²²⁸⁸. Comme l'explique Hugues Marchal, « [l]es possibilités d'écart offertes à la création sont donc limitées par l'invariance relative de son socle biologique, d'autant que l'héritage culturel s'y ajoute comme une autre forme d'hérédité²²⁸⁹. » Ferdinand Brunetière fait le même constat que Taine, dans le champ critique, en pensant les genres littéraires selon le modèle d'évolution des espèces : les genres littéraires ne peuvent se transformer que dans la durée, comme les espèces vivantes²²⁹⁰. La temporalité longue des changements en littérature est donc justifiée scientifiquement en même temps que la nécessité de respecter une forme de continuité : « la rupture franche, hors filiation, est interdite, car aberrante²²⁹¹. » Hugues Marchal mesure l'écho de ces théories, formulées par des critiques,

²²⁸⁵ On le verra, cette évolution n'est qu'une tendance. S'inspirer formellement de la méthode scientifique ne signifie pas nécessairement abolir l'inspiration thématique.

²²⁸⁶ Elme-Marie Caro, « La Poésie scientifique au XIX^e siècle, "La Justice" de S. Prud'homme », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} octobre 1878, 1878/10, t. XXIX, p. 511-537, p. 512 pour la citation.

²²⁸⁷ Hugues Marchal, « Mutation biologique et avant-gardes littéraires », *Critique*, juin-juillet 2006, n° 709-710, *Mutants*, p. 566-579.

²²⁸⁸ Voir Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. I, 2^e éd. revue, Paris, Hachette, 1866, p. XXIII-XXV, ainsi que *De l'idéal dans l'art*, Paris, Germer-Baillière, 1867, p. 41.

²²⁸⁹ Hugues Marchal, « Mutation biologique et avant-gardes littéraires », art. cit., p. 567.

²²⁹⁰ Ferdinand Brunetière, *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature* [1890], Paris, Hachette, 1910.

²²⁹¹ Hugues Marchal, « Mutation biologique et avant-gardes littéraires », art. cit., p. 567.

dans l'œuvre poétique, en exploitant l'exemple de Sully Prudhomme, sur lequel nous reviendrons. Toutefois, il me semble fertile de montrer que l'argument d'autorité que constitue la référence scientifique dépasse le seul cadre biologique, et qu'il constitue en fait une forme de trait topique d'un nombre important de partisans de la forme versifiée qui est plutôt du côté de la tradition.

La première étape de l'approche fondée méthodologiquement sur les sciences relève surtout de la rhétorique. Pour doter leurs traités d'une légitimité héritée des sciences exactes, de nombreux métriciens appuient ponctuellement leur démonstration sur des termes et des protocoles qui indiquent une influence plus ou moins prononcée de la pratique scientifique.

1.1. Une métrique mathématique

Le champ d'observation de la versification connaît des tentatives de rénovations. Elles touchent l'observation du vers *a posteriori*, comme objet déjà constitué. Le second XIX^e siècle cherche à jeter un regard nouveau sur le vers, une approche scientifique, qui permette *a posteriori* de justifier la survie d'une forme classique. Jean-Michel Gouvard²²⁹² explique les fondements de cette évolution. Les décennies antérieures n'ont pas été sans accueillir des tentatives variées pour combiner versification et mathématique (arithmétique ou géométrie). Antonio Scoppa²²⁹³ avance notamment l'idée que la versification française n'a pas abandonné la notion de pied, et Louis-Marie Quicherat²²⁹⁴, dans son sillage, postule que l'alexandrin comporte deux accents fixes accompagnés de deux accents libres. Ils défendent une appréhension mathématique du vers qui peut désormais être subdivisé en groupes. En 1840, le traité de Frédéric Vaultier²²⁹⁵, deux ans après celui de Quicherat, utilise des termes mathématiques tels que « symétrie » et « proportion »²²⁹⁶.

Après la défaite contre la Prusse, l'approche mathématique de Louis Becq de Fouquières vise à redonner ses lettres de noblesse au vers français grâce à son *Traité général de*

²²⁹² Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrique française et comparée », 2000.

²²⁹³ Antonio Scoppa, *Les Vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française*, Paris, F. Didot, 3 vol., 1811-1814.

²²⁹⁴ Louis-Marie Quicherat, *Petit Traité de versification française* [1838], Paris, Hachette, 8^e éd., 1882.

²²⁹⁵ Voir la *Notice sur M. F. Vaultier, ancien doyen de la Faculté des lettres de Caen*, M. G. Mancel, Caen, impr. de Laporte, [s. d].

²²⁹⁶ Frédéric Vaultier, *Analyses rythmiques du vers alexandrin*, Caen, Hardel, 1840, p. 85-86. Cité par Jean-Michel Gouvard dans *Critique du vers*, *op. cit.*, p. 30. Dans son *Dictionnaire de l'élocution française* [1769], A. Demandre évoquait déjà un « nombre oratoire » (A. Demandre, *Dictionnaire de l'élocution française* [1769], Paris, Delalain, t. I, 1802, p. LIII). Remarquons aussi que dans le premier tome des *Vrais principes de la versification* (*op. cit.*, t. I, p. 117-118), Scoppa évoque également une « symétrie », mais elle concerne une description chimique : il est intéressant de noter toutefois que ces symétries chimiques, à la source du travail cristallographique de René Just Haüy, permettent à Scoppa de donner du poids à sa théorie accentuelle. J'y reviendrai.

*versification française*²²⁹⁷. Comme l'indique Guillaume Peureux, cet homme de lettre essentiellement connu pour avoir édité les poésies de Chénier rédige un ouvrage « dans lequel il s'efforce de démontrer que les vers français valent les vers grecs²²⁹⁸. » Pour ce faire, il met en place une métrique qui combine à la fois le système syllabique et un système proche de la versification grecque qui consiste en des équivalences de longueurs. Selon Becq de Fouquières, il existe des syllabes plus ou moins longues. Sur la base de cette hypothèse, il peut alors développer « un système arithmétique [...] qui lui permet de décrire des types de vers en fonction, précisément, des relations mathématiques qu'il croit trouver²²⁹⁹. » Il engage une langue mathématique et des formules algébriques nombreuses. L'auteur s'en justifie dans la préface de la nouvelle édition de 1879 :

Tous les traités de versification parus jusqu'à ce jour, et ils sont nombreux, partent de ce principe, que la versification française n'est fondée que sur le nombre. Cependant il n'en est pas un qui ne parle à chaque page du rythme, de la cadence, de la mesure [...] des vers, expressions qui n'auraient aucun sens si un vers n'était, en effet, que l'assemblage d'un certain nombre de syllabes. Il n'en est pas ainsi. [...] [U]n vers se compose avec le nombre et le temps.

Un vers français doit être considéré comme une véritable phrase musicale, qui se divise en un certain nombre de mesures, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions égales du temps total. La théorie scientifique de la versification française repose donc sur le rapport qui existe entre le nombre et le temps²³⁰⁰.

Le seul nombre des syllabes n'est pas suffisant pour rendre compte de la complexité du système français. Comme le suggèrent les termes empruntés à la langue algébrique (« divise », « fractions »), la métrique française repose sur une opération qui vise à faire rentrer dans une portion de temps déterminée des syllabes à la longueur fluctuante. En somme, la métrique devient une opération en forme de résolution d'équations :

Le poète combine, arrange ses mots, de telle façon que liés entre eux ils remplissent un temps total égal à la somme des douze temps théoriques du vers et soient fournis par une seule expiration. Il place alors le premier temps aspiratoire, développe le vers suivant dans son deuxième temps expiratoire, arrête son mouvement par le deuxième temps aspiratoire, et continue ainsi son récit, qui vit et respire comme lui, marquant la mesure au moyen de ses aspirations périodiques. La récitation est désormais mesurée et parcourt des distances égales en des temps égaux²³⁰¹.

²²⁹⁷ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, [1872], Paris, G. Charpentier, 1879. Voir à ce propos la page XV de la préface de mai 1879 : « Nous espérons [...] que cet ouvrage pourra exercer une heureuse influence ; qu'il contribuera à raffermir dans quelques esprits ébranlés le respect des principes éternels, qui sont la source du beau dans les arts et dont le mépris trahit une déchéance morale et intellectuelle. Puisse-t-il enfin ranimer le culte à demi éteint des grands maîtres [...]. »

²²⁹⁸ Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers*, *op. cit.*, p. 464.

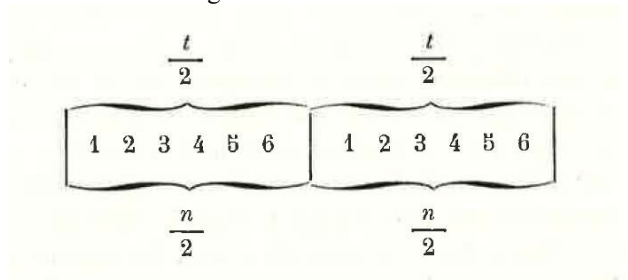
²²⁹⁹ *Ibid.*, p. 465.

²³⁰⁰ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, *op. cit.*, p. V-VI.

²³⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

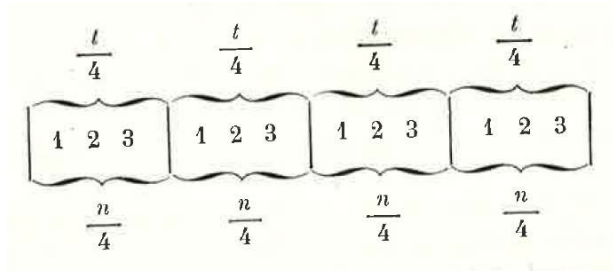
Le vers se calque sur une donnée physiologique : il faut que le nombre de syllabes établi et la somme de leurs diverses longueurs coïncident avec la durée du souffle, fixe telle que la pense Becq de Fouquières. L'alexandrin, nombre le plus naturel pour l'oreille, parce qu'il se peut diviser aisément par deux, trois, quatre et six²³⁰², est décrit comme un ensemble constant de douze unités de mesures longues, les syllabes, elles-mêmes pouvant se scinder en deux temps courts, ce qui donne une base rythmique immuable de vingt-quatre temps²³⁰³. Sur cette base algébrique étroite, Becq de Fouquières ne peut que rejeter l'usage de la discordance métrique, qui constitue un « parti défectueux²³⁰⁴ ». L'alexandrin, le plus usité des vers français, est en effet établi sur une donnée physiologique à laquelle on ne peut contrevenir en pratiquant le débordement : « Ce vers, [...] nous ramenait à l'unité de mesure antiquement déterminée par les conditions physiologiques des races européennes²³⁰⁵. » Sur la base du rapport d'un à deux, qui structurerait toute relations entre les unités métriques, Becq de Fouquières présente grâce à des outils graphiques relevant de l'algèbre, le rythme du vers alexandrin.

Nous séparerons donc le temps de l'expiration et les douze sons du vers fondamental en parties égales ; et nous aurons la figure suivante :



dans laquelle le temps t et le nombre de syllabes n sont également divisés en deux parties égales. Chacune de ces parties prend le nom d'hémistiche ou demi-vers.

Nous agirons de même sur chacune de ces parties et nous aurons la figure :



où l'on voit clairement que les nombres des syllabes sont entre eux comme les temps employés à les prononcer. Nous aurons ainsi constitué un vers exactement et rigoureusement mesuré, dont les différentes parties sont entre elles dans un rapport de 1 à 2²³⁰⁶.

²³⁰² *Ibid.*, p. 10.

²³⁰³ *Ibid.*, p. 11 et 23.

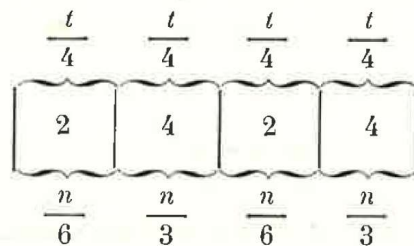
²³⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

²³⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

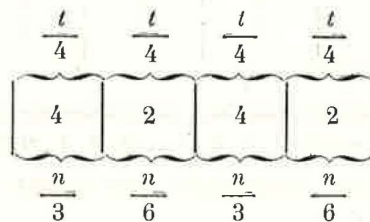
²³⁰⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

Le vers est divisé par la méthode algébrique, mais la segmentation est de double nature : entre le temps, décomposé en quatre mesures, et modélisé par la fraction dans la partie supérieure du schéma, et le nombre de syllabes, fractionné lui aussi en quatre mesures, représenté dans la partie inférieure, la partie centrale contenue entre les accolades horizontales postule et signifie une équivalence, une adéquation. Becq de Fouquières poursuit sa démarche scientifique :

Nous pouvons donc pousser plus loin l'*analyse*. Le vers se trouvant divisé par rapport au temps en quatre fractions égales, on imagina de répartir différemment les syllabes dans ces moments égaux. Le rapport de 1 à 3 étant très simple et très facilement appréciable par l'oreille, on divisa l'hémistiche en deux parties, égales comme temps, mais inégales comme nombres, et telles que les nombres fussent entre eux comme 1 est à 2. La figure ci-dessous fera aisément comprendre cette double division du temps et du nombre.



Nous voyons que les deux nombres de l'hémistiche sont entre eux comme 1 est à 2 ($\frac{n}{6} : \frac{n}{3} :: 1 : 2$), et que le plus petit nombre est à l'hémistiche comme le plus grand est au nombre total des syllabes du vers, et dans le rapport de 1 à 3. C'est une évidence qui saute aux yeux et que nous exprimerons par la proportion $\frac{n}{6} : \frac{n}{2} :: \frac{n}{3} : n :: 1 : 3$. Mais remarquons que les rapports de 2 à 1 et de 3 à 1 ne sont pas moins simples que les rapports de 1 à 2 et de 1 à 3. Renversons donc ceux-ci ; nous aurons la nouvelle figure :



Les deux nombres de l'hémistiche sont entre eux comme 2 est à 1 ($\frac{n}{3} : \frac{n}{6} :: 2 : 1$) ; et le vers entier est au plus grand comme l'hémistiche est au plus petit et comme 3 est à 1. C'est la proportion précédente renversée, $n : \frac{n}{3} :: \frac{n}{2} : \frac{n}{6} :: 3 : 1$ ²³⁰⁷.

La méthode d'analyse de Becq de Fouquières vise à rendre sa noblesse au vers français en établissant subjectivement des équivalences à tous les niveaux entre le tout et les parties du vers, qui apparaît dès lors comme un instrument à la métrique extrêmement réglée et mathématiquement stable. Par conséquent, il peut ajouter :

Notre vers doit être considéré comme constitué. Ce système très simple de versification, auquel nous donnerons le nom de système théorique pur, aurait pu fournir déjà un certain nombre de combinaisons, dont voici le tableau :

²³⁰⁷ *Ibid.*, p. 46-48.

$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$	$\frac{t}{4}$
3	3	3	3
2	4	2	4
4	2	4	2
3	3	2	4
3	3	4	2
2	4	3	3
4	2	3	3
4	2	2	4
2	4	4	2

Ajoutons que nous aurions pu diviser encore l'hémistiche en trois parties :
 $2, 2, 2 - 2, 2, 2$ ²³⁰⁸.

Becq de Fouquières pense son système sur la base d'outils d'analyses qui sont dans l'air du temps. Rappelons que trois ans plus tôt, le tableau périodique des éléments fut présenté par Mendeleïev à la Société russe de chimie, et que son succès fut retentissant²³⁰⁹. La science actuelle n'a donc pas renoncé aux classements tabulaires à l'ambition exhaustive. La table de Becq de Fouquières révèle un esprit pratique soucieux de modéliser l'intégralité des possibilités rythmiques de l'alexandrin en conservant la base algébrique de l'équation.

L'auteur reproche significativement aux tenants de la licence rythmique présidant à l'enjambement de ne pas faire reposer leur théorie sur une démonstration de forme mathématique : « ne décidant pas au nom de principes certains, [ils] se contentent d'abandonner l'enjambement au libre arbitre du poète et s'en remettent simplement à son goût », tandis qu'ils sont « tenus de faire la preuve » de leur intuition par « l'exposition scientifique du sujet. »²³¹⁰

Il tente alors démontrer la stabilité de son hypothèse en l'étendant à l'ensemble des mètres. Si l'alexandrin est le vers physiologiquement inspiré dès sa création par le souffle de l'homme, les autres vers, plus courts, sont présentés par Becq de Fouquières comme des fractions temporelles de ce mètre :

En effet, si nous considérons les durées de tous les vers français, quel que soit le nombre de leurs syllabes, nous verrons que ces durées croissent comme la série des nombres entiers 1, 2, 3, 4. Si donc nous nous rappelons que le vers fondamental remplit vingt-quatre unités de temps, nous en concluons que les durées des vers français seront représentées par les nombres 24, 18, 12 et 6²³¹¹.

Le nombre six apparaît comme l'unité minimale d'un temps rythmique. Becq de Fouquières en fait le mètre fondamental, le « monomètre », tandis que multiplié par deux, « dimètre », par

²³⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

²³⁰⁹ En 1891, le second tome de *l'Histoire de la chimie* (Raoul Jagnaux, Paris, Librairie Polytechnique, Baudry et Cie, p. 19-29) atteste de l'importance du retentissement du classement du chimiste russe. Voir aussi Fred Aftalion, *Histoire de la chimie*, Paris, Masson, 1988, p. 99, mais surtout Bernadette Beansaude-Vincent et Isabelle Stengers, *Histoire de la chimie, op. cit.*, p. 179-185.

²³¹⁰ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française, op. cit.*, p. 267.

²³¹¹ *Ibid.*, p. 306.

trois, « trimètre », et par quatre, « tétramètre », ce mètre fondamental, quotient de base, compose des mètres complexes. Ces divers mètres sont à employer en fonction des « idées » ou des « sentiments » exprimés : « Tel vers est vif, léger, rapide ; tel autre est lent, grave, pompeux. Le pas d'un régiment en marche n'est pas celui d'une procession. L'homme joyeux frappe allégrement la terre ; l'homme grave affecte une démarche plus noble et plus lente. »²³¹² Becq de Fouquières traduit cette idée du « train » des vers, de leur « débit », à l'aide d'une nouvelle opération d'équation :

Soit s, s', s'' les nombres de syllabes qui entrent dans des vers différents ; soit t, t', t'' les temps que durent chacun des vers ; les vitesses v, v', v'' seront représentées par les fractions $\frac{s}{t}, \frac{s'}{t'}, \frac{s''}{t''}$. Si nous choisissons un temps T , tel qu'il soit un multiple de t , de t' , de t'' , et si nous désignons par n, n', n'' les coefficients nécessaires pour que $nt = T, n't' = T, n''t'' = T$, nous pourrions représenter les vitesses par les fractions $\frac{ns}{T}, \frac{n's'}{T}, \frac{n''s''}{T}$, ou plus simplement par les produits $ns, n's', n''s''$ ²³¹³.

Ce système d'équivalence théoriquement posé, le métricien mathématicien peut développer avec des chiffres son théorème concernant la vitesse de déclamation des vers :

Or, pour tous ces vers, nous connaissons le nombre de leurs syllabes et le temps que dure chacun d'entre eux. Ce temps est de vingt-quatre, dix-huit, douze ou six unités de temps. Nous voyons aisément que soixante-douze sera un multiple commun aux différentes durées de ces vers. Pour trouver leurs vitesses relatives, il suffira donc de multiplier le nombre de syllabes des tétramètres par 3, le nombre de syllabes des trimètres par 4, le nombre de syllabes des dimètres par 6 et le nombre de syllabes des monomètres par 12. Nous pourrions donc dresser le tableau des vitesses, en désignant les vers par le nombre de leurs syllabes, l'indice indiquant, ce qui est essentiel, le nombre des accent rythmiques.

CLASSES.	t	n	s	ns	v
Tétramètres	24	3	16 ₄	3.16	48
			15 ₄	3.15	45
			14 ₄	3.14	42
			13 ₄	3.13	39
			12 ₄	3.12	36
			11 ₄	3.11	33
Trimètres	18	4	13 ₃	4.13	52
			12 ₃	4.12	48
			11 ₃	4.11	44
			10 ₃	4.10	40
			9 ₃	4.9	36
			10 ₂	6.10	60
Dimètres	12	6	9 ₂	6.9	54
			8 ₂	6.8	48
			7 ₂	6.7	42
			6 ₂	6.6	36
			5 ₂	6.5	30
			5 ₁	12.5	60
Monomètres	6	12	4 ₁	12.4	48
			3 ₁	12.3	36

²³¹² *Ibid.*, p. 319.

²³¹³ *Ibid.*, p. 320.

Il nous sera facile maintenant de ranger les vers selon leurs vitesses relatives, en allant du plus lent au plus rapide²³¹⁴.

Pour trop systématique qu'elle puisse paraître aujourd'hui à un observateur – en témoignent les réserves importantes de Guillaume Peureux²³¹⁵ –, la méthode permet à Becq de Fouquières de vérifier ses intuitions. Si l'on observe le tableau, on remarque que le vers de huit syllabes est relativement rapide ($8_2 = 48$, sur une échelle allant de 30 à 60) tandis que celui de sept syllabes est plus lent ($7_2 = 42$). L'auteur en conclut, triomphant : « On ne s'étonnera plus qu'un des plus vifs, celui de huit syllabes, ait été le vers privilégié de la poésie légère, du conte par exemple, et que le vers de sept syllabes ait mieux convenu au style majestueux de l'ode²³¹⁶. »

Assurément, la méthode de Becq de Fouquières n'est pas viable. Elle repose sur trop d'hypothèses non vérifiées, notamment l'idée que le souffle humain soit le mètre étalon de la composition de tout vers, mais aussi l'idée que tous les mètres durent la même valeur de temps. Il n'en reste pas moins que son ouvrage, tout comme le succès qu'il remporta, est un témoignage important d'un rapprochement de plus en plus intime entre la méthode scientifique et la poétologie. Le plus frappant dans cette entreprise dont les démonstrations mathématiques se révèlent fragiles, c'est qu'elle exhibe son approche scientifique et pragmatique afin de développer une défense de la métrique traditionnelle. Quoique Becq de Fouquières ait édité les poèmes de Chénier, son exemple est symptomatique. Ayant clamé la mort d'une union thématique entre la science et les lettres, la fin du XIX^e siècle cherche à réparer ce divorce en remplaçant cet Éden perdu par une autre équivalence : celle de la méthode. Hélas, il demeure surtout comme le révélateur d'une difficulté méthodologique : celle de créer une science à la hauteur de la complexité du rythme métrique.

1.2. Versification et chimie : une analogie qui se modernise

Au début du siècle, dans *Les Vrais principes de la versification*, Antonio Scoppa proposait déjà de rapprocher les symétries qui président à la formation chimique des minéraux et la répartition des accents dans la langue du vers :

C'est ainsi qu'en chimie, lorsque deux vases sont remplis d'une même dissolution saline, les molécules intégrantes suspendues dans une des deux masses de liquide, libres d'obéir à l'affinité qui les sollicite, font naître, par leur réunion, des cristaux très-prononcés et d'une symétrie parfaite ; tandis que dans l'autre portion de liquide l'affinité gênée par quelque cause accidentelle, ne produit que des assemblages confus de cristaux irréguliers.

²³¹⁴ *Ibid.*, p. 320-322.

²³¹⁵ Guillaume Peureux, *La Fabrique du vers*, *op. cit.*, p. 467-471.

²³¹⁶ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, *op. cit.*, p. 323. Force est de constater que ces remarques ne manquent pas de justesse historique, quoique Jean-Michel Gouvard fasse de l'heptasyllabe un vers à la fois propre au registre sérieux (les odes, effectivement) et à la chanson légère, et de l'octosyllabe un vers considéré au XIX^e comme très littéraire. Voir Jean-Michel Gouvard, *La Versification*, *op. cit.*, p. 105-110.

Les différentes causes qui peuvent paralyser les effets ordinaires de l'accent qui est le même dans l'une et l'autre langue, seront examinées avec une rigoureuse critique, et par une exacte analyse, dans les troisième et quatrième parties de cet Ouvrage²³¹⁷.

La science chimique des cristaux sert ici à doter la répartition des accents linguistiques dans le vers d'une démarche scientifique qui tend à faire de la science le garant d'une forme poétique traditionnelle. Puisqu'une répartition harmonieuse, régulière et symétrique des molécules préside à la formation de beaux cristaux, les vers qui veulent aussi être beaux doivent répartir harmonieusement, régulièrement et symétriquement les accents qui les structurent. Scoppa justifie le bien-fondé de sa théorie en faisant appel à une expérience de René Just Haüy, le fondateur de la cristallographie géométrique. Le minéralogiste fonde une science de la structure que Scoppa met au service d'une approche géométrique du vers basée sur les rapports (dont Becq de Fouquières constitue l'un des tenants) en utilisant le potentiel rhétorique d'une science alors à la mode²³¹⁸.

Raoul de La Grasserie file la métaphore chimique dans ses traités de versification, en la modernisant toutefois. L'une des nouveautés chimiques les plus retentissantes de la seconde moitié du siècle concerne la photographie. Dans *De l'élément psychique dans le rythme et de ses rapports avec l'élément phonique*, il affirme que « [l]es proportions rythmiques sont dans le rythme ce que les proportions chimiques sont en chimie²³¹⁹. » À la faveur de cette comparaison qu'il n'est donc pas le premier à proposer, le poète métricien suggère que le vers doit être fondé sur des rapports métriques précisément dosés. L'art du poète, ainsi illustré, ne doit rien au hasard. La Grasserie reconduit cette comparaison huit ans plus tard, en faisant de la photographie l'image d'une juste conception de la versification²³²⁰ : « La poésie impressionne la versification, comme la lumière une plaque photographique²³²¹ ». Ce faisant, La Grasserie suggère que l'opération poétique (l'inspiration) comme la réaction chimique, est de l'ordre de la réaction naturelle et spontanée. Il établit un nouvel argument sur une

²³¹⁷ Antonio Scoppa, *Les Vrais principes de la versification, op. cit.*, t. I, p. 117-118.

²³¹⁸ Sur René Just Haüy et l'histoire de la cristallographie géométrique, voir Bernard Maitte, « René-Just Haüy (1743-1822) et la naissance de la cristallographie », *Travaux du Comité français d'Histoire de la Géologie*, troisième série, t. XV, 2001. URL : <http://www.anales.org/archives/cofrhigeo/hauy-cristallographe.html> (consulté le 12/04/2018)

²³¹⁹ Raoul de La Grasserie, *De l'élément psychique dans le rythme et de ses rapports avec l'élément phonique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892, p. 2. C'est l'auteur qui souligne.

²³²⁰ L'image de la plaque photographique était déjà présente dans l'ouvrage fondamental de Charles Letourneau, *Physiologie des passions* [1868], 2^e éd. revue et augmentée, Paris, C. Reinwald et C^{ie}, 1878 : « Tout vrai poète devra être doué d'une imagination vive et tenace, gardant les images comme une plaque photographique et donnant un corps à toutes ses pensées. », p. 241. La comparaison est reprise à la page 250.

²³²¹ Raoul de La Grasserie, *Des principes scientifiques de la versification française*, Paris, J. Maisonneuve et L. Marceau, 1900, p. 46.

comparaison chimique dans le chapitre XXI intitulé significativement « Du réactif linguistique contenu dans le vers français²³²² ». Explicitant son analogie, il écrit :

Tandis que l'écriture conserve aux yeux la prononciation ancienne, le rythme la fait réapparaître tout à coup à l'oreille. C'est ici que s'applique bien l'expression de *réactif*. En chimie telle substance fait reconnaître par des indices certains la présence cachée dans un mélange ou une combinaison de telle autre substance, c'est un réactif. De même, telle règle ou tel phénomène prosodique fait apparaître des prononciations primitives dissimulées par le langage ordinaire²³²³.

En somme, le rythme métrique est un réactif parce qu'il laisse apparaître et permet de découvrir un élément caché, un état antérieur de la langue. L'analogie chimique telle que la pratique à plusieurs reprises La Grasserie, loin de lui permettre d'étayer ses hypothèses sur la versification, lui sert surtout à illustrer son propos en profitant de l'argument d'autorité que confère à l'époque la langue de la chimie.

La portée avant tout argumentative de ces analogies est manifeste dans le choix qui est fait du domaine chimique appliqué : si Scoppa rapproche la versification de la cristallographie géométrique récemment découverte, que La Grasserie privilégie la photographie alors en pleine expansion, et considérée comme une invention d'origine française²³²⁴, c'est bien que la nouveauté de la découverte sert adéquatement l'analogie comme un argument d'autorité.

1.3. Le Petit Traité de Banville : une métrique scientifique ?

Théodore de Banville, qui se garde bien, pourtant, et le proclame à grands cris, de conserver intacts des liens qu'il juge depuis longtemps disparus entre science (« métier », dit-il) et poésie²³²⁵, ouvre l'introduction de son *Petit Traité de poésie française* avec une comparaison pour le moins inattendue :

Tout ce dont nous avons la perception obéit à une loi d'ordre et de mesure, car, ainsi que les corps célestes se meuvent selon une règle immuable qui proportionne leurs mouvements entre eux, de même les parties dont un corps est composé sont toujours, dans un corps de la même espèce, disposées dans le même ordre et la même façon. Le Rythme est

²³²² *Ibid.*, p. 360-363.

²³²³ *Ibid.*, p. 361. C'est l'auteur qui souligne.

²³²⁴ En 1861, dans *Les Merveilles de la science*, Louis Figuier faisait déjà passer la science photographique dans la sphère populaire en consacrant un large premier chapitre à la question de l'invention et de la technique chimique de la photographie. Voir Louis Figuier, *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Paris, Jouvett et C^{ie}, 1861, p. 1-188. Figuier ouvre son historique en affirmant « cette invention brillante [...] sera l'honneur de ce siècle et la gloire de notre patrie », *ibid.*, p. 1. Pour une histoire moderne de cette invention, voir Serge Teskrat, *La Naissance de la photographie*, Treillières, Éd. Mirandole, coll. « Photographie », 2000. Pour une histoire générale de la photographie, voir Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie* [1994], [Paris], Larousse, 2001.

²³²⁵ Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française* [1871], *op. cit.*, p. 122. Pour une brève approche et un historique de cet essai, voir notamment Raymond Lacroix, *Théodore de Banville, Une famille pour un poète. Biographie originale, historique et documentaire* [1990], Genève, Slatkine, coll. « Érudition », p. 346.

la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout, ont les unes avec les autres²³²⁶.

L'« ordre » et la « mesure » sont les dénominateurs communs entre le cours des astres, la constitution du corps organique et la métrique. Le rapprochement peut être lu comme un pur système analogique : David Evans s'évertue dans le premier chapitre de *Théodore de Banville, Constructing Poetic Value in Nineteenth-Century France* à prouver précisément que le ton hyperbolique qu'adopte Banville dans son essai révèle une entreprise cherchant à « sauver la poésie des forces de la science et du commerce²³²⁷ », en empruntant les voies détournées de la parodie et en multipliant pour ce faire les références scientifiques²³²⁸. David Evans explique que « [c]omme pour les taxonomies scientifiques, Banville joue avec la frénésie des sciences contemporaines pour la description, l'observation et la classification²³²⁹ ». Il fait référence à Darwin dans une boutade paradoxale : « grâce au ciel, l'homme est essentiellement singe²³³⁰. » Il parodie également le penchant des biologistes pour la classification et reproduit la comparaison avec un animal depuis longtemps fort étudié : « Ce type de strophe n'occupe donc pas dans l'ordre lyrique un rang plus élevé que dans l'échelle animale un polype dont on peut dédoubler la vie en le coupant en deux²³³¹. » L'hypothèse de David Evans est que Banville parodie ces voies scientifiques qui décrivent la poésie – preuve qu'elles sont dans l'air du temps –, afin de signifier, par l'antiphrase et l'ironie, la part d'inexplicable dans la création poétique.

Il est cependant révélateur que Banville utilise deux des sciences les plus en vogue, l'astronomie et la biologie. Son discours sur le vers se place sous la protection de la démonstration astronomique et organique. Le vers, comme la course des astres et la composition des êtres biologiques, devient une nécessité qui répond à une loi que peut alors édicter une science. De façon inattendue, l'auteur des *Odes funambulesques* professe dans son ouvrage sur la métrique une composition qui relève de l'ordre scientifique et analytique. Un ensemble existe et le traité explique son fonctionnement intime qui unit les sous-ensembles poétologiques à l'instar des traités d'astronomie ou de biologie.

²³²⁶ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, op. cit., p. 2-3.

²³²⁷ “[H]is *Petit Traité* [is] an attempt to save poetry from the forces of science and commerce”, David Evans, *Théodore de Banville, Constructing Poetic Value in Nineteenth-Century France*, London, Legenda, 2014, p. 29. Ici, comme pour les citations à venir, je traduis.

²³²⁸ *Ibid.*, p. 31.

²³²⁹ « As for scientific taxonomies, Banville plays with contemporary science's mania for description, observation and classification », *ibid.*, p. 32.

²³³⁰ Banville, *Petit traité de poésie française*, op. cit., p. 72. Cité par David Evans, *Théodore de Banville, Constructing Poetic Value in Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 32.

²³³¹ Banville, *Petit traité de poésie française*, op. cit., p. 161. Cité par David Evans, *Théodore de Banville, Constructing Poetic Value in Nineteenth-Century France*, op. cit., p. 32.

Le fait que le poète, qui s'exprime ici dans un texte prescriptif, évoque l'articulation des corps entre eux, ne constitue pas seulement un souvenir vaguement horacien. Il est probable, à l'instar de ce que dit Baudelaire, que cette analogie révèle discrètement que le poète doit désormais prendre acte du discours physiologiste qui, comme s'en souviendra La Grasserie qui utilise l'analogie photographique, commence à réfléchir la poésie comme une possible émanation graphique et/ou sonore de la physiologie intime.

1.4. La fortune de l'approche physiologique

La physiologie connaît en effet un essor retentissant dans la seconde moitié du siècle qui touche également la poésie dans sa structure profonde. Il convient ici de dresser à grands traits quelques moments importants de cette histoire que d'autres critiques ont déjà largement balisée. Je me concentrerai pour ma part sur les éléments qui tendent à expliquer qu'une science des formes poétiques existe, et exploiterai un corpus parfois renouvelé afin de souligner l'importance de la circulation de ces transferts.

Les scientifiques cherchent à décrire scientifiquement l'écriture poétique. En 1868, l'anthropologue Charles Letourneau rédige un essai intitulé *Physiologie des passions* qui peut rendre compte de cette entreprise. Son ouvrage connut un succès dont témoigne sa réédition dix ans plus tard²³³². Il développe un ensemble de pensées qui unissent la méthode scientifique à la méthode artistique. Dès sa préface, Letourneau affirme placer son étude sur le plan évolutionniste :

Une idée générale ressort de ce livre : c'est la grande idée moderne, celle que Lamarck, Darwin et leurs émules ont lancée dans le monde scientifique, l'idée de l'évolution, de l'évolution progressive. En décrivant les passions, nous avons essayé d'indiquer à grands traits, de jalonner la route que suivent l'individu et les sociétés pour s'élever de l'état bestial à l'état vraiment humain²³³³.

Le soupçon de la décadence plane sur toute société humaine qui ne travaillerait pas en vue du progrès. Letourneau cherche à améliorer la pensée poétique en l'expliquant scientifiquement :

Si le poète est capable de mettre sur des sentiments intenses, variés et élevés, de la couleur et de l'harmonie, il est complet ; car alors ses vers font surgir en nous tout un monde de souvenirs, d'impressions et de désirs. À vrai dire et appréciée au point de vue physiologique, la poésie n'est que l'amplification de la peinture²³³⁴ [...].

²³³² Charles Letourneau, *Physiologie des passions* [1868], *op. cit.*

²³³³ *Ibid.*, p. v.

²³³⁴ *Ibid.*, p. 240.

Il est possible, et là réside toute l'entreprise de Letourneau, d'étudier le lien entre la poésie – et tous les autres arts – et la physiologie²³³⁵, parce que l'art est le fruit des passions humaines et qu'il s'adresse à nos sens :

Or, pour le poète que dévore la passion d'écrire, c'est la satisfaction même de la passion qui est la récompense cherchée. [...] Pour le poète, pour l'écrivain, céder au démon de l'inspiration, c'est prendre possession de l'objet aimé ; c'est avec un sentiment de joie enivrante, qu'ils voient leurs idées prendre corps, contour et couleur²³³⁶.

D'une part la poésie parle aux sens humains (Letourneau théorise dans un premier temps une forme de réception scientifique, la lecture poétique aurait un impact sur la structure biologique du destinataire), d'autre part le créateur lui-même ressent l'inspiration dans sa chair : des « images » au « coloris éclatant » « assiégent [*sic*] le cerveau du poète. »²³³⁷ Ce dernier devient un objet de la chimie moderne qui sert à fixer une image observée par le biais d'une opération chimique : il garde les images « comme une plaque photographique²³³⁸ ». Toutefois, cette correspondance entre la matière, la physiologie et les arts ne justifie pas seule une poésie scientifique. La poésie, qui parle au sens, hésite à se faire intellectuelle :

Tout ce qui est purement intellectuel, sec, précis et exact est antipoétique. Dans le détail, les enchaînements d'idées pures, les hautes abstractions intellectuelles déferont toujours l'art du poète. Pourtant certaines idées philosophiques, certaines généralisations scientifiques sont matière à poésie, à une poésie sublime, qui nous fait penser en même temps que sentir. Mais il est pour cela une indispensable condition ; il faut que ces idées, exprimées avec la couleur poétique convenable, se rattachent en outre étroitement à notre impressionnabilité affective. Froidement et scientifiquement exposée par un chimiste, la théorie atomique n'a rien de poétique ; mais qu'un Lucrèce s'en empare, qu'il chante la mortalité de ce qu'on appelle l'âme humaine, qu'il nous montre au bout de nos chagrins et de nos joies, de nos désirs et de nos regrets, de tout cette vie intense qui nous enivre, l'inéluctable néant : alors son exposition devient poétique, car il y a un tragique contraste entre l'inévitable dispersion de nos pauvres atomes et l'entraînante activité de notre éphémère individu. [...] Cette poésie est bien sûrement la plus complète et la plus belle ; car elle s'adresse à la fois à l'imagination, à l'impressionnabilité affective, à la pensée. Ce sera sans doute celle que priseront surtout nos descendants, si, comme il est vraisemblable, l'humanité poursuit le cours de son développement²³³⁹ [...].

La conception de Letourneau est significative du lien complexe qui unit poésie scientifique et poétique scientifique : les deux ne se recourent pas nécessairement. Son approche physiologique de la poésie vise à réconcilier la poésie moderne avec le sujet scientifique : pour qu'il y ait poésie, il convient que le texte poétique « impressionn[e] » les affects du lecteur. Son corps, grâce à cette notion d'« impressionnabilité affective », entre en liaison étroite et

²³³⁵ Pour une définition et une histoire de la physiologie, voir le texte de Canguilhem, « La Constitution de la physiologie comme science » [1963], repris dans *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 7^e éd., 2002, p. 226-273.

²³³⁶ Charles Letourneau, *Physiologie des passions*, *op. cit.*, p. 247.

²³³⁷ *Ibid.*, p. 250.

²³³⁸ *Ibid.*, p. 241

²³³⁹ *Ibid.*, p. 240-241.

scientifique avec le média poétique qui s'applique sur lui et le fait réagir. Une liaison physiologique s'établit entre la passion du poète et le corps du récepteur par le biais médian de la poésie qui se fait synapse. Comme le note alors Georges Pellissier dans son *Traité théorique et historique de versification française* en 1882, qui évoque en préface des « principes [...] désormais acquis à la science²³⁴⁰ », la pulsation du rythme métrique doit être ressentie par les sens humains : « [i]l ne suffit pas que l'ordre du temps soit observé : il faut encore que le retour régulier des éléments rythmiques se marque de manière sensible²³⁴¹. »

La lecture du poème est regardée en soi comme un phénomène qui se peut expliquer physiologiquement. Son inspiration et sa profération deviennent également des objets sur lesquels se penchent les physiologistes.

Étienne-Jules Marey invente en 1860 une méthode qui vise à transformer en lignes graphiques le pouls cardiaque du patient. Hugues Marchal remarque qu'« [u]n processus corporel étalé dans le temps se transforme ainsi en une ligne²³⁴². » Marey complexifie par la suite sa méthode en ayant recours à la photographie afin d'enregistrer d'autres mouvements. L'idée que des mouvements de nature biologiques puissent alors être typographiquement retranscrits lance une passerelle entre le physiologique et le vers poétique, qui se distingue typographiquement de la prose en ce qu'il est une ligne.

C'est dans ce cadre qu'une pensée physiologique du fait poétique (et plus généralement artistique) peut progresser. Charles Henry, historien des mathématiques, spécialiste de psychophysiologie et théoricien des arts²³⁴³, prend une part non négligeable dans cette conception biologique de l'inspiration poétique. Son article intitulé « Introduction à une esthétique scientifique²³⁴⁴ » fait date. Il postule en ouverture de cet essai qu'il n'y a que deux modes de connaissance : d'une part, il identifie « la philosophie naturelle », qui explique les causes et les lois qui régissent la création et l'évolution des choses, d'autre part, il distingue une « *Physionomie des choses*²³⁴⁵ », qui considère le monde subjectivement, c'est-à-dire qu'elle

²³⁴⁰ Georges Pellissier, *Traité théorique et historique de versification française* [1882], Paris, Garnier Frères, 2^e éd., [s. d.], p. VI.

²³⁴¹ *Ibid.*, p. 7.

²³⁴² Hugues Marchal, « Relire “comme le graphique de ses impulsions” : poétique de la courbe de Marey à Michaux », Mireille Hilsun et Hélène Védrine (dir.), *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, t. III, *Se relire par l'image*, Paris, Kimé, coll. « Les cahiers de Marge », 2012, p. 23-37, p. 25 pour la citation.

²³⁴³ Voir à son propos l'ouvrage de José Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a psychophysical Aesthetic*, Chicago, University of Chicago Press, [1972]. Voir aussi *Seurat*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Le Temps », 1991, p. 23.

²³⁴⁴ Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », *La Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique*, t. II, mai-août 1885, p. 441-469.

²³⁴⁵ La mise sous antonomase est le fait de l'auteur.

étudie les rapports entre les éléments du monde et la représentation que l'être humain s'en fait dans son for intérieur²³⁴⁶. Science et art marchent de concert, non plus dans la commune voie méthodologique (dans une conception positiviste, la poésie aussi doit emprunter le langage de la mathématique), mais en ce que la méthode physiologique doit indiquer à l'artiste les voies du beau²³⁴⁷ : l'esthétique, selon Charles Henry, peut se constituer en savoir scientifique²³⁴⁸.

Robert Michael Brain a récemment étudié les conséquences poétologiques de la pensée de Charles Henry²³⁴⁹. Il explique notamment que le scientifique regarde l'artiste comme un système nerveux qui ressent des rythmes et les exprime objectivement en les transposant matériellement à l'extérieur de lui. Il contribue à fonder, toujours selon Brain, une approche qui permet de traduire l'esthétique scientifique en vers par le biais de la phonétique expérimentale, branche émergente de la physiologie. Le vers, ajoute Brain, est regardé à partir des années 1870 comme une transcription graphique d'éléments physiologiques intimes. Partant, l'esthétique scientifique que décrit Henry sert le poème en proposant d'entreprendre une classification des rythmes. En somme, Henry lance une réflexion sur l'impact de micro-unités rythmiques ou phonétiques qu'il désigne à l'attention des artistes : ceux-ci vont s'en emparer afin de rénover la trop systématique versification classique. On verra plus tard les échos de cette théorie dans la conception de Gustave Kahn, fondateur du vers libre, mais Brain insiste sur l'idée qu'Henry met en place une esthétique scientifique que les artistes ne comprennent pas intégralement mais dont la réutilisation démontre la fascination de l'époque pour les pratiques scientifiques.

Jules de Gaultier, philosophe inspiré par les métaphysiques nihilistes²³⁵⁰, théorise ce rapprochement entre la physiologie et la forme poétique dans un important article de *La Revue Blanche*, en 1894 : « Essai de physiologie poétique²³⁵¹ ». Cette étude s'ouvre sur un constat paradoxal : la période contemporaine, pourtant tournée à toutes forces vers la lente analyse et la synthèse méticuleuse, demeure également le lieu de développement du lyrisme arrivé à son

²³⁴⁶ *Ibid.*, p. 441.

²³⁴⁷ *Ibid.*, p. 442.

²³⁴⁸ *Ibid.*, p. 445.

²³⁴⁹ Robert Michael Brain, *The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*, chapitre intitulé « Liberating verse, rhythm and measure in poetry », Seattle, University of Washington Press, 2015, p. 150-173.

²³⁵⁰ Il est surtout connu pour avoir théorisé le bovarysme : *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892. Voir à son propos l'article de Remy de Gourmont, « Un nouveau philosophe, Jules de Gaultier » [1903], repris dans les *Promenades littéraires* [1904], 17^e éd., Paris, Mercure de France, 1929, p. 79-88. Voir aussi, pour le rapprochement de cette physiologie de la pensée de Schopenhauer, *La Fin de l'intériorité*, de Laurent Jenny, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 28-30.

²³⁵¹ Jules de Gaultier, « Essai de physiologie poétique à propos des poèmes de M. Paul Verlaine », *La Revue Blanche*, 7, n° 31-33 (1894), p. 393-408 et 527-535. Contrairement à ce qu'annonce le titre de l'article, seules les deux dernières pages concernent Verlaine.

point culminant : « Il semble que cette double tendance révèle une sorte de polarisation des forces de la vie, de nature à en assurer, par un apparent antagonisme, le nécessaire équilibre²³⁵². » Le philosophe poursuit en expliquant que « la science devient plus abstraite » en raison du phénomène de spécialisation, ce qui pousse la poésie, en réaction, à se réfugier dans les « primitifs états d'âmes » pour « exprimer la sensation et toute cette vie de l'être que nous nommons confuse »²³⁵³. Il explique ensuite que la grande poésie lyrique du XIX^e siècle déserte « les villes géométriques et les paysages aux lignes sèches des régions de la Connaissance » pour emprunter plutôt les voies tortueuses d'analogies marquées par la vitalité : « ondes révoltées » d'un fleuve, qui « reflue impétueusement et s'épanche à pleins bords » au milieu d'une faune en majesté, giboyeuse et emplie de bruits organiques. Ce flot de la poésie lyrique remonte « vers les sources mystérieuses de la vie »²³⁵⁴. Pour ce faire, « la poésie [...] incline à la notation des plus profondes et plus intimes manifestations de la sensibilité ». Le poète est encore regardé comme un *vates*, à la différence que la source supérieure de son inspiration est devenue la « Vie »²³⁵⁵.

Gautier formule l'hypothèse aux échos rousseauistes selon laquelle la poésie serait le premier moyen de communication humain. Capable d'être en adéquation avec le monde, elle aurait subi une évolution catagénétique en des formes de communication dégradées pour cause d'abstraction – science et philosophie. La poésie lyrique contemporaine constituerait une tentative pour retrouver ce primitif moyen d'expression en rapport direct avec notre nature fondamentale²³⁵⁶. Gautier défend cette hypothèse en alléguant que le mot primitif fut « un signe phonétique, c'est-à-dire un cri modulé, et un simple cri. » Ainsi fut-il l'expression la plus directe de « l'émotion physiologique ressentie par notre ancêtre ». Puis le langage se développa naturellement comme les organismes : « aucune convention ne présida à la formation de ces divers sons articulés [...] ; ils ne furent point choisis mais se constituèrent avec la fatalité d'un organe nécessité par un besoin. »²³⁵⁷ Le mot dans sa première actualisation fut donc une « vibration nerveuse », et Victor Hugo a raison d'en parler comme d'un « être vivant », « une âme sonore, palpitante, et cadencée sur les battements du cœur, galvanisée par le frisson des nerfs »²³⁵⁸. Se développant et se combinant en groupes lexicaux formant des ensembles

²³⁵² *Ibid.*, p. 393.

²³⁵³ *Ibid.*

²³⁵⁴ *Ibid.*, p. 393-394.

²³⁵⁵ *Ibid.*, p. 394.

²³⁵⁶ *Ibid.*, p. 396.

²³⁵⁷ *Ibid.*, p. 397.

²³⁵⁸ *Ibid.*, p. 398.

sémantiques complexes, le mot crée un animal autre qui le dépasse : la phrase. Sa ponctuation est en prise directe avec les flux vitaux de l'homme qui la prononce : « la loi du nombre coupant et proportionnant l'émission des sonorités selon le giclement du sang dans les artères, selon les contractions et les dilatations qu'impriment à nos muscles le flux nerveux²³⁵⁹. » Le langage, à ce moment primitif, se constitue en « poésie », c'est-à-dire en « une chose rythmique et vivante, faisant corps avec l'être physiologique lui-même »²³⁶⁰. Gaultier répète l'idée selon laquelle, l'homme à cette époque ne s'étant pas encore intégralement dépouillé de ses oripeaux de bête sauvage, le langage poétique primitif était en lien intime avec la nature animale de l'être.

Le langage poursuit son évolution et, par le processus rationalisant, « le rythme s'atténua, le mot s'objectiva. » L'homme égara « son pouvoir de vibrer à l'unisson des autres êtres », et souffrit de ne plus pouvoir extérioriser par le langage le flux vital qui bouillonnait en lui : il invente la poésie, constituée sur la base initiale de « la vibration nerveuse »²³⁶¹. Le rythme poétique joue alors un rôle physiologique fondamental :

A côté et indépendamment de la signification du concept par l'emploi du mot, la métrique, par les moyens divers qui la constituent, en particulier par la rime et par la césure, – celle-ci tenant lieu de ponctuation musicale, déterminant la durée des intervalles, pauses, soupirs, demi-soupirs, – la métrique impose la répétition de certaines sonorités, fixe à la voix des temps d'arrêts, augmente ou diminue son volume, gouverne le jeu des poumons, et par là modifiant le flux du sang dans les artères, atténuant ou précipitant les battements du cœur, crée dans l'organisme du récitant un état physiologique, reproduction de celui qui naquit spontanément dans l'âme du poète²³⁶².

La poésie est un « fil télégraphique²³⁶³ » entre la physiologie d'un poète inspiré et celle du lecteur à qui cet état physiologique est transmis²³⁶⁴ : « c'est donc en cette reproduction sonore du rythme intérieur, parmi la substance des mots de la langue, que consiste essentiellement le fait poétique²³⁶⁵. » Le poète voit le trait de sa plume relié intimement aux manifestations de ses flux viscéraux.

L'exemple d'achèvement poétique qui constitue selon Gaultier l'archétype du poète décrit est Baudelaire : « Ses poèmes nostalgiques sont vraiment instrumentés sur les fibres des nerfs tendus²³⁶⁶. » Toutefois, l'utilisation de l'adverbe manifeste un effort embarrassé. L'idée

²³⁵⁹ *Ibid.*, p. 398-399.

²³⁶⁰ *Ibid.*, p. 399.

²³⁶¹ *Ibid.*, p. 400.

²³⁶² *Ibid.*, p. 403.

²³⁶³ *Ibid.*

²³⁶⁴ Gaultier voit donc aussi l'entreprise de la réception poétique comme une opération physiologiquement appréhendable.

²³⁶⁵ *Ibid.*, p. 404.

²³⁶⁶ *Ibid.*, p. 531. Une métaphore physiologique similaire est employée par Baudelaire lui-même dans « Harmonie du soir » [1857], pièce XLVII de la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du Mal* (« Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige », repris dans le t. I des *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 47), puis dans « Le Chat » [1857], pièce

de Gaultier n'est en fait pas neuve : Lamartine revendiquait déjà, dans la première préface aux *Méditations poétiques* (1849), avoir remplacé les cordes de la lyre par « les fibres mêmes du cœur de l'homme²³⁶⁷ ». Gaultier cherche toutefois à renouveler cette idée grâce à une méthode qu'il cherche à établir comme scientifique. L'intérêt principal de son article repose sur l'argument d'autorité que la méthode scientifique tend à lui fournir. Baudelaire met en scène dans le sonnet « Correspondances », explique-t-il, la redécouverte de « la vibration originelle » qui est plus profondément enfouie que les simples perceptions sensorielles²³⁶⁸. La synesthésie devient le signe qu'existait une vibration profonde que la poésie moderne, entremêlant les sens, peut parvenir à retrouver. Le critique philosophe termine alors son essai en appelant de ses vœux la résolution d'un paradoxe : la poésie doit se faire le plus naturelle possible pour remonter adéquatement aux sources physiologiques du langage et de l'intimité du sujet humain. Laurent Jenny peut lire l'essai de Gaultier comme une tentative pour définir la poésie en tant que « manifestation inconsciente de la Vie²³⁶⁹ » qui « prend [...] la forme d'une loi organique d'expansion, d'une impérieuse compulsion physiologique [...] mue par une vibration nerveuse d'ordre quasi réflexe qui cherche aveuglément à se satisfaire en se propageant à d'autres organismes. » La poésie devient, pour le philosophe symboliste, « l'équivalent d'une décharge électrique. »²³⁷⁰

Cette approche physiologique perdurera dans le XX^e siècle, puisque le poète Camille Mauclair, répondant à l'enquête de Marinetti sur le vers libre, en 1909, peut encore écrire :

Le principe du rythme est tout physiologique : le battement du sang artériel, l'amplitude ou la constriction respiratoire, selon l'émotion, en sont les impulsions naturelles. [...] Il s'est trouvé qu'obéissant à leur émotion [celle de Verlaine et Baudelaire] celle-ci créait une rythmique régulière : c'est une affaire de conformation cardiaque²³⁷¹.

Prenant au mot de telles théories²³⁷², des hommes de science s'attachent à doter la nouvelle science poétique d'outils physiologiques adéquats. C'est particulièrement le cas dans

LI de la même section : « Non, il n'est pas d'archet qui morde / Sur mon cœur, parfait instrument, / Et fasse plus royalement / Chanter sa plus vibrante corde, // Que ta voix [...] ! », *ibid.*, p. 50-51.

²³⁶⁷ Lamartine, première préface aux *Méditations poétiques* [1849], repris dans les *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, chez l'auteur, 1860, p. 14.

²³⁶⁸ Jules de Gaultier, « Essai de physiologie poétique », art. cit., p. 532.

²³⁶⁹ Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 29.

²³⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

²³⁷¹ Réponse de Camille Mauclair à l'ouvrage de Filippo Tommaso Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre*, revue *Poesia*, V^e année, Milano, 1909, p. 65-68, p. 65-66 pour la citation.

²³⁷² Judith Schlanger interroge la validité de tels transferts méthodologiques en expliquant qu'ils ont pourtant toujours été à la source des nouvelles sciences : la poésie est vraiment regardée comme une possible science en devenir en ce cas. « Entre les sciences, il y a ainsi, tantôt plus raréfiée, tantôt plus abondante, une véritable circulation des concepts. L'étude historique et critique de cette circulation des concepts constituerait à elle seule un vaste champ de recherches. [...] Le statut épistémologique des emprunts conceptuels est évidemment fonction de leur niveau ; et, tout en se gardant d'établir une hiérarchie stricte et exhaustive des niveaux instrumentaux, on conviendra facilement que s'il peut être stimulant de puiser dans un autre type de savoir un idéal d'intelligibilité

les études acoustiques, avec le développement de la phonétique. L'abbé Pierre-Jean Rousselot, par exemple, fondateur de la phonétique expérimentale²³⁷³, fait paraître dans *La Parole*, revue de phonétique qu'il co-dirige alors, un article intitulé « La phonétique expérimentale, son objet, appareils et perfectionnements nouveaux²³⁷⁴ ». La phonétique, résume-t-il²³⁷⁵, est le fruit de l'évolution scientifique de l'approche du fait linguistique, si bien que « tout problème de phonétique devient un problème de physiologie²³⁷⁶. » La pulsation humaine, dont la poésie est l'une des émanations les plus intimes, trouve désormais à s'exprimer typographiquement, grâce à l'outillage moderne, sur le papier :

Lorsqu'on a ainsi enregistré une belle page, quelques vers de Racine, par exemple, c'est une joie bien vive que de promener, sous le microscope, la feuille où le son s'est enregistré. La parole devient vivante, pour ainsi dire. L'œil perçoit des phénomènes que l'oreille n'a pu sentir. On voit l'onde sortant de la bouche, du nez, ou des deux orifices à la fois, tantôt sonore, tantôt simplement bruissante, tantôt silencieuse, ici s'épanchant avec force, là modérant son cours, ailleurs calme et expirante, traduisant ainsi toutes les émotions de l'âme. C'est tout un monde nouveau qui se déroule devant l'œil surpris et charmé²³⁷⁷.

L'analyse, par le biais de l'objet topique que représente le microscope, de « quelques vers de Racine », suggère que le vers, comme objet de phonétique, est tout entier devenu un objet appréhendable scientifiquement. Matérialité émise par nos poumons et notre cœur, il devient décomposable. Cette décomposition permet de faire voir, par le biais graphique d'ondes reproduites sur du papier, la poésie en acte, souffles oral et nasal étant tous deux reliés au « émotions de l'âme ». Par la suite, Pierre-Jean Rousselot expose les évolutions techniques, appareils graphologiques avec figures à l'appui, qui permettent de modéliser comme mathématiquement les fluctuations et pulsations de la parole poétique. La description phonétique, mise en branle par Marey, fait donc entrer l'approche du vers dans le « paradigme indiciaire » que Carlo Ginzburg décrit comme un modèle épistémologique représentatif de la fin du siècle²³⁷⁸.

(et l'on sait tout ce que la philosophie doit en ce sens aux mathématiques), par contre il n'est guère profitable de prendre pour fondement et pour horizon du raisonnement la terminologie partielle de la physiologie, comme c'est le cas pour certaines formes de l'organicisme sociologique. L'analogie a des usages plats et superficiels tout comme des usages profonds et créateurs », Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme* [1971], *op. cit.*, p. 21.

²³⁷³ Voir à son propos l'article d'Enrica Galazzi, « Pierre Jean Rousselot, la phonétique expérimentale au service de l'homme », *Linguistique d'intervention. Des usages socio-politiques des savoirs sur le langage et les langues*, dossiers d'HEL, SHESL, 2014. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01115159/document> (consulté le 08/11/2017)

²³⁷⁴ Pierre-Jean Rousselot [l'abbé Rousselot], « La phonétique expérimentale, son objet, appareils et perfectionnements nouveaux », *La Parole, revue internationale de rhinologie, otologie, laryngologie et phonétique expérimentale*, Paris, année 1899, p. 1-10.

²³⁷⁵ *Ibid.*, p. 2.

²³⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

²³⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

²³⁷⁸ Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces* [1986], Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet (trad.), [Paris], Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989. Voir aussi à ce

1.5. *Versification classique et biologie évolutive*

En 1872, Louis Becq de Fouquières, dans son traité qui étend la méthode mathématique, utilise couramment des éléments de sciences modernes dans une démarche analogique qui vise à prouver le bien-fondé de ce qu'il avance. Si sa préface s'ouvre sur la constatation d'une évolution constante et nécessaire des manières de structurer les vers²³⁷⁹ – ce qui suggère une pensée darwinienne de la versification –, la comparaison biologique est accidentellement présente dans une catachrèse qui fait du phénomène du hiatus une « solution de continuité », c'est-à-dire une rupture, une lésion. L'expression étant d'origine médicale, il n'est pas injustifié de considérer que dans ce contexte où la versification est rapprochée de l'évolution organique, elle retrouve son sens littéral. Si le hiatus constitue une « solution de continuité » dans le vers, celui-ci devient alors le membre biologique d'un corps vivant. Neuf ans plus tard, dans son *Traité de diction et de lecture à voix haute*, il compare la césure à une liaison anatomique par le biais du topos de l'*ut pictura poesis* :

De même qu'un peintre enferme dans un même trait des formes ayant entre elles des rapports anatomiques ou physiologiques ; de même dans le langage, c'est avec du silence que nous séparons les uns des autres les groupes dissemblables [...]. L'emploi de la césure a donc pour but de mettre de l'ordre²³⁸⁰.

Le vers césuré est rapproché d'un organisme dont la composition est soumise à des rapports anatomiques²³⁸¹.

La postérité de ce rapprochement est repérable sous la plume de Raoul de La Grasserie, qui, en 1900, dans *Des principes scientifiques de la versification française*, proclame une méthode « entièrement scientifique²³⁸² » qui le conduit à considérer que « [l]e poème est, en effet, un organisme vivant, à parties distinctes, et ces parties sont nécessairement des strophes²³⁸³. » Cela lui permet d'établir alors une distinction entre des poèmes « amorphes » et des poèmes « organiques » selon que leurs strophes sont en correspondance ou non²³⁸⁴.

propos l'article d'Hugues Marchal : « Relire "comme le graphique de ses impulsions" : poétique de la courbe de Marey à Michaux », art. cit.

²³⁷⁹ Louis Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, op. cit., p. VI.

²³⁸⁰ Louis Becq de Fouquières, *Traité de diction et de lecture à voix haute*, Paris, G. Charpentier, 1881, p. 35-36.

²³⁸¹ Jean Moréas lui-même, le moins scientifiques de vers-libristes, décrit la persistance de vieilles traditions métriques selon une pensée évolutionniste : « pour que le Symbolisme voit sa floraison fructifier, il lui faudra se désentraver de ses atavismes²³⁸¹ » (Jean Moréas, *Les Premières armes du symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889, p. 9). Le terme biologique ne connaît pas encore d'acception métonymique répandue, et son inspiration scientifique est encore plus évidente dans un contexte où la poésie est décrite comme une opération botanique.

²³⁸² Raoul de La Grasserie, *Des principes scientifiques de la versification française*, op. cit., p. 1.

²³⁸³ *Ibid.*, p. 226.

²³⁸⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

Adolphe Boschot contribue, trois ans plus tôt, à renforcer cette analogie : « tous les alexandrins obéissaient aux mêmes lois organiques²³⁸⁵ », regrette-t-il. Il propose même un travail poétique en forme d'accouchement :

Porte longtemps l'œuvre en toi-même : une sage et fortifiante gestation, puis une mise au jour normale [...] : après, il n'y a plus qu'à débarbouiller l'enfant. Mais quand il est né, il est trop tard pour ajouter l'oreille qui lui manque ; il est trop tard aussi pour détacher, sans laisser de cicatrice, les excroissances²³⁸⁶.

Ce prescriptif art poétique propose de considérer la création comme une entreprise biologique de parturition. Quoique la figure de l'accouchement soit traditionnelle, la coloration scientifique dont la dote Boschot est intéressante : elle remotive cette analogie ancienne et lui donne une légitimité nouvelle. L'analogie est poursuivie dans la dernière phrase qui considère la retouche d'un texte de vers comme relevant d'une vaine chirurgie.

Si une loi que constate un métricien peut être comparée à une loi scientifique, c'est que la science devient un argument d'autorité. L'analogie organique permet au commentateur moderne de discréditer des œuvres qui peuvent alors être décrites pathologiquement : « [la] langue [des parnassiens] n'a pas de vie, pas de sang ; elle est toute en lymphe²³⁸⁷ ». On peut la retrouver sous la plume de poètes qui revendiquent la nouveauté poétique (comme chez Richepin commentant les vers de Maupassant²³⁸⁸). Toutefois, cette analogie sert le plus fréquemment un discours plus conservateur dans la mesure où le vers, élément comparable à l'organisme, est soumis selon la plupart des commentateurs, aux mêmes lois d'évolution que le corps biologique. Une conception physiologique de la versification s'ébauche tout au long du second XIX^e siècle, qui conduit à cette forme d'avis communément répandu, dont Clair Tisseur tire un vers imité de Sully Prudhomme²³⁸⁹ : « L'ARBITRE SOUVERAIN, DANS LES VERS, C'EST L'OREILLE²³⁹⁰ » .

²³⁸⁵ Adolphe Boschot, *La Crise poétique*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1897, p. 30.

²³⁸⁶ *Ibid.*, p. 88-89.

²³⁸⁷ *Ibid.*, p. 81-82.

²³⁸⁸ Voir le chapitre IV.

²³⁸⁹ « Oui, le suprême arbitre en peinture, c'est l'œil », « Sonnet à Tony Robert Fleury », dans *Le Prisme* [1886], repris dans les *Œuvres, Poésies 1879 – 1888, Le Prisme – Le Bonheur, op. cit.*, p. 98.

²³⁹⁰ Clair Tisseur [plus connu sous son nom de plume, Nizier de Puitspelu], *Modestes observations sur l'art de versifier*, Lyon, Bernoux et Cumin, 1893, p. 3. Clair Tisseur, dans cet ouvrage au contenu somme toute banal, critique très vertement la forme de *La Mer* de Richepin qu'il rapproche du parangon de la froideur poétique des siècles classiques, Jean-Baptiste Rousseau : « Ce n'est pas sans quelque étonnement que, dans *La Mer*, j'ai vu M. Richepin reprendre l'ode en stances octosyllabiques (et de douze vers encore !) qui semble si peu en harmonie avec ses rythmes habituels. Je croyais voir Jean-Baptiste Rousseau habillé magnifiquement en Touranien », p. 41, note 1. Il développe en outre une consensuelle quoiqu'amusante critique de l'usage du technoclecte dans les vers modernes, en affirmant : « En fait, le nombre de mots dont le poète dispose, et par conséquent le nombre de rimes, est extrêmement limité, et ne peut être agrandi en empruntant des vocables barbares à la technologie. / Le dictionnaire de Landais [Napoléon Landais, *Dictionnaire des Rimes Françaises*, 1853] doit contenir trois fois plus de rimes que celui de Quitard [Pierre-Marie Quitard, *Dictionnaire des rimes*, 1869]. Ce n'est qu'un embarras pour y chercher quelque chose. L'auteur a vidé là-dedans les dictionnaires de chimie, d'histoire naturelle, de

La plupart des traités qui unissent science et métrique partent de ce constat que le vers est une réalité organique, puisqu'il est lié aux réalités biologiques du souffle et de la voix. Ainsi Banville peut-il juger (méjuger, en l'occurrence) la forme du sonnet en la décrivant comme un corps (de la même manière que Baudelaire décrivait son recueil en prose) :

La forme du sonnet est magnifique, prodigieusement belle, – et cependant infirme en quelque sorte ; car les tercets, qui à eux deux forment six vers, étant d'une part *physiquement* plus courts que les quatrains, qui à eux deux forment huit vers, – et d'autre part *semblant* infiniment plus courts que les quatrains, – à cause de ce qu'il y a d'allègre et de rapide dans le tercet et de pompeux et de lent dans le quatrain ; – le Sonnet ressemble à une figure dont le buste serait trop long et dont les jambes seraient trop grêles ou trop courtes²³⁹¹.

Comme chez Baudelaire, la description organique du texte poétique est selon Banville un écho à la théorie antique (les arts poétiques d'Aristote et d'Horace). D'ailleurs, comme chez Baudelaire et Horace, l'exemple est un contre-exemple qui relève du champ tératologique. La pensée biologique ne pouvant plus en 1871 faire fi de la théorie transformiste, le souvenir antique se mêle chez Banville à une pensée biologique moderne de la même façon que le *Petit traité de poésie française* s'appuie sur des règles héritées de l'Antiquité tout en réclamant une modernisation (relative) de la versification²³⁹². Dans une moitié de siècle marquée par l'évolutionnisme darwinien, le vers devient lui-même l'objet d'une évolution analogue à celle de tout être vivant.

Au sein du darwinisme littéraire – selon lequel la vie des genres littéraires et appréhendée comme la vie des espèces – qui fleurit autour des années 1860 et 1870 et perdure jusqu'au début du XX^e siècle²³⁹³, la branche de la versification se drape elle aussi d'une légitimité d'ordre scientifique en comparant le vers à un organisme vivant qui évolue logiquement et nécessairement au fil des contextes de production. Le critique et universitaire Gaston Paris,

physiologie. C'est un riche écrivain. On y trouve *malacostracé* !!! Quel beau mot ! Si je savais seulement ce qu'il veut dire ! / En voici d'autres : *cysto-phlegmatique*, *cysto-lithique*, *linthontripique*, *interlobulaire*, *hypersarcome*, *synchondrose*, *amphartose*, etc., etc., etc. J'oubliais la plus belle des rimes : elle n'a rien de moins que sept syllabes, et l'alexandrin n'est pas assez vaste pour la contenir : *hystéromotocie* ! Mais je ne déteste point non plus *allochroïte*, ni *pharmacosidérite* ; et *gadolinite* (je présume essence de gadoue ?) me paraît le plus joli du monde. Belle matière à poésie ! », *ibid.*, p. 224-225. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁹¹ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française* [1871], *op. cit.*, p. 199-200. C'est l'auteur qui souligne. Cet extrait est cité par Rachel Killick dans « Banville et le sonnet », *Théodore de Banville en son temps*, actes du colloque de Moulins, 16 – 18 mai 1991, Bulletin d'Études parnassiennes et symbolistes n° 9 et 10, printemps et automne 1992, Lyon, A.L.D.R.U.I., p. 87-119.

²³⁹² Voir à ce propos *Théodore de Banville, Un passeur dans le siècle*, Philippe Andrès, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 193-194.

²³⁹³ Voir les pages que consacre Hugues Marchal à cette question dans le chapitre « La vie des formes : organismes et espèces littéraires », dans l'ouvrage *Biographes, Création littéraire et savoir biologique au XIX^e siècle*, Gisèle Séginger et Thomas Klinkert, à paraître. Voir aussi *Les Voies de l'évolution. De la pertinence du darwinisme en littérature*, *op. cit.*, et notamment l'article de Nicolas Wanlin, « Darwinismes littéraires. L'ancien et le nouveau, leurs présupposés et leurs limites », p. 59-74.

professeur au Collège de France et fondateur de deux revues littéraires d'importance (la *Revue critique* et *Romania*²³⁹⁴), dans le compte-rendu²³⁹⁵ d'un ouvrage de Léon Bellanger, *Études historiques et philologiques sur la rime française*²³⁹⁶, appelle de ses vœux « une versification vivante », là où celle-ci « s'est pétrifiée »²³⁹⁷ au XVI^e siècle. La métaphore du fossile indique le danger pour le vers de se figer et d'égarer sa belle nature organique pour devenir un élément minéral dépourvu de vie. L'importance de considérer le vers en évolution constante est décrite en creux. Le vers doit se transformer s'il ne veut pas mourir. Gaston Paris le répète en 1880, à l'occasion de la traduction en français de l'ouvrage d'Adolf Tobler, *Le Vers français ancien et moderne*²³⁹⁸, dont il propose une préface en forme de manifeste : la versification moderne doit se doter d'une démarche nouvelle que Tobler, à l'instar de Quicherat et de Becq de Fouquières, concourt à établir grâce à une « rigoureuse méthode scientifique²³⁹⁹ ». Paris évoque pour ce faire une « réforme [...] nécessaire » au « renouveau » de la poésie²⁴⁰⁰, réforme qui doit être la conséquence d'une évolution : « [l]a connaissance du passé doit nous indiquer le chemin de l'avenir²⁴⁰¹. » La versification doit prendre en compte, en diachronie, le contexte et ses métamorphoses qui, comme dans le cadre du transformisme puis du darwinisme, justifient une évolution nécessaire de la forme poétique.

L'analogie se répand jusqu'à infiltrer les manuels scolaires, puisque Charles Le Goffic, futur académicien, et Édouard Thieulin, professeur agrégé, composent un *Nouveau traité de versification française à l'usage des classes*²⁴⁰² qui revendique dès la préface de sa première édition (1890) un modèle proche de l'évolutionnisme :

Demandons-nous donc d'abord s'il est vrai que le vers français évolue. Si oui, et sans plus, nous n'avons qu'à suivre cette évolution, à en chercher et à en préciser les causes. C'est là notre rôle ; c'est pour cela que nous sommes remontés aux origines de la versification et pour cela aussi que nous n'avons pas craint d'interroger le présent, afin d'éclairer un peu l'avenir²⁴⁰³.

²³⁹⁴ Voir à son propos l'article nécrologique de Gabriel Monod, « Gaston Paris » dans la *Revue historique*, 28^e année, t. LXXXII, mai-août 1903, p. 65-74.

²³⁹⁵ Gaston Paris, « Comptes-rendus », *Romania*, 6^e année, 1877, p. 622-625.

²³⁹⁶ Abbé Léon Bellanger, *Études historiques et philologiques sur la rime française. Essai sur l'histoire de la rime, principalement depuis le XI^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Mulot, 1876.

²³⁹⁷ Gaston Paris, « Comptes-rendus », art. cit., p. 625.

²³⁹⁸ Adolf Tobler, *Le Vers français ancien et moderne [Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. Zusammenstellung der Anfangsgründe]*, 1880], Karl Breul et Léopold Sudre (trad.), Paris, F. Vieweg, 1885.

²³⁹⁹ *Ibid.*, « préface de la traduction », par Gaston Paris, p. VI.

²⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. X.

²⁴⁰¹ *Ibid.*, p. XVI.

²⁴⁰² Charles Le Goffic et Édouard Thieulin, *Nouveau traité de versification française à l'usage des classes de l'enseignement classique et de l'enseignement moderne des lycées et des collèges, des écoles normales, du brevet supérieur et des classes de l'enseignement secondaire des jeunes filles* [1890], Paris, Masson et C^{ie}, 5^e éd., 1910.

²⁴⁰³ *Ibid.*, p. 5-6.

La question, rhétorique, est rapidement résolue par l'affirmative, et la préface de la deuxième édition évoque une « chaîne des transformations par lesquelles a passé et passe encore le vers français²⁴⁰⁴. » « [É]volution », « transformations » et nécessité de ne jamais suspendre cette « chaîne » de métamorphoses, autant de signes qui tendent à prouver que le darwinisme est venu au secours de la rhétorique scolaire. L'étude de Le Goffic et de Thieulin justifie hardiment cette analogie. Les pédagogues supposent que le taratantara (ou décasyllabe à césure médiane), que fustige Philippon de La Madelaine dans son *Traité de la versification française*²⁴⁰⁵ (1806), choquait l'oreille humaine qui n'y était alors pas habituée, tandis que « [s]i cette coupe ne nous choque plus du tout, c'est que notre oreille s'y est accoutumée²⁴⁰⁶. » La forme du vers, son rythme, est établie en fonction d'un déterminisme extérieur : les habitudes de l'oreille humaine. Il en va de même de l'alexandrin qui a envahi toute la poésie et rend l'oreille « rebelle²⁴⁰⁷ » aux autres rythmes. Tout est question d'adaptation, et, par conséquent, d'évolution. Le mot est d'ailleurs significativement lâché à propos de l'« évolution » de l'alexandrin dont la césure est d'abord affaiblie par les romantiques avant d'être mise à mal plus fondamentalement par la suite : « Évolution n'est point révolution. Mais enfin l'oreille se plie au trimètre, l'accepte, s'habitue à ses coupes mobiles »²⁴⁰⁸. Ce manuel fait reposer le devenir du vers français sur un principe évolutionniste afin de laisser aux organes humains la possibilité de s'accoutumer à ces éléments nouveaux d'exotismes rythmiques.

Le vers est un objet physiologique au point que certains tenants d'une conception plutôt traditionnelle, comme Sully Prudhomme, peuvent sans craindre de paraître paradoxal, s'appuyer sur la science physiologique pour justifier un maintien de la structure accentuelle traditionnelle. Ils font ce faisant jouer révolution contre évolution.

Dès *Réflexions sur l'art des vers*²⁴⁰⁹, le poète propose un premier rapprochement fertile entre le « style » du poète et une approche biologique de la langue : « le style, qui est l'animation, la vie du langage, constitue pour l'écrivain une seconde physionomie destinée à suppléer celle que le lecteur ne voit pas ; l'une doit par conséquent être l'exacte équivalent de l'autre ; l'âme doit se peindre sur l'une aussi fidèlement que sur l'autre²⁴¹⁰. » Le poète esquisse

²⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁴⁰⁵ Louis Philippon de La Madelaine, *Dictionnaire portatif des rimes, précédé d'un nouveau Traité de la versification française*, Paris, Capelle et Renand, 1806, p. 31 et 33.

²⁴⁰⁶ Charles Le Goffic et Édouard Thieulin, *Nouveau traité de versification française à l'usage des classes, op. cit.*, p. 93.

²⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 94-95.

²⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 103-104.

²⁴⁰⁹ Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

²⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 6-7.

une formule d'équivalence entre la forme du poème, son organisation et ses choix esthétiques, la rhétorique au sens large, en somme (« le style »), et l'organisation intime des événements psychologiques et sentimentaux qui régissent sa vie intérieure. Le « style », et donc le vers, doit se faire l'écho le plus fidèle possible de l'âme que le poète cherche à donner à sentir par des choix stylistiques en même temps qu'il la décrit. Le poète admet ensuite la difficulté d'accomplir un tel programme efficacement :

Mais combien s'en faut-il que la plasticité mimique du langage égale celle de la physionomie corporelle, que les phrases soient aussi dociles aux battements du cœur, aussi souples, aussi mobiles que les traits, surtout quand elles sont soumises aux lois inflexibles de la versification²⁴¹¹ !

Sur cette difficulté repose le paradoxe de la théorie de Sully Prudhomme. La langue n'est pas apte à refléter toutes les nuances et variations du monde physiologique et psychologique. Il convient, pour ne pas répéter des formules déjà éculées, « d'avoir recours aux plus délicates ressources du langage » pour « revêtir d'une forme sensible »²⁴¹² l'émotion que le poète cherche à dépeindre. Toutefois, il faut de se méfier des effets de manche qui révèlent, chez les jeunes poètes en quête de reconnaissance, des efforts stylistiques forcés qui s'écartent du naturel du langage poétique²⁴¹³. La génération ici visée est très probablement, en ce début des années 1890, les vers libristes. Assurément, les poètes modernes poursuivent la quête d'une forme qui permet d'accéder à « des cordes qui vibrent à l'unisson de leur voix intérieure », mais ils s'égarerent en imaginant de nouvelles cordes encore vierges de tout toucher antérieur. En effet, ce vieil « instrument [...] hérit[é] a pu rendre à merveille les caractères saillants de la nature humaine »²⁴¹⁴. Sully Prudhomme expose la querelle qui oppose les tenants du vers traditionnel aux vers-libristes, en affirmant que « [l]'oreille française est seule juge en cette matière²⁴¹⁵ ». Partant, le sens humain doit statuer sur le bien-fondé de la rénovation formelle, non plus sur des bases théoriques et objectives, mais en s'appuyant sur le seul empirisme auditif.

En octobre 1897, la nouvelle revue franco-canadienne, *La Revue des deux Frances*, ouvre son premier numéro par un article de Sully Prudhomme intitulé « Vues générales sur le mouvement poétique en France²⁴¹⁶ », qui sera repris en introduction du *Testament poétique*. Cet article, dont il a déjà été question²⁴¹⁷, est censé présenter l'état de la poésie française au lectorat

²⁴¹¹ *Ibid.*, p. 7.

²⁴¹² *Ibid.*, p. 8.

²⁴¹³ *Ibid.*, p. 10-11.

²⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

²⁴¹⁶ Sully Prudhomme, « Vues générales sur le mouvement poétique en France », art. cit., dans *La Revue des deux mondes*, t. I, n° 1, octobre 1897, p. 3-13. Repris dans l'introduction du *Testament poétique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901, p. 4-19.

²⁴¹⁷ Voir les pages 101-102 de la présente étude.

canadien. Il déplore que celle-ci ait été attaquée « dans sa classification » et « dans sa technique », par « les entreprises de novateurs qui menacent l'intégrité, l'essence même de la versification française. »²⁴¹⁸ Les termes choisis par le poète indiquent immédiatement qu'il accepte de faire reposer le débat sur des bases biologiques. Sully Prudhomme félicite les sonnettistes de ne pas prendre le parti de la « révolution » mise en branle par ceux qui créent une « nouvelle espèce de langage »²⁴¹⁹. Les expressions choisies suggèrent une forme de catastrophisme qui relègue astucieusement les tenants d'une modernité poétique en forme de *tabula rasa* dans une conception biologique alors dépassée. Le poète symboliste Adolphe Retté se souvient de ce reproche, en 1903, lorsqu'il explique : « le second de ces Académiciens [Sully Prudhomme] voyait dans notre vers libre une catastrophe²⁴²⁰. » Le terme est évidemment sujet à une lecture double, mais le contexte biologique et évolutionniste qui caractérise la pensée du vers en diachronie de Sully Prudhomme ne laisse guère planer le doute sur l'acception cuviériste qui recouvre cette occurrence. Le premier prix Nobel de littérature évoque également la création d'une « langue hybride », faisant le procès, au nom de la logique biologique, du caractère tératologique du vers libre : leurs « lois échappent à toute formule précise »²⁴²¹. La poétique qui en découle relève alors de l'ordre de l'accidentel et s'extrait ce faisant de la conception évolutionniste coordonnée à la nécessité contextuelle.

Sully Prudhomme reprend la théorie désormais communément partagée selon laquelle « les règles essentielles de la versification sont des lois toutes physiologiques, des lois de la nature qui s'imposent à la parole dans le progrès séculaire de ses tentatives pour se rendre le plus musical possible²⁴²² ». La conséquence poétologique de cette conception ne se fait pas attendre :

C'est précisément ce caractère physiologique des lois fondamentales du vers, qui rassure et autorise à espérer pour un avenir plus ou moins prochain le retour des révoltés de bonne foi à la discipline de notre art, au moins dans ce qu'elle a d'étranger et de supérieur à la convention. Au demeurant, cette révolte aura servi à nous faire discerner ce qui, dans nos règles, n'est qu'habituel et partant sujet à réforme. Il n'est pas impossible que l'organisme humain évolue encore, que l'ouïe se modifie chez les Français, mais on peut affirmer sans crainte que, si elle change, ses altérations ne se font point par à-coup, mais procèdent avec une extrême lenteur, imperceptibles pendant des siècles. Soyons donc assurés que la nature

²⁴¹⁸ Sully Prudhomme, *Testament poétique*, *ibid.*, p. 14.

²⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

²⁴²⁰ Adolphe Retté, *Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs*, Paris, Léon Vanier, 1903, p. 222. Cité par Richard Shryock, « Transformer le monde à travers l'art pur », dans *Gustave Kahn, un écrivain engagé*, Françoise Lucbert et Richard Shryock (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013, p. 53-67, p. 59-60 pour la citation.

²⁴²¹ Sully Prudhomme, *Testament poétique*, *op. cit.*, p. 15.

²⁴²² *Ibid.*

violente reprendra ses droits, comme la pesanteur, après des oscillations, ramène le pendule à la verticale²⁴²³.

Hugues Marchal a déjà commenté ce texte en expliquant comment Sully Prudhomme parvient à renverser le rôle du paradigme évolutionniste :

Le paradigme historiographique naturaliste sert une vision conservatrice de l'évolution littéraire. [...] Dans cette application [...], le rôle du modèle évolutionniste, qui, en biologie, sert à projeter la nature dans l'histoire, s'inverse. Il permet, sinon de sanctuariser hors de l'histoire le répertoire des pratiques esthétiques, du moins d'en ralentir considérablement la vitesse de modification tolérable²⁴²⁴.

Compréhensif, Sully Prudhomme accueille paternellement les égarés qui se sont échappés du dogme (il évoque malicieusement une « apostasie²⁴²⁵ ») dans le sein de la métrique traditionnelle. Celle-ci, coordonnée à l'évolution des sens humains, puisque tout l'effort de la poésie est tendu vers le plus de musicalité, ne permet au poète que de prendre part, modestement, à la grande et lente entreprise de l'évolution poétique à travers les âges. Une telle théorie bouleverse toutefois la conception romantique du poète mage : le poète darwinien n'est plus un être d'exception, un phare qui montre de loin la voie à suivre. Le poète évolutionniste prend part, comme la cellule d'un organisme en mouvement, à une évolution qui le dépasse majoritairement.

C'était reformuler un essai de 1892, « Étude sur les fondements physiologiques de la versification, critique des tentatives de la réformer²⁴²⁶ », repris dans le premier chapitre du *Testament poétique*²⁴²⁷. Sully Prudhomme y défend l'idée selon laquelle l'enchaînement syllabique correspond à des lois acoustiques²⁴²⁸. La phonétique permet de rattacher le mètre et son évolution à la physiologie humaine parce que, selon Sully Prudhomme, la tendance générale de l'oreille humaine est gouvernée par la loi du moindre effort. Partant, la versification devra satisfaire le goût de l'oreille pour les vibrations analogues et les groupements rythmique dont le retour sera facilement perceptible, soit par la répétition de groupes de même longueur, soit par des grandeurs qui sont en relation de diviseur à multiple²⁴²⁹.

Comme il le dit lui-même, lors de la controverse qui l'oppose à Adolphe Boschot, déclenchée par l'essai *La Crise poétique* de ce dernier, le projet poétologique de Sully Prudhomme est « de rattacher [...] à des lois positives le régime des sons dans le vers²⁴³⁰ ».

²⁴²³ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁴²⁴ Hugues Marchal, « Mutation biologique et avant-gardes littéraires », art. cit., p. 568-569.

²⁴²⁵ Sully Prudhomme, *Testament poétique*, op. cit., p. 15.

²⁴²⁶ Sully Prudhomme, *Réflexion sur l'art des vers*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

²⁴²⁷ Sully Prudhomme, *Testament poétique*, op. cit., p. 35-101.

²⁴²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁴²⁹ *Ibid.*, p. 73-74.

²⁴³⁰ Sully Prudhomme, « Sur la distinction de la prose et du vers », lettre (intitulée *La Syntaxe et le Style*, dans la *Revue de Paris*, 1^{er} Mai 1897) lettre ouverte à Adolphe Boschot, repris dans *Testament poétique*, op. cit., p. 109.

Sully Prudhomme est accusé – et il semble bien que ce soit un reproche sous la plume de Boschot – d’être parnassien, c’est-à-dire, selon le jeune poète, de « donner une rigueur géométrique à ce qui est mobile²⁴³¹ ». La physiologie peut servir à un novateur comme Boschot autant qu’à un partisan d’une forme plus respectueuse de la tradition formelle. Toutefois la systématique mathématique semble départager les deux réappropriations.

L’évolutionnisme peut donc servir à défendre la persistance d’une versification classique. Toutefois, un ardent défenseur du vers libre comme Robert de Souza, disciple de Mallarmé, pourra retourner l’argument évolutionniste en faveur de la défense dudit vers libre²⁴³². *Le Rythme poétique*, dès son introduction, identifie deux façons de considérer l’évolutionnisme métrique. D’une part, « les uns considèrent l’évolution du rythme parachevée par les vers dits romantiques » (c’est, en somme, renvoyer les évolutionnistes tempérés, comme Gaston Paris, Le Goffic ou Sully Prudhomme, à un conservatisme problématique dans le cadre d’une pensée évolutionniste), d’autre part, « les autres s’efforcent, par des tentatives nouvelles, d’atteindre au rythme idéal qu’ils ne rencontrent pas »²⁴³³. Qu’est-ce à dire, sinon que le vers libre n’est pas encore parvenu au sommet de son évolution, et que Robert de Souza appelle de ses vœux une poursuite de l’effort transformiste, en vue de ce qu’il nomme le « couronnement de l’évolution²⁴³⁴ » ? Pour ce faire, professe Souza, le poète doit donner plus de liberté à ses rythmes, afin de répondre aux aspirations de liberté humaines²⁴³⁵. Cette évolution en forme de libération ne pourra se faire qu’à l’aide d’une méticuleuse démarche scientifique :

Autant les artistes ont raison de rejeter la science comme matière d’art, autant ils ont tort de ne pas s’en préoccuper dans l’étude du *métier*. On peut dire qu’une œuvre d’art traduisant excellemment une nouvelle manière de voir ou de sentir est toujours le résultat d’un juste instinct scientifique.

Cependant les poètes ne se sont pas fait faute d’invoquer la science à l’appui de leurs théories, et dans un langage qui en remonterait au plus abstrait des savants. Seulement leur science n’a comme point de départ et n’énonce que des absolus. Ils considèrent les éléments dont ils doivent se servir, le rythme et la langue par exemple, dans leur essence pure ; ils oublient que ces éléments ne sont plus à l’état d’un initial principe de vie ; qu’ils sont des êtres depuis longtemps actifs et formés ; que l’organisme équilibré de ces êtres a une longue histoire dont dépend leur existence présente, et dont il faut ménager l’influence logique pour ne pas compromettre à jamais le perfectionnement de leur évolution²⁴³⁶.

²⁴³¹ La lettre ouverte de Sully Prudhomme a provoqué une réponse d’Adolphe Boschot, dans la *Revue de Paris* du 15 octobre 1897, reprise par Sully Prudhomme dans son *Testament poétique*, *op. cit.*, p. 113 à 123, p. 113 pour la citation.

²⁴³² Robert de Souza, *Le Rythme poétique*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1892.

²⁴³³ *Ibid.*, p. 2.

²⁴³⁴ *Ibid.*, p. 3. Remarquons toutefois que l’argument darwinien devient caduc sitôt qu’un but final est fixé à un processus évolutif.

²⁴³⁵ *Ibid.*, p. 42-43.

²⁴³⁶ *Ibid.*, p. 222-223. C’est l’auteur qui souligne.

Le premier paragraphe est représentatif de la tendance de cette période à remplacer le thème scientifique par la démarche scientifique. Cette démarche doit reposer sur une conception de la langue comprise en diachronie, faute de quoi les poètes et les métriciens ne pourront pas rendre compte de la spécificité d'une poésie en lien intime avec une époque et ses outils de communication. Le savoir doit être soumis à un contexte, et l'évolution du vers ne peut s'expliquer qu'en rétablissant les conditions d'avènement de ses transformations.

René Doumic reprend à son compte cette question en 1897, dans une étude intitulée « La question du vers libre²⁴³⁷ ». Le texte s'ouvre sur un constat défaitiste qui brosse le portrait d'une production poétique contemporaine de piètre qualité. La poésie est alors jugée par le critique « en jachère²⁴³⁸ ». Les poètes, attendant un renouveau, s'égarant dans d'oiseuses innovations formelles que Doumic compare à des opérations mathématiques dénuées de sens : « Ce n'étaient que des cadres, des figures comparables à celles de la géométrie, des combinaisons de signes comparables à ceux de l'algèbre, des schémas de versification²⁴³⁹. » La poésie a perdu son sens. René Doumic remet en cause la valeur de ces tentatives mais pas celle de la nécessité d'une constante évolution formelle de la poésie, qui est selon lui naturelle. La versification est une sorte d'entité organique qui doit évoluer sous peine de mourir²⁴⁴⁰. Raoul de La Grasserie répètera cette nécessité d'une appréhension évolutive du vers dans *Des principes de la versification française*, en 1900. Reprenant la métaphore de Gaston Paris qui opposait la loi d'évolution de la vie et le risque de la fossilisation, La Grasserie affirme que les règles « ne se contentent pas de faciliter l'application des lois *crystallisées* et dont par conséquent l'évolution est arrêtée, elles les remplacent²⁴⁴¹ ». Ainsi peut-il avancer, dans son chapitre consacré à la diérèse, que « [l]a diminution du goût du grand public pour les vers [...] tient peut-être beaucoup [...] à ce défaut d'évolution, à cette stagnation du rythme²⁴⁴². »

Enfin, Gustave Kahn, en 1909, évoquant le vers libre (dont il sera largement question plus bas), le replace dans un contexte évolutionniste très large, ce qui en légitime l'avènement en le rendant à la fois logique et nécessaire :

Être traditionniste, ce n'est point sans cesse imiter l'année précédente et marcher dans la trace de son aîné immédiat, avec une paire de vieux souliers dont il vient de se défaire à

²⁴³⁷ René Doumic, « La question du vers libre », *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, t. CXLII, 1897, p. 447-458, repris dans *Études sur la littérature française. Deuxième série*, Paris, Perrin et C^{ie}, 2^e éd., 1900, p. 273-294.

²⁴³⁸ *Ibid.*, p. 274.

²⁴³⁹ *Ibid.*

²⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 278-279.

²⁴⁴¹ Raoul de La Grasserie, *Des principes scientifiques de la versification française, op. cit.*, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

²⁴⁴² *Ibid.*, p. 202.

vosre bénéfice ; être traditionniste réellement c'est reprendre l'évolution au point où les précédents l'ont laissée.

Les romantiques [...] ont émancipé en partie la poésie. Nous avons pris leur besogne au point où ils avaient cessé de progresser techniquement et d'innover, c'est à dire [*sic*] à Banville, et nous avons tenu compte de l'immense évolution réaliste, pour, en prose, la continuer et la reprendre, de même que nous continuions et reprenions l'évolution poétique²⁴⁴³.

La métaphore évolutive du vers français fut longtemps filée. Sa longévité et son omniprésence sont révélatrices d'une pensée qui ne cherche plus seulement à mettre à son profit les retombées rhétoriques de la toute puissante théorie transformiste, mais qui cherche plutôt à réfléchir la nature et les modes d'engendrement et de transformation de la production poétique en employant des structures scientifiques qui sont en passe de faire leurs preuves. En somme, les poéticiens de la fin du XIX^e siècle ont rapproché la structure du vers de la structure de l'organisme, parce qu'ils avaient déjà compris l'idée que reformulera François Jacob près d'un siècle plus tard : « Un organisme n'est jamais qu'une transition, une étape entre ce qui fut et ce qui sera²⁴⁴⁴. »

Un conflit apparaît ainsi entre les scientifiques et les poètes afin de déterminer qui peut se constituer comme l'expert du discours sur la poésie. Si l'homme de lettre et le critique empruntent des méthodes aux sciences afin de légitimer la lecture qu'ils font du poème, si le poète lui-même, Baudelaire en tête, peut s'inspirer de la méthode scientifique pour constituer un savoir propre sur la poésie, le scientifique s'arroge quant à lui le droit d'expliquer et de juger scientifiquement la production poétique. Ce conflit porte sur deux champs du savoir. Si dans le champ de la composition et de la réception poétique, les physiologistes cherchent à décrire l'entreprise poétique comme une création d'ordre avant tout biologique, les médecins et aliénistes se saisissent de la personnalité et des écrits des poètes qu'ils choisissent comme sujets d'étude manifeste d'une faiblesse mentale.

1.6. Le poète et le pathographe

Baudelaire, on l'a vu, engage un dialogue avec les aliénistes de son époque qui le taxent de folie, et dont il reprend les éléments de langage à son compte. Depuis Nerval²⁴⁴⁵, la folie du

²⁴⁴³ Filippo Tommaso Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre*, op. cit., p. 21-31 pour la réponse de Kahn, p. 29 pour la citation.

²⁴⁴⁴ François Jacob, *La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, [Paris], Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970, p. 10.

²⁴⁴⁵ Pour les rapports entre Nerval et les aliénistes de son temps, voir notamment l'article de Michel Jeanneret, « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 1980, n° 27, *Déviations*, p. 59-75. Toutefois, l'observation de la santé des écrivains par les médecins n'est pas chose neuve : en 1770, le docteur suisse Samuel-Auguste Tissot fait paraître une étude intitulée *De la santé des gens de lettres*. Voir en particulier la nouvelle édition de ce texte et l'introduction fournies par Ronan Chalmin et Anne Vila, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIII^e siècle », 2018.

poète est devenue un *topos* sur lequel s'appuieront les hommes de sciences. Néanmoins, les poètes le mettent aussi en avant comme constitutif d'un *ethos* de poète maudit (on a vu le cas de Germain Nouveau, par exemple, dans le chapitre précédent, mais des poètes majeurs, comme Rimbaud, Verlaine, voire Hugo jouent également de ce cliché).

À la fin du siècle, Max Nordau porte un regard médical sur les productions des artistes, et notamment des symbolistes et de Verlaine²⁴⁴⁶. Il décrit selon un principe physiognomonique la tête du poète comme une preuve de son aliénation mentale (Nordau évoque une « asymétrie du crâne que Lombroso a signalé chez les dégénérés » et une « physionomie mongoloïde²⁴⁴⁷ »), trouve dans la vie dissolue et vagabonde du poète des signes de sa dégénérescence, mais surtout il caractérise les thèmes de la poésie de Verlaine (érotisme, dipsomanie, mysticisme) ainsi que sa langue comme symptomatiques d'une pathologie :

Deux choses frappent dans le langage de Verlaine. Premièrement, le fréquent retour du même mot, de la même tournure, ce « rabâchage » dans lequel nous avons vu un symptôme de débilité intellectuelle. [...] La seconde particularité du langage de Verlaine est l'autre symptôme de la débilité intellectuelle : la réunion de substantifs et d'adjectifs absolument incohérents, qui s'appellent réciproquement par une association d'idées vaguant sans égard au sens²⁴⁴⁸.

Une autre cible de Nordau est Mallarmé. Le premier signe pathologique que relève le médecin allemand concerne sa difficulté à créer, qu'il exagère au point de faire du maître de la rue de Rome un imposteur dont la réputation de poète majeur est usurpée²⁴⁴⁹. Par ailleurs, il remarque que la forme longue et pointue des oreilles de Mallarmé, suivant les analyses de Lombroso et Darwin, dit-il, est le signe d'un caractère simiesque qui caractérise, par atavisme, les meurtrier et les dégénérés²⁴⁵⁰. Son hermétisme est aussi regardé comme un symptôme aggravant²⁴⁵¹.

Autant d'analyses que reprend en France Émile Laurent cinq ans plus tard²⁴⁵². Ancien interne de l'infirmerie centrale des prisons de Paris, ce médecin fait paraître en 1897 un essai intitulé *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*²⁴⁵³ dans lequel il met à profit son

²⁴⁴⁶ Max Nordau, *Dégénérescence* [*Entartung*, 1892], Auguste Dietrich (trad.), Paris, Félix Alcan, t. I, 1894, p. 213-228.

²⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 214.

²⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 221 et p. 224.

²⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 228-231.

²⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 232.

²⁴⁵¹ « Il aligne des mots obscurs et merveilleux », *ibid.*, p. 232.

²⁴⁵² L'essai de Nordau paraît en 1892, il est traduit en 1894, et Émile Laurent fait paraître son essai en 1897. Autant de signes qui démontrent que la réception de Nordau fut importante quoique houleuse (il est considéré en France comme le prototype du faux médecin, Prussien et sioniste de surcroît).

²⁴⁵³ Émile Laurent, *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*, *op. cit.*

savoir neuropsychologique pour discréditer l'évolution poétique de la fin du siècle. Les poètes décadents, caractérisation si large sous sa plume qu'elle englobe l'intégralité des auteurs présents dans ce chapitre, sont frappés de toutes sortes de folies qui expliquent pathologiquement les formes poétiques qu'ils emploient : « J'ai simplement voulu montrer que chez certains individus, la poésie n'était qu'une sorte d'extériorisation du détraquement cérébral, une manifestation de leur état d'infériorité mentale²⁴⁵⁴. » Pour expliquer ce diagnostic, le médecin esquisse une histoire de la poésie qui part d'une époque naturelle où les poètes naïfs peignent les choses telles qu'elles sont, « sans rechercher avec un besoin, en quelque sorte maladif, les côtés laids et repoussants de la nature. » Les poètes partent ensuite en quête d'un idéal qui est une illusion de leur « cerveau névrosé »²⁴⁵⁵. Cet idéal n'existant pas, les poètes qui le cherchent tombent malades. « Aux esprits malades, il faut une nourriture épicée, pimentée, cantharidée, médicamentée. Le vin ne chatouille plus le gosier de l'ivrogne ; il lui faut de l'eau de vie ou de l'absinthe. Et les peuples qui vont s'éteindre sont des ivrognes en poésie. » Cet art a « la beauté de la mort, les grâces de la maladie »²⁴⁵⁶. En bon docteur, Émile Laurent programme donc de « faire une excursion, en quelque sorte médicale, pour y retrouver la trace, ou mieux le reflet de ces stigmates de dégénérescence, dont les aliénistes ont marqué au front notre race névrosée et détraquée²⁴⁵⁷. »

Tout d'abord, le poète névrosé se repère à la présence de phases successives qui font s'alterner des moments de raison et des instants de grande folie. C'est ce qui explique, selon Laurent, la présence du génie, qui mêle, chez Mallarmé par exemple, des vers compréhensibles et beaux à des passages dont l'hermétisme traduirait la perte totale de repères, le désespoir face au constat qu'il n'est pas d'idéal. Le médecin effectue un rapprochement entre les vers des « Fleurs », poème de Mallarmé cité en exemple, et de nombreux textes qu'il aurait eu l'occasion de lire à l'hôpital de Sainte-Anne : les fous s'y considèrent toujours trop frappés du sceau du génie pour qu'un médecin les puisse comprendre²⁴⁵⁸. Verlaine est ensuite choisi comme exemple pathologique. Les vers de *Parallèlement* seraient l'illustration parfaite du symptôme de défaillance psychologique que constitue « l'excessivité des contrastes²⁴⁵⁹ ». Émile Laurent réunit l'hermétisme et la structure contrastée comme stigmates de l'esprit malade. Il y ajoute l'incohérence des idées. L'hermétisme de l'image devient la preuve de la confusion mentale de

²⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. VI.

²⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 2.

²⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 7-9.

²⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 11-17.

l'aliéné, comme le prouverait l'exemple de l'incohérence de l'œuvre de René Ghil²⁴⁶⁰. Effectivement, le phénomène de l'audition colorée, repris par Ghil à Rimbaud, est décrit par la neuropathologie comme un « symptôme relativement fréquent d'affections cérébrales ou auriculaires graves²⁴⁶¹. »

Le poète aliéné multiplie les mots nouveaux en poésie²⁴⁶², met sous emphase par le recours aux majuscules et aux italiques des mots sans qu'on comprenne pourquoi, bouleverse l'ordre des vocables et associe des mots trop différents – procédés qu'on retrouve fréquemment dans les écrits des aliénés²⁴⁶³. L'alliance du mysticisme et de l'érotisme (chez Verlaine, par exemple, idée que Nordau développait déjà²⁴⁶⁴) se combine à un goût pour l'insensé et le puéril (Francis Jammes n'est donc pas épargné²⁴⁶⁵).

Par conséquent, l'inspiration du poète n'est plus regardée que comme une « espèc[e] de décharg[e] nerveus[e]²⁴⁶⁶ » s'échappant d'un être laissé pour compte dont va se charger la théorie darwinienne : « [a]ussi, dans le *strugle [sic] for life*, c'est souvent un vaincu qui ne sait que pleurer et gémir, sans oser lutter et affronter la tempête en face²⁴⁶⁷. » Cette faiblesse, accompagnée d'une cécité morale – ignorance du bien et du mal, goût puéril pour les bêtes et les faibles –, se double d'une hypertrophie du moi qui pousse les poètes à se considérer comme des chefs de file visionnaires : c'est ici à nouveau René Ghil, qui aurait protesté contre les théories de Laurent, qui se trouve épinglé. Tous les fous de Sainte-Anne sont des chefs d'écoles avortées²⁴⁶⁸.

Une analyse physiognomonique mettant en regard la belle tête de François Coppée avec celle des poètes décadents permet à Laurent de conclure à la débilité des poètes qui sont en train de poser les bases de la poésie moderne. Émile Laurent, trop confiant en sa science, trop scientifique, mêle coupablement un constat de défaillance d'une époque manifestement en crise et la récupération artistique telle que l'actualisent les poètes de son temps. Le conflit qui concerne l'autorité du discours sur la poésie est donc relancé. L'approche neuropathologique de Laurent permet de rendre compte du fait que la modernité a rendu possible une nouvelle union entre les sciences et la poésie : celle-ci est devenue un sujet que peuvent analyser les

²⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁶² *Ibid.*, p. 33-35.

²⁴⁶³ *Ibid.*, p. 45-50.

²⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 51-60.

²⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 61-70.

²⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 86-87.

²⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 99-106.

outils des savants modernes. En témoigne l'analyse psychologique que pratique Pierre Janet, près de trente ans plus tard, sur le poète Raymond Roussel. Le médecin et psychologue, élève de Théodule Ribot et disciple de Jean-Martin Charcot, dresse un portrait neuropathologique de la crise de gloire extatique que décrit Roussel lui-même lorsqu'il composa, en 1897, alors qu'il avait dix-neuf ans, son premier poème, *La Doublure*²⁴⁶⁹.

Le décadentisme se prête particulièrement à la lecture pathographique qui repère dans le texte des symptômes de l'état de l'auteur. En 1885, lorsqu'Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, sous le fantaisiste pseudonyme Adoré Floupette, font paraître de parodiques « poèmes décadents » sous le titre *Les Déliquescences*²⁴⁷⁰, l'idée que le décadentisme soit l'enregistrement sur le papier d'une pathologie intime leur semble suffisamment répandue pour qu'ils proclament catégoriquement (quoiqu'ironiquement) : « À la délicate corruption, au détraquement exquis de l'âme contemporaine, une névrose de langue devait correspondre. [...] Une attaque de nerfs sur du papier ! voilà l'écriture moderne²⁴⁷¹. » La parodie reprend des éléments du temps et du contexte d'avènement de l'objet qui est réécrit. Cette analogie en contexte parodique est le signe que la métaphore est en passe de devenir topique. En 1865, dans « Proudhon et Courbet », le jeune Zola s'écriait déjà : « Si l'œuvre n'est pas du sang et des nerfs, si elle n'est pas l'expression entière et poignante d'une créature, je refuse l'œuvre²⁴⁷² [...] ». L'écriture poétique se fait l'expression littéraire d'une donnée physiologique et généralement regardée comme d'origine nerveuse. La forme littéraire devient à proprement parler un héritage génétique : à l'instar de Zola et de son *Roman expérimental*²⁴⁷³, les métriciens regardent le vers comme une entité déterminée par deux données. D'une part, en synchronie, le poids et l'influence du milieu (ce que Sylvie Thorel intitule « l'axe écologique » : en somme,

²⁴⁶⁹ *La Doublure* est un roman en vers de Raymond Roussel qui date de 1897. Roussel décrit la crise qu'il éprouva dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [1935, posthume], Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 26. L'analyse du docteur Janet, qui, afin de conserver l'anonymat de Roussel, l'appeler « Martial », occupe une partie du premier volume de *De l'Angoisse à l'extase* [1926], Paris, L'Harmattan, t. I, 2009, p. 132-136. Voir à propos de cette crise et de l'analyse de Janet la biographie de François Caradec, *Raymond Roussel*, Paris, Fayard, 1997, p. 34-40.

²⁴⁷⁰ *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Byzance, chez Lion vanné, éditeur, [Paris], [Léon Vanier], 1885.

²⁴⁷¹ *Ibid.*, p. XLII. Voir à ce propos Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Inédit. Littérature », 2004, p. 35-37.

²⁴⁷² Émile Zola, « Proudhon et Courbet » [1865], dans *Mes haines* [1866], repris dans les *Œuvres complètes*, Henri Mitterand (éd.), *op. cit.*, t. X, p. 27, cité par Sylvie Thorel-Cailleteau dans *La Pertinence réaliste. Zola, op. cit.*, p. 11.

²⁴⁷³ Pour une étude de l'influence de la pensée de l'hérédité sur l'œuvre de Zola, voir Sylvie Thorel-Cailleteau, *ibid.*, p. 115-138.

un besoin de renouveau de la forme métrique), d'autre part, en diachronie, le poids de la tradition (ce que Sylvie Thorel nomme « l'axe génétique »²⁴⁷⁴).

2. MÉTRIQUE ET SCIENCE PSYCHOLOGIQUE : LE CAS DU VERS LIBRE

« Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier,
aura été le *vers libre*, modulation (dis-je, souvent) individuelle,
parce que toute âme est un nœud rythmique. »,
Stéphane Mallarmé²⁴⁷⁵.

Avec cette défense communément répandue d'une esthétique scientifiquement établie, le beau devient une notion liée à l'intime et aux sensations humaines. Celles-ci étant caractérisées par une subjectivité que les sciences psychologiques contribuent à établir comme mouvante, le beau et la forme poétique peuvent s'établir grâce à des outils individuels. Le vers s'émancipe alors des trop mathématiques lois de la métrique classique et revendique désormais une émancipation qui repose précisément sur les avancées des sciences physiologiques et psychologiques. Le vers libre en constitue un exemple édifiant. Toutefois, il révèle également les hésitations d'une époque qui hésite à revendiquer la teneur scientifique de ses productions poétiques.

2.1. Gustave Kahn : vers libre, physiologie et renouveau lyrique

La première tentative de définition du vers libre est imputable à Gustave Kahn, qui prétend être l'inventeur de la forme nouvelle²⁴⁷⁶. Cette définition est établie dans la réponse qu'il fournit à Brunetière, en décembre 1888²⁴⁷⁷, reprise dans l'enquête de Jules Huret²⁴⁷⁸ et enrichie dans la préface « sur le vers libre » aux *Premiers poèmes*²⁴⁷⁹. Michel Murat caractérise cette entreprise par une « faiblesse épistémologique », tournée exclusivement vers une « visée structuraliste »²⁴⁸⁰. Il n'en demeure pas moins intéressant de suivre la démarche de Kahn, qui clame l'inspiration toute scientifique de son vers libre. Cette idée ne va pas de soi tant le vers libre, instrument de prédilection du mouvement symboliste, est traditionnellement regardé comme un outil lié à l'onirisme et au symbole.

²⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁴⁷⁵ Mallarmé, « La Musique et les Lettres » [1894], repris dans les *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), *op. cit.*, t. II, p. 64.

²⁴⁷⁶ Pour un point complet sur cette histoire, voir l'ouvrage de Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, et notamment les pages 65 à 118.

²⁴⁷⁷ Gustave Kahn, « À M. Brunetière », *Le Revue indépendante*, IX, n° 26, p. 481-485.

²⁴⁷⁸ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Daniel Grojnowski (éd.), Paris, José Corti, 1999.

²⁴⁷⁹ Gustave Kahn, *Premiers poèmes, avec une préface sur le vers libre*, *Les Palais nomades, Chansons d'amant, Domaine de fée*, Paris, Société du Mercure de France, 1897, p. 3-38.

²⁴⁸⁰ Michel Murat, *Le Vers libre*, *op. cit.*, p. 96.

Robert Michael Brain montre que Kahn a revendiqué l'influence de la méthode scientifique de Charles Henry, mais que cette influence demeure en réalité diffuse. Brain évoque un système expert qui légitime les vues de Kahn : le travail du mathématicien psychologue est utilisé par le poète qui, selon Brain, ne l'avait pourtant pas vraiment compris²⁴⁸¹.

Rétrospectivement, Kahn tente de clarifier le rapport entre la pensée du vers scientifique de Sully Prudhomme et sa propre conception du vers libre. En 1902, dans *Symbolistes et décadents*, il confie ainsi :

Nous serions aussi d'accord avec M. Sully Prudhomme, en désirant que les questions de rythmique soient bien posées, scientifiquement posées. Or, ce n'est point ce qu'il fait. En appeler à la phonétique, qui n'est pas une science très scientifique, du moins d'une rigueur mathématique, est bien, mais M. Sully Prudhomme ne tire pas de son intention un parti suffisant, et ce n'est pas encore lui qui aura donné au vers parnassien un substrat scientifique²⁴⁸².

On le voit, Sully Prudhomme est trop scientifique pour Boschot, pas assez pour Kahn. Le reproche du second vise surtout à retourner la polarité des forces en présence. Pour affirmer la scientificité du vers libre, regardé comme un vers sans système et trop subjectif, Kahn remet en cause la scientificité du plus scientifique des théoriciens de l'école poétologique adverse. Le vers libre est un modèle de scientificité au regard duquel Sully Prudhomme, pourtant considéré comme un poète, un philosophe et un connaisseur d'histoire des sciences éclairé, est totalement discrédité. En une époque où la science moderne reconnaît l'étroitesse des voies positivistes qui confinent en de « petites expérimentations », la conception moderne souhaite remplacer les anciennes vues par « une intuition théorique très documentée d'expériences »²⁴⁸³. Kahn suggère que le vers libre, lui, repose sur un « substrat scientifique ».

Dès 1886, dans la « Réponse des symbolistes²⁴⁸⁴ », Kahn définit la poétique symboliste (qu'il rabat sur la question du vers libre deux ans plus tard) comme « une adhésion de la littérature aux théories scientifiques construites par inductions et contrôlées par l'expérimentation de M. Charles Henry, énoncées dans une introduction aux principes d'esthétique mathématique et expérimentale. » Cette introduction de Charles Henry²⁴⁸⁵, dont il a déjà été question, repose sur l'idée que « l'Art poursuit l'expression de la Physionomie des

²⁴⁸¹ Robert Michael Brain, *The Pulse of Modernism*, *op. cit.*

²⁴⁸² Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, Paris, Léon Vanier, 1902, p. 370-371.

²⁴⁸³ Gustave Kahn, réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret [1891], *op. cit.*, p. 386.

²⁴⁸⁴ Gustave Kahn, « Réponse des symbolistes », *L'Événement*, 28 septembre 1886. Il s'agit d'une réaction à un article de Moréas sur le décadentisme et aux nombreuses réactions provoquées par cet article : « Le symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886, *Supplément littéraire*, p. 1-2.

²⁴⁸⁵ Charles Henry, « Introduction à une esthétique scientifique », *La Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique*, t. II, mai-août 1885, art. cit.

choses²⁴⁸⁶ ». Le discours de Kahn s'appuie sur l'argument d'autorité que constitue la science expérimentale. Celle-ci progresse par induction, puis validation de cette hypothèse par l'« expérimentation » d'un scientifique véritable qui est présenté comme une caution. Kahn place d'emblée le mouvement littéraire dont il souhaite se mettre à la tête sous un patronage scientifique. Étendant sa perspective à d'autres arts, dans une préface tardive consacrée au peintre Seurat, inventeur à la même époque du chromo-luminarisme qui s'appuie sur des lois scientifiques, chimiques et optiques²⁴⁸⁷, Kahn souligne la forme individuelle de ses peintures²⁴⁸⁸ et la fondation scientifique de sa théorie esthétique²⁴⁸⁹. « [II] met en évidence l'analogie entre la théorie du mélange optique fondée sur la juxtaposition des touches et le contraste simultané, et la "théorie du discontinu" dans laquelle s'est engagé, avec lui, la poésie du vers libre²⁴⁹⁰ », explique Ségolène Le Men, qui formule un rapprochement avec la poétique symboliste. Seurat, comme Kahn, souhaite réunir l'art et la science en établissant des passerelles par le biais de la physiologie²⁴⁹¹. Tous deux s'inspirent du travail du scientifique Charles Henry. Le poète travaille dans les années 1880 en collaboration étroite avec lui, comme le montre Robert Michael Brain qui établit le lien entre les expérimentations sur la courbe, ses rapports avec la physiologie et sa traduction littérale dans la ligne esquissée par le vers libre²⁴⁹².

Le poète théoricien regarde les préceptes d'une forme poétique comme des lois scientifiques : « en France, il fut longtemps plus difficile de discuter le sonnet que la loi de la gravitation universelle²⁴⁹³ ». La métaphore organique est fréquemment appelée à l'aide de la démonstration. L'alexandrin est considéré comme « une camisole²⁴⁹⁴ » que les poètes

²⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 441.

²⁴⁸⁷ Voir notamment Georges Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009, p. 350. Voir également Seurat, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, *op. cit.*, 1991, et notamment le chapitre « Science, influences », p. 16-31, mais aussi Alain Madeleine-Perdrillat, *Seurat*, Genève, Albert Skira, coll. « Découverte du Dix-Neuvième Siècle », 1990, p. 58, 89, 206. Voir enfin Françoise Cachin, *Seurat, Le rêve de l'art-science*, [Paris], Gallimard, Réunion des musées nationaux, coll. « Découverte Gallimard : Peinture », 1991, p. 54-65.

²⁴⁸⁸ Ségolène Le Men insiste sur le fait que le texte de Kahn loue surtout en Seurat sa façon toute personnelle de peindre, le fait que sa peinture soit une émanation directe de son intimité, ce qu'elle nomme « l'individualité artistique » : « L'introduction de Gustave Kahn aux *Dessins de Georges Seurat : une biographie en pointillé* », *Gustave Kahn (1859-1936)*, Sophie Basch (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2009, p. 251-304, p. 288.

²⁴⁸⁹ « Nous étions sensibles à la mathématique de son art », Gustave Kahn, *Les Dessins de Georges Seurat*, *op. cit.*, p. 6, cité par Ségolène Le Men, art. cit., p. 290.

²⁴⁹⁰ Gustave Kahn, *Les Dessins de Georges Seurat*, Paris, Bernheim-Jeune [1928], 2 vol., p. 9.

²⁴⁹¹ Voir à propos de ce rapprochement l'ouvrage de Robert Michael Brain, *The Pulse of Modernism*, *op. cit.*, p. 151. Voir aussi l'article de Ségolène Le Men, à propos de la préface qu'écrivit Kahn à un catalogue de reproductions de Seurat : « L'introduction de Gustave Kahn aux *Dessins de Georges Seurat : une biographie en pointillé* », art. cit. Kahn y évoque notamment la « physionomie esthétique de Seurat », Gustave Kahn, *Les Dessins de Georges Seurat*, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁹² Robert Michael Brain, *The Pulse of Modernism*, *op. cit.*, p. 151-155.

²⁴⁹³ Gustave Kahn, « Préface sur le vers libre », *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 18.

respectueux de la métrique traditionnelle enfilent de force au corps du vers. Même s'il rejette l'« affreux mot [de] vers polymorphe, inventé par la critique hostile, et qui fait penser à quelque terme d'une nomenclature scientifique²⁴⁹⁵ », Kahn fait bien souvent reposer ses explications sur des rapprochements qu'il effectue avec la science biologique. Ainsi évoque-t-il des « principes embryonnaires », qui contiennent « en germe » le vers libre. Cette métaphore lui permet d'esquisser une première fois l'idée selon laquelle le vers libre est indexé sur la subjectivité de chacun : il dépend des « organisations [...] dissemblables » de chaque poète²⁴⁹⁶. Cela ne l'empêche pas de faire reposer sa théorie sur une concordance naturelle qui rappelle l'unité de composition des évolutionnistes : le vers comporte une « unité principale (analogue de l'élément organique²⁴⁹⁷) ». Sous cette dénomination, Kahn désigne la notion de pied : « [c]ette unité consiste en un nombre ou rythme de voyelles et de consonnes qui sont cellule organique et indépendante²⁴⁹⁸. » À la suite des auteurs évoqués, il décrit le vers selon des métaphores anatomiques : le vers libre est « logiquement mais mobilement vertébré²⁴⁹⁹ ». En somme, Kahn répond au défaut de coordination et d'unité de plan attribué généralement aux vers-libristes. Il argue qu'il existe une colonne vertébrale unissant toutes les tentatives vers-libristes : l'idée selon laquelle « le poète parle et écrit pour l'oreille²⁵⁰⁰ ». Sa poétique repose sur la phonétique expérimentale qui permet d'unir l'intimité du poète à la forme singulière de son vers.

Cette forme singulière se révèle le fruit d'une opération psychologique profonde : « [p]our moi, le livre de vers est un drame se passant dans une conscience²⁵⁰¹ ». Comme l'explique John Clifford Ireson, « [l]e lyrisme aurait donc pour but d'extérioriser des *rythmes fondamentaux* (l'expression est de Kahn lui-même²⁵⁰²). Par-là, il entend tout mouvement instinctif de l'être intérieur devant les phénomènes de la vie²⁵⁰³. » En d'autres termes, le vers libre fonde, grâce à sa prise en compte de l'irréductible complexité de la nature de l'esprit humain (les « mouvements de la vie intérieure » qui provoqueraient des « rythmes instinctifs »²⁵⁰⁴), une nouvelle forme de lyrisme diffractée : « [l]e poème c'est la célébration du mystère qui se passe en un soi douloureux ou un soi attendri, et rien d'autre²⁵⁰⁵. » Du « drame » au « mystère », la

²⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

²⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁵⁰¹ Gustave Kahn, dans Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], *op. cit.*, p. 380.

²⁵⁰² Gustave Kahn, *Revue Indépendante*, t. VII, juin 1888, p. 527.

²⁵⁰³ John Clifford Ireson, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, Paris, A.-G. Nizet, 1962, p. 103.

²⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁰⁵ Gustave Kahn, *Revue Indépendante*, t. VII, juin 1888, p. 527, cité par John Clifford Ireson, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, *op. cit.*, p. 104.

constance de la référence théâtrale suggère que l'intimité du poète est une scène sur laquelle différents personnages, les multiples facettes du moi, entrent en confrontation et créent une voix polyphonique.

Comme le remarque Henri Scepi, cette définition a des implications sur la nature même du lyrisme moderne, qui connaît alors « de nouvelles modalisations de la parole lyrique monologique²⁵⁰⁶ ». La fondation du vers libre permet de sonder la profondeur psychologique du poète. Kahn ne dit pas autre chose, lorsqu'expliquant les préceptes qui ont présidé à la conception des *Palais Nomades* (composés partiellement en vers libres), il explique : « [d]epuis longtemps je cherchais à trouver en moi un rythme personnel suffisant pour interpréter mes lyrismes avec l'allure et l'accent que je leur jugeais indispensables²⁵⁰⁷ ». Prenant en compte le fait que la psychologie révèle des personnalités composites, le lyrisme tel que l'envisage Kahn n'est plus monolithique. Il s'accorde alors au pluriel pour indiquer la complexité de l'esprit humain moderne que le vers, libéré des contraintes traditionnelles, lui semble le plus apte à pouvoir suggérer.

Quant à la présence de la science comme objet, on la cherchera en vain dans les vers de Kahn. Il apparaît comme le chantre exemplaire de ce glissement de la fin du siècle : s'appuyer sur une méthode savante lui permet d'évacuer la thématique scientifique tout en revendiquant la modernité d'une œuvre en prise directe sur son époque. En somme, un lien s'esquisse alors avec Baudelaire, dont on a vu que la structure des textes était pensée en termes de formules mathématique. Ces deux entreprises poétiques permettent de montrer que la science peut structurer la poésie qui se détourne thématiquement d'elle, mais que ces évolutions sont diverses et multiples.

2.2. Les échos de l'approche scientifique dans les théories du vers libre

Les différents vers-libristes, constellation polymorphe et divisée, reprennent diversement la définition de Kahn, dont le « substrat scientifique » est systématiquement revendiqué comme pierre de touche, pour conserver surtout la théorie selon laquelle le vers libre est l'expression de la personnalité de chaque poète (en accord, on le verra, avec l'évolution que constate aussi Mallarmé).

²⁵⁰⁶ Henri Scepi, « Gustave Kahn : vers libre et position lyrique », dans *Gustave Kahn (1859-1936)*, Sophie Basch (dir.), *op. cit.*, p. 123-142, p. 127. Henri Scepi cite Félix Fénéon qui le premier avait mis en lumière cette idée d'une nouvelle « polyphonie », dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, t. VIII, n° 360, 1890. Cette analyse de Fénéon est étudiée et commentée par John Clifford Ireson dans *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, *op. cit.*, p. 48.

²⁵⁰⁷ Gustave Kahn, « Préface sur le vers libre », *op. cit.*, p. 16.

Robert de Souza, en 1892, après avoir reconnu que le vers libre était lié à une nécessité d'évolution du vers français, le décrit comme un impératif lié à l'inquiétude intrinsèque de chaque être humain : « par la raideur de son squelette²⁵⁰⁸, le rythme, la forme telle qu'encore la comprend Hugo, ne vit pas librement ; un renouvellement rythmique répondrait donc autant à des aspirations vibrantes qu'aux lois impersonnelles de la variété²⁵⁰⁹. » Souza conserve l'idée que le vers doit être l'émanation d'une vibration personnelle, il ajoute que le vers libre reconduit une règle de la rhétorique classique : la variété. En outre, l'irréductible spécificité en germe dans l'esprit de chaque créateur est réduite à l'unité lorsque Souza la décrit comme une simple et unique « activité inquiète » : les créateurs comme les spectateurs ressentent tous une « confuse aspiration [...] pour des formes d'art moins délimitées ». Cette même « activité inquiète » est commune parce qu'elle répond chez Souza à des nécessités physiologiques : « [n]os yeux et nos oreilles ont soif d'un ordre plus libre »²⁵¹⁰.

La même année, Francis Vielé-Griffin s'insurge face aux assauts de Sully Prudhomme contre le vers libre et les symbolistes dans un article pensé comme une réponse à l'ouvrage du parnassien *Réflexion sur l'art des vers*²⁵¹¹. Dès l'ouverture de cet article, Vielé-Griffin reproche à son aîné de rechercher une « recette scientifico-rythmique [...] pour produire le Beau littéraire ». Il ajoute qu'« [u]ne telle formule du Beau étant trouvée, l'Art ne serait plus qu'une Industrie »²⁵¹². Les vues d'Henry permettent aux vers-libristes de systématiser, contre cette « Industrie », une forme versifiée plus libre et plus individuelle. Elle sert à exprimer, grâce à un substrat originellement scientifique, « [l']individualité même [du poète]²⁵¹³ ». La souplesse du système est défendue par une théorie scientifique, une physiologie de la flexibilité. Chez Vielé-Griffin, cette conception se charge d'une valeur politique. Comme le proclame l'article de 1890 qui ouvre le numéro initial de la revue *Les Entretiens politiques et littéraires* dont Vielé-Griffin était le fondateur et le directeur, seule compte la forme libre en vue d'un « Art libre » d'inspiration anarchiste²⁵¹⁴.

En 1894, Albert Mockel reproche à Henri de Régnier de ne parvenir qu'accidentellement à écrire de véritables vers libres, c'est-à-dire selon lui des « vers tout à fait "ingénus"²⁵¹⁵ », quand

²⁵⁰⁸ On remarque la persistance de l'analogie organique.

²⁵⁰⁹ Robert de Souza, *Le Rythme poétique*, 1892, *op. cit.*, p. 43.

²⁵¹⁰ *Ibid.*

²⁵¹¹ Francis Vielé-Griffin, « Réflexion sur l'art des vers », *Les Entretiens politiques et littéraires*, n° 26, mars 1892, p. 215-220.

²⁵¹² *Ibid.*, p. 215. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵¹³ *Ibid.*, p. 217.

²⁵¹⁴ Francis Vielé-Griffin, « À propos du vers libre », *Les Entretiens politiques et littéraires*, n° initial, mars 1890, p. 3-11.

²⁵¹⁵ Albert Mockel, *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894, p. 94.

ceux de Vielé-Griffin sont avantageusement soumis à cette « impulsion ingénue²⁵¹⁶ ». Le vers symboliste se contente alors de correspondre, dans cette acception, au « rythme spontané et libre²⁵¹⁷ », sans qu'aucun rapprochement avec la science psychologique ni physiologique soit pris en compte par Mockel.

Deux ans plus tard, dans son essai intitulé *La Poésie contemporaine : 1884-1896*, Madeleine Vigié décrit ainsi le groupe vers-libriste : « [e]t quelle floraison de talents individuels ! Les poètes fuient les cénacles : volontiers ils se cherchent dans la solitude, jaloux de n'être qu'eux-mêmes et cependant, tout en gardant leur physionomie, ils ont des traits communs ayant subi de communes influences²⁵¹⁸. » La métaphore du bouquet est appropriée pour décrire le groupe : il s'agit d'un faisceau de poètes qui, sur la base d'ascendances partagées, font fleurir des formes poétiques différentes selon le germe que chacun sent croître en lui. On le voit, la pensée d'origine scientifique perd de sa scientificité en étant décrite par le détour analogique de la botanique. Il est significatif que, parmi les « communes influences », Vigié repère non seulement le refus de « l'histoire » mais aussi celui de « la science ». Demeure toutefois la pensée que chaque poète est une fleur distincte formellement et structurellement des autres, celle d'une « physionomie » individuelle qui se réfléchit sur leur poésie²⁵¹⁹. Le vers libre est un instrument plus « subjectif » lié à « l'intuition »²⁵²⁰.

La pensée d'Adolphe Boschot est également marquée par cet assouplissement. Après avoir, comme on l'a vu, reproché à Sully Prudhomme la systématisation mathématique de sa conception poétique et le respect aveugle des règles métriques traditionnelles²⁵²¹, Boschot, qui revendique le droit de la poésie à parer des fleurs de la muse les découvertes scientifiques²⁵²², en vient à recommander une totale liberté formelle dont le poète doit se saisir afin de respecter et d'écouter son instinctive créativité : « [t]out est nouveau sous le soleil, puisqu'à vrai dire rien n'existe pour chaque homme, sinon les nuances d'être que chacun perçoit en lui. [...] Alors, tu trouveras d'instinct selon quelles lois particulières tu dois créer²⁵²³. » Boschot revendique ce

²⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁵¹⁸ E. Vigié-Lecoc [Madeleine Vigié], *La Poésie contemporaine : 1884-1896*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 25.

²⁵¹⁹ Il convient de noter toutefois que Vigié considère que l'union la plus harmonieuse entre la lyre et la science se trouvait plutôt chez les romantiques, qui, « [d]'accord [...] avec les savants, [...] ont célébré les harmonies naturelles », *ibid.*, p. 40.

²⁵²⁰ *Ibid.*, p. 262 et 263.

²⁵²¹ Adolphe Boschot, *La Crise poétique, et aussi Le Poète, les Courtisanes et l'Amour*, 1897, *op. cit.*, p. 10-11.

²⁵²² « [L]es pensées des savants et des sages, en passant sur son sourire [celui de la Muse nouvelle], prennent la Beauté et le Rythme : elle est déesse et transfigure les songes des hommes », *ibid.*, p. 56.

²⁵²³ *Ibid.*, p. 63.

paradoxe qui lui permet de rapprocher des « lois » d'un « instinct ». De l'« intuition » de Kahn et de Vigie, on est passé à un concept proche, mais plus marqué biologiquement, « l'instinct ».

Cette idée perdurera longtemps, et le vers libre sera récupéré par les symbolistes tardifs comme une émanation inconsciente de la philosophie générale de Bergson. Dans un article de 1910 intitulé « La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain²⁵²⁴ », Tancrède de Visan caractérise le symbolisme comme un « lyrisme d'intuition²⁵²⁵ ». Ce mouvement envisage l'esprit humain et le phénomène vital comme des entités souples et mouvantes. L'esprit n'est plus divisé, mais bien en évolution constante²⁵²⁶, la vie n'est plus analysée et disséquée (reproche que Tancrède de Visan formule à l'encontre des parnassiens) mais regardée de l'intérieur comme un « acheminement²⁵²⁷ ». Selon Tancrède de Visan, le vers libre est par conséquent la seule forme apte à prendre en compte ce caractère mouvant de la vie et du moi : « le vers libre, basé sur les accents de la langue et les pulsations de l'âme ou mouvements des sentiments donne seul la véritable expression, l'allure de nos états psychologiques qui s'écoulent dans le temps et la durée pure²⁵²⁸. » L'intuition du vers libre remplace l'analyse du vers mesuré, ce qui conduit de Visan à citer ce beau vers de Francis Vielé-Griffin en conclusion : « Notre art n'est pas un art de lignes et de sphères²⁵²⁹. » Face à la ligne droite, tendue et définitive, à la sphère, close sur elle-même et qui ne peut évoluer, Vielé-Griffin revendique en creux une poétique souple, celle de la courbe et de l'inscription pulsatile.

2.3. « Crise de vers²⁵³⁰ » de Mallarmé : une influence discrète des sciences biologiques

Dans « Crise de vers », texte hybride recomposé par le poète en 1897 à partir d'éléments d'articles antérieurs (1886-1895)²⁵³¹, Mallarmé s'interroge sur les dernières évolutions de la métrique française, du relâchement pondéré que l'influence hugolienne fait subir aux coupes de l'alexandrin jusqu'aux expérimentations du vers libre. Il a peu été remarqué que ce texte porte la trace des sciences modernes sur la façon de concevoir le vers. Assurément, Mallarmé

²⁵²⁴ Tancrède de Visan, « La philosophie de M. Bergson et le lyrisme contemporain », revue *Vers et prose*, t. XXI, 1910, article repris dans *Vers et Prose (1905-1914) Anthologie d'une revue de la Belle Époque*, Claude-Pierre Pérez, Annick Jauer, Hugues Laroche et Elisabeth Surace (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 2015, p. 679-703.

²⁵²⁵ *Ibid.*, p. 679.

²⁵²⁶ Voir notamment à ce propos « Un et indivisible : un tout doué d'unité », *Histoire naturelle de l'âme*, Laura Bossi, *op. cit.*, p. 290-313.

²⁵²⁷ Tancrède de Visan, art. cit., p. 690.

²⁵²⁸ *Ibid.*, p. 701.

²⁵²⁹ *Ibid.*, p. 703. Tancrède de Visan cite le poème « En Arcadie », dernier mouvement de *La Clarté vive* (1897) de Vielé-Griffin, repris dans *Œuvres*, Paris, Mercure de France, t. II, 1924, p. 202.

²⁵³⁰ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations* [1897], repris dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 204-213.

²⁵³¹ Pour une brève histoire génétique de ce texte, voir l'édition de Bertrand Marchal, *ibid.*, p. 1643.

n'est que discrètement scientifique en regard d'autres auteurs. Toutefois, quelques éléments empruntés aux sciences révèlent que le paradigme évolutionniste se répand jusqu'à influencer l'écriture argumentative du poète.

Le titre lui-même porte cette empreinte discrète : le substantif « crise », à l'époque, fait toujours référence, en premier lieu, au sens littéral qui est de nature médicale. C'est le premier sens que donnent les dictionnaires de Littré et de Larousse. Le texte s'ouvre d'ailleurs sur un écho à l'acception étymologique de « crise », la *séparation*, le fait de sectionner, puisqu'il est question du voile du temple qui se déchire²⁵³². En outre, cette crise est caractérisée dès les premières lignes comme « fondamentale » – c'est-à-dire qu'elle regarde les origines et la constitution même du vers – et « exquise »²⁵³³. Or ce second adjectif ne peut se comprendre qu'en adoptant le sens médical de l'adjectif dont attestent Littré et Larousse : *exquis*, dans son acception médicale, caractérise une affection dont les accès (les « crises ») sont réguliers²⁵³⁴. Le jeu avec la biologie et la médecine paraît indéniable, quoique Mallarmé le voile sous l'épaisseur du langage. Selon le sens littéral de l'expression du titre de l'essai de Mallarmé, le vers est regardé comme un organisme atteint d'une maladie qui connaît alors un accès aigu.

La langue mesurée du vers français y est décrite comme comportant des « coupes vitales »²⁵³⁵. Dans le cadre de l'expansion de la théorie cellulaire, d'une pensée de l'organe, l'organisme vivant est désormais structuré et complexe. Le vers, organisé, peut se rapprocher de cette structure cellulaire. Mallarmé l'étudie en diachronie selon les règles de la biologie moderne : tantôt le vers strict est regardé comme un « instrument héréditaire »²⁵³⁶, qui se transmet alors génétiquement et de façon implacable (Darwin avait déjà postulé l'existence de gemmules qui seraient responsables de la transmission des caractères acquis postulée par Lamarck²⁵³⁷), tantôt les poètes modernes l'utilisent comme une « réminiscence »²⁵³⁸, c'est-à-

²⁵³² *Ibid.*, p. 205.

²⁵³³ *Ibid.*, p. 204.

²⁵³⁴ Le fait que Mallarmé utilise cet adjectif en ce sens est renforcé par le fait que, précisément, la crise du vers de la fin du siècle est cyclique et réglée, puisqu'elle fait écho à la crise – de nature différente – de la fin du siècle précédent (« on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais hors de la place publique », *ibid.*, p. 204).

²⁵³⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁵³⁶ *Ibid.*, p. 206.

²⁵³⁷ Charles Darwin, *De la variation des animaux et des plantes à l'état domestique* [*The Variation of Animals and Plants Under Domestication*, 1868], 2 vol., Edmond Barbier (trad.), Paris, C. Reinwald et C^{ie}, 1879-1880. Voir à ce propos l'essai capital de François Jacob, *La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, *op. cit.*, et plus récemment le chapitre de Staffan Müller-Wille, « Hérédité, race et eugénisme dans le long XIX^e siècle », Arjoun Raj (trad.), dans *Histoire des sciences et des savoirs*, Dominique Pestre (dir.), t. II, *Modernité et globalisation*, *op. cit.*, p. 390-409.

²⁵³⁸ Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 207.

dire que la métrique classique est inscrite dans leur patrimoine et qu'ils s'en souviennent comme intuitivement.

Il faut dire que Mallarmé considère la métrique comme une création qui remonte aux temps premiers (en cela, il n'est pas si loin des théories d'un Jules de Gaultier, par exemple, et de Rousseau avant lui). Cette création est exposée comme une opération de biologie : « a jailli la métrique aux temps incubatoires²⁵³⁹ ». La forme du vers est un être vivant sorti d'un œuf. Le jaillissement de la vie métrique s'énonce dans le texte en prose sous une forme dodécasyllabique à coupe médiane qu'il n'est pas impossible de regarder comme un vers blanc, hypothèse renforcée par le fait que le premier segment de la phrase peut être lu comme un décasyllabe traditionnel en 4+6 : « Arcane étrange ; + et, d'intentions pas moindres, // a jailli la métrique + aux temps incubatoires²⁵⁴⁰ » (10 [4+6] // 12 [6+6]). Tout se passe comme si Mallarmé reproduisait ce jaillissement poétique en le suggérant par le surgissement d'un rythme mesuré et marqué par la métrique classique. Les deux vers traditionnels, mêlés, semblent ainsi sortir de leur œuf en même temps que le poète en décrit l'éclosion.

Mallarmé reconduit la théorie physiologique selon laquelle la versification française évolue en fonction de la sensibilité humaine : « l'oreille, affranchie d'un compteur factice [le décompte de l'alexandrin régulier], connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres²⁵⁴¹. » Le naturel, le spontané et la sensation (« jouissance ») prennent le pas sur la règle artificielle (« factice »). Comme chez Le Goffic et Thiéulin, comme chez Sully Prudhomme, la conception mallarméenne de l'évolution du vers doit être soumise au temps long et à la conception primordiale de l'adaptation. Adaptation indéfinie, assurément, puisqu'on ne saurait dire si c'est l'oreille humaine qui doit s'adapter aux évolutions du vers (conception de Le Goffic et Thiéulin) ou le vers qui doit s'adapter à l'évolution de l'oreille humaine (conception que semble suggérer Sully Prudhomme). Mallarmé se contente de constater un phénomène d'adéquation, d'harmonie, entre les expérimentations mélodiques du vers (le « timbre » est une notion d'ordre prosodique) qui expérimente un relatif assouplissement et les aspirations de l'oreille humaine moderne. Toutefois, il semble bien que ce soit le charme de la variation, appelé de leurs vœux par les arts poétiques antiques et classiques, qui se trouve ici érigé à nouveau en précepte. Cet assouplissement du vers traditionnel est décrit par Mallarmé à l'aide de métaphores relevant discrètement de la biologie, ce qui le conduit à regarder par le même prisme la création du vers libre.

²⁵³⁹ *Ibid.*, p. 208.

²⁵⁴⁰ *Ibid.*

²⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 206.

Dès l'ouverture de son ouvrage *Le Vers libre*, Michel Murat rappelle la définition d'inspiration biologique que Mallarmé donne du vers libre²⁵⁴² : ce nouveau vers est « polymorphe²⁵⁴³ ». En somme, le vers libre, comme son nom l'indique, n'a pas de forme fixe. Le choix lexical de Mallarmé est significatif. *Le Trésor de la langue française* fait remonter la création de « polymorphe », emprunté à l'anglais, au tout début du XIX^e siècle. Il concerne d'abord le domaine botanique, se charge d'une acception chimique au milieu du siècle avant de pouvoir s'appliquer à des formes biologiques complexes à partir des années 1870. Il ne connaît pas encore d'acception plus large lorsque l'emploie Mallarmé. Le terme est encore un marqueur de scientificité. Le poète sélectionne un vocable alors presque exclusivement employé pour caractériser un organisme. Si Mallarmé observe une solution de continuité dans l'histoire du vers français, la persistance de la métaphore biologique lui permet de ne pas complètement discréditer la poétique vers-libriste : il la légitime en partie en la liant à des débats modernes. Il constate que le vers libre est le fruit d'une conception proche de l'évolutionnisme, qui se traduit selon François Jacob, par les mots « *divergence, diversification, dispersion*²⁵⁴⁴. »

Mallarmé concède, avec la prudence et le doigté qui le caractérisent, que cette forme ne va pas de soi. Le modèle biologique ne tient pas jusqu'au bout comme comparant viable. Comme le rappelle François Jacob, le second élément définitoire de la théorie évolutionniste est l'absence de sauts et de changements brusques²⁵⁴⁵. Le vers libre, avec sa démarche révolutionnaire, tend à égarer le lecteur et à lui faire perdre de vue le lien qui unit le vers libre au vers classique, la branche qui lie celui-ci à celui-là. Il manque ici un chaînon pour expliquer comment la poésie est passée de sa forme métrique la plus rigoureuse à la libération la plus débridée. Entre le type romantique et le vers libre, ce chaînon manquant n'existe que partiellement dans les assouplissements du vers instable tel que le pratique par exemple « Henri de Régnier ». Mallarmé propose en effet de regarder la modernité formelle « sous un aspect triple », « en graduant »²⁵⁴⁶. Voilà donc un chaînon, puisqu'Henri de Régnier est présenté comme le « révélat[eur] » d'un « trouble transitoire » des poètes devant « l'instrument héréditaire »²⁵⁴⁷. Ce chaînon de transition est hélas jugé trop « discr[et] », de même que la transitionnelle forme adoptée par Laforgue et son vers faux n'est que l'outil d'une œuvre de

²⁵⁴² Michel Murat, *Le Vers libre*, op. cit., p. 10.

²⁵⁴³ Mallarmé, « Crise de vers », op. cit., p. 207.

²⁵⁴⁴ François Jacob, *La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, op. cit., p. 181.

²⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

²⁵⁴⁶ Mallarmé, « Crise de vers », op. cit., p. 206.

²⁵⁴⁷ *Ibid.*

jeunesse à laquelle ne fut pas donnée suite²⁵⁴⁸. Le problème que soulève d'emblée cette définition d'inspiration biologique repose sur l'impossibilité de pouvoir justement circonscrire un fonctionnement stable du vers libre : « on bascule d'une forme trop simple ou trop générale à une relativité sans repère²⁵⁴⁹ ». Le modèle de la « bascule » qu'invoque Murat renvoie de façon problématique au modèle cuviériste de la catastrophe.

La raison en est simple : l'invention du vers libre se détourne le plus généralement du soutien méthodologique et structurel de la biologie moderne pour s'appuyer de préférence sur une forme de physiologie à la conception assez peu scientifique. Le vers libre se définit le plus couramment par ses sectateurs comme l'émanation la plus personnelle et la plus intime de l'organisation intime de chaque poète. Mallarmé ne dit pas autre chose, lui qui ne le pratique guère, lorsqu'il explique :

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier aussi à la Langue²⁵⁵⁰.

En d'autres termes, le caractère révolutionnaire de cette nouvelle forme repose précisément sur la polymorphie, parce que la subjectivité de chaque poète nécessite l'invention d'un instrument particulier qui lui correspond, et que Mallarmé lie intimement à des éléments corporels du poète, souffle intime, doigts qui frôlent ou mains qui frappent. Le vers libre est par conséquent l'émanation formelle d'une irréductible intimité que le corps permet de faire remonter à la surface de l'être pour l'inscrire sur le papier : « Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun²⁵⁵¹. » Le corps humain et le corps du vers entrent en résonance pour reproduire le rythme et les harmonies intimes que chaque poète sent confusément bruire en lui.

Comme Baudelaire, Mallarmé utilise le mot « science » pour signifier la maîtrise du métier poétique. C'est ici aussi prendre position dans le conflit qui oppose le discours poétique et le discours scientifique, en énonçant l'idée qu'existerait une science de la forme poétique, et que le poète pourrait la décrire plus adéquatement que le scientifique, en empruntant toutefois les outils de ce dernier.

²⁵⁴⁸ *Ibid.*

²⁵⁴⁹ Michel Murat, *op. cit.*, p. 10.

²⁵⁵⁰ Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 207.

²⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 207-208. Mallarmé répète cette métaphore dans sa réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* [1891] de Jules Huret, *op. cit.*, p. 100 : « chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, les airs qu'il lui plaît ».

« L'organisme ne peut se dissocier de son milieu. C'est l'ensemble qui se modifie et qui se transforme²⁵⁵². » Le vers libre correspond à une conception éminemment moderne, qui, quoique reposant sur le principe d'une *tabula rasa* problématique dans le cadre d'une pensée confusément évolutionniste, est en accord avec l'état des sciences de son époque. Science et poésie se modifient et se transforment ensemble pour faire plus de place à la subjectivité.

3. *SYMBOLISME ET POÉTIQUE EXPÉRIMENTALE*

« Orage, lustral ; et, dans des bouleversements,
tout à l'acquit de la génération récente,
l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. »,
Stéphane Mallarmé²⁵⁵³.

Suivant l'exemple du *Roman expérimental*, envisagé par Zola à partir des théories de la médecine telle que la conçoit Claude Bernard, les poètes formulent le besoin de faire entrer à son tour la poésie dans le laboratoire. Gustave Kahn reconnaît que l'une des raisons qui, en 1886, ont influencé le tournant du vers libre, qu'il considère comme une entreprise expérimentale, est l'aporie du roman zolien. Il s'agissait de « protester contre la platitude des petits naturalistes, retirer le roman du commérage et du document trop facile, renoncer à de petites analyses pour tenter des synthèses²⁵⁵⁴ ». Le renouvellement des formes poétiques s'est aussi inspiré du désir zolien de transposer la méthode scientifique dans les lettres, à cela près que le genre poétique, méfiant vis-à-vis d'une lyre jugée par les symbolistes trop égotiste, et reconduisant ce reproche sur le roman naturaliste, cherche à structurer scientifiquement sa langue en vue de constituer des œuvres totales. L'inspiration scientifique aurait poussé Zola à scruter les petits faits humains, elle permettra à la poésie de s'ouvrir au monde et de chanter l'élan vital universel. Contre les « petites analyses » du roman naturaliste, la poésie expérimentale cherche à atteindre les « synthèses ». Or la synthèse est bien la recomposition, chimique d'abord, de corps simples en corps composés. En 1890, J.-H. Rosny – pseudonyme commun des frères Boex – préface *Les Rythmes pittoresques* dans lesquels Marie Krysinska revendique l'invention du vers libre dès 1882²⁵⁵⁵. Dans cette préface, les deux frères romanciers, défenseurs de la forme libre, rejettent un vers qui serait centré sur l'intimité du

²⁵⁵² François Jacob, *La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, op. cit., p. 172.

²⁵⁵³ Mallarmé, « La Musique et les Lettres », op. cit., p. 65.

²⁵⁵⁴ Gustave Kahn, *Symbolistes et Décadents*, op. cit., p. 52.

²⁵⁵⁵ Voir à ce propos Michel Murat, *Le Vers libre*, op. cit., p. 69-70, mais aussi John Clifford Ireson, *L'Œuvre poétique de Gustave Kahn (1859-1936)*, op. cit., p. 86-89 ainsi que Daniel Grojnowski, « Poétique du ver libre : "Derniers vers" de Jules Laforgue (1886) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1984, n° 3, p. 390-413.

poète pour pouvoir au contraire s'ouvrir au monde moderne dans sa complexité scientifique et métaphysique :

[Q]ue la poésie ne soit pas seulement le refuge des microcéphalies routinières, des chloroses et des infirmités, qu'elle ne se borne pas à des pessimistes d'avorton, à des anarchies exsangues de menteurs [...] ; qu'elle ne recule pas devant la seule œuvre digne des puissants qui est de comprendre et de rendre l'extraordinaire époque où nous vivons, d'en accepter les problèmes ardues, l'admirable analyse scientifique et philosophique sous peine de voir périr la prosodie²⁵⁵⁶ [...].

La microcéphalie était une maladie étudiée à l'époque. Elle demeurait toutefois, comme en atteste la définition de Littré, un synonyme d'idiotisme. Il y a fort à parier que ce « refuge des microcéphalies routinières » décrit peu élogieusement, par le recours à la médecine moderne, les entreprises lyriques des néo-romantiques. Les « chloroses » et autres « infirmités » s'adressent plutôt aux décadents, voire aux symbolistes qui, Vielé-Griffin en tête, mêlent la forme poétique, sa libération, à une conception modérée de l'anarchie. Ils s'écartent de la vigueur poétique que les deux frères appellent de leurs vœux. Les poètes visés sont des feuilles qui ont perdu leur chlorophylle, voire des êtres vivants anémiés, dans les veines desquelles trop peu de sang circule encore pour que l'on puisse considérer que leur œuvre est vivante. Biologie, médecine et botanique apportent un concours analogique aux deux romanciers afin de méjuger un mouvement, le décadentisme, fréquemment rapproché du symbolisme. Le vers libre pourra à son tour être parfois regardé comme l'une des manifestations de cette évolution en forme de perte : la structure et l'énergie vitale, impulsions inspiratrices, s'amenuisent²⁵⁵⁷. La poésie moderne, empruntant cette forme novatrice dont J.-H. Rosny encourage le développement, trouvera sa voie nouvelle dans l'« analyse scientifique et philosophique ». Si le vers libre ne se fait pas analytique – on voit qu'une tension s'esquisse entre la « synthèse » de Kahn et l'« analyse » de Rosny, le laboratoire étant plutôt le lieu de la seconde opération –, la vie du mètre français prendra fin. Tout se passe comme si les deux frères poursuivaient une tentative de réconciliation entre la libération formelle, que revendique Marie Krysinska, et les vues poétologiques d'un Sully Prudhomme, souhaitant détourner la poésie moderne d'une inspiration purement égotiste pour ouvrir les vers aux complexes questionnements scientifico-métaphysiques du moment.

²⁵⁵⁶ J.-H. Rosny, préface des *Rythmes pittoresques* de Marie Krysinska, Paris, Alphonse Lemerre, 1890, p. VII-XI, p. XI pour la citation.

²⁵⁵⁷ Voir en particulier Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, 1892, *op. cit.*

À propos de René Ghil, Tristan Tzara constate l'existence d'une « *expérimentation poétique*²⁵⁵⁸ ». Olivier Gallet, définissant un objet littéraire proche, évoque une « littérature d'hapax » et des « prototypes poétiques »²⁵⁵⁹ qui peuvent nous aider à penser la poésie expérimentale. Comme l'expérimentation, le prototype « frappe d'emblée par un effet de nouveauté produit d'abord par sa forme et s'entend comme annonciateur d'une série²⁵⁶⁰. » Le prototype importe peu en tant qu'œuvre en soi, c'est sa démarche expérimentale, sa réalisation concrétisée (réussie ou non, d'ailleurs) qui compte²⁵⁶¹. L'œuvre expérimentale, elle, vaut pour son geste novateur. Elle a valeur de vérification par l'expérience (que cette vérification aboutisse, comme en science, à la validation d'une hypothèse ou à son invalidation). C'est une littérature pour voir, qui, par l'expérimentation, cherche à vérifier la viabilité d'une nouvelle forme poétique.

Jean-Pierre Bobillot remarque que la notion même de poésie expérimentale ne va pas de soi²⁵⁶². On a tendance à considérer que la poésie moderne doit relater, dans le droit sillage des œuvres de Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont, des expériences, plus personnelles et subjectives, là où l'expérimentation relègue la poésie dans le laboratoire aseptisé et sans questionnement des analystes. Dans l'esprit collectif, l'expérimental serait dépourvu d'idéal²⁵⁶³. Pourtant, on a vu que les œuvres de ces trois poètes, à divers égards, pouvaient également se rattacher à une certaine conception de l'expérimentation (démarche scientifique, création de nouvelles formes...). L'idéal n'est pas non plus absent des œuvres expérimentales de Mallarmé, Alfred Jarry et René Ghil, qui mettent en place une pensée universelle à partir d'une réflexion expérimentale, notamment sur la matière du monde et du texte poétique.

3.1. Mallarmé et le poème expérimental : « la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers²⁵⁶⁴ »

La critique a pu insister sur le désintérêt de Mallarmé pour les sciences. Toutefois, ses propres aveux dans la correspondance, le recours à des analogies scientifiques dans ses textes critiques et la présence certes discrète mais parfois revendiquée comme structurelle dans ses

²⁵⁵⁸ Tristan Tzara, « Essai sur la situation de la poésie », *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, décembre 1931, cité par Jean-Pierre Bobillot dans l'édition partielle de *Le Vœu de vivre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2004, p. 23. C'est Tzara qui souligne.

²⁵⁵⁹ Olivier Gallet, « Les prototypes poétiques », *Poétique*, 2012/1, n° 169, p. 41-61, p. 41 pour la citation.

²⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

²⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁶² Jean-Pierre Bobillot, présentation à *Le Vœu de vivre*, *op. cit.*, p. 23-25.

²⁵⁶³ Jean-Pierre Bobillot, introduction au volume collectif *Innovation / Expérimentation en poésie*, Jean-Pierre Bobillot (dir.), revue *Recherches et travaux*, n° 66, Grenoble, ELLUG, 2005.

²⁵⁶⁴ Mallarmé, lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 24 septembre [1867], reprise dans les *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), *op. cit.*, t. I, p. 723-725, p. 724 pour la citation.

textes poétiques d'éléments scientifiques, poussent le lecteur attentif à se défier d'un tel jugement.

Il est tout d'abord manifeste que Mallarmé se tient au courant de la science de son époque, notamment dans sa perspective culturelle et linguistique. Savant appliqué à l'étude de la linguistique comparée, il traduit un ouvrage de mythologie comparée qui est l'œuvre du révérend Cox²⁵⁶⁵. À la fin des *Beautés de l'anglais*, sa libre traduction d'une anthologie de textes anglais « à l'usage de la jeunesse », Mallarmé fait la liste des scientifiques britanniques à qui il rend un hommage appuyé en plaçant leurs œuvres parmi les « Belles pages du XIX^e siècle ». Humphrey Davy, John Herschel, Charles Lyell et Charles Darwin sont célébrés pour leurs découvertes autant que pour leur manière de les transmettre. Humphrey Davy est un « grand chimiste aux découvertes splendides » qui « eut à sa disposition un talent littéraire. » John Herschel, le grand astronome, découvreur d'étoiles comme son père, est couronné de la « gloire » de celui-ci qui lui a légué le goût des lettres et de la poésie. Charles Lyell, le géologue de l'uniformitarisme, est un « génie » à l'influence phénoménale, allié à « un admirable peintre de tout ce qu'il pense ou voit. » Enfin, Darwin a mis en place une pensée « très neuve » qui a « passionné l'esprit contemporain »²⁵⁶⁶. Le poète ne rejette pas systématiquement les manifestations du « reportage²⁵⁶⁷ », et reconnaît que science et poésie peuvent entretenir des rapports.

Au sein de son œuvre, la présence d'un savoir astronomique a fréquemment été relevée et commentée²⁵⁶⁸. D'autre part, Bertrand Marchal est parvenu à prouver que toute l'entreprise poétique mallarméenne, après 1869 – date d'une forme d'illumination –, est sous-tendue par une conception scientifique du langage²⁵⁶⁹ qui aboutit à deux des textes poétiques les plus tardifs et les plus formellement novateurs de Mallarmé, les *Notes en vue du « Livre »*, dans un premier temps, puis *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²⁵⁷⁰. La relation entre les deux

²⁵⁶⁵ Mallarmé, *Les Dieux antiques*, traduction libre de *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer*, George W. Cox, 1867, repris dans les *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), *op. cit.*, t. II, p. 1445-1567. Voir à propos de cet ouvrage, de sa traduction par Mallarmé et de l'inspiration de Max Müller, la présentation de Bertrand Marchal dans son édition des *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 1812-1816.

²⁵⁶⁶ Mallarmé, *Beautés de l'anglais* [1878], repris dans les *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), *ibid.*, p. 1347-1441, p. 1440 pour les citations. Notons que c'est la traduction du texte de *L'Origine des espèces* – par Clémence Royer – qui est commentée élogieusement par Mallarmé.

²⁵⁶⁷ Mallarmé, « Crise de vers », *art. cit.*, p. 212.

²⁵⁶⁸ Voir notamment l'ouvrage de référence de Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, Paris, José Corti, 1959, mais aussi Claude Roulet, *Élucidation du poème de Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Neuchâtel, Aux Ides et Calendes, 1943, et Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

²⁵⁶⁹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 83-100.

²⁵⁷⁰ Voir à propos de ce poème les études, fondamentales quoique datées de Robert Greer Cohn, *L'Œuvre de Mallarmé, Un coup de dés*, René Arnaud (trad.), Paris, Librairie des lettres, coll. « Critique et création », [1951],

textes doit être pensée comme une évolution qui prend justement en compte le rôle que peut jouer la science dans la constitution structurelle profonde de l'œuvre poétique.

Bertrand Marchal montre que le projet du « Livre » – rédigé selon toute vraisemblance entre 1885 et 1895 – est dès le début soumis à une tentation double, qui vise à concilier la pure matérialité de l'homme à une esthétique de l'exhaustif et du beau (absolu et pureté)²⁵⁷¹. Comme l'explique Éric Benoit²⁵⁷², l'étude attentive des notes en vue du « Livre²⁵⁷³ », ainsi que des nombreux textes péri-textuels, révèle la fascination de Mallarmé pour une pensée proche du scientisme. Cette œuvre s'énoncerait sur les modèles scientifiques qui régissent le monde : « les brouillons du Livre de Mallarmé nous semblent donc être un terrain très favorable à l'étude de ces isomorphismes entre poésie et épistémologie²⁵⁷⁴ ». Éric Benoit explique notamment que l'œuvre est conçue comme « conforme à la dynamique évolutive de l'univers voué à l'accomplissement du Second Principe de la Thermodynamique²⁵⁷⁵ ». Ce principe tend à l'épuisement énergétique : l'œuvre doit alors poursuivre l'épuisement de toutes les énergies, notamment par la profusion et la tentative de l'exhaustif. Le « Livre » tel que l'esquissent les notes tend en particulier à épuiser les possibles par le biais des combinatoires mathématique en multipliant les équivalences d'équation et les opérations algébriques de toutes sortes²⁵⁷⁶.

Dans les « Notes sur le langage », cette équivalence entre la langue et les mathématiques est envisagée par Mallarmé lorsqu'il énonce que « [l]a Science n'est [...] pas autre chose que la Grammaire²⁵⁷⁷. » Le poète envisage les classifications grammaticales « à la façon de celles de l'histoire naturelle²⁵⁷⁸ ». Le langage devient une connaissance scientifique²⁵⁷⁹. La pensée structurelle des *Notes en vue du « Livre »* s'appuie, comme pour illustrer cette idée d'une langue scientifique, sur une abondance de formules mathématiques.

et de Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés, essai d'exégèse mallarméenne*, Paris, José Corti, 1953. Voir aussi, plus récemment les études de Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 269-293, Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé, Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême Contemporain », 2005 et Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, 2011.

²⁵⁷¹ Bertrand Marchal, *Notice pour les notes en vue du « Livre »*, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 1372-1375.

²⁵⁷² Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998.

²⁵⁷³ Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 945-1060.

²⁵⁷⁴ Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, *op. cit.*, p. 361.

²⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 359.

²⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 365.

²⁵⁷⁷ Mallarmé, *Notes sur le langage [1869-1870]*, repris dans les *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 876.

²⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 877.

²⁵⁷⁹ Voir à ce propos Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé, La grammaire & le grimoire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2005, p. 51-80.

Le texte des *Notes* s'ouvre sur une scène de crime initiale que l'algèbre semble à même de pouvoir résoudre, puisque la révélation du crime est immédiatement suivie de formules mathématiques :

finir
conscience
Et peines xxxxxx
trop xxx
rue

crime
infame

double
lieu
foule ma
place

un – crime – égout

$$480 = 96 \times 5$$

$$24 \text{ fois } 240^{2580}$$

S'ensuit une série d'équations qui semble suggérer la possibilité d'une résolution : multiplications et équivalences apparaissent comme autant de problèmes résolus. Toutefois, le texte dégage une nouvelle donnée, un « Mystère ». Mathématiquement, un « X »²⁵⁸¹ fait son apparition, qui signifie une inconnue. Les séries d'« xxx » du début du texte préfiguraient déjà cette part mystérieuse, l'idée que certains éléments de l'affaire du « meurtre » étaient inconnus. Mallarmé semble alors en tirer un théorème qui doit lui permettre d'aboutir à l'idée du Livre : « Comme $\frac{\text{Myst}}{\text{Idée}}$ est hymne²⁵⁸² ». Sous cet « hymne » semble se cacher le « Livre » qui paraît s'y substituer juste après. Le Livre/hymne doit donc être conçu comme une équation : un mystère divisé par une idée. Or ces *Notes* s'ouvrent précisément sur un Mystère, le « crime / infame ».

Mallarmé exhibe en ouverture de ces *Notes* la dimension expérimentale de l'œuvre telle qu'il commence à la concevoir. Que la pensée relève de la thermodynamique ou d'une expérience mathématique, il s'agit d'éprouver la viabilité d'une forme poétique nouvelle. Les *Notes*, laboratoire d'écriture du *Livre* à venir, se font expérimentales en cherchant à développer sur la base de formules scientifiques une sorte de mystérieux protocole poétique.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard reconduit cette attitude expérimentale. Elsa Courant a récemment rappelé que le texte du *Coup de dés* dévoilait lui-même sa propre structure

²⁵⁸⁰ Mallarmé, *Notes en vue du « Livre »*, op. cit., p. 947.

²⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 948.

²⁵⁸² *Ibid.*, p. 949.

d'engendrement, en faisant scintiller en fin du poème cette « CONSTELLATION » : le « poème », indice générique livré en sous-titre, se constituerait typographiquement, syntaxiquement et sémantiquement selon le modèle de l'astérisme²⁵⁸³. Typographiquement, parce que les groupes rythmiques se répartissent sur la page selon une logique qui semble à la fois hasardeuse en même temps que soumise à l'interprétation (comme la constellation). Syntaxiquement parce que la phrase mallarméenne se distribue en groupes qui se distinguent par le degré syntaxique²⁵⁸⁴ : les groupes les plus profondément enfouis dans l'épaisseur grammaticale de la phrase complexe auront ainsi tendance à adopter une police plus réduite comme les étoiles les plus lointaines d'une constellation sont moins visibles. Sémantiquement, enfin, parce que le texte est constitué d'une seule phrase simple dont le fil est éclaté en une multitude de pistes sémantiques que le lecteur est tour à tour invité à suivre puis à abandonner²⁵⁸⁵. Mallarmé semble tenir à ce modèle de la constellation comme fondement d'une poétique moderne. Paul Valéry²⁵⁸⁶, lors d'une promenade avec le maître faite la nuit où ce dernier lui avait fait la lecture de son prototype²⁵⁸⁷, pense avoir compris que Mallarmé a trouvé dans l'organisation stellaire non seulement le modèle, mais aussi « l'Impératif d'une poésie : une poétique²⁵⁸⁸. » La poétologie mallarméenne, que Valéry regarde comme « un événement de l'ordre universel [...], le spectacle idéal de la Création du Langage²⁵⁸⁹ », s'adosserait à une tentative de rénovation linguistique qui prendrait exemple sur l'ordre cosmique du monde. Mallarmé traduirait poétologiquement la forme éclatée des mondes stellaires. Il faut néanmoins reconnaître qu'il est hasardeux d'avancer que c'est une conception scientifique qui préside à la nouvelle structure poétique. Les constellations sont certes un objet de discussion et d'étude scientifique, mais Mallarmé semble *a priori* s'en servir surtout comme d'un modèle d'éclatement, de dissolution

²⁵⁸³ Elsa Courant, « Écrire au "folio du ciel" : le modèle de la constellation dans *Un coup de dés* de Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2016/4, vol. 116, p. 869-892.

²⁵⁸⁴ Le poème de Mallarmé, structuré comme souvent ses textes de prose selon un modèle d'engendrement gigogne multiple, préfigure à ce titre des structures complexes caractéristiques de la modernité poétique du XX^e siècle, comme les *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, qui ajoute à la structure gigogne du poème d'une seule longue phrase la distinction chromatique : à chaque niveau d'énonciation correspond une couleur. Raymond Roussel, *Nouvelles impressions d'Afrique* [1932], Jacques Sivan (éd.), Romainville, Al Dante, [Paris], Léo Sheer, 2004.

²⁵⁸⁵ « La fiction affleurerait et se dissiperait vite », explique Mallarmé dans l'« Observation relative au poème » que la revue *Cosmopolis*, qui fit paraître en 1897 le poème, exigea du poète pour clarifier sa démarche. *Ibid.*, p. 391.

²⁵⁸⁶ Pour une présentation des rapports entre Mallarmé et Valéry, voir l'introduction à la correspondance entre les deux poètes, par Michel Jarrety et Bertrand Marchal : *Autour de moi et la main*, Michel Jarrety et Bertrand Marchal (éd.), Paris, Fata Morgana, Musée Paul Valéry, 2017, p. 9-22.

²⁵⁸⁷ Pour reprendre le terme employé par Olivier Gallet dans son article « Les prototypes poétiques », art. cit.

²⁵⁸⁸ Paul Valéry, « Le Coup de dés, lettre au directeur des *Marges* » [1920], *Variétés*, repris dans les *Œuvres complètes*, Jean Hytier (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 622-630, p. 626 pour la citation. Cité par Elsa Courant, art. cit., p. 874.

²⁵⁸⁹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 624.

et de fragmentation²⁵⁹⁰. En somme, Mallarmé fait entrer dans son laboratoire poétologique la connaissance astronomique qui le pousse à expérimenter formellement.

Il pose en effet structurellement mais aussi thématiquement la question de la viabilité de son entreprise. Si l'on regarde le « coup de dés » du titre comme une formule « allégorique d[']elle]-même²⁵⁹¹ », c'est alors la tentative de rénovation formelle qui est vue comme un jeu de hasard numérique : des fragments numériques de longueur variées sont projetés dans le blanc de la page, comme par hasard des chiffres élus par la chute du dé. Significativement, Mallarmé conçoit ce texte comme un essai, une « tentative », et esquisse la possibilité d'une postérité : « sans présumer de l'avenir », confie-t-il (c'est-à-dire du contexte futur, qui déterminera la survivance ou non de son prototype). Il regarde son poème comme un « genre », avant d'ajouter, à la faveur d'un éloquent subjonctif, « que c'en devienne un »²⁵⁹². Ce genre découle des expérimentations formelles modernes « chères à notre temps » – vers libre et prose poétique. Cette tentative particulière « participe, avec imprévu [...] de poursuites particulières » de la poésie moderne.

Mallarmé met en place un poème de la perturbation : si le vers est en crise, le contexte d'avènement de ce coup de dés est celui d'un « naufrage²⁵⁹³ », c'est-à-dire d'une situation critique ayant pour résultante une extinction.

La troisième double page voit l'apparition d'un agent, le « MAÎTRE ». Il s'inscrit dans un temps biologiquement long marqué par une histoire des sciences en évolution constante : « hors d'anciens calculs / où la manœuvre avec l'âge oubliée ». Si ce MAÎTRE, comme celui du sonnet « Ses purs ongles très hauts dédiant leur onyx... », peut être regardé comme le poète, il est alors légitime de lire ces « anciens calculs » comme le symbole de la métrique traditionnelle dont « jadis il empoignait la barre ». Dans l'économie du texte, cet oubli des « anciens calculs » est concomitant d'une entreprise qui voit le maître secouer un poing fermé sur « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre ». S'apprêter à jeter le dé peut alors apparaître comme une analogie de l'invention d'une nouvelle forme, d'une expérience dont le résultat n'est pas encore connu. Ce jet de dé, lâché dans « la tempête » d'une époque qui voit la crise poétique, « replo[ierait] la

²⁵⁹⁰ Pour l'influence et l'interprétation de la forme de la constellation, forme de l'éclatement et de la dispersion qui se résout pourtant dans le symbole, voir Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 309.

²⁵⁹¹ Pour paraphraser le sous-titre de la première version du sonnet « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 37, 98 et 131. La critique a souvent observé les rapports entre ce sonnet et le « Coup de dés », en soulignant notamment les motifs de la disparition d'un « Maître » et de l'éclatante présence finale de la constellation de la Grande Ourse. Bertrand Marchal explique notamment ce poème par l'influence formelle qu'il aurait subie de la structure du « carré magique », Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 174.

²⁵⁹² Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 393.

²⁵⁹³ *Ibid.*

division » du Nombre, c'est-à-dire qu'à l'instar de l'ancienne métrique qu'il remplace, il forcerait à nouveau le nombre poétique à une répartition inédite en vers différemment mesurés. Ce maître poète est lui-même marqué, comme la poésie, par un vieillissement, comme en attestent l'adjectif « chenu » et le groupe nominal « barbe soumise »²⁵⁹⁴. Ce vieillissement est le signe d'une peur de l'extinction que fait planer l'expression « naufrage cela + direct de l'homme²⁵⁹⁵ ».

Puis advient la stimulante « plume solitaire éperdue²⁵⁹⁶ ». Il a été question d'une aile désormais incapable de porter l'âme poétique dans les nues. C'était peut-être suggérer qu'un ensemble de poèmes portés par la même inspiration n'est plus envisageable, et que la plume de la forme neuve, celle qui expérimente en vue d'une rénovation, doit faire le travail seule (c'est l'équivalent, en somme, de « la flûte de chacun »). Cette plume qui « effleure une toque »²⁵⁹⁷ puis « scintille » « au front invisible », se métamorphose elle-même en « sirène ». Elle mime une sorte de métamorphose en un être hybride, et rappelle les expérimentations amphibies entre le « vers libre » et la « prose » de Mallarmé. L'analogie biologique se précise puisque cette plume-sirène est recouverte « d'impatientes squames ultimes », terme biologique qui permet de décrire la queue de la sirène comme recouverte d'écailles. Qui plus est, cette plume-sirène « souffl[ète] »²⁵⁹⁸, signe d'un halètement, voire d'une éclosion poétique hésitante.

Le sens qui se dégage de ce poème expérimental se trouve indiqué par la « CONSTELLATION » du « Septentrion » de la dernière double page. Cette constellation est regardée à tort comme le signe d'une transcendance qui veut dire quelque chose : « pas tant / qu'elle n'énumère / sur quelque surface vacante et supérieure / le heurt successif / sidéralement / d'un compte total en formation ». Il n'est pas de prédestination, pas de « compte total en formation », pas de destinée permettant d'inférer que les choses, sciences et lettres, évoluent vers un but supérieur, selon une loi qui dépasserait l'humain. Cette « CONSTELLATION », tout en « veillant », « dout[e] »²⁵⁹⁹.

Mallarmé tente de formuler une nouvelle poétique, marquée par le segment, l'hésitation, le balancement entre la rupture et la continuité, sans toutefois présenter sa poétologie comme définitive. Il ne formule pas d'autre loi que celles du hasard et du déterminisme. *Un coup de*

²⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 372-373.

²⁵⁹⁵ *Ibid.* Je suis ici typographiquement la leçon de Michel Murat qui considère le changement de page à l'intérieur d'un même vers comme une « césure », dans *Le Coup de dés de Mallarmé, op. cit.*, p. 131-133.

²⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 378.

²⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 378-379.

²⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 380-381.

²⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 386-387.

dés est une poésie de la perturbation analytique, qui tâtonne en mettant en place, à l'aveugle, des protocoles dont le résultat est imprévisible et dont la longévité ne peut pas être prédite.

3.2. La science chez Jarry : laboratoire d'un hermétisme symbolique

En octobre 1894, le jeune Alfred Jarry – âgé alors de vingt-et-un ans – fait paraître un recueil de poésies intitulé *Les Minutes de sable mémorial*²⁶⁰⁰. Il s'agit du premier livre de Jarry. Il est constitué de poèmes parus dans des revues depuis 1893 – notamment le *Mercure de France*, revue refondée par la jeune génération symboliste²⁶⁰¹. *Les Minutes de sable mémorial* se présente comme un recueil symboliste. Dès sa pièce liminaire, « Linteau », généralement regardée comme un poème programmatique, Jarry formule son esthétique : « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots²⁶⁰². » Cette revendication se trouve au croisement des esthétiques symbolistes du temps. En effet, « Suggérer au lieu de dire » est un écho très direct à des éléments de réponse que Mallarmé formule à l'occasion de l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, lorsqu'il dit, dans une formule passée à la postérité, que « [n]ommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve²⁶⁰³. » Quant à la seconde partie du programme tel que le formule Jarry – la métaphore du voyage hasardeux –, elle semble emprunter des éléments à Gustave Kahn et à Jules Laforgue²⁶⁰⁴. Le recueil tout entier se place donc dans la mouvance symboliste. Il est par conséquent très bien reçu de ceux-ci, et notamment de Mallarmé²⁶⁰⁵.

La critique a souvent relevé l'intérêt qu'a Jarry pour la science. Durant les cours de Bergson, auxquels il assiste dans le cadre de sa préparation au concours de l'École Normale Supérieure de 1891 à 1893, il est amené à se familiariser non seulement avec la philosophie de l'inconscient – Hartmann –, mais aussi avec la psychologie : il lit Pierre Janet et Théodule Ribot. Bergson fait également découvrir à ses étudiants les *Souvenirs entomologiques* de Jean-

²⁶⁰⁰ Voir la biographie de Jarry que propose Patrick Besnier, *Alfred Jarry*, [Paris], Fayard, 2005, p. 157-158.

²⁶⁰¹ Jean Moréas, Remy de Gourmont, Albert Samain et Saint-Paul-Roux, notamment, y ont pris une part importante.

²⁶⁰² Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial* [1894], repris dans les *Œuvres complètes* d'Alfred Jarry, Henri Béhar, Paul Edwards et Julien Schuh (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », t. II, 2012, p. 42.

²⁶⁰³ Stéphane Mallarmé, réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], *op. cit.*, p. 103.

²⁶⁰⁴ « Dans le carrefour les paroles / se croisèrent haletantes. », Gustave Kahn, « Finale », *Les Palais nomades*, Paris, Tresse & Stock, 1887, p. 165. « [...] [I]l me semble entendre ici toute l'interminable symphonie de l'âme universelle dont cette boîte fut un carrefour d'échos. », Jules Laforgue, « Hamlet ou les suites de la piété filiale » [1886], repris dans les *Moralités légendaires* [1890], repris dans les *Œuvres complètes*, Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer (éd.), *op. cit.*, t. II, 1995, p. 391. Ces intertextes sont signalés dans l'édition d'Henri Béhar.

²⁶⁰⁵ Voir la notice de l'édition d'Henri Béhar, *op. cit.*, p. 17.

Henri Fabre (les quatre premières séries sont déjà parues), dans lesquels, comme le remarque Julien Schuh²⁶⁰⁶, Jarry puise les noms des insectes dont il parsème son recueil.

La critique a fréquemment rapproché le goût de Jarry pour les sciences de son désir d'hermétisme. Dans *Alfred Jarry, Critique littéraire et sciences à l'aube du XX^e siècle*, Matthieu Gosztola explique longuement le mépris du poète pour les ouvrages de vulgarisation, notamment au nom d'une pensée de l'avant-garde²⁶⁰⁷. Il convient de n'être pas trop clair, en cette période où l'hermétisme devient une valeur en soi. Par conséquent, comme le remarque Matthieu Gosztola :

[...] Jarry et Gourmont font de la science une somme féconde de questions insolubles, qui s'ajoutent toutes possiblement les unes aux autres [...] lequel ensemble extrêmement mouvant permet que pointe fortement une forme d'illogisme qui puisse ouvrir très fortement [...] sur l'imaginaire²⁶⁰⁸.

Accumuler des éléments du vocable scientifique permet de brouiller la langue et de créer de la littérature symboliste qui vise à la suggestion²⁶⁰⁹. Toutefois, l'étude de Gosztola concerne surtout les textes critiques de Jarry, et si d'autres auteurs ont relevé l'attraction du poète pour la science, c'est surtout dans le cadre de ses romans²⁶¹⁰. Pourtant, la méthode scientifique informe également sa poésie. En témoigne en particulier, en 1898, le recueil que Jarry propose de ses poèmes de jeunesse, qu'il intitule significativement *Ontogénie*. Il s'agit pour lui, comme l'explique Julien Schuh, de revendiquer une inspiration complexe sur le modèle biologique qu'Haeckel avait théorisé très peu de temps auparavant²⁶¹¹. Qui plus est, l'influence de Ducasse est souvent commentée :

Lautréamont avait montré la voie d'une utilisation esthétique des connaissances scientifiques : on peut voir la science chez Jarry comme une réserve d'objets et de formes inédits, qui, se voyant placés dans un cadre symboliste, voient germer de nouvelles

²⁶⁰⁶ Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014, p. 190. Julien Schuh renvoie à un texte de Paul Edwards qui établit la liste de ces animaux : « Concordance : Faune et flore des *Minutes de sable mémorial* et quelques textes annexes », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 4-57.

²⁶⁰⁷ Matthieu Gosztola, *Alfred Jarry, Critique littéraire et sciences à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Cygne, coll. « Portraits littéraires », 2013, p. 9-13 et 25.

²⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 37-38.

²⁶¹⁰ Voir notamment *Alfred Jarry* (Paris, Plon, coll. « Biographique », 1990, p. 82-83), l'étude de Patrick Besnier, qui rappelle que Jarry regardait ses romans, notamment *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898) et *Le Surmâle* (1901), comme des « romans scientifiques ». Significativement, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* porte le sous-titre « Roman néo-scientifique », repris dans les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. III, 2013, p. 45.

²⁶¹¹ Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 187. Les échos du biologiste allemand sont également présents au sein de *Les Minutes de sable mémorial*, puisqu'on y croise des « monères » (*Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 114).

potentialités de sens. Il s'agit moins de « scientifier » la littérature que de placer la science dans un cadre permettant d'en dérouler les potentialités esthétiques²⁶¹².

Reste que le recueil des *Minutes de sable mémorial*, considéré comme une réussite pour Paul Fort²⁶¹³, et même comme un chef-d'œuvre injustement oublié selon Paul Edwards²⁶¹⁴, demeure peu étudié. De l'avis de nombreux commentateurs, c'est pourtant dans ce texte que Jarry a le plus mêlé la poésie et la science. Je me propose de questionner les modalités de ce dialogue en partant de l'hypothèse que la science, dans le recueil poétique, apparaît comme le laboratoire d'un hermétisme symboliste qui tend à devenir une valeur poétique en cette fin de siècle.

Dès le premier poème du recueil, « Linteau²⁶¹⁵ », la science fait son apparition. Le travail poétique est d'abord décrit comme une « dissection indéfinie [qui] exhume toujours des œuvres quelque chose de nouveau²⁶¹⁶ ». Si l'entreprise relève d'une dissection, c'est bien que, expérimentale, elle regarde le texte dont elle s'inspire comme un corps organique que l'on peut décomposer afin d'y puiser une inspiration originale. Cette entreprise relève d'une forme de paradoxe, puisque si la « dissection » dénote un protocole méthodique, l'adjectif vient décevoir cette première lecture. D'emblée, le travail poétique tel que l'exhibe Jarry se présente comme une méthode scientifique, problématique car aléatoire : avant d'entreprendre son travail de biologiste, le poète ne connaît pas la constitution intime des corps morts de la poésie passée. En outre, le travail poétique devient une forme de manipulation monstrueuse qui, à l'instar du docteur Frankenstein, permet de créer de la vie à partir d'un cadavre. L'influence baudelairienne n'est pas très loin, celle de Ducasse non plus. Jarry emprunte au premier l'idée vaguement palingénésique d'une vie qui s'alimente de la mort, au second la méthode qui consiste à retremper sa propre poésie à la source de textes divers afin de créer de l'inattendu (de l'« indéfin[i] »). De cette « dissection indéfinie » sourdent des sens multiples et complexes qui constituent le poème dont se réclame Jarry.

Le poète utilise une métaphore chimique pour expliquer cette forme de synthèse : l'œuvre qui condense les sens possibles est un « diamant du charbon²⁶¹⁷ ». On savait en effet, depuis 1797 et Smithson Tennant – qui reprend des hypothèses formulées par Lavoisier – que le diamant est constitué de carbone pur²⁶¹⁸, extrêmement condensé. La fin du siècle est fascinée

²⁶¹² *Ibid.*, p. 191-192. Sylvain-Christian David a exploité ce rapprochement dans *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2003.

²⁶¹³ Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la poésie française depuis 1850*, *op. cit.*, p. 224.

²⁶¹⁴ Notice des *Minutes de sable mémorial*, dans les *Œuvres complètes* de Jarry, *op. cit.*, t. II, p. 11.

²⁶¹⁵ Alfred Jarry, « Linteau », *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 41-46.

²⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁶¹⁸ Voir Robert M. Hazen, *The Diamond Makers*, Cambridge, Cambridge university press, 1999, p. 7-10.

par l'idée qu'il devient possible, en laboratoire, de fabriquer du diamant grâce à un morceau de charbon. La littérature se saisit de cette idée. Jules Verne, reprenant et corrigeant un roman de Paschal Grousset, *L'Étoile du sud* (1884), met ce fantasme alchimique en scène : d'un morceau de charbon, par cuisson lente dans le sol, un jeune chimiste fabrique un énorme diamant noir pour conquérir la main de la fille d'un exploitant de mines de diamants²⁶¹⁹. Le diamant sans prix devient l'objet analogique d'un amour incommensurable qui constitue la trame de fond de ce roman d'aventure sentimental²⁶²⁰. Autrement dit, la méthode expérimentale – redoublée dans le roman par une opération de vivisection sur une autruche dont il faut à la fois extraire le diamant et conserver la vie pour garder le cœur et la main de la jeune fille – apparaît comme une analogie de la structure de l'œuvre tout entière qui met en balance l'amour sans prix et le cristal qui permet d'y accéder. Il semble que Jarry joue lui aussi de ces éléments dans l'air du temps, en adjoignant à la métaphore de la dissection – comme chez Verne – celle de la condensation du vil charbon en diamant sans prix.

Le laboratoire chimique, autant que celui du biologiste, apparaissent d'entrée de jeu comme les lieux d'élaboration du recueil de Jarry. Toutefois, si ces opérations sont liées à des protocoles scientifiques, il n'en demeure pas moins qu'elles sont aussi les fruits du hasard et de l'inattendu, ce qui rappelle la démarche ducassienne qui fait jaillir du beau de « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie²⁶²¹ ! » La condensation, la dissection et le hasard²⁶²² semblent repris par Jarry à Ducasse qui les érige en ouverture de son premier livre comme les trois étapes d'une sorte de protocole expérimental.

Cette condensation tératogénique a tout d'abord des implications d'ordre formel. Le recueil de Jarry est en effet marqué par une grande liberté qui lui permet de mettre en coprésence des pièces en vers mesurés et classique avec des textes de prose poétique et des petites pièces dramatiques, burlesques et poétiques.

Le texte devient l'équivalent d'un corps tantôt biologique (fruit de la « dissection »), tantôt minéral (le « diamant du charbon »). Jarry termine son poème programmatique par cette recommandation de lecture : « Qu'on pèse donc les mots, polyèdres d'idées, avec des scrupules

²⁶¹⁹ Jules Verne, *L'Étoile du sud, Le pays des diamants*, Paris, Hetzel, 1884. Pour la fabrication du diamant, voir les chapitres huit et neuf, « La grande expérience » et « Une surprise », p. 75-90.

²⁶²⁰ Par ailleurs, le rapprochement entre la chimie minérale et l'alchimie des cœurs est exhibé dès la gravure illustrant la première page : Léon Benett y place une jeune fille dans une cornue de chimiste, dont semble, à la pointe, sortir le titre même du roman.

²⁶²¹ Isidore Ducasse [Comte de Lautréamont], *Les Chants de Maldoror* [1869], *op. cit.*, p. 227.

²⁶²² Notons également que c'est un hasard fortuit, un accident, qui permet que le charbon soit changé en diamant dans le roman de Jules Verne.

comme des diamants à la balance de ses oreilles²⁶²³ ». Le mot du poème devient un cristal, décrit géométriquement – les mathématiques sont omniprésentes dans l'œuvre de Jarry –, que le lecteur est amené à peser (un « scrupule » est une mesure de poids) en utilisant ses oreilles comme une balance de minéralogiste. Le recueil se réclame du laboratoire chimique, puisqu'il devient une fabrique à pierres précieuses. Au fil du recueil, des avatars du poète jonglent avec ces polyèdres-vocables²⁶²⁴.

Le scientifique Achras, victime de la cruauté d'Ubu, dans « L'autoclète », première pièce de « Guignol », devient aussi le représentant du poète, puisqu'il élève et étudie lui-même des « polyèdres », dont un « icosaèdre » dans un laboratoire où il se fait, comme le poète, « rassembleur de leur foule raboteuse »²⁶²⁵. L'autoclète du titre, *celui qui s'invite lui-même*, n'est autre que le père Ubu, qui fait irruption dans le laboratoire d'Achras en même temps que dans l'œuvre de Jarry au point d'en devenir, comme malgré le poète, la figure centrale. Ubu tue le scientifique et paraît ainsi faire naître une tension entre l'inspiration savante et l'inspiration ubuesque. Il n'en demeure pas moins que ce meurtre, qui n'est pas sans rappeler celui de Mervyn chez Lautréamont, est décrit sur un mode qui permet de réunir la veine scientifique avec la veine bouffonne : Achras empalé « tourne en sens divers, en une inconscience de radiomètre²⁶²⁶ ».

Cette union du bouffon et du scientifique, condensation qui apparaît fortuite, est reprise dans « L'Art et la Science », qui relate l'histoire des pompes à égouts, dénommées pompeusement « herpéthologie ahénéenne »²⁶²⁷ (*la science des serpents d'airain*).

²⁶²³ Alfred Jarry, « Lintean », *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 46.

²⁶²⁴ C'est le cas de la fougère, du hibou et de la mandragore de la scène IV d'« Haldernablou », *Les Minutes de sable mémorial*, *ibid.*, p. 141-142.

²⁶²⁵ Alfred Jarry, « L'Autoclète », *Les Minutes de sable mémorial*, *op. cit.*, p. 68.

²⁶²⁶ *Ibid.*, p. 74.

²⁶²⁷ Alfred Jarry, « L'Art et la Science », *ibid.*, p. 86.

Enfin, le recueil de Jarry, parsemé d'insectes scientifiquement nommés et décrits²⁶²⁸, de tableaux géométriques du monde²⁶²⁹ et d'animaux minuscules scrutés au microscope²⁶³⁰, se présente surtout comme le lieu d'une tentative de résolution algébrique du mystère. À l'instar de l'énigmatique X mallarméen, la lettre mathématique qui signifie l'inconnue se trouve essaimée tout au long du recueil où elle tend à se charger d'une valeur symbolique.

La troisième pièce de « Les trois meubles du mage suranné », intitulée « Animal », décrit un hibou qui annonce la mort,

Car il déchiffre sur les tombes l'avenir,
Rêvant la nuit devant les X philosophales
Des longs fémurs croisés en siestes triomphales²⁶³¹.

Le fait que ces X soient au féminin indique qu'il s'agit de l'inconnue d'une équation. Par ailleurs, cette équation semble aisée à résoudre. Dans le cadre d'une poésie qui cache un symbole de nature diamantaire sous l'épaisseur d'un langage hermétique dont participent quelques technolètes, l'objet féminin qui se cache sous ces X n'est autre qu'un minéral, comme le diamant, la *Pierre* qui permet de changer la matière vile en or : « les X philosophales » laissent en effet entendre les *pierres philosophales*. Toutefois, puisque symbolisme il y a, il n'est pas impossible de voir dans cette X l'inscription iconographique des tibias croisés²⁶³². Dès lors, comme le remarque Paul Edwards²⁶³³, il est ironique que le hibou qui annonce la mort rêve à la pierre qui donne l'immortalité. La poétique symboliste de Jarry met en place une ironique

²⁶²⁸ « À leur pointe [de ses doigts] des papillons / ont des élytres de grillons » (« Berceuse du mort pour s'endormir » p. 91) ; « hanneton » « au bec du mâle les blanches dents triangulaires de la scie abdominale strident, et sa femelle marmonne les élytres de pin décortiquées, suspendues sur les moutons blancs des cœurs de ses plumes comme des nacelles de tortue frissonnantes et translucides. » (« Haldernablou », p. 136) ; « tu sembles le vol de limace ailée de cristal d'une fusiforme macroglosse. » (« Haldernablou », p. 137) ; « Rhinolophes, au nez ferré d'argent, lunaires, / Voletez en signes de croix, noires monères, / Vol erratique des planètes septénaires. » (« Haldernablou », p. 153).

²⁶²⁹ « Si son corps était moins voûté, son profil serait d'une échasse, l'hypoténuse de ses seins, malgré son âge, s'érige. » (« Les Paralipomènes, p. 168) ; « La mort est le ressaisissement concentré de la Pensée, elle ne s'étoile plus infiniment vers le monde extérieur ; sa circonférence, nyctalope pupille, se rétrécit vers son centre ; c'est ainsi qu'elle devient Dieu, qu'elle commence d'être. » (« César-antéchrist », p. 190-191) ; « Dans ton anneau noir, clair Saturne, / Verse la cendre de ton urne. / Pends ton cœur, aérostat, aux / Triples poteaux monumentaux. [...] / Verse ton âme qu'on étrangle / Aux trois vents fous de ton triangle. » (« Le Sablier », p. 198).

²⁶³⁰ « Impassible parmi, très lentes, / Reine des épouvantements, / Voici ramper aux murs dormants / De grandes monères sanglantes. » (« Tapisserie », p. 114) ; « (*Le jet de lumière sur le lit dessine un disque allongé de pâleur astrale, goutte d'eau au microscope solaire, où rampent les ombres amiboïdes.* [...]) » (« Haldernablou », p. 154).

²⁶³¹ Alfred Jarry, « Les Trois meubles du mage suranné », *op. cit.*, p. 64.

²⁶³² D'autres « x », au fil du recueil, symbolisent la mort : « File ton rouet, féline Drosera. Tourne le charbon lumineux de ta courroie, fleuve Océan qui encorbelle les Ixions païens aux X de bras philosophaux. », puis « *La sieste des longs fémurs croise / Ses blanches X philosophales.* », « Haldernablou », *ibid.*, p. 137 et p. 156. Voir aussi « l'X de l'araignée térapode » qui représente la Recluse agonisante dans « Les Paralipomènes », *ibid.*, p. 170. Julien Schuh relève lui-aussi l'importance de la lettre x (*Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral, op. cit.*, p. 290-293), en ajoutant qu'elle peut représenter aussi la croisée des chemins chère à l'esthétique symboliste telle que la définit notamment « Linteau ».

²⁶³³ « Les trois meubles du mage suranné », *op. cit.*, p. 64, note n° 2.

rêverie sur l'immortalité de l'œuvre elle-même, puisque les vocables hermétiques qui la constituent sont des sortes de pierres philosophales.

L'un des chants du chœur d'« Haldernablou » met en formule mathématique la structure expérimentale du mystère algébrique :

$$x \left\{ \begin{array}{l} \text{La rôde, la rôde} \\ \text{Qui n'a ni pieds ni piaudes,} \\ \text{Qui n'a qu'une dent} \\ \text{Et qui mange tous les petits enfants}^{2634}. \end{array} \right.$$

En effet, cette « x » mystérieuse, par le biais de l'accolade qui symbolise la combinaison mathématique, est composée de ces quatre vers hétérométriques qui décrivent un être effrayant et fort mystérieux, monstrueux au point que les mots pour le caractériser sont parfois eux-mêmes énigmatiques – qu'est-ce que des « piaudes » ? L' x à gauche de l'équation recouvre elle-même, comme par une mise en abîme mathématique et réflexive, un autre mystère sur lequel est structuré le poème de Jarry : une « effraie » décrite comme une « Sainte », « clouée au mur », supplice qui lui fait effectivement prendre la forme d'une croix, fait planer une inquiétude que ressentent fortement les deux personnages. La fin du même poème, juste avant l'épilogue, cache des actions terrifiantes et mystérieuses sous le même signe. Haldern, qui entend son amant Ablou, avec lequel il s'est brouillé, monter les escaliers, comprend au dernier moment que celui-ci est mort. Leur rencontre inquiétante est recouverte par le symbole « x » qui la dissimule sous le signe mathématique de l'inconnue, de même qu'après cette entrevue, le crâne du mort broyé par les mâchoires fait un bruit inouï que l'on ne peut « comparer » qu'à un même « X » majoré par la majuscule. Le bruit sur lequel se ferme cette scène étrange et fascinante est donc voilé sous l'épaisseur du mystère mathématique. L' X demeure le symbole des morts mystérieuses, des crucifixions d'êtres surnaturels, en compliquant le supplice christique d'une profondeur sémantique parfois issu de termes scientifiques (c'est par exemple « l' X de l'araignée tétrapode²⁶³⁵ »).

Cette mystique hermétique se retrouve dans la prière d'Haldern, qui, s'adressant à des animaux traditionnellement regardés comme maléfiques – « *Chauve-souris* », « *Engoulevent* »²⁶³⁶, « *Crapaud* », « *Hibou* » et « *Mygale* »²⁶³⁷ –, les décrit au plus près à l'aide des ressources du vocabulaire scientifique :

²⁶³⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁶³⁵ Alfred Jarry, « Les Paralipomènes », *ibid.*, p. 170.

²⁶³⁶ Alfred Jarry, « Haldernablou », *ibid.*, p. 150.

²⁶³⁷ *Ibid.*, p. 151.

Crapaud, aux paumes bénissantes d'astéries pentagrammatiques,
 Protège-moi.
Hibou ocellé, [...] nyctalope aux caves cymbales, mamelles d'or à la pointe noire et
 cariée symétriques horizontalement au-dessus du tétraèdre de ton sternum [...];
 Conseille-moi.
Mygale, au triangle de ta toile isocèle étagère, [...] pattes noires de luisant métal,
 épingles dont je voudrais de mes doigts d'ivoire détordre l'octuple grappin pour en
 transpercer ma chevelure de bismuth ;
 Ferme la mort de mes cils [...], silence seul troublé par le pouls qui tousse des artères
 de mes yeux sphériques²⁶³⁸.

Les vocabulaires de la description astronomique (« astéries »), de la géométrie (« pentagrammatiques », « symétrique horizontalement », « tétraèdre », « isocèle », « sphériques ») et de la chimie (« bismuth ») permettent à la fois de décrire le plus précisément possible les êtres invoqués en même temps qu'il reconduit une atmosphère hermétique. La poésie de Jarry accuse ainsi une tension fertile entre un désir de réalisme qui confine à la description scientifique du biologiste, et la jouissance ressentie face à la rareté et l'épaisseur sémantique des termes usités. En effet, si l'expression « mes yeux sphériques » demeure lisible, si la précision géométrique n'obscurcit pas le message, il n'en va pas de même, par exemple, du syntagme « ma chevelure de bismuth ». Le choix d'animaux diaboliques et du terme « pentagrammatiques », qui fait penser à l'étoile à cinq branches utilisée en magie, trouble lui-aussi cette épiclèse naturaliste. La prière combine de scrupuleuses descriptions anatomiques à l'aide de référents géométriques à un hermétisme proche de l'ésotérisme afin d'en exhiber la valeur symbolique²⁶³⁹.

Jarry exploite la démarche expérimentale de la science moderne afin de faire advenir une poésie de l'impensable. Selon les mots de Patrick Besnier, « Pour Jarry, la science permet donc d'*interpréter* l'imagination (sans la maîtriser : la science est généralement défaite), de donner corps à ce qui autrement échappe à l'ordinairement pensable²⁶⁴⁰ ». La mise en scène du poète et de ses avatars comme des (al-)chimistes de laboratoire ainsi que la formulation du mystère poétique sur le modèle de l'équation à inconnues multiples permet de fonder une poésie symboliste expérimentale qui rend possible une mise en valeur de l'hermétisme. Novateur, ce renversement axiologique fait basculer le dialogue entre le poète et le vulgarisateur

²⁶³⁸ *Ibid.*, p. 151.

²⁶³⁹ C'est également la lecture que propose Muriel Louâpre, dans *Muses et ptérodactyles*, à propos du poème intitulé « Phonographe » : « Jarry montre ici que la précision qui caractérise certains énoncés savants peut former, comme Ponge ou Perec le redécouvriront plus tard, un dissolvant, apte à ronger le réel et l'effet de réalité. [...] [D]ésormais, l'inclusion d'une matière spécialisée sert à compliquer l'accès au sens du texte [...]. », *op. cit.*, p. 560. Julien Schuh ajoute : « À l'origine de la crise de la communication littéraire que traverse le XIX^e siècle, il y a l'expérience d'un décalage irréductible entre l'auteur, son texte et le lecteur. [...] [L]'invention du phonographe [...] cristallise les réflexions sur la séparation de l'auteur et de son discours. », Julien Schuh, *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, *op. cit.*, p. 93-94.

²⁶⁴⁰ Patrick Besnier, *Alfred Jarry, op. cit.*, p. 83. C'est l'auteur qui souligne.

dans un passé suranné. Loin d'être un passeur de savoirs popularisés, le poète d'avant-garde doit désormais jouir de l'épaisseur insoluble du vocable mystérieux que lui offre la langue spécialisée des savants.

3.3. René Ghil : poétologie scientifique et « Métaphysique émue²⁶⁴¹ »

René Ghil n'est guère demeuré dans les mémoires littéraires que comme un ersatz de Mallarmé, un petit symboliste parmi d'autres. En 1951, la sévère critique de Paul Léautaud, face à un Robert Mallet pondéré, indique suffisamment que le poète, un temps considéré comme original, est retombé dans l'indifférence :

Paul Léautaud – Je n'en pense plus rien du tout. Ce qu'il a écrit doit être archi-mort.

Robert Mallet – Non, ça n'est pas mort : ça restera tout de même dans l'histoire de la littérature, comme une tentative assez curieuse de recherche verbale, presque scientifique.

Paul Léautaud – Tout ça, ce sont des mots qui ne vont pas avec le mot « poésie ».

Robert Mallet – En somme, actuellement, dans une réédition, vous supprimeriez René Ghil ?

Peut-être, cependant, ne serait-ce pas juste parce qu'il a eu son originalité²⁶⁴².

Il faut préciser que Léautaud avait choisi, cinquante ans plus tôt, de lui donner une place dans son anthologie *Poètes d'aujourd'hui*²⁶⁴³. Comme l'inadéquation que souligne Léautaud entre les mots « poésie » d'une part, et « recherche » et « scientifique » de l'autre, cette « archi-mort » est le signe que l'entreprise de Ghil, emportée par le succès phénoménal d'un symbolisme de type mallarméen puis valéryen, n'a pas connu l'influence profonde et durable escomptée. Elle est demeurée à l'état de prototype, d'expérimentation sans suite. Est-ce à dire que cette entreprise ne signifie rien ? Robert Mallet semble considérer, au contraire, que son originalité invite la postérité à se pencher dessus. Pour s'être évertué à renouveler le rapport entre la poésie et la science²⁶⁴⁴, René Ghil mérite l'attention critique. Sa posture reste originale dans la mesure où elle s'inspire thématiquement de la science, de façon très appuyée, et selon des modalités relativement peu novatrices, mais cette influence thématique se double au fil du temps d'une contagion dans le champ de la méthode. René Ghil, contrairement à Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, par exemple, revendique la méthode scientifique comme étant le cœur de sa démarche de rénovation poétologique. Jacques Donguy voit en lui l'un des précurseurs

²⁶⁴¹ René Ghil, *De la Poésie-Scientifique* [1909], repris dans l'édition de Jean-Pierre Bobillot, *De la Poésie-Scientifique & autres écrits*, Grenoble, ELLUG, coll. « Archives critiques », 2008, p. 122.

²⁶⁴² Paul Léautaud, *Entretiens avec Robert Mallet*, « Quatrième entretien », Gallimard, 1951, p. 81. Cité par Gérard Farasse dans son article « René Ghil par intermittence », dans la revue *Nord*, n° 40, *René Ghil et quelques contemporains*, décembre 2002, p. 5-13.

²⁶⁴³ Adolphe Van Bever et Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 50-59. Sur Ghil, on y lit notamment que la « philosophie de son œuvre [...] partait du transformisme et donnait comme substratum à l'idée poétique l'idée scientifique » et que sa poésie « prétend donner [...] une synthèse à la fois biologique, historique et philosophique de l'Homme depuis les Origines », p. 51.

²⁶⁴⁴ Pour une étude plus approfondie de la réception de l'œuvre de Ghil, et une revalorisation de son influence, voir le texte préfaciel que propose Jean-Pierre Bobillot à son édition partielle de *Le Vœu de vivre*, op. cit., p. 7-58.

de la poésie expérimentale du XX^e siècle en le regardant comme le premier poète de la « poésie sonore²⁶⁴⁵ ».

René Ghil est certes un disciple de Mallarmé, mais un disciple dissident. Lors d'un mardi de la rue de Rome, discutant de la possibilité que l'idée puisse être « représentative de la vérité du Monde », Mallarmé aurait refusé net l'éventualité de « se passer d'Éden²⁶⁴⁶ », tandis que Ghil tenait ferme pour le parti opposé. Il est possible d'envisager ce désaccord comme le fondement d'une rupture quant au rapport de la poétique à l'épistémologie. En somme, Mallarmé ne peut penser en dehors d'un quelconque idéal – de quelque ordre qu'il soit – et continue de structurer sa pensée poétologique autour d'une forme de transcendance (même s'il s'agit de la notion de « Hasard », mise significativement sous antonomase). *A contrario*, la forme à laquelle est en train de travailler le disciple, lui qui fait paraître la même année *Légende d'Âmes et de Sangs*²⁶⁴⁷, est exclusivement tournée vers le biologique considéré comme une entité se suffisant à elle-même. La scission aura eu lieu sur un désaccord d'ordre spirituel : Ghil, héritier d'un évolutionnisme optimiste²⁶⁴⁸, se contente désormais d'une approche relevant d'un « matérialisme enthousiaste²⁶⁴⁹ ». Il décrit en ces termes le projet qu'il commence à ébaucher dès 1884 : « j'essaierai, *moi poète*, de surprendre aussi la Vie qui grouille sous mes yeux, – Ames et Sangs : la vie qui s'organise, la Vie qui vit, la Vie qui se désorganise, la Vie qui s'en va²⁶⁵⁰. » Tel est ce premier recueil qui fait de la poésie (« *moi poète* ») une opération d'observation relevant d'un vitalisme teinté d'évolutionnisme. La vie est regardée comme le fruit d'une germination. Ainsi du poème « Le Soir sale », qui relate symboliquement l'union de deux êtres humains. Une fois le coït accompli, « [...] l'air lourd, ivre d'ivresse pleine, / A des odeurs de germe et de premier éden²⁶⁵¹. » La fécondation est considérée comme le seul éden qui existe. C'est à ce compte qu'il est le « premier ». Ce faisant, Ghil laisse entendre que la notion de paradis n'est que le souvenir de l'opération de germination dont se remémore confusément chaque organisme vivant. Aux racines de tout organisme se cache une édénique rencontre entre deux gamètes²⁶⁵². Partant, l'éden n'est que la réminiscence, toute intime et

²⁶⁴⁵ Jacques Donguy, *Poésies expérimentales, Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2007, p. 124.

²⁶⁴⁶ René Ghil, *Les Dates et les œuvres* [1923], repris dans l'édition de Jean-Pierre Bobillot, Grenoble, ELLUG, coll. « Archives critiques », 2012, p. 171-172.

²⁶⁴⁷ René Ghil, *Légende d'Âmes et de Sangs, des vers* [1885], Bassac, Plein Chant, coll. « Anciennetés », 1995.

²⁶⁴⁸ Voir à ce sujet l'article de Nicolas Wanlin, « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », art. cit.

²⁶⁴⁹ *Ibid.*

²⁶⁵⁰ René Ghil, *Légende d'Âmes et de Sangs, op. cit.*, « Mes idées » [1884], p. 1. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 101.

²⁶⁵² Le mot est précisément introduit en France l'année précédente, en 1884, par Philippe van Tieghem dans son *Traité de botanique*, Paris, Librairie F. Savy, 1884, p. 953-957.

personnelle, de la nature matérielle de chaque être vivant. L'opération de la fécondation fait passer cette « odeur de germe » à une « [o]deur de germe en vie et de premier éden²⁶⁵³ ! » dans le dernier vers du poème. Cette poétique du flux et du reflux, de la répétition avec légère variation, comme un refrain en constante évolution, permet à Ghil de mettre en forme son entreprise de reproduction de la vie organique :

Oui, la Vie, rien que la Vie ! et des vagues d'angoisse me vont par la Chair devant son nom qui est la rumeur de TOUT : mais mon vouloir n'est pas orgueil. Plein de l'horreur du Rêve sans plein air, sans sèves et sans sueurs, je viens m'enrôler au grand Travail vivant du Réalisme, – du Vrai, – ouvrier plus ou moins capable, mais ouvrier²⁶⁵⁴ !

Ce projet serait à inscrire dans une filiation problématique avec les réalistes, dont Ghil juge positivement l'aspiration scientifique. Le poète se fait *artifex*, et son outil est la biologie. Gérard Farasse note significativement que Ghil ne rechigne pas à employer au sein d'une langue symboliste raffinée et recherchée « le jargon des sciences » afin d'« élargi[r] la palette verbale »²⁶⁵⁵. Cet outil lui permet de rénover le sens et le rôle de la poésie : « nous avons la poésie de l'Âme, de l'Idée, sans Milieu ou en des Milieux imaginés : nous aurons en plus la poésie du Sang, et la poésie des milieux modernes²⁶⁵⁶ ». Le poème s'inscrit dans une théorie du milieu qui prend une part importante dans les mutations de la pensée évolutionniste d'alors. La pensée poétologique doit évoluer en même temps que le monde dans lequel elle s'énonce. La poésie est ici aussi pensée comme une expression physiologique²⁶⁵⁷. Le poète proclame « [c]e que je sais, c'est que mon seul guide sera la Science²⁶⁵⁸. » En 1891, reléguant l'entreprise symboliste dans le passé d'une poésie qui a toujours exploité le fonctionnement analogique du langage, il professera encore : « Quant à une méthode, ces poètes n'en ont point – et je soutiens qu'on n'ira plus sans méthode ! » En effet, le symbole est une simple comparaison qui décrit une réalité « par des choses approchantes », renonçant à « donner l'essentielle qualité d'une chose ». Ghil revendique pour ce faire une méthode qu'il emprunte à la chimie : « *analyse, puis synthèse* »²⁶⁵⁹. La poésie expérimentale ghilienne répond donc à l'exigence de J.-H. Rosny (elle prend appui sur l'analyse) mais aussi à celle de Kahn (elle ne se contente pas, comme chez les naturalistes, de l'analyse, mais aspire à la synthèse).

²⁶⁵³ René Ghil, « Le Soir sale », dans *Légendes d'Âmes et de Sangs*, *op. cit.*, p. 103.

²⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 2-3.

²⁶⁵⁵ Gérard Farasse, « René Ghil par intermittence », *art. cit.*, p. 6.

²⁶⁵⁶ René Ghil, *Légende d'Âmes et de Sangs*, *op. cit.*, p. 8.

²⁶⁵⁷ « Pour moi, l'impressionisme [*sic*] est l'écriture du Réalisme, c'est le Frémissement de la Vie rendue sur le papier », *ibid.*, p. 9. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁶⁵⁹ René Ghil, réponse à l'*Enquête sur l'évolution littéraire* [1891], Jules Huret, *op. cit.*, p. 144. C'est l'auteur qui souligne.

Son projet ne s'arrête pas là. Si *Légende d'Âmes et de Sangs* dépeint « la mise en scène de l'œuvre sourde et mystérieuse de la Vie qui s'organise », que le poète veut observer « chaste comme un physiologiste »²⁶⁶⁰, l'œuvre à venir devra développer la vie jusqu'au vieillissement de l'organisme, en empruntant une tonalité plus sombre, car « quand on a, à ses moments perdus, mis le nez dans un livre de physiologie et de psychologie, et regardé et songé ses regards, eh bien ! non, il n'y a pas de quoi rire ; et il y a de quoi faire des vers, de beaux vers même, oui²⁶⁶¹ ! » Le spectacle de la vie, de la fécondation à la décrépitude, est de nature à façonner une énonciation poétique marquée par la beauté. Si le travail de Ghil ne sera pas mené à bien, une lecture attentive de son œuvre, structurée en trois parties, *Dire du mieux*, *Dire des sangs* et *Dire de la loi*, révèle que le projet répondait à une conception totalisante du monde, partant d'une entreprise cosmogonique et projetant de se clore sur le vieillissement annoncé de l'humanité.

À considérer les états successifs du traité fondamental de René Ghil, le *Traité du verbe*, que Mallarmé prit la peine de préfacer d'un célèbre « Avant-dire » (1886), on se rend compte que la pensée de Ghil évolue pour lier de plus en plus intimement la science à la poétologie. Auparavant, il est manifeste que sa poésie scientifique, à l'instar de ses prédécesseurs, se contentait surtout d'une approche « prenant thème en la connaissance d'alors²⁶⁶² ». Une étude attentive de ces textes, réunis dans l'édition de Tiziana Goruppi²⁶⁶³, permet de rendre compte de cette évolution. Le texte de juin 1885, « Une musique des vers, lettre au "FAUNE" de Stéphane MALLARMÉ. », s'appuie sur une définition physiologique du vers somme toute dans l'air du temps, comme on l'a vu précédemment. L'aspiration au renouveau repose d'abord sur « toutes les Âmes et les chairs devenant un *visible* et vivant souffle musical²⁶⁶⁴ », de sorte que « la Vie pût en nos livres chanter vraiment²⁶⁶⁵ ». Voilà pour la forme, largement influencée par la pensée physiologiste. Pour le fond, il s'agit également d'un projet peu original – influencé par l'épopée –, déjà présent en filigrane chez Hugo, et plus ouvertement chez Louis Bouilhet et Jules Strada : « Ce que doit devenir notre souci, c'est le poème éternel des immuables Choses, des aubes aux soirs toujours revenantes, et de la grossièreté des races à leur déliquescence²⁶⁶⁶. » D'emblée, il est possible de relever l'influence stylistique mallarméenne, tant la syntaxe du

²⁶⁶⁰ René Ghil, *Légende d'Âmes et de sangs*, *op. cit.*, p. 13.

²⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 17. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶⁶² René Ghil, « Avant-propos » à *Les Dates et les Œuvres* [1923], *op. cit.*, p. 85.

²⁶⁶³ René Ghil, *Traité du verbe. États successifs (1885-1886-1887-1891-1904)*, Tiziana Goruppi (éd.), Paris, A.-G. Nizet, 1978.

²⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 53. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

jeune disciple paraît peu naturelle et travaillée en vue d'une impression de poéticité. En témoigne en particulier, dans le dernier exemple cité, le rythme de décasyllabe à césure médiane de cette formule contournée : « des aubes aux soirs toujours revenantes ». Il y a chez Ghil, comme chez Mallarmé, un réel souci esthétique qui porte notamment sur le travail syntaxique et le rythme. Cela contribue à effacer la frontière alors vacillante entre le vers et la prose (effacement dont on trouvera des traces plus profondes dans les vers ultérieurs qui désarticulent les cadences rythmiques traditionnelles). Dans la lettre à Huysmans de juillet 1885, intitulée « Le Symbole », Ghil affine son projet en précisant ses dangers. L'écueil principal est de tomber dans le « *reportage* », substantif mallarméen visant à discréditer la pure littérature référentielle : « Dangereuse vraiment est ma demande, qu'en vers aussi l'on ait inquiétude désormais de la Vie et de ses Faits, si m'entend quelque distrait esprit. Car il pourrait croire à un photographique *reportage*, sans choix et sans pensée. »²⁶⁶⁷ Inspiré de la science biologique, la poétique nouvelle ne peut, sur le modèle de la photographie, devenir une représentation désincarnée et neutre. La poétique que Ghil appelle de ses vœux persiste à se considérer comme fondamentalement lyrique.

Puis en septembre 1885, Ghil renouvelle sa conception. Dans une lettre à François Poictevin intitulée « L'Instrumentation », une méthode scientifique vient confirmer l'inspiration savante de la poésie moderne, et la révolutionner en s'inspirant non plus seulement thématiquement de la science, mais également poétologiquement : « Indéniable maintenant, voire scientifique, peint ses gammes le Fait de l'AUDITION COLORÉE²⁶⁶⁸ ». On le sait, ce phénomène synoptique est particulièrement scruté par les scientifiques de la fin du siècle, et ses rapports avec la poésie, notamment chez Baudelaire et chez Rimbaud, n'en finissent pas de faire couler de l'encre et d'être la source de nombreuses études²⁶⁶⁹. René Ghil relance le débat en dotant systématiquement chaque voyelle d'une couleur associée : « Avec moi que l'on veuille retenir ceci : *DES SONS SONT VUS*. Or, si le son peut être traduit en la couleur, *LA COULEUR PEUT SE TRADUIRE EN SON, ET AUSSITÔT EN TIMBRE* d'instrument. Tout le mystère est là gisant²⁶⁷⁰ ! » On notera la nature prescriptive de cette systématique, que développe plus avant le poète en assignant à chaque voyelle une couleur, comme dans le sonnet de Rimbaud. Toutefois, Ghil corrige « Voyelles » en affirmant que U est jaune et non vert, car le vert est une couleur composée. Puis, en se fondant sur des études d'ordre psychologique et d'acoustique

²⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 55. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 58.

²⁶⁶⁹ Voir en particulier l'important article que le psychologue Alfred Binet fait paraître dans la *Revue des deux mondes*, « Le problème de l'audition colorée », t. CXIII, 1892, p. 586-614.

²⁶⁷⁰ René Ghil, *Traité du verbe*, op. cit., p. 59. C'est l'auteur qui souligne.

expérimentale, il complexifie le système en associant à chaque voyelle puis à chaque consonne un timbre (un son d'instrument). Cela contribue à créer une musique intégrale associant ligne mélodique et harmonisation complexe²⁶⁷¹. Comme le rappelle Jean-Pierre Bobillot²⁶⁷², Ghil adosse son entreprise aux hypothèses qu'Hermann von Helmholtz développe dans *Théorie physiologique de la musique*²⁶⁷³. Il ne s'agit pas simplement de s'en tenir à la seule idée de l'audition colorée²⁶⁷⁴, car le système de Ghil est plus élaboré : il repose en fait davantage sur un rapprochement analogique pressenti dans un premier temps puis revendiqué dans les études ultérieures du poète²⁶⁷⁵. Cette analogie qui rapproche les timbres linguistiques des timbres instrumentaux d'une part, et les timbres des couleurs d'autre part, s'appuie sur une méthode et des théories scientifiques pour formuler une poétologie d'inspiration savante. Formellement, comme l'indique Jean-Pierre Bobillot, Ghil conserve le syllabisme mais s'éloigne de la métrique traditionnelle

au profit de modes de scansion visant à créer harmonies et discordances, et à figurer ou, mieux encore, à incarner, à rendre sensible à la lecture le Rythme même de l'univers – de cette Matière en perpétuelle et elliptique Évolution, dont le poème comme le poète eux-mêmes participent, par la matérialité phonique du langage qu'ils *mobilisent* ainsi, à plein²⁶⁷⁶.

Ce pas de côté, cette traduction poétique, cette utilisation analogique que revendique Ghil à partir des théories de l'acoustique expérimentale permet au poète de préciser à nouveau son projet en le récupérant sous la bannière du « symbole » : « moi qui voudrais en la magnétique atmosphère des Êtres émanée donner du Vivre l'intime et rythmique symbole et sa raison sereine²⁶⁷⁷ ». Toutefois, le programme poétique de cette première version du *Traité du verbe*, datant de 1886, est scientifiquement renforcé dans celle de 1888 :

Mais le devoir est : de penser et de savoir, selon en premier lieu la pensée et le savoir du savant qui expérimenta, et ensuite, lorsque, lui, le savant, est pour longtemps épars, de, induisant et déduisant plus vite et plus loin, d'un nœud génial, lois et loi et lois aidantes, synthétiser en une parole multiple et logique et musique ! le présent et le plus d'avenir²⁶⁷⁸.

²⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

²⁶⁷² Jean-Pierre Bobillot (éd.), *De la poésie scientifique et autres écrits*, *op. cit.*, « Prologue », p. 10.

²⁶⁷³ Hermann von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique* [*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863], M. G. Guérout (trad.), Paris, Victor Masson et fils, 1868.

²⁶⁷⁴ Voir par exemple l'explication qu'en donne Gérard Farasse, « René Ghil par intermittence », *art. cit.*, p. 10-11. Voir aussi l'article d'Anne Tomiche, « "Instrumentation verbale" et inscription du matériau sonore dans l'écrit », *Nord'*, n° 40, « René Ghil et quelques contemporains », décembre 2002, p. 37-45.

²⁶⁷⁵ Voir Jean-Pierre Bobillot, *De la poésie scientifique et autres écrits*, *op. cit.*, note 6, p. 10.

²⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁷⁷ René Ghil, texte intercalaire entre l'avant-dire et la première section du *Traité du verbe* dans l'édition de 1887, repris dans *Traité du verbe. États successifs*, *op. cit.*, p. 71.

²⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 121.

La poésie devient une formule qui ressaisit le savoir scientifique et le savoir philosophique en une synthèse qui se fait « expérimentalement en une langue ailleurs inouïe²⁶⁷⁹ ».

En vue de mettre en œuvre cette synthèse, Ghil dévoile sa « Méthode » : « Ainsi, la matière n'est pas : et en la perpétuelle diversité de sa manière de se manifester qui est mouvement, d'éternité et pour éternité et dans l'illimité ! elle devient²⁶⁸⁰. » La matière, dans une conception évolutionniste, n'existe que dans la transformation recommencée du même. Animée par une pulsion d'amour universel, elle se reproduit elle-même et se transforme : le cercle de la reproduction se déforme en ellipse, forme géométrique qui permet de sortir de la répétition du même, de s'éloigner du centre et d'y revenir. L'ellipse, périhélie et aphélie, permet le mouvement cosmique grâce aux lois de la mécanique qui créent cette force infinie – force d'inertie au sens strict – que Ghil appelle de ses vœux. Comme le *Traité du verbe* lui-même, la matière « devient et se transforme », ce que reconduit dans le texte théorique une poétique de la reformulation et de l'anadiplose :

Dans un laps de temps d'éternel et d'infini : quand, suite de sa suite, se fut agglomérée de la matière, et que virèrent elliptiques et les agglomérats engendrant les soleils et les soleils générateurs de leurs planètes : il fut en un système solaire un astre terraqué.

Il fut en un système solaire un astre terraqué : et de l'effort inorganique, organique par l'être sortait l'effort à devenir, et, qui est en un seul deux êtres dont un autre s'engendre, dans les génitoires et la vulve et le fruit de leur union l'être démontra, mâle et femelle, les deux désirs et, engendré, le désir d'un fruit : et la matière fut sensitive²⁶⁸¹.

La profération de la nature évolutive de la matière, apportée à la connaissance humaine grâce à l'évolutionnisme, appose son empreinte stylistique au texte théorique, qui se fait poétique en imitant l'effort de la matière qui se répète et s'engendre elle-même en variations constantes. Le langage étant lui-même de la matière, il se reproduit poétiquement comme la vie organique en tirant de lui-même un double filial légèrement transformé.

Puisqu'expérimentation poétique il y a, il convient d'en déterminer les innovations. Si l'on considère le volume de 1892, fragment du *Dire du mieux*²⁶⁸², il paraît possible d'en dégager les grands traits. Ce volume est le lieu d'aboutissement de la réflexion théorique de Ghil en même temps que l'un des premiers lieux de sa mise en vers. L'ellipse dont il a été théoriquement question est mise en poème en étant caractérisée comme le mouvement d'une forme de vie ailée ascendante²⁶⁸³. Voilà donc présenté l'homme des âges révolus :

²⁶⁷⁹ *Ibid.*

²⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 122.

²⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 124.

²⁶⁸² René Ghil, *Œuvre*, I, *Dire du mieux*, IV, *Le Vœu de vivre*, vol. II, Paris, [s. n.], 1892.

²⁶⁸³ *Ibid.*, p. 9, 11, 67.

Condamnés...
Têtes nues ! et, silencieusement
étant une Foule qui se rue, prognates
d'heurs et de haines dont perplexes vous veinâtes
vos tempes primitives et plates – il sont
condamnés²⁶⁸⁴.

La présence de termes et d'observations relevant de la cranéologie permet au poète, exhibant plaisamment ces crânes sans chapeaux comme un signe de sauvagerie, de suggérer l'état transitoire de cette vie appelée à évoluer. Être « aptère », l'homme est décrit comme le personnage du « muant Théâtre où meut / l'évoluant venir de la Matière en quête »²⁶⁸⁵. La répétition lexicale et le polyptote, figure ghilienne par excellence, suggèrent plus que métaphoriquement l'évolution même de cette matière. À son image, la matière poétique déploie ses plis et replis en multipliant les effets de discordance jusqu'à en faire une règle générale. Si Ghil, comme le rappelle Jean-Pierre Bobillot²⁶⁸⁶, revendique le rythme alexandrin, parce qu'il est « organique²⁶⁸⁷ », il s'avère effectivement qu'il ne conserve du mètre classique que le seul décompte syllabique, composant presque systématiquement des dodécasyllabes faisant scrupuleusement fi des règles élémentaires de l'alexandrin. Loin d'affaiblir la césure en proposant des rythmes alternatifs comme le firent les romantiques, il la nie triomphalement dès le premier vers du volume en plaçant en poste septième un -e caduc numéraire :

La ventaison des Feuill+es d'alentour, lueurs
d'automne²⁶⁸⁸ [...].

Du même coup, d'entrée de jeu, le principe de concordance métrique est mis à mal (par le contre-rejet externe du substantif « lueurs »), suggérant la mobilité de l'être en mouvement, de la vie en devenir constant et de la matière en mutation incessante. C'est également la leçon des reprises sous forme de refrain de certains vers, procédé déjà présent dans *Légende d'Âmes et de Sangs*. Ces refrains en évolution font souvent résonner une consonnance évolutionniste : ainsi des villes nouvelles « où gravitent puissants l'égoïsme aristarque », repris en « Villes où gravitent l'égoïsme aristarque »²⁶⁸⁹. Cet individualisme, dur mais nécessaire (« aristarque »), qui évolue dans les villes, suggère une forme de transformisme ascendant.

Contrairement à ce que concède Jean-Pierre Bobillot, il est par conséquent possible de considérer que ce n'est pas le seul substrat scientifique des recherches en acoustique

²⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁸⁶ René Ghil, *Le Vœu de vivre*, Jean-Pierre Bobillot (éd.), *op. cit.*, p. 34-36.

²⁶⁸⁷ René Ghil, *De la Poésie-Scientifique*, *op. cit.*, p. 148.

²⁶⁸⁸ René Ghil, *Oeuvre*, I, *Dire du mieux*, IV, *Le Vœu de vivre*, vol. II, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

expérimentale qui détourne Ghil du rythme alexandrin²⁶⁹⁰. S'y ajoute une pensée de l'évolution universelle et de l'ellipse mettant en place la recherche d'une forme qui s'attèle à mettre à bas les bornes du cadre métrique. Afin de suggérer la transformation incessante de la matière vivante, sous l'influence de l'attraction de la matière pour la matière – « l'Amour » –, Ghil cherche une poétologie appropriée qu'il paraît avoir trouvée dans le développement presque systématique des effets de discordance et du traitement occasionnellement relâché de la rime²⁶⁹¹.

Quoique non exclusive dans son œuvre, la forme dodécasyllabique paraît la plus apte à prendre en charge une poésie que Ghil cherchait à rendre la plus universelle possible. Sa tentative se manifeste alors dans le droit sillage d'une préoccupation de la science moderne, qui, selon les mots de Marie-Hélène Boblet-Viart et Dominique Viart, « met l'accent sur le pluriel, s'employant à traiter du général plutôt que du particulier²⁶⁹². » Le héros humain, quoiqu'encore « prognate », est la « Foule » des vers précédemment cités. Or cette foule manifeste son caractère universel en répandant son -e caduc final au-delà d'un hypothétique hémistiche dont la mesure n'existe plus. Ainsi René Ghil préfigure-t-il, plus qu'on ne le croit, la poésie du XX^e siècle : cette matière en vie, qui se remue en un mouvement commun et homogène, n'est pas sans rappeler, par exemple, l'Unanimisme d'un Jules Romains, tandis que ses efforts pour faire du vers un élément matériel peuvent être regardés comme une influence possible du lettrisme.

Jean-Pierre Bobillot revient sur cette tentative en ces mots :

Entre paléontologie et fantasmagorie par extrapolation spatio-temporelle [...] ; obscurément et puissamment porteur d'un Rêve (ou vision créatrice) à fondements scientifiques et d'élévation métaphysique, et muni d'une Méthode (ou vision logique) scientifiquement rêvée, – le paradoxal poète et théoricien de la *Légende d'Âmes et de Sangs* et du *Traité du verbe* [...], allait, séance tenante, se donner les moyens (et, bientôt, les extrêmes...) de dévoiler et d'imposer au monde [...] une *Œuvre* dûment et drûment préconçue, puis longuement mûrie, qui fut comme un long rêve de la Matière s'évertuant, de perpétuel effort [...] vers le « plus-de-conscience » : une épopée du « Mieux²⁶⁹³ »...

²⁶⁹⁰ Jean-Pierre Bobillot, dans sa préface de *Le Vœu de vivre*, *op. cit.*, p. 33, évoque une « confiance, quelque peu scientifique, dans les vertus de l'acoustique et de la phonétique expérimentale ».

²⁶⁹¹ Des vers rimant entre eux peuvent être distants de plus de six vers (René Ghil, *Œuvre*, I, *Dire du mieux*, IV, *Le Vœu de vivre*, vol. II, p. 8, « âpre/diapre »), tandis que certains vers semblent demeurer orphelins (« la magnitude du Sorti des urnes, vaste », *ibid.*, p. 12, « (trémulait par la nuit un vœu télépathique) », *ibid.*, p. 16) et que certaines rimes se font parfois approximatives (« va et/disparaît », *ibid.*, p. 15).

²⁶⁹² Marie-Hélène Boblet-Viart et Dominique Viart, « Esthétique de la simultanéité », *Jules Romains et les écritures de la Simultanéité*, Dominique Viart (dir.), Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 33. Cité par Jean-Pierre Bobillot dans sa préface à *Le Vœu de vivre*, *op. cit.*, p. 29.

²⁶⁹³ Jean-Pierre Bobillot (éd.), *Les Dates et les Œuvres*, *op. cit.*, p. 8.

Qu'on la considère ou non comme une réussite poétologique, l'œuvre de René Ghil marque profondément l'histoire du dialogue entre la poésie et la science. Au moment où la poésie qui puise ses thèmes dans la science passe pour être surannée, il offre une voie nouvelle. Au contraire de ses contemporains qui remplacent massivement le thème scientifique par la méthode, Ghil propose d'articuler les deux. Sa poésie affronte cette transition en expérimentant une attitude conciliatrice : la poésie de Ghil s'inspire toujours de thèmes scientifiques mais fonde sa raison d'être (sa forme même) dans le creuset méthodologique de la connaissance et de la méthode scientifique moderne.

Les œuvres de Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry et René Ghil apparaissent comme des ovnis poétiques. Leur trait commun qui explique cette identification impossible est leur statut d'expérience. L'introduction du protocole expérimental dans la poésie, qui rend la démarche du poème aussi importante que son produit, apparaît comme le terme d'un parcours qui a minoré la thématique scientifique dans la poésie et a tendu à remplacer ce dialogue ancien par un dialogue plus neuf. Faire une poésie expérimentale, ce n'est plus faire une poésie sur la science, mais une poésie de la science. L'histoire littéraire demeure toutefois complexe, comme le montrent les œuvres de Jarry et de Ghil : l'introduction d'une nouvelle modalité de dialogue entre la science et le poème ne chasse pas nécessairement l'ancienne influence thématique.

Conclusion :

La fin du siècle est très loin d'abolir le dialogue qu'entretiennent les sciences et la poésie. En réalité, ce dialogue tend à s'estomper parce que le contexte d'alors en change plutôt les modalités, que ces nouvelles modalités sont plus discrètes et exhibent moins ouvertement l'influence scientifique. Les poètes et les penseurs du fait poétique qui s'inspirent de la science le font désormais majoritairement en déplaçant l'accent sur une relation assez novatrice qui touche non plus l'objet du poème mais plutôt sa rhétorique. Tout se passe effectivement comme si la science était devenue, à la fin du siècle, un argument d'autorité. Il est désormais opportun, pour juger, créer ou renouveler la poésie, d'adopter une posture scientifique.

C'est d'autant plus frappant que cette posture qui touche la rhétorique profonde de l'œuvre critique, du traité de ver ou du poème lui-même, peut être tour à tour adoptée par des partisans d'une forme traditionnelle et par les tenants de la rénovation structurelle. Qu'en conclure ?

Tout d'abord, que la science est finalement parvenue, au moment-même où elle doit faire face à de nombreux contempteurs, à s'imposer comme un discours qui peut légitimement parler de poésie au point d'en pouvoir même produire. La science devient une forme de dispositif d'autorisation qui rend possible, sur son exemple, expérimental et analytique, des expériences formelles.

Par ailleurs, et cette remarque vaut pour les deux chapitres qui précèdent, que la science semble s'être immiscée avec succès dans tous les types de discours, en s'extrayant de l'idiolecte, et cela malgré la complexification des sciences modernes. Le plus souvent, cette diffusion est le fruit d'un travail croissant de vulgarisation dont la poésie est un témoin privilégié : aux fils de mon étude, j'ai fréquemment constaté que les poètes, des plus mineurs (Ernest Cotty, par exemple) aux plus majeurs (Ducasse ou Rimbaud), établissaient en fait des dialogues avec les vulgarisateurs.

Cette popularisation du langage et de la méthode scientifique s'est opérée à un tel point qu'elle peut influencer la démarche, le langage et la méthode poétique, sans que le transfert soit immédiatement perceptible. On a vu par exemple la difficulté de mesurer le poids de la science chez Baudelaire ou chez Mallarmé. L'emprunt à la science est devenu, parce que la science elle-même se diffuse massivement, un intertexte particulièrement difficile à déceler. La poésie scientifique semble avoir disparu, lisons-nous le plus souvent, durant le XIX^e siècle. Elle s'est transformée en vérité, et cette transformation a eu pour conséquence majoritaire l'effacement

de sa coloration hybride. Tout se passe alors comme si la poésie scientifique, dans un monde scientifique, était devenue une évidence dont on ne saisissait plus la portée paradoxale.

On le voit, les entreprises poétiques qui dialoguent avec la science dans la seconde moitié du siècle, tout en se revendiquant d'une façon ou d'une autre comme une entreprise visant à une recherche de modernité, ne remplacent pas purement et simplement une inspiration thématique par un compagnonnage méthodologique. Le dialogue entre science et poésie se complique en réalité en croisant de façon complexe des dits poétiques à des dire poétiques. Pour le dire autrement, la modernité poétique ne substitue pas à une inspiration d'ordre thématique une inspiration d'ordre formel, quoique la seconde ait en effet tendance à remplacer progressivement la première.

En fin de compte, le dialogue entre la science et la poésie est loin d'avoir disparu entre les deux puissances regardées un temps comme ennemies. Leur collaboration devient plus profonde et plus structurelle en même temps qu'elle tend à se faire plus discrète.

Conclusion :

Plutôt que l'histoire d'une agonie, cette étude a souhaité contribuer à esquisser l'histoire d'une évolution. La critique littéraire a multiplié *a posteriori* les épitaphes, faisant de la poésie scientifique un genre qui n'existe plus guère que sous forme fossile. Cependant, la fortune de l'épistémocritique dans la recherche de ces dernières décennies a permis de jeter un jour nouveau sur le dialogue qu'entretiennent la poésie et la science. Dans le sillage de cette méthode, j'ai souhaité mesurer les reformulations complexes de ce dialogue, afin de démontrer qu'il a disparu des radars des historiens de la littérature précisément parce qu'il a évolué. La seconde moitié du XIX^e siècle est marquée par un double mouvement de course en avant : le progrès scientifique, qui tend alors à se confondre avec l'industrie et la technique²⁶⁹⁴, s'accroît et multiplie ses champs d'application, tandis que la poésie, à la recherche d'une modernité qui se révèle nécessairement plurielle, a tendance à se replier sur elle-même afin de se réformer de l'intérieur²⁶⁹⁵. Telle apparaît la double modernité dans les histoires littéraires. Mon hypothèse de départ prenait le contre-pied de cette affirmation afin de déterminer la part importante, quoique souvent discrète, qu'a pu prendre cette science en mouvement dans les positionnements divers des poètes de la seconde moitié du siècle vis-à-vis de la question du progrès – ou de l'évolution – poétique. Puisque les temps changent, une part importante des acteurs et des observateurs de la poésie qui se veut moderne, c'est-à-dire en adéquation avec son temps, considère que celle-ci doit nécessairement tenir compte de cette évolution.

Afin de témoigner de cette histoire longtemps éclipsée, celle qui a vu deux modernités se rejeter, s'entrecroiser, se frôler et, parfois, se rencontrer, j'ai décrit trois attitudes divergentes des poètes vis-à-vis de la science et de la question de la modernité. J'ai conscience d'avoir pu, au fil de ces pages, donner au lecteur l'impression que j'avais recours à une pensée téléologique de l'histoire littéraire, en dégagant, afin de structurer ma pensée, des formes fossiles et des formes plus modernes. Toutefois, il s'agissait en définitive de montrer que, si l'on ne peut écarter l'hypothèse qu'il y a eu des poètes étrangers à cette modernité double (croisant modernité scientifique et modernité poétique), cela ne revient ni à invalider leur texte, ni à suggérer que le dialogue qu'ils entretiennent avec la science n'est pas significatif ou représentatif d'une époque en mutation. Les trois mouvements que j'ai successivement traités

²⁶⁹⁴ Voir à ce propos Guillaume Carnino, *L'Invention de la science. La nouvelle religion de l'âge industriel*, op. cit.

²⁶⁹⁵ Cette opposition schématique est bien sûr discutable. Par ailleurs, les poètes modernes en termes de forme peuvent aussi s'inspirer de thèmes non scientifiques mais en rapport avec le monde.

me permettent au contraire d'établir qu'en prise directe avec leur temps, ces dialogues multiples se distinguent seulement les uns des autres par la modalité de leur ancrage dans le contexte.

De nombreux poètes semblent ne pas rejeter frontalement un héritage de l'école de Delille. Ils prennent alors part à la modernité de leur époque en mêlant une facture traditionnelle du poème à des éléments de science contemporaine. Ces auteurs, au rang desquels Maxime Du Camp, Louis Bouilhet ou encore Ernest Cotty, choisissent consciemment ou non de ne pas prendre part à la modernité formelle. Ils poursuivent un dialogue avec la science qui vise avant tout la clarté, la diffusion d'éléments de savoir, et met parfois en avant la subjectivité du sujet lyrique face aux merveilles d'une science toujours plus conquérante. Une part importante de cette poésie relève de l'éloge et du discours. Elle revendique alors son droit à prendre part à un chœur social, à une forme de communication avec la société. Les vers de ces auteurs, utilisés comme outils de diffusion, d'ornementation ou de persuasion, leur style, la rhétorique profonde de leurs poèmes, la pragmatique même de leurs entreprises qui persistent à utiliser le média poétique comme vecteur d'un message, doivent être regardés par le lecteur contemporain avec clairvoyance. À cette condition, ces poèmes retrouvent une légitimité perdue en pouvant être lus comme l'illustration de leur époque et de son rapport à la science. Ces textes, trop didactiques d'une part, trop rhétoriques d'autre part, paraissent tout droit formulés par des plumes anachroniques. Ils n'en demeurent pas moins des échos tout-à-fait curieux – par leur participation aujourd'hui inattendue à ce mouvement même – de la fortune extraordinaire d'un nouveau mode de communication scientifique aux ambitions sociales bien ancrées dans le présent : la vulgarisation. Les poésies des chroniqueurs de presse positivistes, celle des scientifiques de tous bords, des cohortes de médecins, professeurs, et autres correspondants des nombreuses sociétés savantes, qui ne s'intéressent que peu au renouvellement de leurs formes, apparaissent comme le témoin privilégié d'une période marquée par l'avènement sur divers plan (politique, social et artistique, notamment) de l'intérêt pour le peuple et les discours qui lui sont adressés. Cette poésie est ancrée dans son contexte par ce biais ; en ignorant le moment poétique, elle correspond à une réalité du moment scientifique et social. Elle couvre les tentatives pour conserver une place dans les discours sociaux. Néanmoins, cette attention portée aux *minores* oubliés, marqueurs représentatifs de ce demi-siècle, n'en a pas moins révélé qu'aucune poésie ne peut s'écrire sans porter un regard sur son propre style. Même émanant du plus obscur des professeurs ou du plus humble des apiculteurs, le poème se contemple, se commente et se réfléchit, ne serait-ce, parfois, que pour se discréditer.

L'observation du lien qui unit les sciences et la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle révèle une deuxième attitude. Consciente de son héritage, une poésie de la science s'appuie sur la filiation de l'école de Delille afin de la détourner. Ces entreprises, marquées par le discernement, prennent part à une réforme de la poésie. Elles s'emparent d'un état antérieur de la poésie de la science afin de la reformuler pour l'ancrer davantage dans la complexe modernité poétique. Ces héritages reformulés, qui travaillent le dialogue entre la science et la poésie, le modernisent en vue de suggérer la perte d'un état antérieur : aux temps heureux de la science synthétique, le poème pouvait célébrer l'unité du système scientifique. À l'heure de la science analytique, le poète conscient de cette évolution du savoir ne peut plus que la déplorer et en reporter les traces stylistiques dans ses textes, comme le font Jean Richepin, Jules Laforgue ou Paul Fort. Une voie possible s'ébauche alors entre la science moderne et une certaine idée de la poésie moderne. À l'analyse scientifique correspond formellement une poésie qui se décrit elle-même en morcellement. La maladie et la dissection offrent deux voies d'exploration formelle au poète maudit qui pense sa poésie comme un chant en décadence. La forme est à ce titre influencée par la science. En repensant le dialogue entre la poésie et la science, pour reprendre une formule de Mallarmé, « [o]n a touché au vers²⁶⁹⁶. »

Enfin, le dialogue de la science et de la poésie est renouvelé par les partisans d'une *tabula rasa*. Les poètes que la postérité littéraire a retenus comme les grands hérauts de la modernité ont presque tous envisagé le dialogue entre leur œuvre poétique et la science. Ils l'ont fait cependant en cherchant à le renouveler fondamentalement. D'une part, leur évolution est tonale. Le lyrisme en crise trouve d'abord dans les savoirs scientifiques une voie analogique apte à suggérer son malaise et la perte de son unité. Le poète répète des éléments du discours savant afin de se les approprier, ce qui permet à cette poésie de dépasser sa crise (sur laquelle la science s'appuie afin de discréditer la poésie moderne comme une poésie de la pathologie). Baudelaire, Rimbaud, Ducasse et Laforgue, notamment, mettent en scène un sujet lyrique complexe, déstructuré et en perte de repères face aux avancées de la science moderne, en même temps que les sciences de l'analyse et du scalpel – chimie, biologie, médecine et psychologie – permettent aux poètes de se disséquer eux-mêmes et de se diagnostiquer ironiquement comme des sujets complexes et pathologiques. Ce diagnostic leur permet, dans une rhétorique proche de la prétéition, de reprendre la main sur leur propre profération poétique en même temps qu'ils s'arrogent le droit d'emprunter la langue des savants. La poésie se décrit alors en décadence pour suggérer sa vitalité. Sur les décombres de sa prétendue agonie, elle érige des nouvelles

²⁶⁹⁶ Mallarmé, « La Musique et les lettres » [1895], *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal, *op. cit.*, t. II, p. 64.

poétiques grâce notamment aux matériaux scientifiques. Elle tord le discours savant, jongle avec lui et le rend inaudible afin de démontrer en acte sa propre supériorité. La poésie se pense sur le modèle du laboratoire en posant, chez Mallarmé, Jarry ou Ghil, les bases d'une poétique de l'expérience. Le poète apporte alors la preuve de son ancrage bien réel dans le présent, en rappelant à l'observateur que son art a toujours établi des rapports complexes (fondamentalement analogiques) avec le monde qui l'entoure, mais qu'il n'en tient pas moins un discours sur ce monde. Les rapports entre la science et la poésie se doublent d'une forme de lutte pour savoir qui, du savant ou du poète, est désormais autorisé à porter un discours sur la poésie. Dans le poème qui se réclame de la modernité formelle et brouille les pistes de la clarté scientifique afin d'opacifier sa lecture, cette nouvelle modalité d'union entre la poésie et la science tend à compliquer l'inspiration scientifique de nature thématique par une inspiration scientifique d'ordre méthodologique. Le poème engage un dialogue formel, esthétique et rhétorique avec la science de son temps ; la poésie devient un objet de science. Or dans un monde où la science se répand jusqu'à informer un grand nombre de systèmes de pensée, sa présence tend à se diluer dans l'habitude. La poésie qui s'en inspire méthodologiquement n'est plus identifiée, dès lors, comme une poésie scientifique, ce qui explique qu'on a cru cette dernière morte. En réalité, la modernité poétique a renouvelé ses formes et son lyrisme grâce, en partie, aux liens qu'elle n'a cessé de tisser avec la science son temps.

Ces choix formels suggèrent des stratégies et véhiculent des valeurs. Il n'est toutefois pas établi que les arbitrages structurels conservateurs révèlent des valeurs conservatrices. J'ai souhaité rendre à toutes ces modalités du dialogue leur légitimité en mettant en évidence l'idée que chacune pense son ancrage au monde, et que cette pensée informe le poème en lui-même.

Au cours de mon étude, la complexité de cette partition – qui disperse une multitude de choix stylistiques sur une échelle qui mesure leurs rapports avec la modernité poétique formelle – apparaît de façon manifeste dans le fait que certains des poètes sont étudiés dans plusieurs parties à la fois. Si *Le Sanglot de la terre* de Jules Laforgue, par exemple, a pu être caractérisé comme une tentative de renouvellement tonal tourné vers la rénovation formelle, son œuvre de maturité, *Les Complaintes*, parce qu'elle renoue avec des formes anciennes et mineures de la poésie française, doit être envisagée dans cette tension fertile entre la tradition et l'innovation. De même, l'œuvre d'un Victor Hugo, d'un Sully Prudhomme ou d'un Jean Richepin, par sa richesse et la multiplicité des formes, enjeux et valeurs qu'elle vise, ne peut être contenue dans une pensée unique et sans ambiguïté de la modernité. Protéiformes et polysémiques, ces œuvres peuvent alors tour à tour adopter des attitudes différentes vis-à-vis d'une tradition formelle ou

scientifique. Elles sont complexes, mesurées, parfois contradictoires, face à la question de la modernité de la forme et de celle du rôle que peut jouer la science dans l'innovation poétique. Elles rendent compte d'un moment crucial : période aux positionnements équivoques vis-à-vis des questions de la forme poétique et de l'héritage culturel en général, la seconde moitié du siècle formule une pensée trouble de l'histoire passée et à venir, envisage un terme – une extinction, dirait Darwin – et la nécessité de le formuler. Cette confusion est renforcée par des positionnements ambivalents face à des sciences qui, décriées tantôt comme trop présentes, tantôt comme insuffisantes, commencent à inquiéter.

Cette histoire atteste que le dialogue qu'entretiennent la science et la poésie, loin de se contenter de ressasser de vieilles formules héritées des siècles précédents en demeurant sourd à la complexe modernité poétique, a contribué à poser les bases de la poésie du siècle suivant, elle-même attentive aux poétiques dont elle hérite. Le XX^e siècle s'ouvre par l'exhortation d'Apollinaire qui appelle à « machiner la poésie comme on a machiné le monde²⁶⁹⁷ ». Ce faisant, il prend acte du fait que la science, dans ses réalisations pratiques et industrielles, a façonné notre milieu. Le poète doit désormais prendre exemple sur la méthode scientifique pour poursuivre l'évolution de la forme poétique. Apollinaire reprend ainsi à son compte la posture d'un René Ghil, par exemple. Cette attitude commune est historiquement confirmée par une expérience partagée. Entre 1913 et 1914, les deux auteurs enregistrent, avec Verhaeren, à la Sorbonne, des lectures de leurs propres poèmes²⁶⁹⁸. Ces enregistrements sont ensuite diffusés, et Apollinaire constate que Ghil est « le véritable triomphateur de cette séance²⁶⁹⁹ ». Il ajoute qu'il est acclamé autant que Verhaeren. Il reconnaît ce faisant le prestige d'une poésie qui continue à dialoguer intimement avec le thème mais aussi avec la méthode scientifiques – les deux attitudes majeures développées par la poésie de la science de la seconde moitié du XIX^e siècle²⁷⁰⁰.

²⁶⁹⁷ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes » [1917], repris dans les *Œuvres complètes en prose*, *op. cit.*, t. III, p. 954.

²⁶⁹⁸ À propos de cette expérience, voir l'article de Jean-Pierre Bobillot, « La voix réinventée. Les poètes dans la technosphère : d'Apollinaire à Bernard Heidsieck », *Histoires littéraires*, 2006, n° 28, p. 25-44.

²⁶⁹⁹ « Les Archives de la parole », 1914, repris dans Apollinaire, *Anecdotes*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1955, p. 182-183.

²⁷⁰⁰ Voir à ce propos le dernier chapitre de *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 581-613. La liste est longue, en effet, des poètes qui continuent de tisser des liens entre la poésie et la science, de Paul Claudel à Jacques Réda, en passant notamment par Henri Allorge, Benjamin Péret, Maurice Klippel, Francis Ponge, Aimé Césaire, Paul Fort, Saint-John Perse, Pierre Bonnet, Raymond Queneau, Eugène Guillevic, Jacques Roubaud, Christian Prigent et l'astrophysicien Jean-Pierre Luminet.

Les modalités rémanentes du dialogue qu'entretiennent la poésie et la science des XX^e et XXI^e siècles sont à la fois héritées des poèmes formellement traditionnels – qui s'inspirent thématiquement de la science – en même temps que des reformulations les plus hardies du XIX^e siècle – et d'inspiration majoritairement structurelle. En somme, quand bien même les œuvres d'un Ernest Cotty ou d'un Jean Chamard sont tombées dans l'oubli, rien ne permet d'affirmer avec certitude qu'elles n'ont exercé aucune influence sur la poésie de la science ultérieure²⁷⁰¹.

C'est donc à une histoire de la complexité et du croisement entre des ancrages divergents dans le contexte d'une époque marquée par la diversité que l'étude de ce dialogue m'a rendu sensible. Cette histoire permet de montrer que la persistance de poétiques classiques et l'expérimentation poétique peuvent relever d'une attention portée à la modernité, scientifique et poétique. Toute poésie qui s'inspire de la science, en fin de compte, réfléchit sa forme et son rapport au monde. Ces croisements complexes influenceront les œuvres ultérieures, qui, à l'exemple des poèmes de Queneau qui dialoguent avec la science, relèvent d'une part des avant-gardes poétiques et d'autre part d'une certaine forme de conservatisme formel²⁷⁰².

La postérité de ce dialogue n'empêche pas, tant s'en faut, qu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le débat qu'il suscite demeure très vif. On l'a dit, un poète comme Francis Jammes condamne ouvertement la science²⁷⁰³, et refuse qu'elle prenne désormais place à la table poétique. De l'autre bord, un scientifique comme Albert de Lapparent, l'un des plus éminents géologues français de la seconde moitié du XIX^e siècle dont on a vu qu'il avait composé d'ironiques vers didactiques²⁷⁰⁴, persistera juste avant sa mort à juger que les poètes ne sont ni des interprètes ni des diffuseurs valables des connaissances scientifiques : « Trop souvent on s'est plu à mettre la religion en face de la science, en répétant "Ceci tuera Cela", formule empruntée à un poète, qui pourtant avait moins qualité que personne pour se faire l'interprète de "Ceci²⁷⁰⁵". » Victor Hugo, figure du poète ouvert à la modernité contextuelle, est décrédibilisé.

²⁷⁰¹ Hugue Marchal pose la question dans *Muses et ptérodactyles* : « Quoiqu'en ait Claudel, *La Légende de Prâkriti* ne se rattache-t-elle pas aux "épopées universelles" antérieures, comme *Les Fossiles* de Bouilhet ? Michaux [...] pouvait-il songer aux vers entomologiques de Cotty dans ses "Notes de zoologie" ? À chacun d'en juger », *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 588.

²⁷⁰² *La Petite cosmogonie portative* (*op. cit.*) de Queneau, par exemple, renoue avec une forme classique, celle du long texte didactique en alexandrins. C'est à l'intérieur de ce cadre formel conservateur que le poète moderne introduit des innovations.

²⁷⁰³ Voir le chapitre 3, p. 265-267.

²⁷⁰⁴ Albert [Auguste Cochon] de Lapparent, *Conseils à une jeune amateur de géologie : Poème didactique composé à l'occasion des Courses géologiques de l'École des Mines*, *op. cit.*, 1867.

²⁷⁰⁵ Albert [Auguste Cochon] de Lapparent, *Science et apologétique* [1905], conférences faites à l'Institut Catholique de Paris, mai-juin 1905, Paris, librairie Bloud et C^{ie}, 7^e éd., 1908, p. 9. La citation renvoie au titre de

Il ne constitue plus une figure d'autorité pouvant tenir un discours sur la science. Pourtant, celle-ci continue d'inspirer les poètes majeurs, puisque comme l'a montré Matthieu Gosztola, elle structure par exemple la pensée et la langue du disciple de Mallarmé, proche de Jarry, Paul Valéry²⁷⁰⁶.

Il semble en fin de compte qu'il faille revenir à la source de ce dialogue devenu problématique pour en comprendre la persistance et les reformulations. Comme continue de le croire le poète et historien des sciences Pius Servien, science et poésie sont condamnées à se croiser sans cesse parce que ces deux entités permettent de comprendre la nature de l'échange linguistique : « Il y a là un même effort, qu'il s'agisse de Science ou de Poésie, pour saisir les problèmes les plus profonds que pose le langage²⁷⁰⁷. » Pour cette raison, ajoute-t-il, « la rencontre de la science et de la poésie [...] caractérise les cimes de notre civilisation²⁷⁰⁸ » : elle réunit deux types de productions qui constituent la spécificité de l'espèce humaine.

L'attitude du second XIX^e siècle face à la science trouve alors un écho dans cette anecdote contée par l'illustre astronome Jules Janssen²⁷⁰⁹ : « Au cours de nos relations amicales, Gounod avait bien voulu me demander quelques leçons d'astronomie. Je lui expliquais un jour les lois de Kepler, et, à l'énoncé de cette loi des aires qui lie d'une manière si saisissante la vitesse d'une planète dans son orbite à sa distance au soleil, Gounod s'écria tout à coup : "Ah ! que c'est beau !" et des larmes lui montèrent aux yeux²⁷¹⁰. » Les deux grands hommes, l'artiste²⁷¹¹ et le scientifique, peuvent donc poursuivre un dialogue plurimillénaire. Considérant la valeur esthétique du matériau scientifique cette discussion amicale au long cours alimente la capacité de l'esprit humain à s'étonner, à s'émouvoir et à s'inquiéter, puis à transformer à nouveaux frais cette émotion en manifestations artistiques innovantes.

l'un des chapitres de *Notre-Dame de Paris* [1831], repris dans les *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Jacques Seebacher (éd.), t. I, *Roman I* [1985], *op. cit.*, p. 618-628. Pour être plus précis, le premier des deux déictiques du titre désigne l'imprimerie, qui, par élargissement, en est venue à symboliser le progrès, puis la connaissance humaine, et donc la science, sous la plume de Lapparent, tandis que le second déictique désigne la religion. À ce propos voir l'article de Max Milner, « Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval », dans *Livraisons d'Histoire de l'Architecture*, 2010, t. XX, « Ceci tuera cela ? », Jean-Michel Leniaud (dir.), p. 9-18.

²⁷⁰⁶ Matthieu Gosztola, *Alfred Jarry, critique littéraire et science à l'aube du XX^e siècle*, *op. cit.*

²⁷⁰⁷ Pius Servien, *Science et poésie*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1947, p. 7.

²⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁰⁹ Voir à son sujet Françoise Launay, *Un globe-trotter de la physique céleste : l'astronome Jules Janssen*, Paris, Vuibert, l'Observatoire de Paris, 2008.

²⁷¹⁰ Jules Janssen, « Science et poésie », *Bulletin de la Société Astronomique de France et Revue Mensuelle d'Astronomie, de Météorologie et de Physique du Globe*, vol. 16, 1902, p. 530-534, p. 532 pour la citation.

²⁷¹¹ Charles Gounod était aussi poète. Voir à son propos la biographie de Gérard Condé, *Charles Gounod*, [Paris], Fayard, 2009.

Bibliographie

1. CORPUS PRIMAIRE

1.1. Recueils et poèmes ponctuels

- Ackermann (Louise), *Poésies philosophiques* [1871] repris dans les *Œuvres de L. Ackermann*, Paris, A. Lemerre, 1893.
- Anonyme, « L'Entomologiste, monologue dit par Coquelin Cadet », *Le Chat Noir*, 12 janvier 1884, n° 105, p. 4.
- Anonyme, *Épître d'un trappeur du Texas aux savants de la France*, Paris, Décembre-Alonnier, 1870.
- Acébla (Alexandre d'), *Les Impiétés*, Paris, A. Ghio, 1878.
- Albe-Biau (Arthur), *Chants de l'aube*, Bordeaux, impr. Vve Cadoret, 1890.
- Albert-Montémont :
 - La Comète*, Paris, impr. De A. Appert, 1844.
 - Les Dix nombres, ou décade poétique*, Paris, Ledoyen, 1859.
- Ambialet (Paul-Jean-Laurent) :
 - Les Aphorismes d'Hippocrate mis en vers et suivis de poésies diverses*, Saint-Gaudens, Abadie, 1856.
 - « Quelques vers sur la fièvre bilieuse et la fièvre muqueuse », *Poésies fugitives*, Saint-Gaudens, Abadie, 1863.
- Arbelot (Jules), *La Création et l'humanité, poème en trois parties avec citations, notes et éclaircissements divers*, Paris, Ch. Delagrave, 1882.
- Ardusset (Jean-François), *Le Progrès*, Saint-Lô, impr. De J. Delaöare, 1858.
- Babin (Augustin), *Poème astronomique, avec figures astronomiques, extrait de nos « Notions d'astronomie scientifique, psychologique et morale »*, Première partie, Paris, typog. Ch. Unsinger, 1881.
- Bailliot (Marcel), « Le rénovateur Brown-Séguard », *La Plume*, n° 40, 15 décembre, 1890, p. 231-232.
- Barbier (Auguste), « Saturne », *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux* [1869-1871], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 328-330.
- Barrillot (François) :
 - Icare vengé par Pétin*, Paris, Durand, 1851.

- La Folle du logis. Poésies, chansons et ballades*, Paris, Coulon-Pineau et aux Bureaux du journal *L'Appel*, 1855.
- Les Vierges*, Paris, Gabriel Roux, 1857.
- Barot (Pierre-Désiré), *Médecine poétique, ou l'Art de conserver sa santé et de vivre vieux, Avec indication curative de quelques maladies de la peau et autres affections. Ouvrage utile et à la portée de tous les gens du monde*, Poitiers, impr. de A. Dupré, 1872.
- Barthélemy (Auguste-marseille), *Syphilis, poème en quatre chants par Barthélémy. Avec des notes par le Dr Giraudeau de Saint-Gervais* [1840], édition revue et augmentée, Paris, Martinon, 1851.
- Bastit (Gaston), « La Poésie de la science, à propos de l'exposition universelle de 1878 », *Poésies d'un inconnu*, 2^e éd, Paris, E. Giraud et C^{ie}, 1885, p. 19-30.
- Bellin (Antoine-Gaspard), *L'Exposition universelle. Poème didactique en 15 chants*, Paris, Garnier, 1867.
- Benoît (J.-M.), chanson « La Manufacture » [1876], citée dans *Quand les poètes chantent la science* de Michel Toyer, École des Mines, 2007.
- Beuque (Adrien), *Les Astres et la pluralité des mondes, poème suivi du Te Deum, traduction libre en vers*, Besançon, chez l'auteur, 1868.
- Blémont (Émile), *Les Pommiers en fleurs : idylles de France et de Normandie*, Paris, Charpentier, 1891.
- Blier (Paul), *Fontaine, l'inventeur du parachute des mineurs, poème*, Valenciennes, impr. De Ed. Prignet, 1861.
- Boissière (François), *La Comète de 1858, poème*, Nîmes, impr. De Soustelle, 1859.
- Bonnefoy (Marc) :
- La Vraie Loi de nature. Où donc est la providence ?*, Paris, Charavay frères, 1883.
- « Darwinisme », *Encore des vers, sonnets d'un libre penseur*, Paris, Vanier, 1885, p. 28.
- Poèmes à travers l'infini*, Alphonse Lemerre, 1894.
- Bonnet (Amédée) [sous le pseudonyme Théophile Serretête], *L'Âme d'un philosophe*, Lyon, imprimerie Pitrat aîné, 1889.
- Boucharlat (Jean-Louis), *Les Progrès de l'astronomie*, Paris, Bachelier, 1848.
- Bouchet (Charles) :
- Le Ciel, poésie*, Vendôme, Typ. Lemercier & Fils, 1871.

- « La poésie des mathématiques. Scènes intimes », *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, t. XXII, 3^e trimestre 1883, p. 207-224.
- Bouilhet (Louis) :
- Les Fossiles* [1854], repris dans *Poésies, Festons et astragales*, Milon-la-Chapelle, Éditions H&D, coll. « Écrivains & Normandie », 2009, p. 201-232.
 - Les Dernières chansons* [1872], repris dans *Œuvres, suivies de Le Cœur à droite*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- Boullu (Augustin), *Poésie de la science, dilemme social. Trente acrostiches*, Villemomble (Seine), chez l'auteur, 1893.
- Boutreux (Jean-Baptiste), *Poésies du Dr Boutreux*, Angers, impr. de Cosnier et Lachèse, t. I, 1853.
- Brochin (Théodore), *La Création, en vers*, Lyon, impr. Louis Perrin, 1865.
- Camot (Eugène), « La Justification des chiffres », *Glanes poétiques. Opuscules d'un rêveur condamné à faire des chiffres*, Paris et Strasbourg, Vve. Berger-Levrault, 1865, p. 121-125.
- Campadelli (Francesco), « La loi magnétique. À M. Antoine Regazzoni, de Bergame, professeur de magnétisme. Ode », Paris, impr. de Guiraudet et Jouaust, 1855.
- Camuset (Georges), *Les Sonnets du docteur*, Dijon, éditions du Raisin, impr. Darantière, 1884.
- Candolle (Augustin-Pyramus de), « Le Genêt de landes », *Mémoires et souvenirs*, Genève, Cherbuliez, 1862, p. 582-584.
- Cazalis (Henri), « Tristesse des choses », *Le Parnasse contemporain* [1866], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 174.
- Chalmeton (Louis), *L'Isthme de Suez, ode lue à l'Académie de Clermont Ferrand*, Clermont Ferrand, Thibaud, 1862.
- Chamard (Jean-Etienne), *L'Épopée des âges* [comp. 1870-1890], Henri Chamard (éd.), Paris, L. Rodstein, 1947.
- Charbonnier (Abbé), *L'Art de se bien porter, suivi de très-bons conseils sur les fièvres, en vers, avec des notes excellentes*, 2^e éd., Mende, impr. de J.-J.-M. Ignon, 1853.
- Chauvin (Albert), « L'Homme à l'échelle » [1879], repris dans *Anthologie de monologues fumistes*, Françoise Dubor (éd.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2006, p. 243-246.
- Cirier (Nicolas), *Élégie anatomique*, Paris, impr. E. Thunot et C^{ie}, 1858.
- Colet (Louise), *La Satire du siècle*, Paris, Hurtau, 1868.

- Corlieu (Auguste) :
 - La Médecine au XIX^e siècle*, Paris, impr. Auguste Marc, 1867.
 - La Piétra-Chéreau-Machie ou une grande querelle entre deux savants au XIX^e siècle*, Colombes, impr. A. Barrois, 1882.
- Cosnard (Alexandre), « Sur un insecte », *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux* [1869-1871], *op. cit.*, p. 275.
- Cotty (Ernest) :
 - L'Entomologie. Ode sur les coléoptères*, Bourg, impr. de Comte-Milliet, 1874.
 - Antediluviana. Poème géologique*, Bourg, impr. de Comte-Milliet, 1876.
- Crépeux-Delmaire (A.), *Archéologie. Poésies*, Orléans, impr. Georges Michau et C^{ie}, 1889.
- Delair (Paul), *Les Étapes* [1875-1880], repris dans *Testament poétique, poésies posthumes précédées d'une étude par M. Sully Prudhomme*, Paris, Ollendorf, 1895, p. 69-137.
- Delétant (Auguste-Charles) :
 - Fables et contes en vers*, La Rochelle, J. Deslandes, 1857.
 - Le Choléra asiatique et la rage. Boutade humoristique*, La Rochelle, impr. A. Siret, 1886.
- Delilia (Alfred), « L'Inventeur, monologue dit par Coquelin Cadet de la Comédie française » [1885], repris dans *Anthologie de monologues fumistes, op. cit.*, p. 247-249.
- Désaugiers (Eugène), *Les Épaves, chansons*, Paris, E. Dentu, 1872.
- Desnost (E.-L.), *La Fistule, poème héroï-comique, ou Conseils aux gens atteints de cette triste maladie, par un fistuleux*, Paris, impr. de E. Thunot et Cie, 1856.
- Devillaine (François), *Hommage à la science, poème*, Toulouse, typ. De Passeman et Alquier, 1899.
- Devoluy (Pierre), *Flumen, poème évolutif*, Melle (Deux-Sèvres), impr. de E. Goussard, 1890.
- Dierx (Léon) :
 - Les Lèvres closes*, Paris, A. Lemerre, 1867.
 - Les Amants*, Paris, A. Lemerre, 1879.
- Dorchain (Auguste), « Les étoiles éteintes », *La Jeunesse pensive* [1881], 2^e éd. Paris, Lemerre, 1883, p. 113-118.
- Du Camp (Maxime), *Les Chants modernes*, Paris, M. Lévy frères, 1855.
- Ducos (Florentin), *Académie des jeux floraux. Hymne à Clémence Isaure [...] Le Microscope solaire, méditation*, Toulouse, impr. de Rouget frères et Delahaut, 1869.
- Dun (Jacques), *L'Ennemi, poème*, Paris, Calmann Lévy, 1880.

- Dupuy (Ernest), *Les Parques*, Paris, Jouvet, 1884.
- Emerich (Edmond), *La Création du globe terrestre, poème géologique*, Strasbourg, impr. de Vve. Berger-Levrault, 1860.
- Fabre (Jean-Henri), *Poésies françaises et provençales* [1925, posth.], Pierre Julian (éd.), Raphèle-lès-Arles, Culture provençale et méridionale (CPM), Marcel Petit, 1980.
- Faget (Adolphe Laurent de), *De l'atome au firmament*, 2^e éd., Paris, Dentu, 1889.
- Fernand (Jacques), *Le Règne humain. Poème. II. Les Deux Règnes*, Bruxelles, impr. de J.-J. Jorez, 1855.
- Fèvre (Henry) et Desprez (Louis), *La Locomotive*, Paris, Flammarion, 1883.
- Flaubert (Gustave), Bouilhet (Louis) et Du Camp (Maxime), *Jenner, la Découverte de la vaccine, Tragédie en cinq actes et en vers*, [pièce inachevée, 1846-1847, manuscrit à la Bibliothèque Nationale, cote NAF 14.148], reproduit dans les *Œuvres complètes* de Flaubert, Claudine Gothot-Mersch (dir.), Guy Sagnes et Yvan Leclerc (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 1074-1100.
- Foucart (Jean-Baptiste) :
 - « La Toussaint », Paris, imprimerie Jouaust et fils, 1864, repris dans la *Revue Occidentale*, 1878, 1^e année, p. 686-693.
 - « La Cité nouvelle » [1865], *Revue Occidentale*, 1884, 1^e semestre, t. XII, p. 438-444.
 - « Les Germes » [1892], *Revue Occidentale*, 1893, 16^e année, seconde série, t. VII, p. 106-107.
- Foucaud de L'Espagnery (François), *Les Eaux et les maladies qui réclament leur emploi, poème*, Paris, Dentu, 1863.
- Gaboriau (Vincent-de-Paul), *Epître sur l'homoeopathie*, Nantes, Petitpas, 1853.
- Galichet (Léon), *Le Zénith*, Paris, L. Vieillot, 1875.
- Genevoix (Émile), *Les Rimes de l'officine*, Paris, V. Adrien Delahaye et C^{ie}, 1875.
- Genoux (Claude), « Cosmos », *Chants de l'atelier*, Paris, G. Dairnvaell, 1850, p. 117-121.
- Giacometti (Jean-François), *La Télégraphie électrique ou la nouvelle aurore*, Paris, les libraires, 1869.
- Gillet (Georges), « Perpétuité », *Revue Occidentale*, 1896, seconde série, t. XIII, deuxième semestre, p. 390.
- Goudeau (Émile) :
 - « La Terre de Procuste », *Poèmes ironiques*, Paris, Paul Ollendorff, 1884, p. 189-203.

- « Loi de Berthollet », *Chansons de Paris et d'ailleurs* [1891], Paris, Bibliothèque Charpentier, 1896, p. 159-165.
- Grasserie (Raoul de la), *Hommes et singes, poésies*, Paris, L. Vanier, 1889.
- Grille (Romain), *La Transfusion (« surrexit a mortuito »), à l'occasion du renouvellement de la société d'agriculture, sciences et arts et de sa fusion avec l'Université*, Angers, impr. de Lachèse et Dolbeau, 1879.
- Gros (Charles-Auguste), « À la fenêtre » et « *Ultima verba* », *Poèmes habituels*, Paris, Albert Savine, 1887.
- Guaita (Stanislas de), *Oiseaux de passage : rimes fantastiques, rimes d'ébène*, Paris, Berger-Levrault, 1881.
- Guilmot (Edouard), *La Botanique, poème en quatre chants*, Lille, Société des Saint-Augustin, Desclée, de Brouwer et C^{ie}, 1899.
- Guyau (Jean-Marie), *Vers d'un philosophe*, Paris, Germer Baillière, 1881.
- Haraucourt (Edmond) :
- La Légende des sexes, poèmes hystériques et profanes*, [signé « Le sire de Chambley (Edmond H...) »], imprimé à Bruxelles pour l'auteur, 1882.
- L'Âme nue*, Paris Charpentier, 1885.
- Haraucourt (Victor), *Le XIX^e siècle*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901.
- Heurtel (Armand), *L'Imagination des savants. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, séance du 25 juin 1869*, Rouen, impr. de P. Periaux, 1869.
- Jundzill (Charles), « Ode à Auguste Comte », *Revue Occidentale*, 1882, 5^e année, tome IX, p. 380-384.
- Lahor (Jean) [Henri Cazalis], *L'Illusion*, Paris, A. Lemerre, 1875-1893.
- Lapparent (Albert-Auguste Cochon de), *Conseils à un jeune amateur de géologie, Poème didactique, Composé à l'occasion des courses géologiques de l'École des mines*, Paris, Librairie française et étrangère, 1867.
- Laprade (Victor de), « Utopie » et « Les taureaux », *Les Symphonies*, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 91-116, et 291-296.
- Lassaire [Raymond Lasserre, dit], « Canal de Suez », « Les mondes souterrains », « Les chemins de fer », « Statue d'Arago », « La terre et l'infini, ode-poème », *Ma gerbe, poésies*, Agen, impr. de Vve. Lamy, 1883.

- Laurent-Pichat (Léon), « All right » [1850], repris dans *Chroniques rimées*, Paris, La Librairie nouvelle en 1856, p. 341-359.
- Le Bruman, *Petite géographie moderne mise en vers*, Avranches, impr. de V. Letreguilly, 1875.
- Leconte (Alfred-Étienne)
 - Les Mystères de Flore (suite), âge pliocène, premiers froids, apparition des grands mammifères et de l'homme, son rôle sur la terre*, [Lyon], impr. de A. Cayer, 1860.
 - Épître badine sur la pharmacie*, Paris, Germer Baillière, 1865.
 - Les Mystères de Flore ou Philosophie des sciences, Poème en IV chants*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 12, rue d'Ulm, 1897.
- Le Fèvre-Deumier (Jules), *Le Couvre-feu, dernières poésies*, Paris, Amyot, 1857.
- Lesguillon (Jean-Baptiste), « La découverte de la vapeur », « Le Télescope », « Le Premier puits artésien dans le Sahara », « La Maladie mortelle », *Couronnes académiques*, Paris, Arnould de Vresse, 1861.
- Lesueur (Daniel), « Les Sonnets philosophiques », *Un mystérieux amour*, A. Lemerre, 1886.
- Littré (Émile) :
 - « La Terre » [1860], *La Philosophie Positive* n° 1, juillet-août 1867, p. 142-144.
 - « Morceaux en vers » [1824-1864], *Littérature et histoire*, Paris, Didier et Cie, 1875, p. 437-457 (« Réminiscence » [1859], p. 447-448, « La Terre », p. 454-457).
- Lugol (Julien), *La Guerre au néant : vie éternelle par le progrès indéfini, poème philosophique*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.
- Mandy (Jean-Claude), « Poème en quatre chants », *Le Naturisme, dialogue éclectique sur l'universalité des sciences dans ses rapports avec Dieu et la nature*, Lyon, impr. T. Lepagnez, 1859, p. 392-394.
- Manin (Joseph), *La Cosmographie de l'esprit (paradoxe philosophico-astronomique)*, suivi de *À travers l'infini. Poème scientifique*, Paris, Bibliothèque des Modernes, 1898.
- Marrot (Paul) :
 - « Les Larmes », *Le Chemin du rire*, Paris, Lemerre, 1881, p. 71-72.
 - Le Paradis moderne*, Paris, Lemerre, 1883.
- Ménard (Louis), *Poèmes*, Paris, E. Dentu, 1855.
- Michel (Louise), *À travers la vie et la mort* [1894], Daniel Armogathe et Marion Piper (éd.), Paris, François Maspero, coll. « La Mémoire du peuple », 1982.
- Michu (Claude), *Les Chants de l'industrie*, Paris, E. Dentu, 1862.

- Moïana (P.-Pierre), *Les Harmonies éternelles*, Paris, Plon, 1874.
- Monbarlet (J. Valéry) :
- L'Âge antéhistorique, Poème couronné à Montauban dans la séance publique du 21 juin 1866*, Bergerac, imprimerie Faisandier, 1867.
 - La Vapeur, poème couronné à Béziers dans la séance publique de la Société archéologique, scientifique et littéraire, le 21 mai 1868*, Bergerac, imprimerie typographique de Faisandier, 1870.
 - Échos du vieux monde*, Paris, Fishbacher, 1899.
- Motet (Auguste), « Le Roi Sulfur, tragi-comédie dermatologique, représentée pour la première fois sur le théâtre de la salle de garde de l'hôpital Saint-Louis, le 1^{er} avril 18.. », *Moniteur des sciences médicales et pharmaceutiques*, 1859, n° 1, p. 1 et n° 4, p. 28-29.
- Perrot de Chezelles (Ernest), *Le Progrès. Satire du XIX^e siècle*, Paris, E. Dentu, 1871.
- Piorry (Pierre-Adolphe), *Dieu, l'âme, la nature. Poème, suivi de fragments poétiques sur les médecins, sur Napoléon, sur la révolution*, Paris, J.-B. Baillière, 1854.
- Pomairols (Charles de) :
- « L'Art humain, sonnet », *Revue Occidentale*, 1880, 3^e année, p. 301.
 - « Le Présent et l'avenir », *Revue Occidentale*, 1880, 3^e année, p. 279-282.
- Ponsard (François), *Galilée, drame en trois actes, en vers*, Paris, Michel Lévy frères, 1867.
- Poumiès de La Siboutié (François-Louis), *Les Moments perdus, opuscules*, Paris, impr. de Cosse et J. Dumaine, 1855.
- Souly (Joséphine), *Œuvres poétiques de Joséphine Souly, 1^{re} partie. – Sonnets humoristiques (1847-1771)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1880.
- Rabineau (Victor), *À M. Pétin. La Navigation aérienne*, Paris, Durand, 1859.
- Rameau (Jean) [Laurent Labaigt, dit] :
- *La Chanson des étoiles*, Paris, Paul Ollendorf, 1888.
 - *Nature*, Paris, Nouvelle librairie parisienne, Albert Savine, 1891.
- Réo-Asch, *Epître à l'Académie (épigramme astronomique)*, Paris, impr. du Fort-Carré, 1890.
- Ribolet (Abbé), « La Photographie », *Recueil de l'Académie des jeux floraux*, Toulouse, impr. de Charles Boudaloure, 1862, p. 37-42.
- Ricard (Louis-Xavier de), « Le Mercure », *Le Parnasse contemporain* [1866], *op. cit.*, p. 115-116.
- Richepin (Jean) :
- Les Blasphèmes*, Paris, M. Dreyfous, 1884.

- La Mer*, [1886], Paris, Gallimard, coll. « Les Maritimes », 1980.
- Rousselot (Gustave), *Le Poème humain, chant de force et de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1874.
- Rousselot (Xavier), *L'Avenir, poème*, Paris, Léopold Cerf, 1895.
- Saint-Amand (François), *La Navigation aérienne*, 2^e éd., Saint-Pierre de la Réunion, impr. Durvant, 1878.
- Strada (Jules), *L'Épopée humaine*, trois volumes (*La Mort des dieux*, 1866, *La Mêlée des races*, 1874, *La Genèse universelle*, 1890) réunis en 1902 à Paris, chez Victor-Havard.
- Suevrené (Brunet), *Mémento mnémotechnique de pathologie, ou Jardin des racines médicales à l'usage des étudiants et des gens du monde*, Paris, Coccoz, 1855.
- Tarde (Gabriel), *Contes et poèmes*, Paris, Calmann Lévy, 1879.
- Theuriet (André), « Les Étoiles », *Le Parnasse contemporain, Recueil de vers nouveaux* [1876], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 408-412.
- Tisseur (Jean), *Poésies de Jean Tisseur recueillies par ses frères*, Lyon, impr. de Pitrat aîné, 1885.
- Trézenik (Léo), « Un coin de Genèse » [1880], *Les Gouailleuses, poésies fantaisistes*, Paris, Léon Vannier, 1882, p. 46-47.
- Turein (Victor de) [Victorien Duret, dit], *Ode mathématique à réciter par un élève de sciences*, Niort, H. Boulord, [s. d., c. 1891].
- Ventre (Christophe-Camille), *Poème géologique, le terrain urgonien. Des différentes parties de l'« Elephas maritimus mediterraneus », variété « terricola », découvertes pendant les années 1890-91-92-93, dans le département des Bouches-du-Rhône et au Japon, et de quelques autres raretés fossilifères trouvées pendant les mêmes années dans divers terrains*, Marseille, impr. De L. Creissard, 1897.
- Verne (Jules), *Poésies inédites*, Christian Robin (éd.), Paris, Le Cherche midi, coll. « La Bibliothèque Verne », 1989.
- Vignon (Eugène), *Livingstone*, Paris, impr. de A. Wittersheim, [1875].
- Villeneuve (Lucien) [Victor Bridou, dit], *L'Amour et l'art, poèmes évolutionnistes*, Paris, Lemerre, 1900.
- Vitrey (P. C.), *Contes et comptes, ou Légendes poétiques du calculateur, recueil de 148 problèmes en vers, relatifs à toutes les parties de l'arithmétique, suivis de questions [...] et d'un grand nombre de problèmes en prose utiles et gradués*, Mirecourt, Humbert, 1860.
- Warnery (Henri), *Les Origines. Poèmes*, Lausanne, F. Payot, 1887.

- Weber (Claude-Marcel), *L'Apiculture (système éclectique) en théorie et pratique, poème*, Paris, en vente au siège de la Société centrale d'apiculture et d'insectologie, imprimerie Noizette et C^{ie}, 1898.
- Zola (Émile), « Le Canal Zola », publié dans *La Provence* du 17 février 1859, repris dans les *Œuvres complètes* [1966-1970], Henri Mitterand (dir.), Paris, Cercle du livre précieux, t. XV, [s. d.], p. 861-866.

1.2. Concours poétiques

- Cler, « La science », *Concours de poésie de 1863*, Lille, imprimerie L. Danel, 1865. (Concours de la Société impériale des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, 1863)
- Denayrouze (Louis) et Normand (Jacques), *La Poésie de la science, Poème*, Paris, C. Levy, 1879. (Concours de l'Académie Française de 1879)
- Leguillon (Jean-Baptiste), *Le Premier puits artésien dans le Sahara*, dans *Couronnes académiques*, Paris, Arnauld de Vresse, 1861.
- Renard (Georges), *La Poésie de la science*, Paris, Lemerre, 1879. (Concours de l'Académie Française de 1879)
- Thiers (Henry), *La Poésie de la science au XIX^e siècle*, Lyon, Imprimerie du « Salut public », 1879. (Concours de l'Académie Française de 1879)

1.3. Œuvres complètes

- Allais (Alphonse), *Œuvres*, 2 vol., François Caradec (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989-1990.
- Baudelaire (Charles), *Œuvres complètes*, 2 vol., Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- Cros (Charles), *Œuvres complètes*, Louis Forestier et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
- Gautier (Théophile), *Œuvres poétiques complètes* [2004], Michel Brix (éd.), Paris, Bartillat, 2013.
- Hugo (Victor), *Œuvres complètes* [1985], 15 vol., Jacques Seebacher, Guy Rosa (dir.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.
- Jarry (Alfred), *Œuvres complètes*, 4 vol., Henri Béhar (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de littérature du XX^e siècle », 2012-2016.
- Laforgue (Jules), *Œuvres complètes*, 3 vol., Jean-Louis Debauve, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer (éd.), Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

- Lautréamont (Isidore Ducasse, dit Comte de), *Œuvres complètes*, Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, 3 vol., Edgard Pich (éd.), Paris, Honoré Champion, 2011-2012.
- Mallarmé (Stéphane), *Œuvres complètes*, 2 vol., Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003.
- Ponchon (Raoul) :
 - « Animaux antédiluviens », *Le Journal*, du 18 avril 1908, p. 3.
 - La Muse au cabaret* [1920, posth.], Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 1998.
 - La Muse vagabonde : gazettes rimées* [1938, posth.], Paris, Fasquelle, 1948.
 - La Muse gaillarde* [1939, posth.], [s. l.], Terres Latines, 1949.
 - La Muse frondeuse*, Daniel Mouret (éd.), Paris, Grasset, 1971 [posth.].
- Rimbaud (Arthur), *Œuvres complètes*, André Guyaux et Aurélia Cervoni (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- Sully Prudhomme, *Œuvres*, 7 vol., Paris, A. Lemerre, 1883-1908.
- Vigny (Alfred de), *Œuvres complètes, 1. Poésie, théâtre*, François Germain et André Jarry (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

2. SCIENCE ET LITTÉRATURE

2.1. Travaux généraux ou transversaux

- Acquier (Marie-Laure) et Comoy Fusaro (Edwige) (dir.), *Littérature et sciences*, revue en ligne *Cahiers de narratologie*, n° 18, 2010.
- Alexandre-Bergues (Pascale), Guérin (Jeanyves) (dir.), *Savoirs et savants dans la littérature (Moyen Âge-XX^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010.
- Andries (Lise) (dir) :
 - La Construction des savoirs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2009.
 - Le Partage des savoirs – XVII^e-XIX^e siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2003.
- Arambasin (Nella) (dir.), *Pour une littérature savante : les médiations littéraires du savoir*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, coll. « Laboratoire littérature et histoire des pays de langues européennes », 2002.

- Azoulay (Juliette), *Savoir voir*, revue *Arts et Savoirs*, n° 8, 2017.
- Badir (Sémir), « Pour une épistémologie des lettres », *Fabula-LhT*, n° 8, *Le Partage des disciplines*, mai 2011.
- Barthes (Roland) :
 - « De la science à la littérature », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 11-20.
 - « Science et littérature », *Littérature*, n° 82, 1991.
- Bensaude-Vincent (Bernadette), Rasmussen (Anne) (dir.), *La Science populaire dans la presse et l'édition, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Histoire », 1997.
- Bessière (Jean) (dir.), *Savoirs et littérature*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- Besson (Anne), Jacquelin (Évelyne) (dir.), *Poétiques du merveilleux. Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*, Arras, Artois presses université, coll. « Études littéraires », 2015.
- Bonah (Christian), Rasmussen (Anne) (dir.), *Histoire et médicament aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Biotem et Ed. Glyphe, coll. « Société, histoire et médecine », 2005.
- Bouloumié (Arlette) (dir.), *Écriture et maladie. « Du bon usage des maladies »*, Paris, Imago, 2003.
- Bouveresse (Jacques), *La Connaissance de l'écrivain, Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008.
- Campbell (Philip), « Écrire la science. Vices et vertus », *Alliage*, n° 37-38, 1998.
- Carlino (Andrea) et Wenger (Alexandre) (dir.), *Littérature et médecine : approches et perspectives (VX^e-XIX^e siècles)*, Genève, Droz, 2009.
- Cazalas (Inès), Froidefond (Marik) (dir.), *Le Modèle végétal dans l'imaginaire contemporain*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2014.
- Centre de recherche sur l'imaginaire de Grenoble, *Science et imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1985.
- Charbonneau (Frédéric) (dir.), *La Fabrique de la modernité scientifique : discours et récits du progrès sous l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Oxford University studies in the Enlightenment », 2015.
- Chassay (Jean-François) :

- Imaginer la science : le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003
- Si la science m'était contée : des savants en littérature*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2009.
- Choné (Aurélié), Hajek (Isabelle), Hamman (Philippe) (dir.), *Guide des humanités environnementales*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Environnement et société », 2016.
- Christie (John) and Shuttleworth (Sally) (éd.), *Nature Transfigured: Science and Literature, 1700-1900*, New York, St Martin's, 1989.
- Clarke (Bruce), Rossini (Manuela) (éd.), *The Routledge Companion to Literature and Science*, London and New York, Routledge, coll. « Routledge literature companions », 2011.
- Cohen (Claudine) :
 - Le Destin du mammouth* [1994], Paris, Le Seuil, coll. « Points. Sciences », 2004.
 - L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 1999.
 - Un néandertalien dans le métro*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2007.
 - La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2011.
- Coquio (Catherine) et Salado (Régis) (dir.), *Fiction & connaissances. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Cristin (Claude), sous partie intitulée « “Lettres” – “Sciences” – “Littérature” », dans la partie I (« Les mots ») du chapitre deuxième, dans *Aux origines de l'histoire littéraire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 87-88.
- Dahan-Gaida (Laurence) (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Laboratoire littérature et histoire des pays de langues européennes », 2006.
- Dahan-Gaida (Laurence), Maillard (Christine) et Séginger (Gisèle) (dir.), *Penser le vivant. Imaginaire et esthétique dans les discours scientifiques sur le vivant*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, coll. « collection 54 », 2018.
- Danou (Gérard), *Le Corps souffrant : littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1994.

- Débarbat (Suzanne) et Dumont (Simone), « Sur quelques exemples de la présence de l'astronomie dans la littérature, le dessin humoristique et la bande dessinée », *De la science en littérature à la science-fiction*, Danielle Jacquart (dir.), Congrès national des sociétés historiques et scientifiques (119 ; 1994 ; Amiens), Section d'histoire des sciences et des techniques, Paris, éditions du CTHS, 1996, p. 167-183.
- Demanze (Laurent), *Les Fictions encyclopédiques : de Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les Essais », 2015.
- Didier (Béatrice) et Neefs (Jacques) (dir.), *Penser, classer, écrire : de Pascal à Perec*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1990.
- Dufief-Sanchez (Véronique) (dir.), *Les Écrivains face au savoir*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2002.
- Dumasy-Queffélec (Lise), Spengler (Hélène) (dir.), *Médecine, sciences de la vie et littérature en France et en Europe de la Révolution à nos jours*, Genève, Droz, 2014, en trois volumes :
 - Herméneutique et clinique*, vol. I.
 - L'Âme et le corps réinventés*, vol. II.
 - Le Médecin, entre savoir et pouvoir*, vol. III.
- Foucault (Michel), *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Foucrier (Chantal) (dir.), *Les Réécritures littéraires des discours scientifiques*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2005.
- Garçon (Anne-Françoise), *L'Imaginaire et la pensée technique, une approche historique, XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire des technique », série « Recherche », 2012.
- Gould (Stephen J.), « La science doit-elle se soucier du style ? », *Alliage*, n° 57-58, juillet 2006.
- Hadot (Pierre), *Le Voile d'Isis : essai sur l'histoire de l'idée de nature* [2004], [Paris], Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2008.
- Hallyn (Fernand), *Les Structures rhétoriques de la science, De Kepler à Maxwell*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 2004.
- Hamon (Philippe), « Du savoir dans le texte », *Revue des sciences humaines*, t. XL, n° 160, oct.-déc. 1975, p. 489-499.

- Jacquart (Danielle) (dir.), *De la science en littérature à la science-fiction*, actes du 119^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Amiens, 26-30 octobre 1994, Paris, éditions du CTHS, 1996.
- Jeanneret (Yves), *Écrire la science*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- Jordanova (Ludmilla J.) (éd.), *Languages of Nature: Critical Essays on Science and Literature*, London, Free Association Press, 1986.
- Laszlo (Pierre), « La possibilité des rencontres obscures », *Alliage*, n° 37-38, 1998.
- Lepenies (Wolf), *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie* [1985], Henri Plard (trad.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.
- Lévy-Leblond (Jean-Marc) :
 - *L'Esprit de sel : science, culture, politique* [1981], Paris, Seuil, 1984.
 - *La Pierre de touche : la science à l'épreuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1996.
 - *La Science en mal de culture*, Paris, Futuribles, coll. « Perspectives », 2004.
- Macherey (Pierre) :
 - *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990.
 - « Une poétique de la science », *Methodos* n° 6, *Science et littérature*, Lille, 2006.
- Medda (Valeria), « Ex-acte. La poétique du transfert », dans *Che vuoi* n° 34, *La Métaphore*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 35-40.
- Meschonnic (Henri), *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1991.
- Minary (Daniel) (dir.) :
 - *Savoirs et littérature I*, Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997.
 - *Savoirs et littérature II*, Besançon, Presses universitaires Franc-comtoises, 2001.
- Népote (Fanny) (dir.), « *L'Indivision des savoirs* » en question (XVI^e – XVIII^e siècle), revue *Littératures*, n° 67, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012.
- Nicolson (Marjorie Hope), *Science and Imagination* [1956], Ithaca, Great Seal, 1976.
- Paulos (John Allen), *Once Upon a Number: The Hidden Mathematical Logic of Stories*, New York, Basic Books, 1998.
- Pecker (Jean-Claude) :
 - *Beauté du ciel*, Société astronomique de France, 1983.

- Sous l'étoile soleil*, Paris, Fayard, coll. « Le Temps des sciences », 1984.
- Le Promeneur du ciel*, Paris, Paris, Stock-Laurence Pernoud, coll. « Une passion, un métier », 1992.
- Pierssens (Michel) :
 - Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, [Villeneuve d'Ascq], Presses universitaires de Lille, 1990.
 - « Introduction » à la septième partie (« Savoirs, transferts ») de l'ouvrage publié sous la direction de Claude Duchet et Stéphane Vachon, *La Recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal-Paris, PUV-XYZ, 1993, p. 407-409. Dans le même ouvrage et par le même auteur, « Savoirs et littérature », p. 427-432.
 - « Le pacte épistémique », *Alliage*, n° 57-58, juillet 2006, p. 35-46.
 - « Études et recherches sur les relations entre la littérature et les savoirs », *Épistémocritique*, 1^{er} avril 2007.
- Rancière (Jacques), *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.
- Saint-Gelais (Richard) (dir.), *Littérature et mathématiques, Tangence*, n° 6, Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières, 2002.
- Schaffer (Eleonor S.) (dir.), *The Third Culture: Literacy and Science*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1998.
- Schlanger (Judith), *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
- Schmitz-Emans (Monika) (dir.), *Literature and Science / Literatur und Wissenschaft*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2008.
- Serres (Michel), *Hermès* :
 - Hermès I, La communication*, Paris, Éd. De Minuit, 1968.
 - Hermès II, L'interférence*, Paris, Éd. De Minuit, 1972.
 - Hermès III, La traduction*, Paris, Éd. De Minuit, 1974.
 - Hermès IV, La distribution*, Paris, Éd. De Minuit, 1977.
 - Hermès V, Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Éd. De Minuit, 1980.
- Sleigh (Charlotte), *Literature and Science*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Outlining literature », 2011.
- Snow (Charles Percy), *Les Deux cultures [The Two Cultures and the Scientific Revolution, 1959]*, Claude Noël (trad.), [Paris], J.-J. Pauvert, 1968.

- Tahar (Virginie) et Renouard (Caroline) (dir.), *Sciences (et) imaginaires*, revue *Arts et Savoirs*, n° 5, 2015.
- Talairach-Vielmas (Laurence) (dir.), *La Mécanique du vivant, savoir médical et représentation du corps humain (XVII^e-XIX^e siècle)*, Actes du colloque Explora 2011 à l'université de Toulouse, en ligne, *Épistémocritique*.
- Thoizet (Éveline), Wanlin (Nicolas) et Weber (Anne-Gaëlle) (dir.), *Panthéons littéraires et savants, XIX^e-XX^e siècles*, Arras, Artois presses université, coll. « Études littéraires », 2012.
- Vaillant (Alain) (dir.), *Ecrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996.
- Viewiorecka (Michel) (dir.), *La Science en question(s)*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, coll. « Les entretiens d'Auxerre », 2014.
- Weber (Anne-Gaëlle) (dir.), *Passerelles. Entre sciences et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Zékian (Stéphane) (dir.), *La Guerre des étoiles, l'astronomie entre lettres et sciences*, *Orages*, n° 13, Lyon, Atlande, mars 2014.

2.2.Science et littérature au XVIII^e siècle

- Anderson (Wilda C.), *Between the Library and the Laboratory, The Language of Chemistry in Eighteenth-century France*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1984.
- Charbonneau (Frédéric), *L'Art d'écrire la science. Anthologie de textes savants du XVIII^e siècle français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Textes rares », 2006.
- L'Écriture du savoir*, actes du colloque de Bagnoles-de-l'Orne, 7 avril 1990, Le Mesnil-Brout (La Butte), Association Diderot, l'encyclopédisme & Autres, coll. « Cahiers Diderot », 1991.
- Seth (Catriona), *Les Rois aussi en mouraient : Les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2008.
- Wenger (Alexandre), *La Fibre littéraire. Le Discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2007.

2.3. Science et littérature au XIX^e siècle

- Balestrieri (Fulvia), Marzi (Eleonora) (dir.), *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 11, *Science et fiction*, 2017.
- Beer (Gillian), *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, New York, Oxford University Press, 1996.
- Bender (Niklas), *La Lutte des paradigmes. La littérature entre histoire, biologie et médecine (Flaubert, Zola, Fontane)*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2010.
- Bensaude-Vincent (Bernadette) (dir.), *Romantisme*, vol. 19 (n° 65), *Science pour tous*, 1989.
- Bernardini (Jean-Marc), *Le Darwinisme social en France (1859-1918). Fascination et rejet d'une idéologie*, Paris, CNRS Éditions, 1997.
- Bridenne (Jean-Jacques), *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Dassonville, 1950.
- Cabanès (Jean-Louis), Laisney (Vincent) (dir.), *L'Année 1855, La littérature à l'âge de l'Exposition universelle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2015.
- Chapple (John-Alfred Victor), *Science and Literature in the Nineteenth Century*, Londres, Macmillan, 1986.
- Cohen (Claudine), *Boucher de Perthes. Les origines romantiques de la préhistoire*, avec Jean-Jacques Hublin, Paris, Belin, coll. « Un savant, une époque », 1989.
- Compagnon (Antoine), « Darwin en littérature », dans Alain Prochiantz (dir.), *Darwin : 200 ans, colloque annuel 2009*, Paris, Collège de France, Odile Jacob, 2010, p. 283-301.
- Courant (Elsa) et Enriquez (Romain), *Un territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle, Épistémocritique*, 2018.
- Fath (Robert), *De l'Influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIX^e siècle (le roman, la poésie, le théâtre, la critique)*, Lausanne, Payot, 1901.
- Feldman (Jacqueline) (dir.), *L'Idée de science au XIX^e siècle. Huit Soirées de lecture à la Bibliothèque des Amis de l'instruction du III^e arrondissement*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Fondanèche (Daniel), *La Littérature d'imagination scientifique*, Amsterdam – New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2012.

- Guest (Bertrand), *Révolutions dans le cosmos. Essais de libération géographique : Humboldt, Thoreau, Reclus*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2017.
- Larangé (Daniel S.), *Sciences et mystique dans le romantisme social. Discours mystiques et argumentation scientifique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- Lavaud (Martine) (dir.), *La Plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Nîmes, Lucie éditions, coll. « Essais littérature », 2007.
- Leonardy (Ernst), Renard (Marie-France), Drösch (Christian), Vanasten (Stéphanie) (dir.), *Traces du mesmérisme dans la littérature européenne du XIX^e siècle*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, coll. « Travaux et recherches », 2001.
- Letissier (Georges) et Prum (Michel), *L'Héritage de Charles Darwin dans les cultures européennes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Racisme et eugénisme », 2011.
- Levine (George) (éd.), *One Culture: Essays in Science and Literature*, Madison, University of Wisconsin press, coll. « Science and literature », 1987.
- Marquer (Bertrand) (dir.), *Savants et écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle*, Arras, Artois presses université, coll. « Artoithèque », 2015.
- Marquer (Bertrand), *L'Autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017.
- Matsuzawa (Kazuhiro) et Séginger (Gisèle) (dir.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et savoirs », 2010.
- revue *Methodos, savoirs et textes*, n° 6, *Science et littérature*, Lille, 2006.
- Miguet-Ollagnier (Marie), Baron (Philippe) (dir.), *Littérature et médecine*, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 2000.
- Montel (Nathalie), *Écrire et publier des savoirs au XIX^e siècle. Une revue en construction, les « Annales des ponts et chaussées » (1831-1866)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2015.
- Morton (Peter), *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination 1860-1900*, Londres, Boston, Allen & Unwin, 1984.
- Neefs (Jacques) (dir.), *Savoirs en récits II. Éclats de savoirs : Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, les Goncourt*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2010.

- Noiray (Jacques), « Figures du savant », *Romantisme*, n° 100, 1998, p. 143-158.
- Otis (Laura), *Literature and Science in the Nineteenth Century: An Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Pety (Dominique), *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, [Nanterre], Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « orbis litterarum », 2010.
- Rigoli (Juan), *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.
- Séginger (Gisèle) (dir.) :
 - Le Vivant*, revue *Romantisme*, n° 154, 2011.
 - Littérature et savoir du vivant, Morphologies et temporalités*, revue *Arts et Savoirs*, n° 7, 2016.
 - Biological Time, Historical Time*, Amsterdam/New York, BRILL/Rodopi, à paraître.
- Stead (Evanghélia), 2004, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- Stiles (Anne):
 - Neurology and literature, 1860-1920*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. « Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture », 2007.
 - Popular Fiction and Brain Science in the late Nineteenth Century*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in nineteenth-century literature and culture », 2012.
- Taylor (Jonathan), *Science and Omniscience in the Nineteenth-Century Literature*, Brighton, Sussex Academic Press, 2007.
- Weber (Anne-Gaëlle) :
 - À beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2004.
 - « Genres littéraires et révolutions scientifiques au XIX^e siècle : l'exemple des astronomies populaires », *Revue de littérature comparée*, 2009/4, n° 332, p. 405-424.
 - Les Perroquets de Cook. De la fabrique littéraire d'un lieu commun savant*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2013.
- Zékian (Stéphane), « Siècle des lettres contre siècle des sciences : décisions mémorielles et choix épistémologiques au début du XIX^e siècle », *Fabula-LhT*, n° 8, *Le partage des disciplines*, mai 2001.

2.4. Science et littérature au XX^e siècle

-Collani (Tania), Cuny (Noëlle) (dir.), *Poétiques scientifiques dans les revues européennes de la modernité, 1900-1940*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013.

2.5. Travaux monographiques

-Chaperon (Danielle), *Camille Flammarion, Entre astronomie et littérature*, Paris, Imago, 1997.

-David (Charles), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo : le bricolage de l'infini*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997.

-Didierjaen (André), *La Madeleine et le savant. Balade proustienne du côté de la psychologie cognitive*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2015.

-Herschberg Pierrot (Anne) (dir.), *Savoirs en récits I. Flaubert : la politique, l'art, l'histoire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2010.

-Millet (Claude) (dir.), *Science et technique*, n° 4 de la série *Victor Hugo* de *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999.

-Moret-Jankus (Pauline), *Race et imaginaire biologique chez Proust*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2016.

-Noiray (Jacques) :

-*Le Romancier et la Machine, I, L'univers de Zola*, Paris, José Corti, 1981.

-*Le Romancier et la Machine, II, Jules Verne – Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, José Corti, 1982.

-Ringuedé (Yohann) :

-« “Voir Neptune au bout de sa plume”, Flammarion et la constitution de l'algèbre comme nouvel instrument d'optique », *Arts et savoirs*, n° 7, *Savoir voir*, Juliette Azoulai (dir.), 2017.

-« Les “ailes de l'imagination” et les “sandales des faits observés” : les *Souvenirs entomologiques* de Jean-Henri Fabre », *Studia Romanica Posnaniensia*, , Miroslaw Loba, Barbara Łuczak et Gisèle Séginger (dir.), *Sciences du vivant : imaginaire et discours scientifique*, vol. 44, n° 4, 2017, p. 159-171.

-Séginger (Gisèle) (dir.), Bouvard et Pécuchet : *la fiction des savoirs*, revue *Arts et Savoirs*, n° 1, 2012.

-Serres (Michel), *Jouvences sur Jules Verne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974.

-Vatan (Florence) (dir.), *Flaubert et les sciences, Revue Flaubert*, n° 4, 2004.

3. SCIENCE ET POÉSIE

3.1. Science et poésie : travaux généraux

3.1.1. Ouvrages

- Berthelot Cabaret (Laure), *Le Médecin poète écrivain en France de nos jours*, thèse de médecine soutenue en 2008 à l'Université de Nancy, et mise en ligne.
URL : http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCDMED_T_2008_BERTHELOT_CABARET_LAURE.pdf
- Couquiaud (Maurice), *L'Horizon poétique de la connaissance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2003.
- Cusset (Christophe) (dir.), *Musa docta, Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Centre Jean Palerne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.
- Durán (J. Antonio), *La Poésie des nombres*, Paris, RBA France, coll. « Le monde est mathématique », 2013.
- Eigeldinger (Marc), *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1973.
- Fusil (Casimir), *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris, Éd. Scientifica, 1917.
- Ghil (René) :
 - De la poésie scientifique* [1909], Jean-Pierre Bobillot (éd.), Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2008.
 - Les Dates et les Œuvres* [1923] Jean-Pierre Bobillot (éd.), Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, coll. « Archives critiques », 2012.
- Ginestier (Paul), *Le Poète et la machine*, Paris, Nizet, 1954.
- Louâpre (Muriel), Marchal (Hugues), Pierssens (Michel), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, actes du colloque « La poésie scientifique, de la gloire au déclin », Montréal, 15-17 septembre 2010, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org.
- Luminet (Jean-Pierre) et Couquiot (Maurice) (dir.), *Poésie I, Vagabondages*, dossier « Les poètes et le cosmos », n° 17, mars 1999, Le cherche midi éditeur.
- Marchal (Hugues) (dir.), *Muses et ptérodactyles, La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Éd. du Seuil, 2013.

- Mériaux (Suzanne), *Science et poésie, deux voies de la connaissance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écologie et agronomie appliquées », 2003.
- Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, « Poésie de la connaissance », n° 14/1, Paris-Genève, Droz, 1996.
- Pagès (Alain) (dir.), dossier « Poésie et naturalisme » dans *Les Cahiers naturalistes*, n° 81, 2007, 53^e année, Société littéraire des Amis d'Émile Zola et Éditions Grasset, p. 5-100.
- Pecker (Jean-Claude), *Sous l'étoile Soleil*, Paris, Fayard, 1984.
- Psichari (Jean), *La Science et les destinées nouvelles de la poésie*, Paris, La Nouvelle Revue, 1884.
- Schmidt (Albert-Marie), *La Poésie scientifique en France au XVI^e siècle* [1938], Lausanne, Éd. Rencontre, coll. « Bibliothèque Rencontre des lettres anciennes et modernes », 1970.
- Toyer (Michel), *Quand les poètes chantent la science*, Paris, École des Mines, coll. « Histoire et société », 2007.
- Villeneuve-Flayosc, *La Poésie de la science*, Marseille, Barlatier-Feysat père et fils, 1873.

3.1.2. Articles ou chapitres

- Alexandre (Didier) :
 - « Science et poésie », troisième partie, chapitre trois de *Genèse de la poétique de Paul Claudel* : « Comme le grain hors du furieux blutoir », Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2001, p. 211-266.
 - « La référence scientifique dans la poésie de Saint-John Perse », dans Catherine Mayaux (dir.), *Modernité de Saint-John Perse*, Besançon, actes du colloque de Besançon des 14, 15 et 16 mai 1998, Presses universitaires franc-comtoises, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 2001, p. 173-187.
- Chométy (Philippe), « Savoir et mémoire dans la poésie d'idée », Geneviève Goubier, Berengère Permentier et Daniel Martin (dir.), *Doute et imagination, Construction du savoir de la Renaissance aux Lumières*, actes du colloque du CIELAM/Groupe XVI^e-XVIII^e siècle, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 203-221.
- Chométy (Philippe) et Marchal (Hugues), « Poésie scientifique », Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, p. 661-682.

- Fraise (Emmanuel) et Mouralis (Bernard), « La poésie didactique », chapitre trois (« Littérature et savoir ») des *Questions générales de littérature*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 139-146.
- Fumaroli (Marc), « Les poètes scientifiques », *Vérité poétique et vérité scientifique (Mélanges G. Gadoffre)*, Paris, PUF, 1989, p. 123-135.
- Paquin (Jacques), « L'intertexte scientifique en poésie, cas de figure et effets de lecture », *Épistémocritique*, vol. 3, automne 2008.
- Perelman (Charles), « Analogie et métaphore en science, poésie et philosophie », *Revue Internationale de Philosophie*, n° 23, Bruxelles, 1969, p. 3-15.
- Roudaut (François), « L'œil et la source. Sur quelques passages de poésie encyclopédique française du XVI^e siècle », Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Sources et fontaines du Moyen Âge à l'Âge baroque*, actes du Colloque tenu à l'Université Paul-Valéry les 28, 29 et 30 novembre 1996, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 303-322.
- Starobinski (Jean), « Langage poétique et langage scientifique », *Diogène, Revue internationale des sciences humaines*, n° 100, 1977, p. 139-157.

3.2. Science et poésie au XIX^e siècle : travaux généraux

3.2.1. Ouvrages

- Caraion (Marta), « *Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques* ». *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève, Droz, 2008.
- Grant (Elliott Mansfield), *French Poetry and Modern Industry*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.
- Guitton (Édouard), *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820* (thèse soutenue en 1972), Lille, Service de reprographie des thèses, 1976.
- Hufnagel (Henning) et Krämer (Olav) (éd.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin / Boston, de Gruyter, 2015.
- Laurent (Émile), *La Poésie décadente devant la science psychiatrique*, Paris, Alexandre Maloine, 1897.
- Stevenson (Lionel), *Darwin among the Poets* [1932], New York, Russel & Russel, 1963.

3.2.2. Articles ou chapitres

- Boulet (Jean-Pascal), « Une fonction propagandiste de la poésie scientifique à l'aube du XIX^e siècle : le *Lucrèce* français de Sylvain Maréchal (1798) », dans Muriel Louâpre,

Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, op. cit., p. 311-324.

-Bourget (Paul) :

-« Science et poésie (dialogue) » [1883], dans « Notes d'esthétique », seconde partie du premier tome des *Études et portraits* [1894], Paris, Plon, 1905, p. 201-242.

-« Science et poésie », chapitre II de « Leconte de Lisle », septième partie des *Essais de psychologie contemporaine* [1893], Paris, Plon, 1920, p. 93-108

-« Science et poésie : à propos des *Trophées* », appendice L, *ibid.*, p. 122-134.

-Caraion, Marta, « Poésie et Exposition universelle : État d'une polémique », *Études de Lettres*, Lausanne, 2005/3, n° 271, p. 65-79.

-Caro (Elme-Marie), « La Poésie scientifique au XIX^e siècle "La Justice" de S. Prud'homme », extrait de *la Revue des Deux Mondes* du 1^{er} octobre 1878, 1878/10, t. XXIX, p. 511-537, texte repris dans *Poètes et romanciers*, Hachette, 1888, p. 179-189.

-Crossley (Ceri), « À propos de l'animal chez Leconte de Lisle, Victor Hugo et les fouriéristes », *Victor Hugo and the Parnassians. Centenary Essays*, Eillen Le Breton e. a. (éd.), Oxford, Publications of the Parnassian Study Circle, 1985, p. 73-88.

-De Mulder (Caroline) :

-« Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », *Fabula / Les colloques*, Théorie, notions, catégories, *Le poème fait signe*, 2004, actes de la journée d'étude sur la poésie française au XIX^e siècle tenue le 2 octobre 2004 en Sorbonne.

-« À la conquête de la terre. Nature et humanité dans la poésie postromantique. », *Épistémocritique*, vol. 8, printemps 2011.

-« Les "sciences de combat" dans la poésie de Leconte de Lisle », *Épistémocritique*, vol. I, 2007.

-« La poésie scientifique du XIX^e siècle : oppositions et réconciliations avec la religion », Muriel Louâtre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, op. cit., p. 325-337.

-Dhombres (Jean) :

-« La gloire de la science : culture et poésie vers 1800 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39, oct.-déc. 1992, p. 551-574.

- « Entre objectivité et allégorie, la poésie de la jubilation scientifique. Un genre littéraire culminant avec les Idéologues et avec eux disparus », Danielle Jacquart (éd.), *De la science en littérature à la science-fiction*, Éditions du CHTS, 1996, p. 99-115.
- Dina (Cosmin), « Astronomie et poésie didactique en France. Enquête sur la disparition du genre », Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin, op. cit.*, p. 225-231.
- Doumic (René), « La question du vers libre » [1897], repris dans les *Études sur la littérature française-Deuxième série*, Paris, Perrin et Cie, deuxième édition, 1900, p. 273-294.
- France (Anatole), « Jean Lahor. *L'illusion* », *Le Temps*, 20 mars 1893, p. 2.
- Guellec (Laurence), « Le commerce de la science : poésie scientifique et rhétorique publicitaire », Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin, op. cit.*, p. 339-359.
- Janssen (Jules), « Science et poésie », *Bulletin de la Société Astronomique de France et Revue Mensuelle d'Astronomie, de Météorologie et de Physique du Globe*, vol. 16, 1902, p. 530-534.
- Jeanneret (Michel), « La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours », *Romantisme*, 1980, n° 27, *Déviations*, p. 59-75.
- Laprade (Victor de), « La poésie et l'industrie », dans *Questions d'art et de morale*, Paris, Didier et C^{ie}, 1861, p. 379-410.
- Laroche (Hugues), « Document et poésie : 1850-1914 : du pittoresque au ready-made », *Fabula / Les colloques, Ce que le document fait à la littérature (1860-1940)*.
- Lefebvre (Maurice-Jean), « De la science des profondeurs à la poésie des cimes », *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, Paris, n° 20, 1964, p. 28-40.
- Louâpre (Muriel) :
 - « Signes fossiles dans la poésie scientifique du XIX^e siècle », *Épistémocritique*, vol. 5, automne 2009.
 - « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin, op. cit.*, p. 21-42.
- Louâpre (Muriel) et Marchal (Hugues), « Introduction » Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin, op. cit.*, p. 5-18.

-Marchal (Hugues) :

-« Mutation biologique et avant-gardes littéraires », *Critique*, juin-juillet 2006, n° 709-710, *Mutants*, p. 566-579.

-« Le conflit des modèles dans la vulgarisation entomologique : l'exemple de Michelet, Flammarion et Fabre », *Romantisme*, n° 138, 2007, p. 61-74.

-« L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 144, 2009, p. 25-37.

-« Des monuments d'impermanence : postérité scientifique et vers reliques », *TLE (Textes, Littérature, Enseignement)*, n° 26, 2009, p. 27-43.

-« L'hippopotame et le coursier amphibie : de la survie du langage poétique en un siècle de science », *Romantisme*, n° 154, 2011, p. 77-90.

-« L'artefact de la distance », *Fabula-LhT*, n° 8, *Le Partage des disciplines*, mai 2011.

-« Relire "comme le graphique de ses impulsions" : poétique de la courbe de Marey à Michaux », *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, t. III, *Se relire par l'image*, Mireiller Hilsum et Hélène Védrine (dir.), Paris, Les Cahiers de Marge, n° 10, Kimé, 2012, p. 23-37.

-« Des anthologies invisibles : la poésie dans *Nature*, *Science* et *La Nature* », Muriel Louâtre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 259-294.

-Marchal (Hugues) et Wanlin (Nicolas), « Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle », *Atlantide*, cahiers en ligne de l'EA 4276, *L'Antique, le Moderne*, n° 1, *Vers et proses. Formes alternantes et formes hybrides*, Philippe Postel (dir.), juillet 2014.

-Pérez (Claude-Pierre), « Art, science et religion au temps du symbolisme », Dominique Millet-Gérard (dir.), *Le Lis et la Langue*, actes de la Journée d'étude du Centre de recherche *Poésie, poétique et spiritualité*, en Sorbonne, le samedi 17 mai 1887, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 21-32.

-Petit (Annie), « Prose poétique et positivisme », Vincent-Munnia (Nathalie), Bernard-Griffiths (Simonne) et Pickering (Robert) (dir.), *Aux origines du poème en prose français, 1750-1850*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 366-381.

-Picard (Roger) :

-*Le Romantisme social*, deuxième partie, chapitre six intitulé « La poésie romantique, la science et la révolution industrielle », New-York, Brentano's, 1944, p. 175-195.

- « La poésie romantique, la science et la révolution industrielle », *Romantic Review*, n° 35, New York, Columbia University Press, 1944, p. 28-42.
- Pierssens (Michel), « La prose des savoirs et le poème du monde », Muriel Louâtre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 295-309.
- Ringuedé (Yohann) :
- « Se souvenir des antédiluviens : crise du sujet lyrique et modernité poétique. Le dinosaure dans la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Dinosaures et Dinomaniaques*, Matthieu Freyheit (dir.), *Pop-en-stock*, 2016.
- « Des coups de marteau dans la langue des dieux : mettre en vers le technolecte en un siècle positiviste », *Littérature et science au XIX^e siècle, un territoire en partage*, Elsa Courant et Romain Enriquez (dir.), *Épistémocritique*, 2018.
- « Évolutionnisme et successivité dans *Antédiluviana, poème géologique* d’Ernest Cotty (1876) », *Biological Times, historical Times*, Niklas Bender et Gisèle Séginger (dir.), Amsterdam, Rodopi (publication prévue en 2018).
- « “Et cherchant du passé les chemins inconnus”, La poésie positiviste des origines et le traitement fictionnel du savoir », Gaëlle Loisel et Éric Lysøe (dir.), *La Science en fiction*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (publication prévue en 2018).
- Seguin (Philippe), « Novalis, Poe, Mallarmé : trois poètes aux prises avec la science », *Alliage*, n° 37-38, 1998, *L’écrit de la science*.
- Thérive (André), « La Poésie scientifique : unanimité, futurisme, mallarmisme », dans *Revue critique des idées et des livres*, 10 octobre 1920, p. 86-92.
- Tremblay (Tenka G.), « La bosse de la poésie », *Alliage* n° 73, printemps 2014, p. 81-87.
- Wanlin (Nicolas) :
- « L’imaginaire technique dans la poésie industrielle du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 150, 2010, p. 51-61.
- « L’anthropomorphisme dans la poésie scientifique, permanence et évolutions de la personnification de Saint-Lambert à Francis Ponge », *Épistémocritique*, vol. 1, 2007.
- « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme*, n° 154, 2011, p. 91-104.
- « La poésie darwinienne et anti-darwinienne de 1860 à 1938 : De nouvelles image de l’humanité », Georges Letissier et Michel Prum (dir.), *L’héritage de Charles Darwin*

dans les cultures européennes, L'Harmattan, coll. « Racisme et eugénisme », 2011, p. 185-195.

-« Pour une sociologie des poètes scientifiques au XIX^e siècle », Muriel Louâtre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 189-210.

-Wenger (Alexandre), « Poésie et médecine au XIX^e siècle. Les traductions françaises de *Syphilis* (1530) de Fracastor », Muriel Louâtre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 171-188.

3.3. Science et poésie au XIX^e siècle : travaux monographiques

3.3.1. Science et poésie chez Baudelaire

-Née (Patrick), « Du “poète hystérique” chez Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 16, 2012, p. 111-130.

-Hirt (André), *Baudelaire, l'exposition de la poésie*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie – épistémologie », 1998.

-Pierssens (Michel), « Vulgariser les sciences en 1855. Entre Baudelaire et Babinet », *Alliage*, n° 73, printemps 2014, p. 30-45.

-Pizzorusso (Arnaldo), *Da Montaigne a Baudelaire, prospettive e commenti*, Rome, Bulzoni, 1971, p. 261-283. Ce texte a été traduit en français par l'auteur et est paru en article sous le titre « Le Mauvais Vitrier ou l'impulsion inconnue », dans les *Études baudelairiennes*, VIII, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, p. 147-171.

3.3.2. Science et poésie chez Louis Bouilhet

-Letellier (Léon), *Louis Bouilhet 1821-1869. Sa vie et ses œuvres d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1919.

-Marchal (Hugues), « Baptiser *Les Fossiles*, un défi terminologique », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, n° 32, 2016, p. 43-57.

-Ringuedé (Yohann), « Des vers amoureux des étoiles, le rôle de l'astronomie dans les vers de Louis Bouilhet », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, 2016, n° 32, p. 59-74.

-Séginger (Gisèle) :

-« Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique », Muriel Louâtre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 361-377.

-« Faire chanter les sciences, *Les Fossiles* de Louis Bouilhet », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, n° 32, 2016, p. 75-92.

3.3.3. *Science et poésie chez Ducasse*

- Alonso (Ana), « Les Sciences à l'aide de l'imaginaire. Le registre scientifique dans l'univers fantastique de Lautréamont », *Lautréamont, L'autre de la littérature*, Actes du VIII^e colloque international sur Lautréamont, Barcelone, 22-25 novembre 2006, *Cahiers Lautréamont*, livraisons LXXVII à LXXX, p. 189-199.
- Coussadi (Désiré), « Le docteur Chenu, co-auteur des Chants de Maldoror », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1988, livraison VII et VIII, p. 79-84.
- David (Sylvain-Christian) :
 - « Un cygne en été », *Cahiers Lautréamont*, année 2010 et dernière, livraison LXXXIV à LXXXC, p. 3-38.
 - « L'armée des signes », *Cahiers Lautréamont*, 2009, p. 65-98.
 - « Oiseaux, douleur, dieux sanguinaires », *Cahiers Lautréamont*, décembre 2012.
- Lassalle (Jean-Pierre), « Feuilles de Figuier », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1992, livraison XXIII et XXIV, p. 57-60.
- Meusnier (Norbert), « Isidore Ducasse, géomètre de la poésie », *Alliage*, n° 57-58, juillet 2006, *Science et littérature*, p. 137-155.
- Pérez (Claude-Pierre) :
 - « “Dans la lumière même de l'Apocalypse” : Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », *Littérature*, n° 117, *La Mise à distance*, 2000, p. 38-52.
 - « Disgracier le poème : Maldoror, la science et le caramel », dans *Les Poésies d'Isidore Ducasse*, *Cahiers Lautréamont*, 2001, livraisons LV et LVI, Du Lérot, p. 159-168.
- Pestel (Jean-Luc), « Jeux de greffes : écriture et parasitage dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* », *Lautréamont, L'autre de la littérature, op. cit.*, p. 55-61.
- Steinmetz (Jean-Luc), « Isidore Ducasse et le langage des sciences », *Lautréamont. Retour au texte*, Henri Scepi et Jean-Luc Steinmetz (dir.), Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001, p. 151-165
- Sallaün (Annaïck), « Une visite à l'exposition universelle de 1867 », *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 1997, livraison XLIII et XLIV, p. 71-77.
- Teramoto (Naruhiko), « La greffe du discours scientifique dans *Les Chants de Maldoror* : une expérimentation physiologique de Paul Bert », *Lautréamont au Japon*, *Cahiers Lautréamont*, 2^e semestre 2000, livraison LII et LIII, p. 82-88.

-Viroux (Maurice), « Lautreámont et le Dr Chenu », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1952, p. 632-642.

3.3.4. *Science et poésie chez René Ghil*

-Bobillot (Jean-Pierre) :

-« René Ghil : La dissidence matérialiste », présentation de l'anthologie *Le Vœu de vivre et autres poèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Renne, coll. « Textes rares », 2004, p. 7-74.

-« René Ghil : Une mystique matérialiste du langage ? », présentation de *De la Poésie-Scientifique & autres écrits*, *op. cit.*, p. 5-85.

-« Recomposition(s) du champ poétique à la fin du XIX^e siècle », présentation de *Les Dates et les Œuvres, Symbolisme et Poésie scientifique*, *op. cit.*, p. 5-80.

-Couturat (Gaston et Jules), « De la poésie scientifique – M. René Ghil », *Revue indépendante*, novembre 1892, repris dans le t. XXV, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 145-161.

-Farasse (Gérard), « René Ghil par intermittence », *Nord'*, n° 40, 2002, *René Ghil et quelques contemporains*, p. 5-14.

-Leblond (Marius-Ary) [Georges Athénas et Aimé Merlo, dits], « René Ghil et la science », dans « Hommage à René Ghil », numéro spécial de *Rythme et synthèse*, 1926, p. 75-77, repris dans *De la poésie scientifique et autres écrits*, édition des textes critiques de René Ghil par Jean-Pierre Bobillot, *op. cit.*, p. 227-230.

-Montal (Robert), *René Ghil : du symbolisme à la poésie cosmique*, [Bruxelles], Labor, 1962.

-Rougé (Pascale), « L'origine du monde », *Nord'*, n° 40, 2002, *René Ghil et quelques contemporains*, *op. cit.*, p. 27-36.

-Ruellan (André), « La science-fiction, c'est l'avenir / René Ghil ou la poésie cosmique », *Nous les Martiens*, n° 23, octobre 1993, p. 78-87.

-Tomiche (Anne), « "Instrumentation verbale" et inscription du matériau sonore dans l'écrit : de René Ghil aux avant-gardes », *Nord'*, n° 40, 2002, *René Ghil et quelques contemporains*, *op. cit.*, p. 37-46.

3.3.5. *Science et poésie chez Heredia*

-Ibrovac (Miodrag), *José-Maria de Heredia, sa vie, son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923.

-Mortelette (Yann), *José-Maria de Heredia, poète du Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

3.3.6. Science et poésie chez Victor Hugo

- Albouy (Pierre), *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976 et notamment le chapitre « Raison et science chez Victor Hugo », p. 98-120.
- Charles (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo : le bricolage de l'infini*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997.
- Grégoire (Edmond), *L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule LVII, Louvain, impr. Marcel Istas, Paris, E. Droz, 1933.
- Grillet (Claudius), *La Bible dans Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1910, p. 275-286.
- Millet (Claude) (dir.), *Victor Hugo et la science*, *Revue des lettres modernes*, Minard, série « Victor Hugo », n° 4, 1999.
- Toulotte (Muriel), « De Geo à Demos , Victor Hugo et François Arago », *Alliage*, n° 26, 1996.

3.3.7. Science et poésie chez Laforgue

- Bertrand (Jean-Pierre), *Les Complaintes de Jules Laforgue, Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1997.
- Grojnowski (Daniel) :
 - Jules Laforgue et l'« originalité »*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1988.
 - « Jules Laforgue et “le monde changeant des phénomènes” », *Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), revue *Modernités*, n° 8, [Talence], Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 129-140.
- Verdier (Lionel), « Dérision, régression et altération : “poétique” du sujet lyrique dans *La Chanson du petit hypertrophique* de Jules Laforgue », *L'Information grammaticale*, année 2001, vol. 88, n° 1, p. 44-46.

3.3.8. Science et poésie chez Leconte de Lisle

- Paul Bourget :
 - « Leconte de Lisle » [1885], *Essais de psychologie contemporaine* [1886], André Guyaux (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 284.

- « Science et poésie », chapitre II de « Leconte de Lisle », septième partie des *Essais de psychologie contemporaine* [1883], *op. cit.*, p. 284-294.
- Carrère (Christophe), *Leconte de Lisle ou la passion du beau*, Paris, Fayard, 2009.
- Crossley (Ceri), « À propos de l'animal chez Leconte de Lisle, Victor Hugo et les fouriéristes », *art. cit.*
- De Mulder (Caroline) :
 - Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005.
 - « Les “sciences de combat” dans la poésie de Leconte de Lisle », *Épistémocritique*, vol. I, 2007.

3.3.9. Science et poésie chez Jarry

- David (Sylvain-Christian), *Alfred Jarry, le secret des origines*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2003.
- Edwards (Paul), « Concordance : Faune et flore des *Minutes de sable mémorial* et quelques textes annexes », *L'Étoile-Absinthe*, n^{os} 83-84, 1999, p. 4-57.
- Matthieu Gosztola, *Alfred Jarry, Critique littéraire et sciences à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Cygne, coll. « Portraits littéraires », 2013.
- Schuh (Julien), *Alfred Jarry, le colin-maillard cérébral*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2014.

3.3.10. Science et poésie chez Mallarmé

- Benoit (Éric), *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1998.
- Courant (Elsa), « Écrire au “folio du ciel” : le modèle de la constellation dans *Un coup de dés* de Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2016/4, vol. 116, p. 869-892.
- Marchal (Bertrand), *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.
- Meillassoux (Quentin), *Le Nombre et la sirène : un déchiffrement du « Coup de dés » de Mallarmé*, [Paris], Fayard, coll. « Ouvertures », 2011.
- Ruppli (Mireille) et Thorel-Cailleteau (Sylvie), *Mallarmé, La grammaire & le grimoire*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2005.

3.3.11. Science et poésie chez Rimbaud

- Bouvet (Alphonse), « Rimbaud et l'alchimie », *Revue des sciences humaines*, Lille, avril-juin 1967, Nouvelle série – fasc. 126, numéro intitulé *Autour de Nerval et de l'ésotérisme*, p. 233-237.
- Cervoni (Aurélia), « Science(s) », *Dictionnaire Rimbaud*, Jean-Baptiste Baronian (éd.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2014, p. 613-616.
- Dotoli (Giovanni), *Rimbaud ingénieur*, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 2005.
- Frémy (Yann), « *Te voilà, c'est la force* », *Essai sur Une saison en enfer de Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2009, p. 392 et 400.
- Murphy (Steve), « “Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs”, ou le Parnasse satyrique » dans *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2004, p. 137-187.
- Nakaji (Yoshikazu), « La “science” chez Rimbaud », *Rimbaud vivant : bulletin des amis de Rimbaud*, Mézières-Paris, n° 43, avril 2004, p. 29-47.
- Pirlot (Gérard), *Poésie et cancer chez Arthur Rimbaud*, Sèvres, EDK, coll. « Pluriels de la psyché », 2007.
- Sato (Chiako), « La perspective de l'hystérie dans la poésie rimbaldienne de 1871 », *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, 42 [1], décembre 2001, p. 81-95.
- Steinmetz (Jean-Luc), « Rimbaud et le Faust de Goethe », *Dix études sur Une saison en enfer*, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. « Langages », 1994, p. 105-116.

3.3.12. Science et poésie chez Sully Prudhomme

- Hémond (Camille), *La Philosophie de M. Sully Prudhomme*, Paris, Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1907.
- Marchal (Hugues), « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », Henning Hufnagel et Olaf Krämer (dir.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepik und die Wissenschaften im 19. Jarhundert, op. Cit.*, p. 153-173.

4. HISTOIRE DES SCIENCES

- Aimone (Linda) et Olmo (Carlo), *Les Expositions universelles : 1851-1900 [Le esposizioni universali : 1851-1900, 1990]*, Philippe Olivier (trad.), Paris, Belin, coll. « Modernités », 1993.
- Association pour l'histoire de l'électricité en France :

- L'Électricité dans l'histoire. Problèmes et méthodes*, [Paris], Presses universitaires de France, coll. « Histoire de l'électricité », 1985.
- La France des électriciens 1880-1980*, [Paris], Presses universitaires de France, 1986.
- Babin (Claude), *Autour du catastrophisme. Des mythes et légendes aux sciences de la vie et de la Terre*, Paris, Vuibert, coll. « Inflexions », 2005.
- Babin (Claude), Gayet (Mireille), *Histoire pittoresque de la paléontologie*, Paris, Ellipse, 2009.
- Baudet (Jean) :
- Penser la matière. Une histoire des chimistes et de la chimie*, Paris, Vuibert, 2004.
- Penser le vivant. Une histoire de la médecine et de la biologie*, Paris, Vuibert, 2005.
- Penser le monde. Une histoire de la physique jusqu'en 1900*, Paris, Vuibert, 2006.
- Beaubois (Francis), *Lumière et atomes. Une anthologie d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vuibert, coll. « La Science au fil des âges », 2008.
- Béguet (Bruno) et Saint-Paul (Raymond), *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, édité par le Conservatoire national des arts et métiers, Bibliothèque du C.N.A.M., 1990.
- Beltran (Alain), Carré (Patrice), *La Vie électrique. Histoire et imaginaire (XVIII^e-XXI^e siècle)*, édition reprise, remaniée et complétée de *La Fée et la servante* [1991], Paris, Belin, 2016.
- Bensaude-Vincent (Bernadette) et Stenger (Isabelle), *Histoire de la chimie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 2001.
- Blanckaert (Claude), *La Nature de la société : organicisme et sciences sociales au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 2004.
- Bodanis (David), *La Surprenante histoire de la fée électricité [Electric Universe: the shocking true Story of Electricity, 2004]*, Bella Arman (trad.), Paris, Dunod, coll. « Quai des sciences », 2006.
- Bonnet (Jacques), Bonnet (Rosette) et Raichvarg (Daniel) (dir.), *Les Savoirs communicants : entre histoire, usages et innovations*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Sociétés », 2010.
- Bouin (Philippe) et Chanut (Christian-Philippe), *Histoire française des foires et des expositions universelles*, Paris, Baudouin, 1980.
- Bouveresse (Jacques), *Prodiges et vertiges de l'analogie*, Paris, Raisons d'agir, 1999.

- Buffetaut (Éric), *Les Dinosaurés*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues : Sciences et techniques », 2006.
- Carnino (Guillaume), *L'Invention de la science. La Nouvelle religion de l'âge industriel*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2015.
- Catellin (Sylvie), *Sérendipité, Du conte au concept*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2014.
- Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1980.
- Corbin (Alain), Courtine (Jean-Jacques), Vigarello (Georges), *Histoire du corps* [2005-2006], 3 volumes, Paris, Le Seuil, 2011.
- Corsi (Pietro), *Lamarck, Genèse et enjeux du transformisme. 1770-1830* [*Oltre il mito, Lamarck e le scienze naturali del suo tempo*, 1983], Diane Ménard (trad.), Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS Histoire des sciences », 2001.
- Dagognet (François), *Tableaux et langages de la chimie*, Paris, Seuil, 1969.
- Davous (Patrick), *Le Nouveau totem, Petites chroniques du cerveau*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2011.
- De Baere (Benoît), *La Pensée cosmogonique de Buffon : percer la nuit des temps*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2004.
- Dhombres (Jean) et Dhombres (Nicole), *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1989.
- Drouin (Jean-Marc) :
 - L'Écologie et son histoire. Réinventer la nature* [1991], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.
 - L'Herbier des philosophes*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2008.
 - Philosophie de l'insecte*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2014.
- Duris (Pascal) :
 - Linné et la France (1780-1850)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1993.
 - Quelle révolution scientifique ? Les sciences de la vie dans la querelle des Anciens et des Modernes (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Hermann, coll. « Les collections de la République des lettres. Études », 2015.
- Faure (Olivier) :

- Les Français et leur médecine au XIX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Modernités », 1993.
- Aux marges de la médecine, Santé et souci de soi, France, XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Corps & âmes », 2015.
- Feldman (Jacqueline) (dir.), *L'Idée de science au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Félice (Pierre de), *Histoire de l'optique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Acteurs de la science », 2009.
- Feyerabend (Paul) :
 - Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance* [1975], Paris, Le Seuil, 1979.
 - La Tyrannie de la science* [1992], Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2014.
- Frankel (Charles), *Extinctions. Du dinosaure à l'homme*, Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2016.
- Galvez-Behar (Gabriel), *La République des inventeurs, Propriété et organisation de l'innovation en France (1791-1922)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2008.
- Gleizes (Delphine) et Reynaud (Denis), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Littérature et idéologies », 2017.
- Gohau (Gabriel), *Une histoire de la géologie* [1987], Paris, Seuil, coll. « Points Sciences », 1990.
- Goulven (Laurent), *La Naissance du transformisme. Lamarck entre Linné et Darwin*, Paris, Vuibert, coll. « Inflexions », 2001.
- Grimoult (Cédric), *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat. 1800-1882*, Paris, CNRS Édition, coll. « CNRS Histoire », 1998.
- Gudin (Claudine), *Une histoire naturelle des sens*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2010.
- Hoquet (Thierry) :
 - Buffon : histoire naturelle et philosophie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2005.
 - Buffon-Linné : éternels rivaux de la biologie ?*, Paris, Dunod, coll. « Quai des sciences », 2007.
 - Darwin contre Darwin : comment lire L'Origine des espèces*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2009.

- Hulin (Nicole) :
- Culture scientifique et humanisme : un siècle et demi d'engagement sur le rôle et la place des sciences*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 2011.
 - Les Sciences naturelles : histoire d'une discipline du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 2014.
- Jacob (François) :
- La Logique du vivant, Une histoire de l'hérédité*, [Paris], Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970.
 - Le Jeu des possibles, Essai sur la diversité du vivant*, Paris, Fayard, coll. « Le temps des sciences », 1981.
 - La Souris, la mouche et l'homme*, Paris, Odile Jacob, 1997.
- Kuhn (Thomas), *La Structure des révolutions scientifiques* [*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962], Laure Meyer (trad.), Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2008.
- Lanteri-Laura (Georges), *Histoire de la phrénologie. L'homme et son cerveau selon F. J. Gall* [1970], Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- Lovejoy (Arthur), *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea* [1936], Cambridge, London, Harvard University Press, 1964.
- Lumière (Auguste), *Les Horizons de la médecine*, Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 1937.
- Maitte (Bernard), *Une histoire de la lumière. De Platon au photon* [1981], Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2015 [nouvelle édition remise à jour].
- Mazliak (Patrick), *Les Fondements de la biologie. Le XIX^e siècle de Darwin, Pasteur et Claude Bernard*, Paris, Vuibert, 2002.
- Minois (Georges), *L'Église et la science, Histoire d'un malentendu*, t. II, *De Galilée à Jean-Paul II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Nouvelles études historiques », 1991.
- Pestre (Dominique) (dir.), *Histoire des sciences et des savoirs*, Paris, Le Seuil, 2015, en trois tomes :
- 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Van Damme (Stéphane) (dir.).
 - 2, *Modernité et globalisation*, Raj (Kapil), Sibum (Heinz Otto) (dir.).
 - 3, *Le Siècle des technosciences (depuis 1914)*, Bonneuil (Christophe), Pestre (Dominique) (dir.).

- Petit (Annie), *Le Système d'Auguste Comte, De la science à la religion par la philosophie*, Paris, Vrin, 2016.
- Prigogine (Ilya), Stengers (Isabelle), *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1979.
- Raichvarg (Daniel) :
 - Science et spectacle, figures d'une rencontre*, Nice, Z'Éditions, coll. « André Giordan et Jean-Louis Martinand. Investigations scientifiques », 1993.
 - Louis Pasteur : l'empire du microbe*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard : sciences », 1995.
- Raichvarg (Daniel) et Jacques (Jean), *Savants et ignorants : une histoire de la vulgarisation des sciences* [1991], Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences », 2003.
- Rasmussen (Anne), « Critique du progrès, crise de la science : débats et représentations du tournant du siècle », *Mil neuf cent*, vol. 14, n° 1, *Progrès et décadence*, 1996, p. 89-113.
- Roger (Jacques) :
 - Buffon : un philosophe au Jardin du Roi*, Paris, Fayard, 1989.
 - Pour une histoire des sciences à part entière*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Ronchi (Vasco), *Histoire de la lumière* [*Storia della luce*, 1939], Juliette Taton (trad., 1956), Paris, Jacques Gabay, 1996.
- Schlanger (Judith), *Penser la bouche pleine* [1975], Paris, Fayard, 1983.
- Schlanger (Judith), Stengers (Isabelle), *Les Concepts scientifiques : invention et pouvoir* [1989], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991.
- Schaffer (Simon), *La Fabrique des sciences modernes (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Frédérique Aït-Touati, Loïc Marcou, Stéphane Van Damme (trad.), Paris, Le Seuil, coll. « Science ouverte », 2014.
- Schöttler (Peter), « Scientisme. Sur l'histoire d'un concept difficile », *Revue de synthèse*, t. CXXXIV, 6^e série, n° 1, 2013, p. 89-113.
- Serge (Nicolas), *Histoire de la psychologie française : naissance d'une nouvelle science*, Paris, In Press, coll. « Psycho », 2002.
- Sonigo (Pierre), Stengers (Isabelle) (dir.), *L'Évolution*, Paris, EDP Sciences, coll. « Mot à Mot », 2003.
- Sournia (Jean-Charles), *Histoire de la médecine et des médecins*, Paris, Larousse, 1991.
- Stengers (Isabelle), *L'Invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 1993.

- Vincent (Jean-Didier), *Biologie des passions* [1986], Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2002.
- Taton (René) (dir.), *Histoire générale des sciences* [1957-1964], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1994-1995.
- Tooze (John), Watson (James D.), *The DNA story, a documentary history of gene cloning*, San Francisco, W. H. Freeman, 1981.
- Ullmo (Jean), *La Pensée scientifique moderne* [1957], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1969.
- Verdet (Jean-Pierre), *Aux origines du monde, Une histoire de la cosmologie*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2010.
- Walter (François), *Catastrophes, Une histoire culturelle, XVI^e-XXI^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2008.
- Westbroeck (Peter), *Terre ! Des menaces globales à l'espoir planétaire*, Christian Jeanmougin (trad.), Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009.

5. MÉTRIQUE, VERSIFICATION ET FORMES POÉTIQUES : HISTOIRE ET THÉORIE

5.1. Études du grand XIX^e siècle

- Banville (Théodore de), *Petit traité de poésie française* [1871], Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903.
- Becq de Fouquières (Louis) :
 - Traité général de versification française*, Paris, G. Charpentier, 1879.
 - Traité de diction et de lecture à voix haute*, Paris, G. Charpentier, 1881.
- Bellanger (Léon, abbé), *Études historiques et philologiques sur la rime française. Essai sur l'histoire de la rime, principalement depuis le XV^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Mulot, 1876.
- Boschot (Adolphe), *La Crise poétique*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1897.
- Doumic (René), « La Question du vers libre », article repris dans les *Études sur la littérature française – Deuxième série*, Paris, Perrin et C^{ie}, 2^e éd., 1900, p. 273-294.
- Gautier (Jules de), « Essai de physiologie poétique à propos des poèmes de M. Paul Verlaine », *La Revue Blanche*, 1894, 7, n^o 31-33, p. 393-408 et 527-535.
- La Grasserie (Raoul de) :
 - De l'élément psychique dans le rythme et de ses rapports avec l'élément phonique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.

- Des principes scientifiques de la versification française*, Paris, J. Maisonneuve et L. Marceau, 1900.
- Le Goffic (Charles) et Thieulin (Édouard), *Nouveau traité de versification française à l'usage des classes de l'enseignement classique et de l'enseignement moderne des lycées et des collèges, des écoles normales, du brevet supérieur et des classes de l'enseignement secondaire des jeunes filles* [1890], Paris, Masson et C^{ie}, 5^e éd., 1910.
- Marinetti (Filippo Tommaso), *Enquête internationale sur le vers libre*, revue *Poesia*, v^e année, Milano, 1909.
- Pellissier (Georges), *Traité théorique et historique de versification française* [1882], Paris, Garnier Frères, 2^e éd., [s. d.].
- Quicherat (Louis-Marie), *Petit Traité de versification française* [1838], Paris, Hachette, 8^e éd., 1882.
- Scoppa (Antonio), *Les Vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la langue française*, Paris, F. Didot, 3 vol., 1811-1814.
- Souza (Robert de), *Le Rythme poétique*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1892.
- Sully Prudhomme :
 - Réflexion sur l'art des vers*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.
 - Testament poétique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1901.
- Tisseur (Clair), *Modestes observations sur l'art de versifier*, Lyon, Bernoux et Cumin, 1893.
- Tobler (Adolf), *Le Vers français ancien et moderne [Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. Zusammenstellung der Anfangsgründe*, 1880], Karl Breul et Léopold Sudre (trad.), Paris, F. Vieweg, 1885.
- Vaultier (Frédéric), *Analyses rythmiques du vers alexandrin*, Caen, Hardel, 1840.

5.2. Études modernes

- Aquien (Michèle), *Poétique et psychanalyse. L'autre versant du langage*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2016.
- Aroui (Jean-Louis) (dir.), *Le Sens et la mesure. De la pragmatique à la métrique. Hommages à Benoît de Cornulier*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Science du langage », 2003.
- Billy (Dominique), *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2015.

- Billy (Dominique), Cornulier (Benoît de), Gouvard (Jean-Michel) (dir.), *Métrie française et métrie accentuelle*, revue *Langue française*, n° 99, 1993.
- Bobillot (Jean-Pierre) (dir.), *Innovation / Expérimentation en poésie*, revue *Recherches et travaux*, n° 66, Grenoble, ELLUG, 2005.
- Brain (Robert Michael), *The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*, Seattle, University of Washington Press, 2015.
- Chevrier (Alain), *Le Décasyllabe à césure médiane : histoire du taratantara*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.
- Cornulier (Benoît de) :
 - Problèmes de métrie française*, thèse d'état soutenue à Aix-Marseille sous la direction de Jean Stefanini, Marseille, Janine Tesseire, Faculté des sciences de Luminy, 2 vol., 1979.
 - Théorie du vers : Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Travaux linguistiques », 1982.
 - Art poétique : notions et problèmes de métrie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Collection IUFM », 1995.
 - De la métrie à l'interprétation : essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études rimbaldiennes », 2009.
- Dangel (Jacqueline) et Murat (Michel), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrie française et comparée », 2005.
- Degott (Bertrand), « *Ballade n'est pas morte* », *étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1996.
- Gallet (Olivier), « Les prototypes poétiques », *Poétique*, 2012/1, n° 169, p. 41-61.
- Gouvard (Jean-Michel) :
 - La Versification*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1999.
 - Critique du vers*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrie française et comparée », 2000.
 - La Versification française*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.
- Murat (Michel) (dir.), *Le Vers français : histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Métrie française et comparée », 2000.

- Murat (Michel), *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008.
- Peureux (Guillaume), *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.
- Roubaud (Jacques) :
 - La Vieillesse d'Alexandre, essai sur quelques états récents du vers français* [1978], Paris, Ivrea, 2000.
 - La Ballade et le chant royal*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », 1997.

Index des nom propres

- Abdelhak, Rym.....495, 501
Ackermann, Louise 195, 196, 246, 547, 548,
649
Aftalion, Fred570
Agassiz, Louis49, 50, 229, 230
Aimone, Linda.....47, 682
Albenda, Pauline238
Albouy, Pierre431, 680
Allais, Alphonse 343, 356, 357, 366, 368,
372, 374, 378, 379, 380, 381, 382, 384,
385, 409, 658
Allem, Maurice.....349
Allorge, Henri.....645
Allouche, Sylvie26
Alonso, Ana.....486, 500, 678
Ambialet, Paul-Jean-Laurent.....281, 649
Ambrière, Madeleine.....348
Anatole France306
Andrès, Philippe586
Andreucci, Christine.....265
Andries, Lise348, 659
Angelier, François54
Apollinaire, Guillaume.....8, 9, 37, 337
Apostolou, Irina.....72
Arago, François 175, 176, 178, 238, 654,
680
Aragon, Elisabeth239
Aragón y León, Agustín20
Aratos de sole11
Aratos de Soles.....12
Arbelot, Jules 41, 43, 44, 49, 50, 51, 73, 74,
75, 124, 211, 228, 229, 230, 231, 282,
283, 649
Arène, Paul346
Argüelles, José578
Aris, Daniel139
Aristote11, 12, 86, 91, 586
Armogathe, Daniel548, 655
Arnaud, René.....614
Aroui, Jean-Louis55, 689
Audiat, Louis14
Auserve, Philippe133
Auzende, Ange-Marie200
Avogadro, Amedeo154
Aymard, Monique583
Babin, Augustin 209
Babin, Claude 373
Babinet, Jacques 482, 677
Bacon, Francis 523, 524
Baillarger, Jules 473, 480, 481
Baille, Jean-Baptistin 563
Bailly, Jean-Sylvain 121
Bakker, B. H. 563
Bakker, Robert..... 372
Balandier, Georges 268, 269
Ballestra-Puech, Sylvie..... 320
Balzac, Honoré de 7, 129, 284, 348, 455,
467, 563, 667
Banville, Théodore de 40, 91, 93, 95, 96, 97,
100, 101, 134, 145, 200, 307, 316, 455,
456, 457, 459, 475, 506, 574, 575, 586,
594, 688
Barbey d'Aurevilly, Jules 132
Barbier, Auguste 329, 336
Barbier, Edmond..... 607
Barel-Moisan, Claire..... 138, 348
Barjavel, Casimir 259
Baronian, Jean-Baptiste .. 23, 501, 512, 682
Barot, Pierre-Désiré 42, 281, 282, 650
Barrault, Émile..... 188
Barrère, Jean-Bertrand..... 175
Barrès, Maurice..... 135
Barthélémy, M. 483, 650
Basch, Sophie 601, 603
Bataillard, Paul 442
Batteux, Charles..... 116
Baudelaire, Charles 8, 21, 22, 27, 31, 33, 35,
99, 123, 183, 220, 221, 239, 297, 305,
340, 405, 409, 465, 467, 468, 469, 470,
471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478,
479, 480, 481, 482, 483, 494, 500, 501,
503, 505, 506, 515, 518, 519, 543, 560,
564, 576, 581, 582, 586, 594, 603, 610,
613, 628, 632, 638, 658, 677, 689
Bazin, Hervé 397, 436
Béarn, Pierre 318
Beauchamp, Ken..... 236
Beauclair, Henri..... 519, 598
Beaumont, William..... 231
Beaunier, André..... 326

Becker, Becker64
 Becker, Colette563
 Becq de Fouquières, Louis Aimé Victor
 306, 307, 308, 313, 314, 566, 567, 568,
 569, 570, 571, 572, 573, 584, 587, 688
 Becquemont, Daniel463
 Béguin, Albert175, 176, 177, 179
 Béhar, Henri258, 620, 658
 Belknap, Robert.....64
 Bellanger, Léon587, 688
 Belleguic, Thierry.....221
 Bellin, Antoine-Gaspard47, 48, 222, 223,
 224, 225, 226, 227, 237, 274, 412, 413,
 650
 Beltran, Alain137, 138, 343, 683
 Bénard, Charles455
 Bender, Niklas62, 666, 676
 Benett, Léon623
 Bénichou, Paul159
 Benoit, Éric.....615, 681
 Bensaude-Vincent, Bernadette508, 660,
 666, 683
 Benveniste, Émile.....268
 Béranger, Pierre Jean de142, 544
 Berg, Christian29, 110
 Bergson, Henri200, 606, 620
 Bernadet, Arnaud465
 Bernard, Claude.....424, 563, 611, 686
 Bernard, Félix.....367, 375
 Bernard, Suzanne500, 512, 513
 Bernard, Thalès28
 Bernard-Griffiths, Simone.....441, 675
 Bernay, Alexandre de101
 Bernhardt, Sarah.....293
 Bernié-Boissard, Catherine168
 Bernier, E.414, 417, 444, 454, 455
 Berranger, Marie-Paule273, 279, 281, 285,
 290, 305, 316, 317, 321, 337, 487
 Bert, Paul.....484, 489, 490, 678
 Berthelot Cabaret, Laure154, 670
 Berthelot, Marcelin.....383
 Berthelot, Philippe.....147, 148
 Bertho, Catherine236
 Berthollet, Claude-Louis372, 383, 654
 Bertrand, Alexandre108, 246
 Bertrand, Aloysius.....99, 467, 486, 543
 Bertrand, Jean-Pierre15, 296, 297, 410, 680
 Besnier, Patrick620, 621, 627
 Besterman, Théodore374
 Beuchot, Adrien-Jean-Quentin.....411
 Bézout, Étienne..... 380
 Bichat, Marie François Xavier..... 420, 452
 Billy, André 135
 Billy, Dominique 53, 689, 690
 Binet, Alfred 632
 Biron, Michel..... 557
 Biscarrat, Félix..... 547
 Blain-Pinel, Marie..... 455
 Blainville, Ducrotay de..... 435
 Blanchard, Jules..... 170
 Blanckaert, Claude..... 90, 683
 Blémont, Émile..... 121, 122, 123, 285, 650
 Blier, Paul 288
 Bobillot, Jean-Pierre424, 563, 613, 628,
 629, 633, 635, 636, 670, 679, 690
 Boblet-Viart, Marie-Hélène 636
 Bodanis, David 137, 683
 Boia, Lucian..... 544
 Boileau, Nicolas60, 86, 99, 101, 104, 105,
 116, 120, 122, 124, 128, 232, 282, 283,
 316
 Boissard, Michel 168
 Boissier, Gaston..... 324
 Boivin, Patrice 179, 359
 Bonald, Louis de..... 13, 14, 126
 Bonan, Elsa 583
 Bonnefoy, Marc 263
 Bonnet, Charles..... 444, 543
 Bonnet, Marguerite 487
 Bonnet, Pierre 645
 Bonnin, Claude 239
 Bopp, Franz..... 88
 Borel, Jacques..... 242, 465
 Boschot, Adolphe72, 585, 591, 592, 600,
 605, 688
 Bossi, Laura 363, 444, 606
 Botta, Paul-Émile..... 238
 Boucharlat, Jean-Louis40, 50, 157, 205,
 650
 Bouché, Claude..... 484
 Bouché, Marcel B. 435, 436
 Bouchet, Charles60, 61, 77, 78, 79, 208,
 650
 Bouchor, Maurice 157, 158
 Bouilhet, Louis10, 45, 68, 69, 70, 71, 104,
 105, 130, 131, 132, 149, 150, 221, 325,
 330, 356, 357, 391, 392, 393, 394, 396,
 399, 401, 421, 422, 424, 425, 521, 527,
 538, 545, 546, 631, 651, 653, 677, 678
 Bouin, Philippe 47, 683

Bourdieu, Pierre183, 184, 273
 Bourget, Paul8, 21, 105, 200, 432, 673, 680
 Bouvet, Alphonse501, 682
 Bouvier-Cavoret, Anne416
 Boyer, Jacques294
 Brad, Jean-Louis.....120
 Bradley, James220, 227
 Brain, Robert Michael ...579, 600, 601, 690
 Braun, Edmond.....516
 Bréan, Simon543, 559
 Breton, André484, 487, 501, 673
 Breul, Karl587, 689
 Bricco, Elisa156
 Bridenne, Jean-Jacques31, 666
 Briquet, Paul.....476
 Brisseau de Mirbel, Charles-François ...420
 Brix, Michel21, 152, 249, 658
 Brochin, Théodore208, 211, 212, 252, 253,
 254, 255, 256, 651
 Brongniart, Alexandre231
 Brugal, Simon.....544
 Bruneau, Jean69, 130, 391
 Brunerie, A.400
 Brunetière, Ferdinand90, 317, 326, 463,
 466, 565, 599
 Buffat, Marc155
 Buffetaut, Éric372, 684
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de111,
 112, 113, 118, 171, 181, 192, 245, 246,
 321, 415, 435, 439, 440, 684, 685, 687
 Buisson, Georges9, 39, 52, 127, 233, 371,
 376, 508, 563
 Bukdahl, Else Marie186
 Busk, George231
 Buteux, M.231
 Cabanès, Augustin.....342, 349
 Cabanès, Jean-Louis28, 666
 Cabanis, Pierre Jean Georges454
 Cabriol [Georges Lorin]378
 Cachin, Françoise601
 Caizergues, Pierre.....9
 Camuset, Georges....98, 399, 400, 401, 651
 Canguilhem, Georges577
 Canora, Jean200
 Cappello, Maria Luisa69, 104
 Caradec, François239, 294, 296, 343, 368,
 372, 374, 378, 379, 384, 386, 404, 488,
 598, 658
 Caraion, Marta18, 19, 53, 155, 186, 187,
 188, 672, 673
 Carnegie, Andrew 372
 Carnino, Guillaume..... 18, 172, 684
 Caro, Elme-Marie ... 21, 195, 196, 547, 565
 Carpentier, L.-J.-M. 117
 Carpinelli, Gabriella 89
 Carré, Patrice A. 137, 138, 656, 683
 Cassini, Giovanni Domenico 217, 218
 Castel, René-Richard 393, 394
 Castex, Pierre-Georges 129, 348
 Cayron, Claire..... 305
 Céard, Jean..... 12, 115
 Cellier, Léon 413, 441, 442
 Cendrars, Blaise 8, 37, 297, 337
 Cerceau, Jean-Antoine du 115
 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline 543
 Cervoni, Aurélia23, 501, 502, 512, 659,
 682
 Césaire, Aimé 645
 Chalmin, Ronan 594
 Chamard, Jean-Étienne et/ou Henri48, 81,
 107, 108, 109, 531, 651
 Chambon, Jean-Pierre 502
 Chambry, Émile 186
 Champollion, Jean-François 238
 Chanut, Christian-Philippe 47, 683
 Chapelain, Jean 124
 Chappey, Jean-Luc 13
 Chapu, Henri..... 535
 Charbonnier, abbé..... 42, 280, 651
 Charcot, Jean-Martin 598
 Charles X..... 225
 Charles, David 178, 680
 Chassay, Jean-François..... 90, 660
 Chateaubriand, François René de
 Châteaubriand29, 99, 111, 155, 221, 224,
 246, 330, 416, 441, 463, 467
 Chauveau, Sophie 343
 Chauvin, Albert..... 346, 651
 Chemin, Marie-Claude 162, 531
 Chenavard, Paul 444
 Chênedollé, Charles-Julien Lioult de 15, 24
 Chénier, André9, 11, 18, 19, 24, 27, 28, 31,
 39, 52, 53, 54, 56, 59, 61, 85, 99, 114,
 127, 171, 221, 223, 224, 232, 233, 274,
 306, 371, 376, 415, 417, 454, 508, 563,
 567, 572, 670
 Chenu, Dr..... 484, 488, 492, 678, 679
 Chéreau, Achille276, 277, 278, 279, 280,
 652
 Chevreul, Michel-Eugène 601

Cholet, Victor	157	Cox, Goerge W.	614
Chométy, Philippe	11, 40, 671	Creuzé de Lesser, Auguste	544
Chopart	402	Cros, Charles	52, 97, 150, 151, 316, 327, 343, 344, 345, 352, 368, 369, 370, 371, 379, 658
Christophe	374	Cubières-Palmézeaux, Michel	117
Cicéron	114	Cusset, Christophe	11, 12, 13, 18, 39, 40, 670
Citron, Pierre	133, 134	Cuvier, Georges	14, 15, 49, 62, 67, 75, 91, 113, 129, 131, 181, 192, 228, 229, 231, 239, 245, 248, 301, 321, 375, 435, 440, 531
Clairaut, Alexis Claude	227, 228	Dabadie, Maïté	474
Clairin, Georges	400	Dagognet, François	415, 684
Claudé, Paul	457, 645, 646, 671	Dahan, Jacques-Rémi	118
Claudé, Paul-André	273	Dahan-Gaida, Laurence	26, 543, 661
Clément, Bruno	77	Dansel, Michel	406
Clément-Colas, Yann	418	Dante	19, 176, 617
Clerc F.	158, 159, 163	Dantès, Alfred	290
Cocteau, Jean	8	Darwin, Charles	29, 49, 50, 51, 75, 91, 102, 106, 149, 228, 229, 259, 262, 263, 265, 330, 400, 419, 424, 436, 437, 440, 447, 448, 449, 453, 463, 493, 494, 534, 561, 575, 576, 595, 607, 614, 629, 666, 667, 672, 676, 685, 686
Cohn, Robert Greer	614	David, Sylvain-Christian	489, 490, 492, 622, 678, 681
Colardeau, Charles-Pierre	134	Davies, Gardner	614, 615
Colet, Louise	69, 130, 221, 391	Davy, Humphry	290, 508, 614
Colin, G.	479	De Baere, Benoît	684
Colin, René-Pierre	463, 466	De la Beche, Henry Thomas	108
Collomb, Christophe	231	De Maistre, Joseph	88
Collot, Michel	518	De Mulder, Caroline	105, 324, 330, 331, 470, 520, 673, 681
Combe, Dominique	156, 183	De Staël, Germaine	152
Compagnon, Antoine	8, 157, 666	Debauve, Jean-Louis	517, 551, 620, 658
Comte, Auguste	19, 20, 49, 80, 94, 164, 184, 185, 186, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 200, 202, 269, 418, 419, 440, 441, 443, 488, 523, 623, 654, 659, 687	Debon, Claude	317
Conard, Louis	392	Debray-Genette, Raymonde	32, 348
Condé, Gérard	647	Debreuille, Jean-Yves	340
Cook, James	364, 668	Décaudin, Michel	9, 244, 268, 340
Cope, Edward Drinker	375	Defays, Jean-Marc	384
Copernic, Nicolas	50, 217, 218	Degott, Bertrand	97, 98, 316, 317, 690
Coppée, François	97, 326, 597	Delabroy, Jean	143, 358
Coquelin cadet	343, 346, 360	Delacroix, Eugène	601
Coquio, Catherine	543, 661	Delacroix, Francine	360
Corbière, Tristan	52, 239, 340, 352, 353, 404, 406	Delarue, Gabriel-Jules	424
Cordier, Pierre Louis Antoine	255	Delarue, Paul	164
Cornulier, Benoît de	55, 689, 690	Delattre, Daniel	278
Cosnard, Alexandre	328, 652	Delaty, Simone	250, 334
Cotty, Ernest	30, 46, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 104, 108, 124, 127, 130, 231, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 261, 262, 283, 421, 522, 638, 652, 676	Deleuze, Gilles	274
Coulon, Marcel	372		
Courant, Elsa	616, 617, 666, 676, 681		
Courten, Maryke de	620		
Cousin, Victor	515		
Coussadi, Coussadi	484, 678		
Couty, Daniel	444		

Deleuze, Joseph-Philippe-François	418
Delilia, Alfred.....	346, 409, 652
Delille, Jacques	12, 14, 15, 17, 18, 21, 24, 25, 26, 28, 31, 34, 39, 45, 48, 49, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 67, 87, 88, 91, 95, 102, 104, 110, 117, 119, 132, 133, 134, 135, 138, 171, 242, 246, 257, 274, 305, 308, 328, 340, 394, 417, 465, 563, 672
Delon, Michel.....	186
Deloncle, Henri	200
Delvau, Alfred.....	408
Demandre, A.	566
Demeny, Paul	504, 515
Demet, Michel-François.....	503
Démocrite	152
Denayrouze, Louis	30, 171, 172, 658
Desaix (Général)	46
Descartes	217, 218, 251
Deschamps, Émile.....	133
Desonay, Fernand.....	324, 325
Détis, Élisabeth.....	72
Devillaine, François	287, 652
Devoluy, Pierre.....	168, 652
Dhombres, Jean et/ou Nicole ..	13, 673, 684
Diavolo	293
Diaz, José Luis	112, 181, 483
Diderot, Denis	155, 186, 228, 454, 484, 665
Dierx, Léon.....	30, 329, 527, 528, 652
Dietrich, Auguste	595
Dimoff, Paul	19
Diogène	380
Do Rosário Pontes, Maria	415
Donguy, Jacques.....	628, 629
Donzell, Louis	285
Dorchain, Auguste	146, 147, 195, 528, 529, 652
Dotoli, Giovanni.....	23, 682
Doucet, Camille.....	171, 172, 403
Doumic, René..	21, 100, 101, 593, 674, 688
Dousteyssier-Khoze, Catherine	357
Du Bartas, Guillaume.....	11, 246
Du Bellay, Joachim	115, 118, 139
Du Camp, Maxime	8, 18, 19, 21, 23, 27, 28, 53, 54, 55, 56, 92, 104, 121, 122, 123, 124, 130, 155, 184, 185, 187, 189, 190, 191, 221, 356, 357, 391, 393, 394, 396, 397, 399, 401, 468, 511, 539, 563, 652, 653
Dubelloy	46
Dubor, françoise	343, 346, 651
Dubuisson, Dr. P.....	138, 200
Ducasse, Isidore	Lautréamont
	8, 30, 31, 35, 465, 467, 474, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 501, 515, 518, 519, 560, 613, 621, 622, 623, 624, 638, 659, 678, 679
Ducos, Michèles	156
Dufaut, Marc.....	341
Dugès, Antoine Louis	435
Dujardin, Félix.....	482
Dumas, Alexandre	200
Dumasy-Queffélec, Lise.....	517, 662
Dumesnil, René.....	356
Dumont, Jean-Paul.....	278
Dupin, Frédéric	185, 189, 194
Dupiney de Vorepierre, Jean-François- Marie Bertet	229
Dupont-Rocn Roselyne.....	12
Durieux, Franck	29, 110
Duris, Pascal	111, 684
Durkheim, Émile.....	463
Durocher, Léon.....	406
Dürrenmatt, Jacques	112
Duruy, Victor	229
Dutrochet, Henri	420
Edwards, Peter J.....	455
Eigeldinger, Marc	90, 670
Ellis, Susannah.....	26
Emerich, Edmond	63, 108, 653
Empédocle	15, 148, 454
Engélibert, Jean-Paul	543
Ephrussi, Charles	517
Épicure	48
Eschyle.....	432
Esménard, Joseph-Alphonse.....	394, 416
Esquiros, Alphonse	174
Euctémon	380
Eudoxe	204, 418
Euler, Leonhard	446
Evans.....	231
Evans, David.....	575
Evard, Marguerite	547
Fabre, Jean	415
Fabre, Jean-Henri	259, 261, 360, 416, 621, 653, 669, 675
Fabrice [Johan Christian Fabricius].....	328
Faget, Adolphe-Laurent de	49, 653
Faguet, Émile	89
Falconer, Hugh	231

Fallières, Armand	373
Falret, Jean-Pierre.....	481
Farasse, Gérard.....	628, 630, 633, 679
Fargue, Léon-Paul	486
Fath, Robert.....	138, 666
Fatih, Zakaria	72
Faure, Félix.....	284
Faure, Olivier	145, 684
Favre, Yves-Alain	265
Fayolle, Azélie	294
Fayolle, Roger	143
Feldman, Jacqueline	28, 666, 685
Félice, Pierre de.....	524, 685
Fénelon	119
Fénéon, Félix.....	603
Ferreyrolles, Gérard	72
Fierens-Gevaert, Hippolyte	464
Figuier, Louis.....	23, 62, 63, 67, 72, 73, 108, 209, 247, 248, 251, 252, 276, 510, 514, 519, 523, 574
Firdousi.....	197
Fizaine, Jean-Claude	358
Fizeau, Hippolyte	524
Flaccus, Caius.....	349, 380
Flammarion, Camille.....	61, 167, 176, 220, 247, 329, 352, 353, 354, 355, 368, 523, 524, 530, 535, 552, 669, 675
Flaubert, Gustave.....	10, 21, 27, 31, 69, 104, 123, 130, 132, 150, 154, 344, 356, 357, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 401, 527, 579, 653, 662, 666, 667, 669, 670, 677, 678
Flottes, Pierre	220, 221, 242, 244
Floupette, Adoré [Henri Beauclair et Gabriel Vicaire].....	519, 598
Flourens, Pierre	42
Flower.....	231
Fontaine, Pierre-Joseph	288, 289, 290, 650
Fontenelle, Bernard le Bouyer de.....	72, 141, 142, 151, 156, 176, 339
Forestier, Louis.....	52, 150, 343, 344, 368, 658
Fort, Paul.....	97, 110, 158, 164, 167, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 327, 329, 372, 424, 425, 451, 452, 453, 622
Fortoul, Hippolyte	28
Fouassier, Éric	405
Foucart, Jean-Baptiste	199, 200, 443, 653
Foucault, Léon.....	95, 524
Foucault, Michel.....	13, 45, 49, 51, 662
Fouquier, Marcel	139
Fourcroy, Antoine-François.....	348, 349, 350, 351
Fracastor, Jérôme	277, 677
Fraisse, Luc.....	273, 337, 672
Frankel, Charles	531, 685
Franklin, Benjamin	137
Frantz, Pierre.....	416
Frémy, Yann	501, 504, 682
Freyheit, Matthieu.....	453, 676
Friedrich, Hugo.....	503
Frizot, Michel	574
Fromentin, Eugène.....	442
Fuentes, Patrick.....	352
Fulton, Robert	235, 365
Fusil, Casimir.....	11, 13, 24, 25, 26, 49, 56, 57, 94, 97, 110, 131, 670
Gagne [Moreau], Élise.....	544
Gagne, Paulin.....	406, 544, 548
Gaiffe, Félix	115
Galazzi, Enrica.....	583
Galien, Claude	278
Galilée.....	52, 118, 150, 159, 179, 195, 200, 217, 218, 219, 246, 251, 253, 406, 514, 524, 656, 686
Gall, Franz Joseph	42, 170, 365, 686
Gallet, Olivier	613, 617, 690
Galopeau	295, 296
Galvani, Luigi.....	235
Galvez-Behar, Gabriel	342, 343, 685
Gáspár, Loránd	305
Gaudon, Jean.....	233
Gaudon, Sheila.....	175
Gaudry, Albert	231
Gaultier, Jules de.....	579, 580, 581, 582, 608, 688
Gautier, Émile.....	463
Gautier, Judith.....	405
Gautier, Léon	411, 412, 417, 419, 420, 441
Gautier, Théophile.....	21, 22, 31, 69, 105, 113, 132, 152, 153, 154, 183, 186, 249, 250, 326, 339, 455, 467, 469, 470, 471, 472, 473, 475, 658
Gayet, Mireille	373, 683
Genest, Claude.....	246
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne et/ou Geoffroy.....	16, 75, 91, 126, 127, 179, 228, 413, 439
Géraudel, Auguste-Arthur	291
Germain, François.....	30, 159, 467, 659
Gérusez, Nicolas Eugène.....	12, 14

Ghil, René	31, 35, 102, 168, 183, 236, 285, 424, 425, 563, 597, 613, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 670, 676, 679
Gide, André	110
Gillet, Georges	443, 653
Gillet, Jean	545
Gineste, Raoul	200
Ginzburg, Carlo	583
Glaeser, Ernest	202
Glaudes, Pierre	64
Gleyre, Charles	535
Glinoyer, Anthony	15
Godo, Emmanuel	245
Godoy, Armand	7
Goethe, Johann Wolfgang von	22, 152, 428, 439, 501, 682
Gohau, Gabriel	61, 685
Golfier, Michel	342, 357, 372
Goruppi, Tiziana	631
Gosztola, Matthieu	621, 681
Gothot-Mersch, Claudine	357, 653
Goubier, Geneviève	40, 671
Goudeau, Émile	285, 342, 355, 357, 372, 383, 403, 653
Gounod, Charles	354
Gourmont, Remy de	89, 123, 126, 579, 620
Gourmont, Rémy de	89, 123, 126, 288, 621
Gouvard, Jean-Michel	53, 55, 316, 553, 566, 572, 690
Goyet, Francis	115
Gracq, Julien	41
Grainville, Jean-Baptiste Cousin de	467, 535, 543, 544, 545, 556
Grandville, Jean-Jacques	119
Granier, Caroline	548
Grenier, Daniel	90
Grojnowski, Daniel	321, 323, 340, 341, 515, 516, 517, 518, 551, 599, 611, 658, 680
Grousset, Paschal	623
Guaita, Stanislas de	135, 136, 137, 654
Guattari, Félix	274
Guellec, Laurence	284, 287, 291, 293, 674
Guérault, M. G.	633
Guidée, Raphaëlle	543
Guillevic, Eugène	9
Guitton, Audrey	77
Guitton, Édouard	14, 17, 371, 415, 672
Gusdorf, Georges	63, 92, 247, 257, 258, 327
Gutenberg, Johannes	20, 365
Guyard, Marius-François	257, 467
Guyaux, André	8, 23, 472, 502, 512, 513, 659, 680
Hache-Bissette, Françoise	284
Hachette, Louis	510
Hadot, Terence	12
Haeckel, Ernst	49, 50, 73, 74, 91, 102, 228, 229, 312, 419, 440, 531, 621, 629, 676
Hahnemann, Samuel	145, 146
Halberg, Robert von	221
Hallyn, Fernand	564, 662
Hambly, Peter S.	455
Hamburger, Jean	202
Hamburger, Kate	157
Hamoche, L. A.	117, 122, 126
Hamon, Philippe	285, 662
Haraucourt, Edmond	403, 404, 450, 451, 453, 654
Harpaz, Ephraïm	15
Hart Poggenburg, Helen	467
Hartmann, Karl Robert Eduard von	517, 518, 551, 620
Hatem, Nicole	72
Haussonville, Gabriel-Paul-Othenin d'	547
Haüy, René Just	566, 573
Hazen, Robert M.	622
Hébert, Edmond	231
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	12, 13, 18, 88, 440, 441, 455, 518
Heine, Heinrich	196, 197, 198
Helmholtz, Hermann von	633
Helvétius, Claude-Adrien	17
Henri IV	224
Henriet, Maurice	14
Henry, Anne	466
Henry, Charles	578, 579, 600, 601
Herbert, Michel	346
Heredia, José-Maria de	7, 8, 22, 35, 200, 250, 325, 326, 329, 332, 333, 335, 336, 416, 679, 680
Hermitte de Maillane	156
Herschel, John et/ou William	206, 220, 227, 329, 523, 614
Hésiode	15, 171, 197
Hetzl, Jules	143, 233
Hilsum, Mireille	578, 675
Hipparque	200, 204, 205
Hippocrate	144, 281, 356, 649
Holbach, Paul Henri Thiry d'	17

- Homère 40, 171, 197, 303, 414, 415, 432, 540
 l'aveugle divin 415
 Hoquet, Thierry 415, 440, 685
 Horace 86, 87, 115, 131, 184, 209, 446, 586
 Horatius Flaccus [Horace] 349
 Houssaye, Arsène 325, 480
 Hubert, Étienne-Alain 487
 Hufnagel, Henning 465, 672, 682
 Hugo, Victor 7, 8, 17, 21, 22, 31, 55, 56, 93, 97, 98, 99, 103, 104, 107, 121, 125, 133, 139, 144, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 187, 221, 224, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 244, 245, 258, 266, 268, 316, 317, 336, 339, 358, 359, 362, 363, 364, 365, 369, 380, 409, 411, 412, 414, 416, 417, 418, 428, 429, 430, 431, 432, 435, 436, 437, 438, 441, 444, 445, 446, 447, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 520, 526, 527, 544, 546, 547, 580, 595, 604, 631, 658, 669, 673, 680, 681
 Humboldt, Alexander von 15, 75, 88, 190, 228, 229, 667
 Huret, Jules 133, 599, 600, 602, 610, 620, 630
 Huxley, Thomas Henry 312
 Huygens, Christian 217, 218
 Huysmans, Joris-Karl 466, 632
 Hytier, Jean 617
 Ibrahim, Annie 72
 Ibrovac, Miodrag 333, 335, 679
 Illouz, Jean-Nicolas 598
 Imans, W. 20, 21
 Ireson, John Clifford 602, 603, 611
 Izambard, Georges 504, 505
 Jacob, François 594, 607, 609, 611
 Jacotot, Joseph 200
 Jagnaux, Raoul 570
 Jago-Antoinen Véronique 557
 Jammes, Francis 110, 265, 266, 267, 597
 Janet, Pierre 598, 620
 Jankélévitch, Samuel 13, 518
 Janssen, Jules 674
 Jaquier, Claire 26
 Jarrety, Michel 617
 Jarry, Alfred 159, 258, 613, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 637, 658, 681
 Jarry, André 30, 159, 467, 659
 Jasinski, René 152
 Jaubert, Mari-José 297
 Jauer, Annick 606
 Jeancolas, Claude 514
 Jeanneret, Michel 594
 Jeanneret, Yves 113, 190, 205, 209, 216, 217, 663
 Jenner, Edward 290, 357, 392, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 653
 Jenny, Laurent 579, 582
 Johnson, Barbara 468, 480
 Joukovsky, Françoise 139, 214
 Julian, Pierre 259, 653
 Jundzill, Charles 194, 200, 443, 654
 Kafka, Franz 274
 Kahn, Gustave 551, 555, 579, 590, 593, 594, 599, 600, 601, 602, 603, 606, 611, 612, 620, 630
 Kalenitchenko, Lilian 360
 Kant, Emmanuel 89, 358, 380
 Karr, Alphonse 119
 Kepler, Johannes 52, 150, 156, 200, 217, 218, 220, 227, 564, 662
 Killick, Rachel 586
 Klinkert, Thomas 543, 586
 Klippel, Maurice 645
 Knabe, Peter-Eckhard 557
 Kopp, Robert 444
 Krämer, Olav 465, 672, 682
 Kristeva, Julia 29, 30
 Krysinska, Marie 611, 612
 Kuhn, Thomas Samuel 50, 188, 686
 La Cotardière, Philippe de 352
 La Fontaine, Jean de 87, 102, 160, 340, 515
 La Grasserie, Raoul de 82, 131, 134, 135, 448, 546, 573, 574, 576, 584, 593, 688
 La Harpe, Jean-François 119
 Labarthe, Judith 455, 545
 Lachelier, Henri 91
 Lacroix, Raymond 574
 Laffitte, Pierre 193, 194, 200
 Laforgue, Jules 29, 31, 97, 99, 296, 297, 298, 299, 305, 321, 322, 323, 340, 465, 467, 477, 515, 516, 517, 518, 519, 551, 552, 553, 554, 555, 560, 609, 611, 620, 658, 680
 Laforgue, Pierre 416, 455
 Lahor, Jean [Henri Cazalis] 31, 106, 328, 449, 450, 654, 674
 Laisney, Vincent 28, 666
 Lajarrige, Jacques 217, 220

Lallot, Jean12
 Lamarck, Jean-Baptiste 59, 75, 91, 179,
 229, 435, 439, 440, 454, 576, 607, 684,
 685
 Lamartine, Alphonse de 64, 93, 104, 187,
 221, 225, 257, 258, 259, 336, 443, 467,
 472, 520, 582
 Lambert, Charles Joseph54
 Landais, Napoléon585
 Lanham, Url375
 Lanson, Gustave15, 21, 86, 273, 326
 Lanteri-Laura, Georges170, 686
 Laplace, Pierre-Simon de 15, 19, 165, 166,
 227, 228, 249, 331, 332, 470
 Lapparent, Albert-Auguste Cochon de. 124,
 283, 312, 367, 368, 654
 Laprade, Victor de 16, 17, 21, 58, 59, 120,
 123, 221, 258, 654, 674
 Laroche, Hugues606, 674
 Larousse, Pierre371, 393, 400
 Lartet, Louis231
 Lassalle, Jean-Pierre187, 484, 678
 Laszlo, Pierre663
 Laubriet, Pierre183
 Launay, Françoise647
 Laurent, Émile128, 595, 596, 597
 Laurent-Pichat, Léon221, 655
 Lavater, Johann Kaspar170
 Lavaud, Martine31, 667
 Lavoisier, Antoine192, 238, 622
 Le Boys des Guays, Jacques-François-
 Étienne470
 Le Bruman40, 46, 367, 655
 Le Brun, Ponce Denis371
 Le Dantec, Yves-Gérard475
 Le Glaneur293
 Le Goffic, Charles .587, 588, 592, 608, 689
 Le Guyader, Hervé127
 Le May, Pamphile157
 Le Men, Ségolène601
 Le Ménahèze, Sophie454
 Le Pileur, Auguste496, 497
 le Verrier, Urbain238
 Léautaud, Paul628
 Lechaux, Mario286, 291, 294
 Leclerc, Yvan357, 396, 527, 653
 Leconte de Lisle 8, 22, 23, 31, 94, 105, 149,
 172, 184, 185, 200, 221, 326, 329, 330,
 331, 336, 520, 659, 673, 680, 681
 Leconte, Alfred-Étienne 30, 48, 68, 69, 207,
 208, 280, 421, 521, 655
 Ledda, Sylvain147, 340
 Lefebvre, Thierry292
 Lefèvre, André20, 48
 Lefèvre-Pontalis, Antonin154
 Lefranc de Pompignan, Jean-Jacques ... 139
 Lefranc, Abel19
 Lefrance, Jean515
 Lefrère, Jean-Jacques512
 Legendre, Adrien-Marie78
 Legrand du Saulle, Henri474, 502
 Legros, Denis204
 Leibniz, Gottfried Willhelm91
 Lélut, Louis-Françisque473
 Lemaître, Henri240
 Lemaître, Jules 105, 307, 311, 326, 332,
 333, 408
 Lemercier, Louis-Jean-Népomucène61,
 171, 327, 328, 650
 Leniaud, Jean-Michel647
 Lermina, Jules202, 229, 276
 Lernout, Geert29, 110
 Leroy, Michel183
 Lestringant, Franck188, 467
 Letellier, Léon104, 130, 132, 325, 677
 Letissier, Georges102, 667, 676
 Letourneau, Charles573, 576, 577
 Leuilliot, Bernard18, 245
 Leuret, François474
 Linné, Carl von 91, 111, 113, 192, 245, 328,
 364, 435, 684, 685
 Liouville, Matthieu339, 407
 Littré, Émile 30, 158, 193, 196, 202, 400,
 467, 479, 496, 509, 520, 521, 522, 607,
 612, 655
 Loisel, Gaëlle164, 676
 Loiseur [Foglia], Aurélie259
 Lombroso, Cesare595
 Londeix, Olivier294
 Lope, Hans-Joachim557
 Lorenceau, Annette186
 Lorne, Auguste-Clément279
 Lorrain, Jean468
 Lottman, Robert R.143
 Louâtre, Muriel 26, 69, 132, 158, 205, 287,
 627, 672, 673, 674, 675, 676, 677
 Loubier, Pierre322
 Louis II de Bavière465
 Louis Philippe113, 225

Louis XVIII	225	Marmier, Xavier	369
Louis, Pierre	114	Marmontel, Jean-François	117, 454
Louis-Napoléon Bonaparte	187, 224, 225, 232, 234, 237	Marqueste, Laurent-Honoré.....	170
Louÿs, Pierre	7, 35, 150, 318, 366, 376, 377	Marrot, Paul	349, 350, 655
Lovejoy, Arthur	363, 686	Marsch, Othniel Charles	375
Lubin, Georges	16	Martin, Christophe	72, 141
Lucbert, Françoise	590	Martin, Daniel	40, 671
Lucien de Samosate.....	341	Martínez Rodríguez, José Luis	21
Lucrece	11, 15, 31, 37, 48, 171, 197, 305, 320, 391, 451, 454, 484, 577, 672	Marx, Karl.....	440
Lumière, Auguste	371	Marx, William.....	244, 268
Luminet, Jean-Pierre	9, 31, 32, 645, 670	Matoré, Georges	113
Lyell, Charles	91, 231, 248, 614	Matsuzawa, Kazuhiro	202, 667
Lysøe, Éric	164, 676	Mauclair, Camille	323, 582
Mabille, M.	216	Maupassant, Guy de	10, 299, 300, 302, 304, 466, 527, 585, 677, 678
Mac-Nab, Maurice	239, 294, 296, 343, 386, 387, 404, 409	Maurras, Charles.....	200, 326
Maeterlinck, Maurice	323	Maury, Alfred	229
Magellan, Fernand de	364	Maxwell, James Clerk	564, 662
Mahy, Jules	20, 138, 139, 193, 194, 195, 200, 201	Mège	402
Maitte, Bernard.....	573, 686	Meillassoux, Quentin.....	615
Malebranche, Nicolas.....	119	Meitinger, Serge	176
Malezieux, Nicolas de	411	Mellors, Terence	442
Malfilâtre, Jaques Clinchamp de.....	246	Melville, Herman	531
Mallarmé, Stéphane	23, 30, 35, 90, 98, 99, 100, 101, 132, 133, 285, 449, 559, 592, 595, 596, 599, 603, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 628, 629, 631, 632, 637, 638, 659, 676, 681, 690	Ménager, Daniel	12, 115
Mallet, Robert.....	266, 628	Menant, Sylvain.....	56, 104, 116
Mancel, M. G.	566	Ménard, Louis	147, 148, 149, 185, 326, 327, 655, 684
Mandin, Louis	158, 164, 167, 327, 329, 372, 424, 425, 622	Mendeleïev, Dmitri.....	570
Mangin, Arthur.....	490, 492	Mendès, Catulle	97, 323, 327, 349
Manin, Joseph.....	206, 208, 655	Mercey	231
Marchal, Bertrand	99, 133, 183, 599, 606, 613, 614, 615, 617, 618, 659, 681	Mercier, Louis-Sébastien.....	134
Marchal, Hugues	9, 10, 11, 14, 17, 26, 29, 41, 60, 69, 90, 114, 119, 132, 156, 169, 201, 202, 205, 208, 209, 211, 212, 213, 216, 246, 283, 284, 285, 287, 328, 393, 399, 403, 416, 418, 454, 465, 532, 533, 535, 542, 565, 578, 584, 586, 591, 670, 671, 673, 674, 675, 676, 677, 682	Meschonnic, Henri	18, 23, 37, 268, 468, 663
Marchal-Ninosque, France	56	Messier, William.....	90
Marey, Étienne-Jules.....	578, 583, 584, 675	Metchnikoff, Ilya Ilitch.....	376, 377
Marinetti, Filippo Tommaso .	582, 594, 689	Meulien, Tullie	248

Molière120, 368
Mombert, Sarah.....200
Momoro, Antoine-François.....212
Monbarlet, J. Valéry.....128, 129, 132, 656
Moncelet, Christian217, 220
Monferran, Jean-Charles97, 115
Monod, Gabriel587
Montandon, Alain.....11, 458, 671
Montesquieu72, 77
Moréas, Jean.....584, 600, 620
Moreau de Tours, Jacques-Joseph.594, 674
Moreau, Pierre57
Mortelette, Yann325, 326, 327, 330, 416, 680
Mounet-Sully [Jean-Sully Mounet].....540, 542
Mouret, Daniel352, 372, 659
Müller, Max.....614
Müller-Wille, Staffan607
Mundzik, Fabrice373
Murat, Michel46, 599, 609, 610, 611, 615, 619, 690, 691
Murphy, Steve239, 465, 501, 507, 509, 511, 682
Musset, Alfred de104, 127, 188, 317, 340, 348, 349, 350, 467, 554
Nakaji, Yoshikazu23, 501, 511, 682
Napoléon Bonaparte128, 394, 439, 442, 656
Napoléon, Bonaparte442
Née, Patrick476, 677
Neefs, Jacques32, 348, 662, 667
Neiva, Saulo11, 414, 458, 671
Nerval, Gérard de197, 198, 340, 377, 501, 594, 667, 674, 682
Neufchâteau, François de47
Newton, Isaac52, 91, 118, 148, 149, 150, 200, 217, 218, 219, 227, 254, 420, 445, 470, 540
Nicolas, Serge.....515, 516
Nieburh, Barthold Georg.....380
Noblet, Agnès de405
Noblot, Henri.....291
Nodier, Charles118, 119, 120, 122, 123, 127, 543, 544
Noël, Benoît360
Noël, Claude.....13, 664
Nohain, Jean404
Nordau, Max.....595, 597
Nordmann, Charles.....383
Normand, Jacques.....30, 171
Nouailles, Bertrand.....127
Nouveau, Germain.. 97, 474, 477, 502, 595
Oberthür, Mariel357
Olmo, Carlo47, 682
Orfila, Mathieu348
Orset, Anne294
Osterwalder, Marcus.....400
Ottén, Michel557
Ovide.....90, 171, 257, 494
Owens, Richard.....376
Pakenham, Michael.....465
Paris, Gaston411, 586, 587, 592, 593
Parménide15, 148
Pascal, Blaise60, 119, 662
Pascal, Jean-Noël.....53
Pasteur, Louis 201, 217, 399, 489, 686, 687
Patin, Jaques7
Paveau, Marie-Anne88
Peletier du Mans, Jacques.....96, 97
Péligot, Eugène-Melchior.....238
Pelisson, Paul.....141
Pelletan, Édouard.....194
Pellissier, Georges578, 689
Percheron, Bénédicte535
Péret, Benjamin.....645
Pérez, Claude-Pierre486, 606, 675, 678
Permentier, Berangère40, 671
Pestel, Jean-Luc487, 490, 678
Petit, Annie20, 49, 94, 184, 185, 186, 188, 193, 418, 419, 521, 675, 687
Petit, Marc-Antoine277
Petitier, Paule.....228, 237, 415, 543
Peureux, Guillaume53, 55, 94, 232, 567, 572, 691
Phidias.....148, 149
Philippon de La Madelaine, Loui588
Philon d'Alexandrie380
Pia, Pascal297, 368, 551, 555, 658
Pibrac380
Pich, Edgard.....22, 172, 325, 330, 659
Pichois, Claude22, 33, 183, 467, 469, 473, 475, 476, 479, 658
Pierssens, Michel32, 33, 69, 132, 205, 287, 482, 485, 486, 664, 673, 674, 675, 676, 677
Pindare445, 446
Piorry, Pierre-Adolphe49, 115, 127, 128, 280, 656
Piper, Marion548, 655

Pirlot, Gérard.....501, 682
 Pizzorusso, Arnaldo476, 483, 677
 Place, Victor Thomas238
 Platon.....79, 86, 186, 686
 Pleynet, Marcelin485
 Poe, Edgar Allan305, 470, 475, 483, 500,
 676
 Poictevin, François632
 Poirier, Jean-Louis278
 Pomairols, Charles de.....200, 443, 656
 Ponchon, Raoul157, 167, 285, 342, 352,
 353, 354, 372, 373, 374, 375, 376, 404,
 409, 659
 Ponge, Francis320, 627, 645, 676
 Pongerville, Jean-Baptiste-Antoine-Aimé
 Sanson de.....391
 Ponsard, François195, 218, 221, 656
 Popovic, Pierre544
 Postel, Philippe.....208, 675
 Pouchet, Félix Archimède et/ou Georges
535, 536, 537, 538, 541
 Poulot, Dominique46, 71
 Poyet, Thierry.....19, 53
 Préchac, François291
 Prestwich, Joseph231
 Prévost, Constant.....91
 Prevost, Michel.....306
 Prigent, Christian.....645
 Prince, Nathalie357
 Prum, Michel51, 102, 228, 419, 436, 667,
 676
 Psichari, Henriette18, 510
 Psichari, Jean.....21, 130
 Pujol, Joseph.....404
 Quaghebeur, Marc557
 Quatrefages, Armand de229, 230, 231, 369,
 436, 447, 453
 Queneau, Raymond9, 317, 457
 Quicherat, Louis-Marie .124, 566, 587, 689
 Quinet, Edgar439, 440, 441, 442
 Quitard, Pierre-Marie585
 Rabaté, Dominique.....464, 518, 680
 Rabelais, François297
 Racine, Jean.....583
 Racine, Louis.....246
 Raichvarg, Daniel.....204, 683, 687
 Raj, Arjoun607
 Raj, Kapil463, 686
 Rameau, Jean163, 164, 165, 166, 167, 342,
 353, 656
 Ramseyer, Patrick..... 357
 Rapak, Waclaw 220
 Rasmussen, Anne..... 464, 660, 687
 Raynal, Guillaume-Thomas..... 454
 Reclus, Élisée et/ou Onésime 229, 667
 Réda, Jaques 645
 Regard, Maurice 111, 224
 Régnier, Henri de..... 604, 609
 Régnier, Philippe 185, 186, 188, 410
 Renan, Ernest18, 21, 23, 130, 172, 220,
 237, 239, 353, 359, 360, 463, 464, 466,
 510, 513
 Renard, Georges 30, 171, 173
 Renard, Jules..... 110
 Retté, Adolphe 590
 Reverzy, Éléonore..... 170
 Rey, Alain..... 123, 125, 164, 466, 507
 Reynaud, Jean-Pierre 18
 Ribot, Théodule13, 466, 515, 516, 518,
 598, 620
 Ricard, Louis Xavier de..... 327, 328, 656
 Richard, Jean-Pierre..... 614, 618
 Richard, Nathalie 515, 516
 Richard-Pauchet, Odile..... 155
 Richepin, Jean31, 41, 63, 95, 96, 97, 107,
 108, 139, 140, 141, 157, 158, 159, 161,
 162, 163, 167, 196, 197, 198, 199, 221,
 236, 241, 242, 243, 244, 297, 299, 300,
 301, 302, 304, 307, 308, 309, 310, 312,
 313, 314, 315, 316, 317, 321, 323, 334,
 336, 350, 351, 404, 408, 422, 448, 449,
 453, 465, 477, 522, 529, 530, 531, 532,
 549, 585, 656
 Richter, Jean-Paul 500
 Rictus, Jehan 221
 Riffaterre, Hermine..... 467
 Rigal, Eugène..... 444, 455
 Rigoli, Juan 473, 474, 668
 Rimbaud, Arthur9, 23, 30, 31, 35, 114, 221,
 236, 239, 276, 335, 338, 404, 465, 467,
 474, 493, 501, 502, 503, 504, 505, 506,
 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514,
 515, 518, 519, 560, 595, 597, 613, 628,
 632, 638, 659, 670, 682, 690
 Ringuedé, Yohann164, 294, 442, 453, 527,
 531, 669, 676, 677
 Riou, Édouard 67, 108, 209
 Robert Fleury, Tony..... 585
 Robichez, Jacques..... 184, 465
 Robin, Christian..... 98, 143

Rodenbach, Georges.....	471, 472
Rodriguez, Antonio	156
Rodriguez, Béatrice	273
Røemer, Ole Christensen	217
Roger, Jacques.....	245, 246, 687
Röhrich, Lutz.....	164
Romains, Jules.....	123, 240, 636
Roman d'Amat, Jean-Charles	306
Ronchi, Vaco.....	524, 687
Ronsard, Pierre de ...	12, 115, 116, 118, 120
Rops, Félicien.....	400
Roque, Georges	601
Roques, Jules.....	352
Rosa, Guy	17, 658
Rosny, J.-H. [Joseph et Séraphin Boex]	611, 612, 630
Ross.....	364
Rostand, Jean.....	519
Roubaud, Jacques	9, 55, 316, 691
Rougier, Hervé	265
Roulet, Claude.....	614
Roulin, Jean-Marie	221, 416, 441
Rousseau, Jean-Baptiste	139, 585
Rousseau, Jean-Jacques.....	99, 500, 608
Roussel, Raymond.....	598, 617
Rousselot, Gustave.....	49, 51, 657
Rousselot, Pierre-Jean	583
Royer, Clémence	228, 614
Rozier, François	437
Ruolz-Montchal, Henri de.....	406
Ruppli, Mireille	615, 681
Russel, Charles.....	18
Sabourin, Lise.....	187
Sainte-Beuve, Charles-Augustin	8, 15, 17, 21, 27, 56, 104, 457
Sainte-Marie, Étienne.....	277
Saint-John Perse	457, 671
Saint-Paul-Roux	620
Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy de	186, 188
Salian.....	358
Salis, Rodolphe.....	357, 406, 408
Sallaün, Annaïck	484, 678
Samain, Albert.....	620
Sancini-Vignet, Martine	583
Sand, George	16, 200, 500
Sarasin, Jean-François	141
Sarfati, Georges-Élisa.....	88
Sarrazin, Bernard.....	341
Sartre, Jean-Paul.....	18
Sato, Chiako.....	501, 682
Saurin, Bernard-Joseph.....	374
Savigny, Jules-César.....	435
Scaliger, Joseph Juste	118, 358
Scepi, Henri	122, 484, 486, 603, 678
Scève, Maurice	214
Schiano-Bennis, Sandrine.....	517
Schlanger, Judith	56, 85, 86, 87, 88, 582, 583, 664, 687
Schleicher, August.....	88
Schleiden, Matthias.....	420
Schmidt, Albert-Marie.....	12, 39, 671
Schopenhauer, Arthur	13, 463, 466, 579
Schöttler, Peter.....	29, 687
Schuh, Julien.....	620, 621, 625, 627, 681
Schwann, Theodor	420
Scoppa, Antonio ...	566, 572, 573, 574, 689
Scudéry, Georges de	104, 105
Sébillet, Thomas	114, 115, 116, 119
Seebacher, Jacques	17, 228, 658
Séginger, Gisèle	59, 62, 69, 89, 132, 202, 359, 360, 439, 543, 544, 586, 661, 667, 668, 669, 676, 677
Sénèque.....	290, 291
Sermet, Joëlle de.....	464, 518, 680
Serres, Marcel	251
Servien, Pius	647
Seth, Catriona	205
Seurat, Georges.....	578, 601
Shakespeare, William	17, 103, 175, 235, 414, 418, 446, 540
Shryock, Richard	590
Sibum, Heinz Otto	463, 686
Simonin, Michel	12, 115
Sivan, Jacques.....	617
Slézec, Anne-Marie	259
Snow, Charles Percy.....	13, 664
Socrate	432, 473, 479
Sonnini de Manoncourt, Charles-Nicolas- Sigisbert	437
Soulary, Joséphin	221, 656
Sournia, Jean-Charles	371, 687
Souza, Robert de.....	592, 604, 689
Spallanzani, Lazzaro.....	152
Spencer, Herbert	516, 518
Spengler, Hélène.....	517, 662
Stalnaker, Joanna	57
Steinmetz, Jean-Luc	30, 111, 122, 484, 485, 486, 487, 488, 492, 494, 501, 659, 678, 682

Stendhal.....133, 415, 424, 563, 670
 Stengers, Isabelle.....508, 570, 687
 Strada, Jules de30, 31, 48, 424, 425, 426,
 427, 453, 631, 657
 Stupuy, Hippolyte202, 204, 217, 218, 219,
 226, 227, 228
 Suard, Jean-Baptiste-Antoine.....390
 Sudre, Léopold.....587, 689
 Sue, Eugène.....187
 Suevrené, Brunet.....40, 42, 46, 281, 657
 Sukiennicka, Marta.....543, 544
 Sully Prudhomme29, 48, 75, 76, 77, 94, 97,
 100, 101, 102, 138, 139, 146, 193, 194,
 195, 200, 201, 217, 219, 221, 245, 262,
 326, 329, 449, 465, 519, 520, 523, 524,
 525, 526, 528, 530, 532, 533, 534, 535,
 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 548,
 550, 552, 555, 585, 588, 589, 590, 591,
 592, 600, 604, 605, 608, 612, 629, 652,
 659, 676, 682, 689
 Surace, Elisabeth.....606
 Sutton, Howard.....95, 139, 140, 307
 Svenbro, Jesper.....42
 Swedenborg, Emanuel.....470
 Swift, Jonathan.....365
 Tabard, Laëtitia.....543
 Tacite.....240
 Tailhade, Laurent.....97
 Taine, Hippolyte89, 466, 515, 516, 518,
 563, 565
 Talairach-Vielmas, Laurence.....158, 665
 Tarde, Gabriel.....463, 657
 Tardieu, Maurice.....312
 Taton, Juliette.....524, 687
 Taton, René146, 165, 179, 217, 218, 228,
 238, 239, 420, 454, 688
 Tenèze, Marie-Louise.....164
 Tennant, Smithson.....622
 Teramoto, Naruhiko.....484, 490, 678
 Teskrat, Serge.....574
 Thénard, Louis Jacques.....238, 379
 Theuriet, André.....329, 657
 Thibaudet, Albert.....356
 Thiers, Henry.....30
 Thieulin, Édouard.....587, 588, 608, 689
 Thomas, Catherine.....57, 80
 Thorel, Sylvie.....598, 599, 615, 681
 Thouard, Denis.....221, 232
 Tieghem, Philippe van.....629
 Timmermans, Benoît.....455
 Tisseur, Clair.....585, 657, 689
 Tissot, Samuel-Auguste.....594
 Tobler, Adolf.....587, 689
 Tomiche, Anne.....633, 679
 Tooze, John.....558, 688
 Torga, Miguel.....305
 Toricelli, Evangelista.....52
 Toussenel, Alphonse de.....120, 123, 127
 Toyer, Michel.....26, 30, 650, 671
 Treviranus, Gottfred Reinhold.....59
 Trézenik, Léo.....342, 357, 657
 Trousson, Raymond.....557
 Turpin, Eugène.....294
 Turpin, Pierre Jean François.....420
 Tzara, Tristan.....613
 Ubersfeld, Anne.....411
 Ullmo, Jean.....19, 688
 Vachez, Antoine.....222, 223, 226
 Vadé, Yves29, 110, 464, 467, 468, 518, 680
 Vaillant, Alain27, 183, 297, 340, 357, 409,
 410, 665
 Valéry, Paul.....9, 31, 377, 617
 Valmiki.....197
 Van Bever, Adolphe.....628
 Van der Schueren, Éric.....221
 Van Overbergh, Cyrille.....128
 Van Zéphir.....403
 Vapereau, Gustave.....229, 369, 406
 Vasak, Anouchka.....64
 Vaultier, Frédéric.....566, 689
 Vauquelin, Louis-Nicolas238, 348, 349,
 350, 351
 Védrine, Hélène.....578, 675
 Velay, Serge.....168
 Velter, André.....357
 Verdet, Jean-Pierre.....165, 331, 688
 Verdier, Lionel.....297, 680
 Verhaeren, Émile.....8, 557, 558, 559
 Verlaine, Paul183, 184, 200, 242, 340, 465,
 502, 548, 549, 579, 582, 595, 596, 597,
 688, 690
 Verne, Jules21, 31, 62, 98, 108, 111, 112,
 122, 125, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 235, 294, 335, 336, 351, 356, 362, 464,
 530, 531, 532, 623, 657, 667, 669
 Verneuil, M. de.....231
 Veron, T.....191
 Versini, Laurent.....72
 Vertot, René Aubert de.....380
 Vervacke, Sabrina.....221

Veyne, Paul	291	Voltaire	72, 77, 171, 221, 224, 257, 360, 365, 374, 394, 411, 416, 441, 442, 660
Viala, Alain	141	Vossius, Gérard.....	358
Viallaneix, Paul	162, 441, 531	Vyasa	197
Viart, Dominique.....	636	Wagneur, Jean-Didier	342, 357, 372
Vibray, Paul de.....	231	Walter, François.....	532, 535, 545, 688
Vicaire, Gabriel	519, 598	Walter, Gérard	19, 61, 223, 371
Vielé-Griffin, Francis	604, 605, 606, 612	Walzer, Pierre-Olivier	52, 150, 239, 343, 344, 352, 404, 406, 474, 551, 620, 658
Viennet, Jean-Pons-Guillaume	157	Wanlin, Nicolas	90, 102, 208, 209, 211, 216, 262, 586, 629, 665, 675, 676
Vierne, Simone.....	147	Wasmuth, Vollrath.....	292, 293
Vigié, Madeleine	605, 606	Watson, James D.	558, 688
Vigny, Alfred de	30, 31, 159, 160, 161, 163, 187, 198, 221, 348, 349, 467, 659	Weber, Claude-Marcel	213, 283, 284, 510, 658
Vila, Anne	594	Weber, Herbert John.....	558
Ville de Mirmont, Henri de la	545	Weisgerber, Jean.....	18
Villeneuve, Lucien	154	Wenger, Alexandre	284, 660, 665, 677
Villeneuve, Roselyne de.....	357	Wieviorka, Michel	360
Villon, François	317, 340, 543	Willy	357
Vincent, Auguste	286, 291	Woesler, Winfried.....	197
Viollet-le-Duc, Emmanuel-Louis-Nicolas	116	Wright, Barbara	442
Vion d'Alibray	94	Yates, Frances Amelia	42
Virgile	15, 24, 48, 52, 171, 176, 197, 224, 284, 483	Zaccaria, Paolo	455
Viroux, Maurice	484, 679	Zékian, Stéphane.....	14, 665, 668
Visan, Tancrede de.....	606	Zekri, Caroline	273
Volland, Sophie.....	155	Zola, Émile	19, 21, 31, 294, 299, 325, 357, 466, 519, 563, 598, 611, 658, 666, 669, 671
Volpillac-Auger, Catherine	415		
Volta, Alessandro	137, 235		

Table des matières

SOMMAIRE.....	5
----------------------	----------

INTRODUCTION.....	7
--------------------------	----------

1.	Science et poésie : des modernités disjointes ?	8
2.	Perspective historique : la poésie scientifique, un genre frappé de soupçon	10
2.1.	L'accentuation d'un conflit ancestral	11
2.2.	Des modernités concurrentes.....	18
2.3.	Science et poésie : un débat qui touche les poètes majeurs.....	21
3.	Cartographies d'un genre complexe.....	24
4.	Bornes chronologiques et corpus	27
5.	Méthode et structure de la réflexion : l'empreinte de la science.....	32

UN DIALOGUE RECONDUIT : LES HÉRITIERS D'UNE TRADITION CLASSIQUE.	37
--	-----------

CHAPITRE PREMIER : SCIENCE, POÉSIE ET USAGES CLASSIQUES DE LA FORME VERSIFIÉE	39
---	----

1.	Poésie et mémoire : une pragmatique antique.....	39
1.1.	La mémoire du vers : une forme fossile	41
1.1.1.	La mémoire harmonique	43
1.1.2.	La mémoire rythmique.....	44
1.2.	La mémoire de la forme : l'héritage des poèmes savants.....	45
1.2.1.	Une poétique de l'article et de l'Exposition.....	45
1.2.2.	Amplitude et exhaustivité	48
1.2.3.	La temporalité de l'événement scientifique.....	49
2.	Des modèles de pensées hérités des Lumières	52
2.1.	Le morcellement et la forme tabulaire.....	57
2.1.1.	Une rhétorique du tableau	59
2.1.2.	La stratification	61

2.1.3.	La poétique dioramique	67
2.2.	Les vertus didactiques du dialogisme	71
2.2.1.	Le débat.....	73
2.2.2.	Le monologue délibératif.....	75
2.3.	Prendre une voix autre : le procédé persan	77
2.3.1.	Déléguer sa parole.....	77
2.3.2.	Le mythe de la simplicité	80
3.	L'hérédité des caractères acquis.....	86
3.1.	Le poème et la biologie, une analogie dans l'air du temps.....	86
3.1.1.	Quelques métaphores corporelles du poème dans la poésie classique.	87
3.1.2.	Le succès d'une métaphore romantique.....	88
3.1.3.	Poésie et transformisme	90
3.2.	Le souvenir structurel : des formes classiques	92
3.3.	L'hérédité métrique : des vers traditionnels	98
CHAPITRE DEUXIÈME : SCIENCE, POÉSIE ET CLASSICISME DU STYLE		111
1.	Le technolecte sous anathème	113
1.1.	Un bref historique : technolectes et poésie avant 1850	114
1.2.	Des mots antipoétiques	120
1.2.1.	Cacophonie du technolecte	122
1.2.2.	Des mots démesurés.....	125
1.3.	Des mots nouveau-nés	127
1.4.	La survivance de la périphrase	133
1.4.1.	Une langue à « spirales » : le discrédit de la périphrase au XIX ^e siècle	133
1.4.2.	L'électricité en périphrases : d'une rhétorique biblique à la formulation populaire de la « fée électricité ».....	135
1.4.3.	Les savoirs de la figure de style : quand la circonlocution produit du sens	138
2.	Style galant et poésie scientifique	141
2.1.	L'amour sous le voile polymathe : les vers de jeunesse de Jules Verne	142
2.2.	L'attraction universelle : science des astres et science du cœur.....	146

2.3.	Les atomes crochus : science chimique et science du cœur	152
3.	Les mises en fiction de la science	156
3.1.	Le modèle de la fable ou de l'exemple instructif	157
3.1.1.	Mettre en récit le fait scientifique	158
3.1.2.	Le récit étiologique : la création du monde selon Jean Rameau.....	163
3.2.	La science en analogies	168
3.2.1.	Le progrès en métaphore.....	168
3.2.2.	Allégorie de la science	169
3.3.	Le rêve scientifique de Victor Hugo : <i>Les Contemplations</i>	174
3.3.1.	Les songes comme promontoire	175
3.3.2.	La science du rêve et le rêve de la science.....	176
3.3.3.	Le rêve de la matière.....	178
CHAPITRE TROISIÈME : SCIENCE ET POÉSIE À MESSAGE, UN HÉRITAGE PRAGMATIQUE.....		183
1.	La science au secours d'une poésie privée de message.....	185
1.1.	Saint-simonisme et positivisme : plaidoyers pour une poésie ancillaire	185
1.1.1.	Le corps social et le corps poétique : une maladie contagieuse.....	186
1.1.2.	La science et la rénovation sociale au secours de la lyre.....	188
1.1.3.	À la recherche d'une lyre positiviste.....	193
1.2.	La popularisation en pratique poétique.....	196
1.2.1.	Les formes pédagogiques.....	199
1.2.2.	Transferts de corps étrangers	205
1.2.2.1.	La note explicative : un aveu d'échec ?	205
1.2.2.2.	Le schéma scientifique : entre esthétique et pédagogie	209
1.2.3.	Simplification du fait : poétique de l'allusion.....	216
2.	Un médium socio-politique.....	220
2.1.	Des odes au pouvoir en place	222
2.1.1.	L'éloge scientifico-politique sous le Second Empire	222
2.1.2.	Chanter la science française : une revanche contre la Prusse	226
2.2.	Des sciences polémiques : le savant et le socialiste	232
2.2.1.	« Force des choses », de Hugo : quand la science terrasse les tyrans	232
2.2.2.	Ralentissement scientifique et dégradation du Second Empire	237

2.2.3.	Le recours au technolecte : un art poétique égalitaire.....	241
3.	La science des croyants	245
3.1.	Géologie et paléontologie apologétiques.....	246
3.1.1.	L'évolutionnisme d' <i>Antediluviana</i> : du doute positiviste à la création continué.....	247
3.1.2.	<i>La Création</i> de Brochin : une apologétique polémique	252
3.2.	Dieu et les sciences de la nature : variations d'un rapport romantique au monde 257	
3.2.1.	Ordre, beauté, équilibre : une nature aussi parfaite que Dieu	258
3.2.2.	Fluctuations de l'immanentisme romantique.....	262
3.2.2.1.	Darwinisme et panthéisme	262
3.2.2.2.	Une remise en cause de la science au nom de l'humilité chrétienne.....	265

UN DIALOGUE RÉFORMÉ : UN HÉRITAGE CONSCIEMMENT DÉTOURNÉ. 271

	CHAPITRE QUATRIÈME : DES ENTREPRISES DE MINORATION	273
1.	L'influence de la paralittérature : la science comme outil de minoration posturale ..	276
1.1.	Des vers de scientifiques	276
1.1.1.	La tradition des médecins poètes : des vers de circonstance	276
1.1.2.	Les doctes rimes : quand le scientifique refuse d'être poète.....	280
1.2.	La réclame en vers de bonimenteurs : une conscience du paralittéraire.....	284
1.3.	Le « souffle court » : minoration posturale du poète.....	297
1.3.1.	Jules Laforgue : hypertrophie cardiaque et obstruction de la veine poétique.....	297
1.3.2.	Jean Richepin : un « temps de courtes haleines ».....	299
2.	L'influence du discours pathologique : la science comme outil de minoration formelle 305	
2.1.	Le retour du vers court : le vers et le Bathybius dans « La Gloire de l'eau »	306
2.2.	La science dans les formes fixes mineures : le populaire et l'à-peu-près.....	316
2.2.1.	La ballade scientifique de Paul Fort.....	316
2.2.2.	La complainte de Laforgue : obstétrique et lyrisme enfantin	321
3.	Le Parnasse : forme fossile, poèmes miniatures et distillation scientifique.....	324

3.1.	Le poète en archéologue : poétique parnassienne et méthode scientifique	324
3.2.	Le Parnasse contemporain : présence diffuse de la science	327
3.3.	La science masquée de Leconte de Lisle	330
3.4.	<i>Les Trophées</i> d'Heredia : des sonnets discrètement scientifiques.....	332
CHAPITRE CINQUIÈME : (LE) RIRE DE LA SCIENCE.....		339
1.	Rire des prétentions : dénoncer l'arrogance scientifique	342
1.1.	Des scientifiques qui se rêvent démiurges.....	342
1.1.1.	La cohorte des découvreurs de vent.....	342
1.1.2.	Vauquelin et Fourcroy : une découverte à pleurer de rire.....	348
1.1.3.	L'exemple de Flammarion	352
1.2.	Des sciences en manque d'ambition.....	355
1.2.1.	Des scientifiques dévoyés : médecins et éducateurs.....	355
1.2.2.	Sciences du détail, sciences de la myopie.....	359
2.	Rire de l'énonciation : singer la voix des scientifiques.....	366
2.1.	Les jeux du lexique scientifique	366
2.1.1.	Un jeu sur la perte des repères	368
2.1.2.	Gros mots et prosaïsme quotidien.....	370
2.1.3.	Poésie fantaisiste et rhétorique de l'aposiopèse : le bégaiement	372
2.2.	Rire des formes de la communication scientifique.....	377
2.2.1.	Leçons comiques pour sciences sérieuses.....	378
2.2.2.	Monologues fantaisistes et communications scientifiques	384
2.3.	Le jeu des registres : héroïcomique et sciences du bas corporel	390
2.3.1.	Poésie académique et maladies vénériennes.....	390
2.3.2.	La science des clystères	403
CHAPITRE SIXIÈME : QUAND LA SCIENCE MODERNE FAÇONNE L'ÉPOPÉE		411
1.	Rendre poétiquement compte d'un monde en crise	414
1.1.	Un siècle d'épopées fragmentaires : des raisons scientifiques ?	414
1.1.1.	Histoire d'une fragmentation en deux temps... ..	415
1.1.2.	...Modulée par l'évolution scientifique	417
1.2.	La possibilité d'une épopée « très-analytique »	420

1.2.1.	La portée agonistique de l'évolutionnisme	421
1.2.2.	Jules de Strada, une « Épopée divisé[e] ».....	424
1.2.3.	Une épopée de la diffraction : le ver de terre et le poète hugolien	428
1.2.3.1.	Le ver hugolien : un chantre du matérialisme	428
1.2.3.2.	Le ver hugolien : l'acteur d'une histoire oubliée.....	430
1.2.3.3.	Le ver hugolien : à l'assaut de l'épopée	431
1.2.3.4.	Le ver hugolien : de la réalité scientifique à l'écart symbolique 435	
1.2.3.5.	La réponse du poète spiritualiste.....	437
2.	Les réponses poétiques : ressaisir la dispersion pour fonder une nouvelle ère	439
2.1.	La découverte d'un temps long et la crise du sujet lyrique	439
2.1.1.	Un nouveau héros pour une quête moderne : l'humanité à l'assaut du progrès 442	
2.1.2.	La voix du vivant : lyrisme et épopée universelle	447
2.2.	La geste d'Hugo : parvenir à conjuguer science et poésie.....	453

UN DIALOGUE RENOUVELÉ : LES FONDATIONS D'UNE NOUVELLE ALLIANCE. 461

	CHAPITRE SEPTIÈME : RÉVOLUTION TONALE, LYRISME SCIENTIFIQUE	463
1.	Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud et Laforgue : les lyrismes analytiques.....	467
1.1.	Baudelaire : science et lyrisme inquiet	468
1.2.	Lautréamont : le corps composite d'un sujet lyrique monstrueux.....	483
1.3.	Rimbaud savant ? le Voyant et l'ironiste.....	501
1.4.	Lyrisme et sciences psychologiques : le cas Laforgue	515
2.	Inquiétude et lyrisme fin-de-siècle	519
2.1.	Les lyres angoissées.....	520
2.1.1.	Des causes premières inconnaissables : le devenir topos d'un thème positiviste.....	520
2.1.2.	Les limites d'une approche empiriste du monde : l'exemple des étoiles mortes 523	
2.1.3.	Biologie, évolutionnisme et crise du sujet lyrique : Richepin et Sully Prudhomme.....	530
2.2.	Science, poésie et anticipation : la fortune d'un lyrisme prospectif.....	542

2.2.1.	Justifier par la science les rêveries cataclysmiques	543
2.2.2.	Eschatologie et darwinisme : les prophéties morales et sociales	546
2.2.3.	<i>Le Sanglot de la terre</i> : le « séjou[r] dans le Cosmique » de Jules Laforgue.....	551
2.2.4.	<i>Le Bonheur</i> de Sully Prudhomme : science et conscience, ruine du monde	555
2.2.5.	L'apocalypse scientifique de Verhaeren	557
CHAPITRE HUITIÈME : FAIRE DE LA POÉSIE UN OBJET DE SCIENCE.....		563
1.	Pour une défense du vers classique : science et évolution mesurée.....	565
1.1.	Une métrique mathématique.....	566
1.2.	Versification et chimie : une analogie qui se modernise	572
1.3.	<i>Le Petit Traité</i> de Banville : une métrique scientifique ?	574
1.4.	La fortune de l'approche physiologique	576
1.5.	Versification classique et biologie évolutive.....	584
1.6.	Le poète et le pathographe.....	594
2.	Métrique et science psychologique : le cas du vers libre	599
2.1.	Gustave Kahn : vers libre, physiologie et renouveau lyrique.....	599
2.2.	Les échos de l'approche scientifique dans les théories du vers libre	603
2.3.	« Crise de vers » de Mallarmé : une influence discrète des sciences biologiques	606
3.	Symbolisme et poétique expérimentale.....	611
3.1.	Mallarmé et le poème expérimental : « la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers ».....	613
3.2.	La science chez Jarry : laboratoire d'un hermétisme symbolique	620
3.3.	René Ghil : poétologie scientifique et « Métaphysique émue »	628
CONCLUSION :		641
BIBLIOGRAPHIE		649
1.	Corpus primaire.....	649

1.1.	Recueils et poèmes ponctuels	649
1.2.	Concours poétiques.....	658
1.3.	Œuvres complètes	658
2.	Science et littérature	659
2.1.	Travaux généraux ou transversaux	659
2.2.	Science et littérature au XVIII ^e siècle.....	665
2.3.	Science et littérature au XIX ^e siècle.....	666
2.4.	Science et littérature au XX ^e siècle	669
2.5.	Travaux monographiques	669
3.	Science et poésie	670
3.1.	Science et poésie : travaux généraux	670
3.1.1.	Ouvrages	670
3.1.2.	Articles ou chapitres.....	671
3.2.	Science et poésie au XIX ^e siècle : travaux généraux	672
3.2.1.	Ouvrages	672
3.2.2.	Articles ou chapitres.....	672
3.3.	Science et poésie au XIX ^e siècle : travaux monographiques	677
3.3.1.	Science et poésie chez Baudelaire	677
3.3.2.	Science et poésie chez Louis Bouilhet.....	677
3.3.3.	Science et poésie chez Ducasse	678
3.3.4.	Science et poésie chez René Ghil	679
3.3.5.	Science et poésie chez Heredia	679
3.3.6.	Science et poésie chez Victor Hugo.....	680
3.3.7.	Science et poésie chez Laforgue	680
3.3.8.	Science et poésie chez Leconte de Lisle	680
3.3.9.	Science et poésie chez Jarry.....	681
3.3.10.	Science et poésie chez Mallarmé	681
3.3.11.	Science et poésie chez Rimbaud	682
3.3.12.	Science et poésie chez Sully Prudhomme.....	682
4.	Histoire des sciences	682
5.	Métrique, versification et formes poétiques : histoire et théorie.....	688

5.1. Études du grand XIX ^e siècle	688
5.2. Études modernes	689
INDEX DES NOM PROPRES.....	693
TABLE DES MATIÈRES	709
TABLE DES ILLUSTRATIONS	719

Table des illustrations

Figure 1 : <i>La Science</i> , Jules Blanchard, bronze, Paris, parvis de l'hôtel de ville, 1882.	170
Figure 2 : <i>L'Art</i> , Laurent-Honoré Marqueste, bronze, Paris, parvis de l'hôtel de ville, 1880-1882... ..	170
Figure 3 : Publicité pour <i>Pierre ou les nouvelles ligugéennes, Roman en vers</i> , de T. Veron.....	191
Figure 4 : <i>La Création, en vers</i> , « Triangles divers », p. 110.....	210
Figure 5 : <i>La Création, en vers</i> , « Deuxième propos », p. 10.....	212
Figure 6 : <i>Épître d'un trappeur du Texas</i> , p. 159.....	215
Figure 7 : « Vie et aventure du savant Cosinus (fin). »,	375
Figure 8 : « L'Hydropathe Alphonse Allais », Cabriol.....	378
Figure 9 : <i>Acantophorus serraticornis</i> , illustration de William Henry Freeman et Yan'Dargent, dans <i>L'Air et le monde aérien</i> , Arthur Mangin, p. 406.....	491
Figure 10 : <i>Circulation du sang</i> , Auguste-Hilaire Lèveillé, illustration pour <i>Le Corps humain</i> d'Auguste Le Pileur.	498

UNE CRISE DU MODERNE, SCIENCE ET POÉSIE DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ :

Les relations qui unissent le savoir scientifique et la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle sont complexes. Longtemps fort minoré par l'histoire littéraire, le dialogue qu'entretiennent ces deux entités oscille entre modernité scientifique et modernités poétiques. Tour à tour conflictuelles ou fraternelles, ces modalités de dialogues multiples et contradictoires se révèlent pourtant symptomatiques d'une époque en crise vis-à-vis à la fois du genre poétique et d'un scientisme en voie d'essoufflement. L'analyse stylistique – systématiquement informée par le contexte de production – et l'épistémocritique permettent de rendre compte d'une histoire parallèle et longtemps éclipsée de la modernité : tandis que le poème moderne se proclame de plus en plus autonome, tandis que la science a tendance à se spécialiser au point de n'être plus transmissible, le dialogue de la science et de la poésie, loin de disparaître, se complexifie. Le poète ne se contente plus d'exposer thématiquement des éléments de savoirs, sur les modèles antérieurs de Lucrèce et Jacques Delille. L'influence de la science se fait plus profonde et plus structurelle : le poème emprunte sa langue savante pour exprimer les angoisses du sujet lyrique, la poétologie entre dans le laboratoire de l'expérimentation. Ce faisant, l'impact de la science sur le travail poétique, quoique souterrain, devient déterminant dans les reformulations innovantes de la poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle. Deux modernités s'observent alors, se détournent parfois l'une de l'autre, s'entrecroisent ailleurs. C'est l'histoire des modalités de cette cohabitation difficile que la présente étude a cherché à mettre au jour.

MOTS CLÉS : Poésie, XIX^e siècle, sciences, stylistique, positivisme.

A CRISIS OF MODERNITY, SCIENCE AND POETRY IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

ABSTRACT :

The links between scientific knowledge and poetry during the second half of the 19th century are complex. Whereas literary history has downplayed its importance for a long time, the dialogue between those two entities wavers between scientific and poetic modernities. And yet, the multiple and contradictory forms of that dialogue, both conflictual and fraternal, turn out to be symptomatic of an era in crisis, where poetry as well as scientism seemed to be running out of steam. Stylistic analysis – systematically informed by the historical context – and epistemocritic allow to tell the parallel story of a hidden modernity: while the modern poem claims increasing autonomy, while science tends to specialize so much that it is no longer communicable, the dialogue between science and poetry, far from disappearing, becomes more complex. The poet is no longer satisfied with thematically exhibiting elements of knowledge, according to previous models of Lucretius and Jacques Delille. The influence of science becomes deeper and more structural: the poem borrows its scientific language to express the anxieties of the lyrical subject, poetics enters the laboratory of experimentation. As a result, the impact of science on poetical work, albeit underground, plays a determinant role in the innovative reformulations of the poetry of the second half of the 19th century. Two modernities then observe each other, sometimes turn away from each other, sometimes intersect. The story of this difficult cohabitation is what this study has attempted to uncover.

KEYWORDS : Poetry, 19th century, sciences, stylistic, positivism.