



HAL
open science

Imaginaire et poétique de la préhistoire dans les milieux symbolistes et décadents : Littérature, savoirs et culture visuelle

Emmanuel Boldrini

► **To cite this version:**

Emmanuel Boldrini. Imaginaire et poétique de la préhistoire dans les milieux symbolistes et décadents : Littérature, savoirs et culture visuelle. Linguistique. Université Lumière - Lyon II, 2023. Français. NNT : 2023LYO20015 . tel-04168320

HAL Id: tel-04168320

<https://theses.hal.science/tel-04168320>

Submitted on 21 Jul 2023

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.



N° d'ordre NNT : 2023LYO20015

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale : ED 484

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 6 avril 2023, par :

Emmanuel BOLDRINI

Imaginaire et poétique de la préhistoire dans les milieux symbolistes et décadents.

Littérature, savoirs et culture visuelle.

Devant le jury composé de :

Evangelia STEAD, Professeure des Universités, Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, Présidente

Hugues MARCHAL, Associate Professor, Université de Bâle, Rapporteur

Rémi LABRUSSE, Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Rapporteur

Isabelle KRZYWKOWSKI, Professeure des Universités, Université Grenoble Alpes, Examinatrice

Claire BAREL-MOISAN, Chargée de recherche CNRS, CNRS, Examinatrice

Delphine GLEIZES, Professeure des Universités, Université Grenoble Alpes, Directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer ni l'adapter.



**UNIVERSITÉ
DE LYON**



THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée par

l'Université Lumière Lyon 2

Ecole doctorale n°484 - Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Littérature et Histoire de l'art

Soutenue publiquement le 6 avril 2023 par

Emmanuel BOLDRINI

**Imaginaire et poétique de la préhistoire dans les milieux décadents et
symbolistes. Littérature, savoirs et culture visuelle**

Devant le jury composé de :

MARCHAL, Hugues, Professeur des universités, Université de Bâle - Rapporteur

LABRUSSE, Rémi, Directeur d'études à l'EHESS - Rapporteur

KRZYWKOWSKI, Isabelle, Professeure des universités, Université Grenoble Alpes

BAREL-MOISAN, Claire, Chargée de recherche au CNRS, ENS de Lyon

STEAD, Évanghélia, Professeure des universités, UVSQ, Paris-Saclay

GLEIZES, Delphine, Professeure des universités, Université Grenoble Alpes - Directrice de thèse

Imaginaire et poétique de la préhistoire dans les milieux décadents et symbolistes. Littérature, savoirs et culture visuelle

Particulièrement motivé par le rejet de la science, le mouvement de réaction qui préside à la sensibilité fin-de-siècle se voit peu soupçonné d'entretenir avec elle des relations étroites, fussent-elles souterraines. Alors que de nombreuses initiatives et études ont, particulièrement ces dernières années, mesuré et analysé l'ampleur de la diffusion de l'imaginaire préhistorique dans la culture populaire et les avant-gardes, son innutrition par les symbolistes et décadents, comme suspendus dans le vide qui sépare l'art académique et les modernismes, a jusqu'ici été moins abordée. Et pour cause, l'exploitation par une culture élitaires d'un matériau populaire car essentiellement décrit et diffusé par la vulgarisation, la peinture salonnaire et les récits d'aventure, emprunte nécessairement des voies détournées et doit interpeller. À l'avenant, le rejet affiché de tout discours scientifique par ces tendances a pu décourager la recherche de mener un examen épistémocritique du corpus symboliste et décadent. Pourtant, ces mouvances littéraires et artistiques expriment une préoccupation manifeste pour la thématique des origines, corollairement à l'angoisse eschatologique, dont il convient de cerner les paramètres épistémiques. Prises en compte ou délibérément écartées, les dernières données scientifiques sur la question des origines de l'homme et du vivant, qu'elles émanent de la biologie évolutionniste ou de l'anthropologie préhistorique, ne sauraient être ignorées tant elles circulent dans la culture populaire.

Inscrite dans la modernité en tant que discipline mais orientée vers la vie primitive par son objet d'investigation, la préhistoire s'impose comme un discours équivoque, entre modernité et impossible nostalgie, qui inspire bien des paradoxes. Le constat du caractère massif de sa diffusion posé et étayé, il convient en effet de se demander ce qui se joue, sur les plans poétique, esthétique et idéologique, dans la reconduction de ce savoir dans une culture anti-scientifique, mais aussi dans le transfert d'un sujet populaire vers les productions élitaires. La décadence, en appariant artificialisme et primitivisme, mais aussi en associant la thématique de la fin du monde ou de la civilisation à celle de l'aube des temps, nous invite à explorer les régimes de temporalités que pensent ces auteurs et artistes. Cet examen du traitement de la thématique préhistorique par les décadents, qu'il repose sur le fantasme d'un âge d'or ou d'un âge farouche, permet donc d'en préciser les contours esthétiques, poétiques et philosophiques. Mais il permet aussi d'en deviner la singularité idéologique, dans la mesure où ces productions mettent systématiquement en crise la temporalité, progressiste, pourtant déployée dans l'imaginaire préhistorique populaire. Chez les symbolistes, ces spécificités idéologiques sont moins aisément repérables, tant ses protagonistes déplacent leurs aversions politiques vers un réinvestissement du merveilleux, de la mythologie et de la spiritualité. La préhistoire pourvoit alors l'imaginaire en motifs, thèmes et figures qui, puisant ou non dans un intertexte préexistant, nourrissent une mythologie propre. L'exploitation de ce matériau savant encourage donc paradoxalement l'expression de l'idéalisme, la tension vers la transcendance et la pensée magique, mais inspire aussi les rêveries, plus ou moins informées scientifiquement, portant sur l'origine du langage, de la poésie et de toute création. À cet égard, la rupture peut paraître nette entre ces aspirations mystiques et le primitivisme des avant-gardes du début du XX^e siècle. Pourtant, le symbolisme n'est pas étranger à ce glissement de l'homme au gourdin vers l'homme au pinceau, de la représentation de l'homme préhistorique à l'imitation de son exemple. Par l'analyse de leur appropriation d'un sujet scientifique, ce travail fait également valoir la perméabilité des frontières entre décadentisme et symbolisme, mais aussi entre ce dernier et les écoles primitivistes.

mots-clés : art - littérature - culture visuelle - préhistoire - épistémocritique - science - évolutionnisme

Poetic and imagination about prehistory in decadent and symbolist circles. Littérature, knowledge and visual culture

Particularly motivated by the denial of science, the rejection that presides over *fin-de-siècle* sensibility can't be fully suspected of maintaining close relations with it, even the most hidden ones. While many surveys and studies have, particularly in recent years, measured and analyzed the extent of the spreading of prehistoric imagination in popular culture and the *avant-gardes*, its reception by the symbolists and decadents, as if they were suspended in the blank space that separates academic art and modernisms, has only received very occasional interest so far. And for good reason, the exploitation by an elite culture of a popular material (because it is essentially described and spreaded in culture by popularization, academic painting and adventure stories), necessarily takes detours and must challenge. Therefore, the assumed rejection of any scientific discourse by these tendencies may have discouraged research from carrying out an epistemocritical examination of the symbolist and decadent body of work. However, these literary and artistic trends express a clear concern for the theme of origins, as a corollary to eschatological anxiety, the epistemic parameters of which should be identified. Well-considered or deliberately excluded, the latest scientific data on the question of the origins of man and living, whether they come from evolutionary biology or prehistoric anthropology, cannot be ignored as they circulate in popular culture.

At that time a current discipline, although primitive as far as its object of investigation is concerned, prehistoric archaeology imposes itself as an equivocal discourse, between modernity and impossible nostalgia, which inspires many paradoxes. Once the acknowledgment of the massive nature of its dissemination acknowledged and supported, it is indeed appropriate to ask what is at stake, on the poetic, aesthetic and ideological levels, in the renewal of this knowledge in an anti-scientific culture, but also in the transfer of a popular subject to elite productions. Decadence, by marrying artificialism and primitivism, but also by associating the theme of the end of the world or of civilization with the theme of the dawn of time, invites us to explore the regimes of temporalities that these authors and artists conceive. This examination of the treatment of the prehistoric theme by the Decadents, whether it is based on the fantasy of a golden age or a fierce age, therefore makes it possible to specify its aesthetic, poetic and philosophical outlines. But it also leads us to guess their ideological specificities, insofar as these productions systematically put in crisis the ascending, progressive temporality, which is nevertheless deployed in the popular prehistoric imagination. Among the Symbolists, these ideological specificities are more difficult to identify, as its protagonists shift their political aversions towards a reinvestment of the fantasy genre, mythology and spirituality. Prehistoric archaeology then provides the imagination with motifs, themes and figures which supply their own mythology, no matter if they're linked to a pre-existing intertext, and how. The exploitation of this scholarly material therefore paradoxically encourages the expression of idealism, the impetus towards transcendence and magical thinking, but also inspires reverie, more or less scientifically informed, about the origin of language, poetry and all creation. Thus, the break may seem clear between these mystical aspirations and the primitivism of the *avant-gardes* of the beginning of the 20th century. However, symbolism may be a protagonist of this shift from the man with the cludgel to the man with the paintbrush, from the representation of prehistoric man to the imitation of his example. By examining their appropriation of a scientific subject, this work also highlights the permeability of the supposed borders between decadentism and symbolism, but also between them and the primitivist groups.

keywords: art - literature - visual culture - prehistory - prehistoric archeology - science – evolutionism

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement ma directrice Delphine Gleizes, qui m'a encadré tout au long de cette thèse avec professionnalisme, sagacité et bienveillance. Qu'elle soit encore remerciée pour avoir dirigé mes travaux précédents et, auparavant, avoir largement participé à m'initier aux disciplines qui sont aux fondements de mon intérêt pour la recherche par la qualité de son enseignement.

Je remercie également Évanghélia Stead, Hugues Marchal, Rémi Labrusse, Isabelle Krzywkowski et Claire Barel-Moisan, qui m'ont fait l'honneur de faire partie de mon jury, et dont les stimulants travaux ont tisonné mon désir d'apprendre. Ma reconnaissance va vers l'École doctorale 3LA et en particulier vers les membres du jury devant lequel j'ai auditionné qui, en m'accordant un contrat, m'ont non seulement permis de me consacrer sereinement à l'élaboration de ma thèse mais m'ont aussi accordé un crédit intellectuel qui m'oblige et m'incite à l'exigence. Ce travail n'aurait pas été possible sans le concours du personnel administratif et des collègues de l'Université Lyon 2 ainsi que ceux de l'IHRIM qui m'ont soutenu et aidé et dont j'espère honorer la confiance.

J'exprime ma gratitude à l'endroit des chercheurs et chercheuses qui ont croisé ma route, ne se souviennent peut-être pas de nos rencontres, mais ne soupçonnent sans doute pas l'importance qu'ont eue leurs mots, avis ou simples encouragements. Je pense notamment, préoccupé par le regret de ne pas citer celles et ceux que j'oublierais, à René-Pierre Colin, Marc Guillaumie, Yoan Vérilhac, Jean-Baptiste Lajoux, Dominique Vaugeois, Guy Ducrey, Pierre Causse pour leurs conseils et leur exemple, mais aussi Claire Barel-Moisan, Jérémie Majorel, Marie-Jeanne Zenetti, Olivier Bara et Sarah al Matary pour leur disponibilité et le rôle qu'ils et elles ont joué dans mon apprentissage du travail de chercheur ou d'enseignant.

Je voudrais également consacrer les quelques lignes qu'il me reste à remercier nommément les collègues et désormais ami.es pour leurs conseils avisés, leur écoute patiente, leur soutien désintéressé et qui ont fait de ces années d'exploration et de formation intellectuelles une intense aventure humaine. Je songe particulièrement à Léa, Bastien, Laure-Hélène, Astrid, Chérif, Yves, Vincente, Célia, Valéria, celles et ceux que j'oublie mais vers qui ne manqueront pas de retourner mes sentiments sincères dès cette thèse imprimée, avec l'esprit de l'escalier qui me caractérise. Que soient cités et remerciés ici aussi pour leurs lectures Gautier, Mathilde, Jade et David, qui ont rassuré ma culpabilité par leur intérêt sincère ou leur jeu d'acteur césarisable. Merci à Simon, Fabien et Abigail pour leur aide ponctuelle qui m'a permis de sauver de précieuses heures. Enfin, ce travail n'aurait pu être mené à son terme sans la bienveillance de ma famille, qu'elle soit remerciée pour son inconditionnel soutien moral et matériel durant tout mon parcours doctoral et en amont, mais aussi pour la confiance indéfectible qu'elle m'a témoignée, son écoute et sa curiosité.

TABLE DES MATIERES

Introduction : la préhistoire, une science normative autant que descriptive	11
Préambule	11
I. Approches méthodologiques et délimitation du corpus : décadence, symbolisme, fin-de-siècle.....	15
II. Les découvertes paléontologiques et leur communication au(x) public(s).....	38
III. Pour une approche épistémocritique des cultures fin-de-siècle.....	46
Première partie. Vulgarisation, discours ambiant et publics : un usage prescriptif de la science ?	57
Chapitre I. De possibles sources pour les générations symbolo-décadentes : itinéraire de la préhistoire dans la culture populaire	59
A. La « fiction préhistorique », tentative de nomenclature	60
B. Comparaison, identification, évolution : vers la définition d'un discours préhistorique ambiant (Figuier, Boitard, Cartailhac).....	67
C. Évolution, progression, fiction	76
Chapitre II. Des publics à conquérir	84
A. Savoir de première main, institutions officielles naissantes	84
B. École publique, écoles artistiques	89
Chapitre III. Enjeux et paramètres de l'imaginaire préhistorique populaire	98
A. Fictions populaires et science.....	99
B. Fictions populaires et idéologies	109
C. Un cas particulier : le roman préhistorique de Rosny aîné, entre le populaire et l'élitaire	119
Deuxième partie. Décadence : du savoir paléontologique à une poétique de la régression	133
Chapitre I. Publics, transferts et distinction : la réappropriation élitaires d'un savoir en voie de vulgarisation	135
A. Dynamiques de transferts	137
B. Discours paléontologique ambiant et discours paléontologique de la décadence	158
C. L'inscription de l'homme à l'état de nature dans une poétique de l'artificialité : de Lemonnier à Huysmans	183

Chapitre II. Atavismes, dégénérescence et décadence : regards paléontologiques et darwinistes sur le « corps social »	199
A. Des contes de Haraucourt aux chroniques de Gourmont : l'irréversible retour de la préhistoire.....	200
B. L'homme préhistorique, l'autre contemporain : la femme, le peuple, le bourgeois.....	222
C. Biologiser la culture : la théorie et l'histoire littéraires au prisme de la préhistoire.....	246
Chapitre III. La préhistoire décadente est-elle un anti-humanisme ?	265
A. L'animal en l'homme : une ascendance scandaleuse.....	267
B. L'image grimaçante du singe : un miroir déformant.....	295
C. La négation de l'homme : hybridité et monstruosité.....	311
Troisième partie. Poétique des origines dans le symbolisme : une préhistoire sans la paléontologie ?	333
Chapitre I. Histoire, mythes, religion : accéder à la préhistoire sans les outils de la préhistoire	335
A. Les origines ap préhistoriques de l'homme.....	337
B. Permanence et rayonnement des discours bibliques et mythiques.....	357
C. Ambiguïtés d'un mysticisme évolutionniste : le cas Édouard Schuré.....	378
Chapitre II. La préhistoire comme outil métapoétique et chambre d'échos intertextuels	397
A. Rêveries préhistoriques autour de l'élémentaire.....	398
B. Le genre merveilleux, trait d'union entre la poétique symboliste et la thématique préhistorique.....	439
C. Poétiser la langue originaire, essentialiser la poésie.....	465
Chapitre III. De la parole au geste, de la représentation à l'imitation de la préhistoire	480
A. René Ghil et les « instrumentistes » : l'évolutionnisme appliqué.....	481
B. De la poésie « évolutive » aux avant-gardes : Ghil, Verhaeren, Kryszynska.....	509
C. L'héritage symboliste pour une préhistoire d'avant-garde : Denis, Gauguin, Cézanne ...	528
Conclusion	559
Table des illustrations	581
Corps du texte.....	581
Annexes.....	583

Bibliographie	586
Documentation primaire	586
1.1 Corpus principal	586
1.2 Autre corpus convoqué et mentions remarquables	590
Documentation secondaire	597
2.1 Littérature, art, culture visuelle	597
2.2. Histoire des sciences	608
Iconographie secondaire	614
Peinture	614
Sculpture	615
Index des noms propres	617

INTRODUCTION : LA PREHISTOIRE, UNE SCIENCE NORMATIVE AUTANT QUE DESCRIPTIVE

Préambule

Quand la science se tait, c'est à la poésie de parler.

Edgar Quinet, *La Création*, Tome 1, Paris, Librairie internationale, 1870, p.302.

En requérant l'assistance de la création poétique pour suppléer au silence de la science face à la question de la « création » de l'humanité, Edgar Quinet ne fait pas que rendre hommage aux services rendus par l'imagination pour y répondre. Il semble aussi envoyer un signal à ses contemporains, que la tournure discrètement injonctive souligne bien. Si cette observation a une valeur atemporelle, les contemporains du polygraphe étaient bien les mieux à même de se saisir de cette interrogation sur les origines. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce n'est en effet plus à « la » science qu'il convient de la soumettre, mais à « une » science, encore composite et en gestation : la préhistoire¹.

Le terme pose différents problèmes définitionnels. L'usage du terme pour désigner la discipline ne s'impose que progressivement, et la période précédant l'histoire est d'abord abordée depuis l'archéologie, l'anthropologie ou l'histoire. Pour désigner la période², nous pouvons distinguer un sens strict et un sens élargi qu'invite à considérer le fréquent télescopage

¹ Le terme, dans sa double acception (période et discipline), s'impose progressivement à partir des années 1860 et entre dans le langage courant vers la fin du siècle. Pour plus de précisions sur son itinéraire, consulter BLANCKAERT, Claude, « Nommer le *préhistorique* au XX^e siècle. Linguistique et transferts lexicaux », *Organon*, 49, 2017. L'ouvrage *Qu'est-ce que la préhistoire* (Paris, Gallimard, 2016), de la préhistorienne Sophie A. de Beaune, explore de manière claire et détaillée cette question. La chercheuse donne également des éléments de définition dans sa contribution (« La Préhistoire des préhistoriens ») pour l'ouvrage collectif qu'elle dirige avec Rémi Labrusse, *La Préhistoire au présent* (Paris, CNRS éditions, 2021, en particulier pp. 13 à 16.) Dans le même ouvrage, Catherine Schwab suit un « itinéraire du mot "préhistoire" » à l'occasion de sa contribution sur le Musée des Antiquités Nationales (pp. 86-87.), et Rémi Labrusse propose d'observer la résonance du terme et de ce qu'il mobilise dans la modernité (« "Préhistoire", un mot pour notre temps ? »).

² Initialement, c'est John Lubbock qui utilise le premier l'adjectif dans *Pre-historic Times*, Londres, Williams and Norgate, 1865. Aujourd'hui, nous considérons fréquemment les dinosaures comme des « animaux préhistoriques ». Le groupe nominal « prehistoric animals », en particulier, embrasse aussi bien les mammifères ayant côtoyé les premiers hommes que les dinosaures.

des chronologies dans l’imaginaire préhistorique, élitaire ou non, et dont la mise à proximité du dinosaure et de l’homme semble être la manifestation la plus spectaculaire. Prise dans son sens strict, la période préhistorique désigne celle, aux bornes déplacées et déplaçables, qui précède de peu l’histoire : ce laps de temps s’étalant de l’apparition, sans cesse reculée au XIX^e siècle, du genre *homo* à l’invention de l’écriture, donc de l’entrée dans l’Histoire³. Pourtant, s’ajoutant aux phénomènes de court-circuitage chronologiques que nous venons de mentionner, l’emploi des termes « préhistoire », « préhistorique », au sens élargi, est courant pour renvoyer à des époques lointainement antérieures ou pour les inclure dans une vaste temporalité incluant la préhistoire au sens strict et ce qui la précède. Ces phénomènes d’anachronisme et de compression du temps, encore rémanents aux XX^e et XXI^e siècles mais plus manifestement récurrents dans le siècle précédent, nous encouragent à opter pour une conception élargie de la période préhistorique.

La polysémie du terme « préhistoire » peut donc prêter à confusion puisqu’il désigne autant une période que la science qui l’étudie. La seconde acception, la préhistoire comme discipline, en tant qu’Histoire sans source textuelle, mobilise d’emblée les ressources du récit et sollicite l’imaginaire, qui a eu à charge de répondre à ce déficit documentaire. Elle s’offre donc comme un prétexte privilégié à la création. Pourtant l’imaginaire qui en résulte, ne pouvant travailler cette matière *ex nihilo*, a également puisé dans des représentations qui précèdent lointainement l’émergence de la discipline préhistorique. C’est en effet dans ce point aveugle du passé qu’a pu être reconduit un riche intertexte thématique⁴. Pour autant, les textes et les images qui ont œuvré au façonnage de cet imaginaire ne sauraient se donner à lire comme de simples chambres d’écho aux thématiques des discours antérieurs sur les origines : les représentations de la préhistoire ont aussi exploité les possibilités formelles, méta-poétiques et stylistiques dégagées par l’ouverture de cette nouvelle épistémè. La mise en fiction de la préhistoire a dû relever le défi d’une transposition à l’échelle microcosmique (celle du

³ Encore faut-il admettre la complexité de l’historiographie positiviste à cet égard, dont Nathalie Richard identifie deux tendances : celle qui consiste à faire commencer l’histoire de l’homme par la fabrication de l’outil (*Homo faber*) ou l’invention du langage (*Homo loquens*, vers lequel on retourne par déduction, depuis la linguistique et l’anthropologie). Nathalie Richard, « “Ces Pierres tout à fait mortes ne peuvent pas mériter ce beau nom d’histoire” », dans *La Préhistoire au présent*, *op.cit.*, pp. 118 à 122 en particulier).

⁴ Le caractère intertextuel des fictions préhistoriques est notamment mis en valeur, dans le cas du roman, dans la typologie des « éléments récurrents » proposée par Marc Guillaumie dans son étude de référence sur le roman préhistorique, *Le Roman préhistorique, essai de définition d’un genre, essai d’histoire d’un mythe*, Limoges, PULIM, 2006, pp. 33 à 81.

personnage) de problématiques macrocosmiques (celles des espèces), autrement dit l'intégration de l'histoire de l'humanité dans des récits individuels voire intimes. La transposition de la préhistoire dans un régime visuel a dû remplir des objectifs comparables : donner à voir la profondeur du temps et de son passage par le truchement d'une image, autrement dit, figer le schéma dynamique de l'évolution dans une représentation statique. L'un et l'autre régime de représentations a répondu à ces enjeux de manières différentes mais leurs solutions, parfois, se complètent.

Les possibilités thématiques offertes par la préhistoire se sont également enrichi des potentialités formelles qu'elle invite à penser. Le thème préhistorique, appelant ou non l'intertextualité, a en effet permis d'interroger voire de mettre en crise les aspects narratifs et stylistiques du texte : comment faire le récit des origines ? Comment mettre en mots l'informulé ? Ces questionnements sont notamment présents dans des littératures dont on retient peu l'éventuel investissement de sujets scientifiques : le symbolisme et le décadentisme. Ce sont pourtant ces mêmes littératures qui ont laissé Adolphe Retté, poète et historien du mouvement, rêver d'une bibliothèque où « Darwin chevauchait les contes de Perrault⁵ ». L'image ici convoquée par le poète symboliste ne place plus les rapports entre science et poésie sous le régime du supplément, comme c'était le cas chez Quinet, mais sous le signe du couplage, à même d'autoriser toutes les hybridations, toutes les audaces. Mais le caractère expérimental, les motivations structurelles et stylistiques de ces tendances esthétiques et poétiques ne doivent pas nous décourager de regarder au-delà de ces préoccupations formelles : c'est bien un imaginaire qu'elles diffusent encore, impliquant l'imagination autant qu'il mobilise les données de la science et touchant au problème existentiel de l'originarité.

Nous comprenons la notion d'imaginaire dans un sens large, comme un ensemble de figures, formes et images produites par une société humaine créatrice de significations nouvelles toujours à mêmes d'être déplacées. Nous incluons dans cette notion celle d'« imaginaire social », constitué d'un ensemble de représentations interdépendantes et

⁵Mémoires de Diogène, Paris, Fasquelle, 1903, p. 31, cité par Évanghélia Stead dans *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004, p. 315.

mobiles, plus ou moins réalisées par les productions culturelles, plus ou moins virtuelles⁶. Il est donc « composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées » par des discours sous toutes leurs formes. Pour cette dernière notion, nous souscrivons à la définition du « discours social » que propose Marc Angenot dans *1889, Un état du discours social*, à savoir, « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les média électroniques. » Ce « discours » comprend donc tous « les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible », mais nous insistons sur le fait que l'imagerie (ce qui se visualise) appartient aux sphères du « dicible » et de « l'opposable » (ce qui se narre et s'argumente)⁷. L'imaginaire est donc ici compris à la fois comme conditionnant notre corpus mais également nourri par lui. En somme, il s'agira d'envisager l'imaginaire dans un sens moins restrictif que l'acception philosophique, anthropologique ou psychanalytique, mais comme ensemble des représentations partagées par une culture, une école, une mouvance (dans notre cas) plus ou moins homogènes, tramant un tissu culturel et idéologique à l'élaboration duquel participent de concert les productions imagées, discursives voire événementielles sous toutes leurs formes.

Les interrogations et les inquiétudes ontologiques qui travaillent la préhistoire, telles que la place de l'homme dans le règne animal, la relativisation de son statut ou encore les limites de son hégémonie, sont immédiatement assimilables par les tendances symbolistes et décadentes, et aisément identifiables. Mais elles affleurent déjà derrière la fiction populaire dont le caractère tantôt spectaculaire, tantôt pédagogique, a pu parfois limiter la visibilité de tels débats. Au carrefour de ces deux projets des représentations populaires, apprendre et surprendre, la portée idéologique souterrainement à l'œuvre n'en est pas moins perceptible, à condition de mettre ces représentations en perspective dans une société qui s'efforce de vérifier le bienfondé de ses codes dans les origines qu'elle s'attribue. L'étude des spécificités de

⁶ Elle est définie par Pierre Popovic à la suite de Cornélius Castoriadis dans la sous-partie consacrée à la notion (« Ensembles de représentations et fictions structurantes ») dans POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 13 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762>). Le concept d'imaginaire social est aussi particulièrement développé par Castoriadis dans *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.

⁷ ANGENOT, Marc, « Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », *Médias 19* [En ligne], A. Préliminaires heuristiques, Publications, 1889. *Un état du discours social*, mis à jour le : 08/05/2014 [1989], URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>.

l'imaginaire préhistorique élitare que nous voulons mener (décadents, symbolistes, puis avant-gardistes, qui tentent de se dégager de ces expressions populaires) ne saurait l'être sans un examen préalable de la diffusion de la préhistoire dans l'ensemble de la société. Encore convient-il de distinguer de cet ensemble ce que nous considérons comme des productions élitaires, et, partant, ce que nous entendons par décadence et symbolisme.

I. *Approches méthodologiques et délimitation du corpus : décadence, symbolisme, fin-de-siècle*

Les critères chronologiques à eux seuls ne sauraient fonder une base solide de distinction entre décadentisme et symbolisme. S'il est tentant de considérer une première période décadente, héritière de l'esprit fumiste et du nihilisme joyeux des cabarets montmartrois des années 1870⁸, encore engagée dans un certain réalisme social volontiers sordide qui transiterait peu à peu vers l'idéalisme, le mysticisme et le rejet de toute poésie référentielle propre au symbolisme, de nombreux effets de chevauchements découragent un tel balisage⁹. À titre d'exemple, un auteur comme Jean Lorrain publie encore, dans les années 1900, des contes où s'enchevêtrent les motifs décadents (« perversion du merveilleux », culte de l'artificialité, ancrage référentiel marqué...), alors que les éléments poétiques du symbolisme fermentent déjà dans les discussions des Mardis de la rue de Rome, autour de Mallarmé, dès la fin des années 1870. En arts visuels, l'imagerie satanique, blasphématoire et lubrique d'un certain romantisme noir que radicalise la décadence s'achemine jusqu'à l'aube du XX^e siècle *via* les productions de Félicien Rops, alors que les caractéristiques picturales du symbolisme (facture, sujets, palette) se font notamment jour chez Gustave Moreau dès les années 1860-1870.

Pourtant, il y a bien eu un phénomène littéraire et artistique, dont on peut situer l'émergence à la fin des années 1870, et dont les acteurs se sont revendiqués ou non de la décadence ou du symbolisme, mais qui ont en commun un rejet tout à la fois du naturalisme, du Parnasse et qui, plus encore, partagent une même volonté de se distinguer d'une littérature ambiante encore perçue comme industrielle. Les productions symbolo-décadentes ne doivent certes pas être considérées comme des œuvres entièrement hermétiques aux débats sociaux et

⁸ Concernant cette filiation, consulter l'ouvrage de Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, en particulier pp. 61 à 67.

⁹ Jean Pierrot, dans *L'Imaginaire décadent* (Rouen-Le Havre, PURH, 1997, p. 13), s'inscrit également en faux contre une idée répandue qui ferait passer le décadentisme pour une « étape préparatoire du Symbolisme ».

idéologiques de leur époque, et cette réinscription dans leur contexte sera l'un des objectifs de cette étude, mais leur tension vers cette imperméabilité, inscrite dans leur projet poétique et esthétique, doit être prise en compte. Cette aspiration à l'autotélisme et à l'élitisme n'est pas sans effet sur les paramètres de mise en circulation des savoirs scientifiques que ces productions s'approprient. Nous pouvons donc retenir ce critère parmi ceux qui nous permettront de délimiter notre corpus : figurons-nous une frise continue qui partirait de la valeur aléthique¹⁰ de la science représentée pour aller jusqu'à sa valeur poétique. Il s'agit bien, ici, de nous demander à quelles fins les données de la discipline préhistorique sont mobilisées en observant, pour le moment, le contenu de ces productions. Nous définirons le discours à vocation aléthique comme celui qui se manifeste par des intentions explicitement didactiques : il convoque des technoclectes qu'il prend le temps de définir, situe au besoin sa diégèse dans le temps et l'espace référentiel et mobilise les données actuelles du savoir préhistorique. Le discours à vocation poétique peut convoquer des technoclectes mais ne les définit pas (ils valent pour leur rareté ou l'exotisme qu'ils suggèrent), les contours chronologiques et spatiaux de sa diégèse s'effacent au profit d'une atemporalité et d'une indistinction qui peuvent la faire tendre à la pure virtualité, les données savantes contemporaines peuvent être reconduites, mais elles sont plus ornementales qu'essentielles. Les productions symbolo-décadentes tendent à se situer sur cette dernière extrémité du spectre.

Ce regard sur le projet littéraire des œuvres narratives en particulier s'enrichit évidemment d'une attention portée à leurs conditions de production. Leur origine éditoriale et auctoriale nous renseigne sur leurs publics de destination. En effet, nous comprenons comme « élitaires » des productions diffusées dans les organes de diffusion privilégiés des décadents, symbolistes et post-symbolistes : maisons d'édition (Léon Vanier, Le Mercure de France, plus tard, la NRF) et revues (*Le Mercure de France*, *La Revue indépendante*, *La Revue blanche*, pour ne citer que les plus connues)¹¹. Au total, c'est une soixantaine de revues de grande ou, le plus souvent, petite envergure, qui ont été compulsées après avoir été sélectionnées sur la base de leur relation avec les tendances élitaires : proto-décadentes, décadentes, symbolistes, ou plus

¹⁰ Au sens large et étymologique de ce qui se donne pour vrai.

¹¹ Nous listons en annexes les catalogues de maisons d'édition et les revues ayant fait l'objet d'un dépouillement. Citons en particulier la thèse de Yoan Vérilhac, dirigée par Jean-Marie Roulin et publiée depuis, qui a largement contribué à documenter le sujet (*La Jeune critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, PUSE, 2010).

généralement précieuses. Il est bien évident qu'un cantonnement à ces seuls canaux de diffusion déboucherait sur une vision trop restrictive de ces tendances. Des auteurs ont pu les emprunter sans pour autant adhérer à une poétique symbolo-décadente ; inversement, d'autres ont pu déployer ailleurs une poétique inspirée par ces tendances. Les premiers seront alors traités comme des littérateurs proches de ces mouvances, puisqu'ils les côtoient ; les seconds comme des témoins révélateurs de la diffusion de ces poétiques et de ces thématiques, puisqu'ils les véhiculent et les déplacent. Pour affiner notre observation de l'origine des discours en vue de leur distinction, la démarche sociocritique a pu être mobilisée : bien que s'étant peu prêtées aux codes cénaculaires, les mouvances que nous voulons isoler ne laissent pas moins observer des phénomènes de sociabilités de groupes qui ont également été pris en compte (présences attestées aux Salons, clubs littéraires, banquets¹²...). Cette observation des tendances qui se dessinent à travers les échanges sociaux s'enrichit d'une attention portée aux échanges plus interpersonnels : articles et comptes rendus d'un auteur à propos de l'œuvre d'un autre, correspondances, témoignages.

Pour autant, l'observation de ces réseaux et effets de sociabilité ne saurait suffire pour délimiter un corpus cohérent. Le regroupement autour de figures tutélaires, notamment Mallarmé et Verlaine, ou d'un manifeste, celui de Moréas, aurait pu nous permettre de délimiter un périmètre stable. Cependant, comme le rappellent Anthony Glinoe et Vincent Laisney, « les mouvements du XIX^e siècle ne coïncident jamais avec une formation sociabilitaire unique », et cela se vérifie particulièrement dans les dernières décennies du siècle : les auteurs qui se retrouvent dans le salon de Mallarmé n'envisagent pas de publication commune et circulent dans d'autres lieux de sociabilités littéraires. Enfin, le manifeste de Jean Moréas n'a pas su rassembler, si bien qu'il n'engage presque que son auteur, et seulement pour quelques années puisqu'il aura déjà fondé, cinq ans plus tard, son « école romane ». Le tissu des réseaux de sociabilités est sans doute tramé par des critères extra-poétiques tels que les origines sociales et le capital symbolique des acteurs de ces mouvances, qui permettraient particulièrement de distinguer, à la suite de Valérie Michelet-Jacquod, entre autres, un milieu décadent dont les protagonistes sont davantage issus de milieux bourgeois et grand-bourgeois, d'une élite symboliste plus aristocratique et sans doute mieux pourvue financièrement et

¹² Ici, l'ouvrage d'Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles* (Paris, Fayard, 2013), nous a été un appui conséquent, tant sur la méthode déployée que sur les informations précieuses qui y figurent.

symboliquement¹³.

Cependant, de tels paramètres ne se vérifient pas systématiquement, même s'ils restent opérants, et permettent moins de distribuer des auteurs et artistes dans l'une ou l'autre tendance que d'en apprécier les composantes socio-économiques majoritairement à l'œuvre. Les *Mardistes*, comme les émules de Verlaine et Baudelaire, s'accordent au moins sur un rejet de la poésie parnassienne à même de cimenter leurs sociabilités, sinon autour d'une poétique commune, au moins de principes similaires, et il en va de même, dans le roman, pour ceux qui adhèrent au rejet du naturalisme que Huysmans professe dès *À rebours* (1884). Ces constats ne permettent certes pas de séparer hermétiquement symbolisme et décadentisme, mais d'observer des tendances procédant d'effets de « cohésion négative¹⁴ » constitutifs de l'ensemble symbolo-décadent, sans qu'il soit pour autant tenable d'attribuer à ces tendances toutes les prises de position anti-parnassiennes ou anti-naturalistes qui s'affirment à cette époque¹⁵

C'est donc bien du côté des contenus que nous trouverons les outils les plus opératoires, en vue de nous repérer dans l'ensemble des tendances fin-de-siècle, et l'attention que les acteurs du symbolo-décadentisme prêtent aux aspects formels, en littérature comme en arts visuels, nous encourage à nous attacher en premier lieu à des critères stylistiques. C'est en effet par un lyrisme reposant sur l'outrance langagière¹⁶, par un épuisement des possibilités référentielles du naturalisme, que s'en distingue en premier lieu la geste décadente, comme le remarque Jean de Palacio : « Dès lors que le langage est à soi-même sa propre fin, que toutes les ressources de la langue sont démesurément exploitées au service d'un sujet dérisoire, le disparate s'installe et

¹³ *Le Roman symboliste : un art de l'extrême conscience*, Genève, Droz, 2008, pp. 110-112. Elle partage ce constat avec Christophe Charle, dont elle cite *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*. Mentionnons également la contribution de Joseph Jurt, « Les groupes littéraires dans la deuxième moitié du XIX^e siècle », dans Denis Saint-Amand (éd.), *La Dynamique des groupes littéraires*, Liège, Ulg, 2016, pp. 41-71. L'auteur distingue notamment, sur des critères sociaux, une décadence plutôt héritière de l'esprit bohème et étudiantin du Quartier Latin, volontiers ironique et fumiste, d'un symbolisme passé à la rive droite (convergeant chez Mallarmé), plus cultivé et enclin à la théorisation (pp.65 à 68).

¹⁴ Nous empruntons les termes et la notion à Anthony Glinoe et Vincent Laisney (*L'Âge des cénacles*, *op.cit.*, p. 348.) pour désigner la solidarité d'un groupe (littéraire ou artistique) davantage redevable à leur opposition à une ou plusieurs école(s) instituée(s), ici, le naturalisme et le parnasse, qu'à des affinités plastiques et poétiques déterminées.

¹⁵ Par exemple, nombre des signataires du « Manifeste des Cinq », publié dans le *Figaro* du 18 août 1887 en réaction à la parution de *La Terre* de Zola, demeurent attachés au réalisme professé par les Goncourt.

¹⁶ Critère important et pertinemment analysé par Jean de Palacio (*Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 227.)

ne permet plus l'exercice d'une poétique naturaliste¹⁷. » La décadence, selon de Palacio, opère un glissement qui se situe bien sur le terrain du langage et engage jusqu'à sa capacité à convoquer le réel. Le naturalisme puise dans toutes ses possibilités terminologiques, y compris dans un lexique justiciable de vulgarité ou de dérogação à l'égard de la noblesse du langage littéraire. L'usage de technoclectes scientifiques, notamment issus de ce que la biologie a de plus corporel, vise un impératif d'exactitude. La provocation ne s'affiche certes pas comme un objectif assumé, mais un tel langage est supposé ne céder à aucune compromission à l'égard de principes esthétiques autres que la seule vérité, érigée comme éthique et poétique. La décadence profite de cette liberté ou de cette garantie de richesse lexicale, mais l'annexe à un projet différent, non seulement désenclavé de tout impératif réaliste, mais plus encore inféodé à une émancipation de la réalité elle-même. De ce point de vue, puisqu'elle ruine du même coup la poétique naturaliste et sa capacité à référer exactement au réel, l'écriture décadente, comme celle qu'elle cherche à saper, constitue bien tout à la fois son horizon stylistique, mais aussi son ontologie et son éthique. Elle s'affirme donc comme anti-naturaliste, mais elle le fait par le truchement d'un détournement des possibilités poétiques dégagées par Zola et ses émules, et demeure, en ce sens, encore attachée à eux, comme le note encore de Palacio : « Créatrice d'invraisemblance et d'un discours romanesque dans lequel tout est subordonné au plaisir du texte, l'outrance lyrique peut conserver l'objet naturaliste initial, mais ne trouve plus sa jouissance dans l'adéquation de l'écriture à l'objet¹⁸. »

C'est dans ce reliquat de relation au naturalisme, perceptible et dramatisé dans et par l'écriture chez les décadents, que réside l'un des principaux indices permettant de départager décadentisme et symbolisme et qui a pu encourager à conclure à un rapport de descendance de l'un vers l'autre : les décadents, pour manifester leur émancipation à l'égard du naturalisme, le subvertissent et mettent en crise sa capacité à convoquer le réel. Les symbolistes, même quand ils abordent le récit (roman, théâtre, nouvelle ou conte), ne prennent même pas acte de cette dernière consigne. Le symbolisme, enfin, ne cherche pas tant à saboter le récit réaliste qu'à y faire entrer la poésie, qui implique certes de ne plus souscrire à l'impératif de fidélité ou de

¹⁷ *Ibid.* p. 228.

¹⁸ *Ibidem.* C'est aussi ce dont rend compte Vladimir Jankélévitch dans son célèbre article sur la « Décadence » sur lequel nous reviendrons, *via* la figure bifrons de la « tête sans corps », c'est-à-dire l'extrémité de l'expressivité, la furie expressive, et le « corps sans tête », le formalisme, le byzantinisme effréné (*Revue de Métaphysique et de Morale*, 55^e Année, n° 4, Octobre-Décembre 1950, p. 445.)

reconduction au réel. En somme, bien que l'une et l'autre tendance puissent aborder tous les genres, le symbolisme remet en question les fondements mêmes de la capacité référentielle du langage, à partir de la poésie. La décadence, cimentant avant tout un semblant de cohésion groupale contre le naturalisme plutôt que le Parnasse, opère davantage depuis le roman. Nous l'avons dit, le décadentisme peut néanmoins s'épanouir dans la poésie mais, qu'elle s'inspire de celle de Baudelaire sacré « décadent » par Paul Bourget ou de l'« Art poétique » de Verlaine, qui mit, ailleurs, le mot à la mode¹⁹, elle en conserve la fonction référentielle et reproduit davantage, de ces maîtres, une geste thématique : promotion du mystère, pessimisme macabre, satanisme blasphématoire, esthétisme précieux, primat de la beauté sur la morale... Inversement, le symbolisme a bien produit des romans, mais le refus de la narration par ces auteurs et leur traitement expérimental du langage rapprochent ces productions du périmètre de la poésie²⁰.

Pour autant, nos dernières observations ne visent pas à circonscrire la décadence à la sphère du récit et le symbolisme à celle de la poésie, mais bien à envisager ces deux terrains comme, respectivement, ceux que privilégient ces tendances pour expérimenter leur rapport au langage et à la référentialité. Les expressions de la poétique symboliste au sein du roman et les efforts de ses acteurs œuvrant à une refonte du genre font d'ailleurs particulièrement l'objet des réflexions de Valérie Michelet-Jacquod qui définit le roman symboliste comme un art de « l'extrême conscience ». L'autrice en distingue les productions décadentes qui, même quand elles visent à la subvertir, entretiennent encore un lien avec la narration réaliste²¹, nécessairement référentielle et causale. En outre, Valérie Michelet-Jacquod retient « trois grandes artères » qui parcourent le roman symboliste et que nous pourrions suivre nous-même en vue de partager notre corpus : l'idéalisme, le sacre du langage et l'ambition²². Beaucoup de nos auteurs décadents postulent certes aussi un idéalisme, mais, plus qu'il n'ouvre la voie à un monde des essences révélé par l'art ou l'écriture, il fait souvent l'aveu de son échec ou de son renoncement et reconduit à un désenchantement initial.

¹⁹ Dans le premier vers de « Langueur », au sein de *Jadis et Naguère* (1884), recueil qui contient également le non moins programmatique et influent « Art poétique ».

²⁰ Voir à ce propos l'ouvrage de Bertrand Vibert, *Poètes, même en prose. Le recueil de contes symbolistes 1890-1900*, Paris, PUV, 2010.

²¹ *Le Roman symboliste : un art de l'extrême conscience, op.cit.*, p. 61.

²² *Ibid.*, p. 29.

C'est en vertu de ce critère que nous considérerons des ouvrages comme *La Seule Nuit* d'Adolphe Retté, *La Fin des bourgeois* de Camille Lemonnier ou *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, comme décadents, en dépit de leur parution tardive. Ce primat du spleen devant l'idéal inatteignable contamine aussi la poésie : *Les Complaintes* de Jules Laforgue, *L'Illusion* de Jean Lahor, ou *La Légende des sexes* de Edmond Haraucourt, montrent un sujet toujours aux prises avec le néant depuis lequel il envisage, sans pouvoir y prétendre, son idéal. La célébration, voire la divinisation du langage, au même titre que l'ambition, que Valérie Michelet-Jacquod situe particulièrement au niveau métanarratif et générique (faire sortir le roman de son cadre) mais que nous pouvons aussi envisager du point de vue du registre (renouer avec le lyrisme), peut également servir d'étalon pour départager le symbolisme du décadentisme. Des auteurs comme Jean Richepin, dont nous parlerons beaucoup, ou Maurice Rollinat, par leur tentative d'introduire le parler populaire ou la musique dans ce qu'elle a de plus prosaïque dans le vers, manifestent *a contrario* une attitude de désacralisation propre à la décadence. Même lorsque les poètes décadents abordent le lyrisme²³, comme Richepin dans *La Mer* ou Laforgue dans *Les Complaintes* ou *Les Moralités légendaires*, ils l'infléchissent vers une tonalité mineure sensible dès le langage et l'usage souvent ironique, par contraste, du lexique. Il en va autrement pour le Haraucourt de *L'Effort* ou de *Daâh* qui, en dépit de l'occasionnelle orthodoxie du style, déploie un lyrisme épique informé par le symbolisme. En en faisant le résultat d'une opération cérébrale, physiologique, plutôt que transcendantale, mystique, ce dernier ouvrage peut sembler désacraliser le langage, mais il accorde une importance si cardinale et inaugurale à l'origine de la parole qu'il manifeste encore à cet égard son ancrage symboliste. Enfin, les exemples abondent, en poésie, qui font état de cette sacralité du langage, et il est évident qu'un auteur comme Émile Verhaeren, et plus encore, René Ghil, qui tente de systématiser un nouveau langage poétique, se situent dans ce périmètre symboliste en vertu des critères définis par Michelet-Jacquod et que nous retenons.

La délimitation de notre corpus s'appuie donc sur des paramètres textuels et sur une attention aux dimensions stylistiques, thématiques et narratives des œuvres, à même de nous

²³ La désacralisation de la nature (au sens premier d'évincement de Dieu en son sein), comme la relativisation du sujet humain, passent notamment par la parodie, l'ironie, et la dérision, qui sont des marqueurs notables définissant le style décadent, comme le remarque Stead (*Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.*, pp. 22, 23). Mais ils ne sont pas nécessairement incompatibles avec un certain lyrisme et l'écriture d'odes cosmiques. Sur ce sujet, consulter la thèse de Yohann Ringuedé, *Une Crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle* (dirigée par Gisèle Séginger et Hugues Marchal), Littératures. Université Paris-Est; Universität Basel, 2018. Français. (NNT : 2018PESC2203). (tel-02393371). pp. 530 à 532.

permettre d'opérer une typologie de ces écoles. La liste des topoï thématiques de ces tendances serait longue à dresser et a fait l'objet d'études très riches²⁴. Retenons en particulier, pour notre propos : la décrépitude, la dégénérescence, la décadence des sociétés, des peuples et des individus, l'érotisme morbide, la monstruosité et la perversité morale du côté de la décadence, la tension vers une pureté originaire et édénique, la volonté de créer un nouveau langage proprement poétique, le mystère et l'élan vers l'au-delà du côté du symbolisme. Stylistiquement, les tropes sont nombreux aussi pour définir un « style de décadence²⁵ » ou une poésie symboliste. Nous avons privilégié le recours aux aberrations lexicales, courantes chez les décadents (archaïsmes, mais surtout néologismes et technoclectes immotivés), et les expérimentations syntaxiques, notamment en vue de suggérer plutôt que de décrire, fréquemment menées par les symbolistes.

Chez les décadents, l'excentricité langagière passe notamment, selon Jean de Palacio, par l'outrance, la disparate et la désunion, qui mettent particulièrement à mal la référentialité naturaliste²⁶. Ces caractéristiques contaminent la grammaire, le lexique et la syntaxe : « Avec le solécisme et le barbarisme hautainement revendiqués, l'incorrection grammaticale se voit élevée au rang d'élégance²⁷ ». Ainsi, toujours selon Jean de Palacio, la décadence organise, par la complexité de la composition et le brouillage des repères, un chaos dans la langue qui vise à renouer avec un état qui la précède en suivant deux principes : « l'existence d'une sorte d'état primordial de la création antérieure au *Logos*, appelé Silence » et une « conception théologique et "rétributive" du Silence, selon laquelle toute Parole est une faute, une transgression en même temps qu'une agression²⁸. » Nous retenons d'autres propositions de Palacio que nous nous autoriserons cependant à appliquer également à l'écriture symboliste, en particulier son caractère radicalement expérimental et sa volonté de faire coïncider, non plus le mot et son référent, auquel il renvoie, mais le mot et la chose, qu'il invoque ou suggère : de Palacio retient

²⁴ Citons en particulier, concernant les décadents : PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1977, ou PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994. Concernant les symbolistes : MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1998.

²⁵ Pour reprendre le mot de Paul Bourget (« théorie de la décadence », dans *Essai de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1883, p. 25).

²⁶ *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, pp. 227, 228.

²⁷ *La Décadence, le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 82. Sur le plan syntaxique, l'incorrection tire notamment ses effets de l'éllision, de la proposition averbale ou de l'inversion (p.85). De tels procédés, suffisamment répétés, pourront être perçus par nous comme des indices de décadence.

²⁸ *Le Silence du texte, op.cit.*, p. 16.

notamment la quête d'un « Mot non distinct de la Pensée²⁹ », et qui « cesse d'être outil pour devenir objet³⁰ ». En revanche, sur le plan des tonalités, mais qui implique également le lexique (registre de langue, par exemple) et la syntaxe (intrusion du parler populaire, par exemple), de Palacio relève une caractéristique qui nous semble appartenir en propre à la décadence : le fait qu'elle « s'accommode fort bien du sordide, lorsqu'elle peut le placer en contraste avec l'esthétisme³¹ ».

Ainsi, ce n'est donc pas un programme défini et codifié mais bien un ensemble aux contours indistincts de marqueurs stylistiques et thématiques qui nous permettra de reconnaître l'écriture de la décadence, qui comme le remarque Stead, se présente comme un « phénomène réfractaire à la définition, à l'esprit d'école, au manifeste ; fait non catégorisable et cependant reconnaissable dans l'écriture et les choix esthétiques³². » L'autrice retient également, dans sa tentative de définition liminaire, un attrait pour la corporéité, mais aussi la démesure et l'irrévérence, critères qui nous paraissent également appartenir en propre à la décadence et la distinguer ainsi du symbolisme³³. Elle insiste sur le caractère destructeur également remarqué par de Palacio, qui passe par une agression, un assaut contre la langue³⁴ mais, surtout, relève avec pertinence que ce que donnent à lire ces excentricités stylistiques porte au-delà de la seule préciosité, à moins de comprendre cette préciosité comme elle-même éloquente au regard de la valeur du langage et, au-delà, de la civilisation qu'il caractérise puisque « le mot connote autant l'excès de culture qu'un système de valeurs en crise³⁵. » En effet, si nos précédentes propositions semblent isoler critères thématiques et stylistiques, qui peuvent permettre de différencier le symbolisme du décadentisme, il convient d'insister sur ce point : c'est parce que le langage est traité comme un thème à part entière, plus encore, parce qu'il constitue l'une de leurs préoccupations cardinales qui justifie l'existence de ces tendances, configurant les

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

³¹ *La Décadence, op.cit.*, p. 109.

³² *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 26.

³⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁵ *Ibidem.*

manières d'être au monde déployées par ces productions, leurs paramètres éthiques, ontologiques et idéologiques, que nous accordons une telle place à ces enjeux stylistiques.

Du point de vue ontologique, c'est depuis une nouvelle perception de la place qu'occupe le sujet dans le réel, auquel les discours scientifiques de l'époque ne sont pas étrangers, que bifurquent symbolistes et décadents. Car cette crise du sujet va motiver deux attitudes, deux réactions opposées que nous retenons comme un nouveau critère de distinction. Alors que la décadence, dont nous avons souligné le nihilisme désenchanté, cherche à hâter le morcellement du sujet, mais aussi à ruiner le langage et fuir la nature matérielle par l'artifice lui-même matériel, le symbolisme cherche à retrouver un état d'harmonie originaire dispersée par la modernité, notamment par l'usage d'un langage rénové et la fuite de la réalité matérielle dans une sur-nature immatérielle. Ce nihilisme décadent, comme cette évasion symboliste, ne sauraient s'affirmer sans ambiguïté : chez les uns comme les autres, il y a bien création, alors que le nihilisme comme la fuite du réel devrait décourager toute tentative de représentation (liée à la mimésis) textuelle ou visuelle. Ainsi, un artiste comme Odilon Redon, particulièrement attentif au problème des origines humaines (mais aussi cosmologiques), fait fréquemment affleurer douloureusement la figure humaine de ténèbres originaires dans lesquelles elle semble pouvoir se dissoudre à tout moment (« Et l'homme parut, interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés » [B.1.f], ou encore sa version de la *Pensée* de Pascal, « Le Silence éternel de ces espaces infinis m'effraie » [fig.4]).

Si le symbolisme, comme la décadence, se prêtent à l'auto-observation³⁶, les arts visuels exhibent parfois explicitement et, si l'on peut dire, littéralement, une auto-dévoration du sujet à l'occasion de son exploration de la profondeur du temps et de son enracinement dans le monde animal, comme Félicien Rops, dont nous examinerons des exemples, dans ses *Darwiniques*, notamment. Sur les plans stylistiques comme thématiques, selon Jankélévitch, les décadents ne peuvent accoucher que de « monstres narcissiens³⁷ ». La promotion d'une originalité sans compromis, corollaire d'un individualisme radical et qui peut décourager toute tentative de typologie, en est sans doute un symptôme. L'imaginaire symboliste, à ce titre, est certainement lui aussi « narcissien », mais c'est du lexique tératologique qu'il faut l'amputer : le symbolisme

³⁶ Ce que Jankélévitch appelle une « autoscopie », dans « Décadence », *op.cit.*, p. 439.

³⁷ *Ibid.*, p. 437.

ne crée pas tant des monstres³⁸, simplement parce que la nature de son regard diffère. Et, une fois de plus, c'est notamment le rapport à la science qui est en cause. Nous pouvons nous autoriser de la seule étymologie du terme (mais aussi des innombrables écrits manifestaires qui s'en saisissent) pour singulariser un symbolisme qui rassemble, cherche à réunir dans une harmonie définitive, d'un décadentisme que nous serions tenté de qualifier, par opposition et tant l'imagerie sataniste y est obsédante, d'étymologiquement diabolique, qui divise, diffracte le monde et le sujet qu'il ausculte. Dans les arts visuels, les exemples de Redon et Rops pourront encore nous permettre d'observer cette désagrégation du sujet humain perçu par le prisme de la préhistoire et de l'évolutionnisme, que ce soit dans sa conformation (esthétique de la monstruosité) ou de son altérité (esthétique de la violence). En dépit de ce que peuvent laisser entendre les champs notionnels que nous venons de dégager, mettant en jeu des problématiques métaphysiques (nature de l'univers), ontologiques (place du sujet en son sein), et éthiques (attitude du sujet en son sein), il convient dorénavant de montrer que le discours scientifique, loin d'être étranger à la configuration et à la constitution de ces tendances respectives, symboliste et décadente, y participe activement. Ce sera donc l'occasion de dégager des hypothèses quant au rôle qu'ont pu jouer les discours scientifiques sur nos origines au sein de ces tendances.

Nous l'avons dit, la décadence ne nie pas tant le naturalisme qu'elle ne le subvertit, et si cette attitude implique de ne pas souscrire à sa méthode, elle permet néanmoins de ne pas rejeter entièrement le discours scientifique qui lui est attaché. C'est sans doute un point de bascule fondamental depuis lequel bifurquent les deux grandes tendances fin-de-siècle : encore aux prises avec l'attitude naturaliste, la décadence portera sans doute plus volontiers un regard physiologique sur les êtres et les sociétés, bien que le projet littéraire et artistique de ses acteurs soit étranger à la démarche explicative propre au naturalisme, quand le symbolisme adoptera une approche entièrement idéelle. Replié sur la perception du sujet qui est promu comme le seul siège possible de compréhension du monde sensible, le symbolisme peut certes admettre certaines données scientifiques, comme le remarque encore Valérie Michelet-Jacquod qui note que lorsque le symbolisme y a recours dans le roman, c'est davantage pour sonder le cerveau

³⁸ Qu'ils soient « d'outrance » ou de « prolifération », géants ou nains, acéphales ou non, pour reprendre les catégories de Jankélévitch

individuel que pour ausculter la société moderne³⁹. Il en va autrement du décadentisme qui, avant de conclure à la duplicité de ses fondements, fonctionnements et codes, pose plus volontiers un regard, évidemment critique, sur la société moderne que ses auteurs abhorrent. Il s'agira alors d'observer si ses protagonistes apposent à la sphère sociale les mêmes conclusions que tire la science de l'évolution quant à l'organisation biologique du sujet, et que celle de l'inconscient quant à son fonctionnement psychologique. La société serait-elle, selon eux, gouvernée par une universelle et constante disharmonie, une fragmentation à l'infini, comme l'a rappelé Jankélévitch, mais comme l'avait également annoncé Paul Bourget dans sa « Théorie de la décadence » de 1883 au prétexte d'une analyse du legs baudelairien ? C'est un autre aspect de l'héritage de Baudelaire qu'exploitent les symbolistes quant à la nature et aux origines de l'humain qu'ils appliquent à l'ensemble du réel auquel il est connecté, tout en enjambant le commentaire sur la société moderne et ses contingences, comme le remarque Rodolphe Rapetti lorsqu'il examine les contours de la notion d'unité au sein de cette tendance :

Celle-ci apparaît dans la conception de Baudelaire [...] comme un vestige, la mémoire d'une harmonie perdue, enfouie au plus intime de la sensibilité. En ce sens, le symbolisme est indissociable de la notion de modernité. Si en effet la modernité implique la destruction d'un ordre immémorial, elle est pour cette raison même la condition à un mode particulier de perception de cet âge d'or irrémédiablement disparu, et à sa traduction dans un espace poétique qui se situe d'emblée dans l'espace de la mélancolie. La vision nostalgique propre au symbolisme établit ainsi une relation entre expérience sensible et conception historique pessimiste⁴⁰.

L'attrait du symbolisme pour des origines insituables relève donc d'une posture philosophique et éthique anti-moderne davantage que d'un désenchantement provoqué par la science et, à ce titre, le repérage, au sein de cette tendance, d'indices de prise en compte de la notion de préhistoire devra particulièrement nous alerter. La primitivité fantasmatique de Gauguin, par exemple, en qui certains contemporains voient l'expression du « Symbolisme en peinture »⁴¹, informée par la thématique préhistorique, semble en ignorer la scientificité au profit d'une fuite de la civilisation vers une relation supposément virginale à la nature. Autrement dit, l'examen, au cours de cette étude de l'appropriation du sujet préhistorique, préalablement observé en première partie dans la culture populaire, dans une tendance qui

³⁹ *Le Roman symboliste*, op.cit., p. 63.

⁴⁰ Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 175, 176.

⁴¹ Selon l'article du même titre publié par Albert Aurier à propos de Gauguin dans le *Mercur de France* en 1891.

admet la science mais montre une exploitation libre voire fantaisiste de ses données (le décadentisme), puis dans une culture qui refuse nettement toute intrusion des discours scientifiques en son sein (le symbolisme) ne procédera pas seulement d'une logique chronologique (puisque nous avons rappelé les éventuelles superpositions). C'est davantage d'un élan centrifuge depuis la science vers sa radicale dénégation, jusqu'au mouvement centripète qui fait revenir la création dans son périmètre, informée d'un nouveau rapport au monde, que nous voulons faire état en suivant un itinéraire. L'ensemble, qui offre certes une certaine cohérence chronologique dans sa globalité, débute par un état des lieux de la présence du sujet préhistorique dans la culture du second XIX^e siècle avant d'observer son traitement par la décadence, puis par le symbolisme et, enfin par les avant-gardes du tournant du siècle suivant *via* certains des symbolo-décadents qui les préparent.

S'il nous est apparu que les cultures décadente et symboliste avaient partie liée avec la révélation, par la discipline préhistorique, la biologie ou la géologie, du temps profond, c'est notamment parce que l'une et l'autre s'affichent comme une réponse à un vertige ; la première en y répondant par l'excès, le saut dans le vide nihiliste, la seconde par l'idéalisme, l'aspiration vers une sur-nature mystique. Il n'est à ce titre pas anodin que Jankélévitch ait recours à une image préhistorique pour signifier cette aberration existentielle : « La conscience, ayant perdu le sens naturel du grand, nous dit-il dans son article, se complaît dans le grandiose, qui est un sublime de décadence ; les tarasques et diplodocus dont elle accouche, ce sont les progénitures énormes de sa mégalomanie [...]»⁴². Or, cette mégalomanie n'est pas seulement le symptôme du trouble « narcissien » diagnostiqué par le philosophe et qui affecterait le sujet effaré par la conscience de sa propre conscience, elle est aussi la réponse d'un sujet angoissé par sa dissolution, d'une part dans le temps long, ce qui implique une révision de la temporalité par cette tendance, d'autre part dans le règne du vivant, ce qui implique une révision des contours de l'humain par elle. C'est, en poursuivant les jalons posés par Jankélévitch, vers qui nous reviendrons durant cette étude, autour de ces deux axes, obsession temporelle (d'ordre cosmologique) et préoccupation existentielle (d'ordre ontologique) que s'articuleront nos hypothèses à propos du décadentisme comme du symbolisme, et que nous allons maintenant exposer.

⁴² « Décadence », *op.cit.*, p. 442.

Nous gageons d'abord que, si le terme même de « décadence » fait signe, sur le plan cosmologique, mais aussi historique, vers une conception circulaire du temps, ou, à défaut, vers une temporalité marquée par des effets de retours, il convient également de proposer une lecture conjointement biologique des productions qui en ressortissent, élargissant le champ de la temporalité cyclique qui implique l'alternance des phases de grandeur et de déclin. L'attitude du sujet décadent qui se saisit de ce schéma est équivoque : de la même manière que le déclin civilisationnel semble dénoncé et souhaité tout en même temps, la régression vers les origines fait l'objet d'une angoisse et d'un vœu. Cette ambiguïté de la culture décadente qui prétend se hisser au sommet périlleux de toute culture (ou se précipiter dans son abîme) est relevée par Jankélévitch qui y perçoit le possible appel à une régression revigorante⁴³. En cela, la fuite du naturel, chez le décadent, impliquerait paradoxalement la rechute en son sein, suivant le mouvement de Des Esseintes qui, envisageant d'abord de remplacer ses fleurs par des artefacts, décrète finalement l'aspect de ces derniers trop naturel et leur préfère des fleurs réelles ayant l'apparence d'artificielles.

Cette hypothèse ayant trait aux préoccupations cosmogoniques propres à la décadence en appelle une autre relative aux positionnements ontologiques, mais aussi idéologiques, qui s'y affirment. Il s'agira alors d'envisager les répliques de la secousse épistémique que constitue la connaissance des origines préhistoriques de l'humanité non plus seulement sur le terrain de la profondeur du temps, mais sur celui de l'homme et de sa place dans l'ordre du vivant, puisque les sciences des origines du second XIX^e siècle ne postulent pas seulement l'incommensurable antiquité de l'homme, mais aussi sa solidarité avec le reste du monde animal. C'est évidemment dans le miroir déformant ou informant du singe que la décadence se plaît à observer le reflet altéré de l'humain, comme chez Champsaur (« Le Premier homme », « Le Dernier homme ») ou Haraucourt, encore (« Le Gorilloïde », entre autres), mais pas seulement. Nous l'avons dit, le schéma ascensionnel de la culture du progrès promue durant l'ère industrielle et qui bénéficie en partie, nous le verrons au début de cette étude, des révélations des origines préhistoriques de l'homme, se voit fatalement infléchi, en régime décadent, à partir des mêmes données⁴⁴. Il s'agira donc de nous demander dans quelle mesure des effets de lecture, des choix d'intertextes ou des interprétations singulières du matériau savant ont pu encourager ou nourrir un imaginaire

⁴³ *Ibid.*, p. 453.

⁴⁴ Pour évoquer cette précipitation délibérée parle d'un *accelerando* et considère que « [...] la dégénération est une maladie du progrès. » (*Ibid.*, p. 456.)

anti-progressiste, voire anti-humaniste, mais aussi d'observer les mutations d'un tel imaginaire entre décadentisme et symbolisme.

Cependant, nous réaffirmons que le décadentisme ne saurait être envisagé comme l'ébauche, ou le canevas sur lequel le symbolisme aura l'heur de tramer ses thèmes et tisser ses expériences, notamment en raison de la divergence des critères qui leur sont propres et que nous venons d'identifier, mais aussi des phénomènes de chevauchement chronologiques que nous avons signalés. Néanmoins la décadence pose les conditions d'une palingénésie dont profite le symbolisme à plusieurs titres. Avant de vérifier cette filiation en soumettant le symbolisme à un examen semblable, dans ses aspects généraux, à celui que nous nous proposons de mener au sein de la culture décadente, donc, ce faisant, d'analyser l'ampleur du rôle qu'ont pu jouer les sciences des origines dans ce lignage, accordons-nous, toujours avec Jankélévitch, sur la nature régressive de son projet poétique, qui ne va pas sans équivocité⁴⁵.

Or le symbolisme, plus qu'un héritier, apparaît davantage comme une réponse, une tentative de résolution de l'aporie nihiliste prononcée par la décadence dans les ruines qu'elle a amoncelées. Partant de ces critères, et si nous remobilisons les deux axes qui étaient les nôtres pour la postulation des hypothèses portant sur le retentissement des sciences des origines sur le mouvement décadent, à savoir l'observation des conséquences ontologiques (révision du sujet) et cosmologiques (révision de la temporalité), nous pouvons formuler deux questions fondamentales pour mieux comprendre les contours et discours du symbolisme. D'une part, nous pourrions nous demander dans quelle mesure la vision symboliste des origines parvient à faire signe vers le sujet individuel alors même que ses protagonistes proposent un récit de l'humanité qui l'engage tout entière. Dès lors nous pouvons supposer que ce n'est peut-être pas tant la nature du sujet qui intéresse ces auteurs et artistes que sa capacité à créer, garantie exclusive de l'accession à la sur-nature harmonieuse. Autrement dit, l'intérêt que manifestent les symbolistes pour le seuil de l'humanité porterait davantage sur la nature de la conscience créatrice propre à l'homme qu'à la nature du sujet lui-même. Cela passe, nous l'avons dit, par une célébration des possibilités du langage en littérature, assignant au poète une vocation proprement démiurgique, mais aussi, en arts visuels, par l'expérimentation formelle qui, en

⁴⁵ *Ibid.*, p. 455 : « Loin que la décadence soit une "régression" il faudrait dire, en ce sens, que la rechute en barbarie est plutôt une régénération : l'homme se retrempe en primitivité pour repartir à zéro ; il appelle de ses vœux les invasions barbares qui détruiront sa civilisation vermoulue et décrépite, qui lui rendront la simplicité salubre des origines ; il se refait, en somme, une enfance et une virginité. »

mettant à bas la mimésis et en sacralisant le geste autant que l'objet qu'il élabore, ouvre la voie aux avant-gardes primitivistes, voire à l'abstraction. D'autre part, nous pouvons supposer que, d'un point de vue cosmologique, le symbolisme complexifie le régime de temporalité du décadentisme en proposant certes un éternel retour des choses et des êtres, mais aussi, puisqu'il envisage l'accession à un état d'être au monde supérieur, en pensant un cycle orienté vers le haut, la palingénésie⁴⁶ ou le « Mieux », pour reprendre le champ notionnel de Ghil que nous analyserons en détail. D'autre part, il ouvre également la voie à la possibilité d'un état d'ataraxie étranger en principes à l'imaginaire décadent. Ces hypothèses impliquent de cerner les propriétés de cette harmonie initiale à retrouver, que nous supposons éventuellement anté-humaine, donc inspiratrice d'un rapport singulier à la nature, perçue comme un « temple⁴⁷ » dont les éléments sont porteurs d'un sens à rénover.

L'examen de l'exploitation de l'imaginaire préhistorique par les symbolistes et décadents nous permettra donc de mieux en cerner les préoccupations fondamentales, sur les plans formels, épistémiques, éventuellement idéologiques, mais aussi et surtout ontologiques et cosmologiques. Mais il sera également l'occasion de contribuer aux efforts déjà menés et régulièrement cités ici en direction d'une identification des spécificités propres à l'une ou l'autre tendance, puisque la thématique préhistorique, nous venons de le voir, invite les arts et la littérature à aborder des problématiques qui n'engagent rien de moins que la nature de l'humain, l'origine de sa conscience et de son langage, la destinée de ses sociétés, mais aussi sa place dans un ordre naturel que, loin de l'élucider, la science complexifie à mesure qu'elle investigate. Autant de questionnements qui travaillent le symbolisme et le décadentisme, qui mettent tous deux, suivant des paramètres différents, leurs ambitions formelles et leurs expérimentations stylistiques au service de ces préoccupations. Pourtant, ces jalons posés et ces hypothèses formulées, il convient de rappeler la porosité et la complexité de ces tendances dont chacune de nos parties sera l'occasion de parcourir les méandres.

De la même manière, nous mettrons à l'épreuve l'étanchéité des barrières culturelles supposées isoler ces tendances du reste des productions de leur époque afin de les y situer en dépit de leurs professions de foi. C'est pourquoi des propositions spiritualistes, ou d'autres que

⁴⁶ Qui peut faire écho, au prix d'un transfert de la biologie vers la métaphysique, à la « descendance avec modification » postulée par la théorie de Darwin.

⁴⁷ Selon le terme de Baudelaire dans ses « Correspondances » (*Les Fleurs du mal*) appréciées des générations symbolo-décadentes.

nous appellerons « décadentiels », c'est-à-dire travaillées par une angoisse de décadence ou de dégénérescence, émanant de discours plus ou moins savants (psychologie, anthropologie, historiographie...), pourront à cet égard être prises en compte et analysées en vue de baliser un terrain culturel excédant les seules sphères littéraires et artistiques. Cela justifie également que nous ayons choisi de soumettre les premiers récits préhistoriques de Rosny aîné à un traitement singulier : il s'agit de mettre au jour d'éventuels phénomènes d'influences réciproques entre imaginaire préhistorique ambiant et symbolo-décadent, en dépit des revendications de ces tendances qui proclament leur hermétisme. Si nos précédentes réflexions attestent notre volonté de départager des ensembles singuliers, il n'en demeure donc pas moins que leur examen en profondeur implique de reconnaître leur solidarité, notamment cimentée par un socle épistémique commun, et leur perméabilité à l'environnement culturel dans lequel ils s'insèrent.

Afin d'éviter d'ajouter de l'amplitude et de la confusion à un corpus déjà virtuellement extensible à l'infini, nous retiendrons le caractère plus spécifiquement français de la mouvance décadente, mais il convient d'admettre qu'elle participe d'une effervescence plus large, s'étendant au-delà des frontières hexagonales, que les commentateurs français contemporains nomment déjà « symbolo-décadente⁴⁸ », et à laquelle nous renverrons également en ces termes ou au moyen de l'appellation englobante de culture « fin-de-siècle⁴⁹ ». Laurent Jenny suggère que c'est précisément la francité du décadentisme qui le distinguerait, entre autres critères, du symbolisme⁵⁰. Pour notre part, afin de maintenir une cohésion au sein de notre corpus et répondre aux nécessités d'une réflexion qui envisage notamment d'examiner les problématiques liées à des appréhensions identitaires nationales (origine ou déclin de la « race » et du « génie », notamment), nous circonscrirons nos réflexions dans le périmètre spécifiquement français, sauf lorsque la présence de productions étrangères se justifie par des liens suffisamment étroits avec celles des auteurs et artistes français (poètes belges en liaison constante avec les milieux parisiens, influence de Redon sur certains graveurs allemands ou

⁴⁸ Voir l'*Enquête sur l'évolution littéraire* (par Jules Huret, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 55). Brunetière, dans son article « Symbolistes et décadents » (*Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre, 1888), entre autres, emploie presque systématiquement les deux termes indifféremment.

⁴⁹ Employée en français dans *Dégénérescence* de Max Nordau. Pour les usages de ce chronotype, voir l'article de Christophe Charle, « Fin de siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 52 | 2016, pp. 103-117.

⁵⁰ *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002, p. 16.

autrichiens...).

Il s'agit d'abord de garantir l'homogénéité de ce corpus : s'il est vrai que les échanges culturels internationaux, hors francophonie, étaient nombreux⁵¹, leur nature est difficilement cernable et leur portée malaisément mesurable. Il est possible de se faire une idée de l'influence de certaines philosophies⁵², littératures⁵³ ou esthétiques⁵⁴ étrangères sur la production française ; il est impossible, en revanche de circonscrire une aire culturelle unie, couvrant toute l'Europe, au moins, sans prendre le risque de diluer nos appellations (symbolisme, décadence) dans des manifestations si variées dans leurs expressions et leurs ancrages que leur unité ne peut apparaître que superficielle. Enfin, nous considérons, avec Jean de Palacio, que la décadence, qui donna son impulsion première au symbolisme qui lui succède sans la remplacer, a d'abord été une expression littéraire française :

Lorsque les écrivains étrangers emploient ce terme, tant outre Manche qu'outre Rhin, c'est presque toujours en français dans le texte, comme pour souligner que cela ne peut être, dans les pays anglo-saxons, qu'un concept d'importation⁵⁵.

Évanghélia Stead également, dont l'étude comparatiste couvre un périmètre européen, insiste tout de même sur cette prééminence :

La France occupe dans la culture, la pensée et la langue de la Décadence la place d'un centre radiant qui n'est plus à démontrer : les termes de décadence ou de fin-de-siècle, adoptés fréquemment dans leur graphie française, en Allemagne, en Angleterre ou en Italie, et l'idée de la décadence, maladie contractée par voie linguistique en lisant le français, suffisent à souligner l'importance d'une culture fin-de-siècle qui est d'abord française et parisienne avant d'être européenne⁵⁶.

⁵¹ La *Revue cosmopolite*, paraissant depuis 1867, publiera notamment des œuvres de symbolistes, dont les travaux de Mallarmé, à la fin du siècle.

⁵² Pour citer une étude portant sur le philosophe le plus exploité par les mouvances symbolo-décadentes, indiquons COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, PUL, 1979. Relevons en particulier l'influence allemande (l'esthétique de Wagner, auquel les décadents français ont consacré une revue, Schopenhauer, donc, introduit par *La Philosophie de Schopenhauer*, de Théodule Ribot en 1874, plus tard Nietzsche. Un panorama des études à ce sujet en particulier a été dressé par Laure Verbaere : VERBAERE, Laure. « L'histoire de la réception de Nietzsche en France. Bilan critique », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 306, no. 2, 2003, pp. 225-233).

⁵³ Notamment la littérature russe (Eugène-Melchior de Vogüé, *Le Roman russe*, en 1886), mais également scandinave (Strindberg, Ibsen).

⁵⁴ Les échos de l'*Art and Craft* et du préraphaélisme étant les plus remarquables.

⁵⁵ *Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁶ *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.*, p. 512.

En dépit de ces réserves, il nous faut également garder à l'esprit que le texte et l'image ne reçoivent pas de la même manière les éventuels échos de l'étranger : si nous prenons une même période donnée, celle des premières années du XX^e siècle, nous constatons que la littérature française semble se replier sur elle-même⁵⁷ alors que, inversement, les avant-gardes artistiques jouissent et participent d'une internationalisation des théories, des pratiques et des œuvres⁵⁸.

Les critères que nous venons de poser permettent donc une saisie large qui fait affleurer la complexité de ce que l'on peut admettre comme production « fin-de-siècle », mais des ensembles se dégagent pourtant déjà. Le cas d'Edmond Haraucourt permet d'observer la plasticité de l'appropriation « élitare » du sujet préhistorique et de définir ce critère. Il est notamment l'auteur de textes qui, dans le plus pur esprit décadent, explorent le retour atavique du préhistorique en l'humain, ou sa disparition prochaine au profit de l'avènement du singe (« Le Gorilloïde », « Le Dernier homme », déjà mentionnés). En cela il s'inscrit dans une certaine attitude décadente ironique qui aime à rabaisser l'humain en lui rappelant ses origines simiesques : ce geste est également celui de Félicien Champsaur (« Deux singes »), lui aussi issu de ces milieux poétiques qui se rassemblent dans les cabarets de la rive gauche et préparent le terrain du décadentisme. Mais Haraucourt a également publié un conte illustré dans un style résolument symboliste, publié dans un recueil luxueux à tirage limité, « L'immortalité » (*L'Effort*, 1894), traitant de temporalité circulaire et de retour des origines où celles préhistoriques de l'homme sont évoquées. Enfin, il publie, au début du XX^e siècle, un roman entièrement préhistorique (*Daâh*, à partir de 1912) qui s'accorde thématiquement et stylistiquement à l'atmosphère post-symboliste de son temps (retour à la simplicité et à la nature, épure lisible dans la syntaxe et le lexique), mais où des échos de ses précédentes préoccupations sont perceptibles. Le cas de Marcel Schwob pose également problème : il écrit deux contes préhistoriques, « La Mort d'Odjigh » (*Le Roi au masque d'or*) et « La Vendeuse d'ambre » (*Cœur double*), de facture tout à fait symboliste, mais, comme le rappelle Cédric de Guido dans sa thèse, l'auteur, par ses stratégies éditoriales en particulier, n'adhère pas

⁵⁷ La question du nationalisme voire du régionalisme dans les lettres traverse à juste titre l'étude de DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*. Genève-Paris, Slatkine, 1981.

⁵⁸ Au contraire, ce caractère transfrontalier des expressions expérimentales des avant-gardes fait l'objet de l'étude de JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques (1848-1918), une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2016.

entièrement à la mouvance symboliste et le fait que son œuvre serait « très largement pensée pour la presse⁵⁹ » expliquerait son hétérogénéité. Sur un plan plus thématique, on sera notamment surpris de retrouver des écrivains symbolistes proches de l'occultisme tenter d'illustrer leurs théories cosmiques en s'appuyant sur une matière préhistorique plus ou moins fictionnalisée : c'est le cas de Jules Bois (« La Guerre des sexes ») et Édouard Schuré, (*L'Évolution du Christ*), ou, dans une certaine mesure, Bernard Lazare (« L'Offrande à la déesse »). Les textes qui viennent d'être cités feront l'objet d'analyses approfondies, mais prévenons que nombreux sont les écrivains considérés comme représentatifs de la pensée finisécularaire qui, s'ils n'ont pas écrit de textes entièrement dédiés à la préhistoire, l'abordent allusivement ou ponctuellement : c'est notamment le cas de Huysmans, dans l'ekphrasis des gravures de Redon, au chapitre V d'*À rebours*, de Rémy de Gourmont, dans de nombreux textes critiques que nous croiserons, ou de Jules Laforgue, dans la « Complainte des nostalgies préhistoriques », mais pas seulement, puisque la thématique des origines se trouve disséminée dans l'ensemble de l'œuvre de ce dernier.

Laforgue n'hésite pas, dans sa recherche de subversion lexicale, à faire intervenir des technolectes issus de la paléontologie, voire à exploiter plus manifestement le thème. D'autres poètes inspirateurs ou redevables de l'esthétique décadente le suivront dans cette voie et proposeront de faire entrer la préhistoire ou l'évolutionnisme dans leurs vers : c'est le cas de Georges Fourest, assez allusivement et dans une attention manifestement provocatrice, dans « La Singesse » (*La Négresse blonde*, 1909) mais aussi de Jean Lahor (Henri Cazalis), avec un pessimisme très « fin-de-siècle », dans « Atavismes » ou « Réminiscences » (*L'Illusion*, 1888), ou de poètes anciennement compagnons des premiers décadents comme Richepin, dans « Le Monstre » ou « Les Algues » (*La Mer*, 1886) ou, dans un registre plus léger, chez son ami Raoul Ponchon avec ses « Animaux antédiluviens » (*Le Journal*, 18 avril 1908), fable fantaisiste sur la cruauté humaine inspirée par l'arrivée du moulage du diplodocus au Jardin des Plantes. Émile Bergerat, qui avait auparavant publié Jules Laforgue dans sa revue *La Vie moderne*, prend

⁵⁹ DE GUIDO, *Marcel Schwob, « un journaliste de l'espèce rare »* (thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Bara, soutenue le 2 juin 2014, Université Lumière Lyon 2), p. 2. L'environnement textuel de ces textes est à ce titre intéressant : « La Vendeuse d'ambre » est d'abord publié dans la revue très générale *L'Écho de Paris* du 4 janvier 1891, et fait directement suite à un récit militaire très peu symboliste de Georges Courteline sur les « Embarras gastriques ». « La Mort d'Odjigh » apparaît la même année dans la revue du 16 août de la même revue (et porte une dédicace adressée à Georges Courteline).

prétexte du même événement en livrant la même année « La Ballade du diplodocus » (*Le Supplément littéraire du dimanche du Figaro*, 27 juin 1908).

En poésie, toujours, nombreux seront ceux qui s'intéresseront à la question de l'originalité, que ce soit concernant le langage (dans la théorie mallarméenne, notamment dans *Les Dieux antiques*), ou dans des questionnements plus métaphysiques : de manière générale, si on ressent dans la poésie symboliste une certaine timidité dans l'approche de la question des origines préhistoriques de l'homme, au profit d'une vision édénique, cet évitement nous paraît en lui-même éloquent sur la question de la réception de la science préhistorique par ces milieux et rend plus significatives les mentions directes de cette science. La théorie poétique de René Ghil constitue évidemment la manifestation la plus spectaculaire de l'assimilation de l'évolutionnisme par la poésie, et, bien que le poète ait refusé lui-même le symbolisme depuis sa rupture avec la poétique de Mallarmé, nous lui réserverons une place dans cette étude en tant que témoin d'une empreinte des origines préhistoriques de l'homme sur les préoccupations fin-de-siècle, et d'une présence de la science qui se manifeste davantage « par son dire plutôt que par son dit », pour reprendre l'expression de Yohann Ringuedé⁶⁰.

Ces exemples de natures et de provenances hétérogènes ont en commun une exploitation du thème préhistorique et des technoclectes qui lui sont associés à des fins poétiques plus que didactiques, qu'elle se manifeste dans la prose ou les vers. Des ensembles se distinguent cependant qui permettent de reconstituer une atmosphère fin-de-siècle : du côté des décadents ou de leurs précurseurs, qui en prolongent souvent l'irrévérence dans une direction populaire voire argotique (Ponchon, Richepin), c'est la voie railleuse et ironique qui est la plus empruntée (les deux précédents, Laforgue, Champsaur, Haraucourt, Fourest...). Le symbolisme qu'on peut supposer en apparence faiblement pénétré par le thème préhistorique l'est en fait dans nombre de ses aspects (jusqu'à ses expressions les plus occultistes) notamment en raison des préoccupations théoriques pour l'originalité qui sont les siennes. Les écoles post-symbolistes abordent le sujet dans un souci de retour aux origines cette fois d'ordre plus pragmatique, engageant notamment une réforme des modes de vie. Ce dernier aspect est naturellement plus saillant dans les expressions plastiques du tournant du siècle, notamment dans le primitivisme

⁶⁰ Autrement dit, les données (l'évolutionnisme) influencent davantage la forme du poème qu'elles ne sont traitées thématiquement par Ghil et Mallarmé. *Une Crise du moderne, op.cit.*, p. 9.

des avant-gardes qu'annonce, entre autres, Gauguin, puisque l'imitation du modèle préhistorique ne saurait reposer sur l'écrit.

À cet égard, une des caractéristiques du corpus dans son ensemble est d'intégrer peintres, sculpteurs ou illustrateurs fin-de-siècle qui puisent dans la préhistoire des motifs venant dynamiser leur esthétique. La proximité avec la littérature est constante et peut prendre diverses formes : les gravures d'Odilon Redon, qui occuperont une place majeure dans notre étude, incitent Huysmans à une rêverie préhistorique. Félicien Rops, autre artiste central pour nous, a donné quelques représentations d'hommes préhistoriques dans lesquelles on retrouve des thèmes chers aux auteurs décadents cités (violence primitive, sexualité agonique, animalisation de l'homme), quand il ne cite pas tout bonnement Darwin. František Kupka, qui a lui aussi peint des « anthropoïdes luttant », donne des représentations de la préhistoire pour illustrer *Les Hommes et la Terre* d'Élisée Reclus [B.6]. Les collaborations entre écrivains et peintres pour traiter le sujet sont nombreuses, mais ce dernier exemple nous incite à considérer le caractère international des avant-gardes picturales⁶¹ et à penser une certaine aisance de la circulation des images par rapport au texte. Pensons notamment aux œuvres de l'autrichien Max Klinger, fortement marquées par l'empreinte de Redon, qui aborde franchement la préhistoire, même si ses motifs sont transposés sur un plan symbolique, dans la série « Der Handschuh » (« Un Gant » [B4]), ou plus allusivement dans l'ensemble de son Œuvre. Cet artiste allemand se détache très tôt de son enseignement académique, notamment sous l'influence de la peinture française, qu'il a l'occasion d'admirer durant ses fréquents séjours à Paris, pour se rapprocher

⁶¹ C'est encore ce à quoi nous invite la riche étude de JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques (1848-1918). Une histoire transnationale*, op.cit., en particulier, pour la période symboliste, pp. 250 à 255, même si, dans ce passage, elle met l'accent sur la coïncidence de l'internationalisation du marché de l'art avec l'import, en France, de cultures littéraires étrangères (russe, anglaise, scandinave...). Nous souscrivons cependant à son hésitation à avoir recours au terme « avant-garde » pour désigner le symbolisme et préférons parler de « mouvance », « nébuleuse », ou « culture » pour les raisons qu'elle avance, en particulier l'hétérogénéité formelle et théorique de ses expressions et l'anti-modernisme, voire le conservatisme de certaines d'entre elles.

de l'esthétique symbolo-décadente⁶². Considérons encore, dans une continuité esthétique et thématique certaine, les gravures d'Alfred Kubin, où la figure du singe anthropoïde vient déstabiliser de façon récurrente celle de l'homme civilisé.

Les grands traits de notre corpus iconographique que nous tirons ici semblent dessiner un paysage visuel composé en grande partie de gravures ou d'illustrations, dans tous les cas, de formes sérielles ou mineures éloignées des grands tableaux à l'huile inspirés du mythe ou de l'histoire qui caractérisent le traitement académique de la préhistoire (Cormon ou Jamin). Cela s'explique par des raisons esthétiques, mais aussi médiologiques, puisque ces supports permettent une diffusion souterraine de l'esthétique décadente contournant les Salons. Ce traitement formel manifestement différent de celui que réserve la peinture académique ou réaliste au thème de la préhistoire invite encore à penser la transition vers les libertés formelles des avant-gardes vers lesquelles nous nous dirigerons en dernière partie. Les inspireurs de ces avant-gardes, que ce soit Paul Cézanne⁶³, Paul Gauguin, ou, de manière moins attendue, Maurice Denis⁶⁴, ont approché de plus ou moins près le thème préhistorique.

En effet, les limites du symbolisme, pictural, mais aussi littéraire, sont encore indistinctes du côté des tendances, non plus contemporaines ou antérieures, mais qui lui succèdent, s'en inspirent ou le rejettent. Ces poétiques seront abordées à l'issue de notre étude : nous interrogerons en effet les phénomènes de ruptures ou au contraire de résurgences ou de

⁶² Concernant les liens qu'entretient cet artiste avec la France et sa réception dans l'hexagone, voir « Le Souvenir de Max Klinger en France, entre émergence et latence » de Thierry Laps, dans *Max Klinger, théâtre de l'étrange* (GEYER, Marie-Jeanne et LAPS, Thierry), Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2012. Il correspond particulièrement avec son ami Jules Laforgue, qu'il rencontre en 1882. Ce dernier voit en l'artiste un être hors de son temps, qui aurait « vécu avec cette race des premiers jours de la terre » (commentaire de Laforgue à propos du centaure d'*Amour et Psyché*, « Exposition de l'Union artistique de Berlin », *Chroniques des arts et de la curiosité*, 8 juillet 1882, pp. 185-186, publié dans *Jules Laforgue. Texte de critiques d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin-Orsini, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 52, et cité dans *Max Klinger, théâtre de l'étrange*, p. 38). Le poète souligne ailleurs le caractère préhistorique des visions de Klinger, lorsque, à l'occasion du Salon de 1883, il regrette l'exploration d'une veine plus naturaliste de l'artiste et espère le voir retrouver « son génie propre, ses rêveries préhistoriques, païennes, mystiques, mondaines, humoristiques ». (« Le Salon de 1883 », *Gazette des Beaux-Arts*, août 1883, vol.28, n° 2, p. 175, cité dans *Max Klinger, théâtre de l'étrange*, p. 39).

⁶³ Dont Rémi Labrusse a relevé l'intérêt pour la profondeur du temps. Ce thème est visible *via* le regard stratigraphique et à travers ses représentations de la montagne Sainte-Victoire, dans *Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019, p. 125.

⁶⁴ Il a notamment laissé d'importantes notes dans son journal sur les artefacts préhistoriques conservés au Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, sur lesquelles nous reviendrons (conservées dans les archives du musée).

rémanences du symbolisme dans les écoles qui lui succèdent, en circonscrivant notre propos au seul examen de la reconduite ou non des apports précédemment étudiés. En particulier, nous vérifierons si le legs symbolo-décadent a joué un rôle dans la mutation du rapport qu'entretennent les écrivains et artistes des avant-gardes avec la préhistoire, notamment en passant de la reconstitution à l'imitation de l'exemple préhistorique. Si ces méthodes nous ont paru opérantes pour délimiter un périmètre, mobile et plastique, nous insistons, entre expressions populaires et élitaires, elles ont pu être également mobilisées pour opérer des distinctions entre les différentes tendances de ces dernières, en particulier entre une mouvance décadente et une mouvance symboliste que notre plan semble isoler. En effet, nous gageons que, si le passage d'une exploitation aléthique à un usage poétique de la science pourra nous permettre d'identifier des pratiques qui isolent le symbolisme et la décadence d'une culture plus populaire, le passage du symbolisme aux premières avant-gardes semble notamment assuré par ce que Isabelle Krzywkowski identifie, en littérature, comme un basculement du poétique au poïétique⁶⁵. Autrement dit, nous tenterons d'examiner le rôle joué par l'imaginaire préhistorique dans le passage, situé à l'aube du XX^e siècle, du regard au geste, de la représentation à l'imitation d'une certaine idée de la primitivité qui, bien avant l'essor du primitivisme dans les années 1920, semble se jouer dans la littérature et l'art, dans un rapport de continuation avec le symbolisme.

II. *Les découvertes paléontologiques et leur communication au(x) public(s)*

Avant de nous engager plus avant dans l'analyse des discours portés sur la préhistoire, dont nous soulignerons les spécificités et les contours, nous pouvons d'ores et déjà situer leur émergence, sous leur forme moderne et scientifique, dans les années 1850 et 1860. Ces deux décennies sont marquées par d'importants débats autour de « l'homme fossile » ou « antédiluvien », notions d'abord défendues par Boucher de Perthes⁶⁶ qui vont ensuite diviser les savants naturalistes avant d'investir le champ des sciences humaines. Ces débats sont largement alimentés par l'interprétation de données fossiles et archéologiques dont la diversité ne cesse d'élargir le spectre déployé entre l'image d'une civilisation originaire raffinée et celle

⁶⁵ *Le Temps et l'espace sont morts hier*, Paris, L'improviste, 2006, p. 18. Nous exploiterons plus largement les propositions d'Isabelle Krzywkowski dans la toute dernière section de cette étude, lorsqu'il sera question, précisément, d'étudier ce basculement.

⁶⁶ Voir COHEN, Claudine, HUBLIN, Jean-Jacques, Boucher de Perthes, *Les Origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin, 1989.

d'une brute primitive. En effet, de la découverte des palafittes suisses (1853), ces habitations lacustres montées sur pilotis censées témoigner d'une société primitive locale déjà avancée sur le chemin de la civilisation, à celle du premier Néandertalien (1856), en Allemagne, donnant au contraire l'image d'une humanité archaïque dégradée et encore à peine dégagée de son animalité⁶⁷, les producteurs d'imagerie préhistorique ne peuvent s'inspirer que de matière contradictoire. Plus tard, l'affaire de la mâchoire de Moulin-Quignon, sur laquelle nous reviendrons, divisera les scientifiques anglais et français autour du problème de la cohabitation ou non de l'homme avec les espèces fossiles. En d'autres termes il s'agira pour les pionniers de la science préhistorique d'adhérer ou non à l'idée de l'existence passée d'un homme fossile « antédiluvien », antérieur, donc, à la catastrophe qu'on pense responsable de la disparition des animaux fossiles. On imagine aisément que le retentissement d'une telle hypothèse, remettant en cause, au cœur du Second Empire, les fondements bibliques, a dépassé de beaucoup le seul périmètre scientifique. Si de telles polémiques trouvent une chambre de résonance dans des publications non-scientifiques et suscitent l'intérêt du grand public, c'est aussi parce qu'elles relaient l'écho de controverses scientifiques déchaînant, au même moment, les passions. Mentionnons seulement quelques dates importantes dont l'évidente proximité servira à montrer le caractère massif des informations nouvelles auxquelles a pu être soumis un public par ailleurs pas nécessairement savant⁶⁸ : l'année 1862 est marquée par la publication de la traduction française de *The Origin of Species* de Darwin par Clémence Royer (trois ans après l'édition anglaise) et celle des *First Principles* de Spencer. La traduction française de cet ouvrage sera éditée en 1871, année de la publication du second ouvrage important de Darwin : *The Ascent of Man* qui, lui, sera traduit l'année suivante par Jean-Jacques Moulinié. Ce dernier, enfin, offrira une nouvelle traduction de *The Origin of Species*, plus proche des intentions du savant anglais et évacuant la portée polémique politique introduite par sa précédente traductrice. Car Royer, *via* sa traduction, comme Spencer, *via* son interprétation de Darwin, ont œuvré à donner une orientation politique à ses théories biologiques, nourrissant des thèses eugénistes sur la base

⁶⁷ Pour la préhistorienne Marylène Pathou-Mathis, « [...] Néanderthal est d'abord considéré comme un homme moderne pathologique ou dégénéré, comme un être intermédiaire entre l'homme et le singe [...] avant d'être définitivement reconnu comme représentant d'une lignée humaine. » PATOU-MATHIS, Marylène, *Le Sauvage et le Préhistorique, miroir de l'homme occidental*, Paris, Odile Jacob, 2011, p. 160.

⁶⁸ L'entrée que Charles Boquet consacre à Darwin pour l'encyclopédie Universalis indique que « la première édition, tirée à 1 250 exemplaires, fut épuisée le jour même de sa parution ; 60 000 exemplaires, en avaient été vendus en 1876, rien qu'en Angleterre. » <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/charles-robert-darwin/> [consulté le 17.10.2019].

d'une interprétation pseudo-scientifique de l'évolutionnisme conduisant à appliquer le concept erroné de « survival of the fittest » aux conduites économiques des États et des citoyens.

Si ces débats participent à délimiter un terrain de crise de la modernité sur lequel semblent s'affronter science et religion, gardons-nous de porter un regard réducteur sur les positions qu'ils dialectisent mais retenons, pour notre propos, que l'évolutionnisme, du moins son instrumentalisation et l'exploitation de son langage, va occuper une place ambiguë dans la rénovation spirituelle tentée au tournant du siècle⁶⁹. Parfois, ce sont les échecs épistémiques de ses partisans qui vont dégager le terrain qu'occuperont les détracteurs de la science. Bien que progressivement adoptée par les scientifiques, la théorie évolutionniste a cependant connu des difficultés à s'imposer, notamment à la suite de l'affaire du bathybius : de 1875 à 1883, Thomas Henry Huxley, biologiste britannique, affirme avoir trouvé une substance primordiale, le bathybius, qui serait à l'origine de toutes les formes du vivant actuelles. S'il a admis son erreur par la suite, cet échec des prétentions évolutionnistes a longtemps servi de contre-argument aux créationnistes en même temps qu'il a mis en lumière un réel intérêt du public pour la question des origines du vivant.

Les origines de l'homme sont déjà au centre des préoccupations du public dans les années 1860. Nous avons mentionné l'affaire de Moulin-Quignon divisant Anglais sceptiques et Français enthousiastes en 1863 autour de la question de l'authenticité du caractère préhistorique d'une mâchoire humaine, associée à des restes de mammifères disparus et à des débris d'outils lithiques. Il s'avérera par la suite que Boucher de Perthes avait été abusé par les ouvriers responsables de l'exhumation et que, si sa théorie sera reconnue comme vraie quelques années plus tard, le fossile était un faux⁷⁰. Mais déjà, le public s'est emballé, et pour cause,

⁶⁹ Les exemples les plus significatifs de cet entremêlement des discours nous semblent être DELVILLE, Jean, *Le Mystère de l'évolution ou de la généalogie de l'homme selon la théosophie*, Bruxelles, H. Lamertin, 1905, et SCHURÉ, Édouard, « L'Évolution planétaire et l'origine de l'Homme », *L'Évolution divine. Du Sphinx au Christ*, Librairie Académique Perrin et Cie, Paris, 1912, mais nous réserverons à ces exemples une étude plus détaillée tant l'atmosphère symboliste conditionne et alimente ces tentatives (« Ambiguïtés d'un mysticisme évolutionniste » à la fin du premier chapitre de notre troisième partie).

⁷⁰ Voir COHEN, Claudine, HUBLIN, Jean-Jacques, *op.cit.*, pp. 220 et 221, et RICHARD, Nathalie, *Inventer la préhistoire (anthologie)*, Paris, Presse Pocket (coll. Agora, les Classiques), 1992, p. 85.

l'affaire s'ébruite *via* des relais aussi prestigieux que Hugo⁷¹ ou Verne⁷². Cette discipline, en même temps qu'elle se construit, se diffuse dans un périmètre de moins en moins restreint, ce qui semble témoigner d'un intérêt soutenu du grand public pour le problème de ses origines. À la fondation de différentes sociétés savantes⁷³ durant ces décennies, annonçant l'académisation⁷⁴ de la préhistoire à venir, répondent la prolifération des volumes et revues⁷⁵ traitant occasionnellement du sujet mais aussi la mise en lumière de cette discipline et son ouverture à un public populaire.

Ces années sont en effet marquées par des efforts de vulgarisation dans la littérature à grands tirages à l'issue de ces débats pourtant encore brûlants : retenons en particulier l'ouvrage de Pierre Boitard, *Paris avant les hommes* (1861)⁷⁶ et *La Terre avant le déluge* de Figuier l'année suivante. Seulement deux ans plus tard (1864), Jules Verne s'est notoirement appuyé sur Figuier pour mettre en scène hommes et animaux préhistoriques dans son *Voyage au centre de la Terre*. Figuier publie un nouvel ouvrage sur le sujet en 1870, dont plusieurs éditions suivront, avec un dispositif illustratif variant d'une édition à l'autre selon les théories du

⁷¹ Claudine Cohen et Jean-Jacques Hublin rapportent l'enthousiasme de l'écrivain (citation tirée de *Post-Scriptum de ma vie*) : « L'homme fossile existe. Trente-six ans après ma conversation avec Cuvier, en 1863, dans la carrière de Moulin Quignon, près d'Abeville, à trente mètres au-dessus du niveau de la mer, sur un plateau qui domine la vallée de la Somme, de l'épaisseur d'un banc de sable noir argileux du diluvium inférieur, reposant directement sur la craie blanche, à quatre mètres trente-deux centimètres de la surface du sol, tout près de la craie, on a extrait un os fossile de mâchoire humaine portant une dent, obliquement implantée d'avant en arrière ». Également, dans *Les Travailleurs de la mer* : « les premiers insulaires étaient probablement de ces hommes primitifs dont le type se retrouve au Moulin Quignon et qui appartenaient à la race aux mâchoires rentrantes. » Cité par COHEN, Claudine, HUBLIN, Jean-Jacques, *op.cit.*, p. 255.

⁷² L'affaire est relatée dans le chapitre XXXVIII du *Voyage au centre de la Terre*.

⁷³ En particulier la Société d'anthropologie, fondée en 1859 par Paul Broca.

⁷⁴ La première école d'anthropologie est fondée en 1875.

⁷⁵ Retenons en particulier *La Presse scientifique des deux mondes* et *La Science pittoresque* (1860). Plus tard, la nouvelle version de *La Science illustrée*, de Figuier (1888) connaîtra un grand succès.

⁷⁶ Pierre Boitard s'était déjà penché sur la question de la haute antiquité de l'homme qu'il a soumise à un large public dans « L'Homme Fossile », le *Magasin universel*, tome 5, avril 1838, p. 209.

moment : *L'Homme primitif*, document où s'exprime un comparatisme ethnographique⁷⁷ en vogue à son époque qui, avant d'imprégner l'atmosphère culturelle, se diffuse dans ce genre d'ouvrages depuis *La Terre avant le déluge*, déjà évoqué, jusqu'au préhistorien Émile Cartailhac⁷⁸ en passant par les vulgarisateurs Samuel-Henri Berthoud⁷⁹ ou Ferdinand de Lanoye⁸⁰. Ces différentes publications, et en particulier celle tardive d'Ernest d'Hervilly⁸¹ accréditent bien souvent l'idée du ciblage d'un lectorat jeune. On trouve des exemples similaires ailleurs en Europe, notamment en Allemagne avec la parution du livre à succès *Rulaman*, de David Friedrich Weinland, en 1878, qui sera traduit en de nombreuses langues dont le français. Cependant, l'idée d'une vulgarisation scientifique qui ne toucherait que la jeunesse est à rejeter avec vigueur et doit plutôt nourrir celle d'un intérêt plus largement partagé dont les manifestations enfantines ne sont qu'une expression particulière : lors de l'Exposition universelle de 1867, un public majoritairement adulte peut notamment admirer des vitrines présentant du matériel lithique découvert à Aurignac en 1852 par Édouard Lartet dans une section dont le nom trahit certes encore l'approche historicisante : « La Gaule avant l'emploi des métaux », préparée par Gabriel de Mortillet.

L'année suivante est marquée par la découverte de l'homme de Cro-Magnon, par le fils d'Édouard Lartet, Louis, et, dès lors, les choses vont s'accélérer et la documentation s'épaissir, tant du côté du grand public que du public savant : l'année 1872 voit la reconnaissance officielle

⁷⁷ Méthode consistant à rechercher dans les populations non-occidentales contemporaines des hypothèses concernant les modes de vie et d'organisation des sociétés préhistoriques. Pour François-Xavier Fauvelle-Aymar, François Bon et Karim Sadr, ce geste incite à « penser que les "primitifs" côtoyés lors des voyages de découvertes ou étudiés par les chercheurs de terrain ont quelque chose à nous apprendre sur nos ancêtres. La distance spatiale serait en somme un bon étalon de la distance temporelle. De façon avouée ou non, ce que nous croyons découvrir chez l'autre, c'est ce qui a disparu chez nous-mêmes ; le voyage ailleurs est souvent un voyage avant. » dans « L'Ailleurs et l'avant », *L'Homme* [En ligne], 184 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 13 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21895> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.21895>. Marylène Patou-Mathis propose une synthèse des expressions de ce comparatisme dans *Le Sauvage et le préhistorique*, *op. cit.* Enfin, Gérard Lenclud, dans sa contribution à *La Préhistoire au présent* (*op.cit.*, « Cure de vieillesse, l'homme préhistorique, le sauvage, le primitif ») résume le comparatisme en ces termes (p.142) : « En principe, quiconque vit en même temps que moi est mon contemporain. Les Sauvages l'étaient des Civilisés. On n'en doutait aucunement au tournant du XVII^e siècle. En partie du fait de l'avènement de l'homme préhistorique, les Sauvages cessèrent d'être les contemporains des Civilisés de leur époque pour se retrouver contemporains du mammoth et du rhinocéros laineux. »

⁷⁸ CARTAILHAC, Émile, *La France préhistorique*, Paris, F. Alcan, 1889.

⁷⁹BERTHOUD, Samuel-Henri, *L'Homme depuis 5000 mille ans*, Paris, Garnier Frères, 1876.

⁸⁰ LANOYE, Ferdinand de, *L'Homme sauvage*, Paris, Hachette, 1873 (œuvre posthume).

⁸¹ HERVILLY, Ernest d', *Aventures d'un petit garçon préhistorique en France*, Paris, Librairie Mondaine, 1887.

de l'homme « tertiaire⁸² » lors du Congrès International d'Archéologie et d'Anthropologie à Bruxelles ainsi que l'élaboration, par Gabriel de Mortillet, d'une classification des âges selon l'industrie des populations longtemps réinvestie, corrigée, discutée. Cette même année Adrien Arcelin publie, sous le pseudonyme d'Adrien Cranile, *Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale*, ouvrage remarquable par sa façon alors encore rare de mêler théories savantes vulgarisées et narration d'aventure. Mais la manifestation la plus éloquente de l'intérêt que suscite la préhistoire auprès des foules semble être son insertion dans l'Exposition universelle de 1878, qui se tient à nouveau à Paris. On y relève en particulier la présence d'une présentation au Muséum ethnographique des missions scientifiques où sont montrés en miroir objets paléontologiques et ethniques. Sont également soumises à la curiosité du public, à l'initiative de la Société d'anthropologie, quatre-vingts vitrines montrant des haches préhistoriques jusqu'à l'âge de bronze. L'année 1878 voit également la création du Muséum ethnographique des missions scientifiques au Trocadéro, futur Musée de l'Homme, où sont notamment exposés des mannequins reconstituant l'évolution de l'industrie humaine. Plus tard, en 1884, l'installation d'un panorama, « Le Monde antédiluvien », au jardin d'acclimatation permet également au public de s'immerger dans un contexte préhistorique, avant qu'il ne soit détruit dans un incendie⁸³. Symptomatiquement, ces reconstitutions et publications, en cela en accord avec une idéologie républicaine qui tente de trouver ses marques dans une France à peine remise de la défaite de 1870, insistent sur le caractère tantôt industriel, tantôt militaire de ces sociétés primitives. Des spéculations ont bien cours à propos de l'existence ou non d'une sensibilité artistique chez ces hommes primitifs, mais elles sont discrètes, prudentes et rares bien que significatives⁸⁴.

Pourtant, dès l'aube des années 1880, des découvertes viennent corroborer la thèse d'un art préhistorique mais elles sont souvent ignorées. La rencontre des savants et de l'art préhistorique sera d'abord une succession de rendez-vous manqués. Le cas le plus éloquent est

⁸² Termes employés avant celui d'« anthropopithèque » (proposé par Mortillet) pour désigner un homme primitif, encore proche du singe, mais déjà capable d'élaborer des outils rudimentaires.

⁸³ La livraison du 10 janvier 1887 de *L'Illustration* montre « L'Incendie du panorama "Le Monde antédiluvien" au Jardin d'Acclimatation ».

⁸⁴ Voir en particulier, sur ce point, Nathalie Richard, *Inventer la préhistoire*, *op.cit.*, p. 180 : les activités plastiques des préhistoriques auraient d'abord été comprises comme une « distraction semblable à celle que pratiquent les bergers des montagnes suisses lorsqu'ils sculptent des morceaux de bois à la pointe de leur couteau pour passer le temps » donc pas comme des « préoccupations esthétiques ou métaphysiques complexes. »

celui de la grotte d'Altamira par Maria et Sanz de Sautola en 1879, rapporté au Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie qui ouvrira, dès l'année suivante, une période de plus de vingt ans de débats⁸⁵. Notons également le cas de la grotte de Pair-non-Pair, en 1883, dont les ornements sont ignorés, ou encore l'exhumation de squelettes en contexte funéraire à Bêche-al-Rotche, près de Spy, en 1886. Si la production plastique des préhistoriques est encore à peine soupçonnée, l'imagerie qu'ils nourrissent en revanche est abondante. Car les représentations de la préhistoire ne se bornent pas aux exemples littéraires et aux quelques reconstitutions plastiques que nous avons évoqués. Dans l'ordre chronologique, ce sont d'abord les palafittes, ces constructions sur pilotis déjà mentionnées, qui nourrissent l'imaginaire : dans les années 1860-1870, les paysages alpins d'Emmanuel Benner, Otto Emmanuel Bay ou Albert Anker se peuplent de « lacustres » au mode de vie souvent idéalisé où sont reconduites des habitudes modernes dans un contexte édénique fantasmé, loin de la représentation à venir des « âges farouches ». Puis ce sera plus assidûment Fernand Cormon, Paul Jamin et, dans une moindre mesure, Léon Maxime Faivre, qui se spécialiseront dans la peinture préhistorique⁸⁶.

Ces peintres pratiquent le plus souvent un art académique⁸⁷, empreint d'idéalisme hellénisant, de sujets d'Histoire ou de naturalisme animalier. Cela résulte notamment de la formation de ces artistes et de la nature des milieux dans lesquels ils évoluent : Léon Maxime Faivre, membre de la Société des artistes français, est un élève de Jean-Léon Gérôme et expose régulièrement dans les Salons. Paul Jamin, également sociétaire et habitué des Salons, se forme chez Gustave Boulanger, puis chez le non moins officiel Jules Lefebvre. Il est significatif que, Outre-Manche, James Tissot, peintre mondain, qui a par ailleurs caricaturé Darwin dans le *Vanity Fair* du 30 septembre 1871, donne une représentation très éthérée de la femme préhistorique. Le recours aux canons classiques va, certes, véhiculer une vision idéalisée de

⁸⁵ Marylène Patou-Mathis remarque que « c'est l'acceptation de l'art pariétal préhistorique qui constitue le tournant entre la préhistoire du XIX^e siècle, qui repose sur l'évolution biologique de l'Homme et la question des origines, et celle du XX^e siècle où l'évolution des cultures devient prépondérante » (*Le Sauvage et le Préhistorique*, *op.cit.*, p. 146) puis que, « le mot "artiste", pour qualifier les artisans de l'art mobilier préhistorique, est utilisé sans ambiguïté dès 1870 par les artistes, mais pas encore par les préhistoriens » (*ibid.* p. 148).

⁸⁶ Voir la première section de nos annexes. Le traitement spécifiquement pictural et populaire de la préhistoire à cette époque est particulièrement développé dans le catalogue de l'exposition *Vénus et Caïn* (BUSH, Katia, DAGEN, Philippe [dir.], *Vénus et Caïn : figures de la préhistoire, 1830-1930*, Bordeaux, Réunion des musées nationaux, 2003).

⁸⁷ Le tableau *Caïn*, lecture préhistorique de *La Légende des siècles*, vaut à Cormon d'être nommé Chevalier de la Légion d'honneur. Il effectue par la suite de nombreuses œuvres de commande, notamment pour le Muséum d'histoire naturelle. Quand il peint ses scènes préhistoriques, Paul Jamin est déjà membre de la très officielle Société des artistes français.

l'humanité primitive, quoique la violence s'y insère occasionnellement. Mais elle va surtout permettre à ces peintres de déployer leur savoir-faire académique, les qualités plastiques de leur travail, leur maîtrise du modelé, au prétexte de la nudité permise par le dénuement dans lequel on soupçonne les préhistoriques de se tenir.

Cette appropriation du thème préhistorique doit donc à la capacité du sujet à exploiter un érotisme libéré de l'observance des règles tacites de la peinture académique qui n'autorise la nudité qu'appliquée aux sujets nobles (mythologie ou allégorie). Mais cette sujétion à la bienséance, même dans l'expression d'une sensualité variablement diffuse, est contrebalancée par des manifestations plus typiquement « fin-de-siècle » sur lesquelles planent l'obsession de l'animalisation et le spectre de la régression. L'exemple d'Emmanuel Frémiet est à cet égard symptomatique. Les œuvres de ce sculpteur, de facture réaliste, souvent inscrites dans le genre animalier ou militaire et répondant parfois à des commandes publiques, ne sont *a priori* pas de nature à choquer le public. Refusée au Salon de 1859, incomprise et conspuée par ses contemporains, y compris par Baudelaire que l'on imagine pourtant difficilement effarouchable⁸⁸, sa sculpture de *Gorille emportant une négresse* [A9] a reçu la médaille d'honneur de la Société des Artistes à l'occasion de la présentation au public de sa deuxième version en 1887 et vaudra à son auteur de devenir membre de ladite Société⁸⁹. Ce succès est peut-être redevable d'une valorisation de la thématique préhistorique progressivement réévaluée entre temps autant que d'une atmosphère culturelle, esthétique et éditoriale plus permissive et encline à flatter le voyeurisme du public. Une gravure reproduisant la statue servira de couverture à une œuvre elle aussi provocatrice : *Le Gorille*, roman d'Oscar Méténier⁹⁰. Cet exemple illustre la porosité des frontières entre les discours académiques, populaires, et élitaires, se rapportant à la préhistoire. Ajoutons les noms des sculpteurs Paul Richer (*Le Premier artiste*), académicien, lauréat de l'Institut de France, et d'Auguste Rodin (*L'Âge d'airain*), expérimentateur formel proche des milieux d'avant-gardes, et nous voyons s'esquisser une diversité d'horizons esthétiques et culturels achevant de compliquer une

⁸⁸ BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 » dans les *Œuvres complètes*, vol.II., Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 348.

⁸⁹ Dans cette seconde version, le rapport avec la période préhistorique est plus clairement établi : le titre est changé (« négresse » est remplacé par « femme », ce qui efface l'éloignement géographique au profit, peut-être, d'un éloignement temporel), la femme en question a perdu sa tunique moderne, et le singe qui l'emporte tient dans sa main libre une pierre, proto-outil signalant peut-être son caractère pré-humain.

⁹⁰ METENIER, Oscar, *Le Gorille : roman parisien*, Paris, Victor-Havard éditeur, 1891.

tentative de démarcation nette. De plus, si le balisage, qui occupera une partie de cette étude, des spécificités des discours sur un axe vertical (productions adressées à un public populaire ou élitare) apparaît malaisé, il croise également un plan horizontal (entre littéraires et scientifiques) qui achève d'autant plus de complexifier la question de la circulation des savoirs qu'il s'applique à un corpus mouvant et problématique⁹¹.

Si quelques rares personnalités cumulent les statuts d'artiste et de savant⁹², d'autres, nous le verrons, ignorent délibérément les documents de première main ou les données fossiles pour livrer une vision personnelle et conjecturale de la préhistoire où le discours scientifique n'est que timidement abordé. Entre ces deux extrémités, nombreux sont ceux qui, comme Verne et Rosny, choisissent une voie médiane entre accumulation et exploitation de documentation et mise en fiction plus ou moins fantaisiste. On l'a vu, la matière documentaire ne manque pas : les quatre dernières décennies du siècle sont jalonnées par un nombre considérable de publications scientifiques en revue ou en volume dont nous rendons compte dans notre bibliographie. Ces publications sont généralement marquées par une approche ethno-comparatiste, historiographique, géologique, ou par les apports de la récente anthropologie couplés à de nouvelles pratiques archéologiques. Toutes ces disciplines vont converger vers l'homme fossile, ses possibles comportements, son éventuelle culture, pour définir la science préhistorique. Celle-ci va d'abord mêler observations et interprétations des données fossiles, spéculations sur la base de comparaisons avec les peuples contemporains et conjonctures imprudentes.

III. *Pour une approche épistémocritique des cultures fin-de-siècle*

Le caractère intrinsèquement spéculatif de la discipline préhistorique à ses débuts, donc propice au récit, sur lequel nous avons ouvert notre propos, a été signalé à notre attention par de nombreuses études. Nous pouvons ainsi nous appuyer sur des travaux portant spécifiquement sur l'histoire des représentations de la préhistoire à travers les textes, les images, les expositions.

⁹¹ Nous empruntons la distinction de ces deux clivages à Yves Jeanneret en l'extrayant de l'observation des contenus vulgarisateurs pour l'appliquer à un spectre plus large de publics (le plan vertical que déploie Jeanneret ne va pas du populaire à l'élitare, mais du savant à l'ignorant). *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, 1994, p. 35.

⁹² Richer était sculpteur et anatomiste ; dans le domaine littéraire, Adrien Arcelin, dont nous avons mentionné le roman préhistorique, était également un préhistorien.

L'ouvrage collectif *L'Homme préhistorique, images et imaginaires*⁹³, dirigé par Albert et Jacqueline Ducros, en particulier, aborde cette question sous différents angles. Claudine Cohen, également, dans *L'Homme des origines*⁹⁴, insiste sur cet aspect fictionnel de la préhistoire des débuts, dont elle dresse un historique. Noël Coye, dans *La Préhistoire en paroles et en actes*⁹⁵, déploie lui aussi une histoire de l'institutionnalisation de la discipline préhistorique et des découvertes qui la jalonnent. Il rend compte, chemin faisant, de l'innutrition, en amont, de motifs mythologiques par la jeune discipline et, en aval, de sa capacité à générer de nouveaux mythes. Aussi, des ouvrages plus généraux sur l'histoire de la préhistoire, notamment *Inventer la préhistoire*⁹⁶ de Nathalie Richard, donnent ponctuellement à penser ce travail de la fiction à l'œuvre dans cette science alors en gestation. Ces travaux, nombreux et documentés, donnant à comprendre la préhistoire à ses débuts comme une discipline aux prises avec l'imaginaire et douée d'une littérarité qui l'attire dans le domaine des représentations, se doublent d'études sur ses potentialités imageantes⁹⁷. Déjà, un article collectif de la revue *Préhistoire et Anthropologie méditerranéennes* de 1993 présentait une typologie succincte des principaux aspects de la représentation visuelle de l'homme préhistorique⁹⁸. Une exposition s'étant tenue au Musée de Solutré, durant l'année 2011, a également donné lieu à une publication qui revient, *via* un riche apport iconographique, sur les tropes véhiculés par l'imagerie préhistorique depuis le XIX^e siècle⁹⁹. Une précédente exposition, au Musée d'Aquitaine, à Bordeaux, avait déjà tenté de mettre en lumière le travail de l'imaginaire sur un ensemble d'œuvres peintes et sculptées¹⁰⁰. Deux expositions sont également en cours ou en montage au Musée de l'Homme pendant que s'écrit cette étude : *Arts et préhistoire* (2022-2023), qui met occasionnellement en dialogue

⁹³ DUCROS, Albert et Jacqueline (dir.), *L'Homme préhistorique, images et imaginaires*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁹⁴ COHEN, Claudine, *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Seuil, 1999.

⁹⁵ COYE, Noël, *La préhistoire en paroles en actes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁹⁶ RICHARD, Nathalie, *Inventer la préhistoire, les débuts de l'archéologie préhistorique*, *op.cit.*

⁹⁷ D'intéressants exemples d'analyses du thème de l'animalité en l'homme dans les champs des arts visuels, qu'a pu permettre de penser la préhistoire, sont lisibles dans la fructueuse étude de Laurent Baridon et Martial Guédron, *Homme animal : histoires d'un face à face*, Paris, Adam Biro, 2004.

⁹⁸ FONTON Michèle, BOËTSCH Gilles et FERRIE Jean-Noël., « La mise en scène de l'homme préhistorique dans la peinture et l'illustration », *Préhistoire et Anthropologie méditerranéennes*, 1993, tome 2, pp. 143-148.

⁹⁹ BUFFETAUT, Éric, COYE, Noël, KAESER, Marc-Antoine (dir.), *Mythique préhistoire, idées fausses et vrais clichés*, Solutré, Musée de préhistoire, 2011. Plus récemment (2018), une partie de l'exposition *Néandertal*, au Musée de l'Homme, était consacrée aux représentations des néandertaliens dans les arts plastiques du XIX^e siècle.

¹⁰⁰ *Vénus et Caïn : figures de la préhistoire, 1830-1930*, *op.cit.*

productions préhistoriques et contemporains, et *Picasso et la préhistoire* (2023). Enfin, en 2019, l'exposition *Préhistoire, une énigme moderne* (supervisée par Cécile Debray, Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki) au centre Georges Pompidou, plutôt axée sur les avant-gardes et l'art contemporain, présentait néanmoins en début de parcours des œuvres de la fin du XIX^e siècle.

La thèse de Marc Guillaumie, que nous avons signalée, constitue une base solide de laquelle nous pouvons partir. En définissant le roman préhistorique comme un genre à part entière, qu'il définit, balise et historicise, Marc Guillaumie donne des outils précieux à l'analyse de l'imaginaire préhistorique. Mais son étude est menée sur la base d'un corpus uniquement littéraire et majoritairement composé de productions populaires et vulgarisatrices. D'autres travaux ont tenté de dégager les spécificités d'une lecture « fin-de-siècle » des théories évolutionnistes. L'étude comparatiste d'Évanghélia Stead en particulier, *Le Monstre, le singe, le fœtus*¹⁰¹, déploie une analyse de la circulation du modèle darwinien sur un large corpus d'œuvres décadentes, participant à restituer un véritable imaginaire évolutionniste fin-de-siècle, empruntant divers canaux d'expression (visuels ou textuels) qu'il informe en retour. Ce travail fait notamment l'examen des potentialités thématiques, mais aussi formelles offertes par la figure du singe en contexte évolutionniste (esthétique de l'hybridité, place de l'accidentel...).

En effet, selon l'autrice, le darwinisme renforce certes, sur les plans thématiques, philosophiques et métaphysiques, le sentiment de la finitude et la vision d'un monde sans Dieu, mais il motive surtout une obsession pour l'anomalie, la monstruosité, l'hybridation et l'inaccomplissement¹⁰². Ces préoccupations trouvent un sens nouveau et se voient dispensées d'une certaine légitimité (scientifique), mais leurs enjeux ne se limitent pas à un investissement thématique, loin s'en faut : elles trouvent des implications conséquentes sur la poétique et l'esthétique même de la décadence qu'elles participent à configurer. La figure du singe, en

¹⁰¹ STEAD, Évanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus : tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, op.cit.

¹⁰² L'autrice avait déjà œuvré à l'analyse de la littérarité du darwinisme et de son appropriation par quelques écrivains dans une contribution à l'ouvrage collectif *Fiction et Connaissance* : « Le registre du mixte ou l'attrait littéraire de Darwin », dans *Fiction et Connaissance. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998 (dirigé par Catherine Coquio et Régis Salado).

particulier, bénéficie de ces apports savants : si la décadence ne l'invente ni de la découvre¹⁰³, elle la réinvestit sous l'influence du darwinisme, s'en ressaisit à de nouveaux frais pour tordre les mythes et menace d'infléchir toute représentation de l'homme vers son double simiesque. Le singe est donc toujours parodie, mais plus encore, il est une figure de la dégradation, de l'intermédiaire, de l'indécision. Si un tel bouleversement est sensible dans la forme et y trouve un terrain d'expression privilégié sur lequel expérimenter et réaliser un certain masochisme du créateur qui découvre son humiliante animalité en même temps que son incomplétude et finit par l'exhiber, il n'est évidemment pas sans retentissement sur les paramètres ontologique constitutifs de la décadence, par ailleurs solidaires des préoccupations poético-esthétiques et visibles à travers elles.

Enfin, la thèse de Stead insiste sur un point important qui éclaire les raisons de l'attraction des décadents pour ce sujet : la congruence entre passé préhistorique et avenir dégénéré qu'il permet d'envisager. En effet, l'on peut s'étonner à juste titre de la fascination qu'exerce l'investigation du passé lointain par les sciences sur des créateurs qui se présentent comme obsédés par la chute à venir¹⁰⁴. Mais le paradoxe se lève dès lors que l'on considère, avec l'autrice, que « pour la fin du XIX^e siècle, le scénario darwinien est réversible, dans le temps et entre les espèces¹⁰⁵ » et que l'imaginaire évolutionniste « oblige l'individu à se penser dans une continuité : un regard en arrière lui montre un ancêtre qui fut tantôt un sauvage, tantôt un singe ; un regard en avant, un être qui aura raison de lui par la loi du plus fort, ou bien sa propre image dégénérée¹⁰⁶. » Ces spécificités de la décadence, pensées à partir du contexte savant, ont donc été richement documentées et analysées, et nous souhaiterions nous en saisir dans cette étude pour exploiter ces données en vue de dégager de nouvelles perspectives qu'elles autorisent à

¹⁰³ Selon les termes de l'autrice, qui rappelle l'ancienneté de cette figure. Pour un historique des rapports entre homme et singe à travers les arts durant les siècles précédents, voir la contribution de Claude Blanckaert pour *Les origines du monde, l'invention de la nature au XIX^e siècle*, « Le double. Variation sur le singe » (Paris, Gallimard, 2020).

¹⁰⁴ Et ce d'autant plus que, dans une culture plus large, le récit d'aventure scientifique n'aborde que très peu cette période : à l'issue d'une étude statistique menée sur la base d'un large corpus répertorié par les chercheurs et chercheuses de l'ANR Anticipation, Claire Barel-Moisan montre que le passé est la période la moins mobilisée, loin derrière le présent, mais aussi le passé et futur proche ou lointain. Voir « Le Who's who des scientifiques dans l'anticipation », dans l'ouvrage qu'elle dirige avec Jean-François Chassay, *Le Roman des possibles : l'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860 – 1940)*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2019, p. 51.

¹⁰⁵ *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 358.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 326.

penser, en particulier en direction de la définition d'une eschatologie propre à la décadence et de l'exploration des contours ontologiques qui la conditionnent et la distinguent.

Les travaux de Nicolas Wanlin¹⁰⁷ sur la poésie scientifique, et en particulier darwinienne, enrichissent considérablement l'analyse de la circulation du savoir biologique dans la littérature. D'autres recherches menées dans le domaine de l'épistémocritique, notamment celles de Hugues Marchal¹⁰⁸ et Gisèle Séginger¹⁰⁹, ont eu pour objet l'innutrition des sciences du vivant par la littérature et ont plus particulièrement permis de mesurer et examiner leur retentissement sur la poétique « fin-de-siècle ». L'ANR « Biographe », coordonnée par Gisèle Séginger et Thomas Klinkert, qui explore les rapports entre création littéraire et sciences biologiques, et le programme « temps biologique, temps historique » (2013, 2014), également coordonné par Gisèle Séginger pour sa partie française, prouvent l'intérêt des dix-neuviémistes pour les problématiques liées aux représentations des savoirs scientifiques dans la littérature ou à la littérarité des discours savants. L'ANR HC19, *Histoires croisées au XIX^e siècle*¹¹⁰, coordonnée par Anne-Gaëlle Weber, allait dans ce sens et insistait sur ce double mouvement allant des sciences du vivant à la littérature et inversement. Distinguons également, dans le domaine visuel, les publications de Barbara Larson¹¹¹, qui font l'examen des potentialités imageantes de la théorie évolutionniste, laquelle donnerait lieu à une esthétique propre et aurait participé à l'édification de l'imaginaire scientifique fin-de-siècle. En France, d'autres études

¹⁰⁷ En particulier, pour notre étude, WANLIN, Nicolas, « Illustrer la poésie scientifique au XIX^e siècle : un défi éditorial et culturel », *Savoirs et savants dans la littérature*, Pascal Alexandre-Bergues/Jean-Yves Guérin (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2010, ou « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme*, n° 154, 2011 : « Le vivant », Gisèle Séginger (dir.). Par ailleurs, le thème choisi pour ce numéro de la revue et, plus encore, celui plus récent sur « L'Épistémocritique » (volume 183, n° 1, 2019), réaffirment l'expansion de ces champs d'étude chez les dix-neuviémistes.

¹⁰⁸ MARCHAL, Hugues, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 144, n° 2, 2009, pp. 25-37. Signalons également l'importante anthologie qu'il a dirigée, à l'issue de l'ANR Euterpe, *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 2013.

¹⁰⁹ Outre sa participation, en tant que contributrice, directrice et coordinatrice, aux numéros de *Romantisme* cités plus haut, et les programmes de recherches mentionnés, citons également le programme IUF « Arts et Savoirs » (2016-2021) et sa co-direction (avec Paule Petitier) de l'ouvrage collectif *Les Formes du temps*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes et Savoirs », 2007.

¹¹⁰ « Histoires croisées au XIX^e siècle : histoire des sciences du point de vue de la littérature et histoire de la littérature du point de vue des sciences » (2011-2013).

¹¹¹ Elle a dirigé, avec Fae Brauer, *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture and Darwin*, Lebanon, UPNE, 2009. Elle est également l'autrice d'une étude sur Odilon Redon, *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.

ont œuvré à une analyse des productions visuelles occasionnées par la biologie au XIX^e siècle, entre science et esthétique, notamment autour de Haeckel¹¹². Concernant les rapports plus globaux entre science et esthétique, l'importante étude de Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*¹¹³, a permis de dégager des pistes fertiles. Enfin, les publications et l'existence même de la revue *Alliage* témoignent du rayonnement des préoccupations épistémocritiques au-delà des murs de l'université.

Ces travaux sont également précieux à bien des titres. D'abord, ils dégagent des pistes méthodologiques que nous exploiterons : balisages des thématiques s'articulant autour des sciences du vivant et réinscription de ces savoirs dans un contexte discursif, regard comparatiste sur les différents discours littéraires exploitant ces thèmes et sur la production scientifique elle-même, dont la littérarité est envisagée. Sur ce dernier point, s'il est évident, vue la nature de notre corpus, que nous concentrerons plutôt notre attention sur le mouvement allant du texte savant à la production littéraire et artistique, il demeure que nous considérerons le mouvement inverse, à savoir la possibilité d'une intégration de l'imaginaire symbolo-décadent dans la littérature savante : par exemple, des ouvrages à prétentions scientifiques comme celui de Max Nordau s'appuient sur les productions culturelles pour dessiner une théorie de la « dégénérescence¹¹⁴ » ou s'imprègnent plus subtilement d'appréhensions eschatologiques pour lesquelles la culture artistique de l'époque a préparé le terrain, comme c'est le cas chez Gustave Le Bon¹¹⁵. Surtout, ces travaux permettent d'observer l'innutrition par l'imaginaire symbolo-décadent des théories scientifiques, d'apprécier l'actualité ou non des thèses reconduites¹¹⁶, et ainsi de mettre en valeur les effets de circulation des savoirs dans une culture

¹¹² *Arts et Savoirs*, n° 9, Ernst Haeckel, *entre science et esthétique*, dir. Henning Hufnagel, Frank Jäger et Nicolas Wanlin, LISAA, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/aes/> [dernière consultation le 02.03.2020]. Cette revue, dans son ensemble, encourage le dialogue entre histoire littéraire, artistique et scientifique dont nous voulons rendre compte.

¹¹³ DASTON, Lorraine et GALISON, Peter, *Objectivité* (Traduit de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou), Paris, Les presses du réel, 2012.

¹¹⁴ NORDAU, Max, *Dégénérescence* (traduit de l'allemand par Auguste Dietrich), Paris, Alcan, 1894.

¹¹⁵ Dans LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895, p. 4, l'auteur propose une vision crépusculaire de l'avenir de l'humanité et veut mettre en garde contre l'anarchie à laquelle mènerait le pouvoir des foules, comprises comme « ce communisme primitif qui fut l'état normal de tous les groupes humains avant l'aurore de la civilisation ».

¹¹⁶ Pour une observation des phénomènes de circulations et de leurs rythmes, mais aussi de réemplois de discours savants ostensiblement anachroniques, nous consulterons MARCHAL, Hugues, « Péremption savante et intégration littéraire », dans DAHAN-GAIDA, Laurence (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, (pp.29 à 43).

littéraire et artistique. Cette observation de la mobilité autant que de la plasticité des savoirs, selon les discours qui se l'approprient, peut aboutir au décloisonnement d'épistémès, à condition d'envisager les productions littéraires et artistiques comme des discours véhiculant, si ce n'est de la science, au moins une certaine vision de la science. Nous voudrions cependant prolonger ces travaux qui se concentrent sur un examen de la seule théorie évolutionniste et de ses concurrentes, pour l'enrichir d'une attention portée aux autres disciplines abordant le problème des origines, en particulier l'archéologie et l'anthropologie préhistorique. L'observation des spécificités de la thématique des origines pourra permettre de mieux sonder la complexité de l'imaginaire « fin-de-siècle » que l'on a tendance à concevoir comme obsessionnellement préoccupée par sa contemporanéité, son avenir, ou un passé chronologiquement situable (Bas-Empire, Moyen Âge). Enfin, leur champ d'application se limite bien souvent au périmètre des tendances décadentes. Un des enjeux de notre étude sera de vérifier si ces outils restent opérants appliqués aux expressions symbolistes, dont on retient peu l'attrait pour les sujets scientifiques.

Dans la lignée de ces recherches épistémocritiques, nous souhaiterions questionner des textes, des images, observer leurs dialogues, ce qui se joue à leur intersection. Mais nous ambitionnons aussi de les déplier sur la société dans laquelle ces régimes de représentations s'inscrivent plutôt que de les considérer isolément comme des produits autonomes. Aux apports des études texte-image s'ajouteront donc ceux des plus récentes études visuelles¹¹⁷ qui mettent au centre de leurs préoccupations le rôle idéologique voire politique des images et les comprennent comme des vecteurs propres à mettre en circulation ces idéologies. La possible complémentarité de ce champ avec celui de l'épistémocritique a été étudiée par Delphine Gleizes, dans un article de la revue *Romantisme*¹¹⁸ pointant l'intérêt et la richesse d'une telle collaboration. De ce point de vue, nous envisageons d'apporter notre contribution aux résultats déjà fertiles de ces travaux en participant à l'ouverture d'un nouveau champ de recherches :

¹¹⁷ Parmi les promoteurs de la discipline, certains se sont notamment interrogés sur la préhistoire, en particulier sur les enjeux et les raisons de la circulation de certaines images. Citons en particulier l'Américain W. J. T. Mitchell (*The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago, 1998.) et le Français André Gunthert (« Peut-on photographier les dinosaures ? », Canal-U, la vidéothèque de l'enseignement supérieur, ID : 10670/1.w3c4of ou encore « Le Dinosaur, figure des pouvoirs de la science », compte rendu du séminaire du 8 avril 2010, visible dans son carnet de recherches : <https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/518> [consulté le 11.12.2019]).

¹¹⁸ GLEIZES, Delphine, « L'épistémocritique à la lumière des études visuelles. Enjeux et perspectives », *Romantisme*, vol. 183, n° 1, 2019, pp. 79-90.

l'application des concepts issus des *visual studies* à des écoles élitaires permettra en effet d'élargir son champ d'investigation et de révéifier la porosité des frontières entre cultures *high* et *low*¹¹⁹. Une réévaluation de ces distinctions dans le domaine de la littérature a déjà été menée à propos d'un auteur de notre corpus : la thèse de Cédric de Guido sur l'édition et la réception de Marcel Schwob nous semble constituer un bon exemple de la mobilité des auteurs considérés comme décadents ou symbolistes, naviguant entre cultures élitaires et populaires¹²⁰.

De tels partis pris méthodologiques prennent acte de l'intérêt que nous portons aux représentations d'un savoir plus qu'au savoir lui-même¹²¹. Les effets de télescopages qui nous incitent à déplier la préhistoire sur une temporalité aussi longue, sont bien le propre des discours véhiculés par la vulgarisation, la littérature, l'iconographie, autrement dit les expressions de l'imaginaire bien souvent adressées à un large public plutôt qu'exclusivement savant. Dans cette perspective, nous élargissons à notre corpus l'hypothèse de Jeanneret qui postule un rapport « dynamique » plutôt que « descriptif » entre représentation (vulgarisée dans le cas de son étude) et théorie scientifique¹²². Nous abondons avec lui dans le sens d'un dépassement de la vision de la communication de la science comme seule reconduction à l'identique : le projet du vulgarisateur, selon Jeanneret, n'est pas de « reproduire » un discours, mais d'en « construire » un nouveau, informé par le discours savant¹²³. Nous gageons qu'il en va de même

¹¹⁹ Les récents travaux de Julien Schuh nous incitent à ce décloisonnement. Voir notamment SCHUH, Julien, « Une avant-garde populaire : le rire synthétique à la Belle Époque », Congrès *Médias 19 La presse et les journalistes au XIX^e siècle : identités et modernités*, Guillaume Pinson ; Marie-Ève Thérenty, Juin 2015, Paris, France. En ligne [dernière consultation le 03.06.2020] : <http://www.medias19.org/index.php?id=22897>. Dans cet article, il fait l'examen de la similarité des audaces stylistiques dans des publications indifféremment avant-gardistes et grand public, et observe la mobilité des artistes entre ces deux sphères. Deux autres travaux importants du même auteur allant dans le sens de ce décloisonnement sont à signaler : « Gourmont et l'art populaire », (*Re*)lire *Remy de Gourmont – 1915-2015*, Vincent Gogibu ; Sophie Lucet, avril 2015, Paris, France. En ligne [dernière consultation le 02.06.2020] : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140227/document>. Ou encore « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle » Colloque *La littérature à l'épreuve des arts populaires*, juin 2012, Champs-sur-Marne, France. pp. 23-44. En ligne [dernière consultation le 03.05.2020] : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988516/document>

¹²⁰ GUIDO, Cédric de, *Marcel Schwob, « un journaliste de l'espèce rare »*, *op.cit.*

¹²¹ Noël Coye fait bien valoir la différence de ces régimes de discours quand il évoque les gravures : « En reprenant durablement un stock limité de gravures, les ouvrages de vulgarisation fabriquent des archétypes dont la crédibilité est appelée à devenir à moyen terme plus grande que celle du discours scientifique. » (*L'Homme préhistorique, images et imaginaires*, *op.cit.*, p. 221). Nous gageons que cette hypothèse vaut pour l'ensemble des représentations, écrites ou imagées.

¹²² JEANNERET, Yves, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, *op.cit.*, p. 121.

¹²³ JEANNERET, *ibid.* p. 38.

pour le corpus plus élitare sur lequel cette étude se penchera, peut-être même à plus fortes raisons, selon des paramètres différents et mobilisant d'autres enjeux.

Dès lors que nous admettons que la représentation n'est pas une traduction, un déplacement d'un terrain à un autre, de savoirs, d'images, de discours intouchés, nous pouvons davantage nous intéresser aux modifications, aux distorsions, aux relectures et aux apports qu'impliquent ces déplacements. La notion de représentation s'insère en cela au cœur de problématiques qui s'appliquent particulièrement au projet avoué de ces productions de dévoiler l'invisible, ici, de relever l'enjeu de donner à percevoir cet irréprésentable qu'est la préhistoire, de mettre en présence le révolu. C'est ici qu'apparaît un enjeu décisif qui distingue le discours porté sur la science (dans notre cas, artistique et littéraire), du discours scientifique lui-même : il est en même temps producteur et dépendant d'idéologèmes¹²⁴. Partant, il s'agira de considérer les œuvres comme dépliées sur un contexte social, dépassant la science mobilisée, que cette ouverture soit le fruit d'un discours assumé ou d'un impensé. Notre objectif sera notamment d'analyser les indices qui reconduisent à ce contexte, y compris dans des œuvres qui revendiquent leur autotélisme. Cet « effet-idéologie »¹²⁵ souterrain met en place un appareil normatif dans l'énoncé qu'il participe à produire ou à affermir. Il met alors au jour un système de valeurs dont la lisibilité, le repérage, ne dépendent pas toujours d'une intentionnalité de l'auteur ou de l'artiste, parfois difficilement cernable.

Les études en épistémocritique dont nous nous inspirons et auxquelles nous empruntons nos méthodes nous encouragent à aborder ces tendances littéraires et esthétiques en termes de décroissement et à envisager l'examen de la thématique préhistorique comme un bon point de vue depuis lequel observer cette porosité des frontières entre populaire et élitare. Comment l'expression de la sauvagerie humaine, par exemple, peut-elle être compossible dans un univers décadent élitare et un univers moins confidentiel ? Pour répondre à de telles interrogations, il s'agira d'envisager le fait que la poétique de la décadence, bien que voulant s'opposer à son époque, n'en demeure pas moins un de ses produits, une expression de ses fantasmes et

¹²⁴ Selon l'acception large retenue par Marc Angenot : « On appellera idéologème toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier (que ce soit "la valeur morale", "le Juif", "la mission de la France" ou "l'instinct maternel"). Ces sujets sont déterminés et définis par l'ensemble des maximes où le système idéologique leur permet de figurer. » (*Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise, 1979).

¹²⁵ HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1997, pp. 9-10.

angoisses. Un des enjeux de notre étude sera donc de vérifier cette perméabilité des représentations et de comprendre l'imaginaire préhistorique comme opérateur d'indécision entre ces discours, puisqu'il permet la circulation de thématiques populaires dans la littérature finisécularisée, en même temps que de distinction, puisqu'un traitement spécifiquement symbolo-décadent de la thématique préhistorique est repérable. L'analyse du thème préhistorique pourra alors permettre de rendre compte de la complexité de ces tendances mouvantes aux contours déjà peu étanches, mais aussi de les resituer par rapport au naturalisme : plutôt que de considérer ces rapports sous le seul angle de la rupture ou de la succession, une contribution à l'analyse du traitement de la science par ces tendances permettra-t-elle d'observer des effets de pivots et de transitions ? En effet, alors que la dimension anti-scientifique des tendances fin-de-siècle est à juste titre retenue, d'importantes études, comme celle d'Évanghélia Stead déjà citée¹²⁶, rappellent que le décadentisme a permis un glissement en proposant un nouvel usage poétique de la science, ce qui invite encore à envisager le caractère processuel de la sortie du naturalisme.

Enfin, la thématique préhistorique nous permet certes d'interroger des constantes de l'imaginaire décadent telles que l'obsession eschatologique, la monstration de l'hybridité, ou encore l'antihumanisme. Mais peut-être permet-elle aussi de dégager de nouveaux terrains, *a priori* contre-intuitifs, et de réévaluer certains thèmes souterrains. Évoquons pour l'instant la métapoéticité permise par la science : la discipline préhistorique met en effet à disposition une matière langagière apoétique dont l'exploitation poétique trahit donc une volonté de mise en crise du langage littéraire. De ce côté, l'idée d'une évolution de l'homme et du vivant dégage des perspectives nouvelles pour la critique et l'histoire littéraires et artistiques dont les protagonistes de l'époque se saisissent. Pensons encore à cet autre phénomène inattendu que constitue l'esthétisation de la sauvagerie par les décadents, autrement dit, de la nature en l'homme. Du côté du symbolisme, dont la poétique sans doute est trop systématiquement résumée à sa sujétion à l'idéalisme, peut-être observerons-nous, plutôt qu'une nette rupture, certains phénomènes de reconduction de motifs ou de thèses scientifiques au profit de cet idéalisme. Après une tentative de singularisation du discours élitaire vis-à-vis du populaire, l'enjeu de cette étude sera en effet de questionner les spécificités de ces productions et de faire l'examen des représentations de la préhistoire dans des milieux de création où la confiance en la science ne paraît pas aller de soi. Il s'agira alors d'observer un double mouvement : d'une

¹²⁶ *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*

part, la reconduction de l'imaginaire préhistorique populaire et des idéologies qui le soutendent dans la culture symbolo-décadente ; d'autre part, la mise à contribution de ces données et de ce déjà-là par cette culture au profit d'un imaginaire qui lui est propre.

PREMIÈRE PARTIE. VULGARISATION, DISCOURS AMBIANT
ET PUBLICS : UN USAGE PRESCRIPTIF DE LA SCIENCE ?

Chapitre I. De possibles sources pour les générations symbolo-décadentes : itinéraire de la préhistoire dans la culture populaire

La préhistoire, en tant qu'histoire sans annales textuelles et iconographiques, encourage la mise en récit et en images et s'offre comme un objet intrinsèquement fictionnalisable, à mi-chemin entre le domaine du savoir et celui de l'imagination¹. Nous évoquerons par ailleurs les productions qui s'y rapportent en termes de « fictions préhistoriques », au cours de cette étude, nous inspirant du travail inaugural de Marc Guillaumie sur le « roman préhistorique » en tant que genre, auquel elle doit beaucoup. Il s'agira ici de comprendre la fiction dans un sens large, comme produit culturel engageant une suspension de la véridicité plus ou moins assumée par le producteur, à même de représenter ce qui n'existe pas ou, dans notre cas, plus. De telles créations, si elles peuvent se présenter comme « productrice[s] de connaissance et de vérité² », n'en demeurent pas moins l'expression d'un « monde possible » plutôt qu'effectif. Étant donné

¹ Richard Somerset analyse dans différents travaux le potentiel fictionnalisant de tout regard porté sur la préhistoire, qu'il soit inscrit dans un schéma fixiste ou dans un schéma dynamique (transformiste ou darwiniste) : « Adopting a variety of narrative strategies, they [les auteurs plus ou moins populaires qui se saisissent du sujet] were all trying one way or another to recruit the empirical historicisation of nature offered by the geologists and palaeontologists in defence of some particular outlook as to the place of human beings in a natural environment that was no longer static or fixed. » « Adoptant diverses stratégies narratives, ils essayaient tous, d'une façon ou d'une autre, d'exploiter l'historicisation empirique de la nature proposée par les géologues et les paléontologues pour défendre un certain regard sur la place de l'homme dans la nature, qui n'était plus fixe ni statique. » Dans SOMERSET, Richard, « From Monster to Ancestor: The Emergence and Animation of the Deep Past », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 85 Printemps | 2017, mis en ligne le 21 mars 2017, §18 [dernière consultation le 07.07.2020: <http://journals.openedition.org/cve/3166>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cve.3166>]. Il aborde le sujet concernant les fictions se rapportant plus spécifiquement à la préhistoire de l'homme sur un mode moins académique, dans « Fictionalising Humans Origins », dans le *lines.fr*, n° 3, *The Idea of Origin*, 2007, pp. 99 à 113. [en ligne, dernière consultation le 07.07.2020 : <https://www.lines.fr/lines3/>]

² SHUSTERMAN, Ronald, « Fiction, connaissance, épistémologie », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 503.

son caractère conjectural, la préhistoire se présente intrinsèquement comme un objet de fiction³. De fait, tout discours préhistorique se situe, à divers degrés, sur un axe de fictionnalisation qui part du respect le plus prudent et attentif à l'état des connaissances pour aller vers l'extrapolation la plus fantasque. Le curseur de ce degré de fiction se place donc en regard de l'histoire des sciences et de leur communication. Nous gageons en outre que les autres formes littéraires que le roman (en particulier le conte⁴) ainsi que les expressions plastiques (illustrations, sculptures, tableaux, photographies) et, plus largement, visuelles (choix muséographiques et dispositifs d'exposition des pièces fossiles ou des reconstitutions) participent conjointement à la construction de « fictions » préhistoriques.

A. La « fiction préhistorique », tentative de nomenclature

L'étendue de ce que peut recouvrir la notion d'imaginaire préhistorique et la variété de ses expressions, du roman préhistorique à proprement parler à la mention ponctuelle au détour d'un vers en passant par la récurrence de motifs visuels, impose un travail liminaire de typologisation des formes qu'il emprunte. La distinction et le classement de ces formes, que nous allons mener ici, nous permettra, en parallèle de dégager des critères à même de constituer un corpus. Ce travail sera mené dans deux directions : les données retenues qui serviront à paramétrer notre typologie permettront en retour de poser les bases des analyses que nous développerons. Ces analyses s'appliqueront d'abord à un corpus de textes et d'images populaires composé suivant ces mêmes critères. Elles se fondent en premier lieu sur des études menées à différents niveaux, en particulier dans le roman, et dont nous élargirons le champ d'application. Parmi elles, celle de Marc Guillaumie, déjà citée, propose des outils nombreux et opérants, au-delà même du genre romanesque dont il fait l'examen.

La définition du genre préhistorique que Marc Guillaumie applique au roman concerne ceux qui se déroulent dans une période préhistorique, des premières lignes jusqu'aux dernières. Ces œuvres reposent sur une série d'éléments récurrents (stéréotypes, personnages-types, topoï

³ Pierre Citti, remarque notamment que la préhistoire exige un scénario qui est à écrire, contrairement à celui de l'Histoire car « ici les faits autorisent la fiction. De là le charme singulier du roman préhistorique : tout le monde sait que ce n'est qu'un roman, mais il ne peut en être autrement. » Dans « Âge de pierre : anthropologie et littérature au XIX^e siècle », *La Plume et la pierre, l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle* (dirigé par Martine Lavaud), Nîmes, Lucie éditions, 2007, p. 46.

⁴ Mais également la poésie qui, même lorsqu'elle n'est pas narrative, ouvre la voie au déploiement d'une vision des origines dont le caractère spéculatif débouche sur une forme de « fiction ».

narratifs plus ou moins stables), reconduisent les savoirs de leur époque ou légèrement antérieurs à des degrés variables, et mettent fréquemment en narration l'évolution et le progrès. La situation chronologique de ces romans, dont la diégèse se déploie à une époque à laquelle le lectorat n'est relié que par l'incommensurable chaîne des générations, fait nécessairement l'objet d'une attention particulière puisqu'elle ne saurait avoir été choisie au hasard. Le recensement de Guillaumie met au jour une prédilection pour les supposées périodes de basculement de l'histoire de l'humanité, moments (en vérité très longs) pivots sur lesquels se chevillent les thématiques du progrès, de l'évolution ou de la stagnation et de la régression. Il propose donc une typologie sur la base des époques mises en scène, ne reposant pas sur la temporalité intrinsèque au texte (stratégies ou situations narratives), mais sur l'époque qu'il représente, à même de donner des pistes de lecture qui tendent déjà vers l'interprétation idéologique et ontologique. Ainsi distingue-t-il les représentations du « primitif », du « sauvage » et du « barbare ». Les premières tiennent de l'aventure intérieure et régressive et représentent la rencontre de l'Autre dans l'effroi. Les secondes se situent au néolithique et mettent en scène des chasseurs nomades. Les dernières, également situées au néolithique, montrent la naissance des peuples et des lacustres déjà avancés sur le chemin de la civilisation. Marc Guillaumie propose donc de répartir les œuvres d'après la situation chronologique où se déploie la diégèse. Cette distinction s'opère bien au sein de l'ensemble qu'il définit comme roman préhistorique, duquel il exclut tout récit se situant dans le présent de l'écriture (sauf récit-cadre qui pose un seuil duquel partir, mais ne constitue pas l'essentiel du texte).

Guillaumie met également en valeur les rapports du roman préhistorique avec la science-fiction (SF) : c'est aussi un récit du « possible » par opposition à un récit du « réel » ou de « l'imaginaire⁵ », autrement dit, une « littérature conjecturale ». Cependant, les possibles de la SF sont infinis, quand le roman préhistorique, devant rejoindre notre époque, recherche un scénario unique. Il résume l'inversion ainsi :

Étant donné ce que nous sommes, que *pourrions-nous* devenir ? (SF)
....., que *devons-nous* avoir été ? (RP)⁶

⁵ Il s'appuie ici sur les travaux de Gérard Klein, « Introduction à l'anthologie », dans *Histoires de machines*, Paris, Librairie Générale Française, vol.1, 1974, pp. 5-12.

⁶ *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p. 258.

La mise en lumière de telles problématiques nous sera utile, en particulier dans le cadre d'analyses portant sur les inquiétudes d'une époque préoccupée par la possibilité d'une régression⁷ ; hantise notamment alimentée et véhiculée, nous le verrons, par la diffusion des imaginaires préhistoriques.

Les catégorisations anthropologiques de Guillaumie (sauvage, primitif, barbare) laissent déjà deviner les enjeux idéologiques qui travaillent la fiction préhistorique, même de manière souterraine. Elles font état d'un univers fictionnel où l'intrigue tient essentiellement à la mise en scène de relations conflictuelles entretenues par les races entre elles, conçues comme des personnages antagonistes⁸. Si un individu peut incarner sa race, il va également figurer ce à quoi sa race renvoie, à savoir le progrès, la stagnation ou la régression. La possibilité de cette dernière se projette parfois dans un avenir dont on anticipe la noirceur ou un présent dont on dénonce la médiocrité. Ainsi les pistes thématiques mises au jour par Évanghélia Stead⁹, et que nous intégrerons dans notre corpus de représentations de la préhistoire, invitent-elles, elles aussi, à lire derrière les fictions fin-de-siècle un substrat idéologique interrogeant la société de l'époque qui produit ces fictions, leur degré de civilisation, leurs éventuelles hypocrisies. Schématiquement, nous pouvons situer ces positions à partir de la nature du regard (mélioratif ou péjoratif) porté sur la préhistoire. Nous reprendrons à notre compte un classement sur des critères idéologiques énoncés par Wiktor Stoczkowski¹⁰ qui distingue les fictions de « l'âge d'or » de celles des « âges farouches ». Les premières, d'inspiration rousseauiste, donnent une image idyllique de la préhistoire. Nous postulons qu'en proposant une vision édénique du passé, elles sont généralement pessimistes, puisqu'elles impliquent, *ex negativo*, l'idée d'une dégradation. Les secondes, d'inspiration hobbesienne, en ce qu'elles mettent en scène la guerre de tous contre tous, comme condition essentielle de l'homme, donnent une image inquiétante de la préhistoire. Nous postulons qu'en proposant une vision chaotique du passé, elle est

⁷ Pour des exemples issus de la littérature populaire, voir *infra* la note 145 dans cette partie de notre étude ; dans la littérature fin-de-siècle, citons HARAUCOURT, Edmond, « Le Gorilloïde », *L'Œuvre*, 3^e année, Tours, 1906 et *La Traversée de Paris* (feuilleton paru dans *Le Journal* à partir d'octobre 1904) ou Félicien Champsaur (« Le Premier Homme » et « Le Dernier Homme », dans *Entrées de clowns*, Paris, Jules Lévy, 1885).

⁸ *Le Roman préhistorique, op.cit.*, pp. 127 et 128 en particulier.

⁹ *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, en particulier concernant la « réversion » du modèle évolutionniste, pp. 300 à 302, et pp. 353 à 358.

¹⁰ « L'homme préhistorique et l'imaginaire conditionné », dans *Mythique préhistoire, idées fausses et vrais clichés, op.cit.*, p. 69.

généralement progressiste dans la mesure où elle invite à penser la marche de l'humanité comme allant vers le meilleur depuis le pire. Cette dichotomie n'est évidemment jamais aussi tranchée : une version « farouche » peut être livrée pour montrer la corruption originelle de l'homme dès qu'il fut homme. Une version « âge d'or » peut être livrée pour montrer ce à quoi l'humanité sera à nouveau promise. Nous pouvons donc proposer ces quatre possibilités à partir de la distinction de Stoczkowski :

Âge d'or	Les individus manifestent de l'intelligence et de la sensibilité, leurs rapports à autrui sont pacifiés, la nature est généreuse.	<ul style="list-style-type: none"> • L'humanité peut retrouver un état édénique • L'humanité est intrinsèquement bonne
		<ul style="list-style-type: none"> • Déchue, l'humanité s'est peu à peu dégradée
Âge farouche	Les individus manifestent des caractères bestiaux, leurs rapports à autrui sont agoniques, la nature est hostile.	<ul style="list-style-type: none"> • L'humanité accomplit un long chemin vers le progrès
		<ul style="list-style-type: none"> • L'humanité peut régresser jusqu'à la brute • L'humanité est intrinsèquement mauvaise

Réaffirmons ici notre volonté d'élargir ce périmètre pour dégager le terrain plus vaste des « fictions préhistoriques ». Malgré l'apparente plasticité de cette dénomination, nous pouvons dégager des constantes applicables aux différentes formes qu'elle emprunte. Avant d'entrer plus en avant dans une analyse de ces différentes expressions et d'en dégager les spécificités de fond (stylistiques, culturelles, idéologiques), rendons compte ici des différentes nomenclatures formelles et narratives déjà établies ou esquissées dans différentes études. Puis nous tenterons une typologie prenant en compte ces apports pour en élargir le champ d'application, en y intégrant nos propositions. Signalons également à ce stade que la nomenclature que nous allons maintenant proposer se fonde sur des critères essentiellement

littéraires, en particulier narratologiques. Pour autant, nous gageons que certaines de ses entrées resteront disponibles pour mener l'examen de productions visuelles, qui constituent une part importante de notre corpus transmédial. Notre travail, en tenant compte de ces distinctions et en les mettant à profit, intègre la définition du roman préhistorique telle que proposée par Marc Guillaumie mais la resitue dans un ensemble plus large. Nous y intégrons, par exemple, des œuvres où, à travers quelques éléments ressurgissant dans le présent, des motifs préhistoriques ré-émergent dans l'époque éprouvée par le lecteur : préhistoire utilisée comme comparant pour rendre compte de phénomènes modernes ou résurgences ataviques mobilisant des caractères explicitement compris comme préhistoriques. Nous considérerons également des productions qui, si elles ne traitent pas frontalement de la préhistoire, l'abordent par le truchement d'une mise en scène de l'évolutionnisme qui y reconduit plus ou moins explicitement.

Nous pouvons, dans un premier temps, opérer, avec Pierre Citti¹¹, un premier classement narratologique concernant la mise en contexte *via* l'incipit. Pierre Citti isole d'abord des récits préhistoriques « *in medias res* » ceux qu'il nomme « anabase » : alors que, dans le premier cas, l'ensemble du récit se déroule en préhistoire, comme chez Rosny aîné, dans l'anabase, le moment préhistorique est inséré dans un récit-cadre au présent : c'est notamment le cas dans le *Solutré* d'Arcelin ou de *Paris avant les hommes* de Boitard. Cette catégorie permet d'inclure dans notre champ de recherche un ensemble de textes qui, en ancrant leur propos dans le monde contemporain au lecteur-observateur, facilitent l'assimilation et la comparaison avec son univers de référence et de fait, l'élaboration d'un discours sur le présent.

Comme précisé précédemment, nous envisageons un corpus plus large puisque nous ne traitons pas seulement du roman préhistorique mais bien des fictions représentant la préhistoire. Nous incluons donc, aux côtés de la narration préhistorique dont nous avons vu les deux variantes (*in medias res*, anabase) une alternative narrative que nous proposons d'appeler « résurgence ». Il ne s'agit plus d'une narration préhistorique à proprement parler puisque dans le récit de résurgence, un homme ou une autre créature préhistorique continue d'exister (ou est recréé) dans le présent. Nous intégrons dans la catégorie que nous venons de définir le sous-

¹¹ « La préhistoire gagne le champ littéraire », *Le Champ littéraire* (CITTI, Pierre et DETRIE, Muriel, dir.), Paris, Vrin, 1992, pp. 63-74. Les nomenclatures empruntées ici sont répertoriées par Marc Guillaumie dans *Le Roman préhistorique, op.cit.*, pp. 252 à 256.

genre des « lost world tale » décrit par Marc Angenot et Nadia Khouri¹² : l'histoire se situe dans le présent (ou un passé/ futur proche), mais un espace jusqu'ici caché a conservé des éléments des temps préhistoriques. En France, et dans une culture plus populaire, le *Voyage au centre de la Terre* ou, mobilisant moins manifestement les thématiques préhistoriques, *L'Île mystérieuse*, de Jules Verne, constituent des exemples célèbres. De telles fictions relèvent du roman d'aventure et trouvent un supplément d'exotisme dans les thèmes préhistoriques. Nous intégrons cette option, exclue de la classification de Guillaumie, dans notre ensemble plus large de fictions préhistoriques en les comprenant comme des discours portés sur la préhistoire *via* la fiction. Elle constituerait donc un sous-ensemble de ce que nous avons défini comme « résurgences », ensemble de fictions où la préhistoire se rejoue au présent (ou dans l'avenir) parmi lesquelles nous isolons une deuxième option que nous appellerons « récréations », mettant en scène un retour du préhistorique par l'action de l'homme (hybridation, le plus souvent) ou conséquemment à un phénomène de régression. Nous pouvons intégrer, dans cette nouvelle catégorie que nous distinguons, un ensemble d'œuvres commentées par Évanghélia Stead qui, dans son importante étude comparatiste¹³, place à côté du roman préhistorique ce que nous nous proposons d'appeler le « roman de l'hybridation » ou de « l'évolution régressive ». Dans ces deux types de fictions, la préhistoire est dépliée sur le présent ou l'avenir et l'homme, par atavisme ou à l'issue d'une expérience malheureuse, retrouve ses caractères primitifs voire simiesques. Une vue d'ensemble et une prolongation de ces classifications nous permettront d'évaluer les propriétés discursives de la fiction : la situation de l'action dans la préhistoire ou dans le présent engageront, par exemple, des possibilités de discours différentes quant au progrès ou à l'état actuel d'une société (comparativement à une autre, révolue ou résurgente).

En nous appuyant sur ces travaux et sur les catégories nouvelles que nous avons définies, nous pouvons esquisser une typologie qui permettrait de rendre compte de la diversité de formes et d'expressions qu'emprunte l'imaginaire préhistorique, aboutissant enfin à un panel élargi incluant autant que possible toutes les formes de manifestations du thème préhistorique et tous ses modes d'insertion. Nous pouvons également organiser notre ensemble sur la base d'éléments plus spécifiquement narratologiques. Nous pourrions croiser cette classification narratologique avec des considérations de contenu, ce qui permettra par la suite de mettre en

¹² « An International Bibliography of Prehistoric Fiction », *Science fiction studies*, 1981, vol. 8, pp. 38-53.

¹³ *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.*, p. 354.

évidence des stratégies discursives et des orientations idéologiques. La focalisation, dans un premier temps, sur ces paramètres formels nous permet d'établir une nouvelle classification englobante et stable au sein de laquelle les expressions plus spécifiquement idéologiques s'insèrent. Notons que ce qui intéressera particulièrement notre propos dans cette démarche, outre la prise en compte du panel élargi qu'elle permet, c'est l'observation de possibles corrélations entre la stratégie narrative adoptée et l'idéologie politique et sociale dont ces options facilitent la circulation : à titre d'exemple, une mise en scène de la « récréation » aura tendance à présenter un discours évidemment plus pessimiste sur son époque et sa société qu'une représentation de « mondes perdus ». La première alertera sur les dangers de la science sans conscience pour le cas de l'hybridation, désignera des atavismes inéluctables pour celui de la régression, alors que la seconde célèbrera la supposée supériorité et l'hégémonie de l'homme blanc, glorifiera l'expansion et l'exploration aventureuse¹⁴.

Fictions préhistoriques			
Narrations préhistoriques (MG ; MA/NK)		Résurgences	
<p>Anabases (PC)</p> <p>Haraucourt (« L'Immortalité »)</p>	<p><i>In medias res</i> (PC)</p> <p>Haraucourt (<i>Daâh</i>), Carladez (« La Fille des cavernes »), Bois (<i>La Guerre des sexes</i>), Lazarre (« L'Offrande à la déesse »), Schwob (« La Mort d'Odjigh », « La Vendeuse d'ambre »)</p>	<p>Recréations (régression, hybridation, ES)</p> <p>Champsaur (« Le Dernier Homme », Le Premier Homme), Haraucourt (« Le Gorilloïde », « La Traversée de Paris »)</p>	<p>Mondes perdus (MA/NK)</p>

¹⁴ Apparaissent à côté de certains sous-ensembles les initiales des auteurs et autrices qui les intègrent dans leurs classifications ou qui les ont définis : Marc Guillaumie (MG), Pierre Citti (PC), Évanghélia Stead (ES), Marc Angenot et Nadia Khouri (MA/NK).

B. Comparaison, identification, évolution : vers la définition d'un discours préhistorique ambient (Figuier, Boitard, Cartailhac)

Les balises que nous venons de poser, à l'aide de critères essentiellement narratifs, pour définir le périmètre entourant nos éléments de corpus, précédemment défini comme relevant de la « fiction préhistorique », peuvent donc conditionner la circulation des expressions idéologiques. Le caractère formel de ces balises présente l'intérêt de faciliter l'observation des différences entre tendances populaires, qui ne visent pas la subversion des codes narratifs, et élitaires, qui proposent leur mise en tension. Nous pouvons à présent nous concentrer sur des critères plus substantiels pour définir un discours préhistorique « ambient » duquel nous partirons pour distinguer un discours plus spécifiquement « fin-de-siècle ». Nous verrons qu'une telle distinction ne pourra cependant s'opérer sans la prise en compte de données stylistiques, narratologiques, voire ayant trait à l'édition et au lectorat, mais l'enjeu de notre étude sera plus spécifiquement d'observer la place qu'occupe l'imaginaire préhistorique dans ces phénomènes de cloisonnements, de distinction, ou, au contraire, de perméabilité d'un discours à l'autre.

Les observations qui vont suivre et qui portent sur les invariants idéologiques véhiculés par les fictions populaires s'appuient sur la consultation d'un corpus de textes et d'images proposant au grand public des fictions préhistoriques. Le principal critère discriminant ayant guidé nos choix pour la constitution de ce corpus, que nous appelons « populaire », donc, est le succès rencontré par ces productions. Nous le vérifions par le nombre de leurs rééditions ou reproductions, la fréquence de leur mention dans la presse ou la littérature, le nombre d'ouvrages écoulés pour les livres, le rayonnement de leur maison d'édition, celui des lieux d'exposition pour les images... Nous admettons en cela les conclusions de Michel Nathan pour qui l'attribution du qualificatif « populaire » est tributaire de la réception du livre et des stratégies éditoriales qui en assurent la diffusion¹⁵. Nous pouvons également tirer profit d'autres critères plus substantiels qu'il distingue : le roman populaire ne viserait pas l'inédit¹⁶ ni la théorisation¹⁷. La liste des productions qui le constituent est lisible dans notre bibliographie.

¹⁵ Il propose que le propre du roman populaire est d'« existe[r] tant qu'il rassemble suffisamment de lecteurs », *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, PUL, 1990, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

Nous nous arrêterons en particulier sur les ouvrages les plus diffusés et commentés : *Solutré ou les chasseurs de France centrale* (1872) d'Adrien Cranile [Arcelin], considéré comme la première manifestation de ce qui deviendra le roman préhistorique, constituant un bon exemple d'entremêlement entre vulgarisation et romanesque (c'est un roman d'aventure, mais qui présente les thèses de l'auteur, lui-même préhistorien), mais aussi de fiction anabatique (les personnages effectuent un voyage dans le temps depuis le présent). *Paris avant les hommes*, de Pierre Boitard, lui est antérieur (1861), mais difficilement assimilable à un roman d'aventure : il s'agit aussi d'une anabase, puisque le narrateur-auteur est emmené dans le passé par Asmodée, mais il reste passif et se contente de relayer ses visions à des fins de vulgarisation. Enfin, les premiers récits préhistoriques de J.H. Rosny aîné, se situant invariablement *in medias res* en contexte préhistorique, feront l'objet d'une attention particulière et nous permettront d'observer la porosité occasionnelle de la frontière entre populaire et élitaire.

Il apparaît qu'un regard porté sur les paramètres idéologiques de ces textes fait émerger trois constantes circulant d'une œuvre à l'autre et que nous illustrerons à travers différents exemples. Nous constatons en premier lieu une prédominance déjà signalée du comparatisme ethnographique, autrement dit du recours à l'observation des peuples contemporains pour combler le déficit de données, produisant un discours sur lesdits peuples, mais aussi, *ex negativo*, sur la société qui aménage cet imaginaire. Nous relevons ensuite un certain systématisme dans la reconduction des valeurs bourgeoises propres à la société contemporaine qui produit la fiction, option de représentation que nous appellerons « identificatoire » : la solution au déficit de données passe alors par un geste de projection et de légitimation de ses propres valeurs plus que de comparaison. La société à l'origine du discours se retrouve elle-même dans le passé qu'elle s'attribue et y vérifie le bien-fondé de ses habitus. Enfin, l'élaboration d'un discours sur le progrès (pessimiste ou progressiste) au prétexte d'un discours sur l'évolution semble être une autre constante de ces fictions. Nous retrouvons ici les schèmes discursifs mis en valeur par Stoczkowski et Guillaumie. Dans ce dernier cas, la théorie biologique de l'évolution se retrouve encore appliquée à des discours idéologiques, et basculant de la description à la prescription.

S'il peut occasionnellement arriver à certains auteurs de vulgarisation de rejeter le comparatisme ethnographique, comme Louis Figuier dans sa préface à *L'Homme primitif*¹⁸, ce n'est jamais que par fulgurances, et leurs raisons tiennent évidemment plus à des problèmes méthodologiques qu'éthiques, voire à des stratégies polémiques de positionnement permettant une certaine distinction : dans notre exemple, Figuier critique les excès de ce comparatisme chez Lubbock dans *L'Homme avant l'histoire*, alors que lui-même y a abondamment recours. De telles attaques de la part de Figuier, vulgarisateur à succès, bénéficiant d'un large lectorat, envers John Lubbock, naturaliste et préhistorien anglais reconnu, plusieurs fois distingué et membre de plusieurs académies royales des sciences, sont peut-être avant tout révélatrices d'une atmosphère nationaliste conditionnant la préhistoire de l'époque. L'histoire de la préhistoire, si elle invite à considérer le regard que nous avons pu porter sur les autres peuples (non occidentaux en particulier), nous allons le voir, nous enjoint également d'observer des querelles scientifiques où la concurrence entre les nations tient une part conséquente. À titre d'exemple, la tendance des savants français et anglais à défendre, sauf à de rares exceptions, les positions de leurs compatriotes respectifs dans l'affaire de Moulin-Quignon donne à penser qu'en matière de course à la découverte, l'ennemi extérieur, c'est d'abord le voisin¹⁹.

Car les exemples ne manquaient pas, en France, d'auteurs, plus ou moins vulgarisateurs, plus ou moins scientifiques, qui ont eu abondamment recours à ces comparatismes. Il est même plus juste de considérer que s'est dessiné, à cet égard, un certain consensus méthodologique. Chez Pierre Boitard, par exemple, qui écrivit la première fiction préhistorique neuf ans avant la parution de l'ouvrage de Figuier, « certains nègres éthiopiens offrent encore la même figure²⁰ » que les premiers hommes. Page suivante, ces premiers hommes sont comparés à ceux des « contrées d'Océanie ». L'orteil opposable de ces hommes-singes se retrouverait au Brésil, à Cayenne ou chez les Charruas. Mais une telle caractéristique se retrouverait aussi en France, dans les Landes²¹, sur les pieds des résiniers, ce qui dénote la tendance de l'époque à assigner

¹⁸ FIGUIER, Louis, *L'Homme primitif*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1870, p. VI. Le recours trop intuitif au comparatisme est en particulier reproché à John Lubbock.

¹⁹ Les tensions nationalistes qui se cristallisent dans le sillon des recherches sur la préhistoire sont mises en relief par Cohen et Hublin dans *Boucher de Perthes, Les origines romantiques de la préhistoire*, *op.cit.*, p. 63, à propos de l'affaire de Moulin Quignon, déjà évoquée.

²⁰ BOITARD, Pierre, *Paris avant les hommes, études antédiluviennes*, Paris, Passard, 1861, p. 249.

²¹ *Ibid.*, p. 250.

à l'espace rural et ses habitants un état de rustrerie sauvage. Plus loin, Boitard relève la diversité des hommes fossiles dont beaucoup ont une proximité avec les « races nègres²² », alors que d'autres « commencent à ressembler moins à des singes, mais bien à des têtes des Caraïbes et des anciens habitants du Pérou et du Chili. »

On le voit, si le préhistorique semble désigner l'autre ou plutôt dénoncer son caractère imparfait pour mieux asseoir le supposé accomplissement de l'homme blanc civilisé, la pluralité des directions dans lesquelles s'engagent ces comparaisons voisine avec l'éparpillement. Des « sauvages du Canada²³ », dont les outils lithiques seraient comparables à ceux des préhistoriques, aux ruraux landais déjà évoqués, le seul dénominateur commun qui semble réunir les comparés semble être la non-appartenance à l'ethnie et la classe du préhistorien. La largeur du panel déployé par Boitard nous intéresse mais son exemple est loin d'être isolé : le grand public est notamment encouragé à éprouver lui-même ces comparaisons aux Expositions universelles, au jardin d'acclimatation, au Muséum d'Ethnographie ou encore dans d'autres ouvrages destinés au grand public. Celui du préhistorien Émile Cartailhac, *La France préhistorique*²⁴, nous semble particulièrement parlant pour son mélange de prudence et de spéculations hardies : tantôt il s'en tient à l'évocation de « la vie sauvage de nos jours²⁵ » comme matière propre à nous renseigner sur celle des premiers hommes ou aux « coutumes des sauvages modernes²⁶ » pour spéculer sur un éventuel cannibalisme originaire, tantôt il renvoie à des peuples bien précis. Des populations portugaises sont notamment comparées aux Cro-Magnons²⁷, les Andamanais sont cités plus loin²⁸... ailleurs, il nuance cette démarche²⁹ en avançant que les ancêtres européens vivaient dans des conditions plus favorables que les « misérables tribus actuelles », donnée qui invaliderait la nécessité de l'hypothèse des outillages et des mœurs exactement similaires. Nous ne prélevons ces exemples qu'à titre indicatif et en vertu de leur caractère significatif, mais ils sont loin d'être isolés : nous avons notamment

²² *Ibid.*, p. 251.

²³ *Ibid.*, p. 243.

²⁴ CARTAILHAC, Émile, *La France préhistorique*, *op.cit.*

²⁵ *Ibid.*, p. IV.

²⁶ *Ibid.*, pp. 112, 113.

²⁷ *Ibid.*, p. 130.

²⁸ *Ibid.*, p. 159.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

mentionné, plus haut, Samuel-Henri Berthoud, *L'Homme depuis 5000 ans*, en 1865, et Ferdinand de Lanoye, *L'Homme sauvage*, en 1873³⁰.

Il nous paraît intéressant pour notre propos de signaler le déséquilibre entre les occurrences textuelles et les occurrences iconographiques de l'ethno-comparatisme : ces dernières sont nettement moins représentées, sauf quand il s'agit d'illustrer des textes. Nous postulons plusieurs hypothèses, qui ne s'excluent pas mutuellement : le comparatisme, ayant justement pour fonction de combler un déficit d'images, perdrait en pertinence dans un régime visuel. Également, les représentations peintes, empruntant bien souvent, nous l'avons vu, la voie académique, se refuseraient à proposer des représentations d'une part dégradantes parce qu'animalisantes (cette possibilité, ce sera l'un des objets de notre étude, sera récupérée par l'esthétique décadente), d'autre part étrangères à leurs habitudes stylistiques puisque, nous le verrons, cette imagerie reconduit bien souvent une tradition mythologique ou biblique valorisée dans la hiérarchie des sujets peints. Enfin, l'assignation d'un comparé localisable serait moins évidente et perdrait en précision en l'absence de texte, requérant du public des compétences en ethnologie qu'il ne saurait posséder.

Les exemples d'application de la méthode ethno-comparatiste abondent dans ces décennies, cette méthode s'imposant alors, nous l'avons dit, comme la norme. Nous nous proposons de la comprendre plus largement comme une stratégie de comparaison : nous avons eu l'occasion de remarquer que les projections dévalorisantes d'une catégorie de population sur l'image du préhistorique peuvent concerner des groupes qui diffèrent du producteur du discours par la classe plutôt que par l'ethnie (c'est le cas des résiniers landais) bien que ce dernier geste soit le plus répandu ; nous aurons l'occasion de nous apercevoir qu'une telle configuration peut glaner jusque dans le Paris *intramuros* des exemples de comparés : le³¹ fou, le dégénéré

³⁰ La démocratisation de ces représentations a notamment été observée par Claudine Cohen dans *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, déjà cité, ou Nathalie Richard, « une science dans le siècle », dans *Inventer la préhistoire, les débuts de l'archéologie préhistorique en France, op.cit.*, et de manière plus spécifique encore par la préhistorienne Marylène Patou-Mathis, *Le Sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental, op.cit.* Noël Coye de conclure, de son côté, que le geste normatif inhérent au comparatisme est permis par une interprétation ascientifique de l'évolutionnisme : « les abus du comparatisme ethnographique répondent à une motivation que la seule base actualiste ne peut justifier. Ce qui est au cœur du problème, c'est la perception même du primitif qui répond à une approche normative. », *La Préhistoire en paroles et en actes, op.cit.*, p. 107.

³¹ Nous utilisons, ici, dans l'énumération qui suit, et ailleurs dans cette étude, l'article défini à dessein puisqu'il renvoie bien à chaque fois à une figure essentialisée et réduite à des caractéristiques supposées invariables plutôt qu'à un groupe réel pris dans sa pluralité et sa complexité.

atavique, l'alcoolique, le criminel... Le statut de la femme est quant à lui plus complexe. En effet, tantôt son image est convoquée pour servir de repoussoir afin d'instituer, en creux, la supériorité de l'homme. On insiste, dans ce cas, sur des critères biologiques, physiologiques ou morphologiques qui la placeraient du côté de l'animalité primitive et en feraient un être essentiellement inférieur : c'est la méthode comparatiste dont nous venons de voir l'expression la plus répandue dans l'ethno-comparatisme. Tantôt, on ne trouve plus en la femme moderne la préhistorique mais en cette dernière des caractéristiques supposées propres et essentielles à la première, méthode identificatoire permettant de faire passer pour immuables et biologiques des normes socialement instituées. Cette stratégie identificatoire, que nous allons maintenant considérer plus en détail et qui consiste à prêter aux sujets préhistoriques les caractéristiques et mœurs des contemporains, ne s'applique pas uniquement, loin s'en faut, aux seuls personnages féminins. Elle recourt, au même titre que la stratégie comparatiste, à une projection du contemporain sur le préhistorique (et inversement), mais focalise son geste sur les aspects de la société occidentale, qui produit elle-même ces fictions.

Si la figure de la femme et, avec elle, l'image de la famille nucléaire dans laquelle elle est censée s'inscrire, sont souvent employées à la mise en place de la stratégie d'identification, ce mode de représentation couvre un ensemble beaucoup plus large de groupes et peut s'étendre à l'ensemble de la nation, pour peu que les figures repoussoirs (fou, criminel, atavique...) ne soient pas mentionnées, bien qu'elles ne soient pas non plus explicitement exclues. Reprenons l'exemple de Cartailhac afin de bien faire valoir le fait que stratégies comparatiste et identificatoire peuvent tout à fait cohabiter dans un même ouvrage. Sur la question de l'anthropophagie, le préhistorien plaide pour, si ce n'est l'incertitude, au moins la prudence, en l'absence de preuves³². Il accompagne sa mise en garde d'une évocation des propos d'historiens antiques qui ont prétendu avoir observé des pratiques cannibales en Europe quand ils avaient tout intérêt à noircir les autres peuples dans le contexte de l'expansion de l'Empire Romain. La référence aux exactions romaines semble ici servir à asseoir l'idée d'une nation constituée en tant que telle et unie depuis la nuit des temps.

Cartailhac évoque en effet, dès sa préface, une « Gaule » de « l'âge de pierre », caractérisée par un état de guerre permanent : « La guerre régnait dans cette très vieille Gaule

³² *La France préhistorique, op.cit.*, pp. 140, 141.

préhistorique³³. » Plus loin, il précise : « Partout la lutte pour la vie. » Le réflexe belliqueux associé à un proto-peuple portant en germe la nation de demain semble se justifier biologiquement : nous retrouvons ici les concepts pseudo-darwiniens du *survival of the fittest* et du *struggle for life*, bien connus à cette époque, nous l'avons dit, et aventureusement appliqués à des domaines extra-scientifiques. En cela, et couplé à la mise en lumière de la supposée infériorité des autres peuples, la mise en valeur de ce réflexe permettrait d'asseoir la légitimité des invasions coloniales, menées par un peuple dont l'esprit de conquête serait tout naturel. Nous verrons que la notion de conquête, menée par un peuple dépositaire de la civilisation à venir en se télescopant avec celles de progrès moral et d'évolution biologique, traverse la fiction préhistorique et justifie certains partis pris du récit. Ces considérations sont néanmoins accompagnées d'un jugement moral de Cartailhac sur l'époque qui lui est contemporaine :

"Nous ne sommes plus des hommes, nous ne battons plus" disait un Néo-Calédonien à un missionnaire français. Le pauvre sauvage pouvait se rassurer ; il y a encore des hommes parmi les Européens actuels et si la mécanique fait des progrès, la morale, la bonté, les sentiments d'humanité et de justice restent stationnaires³⁴...

Appliqué à la société d'appartenance de celui qui produit le discours préhistorique, le comparatisme semble bien étayer une entreprise double de dénonciation et de légitimation. Il aspire à dénoncer des travers que l'on veut corriger (et dont on fait porter la responsabilité à diverses figures responsables du ralentissement, voire de la régression de la marche de l'humanité), en même temps qu'à valoriser un modèle hiérarchique et organisationnel que sa supposée ancienneté est censée légitimer. La reconduction d'un modèle familial nucléaire, normé et bourgeois est à cet égard parlante par l'abondance des exemples offerts. Chez Cartailhac, toujours dans *La France préhistorique*, nous lisons par exemple cette interprétation audacieuse d'une gravure préhistorique :

Quel singulier hasard ! Dans une gravure, l'homme se manifeste par son industrie, son courage, sa virilité. Sur l'autre, la femme se montre également sous de vraies couleurs dans son rôle éternel de coquette et de mère³⁵.

³³ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 150.

³⁴ La guerre est également un trope rosien que l'on voit apparaître, dès avant *La Guerre du feu*, dans *Vamireh* sur lequel nous reviendront, où une guerre aux accents napoléoniens se livre dans le chap. XXI « La défaite ».

³⁵ *La France préhistorique, op.cit.*, chapitre IV, p. 77.

De telles conjectures, probablement parce qu'elles permettent une esthétique académique prisée par le mécénat privé, mais aussi, nous le verrons chez les décadents, en raison de leur capacité à libérer un érotisme latent qui n'attendait que l'aval de la science et l'excuse de la pédagogie pour s'exprimer, se retrouveront en d'innombrables déclinaisons plastiques et graphiques. Ainsi pensons-nous que, si la méthode ethno-comparatiste produit peu d'images pour les raisons que nous avons évoquées plus haut, celle de l'identification à la société d'appartenance de l'artiste (et du public) nourrit une imagerie fertile dans un siècle qui aime à se représenter lui-même³⁶. Les caractéristiques communes à ces différentes représentations sont aisément repérables. On relève d'abord une mise en scène de la famille nucléaire facilement identifiable avec présence, ensemble, du père, de la mère et de l'enfant ; un foyer familial, que l'on situe dans une caverne ou une cabane, peut parfois être suggéré. De cette observation découle la suivante, celle d'une distribution genrée des tâches : l'homme est dans une situation d'action, il chasse ou se bat ; la femme assume des tâches domestiques ou maternelles. Le premier protège la seconde contre un rival ou un danger animal. L'exemple du tableau *Deux mères* [A.7], de Faivre, est intéressant : la femme y est montrée dans un rôle d'action et de protection en même temps que maternel. En le mettant en regard d'un autre tableau de Faivre, *L'Envahisseur* [A.8], on a le schéma suivant : l'homme protège la femme qui protège l'enfant. Dans le même ordre d'idée, on constate également une insistance sur les caractères « masculins » et « féminins » : dans le prolongement du point précédent, l'homme se distingue par sa virilité, la femme par sa passivité. Le premier se tient vaillamment debout, dans une position de défiance, la seconde assise, parfois dans une position de méfiance ou de soumission. Enfin, ce type de représentations a tendance à mettre en avant des types européens idéalisés : les caractéristiques physiques des hommes et femmes préhistoriques correspondent aux canons en vigueur dans la société contemporaine.

³⁶ Y compris dans ses fantasmes exotiques : on imagine facilement la construction de modes de vies japonisants ou orientalisants, il paraît plus difficile de se figurer l'adoption d'habitudes sociales et esthétiques « préhistoricisantes ».

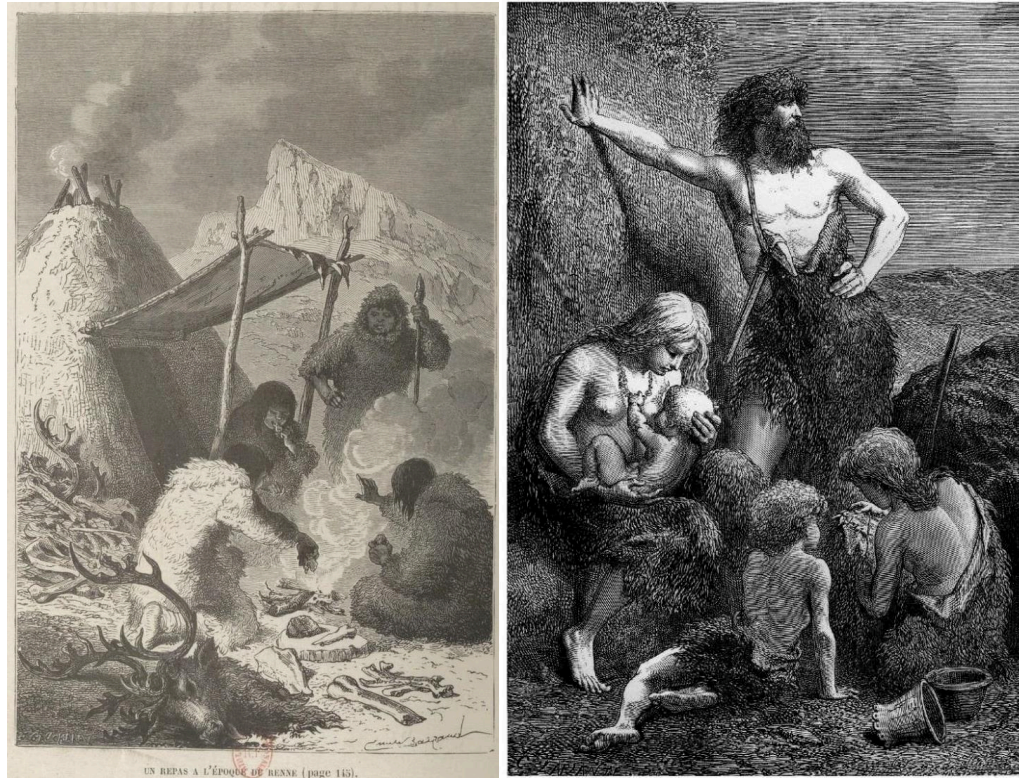


Fig.1 : Émile Bayard, « Une famille à l'époque du renne », dans *L'Homme primitif*, de Louis Figuier.

Un exemple intéressant se trouve chez Figuier, dans *L'Homme primitif* illustré par Bayard [Fig. 1] : alors que l'illustration de la famille préhistorique de la première édition montre un groupe où l'on retrouve l'essentiel des caractéristiques de la reconstitution par identification que nous venons de décrire (on y voit un homme de type européen debout, portant la massue, devant une caverne où se terre une femme assise, maternant un enfant), celle de la quatrième édition montre un groupe dont les caractéristiques vestimentaires et physiques sont clairement inspirées des Lapons tels qu'ils étaient représentés dans la littérature ethnologique de l'époque. Nous pouvons y voir la manifestation, outre d'un effort des vulgarisateurs d'actualiser leurs productions à la lumière des théories en cours, d'une préférence pour la méthode comparatiste lorsqu'il s'agit de tendre à une représentation réaliste et pour la méthode identificatoire lorsque les données sont encore insuffisantes.

La démarche identificatoire, si elle se montre inspirante, comme nous venons de le voir, pour les peintres et illustrateurs, va aussi motiver les romanciers non vulgarisateurs, donc moins contraints par la vraisemblance et l'adéquation aux théories scientifiques, bien que soucieux de

s'informer sur ces dernières. Ainsi, de telles spéculations nourrissent notamment les travaux de Rosny aîné qui, dans *Vamireh* (1891) assigne, sans plus d'assise scientifique, des rôles genrés aux hommes et aux femmes, les premiers étant placés du côté de l'action, les secondes, de la parure et de la coquetterie³⁷. Il n'est en cela guère étonnant que dans le même chapitre, l'on retrouve l'idée d'une société qui contiendrait en germe l'organisation des sociétés historiques.

C. Évolution, progression, fiction

Les options que nous avons distinguées comme « stratégie comparatiste » et « stratégie identificatoire » œuvrent conjointement à pallier le déficit documentaire propre au problème des origines. Il s'agit en effet de combler l'absence de témoignages écrits et visuels (avant la reconnaissance de l'authenticité des peintures pariétales). Si ces productions affichent des ambitions descriptives, nous avons supposé que les idéologies qui les travaillent ne sont pas sans portée normative. La troisième option évoquée plus haut et que nous allons observer plus attentivement ici, l'élaboration d'un discours sur le progrès au prétexte d'un discours sur l'évolution, permet également de concrétiser des spéculations portant sur cette période sans annales en les nourrissant non plus seulement d'éléments puisés dans la réalité contemporaine mais en la comprenant dans une histoire mouvante du vivant et des peuples, les deux se compénétrant bien souvent³⁸. Cette stratégie ne procède cependant plus d'une apposition d'un moment figé de notre chronologie sur un autre (l'identification et la comparaison décrites plus haut jouaient de ce décalquage) mais d'une inscription du sujet préhistorique autant que contemporain dans une temporalité dynamique. Elle se prête en cela à l'exercice de la narration et c'est à ce titre que nous nous permettons de lui réserver une place particulière dans notre étude en l'extrayant de notre panorama précédemment déployé.

La mise en récit de l'évolution pose divers problèmes d'ordre narratif : elle implique la fixation, écrite ou visuelle, d'un mouvement, là où le récit ou l'image préhistoriques au sens strict peuvent se tenir à la représentation d'un moment figé : schématiquement, la préhistoire est un moment, l'évolution est un mouvement. Mieux, ce mouvement à capter se montre

³⁷ Chapitre II, « la Horde ».

³⁸ L'analyse du détournement ascientifique de la théorie de l'évolution au profit d'un usage philosophique et idéologique a notamment été menée par Sandrine Schiano dans « Contre le progrès, contre le temps, contre le futur des espèces... Le XIX^e siècle ou le soupçon d'une marche en avant », actes du VII^e Congrès de la SERD, dir. C. Barel-Moisan, A. Déruelle et J.-L. Diaz, 2018 En ligne : <https://serd.hypotheses.org/1877> [consulté le 07.02.20]

d'autant moins saisissable par les moyens de la représentation qu'il est d'emblée difficilement appréhendable par ceux de l'intellection, l'approfondissement de la chronologie humaine et terrestre étant une entreprise récente. En effet dans l'histoire de l'art antérieure au siècle qui nous intéresse, les exemples foisonnent de saisies imagées du mouvement bref et vif³⁹ ou, moins fréquemment, d'inscriptions d'un moment moins furtif dont la vie humaine est l'étalon et l'échelle. Ce dernier motif s'exprime par le topos pictural des « trois âges de la vie » (du Titien jusqu'à Klimt en passant par Friedrich), qui joue d'une mise en présence simultanée des figures pour faire affleurer le *tempus fugit* dans lequel s'inscrit le sujet. Cette allégorie invite à penser la finitude de l'homme en se plaçant à l'échelle de son existence individuelle, quand l'évolutionnisme suggère une temporalité extérieure, qui le dépasse et déborde sur son passé et son avenir. Mais les représentations de l'une et de l'autre sont compossibles au regard de la théorie de la récapitulation de Haeckel, largement répandue alors, qui replie l'ontogénèse sur la phylogénèse⁴⁰, donc propose de comprendre le développement de l'individu comme la synthèse de celui de l'espèce. Le télescopage de la temporalité individuelle et de la temporalité collective peut donc être assumé au prétexte de cette théorie : aux âges géologiques correspondent des âges de la vie. Ce raccourci nourrira notamment la poétique décadente, encline à inscrire son époque dans une supposée vieillesse de l'humanité.

Le décalquage de l'évolution de l'individu sur celle des sociétés va également travailler les textes en rabattant le temps long sur la chronologie éprouvée par le lecteur⁴¹, facilitant ainsi

³⁹ Ces problématiques sont également au cœur des interrogations techniques et optiques dans le sillage de ce que l'on appellera rétrospectivement le « pré-cinéma » et trouveront une expression picturale remarquable dans les avant-gardes (futurisme, orphisme, simultanisme...).

⁴⁰ Ainsi, selon cette théorie que Haeckel défend à partir de 1866 (dans *Generelle Morphologie der Organismen*), l'organisme de l'individu passerait, au cours de son développement *in utero*, par les différentes phases correspondantes aux étapes ancestrales de l'espèce. L'espèce humaine passe donc d'un stade aquatique et invertébré, comme toute autre espèce, à un stade amphibien avant de trouver ses caractéristiques humaines définitives. Un parallèle peut alors être établi entre vie intra-utérine et préhistoire. En d'autres termes, la théorie récapitulacionniste haeckelienne facilite la saisie d'un processus aussi long et inobservable que l'évolution des espèces en suggérant que l'évolution de l'individu suit un mouvement similaire.

⁴¹ Les termes « enfance de l'humanité » sont, par exemples, fréquents. Nous pouvons également penser à la comparaison de l'anthropopithèque Daâh, dans le livre éponyme de Haraucourt, à un « fœtus colossal » ou d'« embryon humain » (HARAUCOURT, Edmond, *Daâh, le premier homme*, Paris, Arléa poche, 1996 [1914], pp. 45-46). Nous rappelons enfin que Évanghélia Stead a bien mis en lumière les correspondances entre l'image du fœtus et celle du préhistorique en dévoilant la solidarité de la « triade » monstre, singe et fœtus, tous trois « frères monstrueux de l'homme », qu'il se découvre à l'aide des sciences nouvelles que sont l'évolutionnisme darwinien et l'embryologie (*Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 14). La mise en relation entre primitivité individuelle (stade fœtal) et collective (stade préhistorique) *via* la théorie de Haeckel est notamment développée dans les pages 420, 421.

la saisie d'une temporalité dont l'épaisseur opacifierait l'image. Mais en littérature, le problème se pose différemment dans la mesure où ce régime de représentations permet une saisie d'un temps long et l'alignement de séquences successives dont l'ellipse permet d'étirer la temporalité : durant la période qui nous intéresse, Zola s'attèle, par exemple, à mettre en récit les données de l'hérédité seulement appréhendables par le séquençage générationnel. La mise en récit de l'évolution, en rendant encore plus élastique la temporalité à narrativiser, prend le risque de déboucher sur une aporie : l'évolutionnisme, c'est la reproduction du même avec (légère) modification. Autrement dit, un mécanisme long dont la récursivité évacue toute possibilité de progression narrative, sinon si lentement processuelle que c'est l'espèce, plutôt que l'individu, qui peut seule assumer le rôle de personnage. Ainsi, lu depuis ce point de vue, un roman comme *Daâh, le premier homme*, d'Edmond Haraucourt⁴², dont nous verrons la position singulière entre populaire et élitaire, peut poser problème dès lors qu'on ne tient pas compte de sa portée allégorisante : l'ensemble des étapes de l'homínisation est ramassé à l'échelle de la vie d'un personnage, ce qui contrevient naturellement au rythme des processus évolutifs tels qu'ils étaient connus alors.

C'est précisément pour ce décentrement qu'opteront les romanciers de la préhistoire et de l'évolution. En effet, Marc Guillaumie démontre, au moyen d'une analyse en détail des constantes propres au genre qu'il définit, que le roman préhistorique est avant tout un roman de l'évolution⁴³ : en mettant en récit la rencontre conflictuelle ou pacifiée entre différentes « races », qui sont, selon lui, les véritables « personnages » du roman préhistorique, en les situant sur une courbe ascensionnelle allant de la primitivité à la civilisation, enfin, en faisant valoir ces positions comme déterminantes dans la survivance ou l'extinction desdites races, le roman préhistorique tente de saisir, en les condensant, les enjeux qui sous-tendraient l'évolution. De ce point de vue, un tel récit de l'humanité hérite d'un geste historiographique déjà pratiqué depuis le romantisme, tendant à faire découler l'histoire d'une nation d'antagonismes de races, dont la définition ne correspond certes pas encore à l'acception positiviste⁴⁴. Histoire du vivant et histoire des civilisations s'interpénètrent au profit d'une narration arrangeante pour l'écrivain à qui le schéma évolutionniste ne présente plus une

⁴² Initialement prépublié dans *Le Journal* à partir 26 décembre 1912 avant d'être édité par Flammarion en 1914.

⁴³ *Le Roman préhistorique, op.cit.*, pp. 68-69.

⁴⁴ Dans un ouvrage comme *Dix ans d'études historiques* (Paris, Just Tossier, 1835), Augustin Thierry indique dès sa préface que c'est depuis ce postulat qu'il s'engage dans la narration de la fondation des différentes royautes.

contrainte mais offre au contraire la possibilité d'une économie narrative ordonnée et linéaire. Cette stratégie procède donc d'un double télescopage : non seulement histoire du vivant et histoire des civilisations s'amalgament, mais la « race », que Guillaumie pose en véritable actant narratif, s'incarne dans un personnage⁴⁵. Ainsi le roman préhistorique peut-il devenir roman de l'évolution, déplacement que l'on peut vérifier dans le corpus de Guillaumie, Rosny en tête⁴⁶, mais pas seulement. Gageons que la thématique évolutionniste déborde largement sur les autres options narratives classées plus haut : l'imaginaire de la « résurgence » (hybridation, régression) reconduit évidemment cette théorie en la projetant avec inquiétude sur la contemporanéité : un conte comme « Le Dernier homme » de l'auteur pré-décadent Félicien Champsaur⁴⁷, insiste sur le déficit moral de son personnage, type du bourgeois de la fin du siècle, avant de l'imaginer régresser jusqu'au singe à la faveur d'un rêve. L'imaginaire des « mondes perdus », également, en mettant à proximité deux moments, deux étapes de la courbe évolutive, intègre cette dimension darwinienne. *L'Île mystérieuse*, de Jules Verne, constitue à cet égard un exemple intéressant en ce qu'il renverse ponctuellement le schéma attendu faisant de l'explorateur un dominant, lorsqu'un personnage se demande, à la vue d'un « quadrumane », si ce dernier ne considère pas les nouveaux venus comme des cousins dégénérés compte tenu de leur inadaptation à l'environnement⁴⁸. Ce retournement n'est qu'occasionnel et très vite les « colons » assoient leur supériorité en maîtrisant, par la science et la technique, les éléments naturels, mais cet exemple, parmi tant d'autres, témoigne des préoccupations darwiniennes qui travaillent souterrainement le récit de monde perdu dont le chapitre 13 du *Lost World*⁴⁹ de Sir Arthur Conan Doyle constitue un cas archétypal et spectaculaire en mettant en scène la rencontre conflictuelle entre les protagonistes et un peuple d'hommes-singes.

⁴⁵ Une attention portée à la titrologie de ces œuvres nous alerte sur le statut métonymique des personnages éponymes dont l'onomastique résulte pourtant d'une reconstitution de la langue primitive purement intuitive : *Daâh* (Haraucourt), *Vamireh*, *Nomaï*, *Eyrimah* (Rosny aîné), *Rulaman* (Weinland)...

⁴⁶ Pour une analyse de l'usage idéologique des données de l'évolutionnisme chez Rosny, consulter l'article de Fanny Robles, « Écrire à la lumière de Lamarck, Spencer et Darwin : le progrès chez J.H. Rosny aîné », <https://serd.hypotheses.org/1881> [consulté le 07.02.20] ou encore l'étude d'Éric Lysoe : « *La Guerre du feu*, une vision épique de l'évolution », dans BENHAIM, André et LANTELME, Michel (dir.), *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.

⁴⁷ « Le Dernier homme », dans *Entrée de clowns*, op.cit.

⁴⁸ VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse*, Paris, Hetzel éditeur, 1875, p. 320.

⁴⁹ *The Lost World*, Londres, Hodder & Stoughton, 1912.

En dépit de cette apparente domination de la thématique évolutionniste sur les différentes configurations narratives qui s'offrent à la fiction préhistorique, nous devons nous garder de considérer la reconduction de cette théorie scientifique dans la fiction comme allant de soi, et ce pour des raisons qui tiennent moins aux apories évoquées plus haut qu'à des problématiques extralittéraires. La théorie de Darwin est loin de faire consensus au moment de son émission et mettra du temps à s'imposer dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, le choix de la mise en fiction, qu'elle soit structurelle ou thématique, de l'évolutionnisme, marque déjà, en lui-même, une prise de position (qu'il s'agisse de la promouvoir ou de s'en moquer)⁵⁰. L'évolutionnisme darwinien cohabite en effet avec d'autres théories plus ou moins rivales dont la plus répandue en France reste le catastrophisme de Cuvier, qui postule une succession d'extinctions et de créations *ab nihilo* d'espèces immuables, ce qui en fait un fixisme créationniste, c'est-à-dire une représentation d'un l'univers statique (fixe), mais sans cesse refondé sur de nouvelles bases, ce qui implique l'intervention d'un demiurge (création)⁵¹. Cette théorie a suscité de nombreuses et durables adhésions en France en raison de son caractère concordiste, puisqu'elle n'invalide pas la possibilité d'interventions divines et trouve des échos dans la Genèse, mais aussi de la nationalité de son promoteur. L'évolutionnisme darwinien est surtout fréquemment amalgamé avec le transformisme lamarckien, pour ces mêmes motifs patriotiques, mais aussi en raison de l'antériorité de ce dernier⁵². Nous verrons que le catastrophisme est également susceptible d'alimenter une poétique de l'extinction où affleurent les inquiétudes qui travaillent, entre autres, l'imaginaire décadent, mais il pose le problème de la mise en narration en des termes différents de l'évolutionnisme et ne saurait véhiculer les

⁵⁰ Les débats sont alors brûlants chez les savants et le public cultivé, comme le montre Grimoult dans *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat, 1800-1881*, Paris, CNRS éditions, 1998. Philippe Jussaud dresse un bref état des lieux des traces que ces débats laissèrent dans la littérature dans « Création et Évolution : la littérature s'engage » dans *Évolution et création : des sciences à la métaphysique*, Paris, Vrin, 2011, pp. 13-37.

⁵¹ Patrick Tort donne cette définition générale (qu'il approfondit par la suite) du créationnisme : « Doctrine suivant laquelle l'univers, dans toutes ses caractéristiques fondamentales, est le résultat d'un acte singulier de création émanant d'un être transcendant dont la puissance, la sagesse et l'opération excèdent généralement les simples ressources du déterminisme physique et de la raison réfléchissant les lois de la nature. » (*Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, PUF, 1996, p. 715)

⁵² La publication de la *Philosophie zoologique* de Lamarck remonte à 1809, soit l'année de naissance de Darwin, 50 ans avant *The Origin of Species*. Patrick Tort, dans l'entrée qu'il consacre au terme dans son *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, insiste sur l'acception parfaitement synonymique du terme au XIX^e siècle. Le mot est dorénavant fréquemment employé pour distinguer la théorie de Lamarck de celle de Darwin, la première envisageant l'évolution comme une tension vers le mieux, en vertu de la transmission des caractères acquis, alors que Darwin fait davantage reposer son système sur la transmission d'anomalies bénéfiques pour la survie de l'espèce dans son milieu.

mêmes appréhensions : l'hybridation, la régression, l'atavisme ou la dégénérescence, sont des phénomènes que seule une théorie de l'évolution permet de penser. Le transformisme, nous l'avons dit, se fonde souvent dans l'évolutionnisme darwinien à l'occasion d'une confusion largement entretenue alors. Pourtant, les enjeux narratifs, poétiques mais aussi idéologiques qui le sous-tendent peuvent diverger : en postulant la transmission des caractères acquis, il offre la possibilité d'une progression orientée, dirigée vers le mieux, donc d'une action extérieure (potentiellement divine) ordonnant la marche ascensionnelle du vivant. Mieux, la théorie de la transmission des acquis permet de donner un poids aux actions des espèces (en l'occurrence, des humains), comprises alors comme inaugurales, là où le darwinisme explique l'évolution par les hasards de l'hérédité.

Le modèle de Darwin comme celui de Lamarck font donc tous deux l'hypothèse d'une marche du vivant procédant de lentes transformations plutôt que de séquences. C'est ce point de convergence qui nous intéresse particulièrement ici dans la mesure où, sur un plan narratif, un tel schéma s'offre comme un modèle cinétique et progressif à même de motiver l'économie du texte et, sur un plan thématique, il inscrit l'humain dans une dynamique toujours en cours capable d'encourager les spéculations, de nourrir les fantasmes, de susciter des inquiétudes. Les spécificités du darwinisme qui le distinguent du lamarckisme, à savoir la mise en lumière du rôle de l'anomalie dans la survie des espèces et la place accordée au hasard dans le processus évolutif, impacteront cependant la création sur le plan formel autant que thématique et nous verrons pour quelles raisons elles ont pu participer à susciter une adhésion, ou au moins une affection, marquée de la part des décadents. Cela se vérifie notamment en art dans l'Œuvre organique d'Odilon Redon, qui, dans *Les Origines* [B.1], suite de huit lithographies imprimée en édition très limitée (25 exemplaires) en 1883, exploite l'idée d'une infinité des possibles biologiques suggérée par l'évolutionnisme. C'est encore visible chez Félicien Rops qui s'autorise du vocabulaire scientifique pour inventer des figures hybrides et autoérotiques dans deux gravures à l'eau-forte créées à partir de dessins datés de 1879 [B.3], dont le titre, *Transformisme (Les Darwiniques)*, donne à lire l'assimilation des théories concurrentes entre elles. Notons enfin que l'évolutionnisme darwinien, révoquant le recours à une raison extrinsèque à la biologie pour décrire les transformations du vivant, a pu se présenter comme

un schéma de substitution positiviste à l'explication biblique du monde⁵³, excitant par là l'expression d'un anticléricalisme parfois provocateur ou rebutant au contraire les esprits les plus épris de spiritualités : nous pensons encore à Félicien Rops, dans le premier cas, rompu à l'exercice du blasphème provocateur et qui signe une représentation d'un *Accouplement préhistorique* bien éloignée du récit biblique. Nous signalons ces aspects polémiques dans la mesure où les écoles élitaires que nous étudierons sont aux prises avec les questions religieuses et plus largement spirituelles, entre rejet nihiliste et aspiration vers la transcendance.

Au même titre que le comparatisme et l'identification, la mise en récit de l'évolution ne permet pas seulement d'arranger la rencontre entre le contemporain et le préhistorique, ici en traçant une ligne régulière entre les deux, sur laquelle le lecteur-observateur peut se positionner. Elle permet d'observer le glissement qui peut s'opérer entre usage normatif (faisant circuler des stéréotypes pour dénoncer ou légitimer des pratiques) et un usage prescriptif de la science : consignait le préhistorique et le contemporain dans un schéma cinétique, l'imaginaire évolutionniste invite à se positionner ou à prendre part au mouvement général qu'il décrit et assume en cela une fonction proactive. Certains contes d'anticipation qui projettent une préhistoire imaginaire dans un avenir redouté, comme « Le Gorilloïde » d'Edmond Haraucourt sur lequel nous reviendrons mais dont nous pouvons déjà signaler la dimension ironique, assument cette position polémique. Une fois de plus, cet imaginaire permet de porter un discours marqué concernant le progrès, thématique suffisamment large et conjoncturelle, en particulier sous la III^e République, pour que viennent s'y loger un vaste panel de problématiques sociétales. Nous aurons l'occasion de mieux le vérifier quand nous observerons l'assimilation de l'évolutionnisme par les poétiques décadentes, mais signalons d'emblée le caractère contrasté des rapports qu'entretiennent la culture fin-de-siècle et l'évolutionnisme : d'un côté cette atmosphère culturelle tire des conclusions pessimistes et antihumanistes de cette théorie scientifique, de l'autre, elle la déplace sur un terrain déjà préparé au voisinage d'un

⁵³ Au prix de confusions parfois curieuses, citons, à titre d'exemple, cet extrait du « Brouillard du 26 octobre », où Maurice Renard dépeint les « premiers hommes » comme des « Adams et [d]es Èves de l'indiscutable Genèse évolutionniste » (dans *L'Invitation à la peur*, Paris, p. Belfond, 1970 [1913], p. 99).

schopenhauerisme, bien souvent plus esthétique et poétique que philosophique⁵⁴, mais, précisément, réactualisé et surtout compris par le prisme de la théorie de l'évolution, comme le souligne Sandrine Schiano :

La littérature issue du *Monde comme volonté et comme représentation* est manifestement une littérature du biologique. Loin de délivrer le socle ferme d'une quelconque certitude, elle s'est plu à dégager les aspects paradoxaux de la vie, l'appétit sans limites de ses tensions inconscientes, exploitant la solitude et les déchirements de la Volonté et de la représentation⁵⁵.

Les exemples sur lesquels Schiano fonde son analyse révèlent un important investissement de ces intertextes (et surtout une forte tentation de les coupler) de la part des décadents. Mais avant d'analyser plus en détail les paramètres et les enjeux de l'expression de ces problématiques dans l'imaginaire élitare, il incombe d'en observer les directions au sein de discours plus populaires, voire officiels pour le moment, afin de mieux en cerner les spécificités.

⁵⁴ Lire à ce propos SCHIANO, Sandrine, « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution », *Romantisme*, 2012/3 (n° 157), pp. 117 à 125. Elle remarque l'insistance des traductions de Théodule-Armand Ribaud, l'un des principaux passeurs du schopenhauerisme en France, sur le « côté artiste » du philosophe et cite notamment le point de vue du journaliste polygraphe Albert Millaud, qui moque vertement l'ignorance des décadents : « Il a adopté ces noms, parce qu'ils sont baroques et peu compris des bourgeois. Au fond, le décadent ignore lui-même Schopenhauer et n'a jamais étudié Darwin. » (« Le décadent », *Physiologies parisiennes*, Paris, Librairie illustrée, 1886, p. 176).

⁵⁵ SCHIANO, Sandrine, « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution », *op.cit.* §11. L'autrice analyse, en amont, la congruence de la pensée du philosophe et de la théorie du naturaliste une fois placées sur un terrain commun et conclut : « Faire de l'évolution dans le temps le produit d'une force soumise aux aléas et non l'accomplissement d'un projet divin ou d'une ferme assurance en des lendemains meilleurs, rime étrangement dans les années 1880-1890 avec la notion schopenhauerienne du Vouloir-vivre [*Wille*], force répétitive et aveugle s'imposant à l'homme dont elle se sert pour assurer sa propre perpétuation. Sous toutes les représentations du monde, du minéral au végétal, de l'animal à l'humain, se cache une force, une sorte d'obscur principe moteur sans lequel rien ne serait. La correspondance qu'elle suppose entre une métaphysique de la volonté et une physique des forces, la reconnaissance d'un déterminisme strict à tous les niveaux s'accordent quelque part avec l'effervescence scientifique du temps ». *Ibid.*, §9.

Chapitre II. Des publics à conquérir

La rencontre de la préhistoire et des publics est aussi celle d'un effort et d'une fascination : effort des chercheurs et vulgarisateurs pour promouvoir la discipline, fascination immédiate des publics pour la période qu'elle concerne. Ces efforts se déploient dans plusieurs directions, visant à garantir à la préhistoire une large audience. En retour, la fascination qu'exerce la préhistoire est multiforme et peut alimenter des préoccupations diverses, investir des champs idéologiques et pédagogiques variables. C'est pourquoi, malgré l'apparente étanchéité de notre essai de classement et de spécification des publics, nous tentons d'inscrire les productions qui leurs sont adressées sur un spectre continu allant de l'exposition brute d'un savoir à la rêverie s'appuyant, mais de façon lointaine, sur ce savoir. Autrement dit, nous pouvons nous figurer une frise nuancée allant de la valeur aléthique⁵⁶ à la valeur poétique du discours présenté. Outre la porosité des frontières que nous allons malgré tout poser afin de rendre possible une typologie, un autre facteur est à considérer qui va également désenclaver les catégories que nous isolons : on peut observer des échos structurels et fonctionnels entre différents discours, adressés à différents publics. Des éléments en apparence purement scientifiques (schémas, relevés de fouilles, technoclectes...) peuvent s'insérer dans une œuvre d'imagination dont nous aurons pourtant relevé la dominante poétique et se signaler comme purs signes de scientificité, indépendamment de leur contenu. On peut également constater de tels échos au sein de contenus fonctionnellement différents mais visant un même lectorat⁵⁷. Ces réserves exposées, nous allons maintenant tenter de délimiter les publics de la préhistoire et la portée des productions qui leur sont adressées en découpant en trois moments notre courbe allant de la valeur aléthique à la valeur poétique du discours.

A. Savoir de première main, institutions officielles naissantes

En dépit d'une évidente et durable absence de sa théorie dans l'enseignement scientifique durant les quelques décennies qui ont suivi son exposition, Darwin a bénéficié d'un lectorat dont l'ampleur compense la très variable bienveillance à son égard. S'il a souffert d'une lecture

⁵⁶ Au sens large et étymologique de ce qui se donne pour vrai.

⁵⁷ Pour Ségolène Le Men, par exemple, les ouvrages de science pour les enfants présentent des similarités formelles et intentionnelles avec ceux d'éducation artistique en manifestant une volonté, clairement promue par les auteurs, d'accoutumer l'œil à des images particulières et de donner les clés de leur déchiffrement. Elle tire ces conclusions à l'issue de son étude sur « La science enfantine et l'apprentissage du regard », dans *La Science pour tous, op.cit.*, p. 71.

en diagonale⁵⁸, le retentissement de la parution de *On the Origin of Species* est conséquent⁵⁹ : le premier jour de sa sortie, le 24 novembre 1859, 1250 exemplaires de l'essai sont écoulés. Le public qu'il a rencontré dépasse donc largement les sphères savantes, mais à ce succès quantitatif, nous devons apporter une nuance interprétative : la diffusion du darwinisme va, certes, accélérer le déclin tardif du catastrophisme cuviériste, à partir des années 1880, mais la lecture de son évolutionnisme recevra longtemps les échos du transformisme lamarckien que nous avons signalés et qui en biaiseront la réception en y insinuant un certain volontarisme⁶⁰ téléologique. L'évolutionnisme darwiniste souffre donc de deux écueils qui, bien souvent, se nourrissent mutuellement : d'une part, la mésinterprétation qui l'amalgame avec un transformisme finaliste, d'autre part la soumission à des détournements ascientifiques qui réalisent les virtualités de la portée injonctive que ce même finalisme portait en germe. En d'autres termes : on considère que si la nature ordonne une direction au vivant, l'homme, qui en prolonge le geste, doit répondre à certains devoirs vis-à-vis d'elle. Parmi les emplois idéologiques de Darwin, Pietro Corsi mentionne⁶¹ : « la défense de la supériorité d'un groupe social ou ethnique », une vision de la nature considérée « comme manifestation d'un dessein théologique ou platonisant », la crainte d'un « processus de dégénérescence que des vagues migratoires ou des phénomènes de marginalisation sociale auraient suscité » mettant en danger la société, la justification d'une « attaque contre la démocratie naissante, contre nature parce que nivelant les hiérarchies naturelles fondées sur la force et sur l'inévitable suprématie de quelques individus par rapport à d'autres » ou, inversement, l'expression d'une « apologie des lois de coopérations entre individus qui avaient permis à la société humaine de sortir de l'état de bêtes féroces, jusqu'à la conquête de la terre et de la nature, et, dans un avenir proche, de l'égalité et de la justice sociale. »

Ces discours, participant activement au glissement entre usages descriptif et prescriptif de la science que nous avons évoqué plus haut, s'insèrent aisément dans les différentes

⁵⁸ Pour Pietro Corsi, Lamarck a été ignoré car pas assez lu ; Darwin, incompris car trop lu. (« L'Évolutionnisme de Lamarck à Darwin » dans *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-199,3* [coll.], Paris, RMN Grand Palais, 1994, p. 307).

⁵⁹ Remarqué par Évanghélia Stead dans *Fiction et connaissance, essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, op.cit., p. 227.

⁶⁰ En biologie, cette notion exprime l'idée que la progression du vivant suit un but.

⁶¹ *L'Âme au corps*, op.cit., p. 309.

configurations discursives que nous avons dégagées et qui tendent à idéologiser la discipline préhistorique. Concernant la question des publics qui nous intéresse ici, de tels détournements trahissent une diffusion large des débats biologiques auprès de publics non-initiés, avides d'en réorienter les grandes lignes vers un discours social déjà balisé. Plus largement, nous pouvons comprendre la séduction exercée par cette « tentation homogénéisante⁶² » comme le fruit d'une époque positiviste dont l'indéfectible confiance en la science imprime les imaginaires d'un large public, savant ou plus généralement renseigné, favorisant ainsi les transferts entre les discours (ici, du biologique au politique) et, de fait, les glissements épistémologiques. Il est curieux de remarquer que ces détournements participent à remettre l'homme au centre d'une réflexion scientifique qu'on accusait justement d'en décentrer la position dans le règne du vivant. Sans revenir sur la masse considérable des articles, caricatures et autres mentions plus ou moins allusives qu'a suscitées la parution de *On the Origin of Species*, nous retiendrons seulement qu'une part importante de ces réactions, en particulier les plus agressives, épinglent la désignation d'un ancêtre simiesque commun à l'homme et aux autres primates, faisant au passage le lit d'un malentendu encore tenace : l'homme descendrait du singe (sous-entendu que ce dernier a stagné). Darwin a pourtant pris soin de ne mentionner qu'allusivement les origines humaines mais, déjà, de mécompréhensions en lectures expéditives, d'interprétations en exégèses, la théorie, condensée, résumée, détournée par sa traductrice, prêtait le flanc à toutes les lectures idéologiques⁶³. Quoi qu'il en soit, force est de constater que c'est bien autour de la question de l'homme, ses critères définitoires, ses contours, son passé et son avenir, que les obsessions semblent se cristalliser. Et, souterrainement, c'est donc bien à la préhistoire qu'un large et passionné public va adresser ses interrogations inquiètes.

On the Origin of Species est une occurrence peu commune d'un rayonnement d'une théorie scientifique des origines, mais significative, par sa portée et les passions excitées dans un public élargi, des obsessions qui travaillent l'époque de sa parution. Nous aurons l'occasion de le voir,

⁶² Jeanneret, dans *Écrire la science, op.cit.*, p. 73, nomme ainsi le fait de tirer des conclusions philosophiques de considérations scientifiques ou d'utiliser ces derniers pour aboutir à une philosophie (par exemple, partir des sciences naturelles pour aller vers l'impératif d'émerveillement devant la « création »).

⁶³ Lire à ce propos CONRY, Yvette, *L'Introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1974. Signalons tout de même que la responsabilité de la première traductrice de Darwin, Clémence Royer, dans les mésinterprétations du savant anglais en France est largement nuancée par Thierry Hoquet, dans « "Venir trop tard" : sur *L'Origine des espèces* et sa première traduction française (1859-1854) », dans COMPAGNON, Antoine et SURPRENANT, Céline (dir.), *Darwin au Collège de France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Collège de France, 2020, en particulier p. 28.

la préhistoire de l'homme à laquelle reconduit la publication de Darwin malgré les intentions de son auteur, dans sa diffusion et ses représentations populaires, rencontrera aussi un vaste public. Pourtant, si la période fascine, la discipline peine à trouver ses marques institutionnelles dans un environnement académique positiviste aux cloisons rigides. Dans le contexte académique ou plus largement savant, l'approche biologique du moment préhistorique ne va évidemment pas de soi et la longue et complexe autonomisation de la préhistoire comme champ disciplinaire à part entière témoigne de l'ampleur des catégories de savants attirés par le sujet⁶⁴. Car, avant d'être une discipline, la préhistoire (entendue non pas comme période mais comme champ d'étude) est bien un objet, au sens scientifique. Les hésitations terminologiques quant au terme qui devrait s'y rapporter rendent assez bien cette oscillation permanente entre les différents champs disciplinaires déjà balisés : le terme « palethnologie », proposé en 1859, réunit déjà, dans un mot-valise assez bref, sciences humaines (ethnologie) et sciences naturelles (paléontologie). Le terme d'« archéo-géologie » proposé par Boucher de Perthes pour déposséder l'archéologie de son primat sur la question des origines⁶⁵, malgré une coloration plus matérialiste, exprime la même errance notionnelle, chez un savant autodidacte dont on connaît le caractère philosophique voire poétique du regard sur les origines de l'humanité. À partir de 1864, Gabriel de Mortillet publie *Les Matériaux pour l'histoire positive et philosophique de l'homme*, première revue savante à aborder la préhistoire. Ici encore, l'hésitation se lit dès le titre qui mobilise autant la philosophie et l'histoire que les sciences « exactes » (positives, matérielles). La revue sera cédée en 1869 à Émile Cartailhac et Eugène Trutat en 1869, moins franchement matérialistes, mais la direction épistémologique restera sensiblement la même. Une inflexion nettement moins matérialiste se fait sentir en 1888, lors de sa fusion avec la *Revue d'Anthropologie* et la *Revue d'ethnographie* pour former *L'Anthropologie*. Enfin, la publication des *Bulletins de la société préhistorique de France*, à partir de 1904, prouve l'adoption définitive et officielle du terme « préhistoire » et, surtout, l'émancipation de cette discipline vis-à-vis de ses concurrentes.

⁶⁴ Voir chapitres II et III en particulier de *La Préhistoire en paroles et en actes*, op.cit., de Noël Coye, pour l'appropriation du sujet préhistorique par les différentes disciplines.

⁶⁵ Le terme est repris par ses pairs et successeurs, notamment l'abbé Jean Benoît Désiré Cochet, archéologue normand également précurseur de la discipline préhistorique. Voir RÉMY-WATTÉ, Monique, « 1859 et la naissance de l'archéologie préhistorique en Normandie », *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, HUREL, Arnaud et COYE, Noël (dir.), Paris, publications scientifiques du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris, 2011 (pp.221-243).

Ces publications se diffusent dans un public restreint mais non négligeable pour des périodiques savants. Quelle que soit leur portée, elles vont assumer, selon Nathalie Richard, deux fonctions fondatrices pour la discipline préhistorique : participer à définir un périmètre d'investigation et rassembler des individus de différents horizons (certes majoritairement des bourgeois et des aristocrates, provinciaux ou parisiens)⁶⁶. Nous ajoutons qu'elles ont également œuvré à instaurer un dialogue entre différentes sciences, de l'homme ou du vivant. Malgré un apparent éparpillement, ces échanges disciplinaires ont permis de mutualiser les efforts des savants et, en cela, à élargir le champ de visibilité du sujet préhistorique auprès des publics scientifiques. Cet auditoire a par ailleurs l'occasion, dès les années 1860, de se rencontrer dans des lieux et des événements dédiés à la préhistoire : aux « Congrès internationaux d'archéologie et d'anthropologie préhistorique », mis en place dès 1866, ou au musée de Saint-Germain-en-Laye, qui ouvre une salle consacrée à la préhistoire l'année suivante. S'exerçant d'abord en périphérie des institutions, les promoteurs de la préhistoire vont peu à peu se faire une place sur le terrain académique, Gabriel de Mortillet en tête : ce dernier publie en 1883 *Le Préhistorique*, premier vrai manuel de préhistoire succédant aux nombreux essais vulgarisateurs susmentionnés à la rigueur variable, et met en place dans le même temps un enseignement spécifique à l'École d'anthropologie de Paris, fondée en 1875 par Paul Broca. Des cours libres seront également dispensés, dans les années qui suivent, dans les facultés de Toulouse et de Lyon, participant à décentraliser la diffusion du savoir préhistorique vers la province, malgré le magistère de Mortillet. L'autorité de ce dernier, dont nous avons souvent croisé la figure au cours de notre panorama, fait prédominer une lecture évolutionniste-progressiste du récit de l'humanité qui va largement innover les productions vulgarisatrices et artistiques. Mis à part ces rares occurrences, la préhistoire semble bien absente des formations universitaires, ce qui ne va paradoxalement pas freiner la diffusion de sa pratique : en effet, sa rareté dans l'enseignement académique va encourager l'autodidactie et, de fait, son appropriation par des catégories de population aux origines sociales, professionnelles et géographiques variées, ce

⁶⁶ Pour un regard sur les origines sociales des amateurs d'archéologie préhistorique, consulter la partie consacrée à cette question, « L'archéologie préhistorique comme réalité sociale », dans la contribution de Arnaud Hurel pour *La Fabrique de l'archéologie en France*, (coll.) dirigé Jean-Paul Demoule et Christian Landes, Paris, La Découverte, 2009. Ce sous-chapitre s'insère dans un chapitre, « L'État, l'archéologue et l'archéologie préhistorique dans la seconde moitié du XIX^e siècle » auquel nous nous permettons de renvoyer pour la question de l'institutionnalisation de la préhistoire, ici vue à travers la pratique archéologique. Aussi, dans *Inventer la préhistoire*, *op.cit.*, Nathalie Richard dresse un panorama de l'inscription du sujet préhistorique dans l'enseignement par le truchement de disciplines déjà instituées, p. 107. Enfin, un complément d'informations à ce sujet aux premières heures de la préhistoire se trouve dans *Boucher de Perthes, les origines romantiques de la préhistoire*, *op.cit.* p. 247.

qui explique l'insertion du sujet préhistorique dans d'autres sociétés savantes, archéologiques ou plus largement scientifiques, en marge des institutions. La dissémination de la discipline préhistorique dans ces sphères et la régularité de son traitement par ces publics nous permet de dater, avec Nathalie Richard, son autonomisation dès les années 1860, alors même qu'elle n'a pas encore trouvé son appellation définitive⁶⁷.

Ainsi, l'ensemble des historiens et historiennes de la discipline préhistorique s'accordent sur la richesse et la diversité des apports scientifiques et, globalement, sur une dynamique de complémentarité entre sciences sociales et sciences naturelles. Nous tenterons au cours de cette étude de vérifier la reconduction ou non de ces champs disciplinaires dans notre corpus et d'expliquer les éventuelles prévalences des uns et des autres selon les tendances artistiques, préférences œuvrant au tissage d'un fond idéologique dont nous observerons les spécificités. Pour terminer cet historique de l'institutionnalisation de la préhistoire, nous nous garderons de considérer la pluralité des apports disciplinaires comme exempte de tensions et les regarderons, avec Nathalie Richard⁶⁸, comme la manifestation d'une concurrence significative de la nature parfois conflictuelle des relations qu'entretiennent les disciplines entre elles, à l'heure du positivisme. Ce constat nous intéresse en ce qu'il a pu motiver le rejet, par les acteurs de notre corpus, de sciences dont le souci d'asseoir l'autorité a pu passer pour l'expression d'une prétention démesurée, soupçonnée de nourrir l'*hybris* moderne alors même que la teneur de cet objet d'étude tend à relativiser l'hégémonie humaine.

B. École publique, écoles artistiques

Nous reviendrons sur le sujet des productions de vulgarisations préhistoriques dont nous avons déjà vu la portée et le succès croissant. Retenons en particulier ces deux constantes : d'abord, elles sont bien souvent le fruit du travail d'auteurs dont le profil (romanciers à succès, polygraphes, vulgarisateurs, auteurs pour la jeunesse) témoigne du caractère populaire du sujet. Ensuite, leur style, leur propension à s'associer avec des illustrateurs et le choix des collections

⁶⁷ *Inventer la préhistoire, op.cit.*, pp. 2, 3 et pp. 102 à 109.

⁶⁸ « En France, pour des raisons liées à l'histoire des sociétés savantes, la préhistoire devient tout d'abord le cheval de bataille d'anthropologues soucieux de délimiter un terrain pour leur expertise, alors qu'elle ne constitue, pour les géologues, qu'un argument parmi d'autres dans un débat plus large et plus ancien sur les causes actuelles. » Nathalie Richard, « Sociétés savantes et antiquités de l'homme », *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire, op.cit.*

et/ou éditeurs semblent désigner une cible jeune : Louis Figuiet publie son *Homme primitif* chez Hachette, dont l'édition scolaire constitue une grande part des ventes, et s'associe à Édouard Riou, collaborateur de Jules Verne, pour illustrer sa *Terre avant le déluge*. Camille Flammarion, déjà rompu à l'exercice de la vulgarisation auprès du jeune public quand il publie le *Monde avant la création de l'homme*, bénéficie d'une réclame sensationnaliste, proche de l'imagerie adressée à la jeunesse et très éloignée du contenu de l'ouvrage dont elle assure la promotion [A.12]. Un tel constat pourrait certes s'appliquer à l'ensemble des productions vulgarisatrices, mais il nous a semblé que, d'une part, certaines de ces caractéristiques étaient exacerbées dans le cas de la diffusion de la préhistoire en raison du caractère sensationnaliste du sujet et que, d'autre part, la quasi-totalité des productions non-savantes, et, à plus forte raison, fictionnelles, se rapportant à la préhistoire étaient des textes de vulgarisation : c'est symptomatiquement le cas des deux premières fictions romanesques préhistoriques que sont le *Paris avant les hommes* de Pierre Boitard et, plus significativement, *Solutré, ou les chasseurs de rennes de la France centrale*, d'Adrien Cranile. Ainsi la préhistoire, en texte comme en images, semble s'offrir comme une science avant tout populaire et didactique. Parmi les raisons (que nous imaginons nombreuses) justifiant cette appropriation de la préhistoire par la vulgarisation, nous pouvons supposer le caractère récent de cette discipline, à même d'éveiller l'intérêt de vulgarisateurs soucieux de faire valoir l'aspect novateur de leurs publications comme un argument commercial et d'anticiper, pour ces mêmes raisons, sur l'enseignement scolaire de ces savoirs. Rappelons également que l'instruction primaire ne deviendra obligatoire, gratuite et laïque qu'en 1882, laissant auparavant un très large lectorat aux mains des éditeurs à grand tirage : la jeunesse bourgeoise qui, *via* les étrennes et autres présents dispensés par des adultes soucieux de leur instruction, constitue une véritable niche de consommateurs indirects.

Pour autant, il serait hâtif de diagnostiquer le déclin de la vulgarisation dans ces années à la faveur de la démocratisation de l'enseignement : pour Brunot Béguet, « avec les années 1880 et la consolidation du pouvoir républicain, la vulgarisation connaît un second souffle⁶⁹. » Ce type de publications continue en effet de prospérer, acquérant au passage un public que

⁶⁹ BÉGUET, Bruno, « La vulgarisation au XIX^e siècle » dans BÉGUET, Bruno, CANTOR, Marylin et LE MEN, Ségolène (dir.), *Les Dossiers du Musée d'Orsay n° 52 : la Science pour tous*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 13.

l’alphabétisation élargit, mais ses canaux de diffusion, ses publics et, par là, son contenu, vont subir un infléchissement :

L’école laïque reprend alors à son compte une bonne part des objectifs et des modalités de la vulgarisation, et la "leçon de choses" passe du Magasin d’éducation au manuel scolaire. Perdant de son homogénéité, la vulgarisation se différencie en vulgarisation populaire et en vulgarisation savante, dont les productions sont parfois très éloignées⁷⁰.

S’il reste vrai pour notre sujet, ce constat doit être nuancé à son propos : la place de l’enseignement de la préhistoire, science qui peine encore à s’institutionnaliser au début de la III^e République, est infime dans les manuels scolaires. Une insertion de quelques lignes seulement signale qu’il y a eu une humanité avant l’Histoire, puis le récit des grands hommes, de Vercingétorix à Napoléon, peut commencer. C’est donc en dehors des murs de l’école que les enfants, mais pas seulement, vont la rencontrer. En premier lieu dans les Expositions universelles, où elle semble rencontrer un vif succès. De telles manifestations nous intéressent pour deux raisons : d’abord elles sont l’expression d’une mise en avant de la valeur aléthique du discours dans la mesure où, malgré la progressive spectacularisation de l’événement, ces présentations s’assument comme des supports d’instruction des foules. Ensuite, elles rencontrent un succès remarquable, dont l’année 1900 semble être le point culminant, garantissant une large audience qui dépasse amplement les sphères cultivées et/ ou spécifiquement parisiennes. Déjà, pour l’Exposition de 1867, Gabriel de Mortillet met en scène « La Gaule avant l’emploi des métaux », montrant au public une large gamme d’objets en silex taillés et faisant ainsi entrer l’industrie lithique dans les imaginaires⁷¹ ; on ne sait combien de visiteurs se sont arrêtés devant ces vitrines, mais l’exposition a été fréquentée par quelques neuf millions de personnes⁷². De tels objets seront visibles de manière permanente au Musée des

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁷¹ La collection est présentée et détaillée dans sa *Promenade préhistorique à l’Exposition universelle*, Paris, Reinwald, 1867.

⁷² Ces événements ont notamment fait l’objet de journées d’études organisées par le labex HASTEC (comité d’organisation : José María Lanzarote Guiral et Anne Loyau) les 12 et 13 septembre 2013 à la Fondation Albert 1^{er} de Monaco (« Montrer, démontrer la préhistoire : La construction du préhistorique dans les musées et expositions en Europe : XIX^e-XX^e siècles »). Citons également l’article de Charlotte Quiblier documentant richement la partie consacrée à la préhistoire en 1867, « L’exposition préhistorique de la Galerie de l’Histoire du travail en 1867. Organisation, réception et impacts », *Les Cahiers de l’École du Louvre* [En ligne], 5 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2014, [consulté le 16 juin 2022]. URL : <http://journals.openedition.org/cel/470> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.470>

Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye, inauguré la même année⁷³. En 1878, la préhistoire est visible *via* le Musée des Missions Ethnographiques, d'abord temporaire, mais dont les présentations comparatistes seront finalement visitables régulièrement dans le Musée d'Ethnographie du Trocadéro qui relaie l'exposition. En 1889, pour la première fois, ce ne sont plus seulement d'authentiques objets qui sont présentés au public, mais des reconstitutions de scènes et de sujets préhistoriques, relatant une « histoire du travail » et de « l'habitation humaine » censées attester une activité telle que décelable par le truchement des documents fossiles. Une fois de plus, le comparatisme ethnographique est amplement exprimé dans ces reconstitutions qui, en cela, diffèrent peu des productions savantes⁷⁴.

C'est donc l'inauguration d'une manière de présenter la préhistoire dont l'aspect interprétatif est nettement plus accusé. Les stratégies muséographiques (titres, parcours, textes divers, reconstitutions) de ces expositions nous invitent à vérifier les catégories de représentations mises en lumière plus haut et se lisent ainsi comme des objets de fiction : s'y retrouvent en effet le comparatisme ethnographique, enjoignant aux visiteurs et visiteuses de considérer d'un regard égal outillages ancestraux et outillages exotiques, le réflexe identificatoire présentant le préhistorique dans une attitude laborieuse à même d'asseoir le travail comme une valeur immuable, enfin, la dynamique évolutive permettant de mettre en récit et glorifier un progrès supposé justement découler de l'effort d'un peuple travailleur depuis ses origines. Ce type de reconstitution à l'échelle s'imposera (et s'impose encore) en mode de représentation privilégié pour représenter la préhistoire, confrontant le public à une image sensible, en trois dimensions, et créant plus que tout autre un effet de présence (pensons, dans un registre animalier, aux impressionnantes sculptures de reptiles préhistoriques du Crystal Palace inaugurées en 1854 [A.10]). Nous retrouvons des mises en scène similaires (mannequins en trois dimensions à valeur documentaire) au Musée National Suisse qui, en 1898, présente des maquettes de stations lacustres ou encore à l'Exposition universelle de 1900 où est exhibé un faux *pithécanthrope erectus*. Ces tentatives de reconstitutions culminent enfin, pour la période qui nous intéresse, avec les représentations de Louis Mascré, sous la direction d'Aimé

⁷³ Pour un historique renseigné sur la genèse de cette institution, voir OLIVIER Laurent, « Du musée des Antiquités nationales au musée d'Archéologie nationale », dans *La Fabrique de l'archéologie en France, op.cit.*, (pp.79 à 100). Une gravure du *Monde illustré* du 11 janvier 1868, p. 21, titrée « Restauration du Musée de Saint-Germain », prouve l'intérêt d'un public bourgeois et adulte pour ces vestiges.

⁷⁴ Nathalie Richard détaille ces influences et conclut que « vulgarisation profane et diffusion savante parlent alors d'une voix similaire ». RICHARD, Nathalie, *Inventer la préhistoire (anthologie)*, *op.cit.*, p. 164.

Rutot, de types néanderthaliens, entre 1909 et 1914, pour l'Institut Royal des Sciences Naturelles de Belgique. Ici encore, les titres et la localisation de ces représentations (Instituts, Expositions universelles, Musées...) trahissent un double projet de présentation d'un savoir supposé objectif en même temps que de diffusion à une large audience. Autre donnée qu'il nous faut signaler à ce stade : la collaboration fréquente des savants et artistes participe encore à décloisonner les frontières qui séparent l'aléthique du poétique, voire à les rendre si poreuses que l'un se dissout dans l'autre : d'un bout à l'autre de notre chronologie, Benjamin Waterhouse Hawkins⁷⁵ sculpte sa faune préhistorique du Crystal Palace sous le contrôle de Richard Owen, célèbre paléontologue britannique⁷⁶ et Louis Mascré, nous l'avons vu, se fait conseiller par Aimé Rutot⁷⁷.

Entre temps, l'image, même en deux dimensions, a par ailleurs bénéficié d'un statut également significatif dans le domaine de la reconstitution de la période préhistorique, sans que la question de leur valeur documentaire soit franchement décidable : le *Gorille enlevant une femme* d'Emmanuel Frémiet [A.9], aux forts accents darwinistes, est présenté à l'Exposition universelle de 1889 et rencontre l'adhésion du public après son couronnement par la médaille d'honneur lors du Salon de la Société des Artistes Français l'année précédente (alors qu'une version quasi-similaire de l'œuvre avait suscité, nous l'avons dit, un scandale en 1859). Le *Mammouth* et le *Drame à l'époque de l'âge de pierre* de Jamin [A.6] reçoivent une médaille de bronze (il sera à nouveau médaillé en 1898 pour *La Cité Lacustre*). Plus tôt, lors du Salon de 1880, le tableau *Cain* [A.1] vaut la légion d'honneur à Cormon qui a pris le parti de traiter le sujet biblique dans une perspective laïque, transposant le sujet dans une préhistoire aisément identifiable.

Ces reconnaissances officielles participent à circonscrire la représentation du préhistorique dans les sphères académiques, promptes à promouvoir l'idéologie dominante bourgeoise, mission pour laquelle la préhistoire, nous l'avons vu, peut-être mobilisée. Dans le même temps,

⁷⁵ Membre de la Royal Society of Arts en 1846, de la Linnean Society of London en 1847 et de la Geological Society of London en 1854, il est donc compétent sur le terrain des sciences naturelles comme de la pratique de la sculpture.

⁷⁶ Il s'est également intéressé aux mammifères et aux invertébrés, mais a surtout été l'un des pionniers en matière de recherches sur les dinosaures, terme dont il est l'inventeur.

⁷⁷ Concernant cette collaboration entre artiste et savant, voir l'article d'Anne Hauzeure et François Mairesse dans *Vénus et Cain*, *op.cit.*, consacré à ces reproductions.

elles facilitent la diffusion d'une science peu ou pas institutionnalisée, dont nous avons constaté, de fait, l'absence dans l'instruction officielle et qui emprunte alors les canaux de la création pour rencontrer son public. Ici encore, valeurs aléthiques et poétiques tendent à se confondre : Constant Roux, sculpteur marseillais honorant de nombreuses commandes officielles, se nourrit de documentation ethnologique et anthropologique lorsqu'il sculpte sa frise pour l'Institut de Paléontologie Humaine⁷⁸, le préhistorien Louis Capitan dresse un portrait élogieux de Paul Jamin⁷⁹, qui lui avait auparavant dédié son tableau *Un Drame à l'âge de pierre* [A.6], de même qu'il avait dédié *La Fuite devant le mammoth* au célèbre préhistorien Émile Cartailhac. Le caractère documentaire du travail de Cormon trouve une validation officielle dans l'exécution de nombreuses œuvres de commandes publiques⁸⁰. Nous avons relevé le caractère le plus souvent académique de ces productions visuelles, et nous abondons dans le sens de Philippe Dagen pour qui ces toiles sont

produites par des artistes qui – et c'est un euphémisme – n'appartiennent pas aux mouvements esthétiques avant-gardistes. Faire leur histoire, c'est s'écarter des voies habituelles qui, des années 1840 à la fin du siècle, ont été tracées du réalisme à l'impressionnisme et à un post-impressionnisme si élastique qu'il en devient indéfinissable⁸¹.

Nous verrons pourtant, et ce sera l'un des enjeux de ce travail, que le sujet préhistorique peut innover des esthétiques plus audacieuses en même temps qu'encourager des artistes académiques à insuffler des éléments plus expérimentaux dans leur travail. C'est cette fois Marc Guillaumie que nous suivons, qui suggère l'idée que l'image ne permet pas le sous-entendu, quand le roman peut, de son côté, rester allusif dans ses reconstitutions. Les artistes recourent donc souvent à des effets d'éloignement et de flou. Ces effets « sont en adéquation avec tous les thèmes et les présupposés de la fiction farouche : les éclairages sont ceux du feu de camp, des torches dans les cavernes ; l'éloignement montre l'homme chétif au sein d'une

⁷⁸ Voir à ce propos la contribution de Arnaud Hurel, « Hommes sauvages et hommes fossiles du sculpteur Constant Roux », dans *Vénus et Caïn*, *op.cit.*

⁷⁹ CAPITAN, « Le Peintre préhistorien Paul Jamin », *Revue de l'École d'Anthropologie*, 1914. Il a par ailleurs entretenu une collaboration étroite avec Paul Jamin et prononcé son éloge funèbre à sa mort en 1903 (lisible dans *Vénus et Caïn*, *ibid.*, p. 88).

⁸⁰ Il peint la décoration murale de l'amphithéâtre de paléontologie de la galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée. Voir à ce propos l'article de Chang Ming Peng dans *Vénus et Caïn* (*op.cit.*, en particulier pp. 93 à 97) qui révèle le caractère renseigné du travail de Cormon. Ce dernier donne également *La Chasse* et *La Pêche*, deux tableaux préhistoriques, pour le Muséum d'Histoire Naturelle, et une *Histoire de l'écriture* pour l'hôtel de ville de Paris.

⁸¹ *Vénus et Caïn*, *ibid.*, p. 30.

nature écrasante ; la vitesse souligne la violence de ce monde.⁸² » Ce flou peut être en « contradiction dynamique avec le souci du détail⁸³ », puisque l'illustrateur tient à montrer les éléments connus de la science dans sa reconstitution⁸⁴, mais ne nous semble pas révoquer l'analyse de Philippe Dagen dans la mesure où les effets de gommage et d'opacification que relève Guillaumie ne vont pas à l'encontre d'un néo-romantisme pictural en vogue dans les Salons officiels de la fin du siècle qui s'accommode très bien d'une esthétique mélancolique parfois nébuleuse. Une telle position débouche sur une ambiguïté lisible notamment dans l'éloge funèbre de Capitan à Jamin : le premier loue chez le second un souci d'indépendance vis-à-vis des goûts et des institutions tout en applaudissant son souci du détail juste et sa recherche de l'objectivité scientifique (rapportant au passage des détails précieux quant à l'élaboration des travaux du peintre, nourrie de mise en situation de ses modèles et de collaborations scientifiques). Détail important pour notre analyse, Capitan clôt son éloge par la mention de deux apports de l'artiste : l'un à l'art, l'autre à l'anthropologie :

À l'art, Jamin appartenait par son talent fin et délicat, par sa peinture si profondément pensée avant que d'être exécutée, Dieu sait avec quel soin, quelle science et quelle conscience.

À l'anthropologie il lui appartenait aussi et il lui a fourni de précieux documents, en faisant revivre sur de multiples tableaux nos lointains ancêtres de la préhistoire, en les restituant au moyen d'une minutieuse documentation et surtout en sachant évoquer leur âme, de façon à les montrer tels qu'ils étaient suivant toute vraisemblance⁸⁵.

L'entremêlement des qualités scientifiques et artistiques sont manifestes dans ce passage et font même la substance du discours apologétique : on remarquera, en particulier, la mention de la science dans le segment s'ouvrant sur l'apport à l'art et celle des tableaux et de l'âme pour louer les compétences anthropologiques du peintre.

⁸² *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 191.

⁸³ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁴ Dagen insiste de son côté sur ce souci du détail : « Ils possèdent un métier pictural qui, la photographie aidant, atteint à l'illusionnisme : quelle que soit l'œuvre considérée elle ne présente aucune ambiguïté de lecture et l'identification des objets s'opère au premier regard, de la hache taillée au chêne et à l'ours. » Puis : « » On sait la force des accusations de saleté et d'obscénité qui ont été lancées contre Courbet, puis contre plusieurs impressionnistes : aucun de ces peintres de la préhistoire n'en est menacé tant ils prennent soin d'en donner une image expurgée de toute réalité trop triviale. » *Vénus et Caïn, op.cit.*, pp. 31-32.

⁸⁵ Cité dans *Vénus et Caïn, op.cit.*, p. 92.

Des Expositions universelles aux Salons en passant par les murs (intérieurs ou extérieurs) des musées, l'imaginaire préhistorique semble bien s'offrir à tous et toutes : de facture bien souvent académique, il rencontre une large audience dont les goûts sont en adéquation avec le conformisme idéologique que ces représentations véhiculent. À vocation documentaire, elles réalisent les ambitions éducatives chères à la III^e République. Un tel constat semble désigner un public vaste mais aux contours poreux : la bourgeoisie cultivée qui fréquente les Salons et les musées. Et ce périmètre ne saurait que s'élargir si l'on ajoute à ces productions les nombreuses publicités de produits de consommation courante familiarisant tout un chacun avec l'idée de préhistoire et la faisant cohabiter avec la modernité la plus récente [fig.2].



Fig. 2 : Cartes publicitaires pour les chocolats d'Aiguebelle, les chocolats Poulain et les viandes Liebig.

Chapitre III. Enjeux et paramètres de l'imaginaire préhistorique populaire

Nous avons signalé le caractère fictionnalisant de tout discours préhistorique dès lors qu'il doit se construire sur une absence et que son contenu, en dépit du ton affirmatif qui l'exprime souvent, doit s'appuyer sur des suppositions⁸⁶. Certaines de ces fictions s'assument plus volontiers comme telles que d'autres, et c'est sur ces productions que nous allons nous arrêter pour mieux explorer les publics de la préhistoire. Après avoir vérifié les deux constantes de la vulgarisation préhistorique que nous analysons plus haut (succès et cible généralement jeune), nous pouvons maintenant nous permettre de désenclaver ces productions et de les mettre en perspective avec des productions plus franchement fictionnelles (et dont le discours tend donc plus vers la valeur poétique). Signalons d'abord que si le récit de vulgarisation, en particulier de la préhistoire, opte majoritairement pour le roman comme territoire d'élection, il n'en a pas l'exclusive propriété : Figuié tentera une mise en scène du *Monde avant le déluge* au théâtre Robert Houdin en 1864⁸⁷ et la poésie didactique, qui participe à mettre en récit les origines humaines, reçoit occasionnellement les échos de cette science qui se révèle stimulante pour l'imaginaire mais revêche pour le vocabulaire⁸⁸.

Mais c'est bien dans le roman que la vulgarisation fictionnalisée s'exprime le plus abondamment *via* des ouvrages à larges tirages subissant des effets d'hégémonies éditoriales alors que de grands empires du commerce de l'écrit s'installent. Ainsi, Noël Coye note que « dans la seconde moitié des années 1880, la librairie Flammarion vient occuper le créneau de la vulgarisation scientifique, laissé vacant par la disparition du "Tableau de la nature" de

⁸⁶ Le caractère intrinsèquement fictionnel de la préhistoire est notamment reconnu par des écrivains qui aspirent pourtant à la scientificité. Ainsi Zola fait-il admettre à son docteur Pascal, dans le roman éponyme, la « marge » qui revient aux poètes, marchant alors dans le sillage d'Edgar Quinet : « Ah ! ces sciences commençantes, ces sciences où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants ! Les poètes vont en pionniers, à l'avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines. Il y a là une marge qui leur appartient, entre la vérité conquise, définitive, et l'inconnu, d'où l'on arrachera la vérité de demain... Quelle fresque immense à peindre, quelle comédie et quelle tragédie humaines colossales à écrire, avec l'hérédité, qui est la Genèse même des familles, des sociétés et du monde ! » ZOLA, Émile, *Le Docteur Pascal*, Paris, Charpentier, 1893, p. 118.

⁸⁷ Signalé par Bruno Béguet, « La vulgarisation au XIX^e siècle » dans *La Science pour tous, op.cit.*, p. 42.

⁸⁸ Relevons en particulier le recueil de l'entomologiste Ernest Cotty, *Antediluviana. Poème géologique*, Paris, Comte-Milliet, 1876, l'œuvre de José de Strada (Jules Delarue) *L'Épopée humaine*, Paris, Ollendorff, 1895 ou encore *La création et l'humanité : poème en trois parties / avec citations, notes et éclaircissements divers* de Jules Arbelot (Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1882).

Hachette en créant la "Bibliothèque scientifique populaire"⁸⁹. » Dans les mêmes années, Camille Flammarion publie chez son frère *La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*, réactualisant *Le Monde avant la création de l'homme* de Zimmermann, et augmentant au passage par sa renommée alors prestigieuse la portée d'un ouvrage déjà largement diffusé en Europe. De nombreux facteurs expliquent l'essor de ces littératures au XIX^e siècle : périodes mondialement calmes (ni famines, ni pandémies, ni guerres mondiales), protection des brevets, décloisonnement des genres⁹⁰, mais aussi expansion des publics.

A. Fictions populaires et science

Si nous considérons les premières occurrences de traitement du sujet préhistorique par le récit au regard du caractère alors récent que nous lui avons reconnu, il est peu étonnant de constater qu'elles empruntent d'abord une voie semi-fictionnelle. En effet, avant qu'elle ne soit abordée par des œuvres franchement fictionnelles, l'insertion timide du thème préhistorique dans la littérature d'imagination peut témoigner de l'incertitude d'auteurs qui n'osent pas encore s'engager avec assurance dans un sujet aussi spéculatif, voire polémique. Cela occasionne une certaine lenteur processuelle dans le glissement de l'aléthique au poétique qui nous intéresse, le rendant plus aisément observable. Le listage d'occurrences de textes semi-fictifs est, en effet, significatif à cet égard : quand Élie Berthet publie « Un rêve. L'homme tertiaire – l'anthropopithèque » dans *La Nouvelle Revue* de février 1883, il reconduit certes les théories matérialistes de Mortillet, mais par le truchement d'une rêverie. Ce procédé narrativisant n'est cependant pas exclusif à la vulgarisation de la préhistoire et les lecteurs de la presse scientifique populaire de l'époque en sont familiers : les auteurs y ont recours pour les accompagner sur un terrain conjectural. Le même auteur avait publié en 1876 *Le Monde inconnu*, ouvrage déjà semi-fictif, mais formellement plus théorique, qu'il réédite avec succès en 1885 sous le titre de *Paris avant l'histoire*, en y insérant un nouveau chapitre, « Le Rêve », qui marque une progression vers le traitement fictionnel du sujet préhistorique. Dans le même registre, rappelons que *Solutré ou les chasseurs de rennes de l'Europe centrale*, roman d'Adrien Arcelin publié en 1872 et bien souvent considéré comme le premier véritable « roman préhistorique », médiatise les théories de l'auteur sur les méthodes de chasse des préhistoriques

⁸⁹ *La Préhistoire en paroles et en actes*, op.cit., p. 169.

⁹⁰ Ce sont les raisons qu'avance Daniel Fondanèche dans son introduction de *La Littérature d'imagination scientifique*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

(très spéculatives)⁹¹ par le biais d'une fiction dans laquelle le lecteur accompagne un personnage transporté dans le passé *via* une rêverie hallucinée. Alors qu'Élie Berthet publie sa première version du *Monde inconnu*, Samuel-Henri Berthoud publie, de son côté, *L'Homme depuis cinq mille ans*, exposé des théories de l'époque présentées sous forme de conversations dont la liberté du ton dialogué limite le caractère purement théorique. Plus tard, en 1889, Mme Stanislas Meunier publie *Misère et grandeur de l'humanité primitive*, ouvrage dont les intentions pédagogiques passent par une écriture et une économie narrative qui ménagent fiction et information. Nous nous devons ici de signaler, même si nous lui réserverons une place particulière dans la suite de notre travail, les premières tentatives de Rosny aîné qui, à partir de la fin des années 1880, inaugure une série de fictions préhistoriques dont les intentions pédagogiques s'effaceront peu à peu derrière les motivations romanesques. Il semble donc que, alors que l'écriture vulgarisatrice s'était constituée comme une « profession nouvelle⁹² », une tendance créative profitait du caractère spéculatif et, nous le verrons, de la portée poétique du sujet préhistorique, pour en tenter une appropriation plus imaginative, voire rêveuse.

Ce panorama des premiers traitements de la préhistoire par la fiction narrative invite à dégager deux hypothèses. D'abord, il semblerait que ces fictions soient mises au profit d'un intérêt didactique : la préhistoire ne constitue pas seulement le cadre de la fiction, elle en est l'objet d'étude. Ensuite, et conséquemment, le caractère fictionnel n'est pas franchement marqué : l'anabase est souvent préférée dans ce genre de récits pour justifier la présence d'un témoin dans les temps préhistoriques, mais, une fois le seuil passé, les personnages sont des observateurs plus ou moins passifs plutôt que les acteurs des péripéties. La vocation didactique nous autorise à penser ces récits comme des efforts de vulgarisation et d'y appliquer les réflexions qu'Yves Jeanneret développe à propos de ce type de discours afin de réaffirmer leur nature fictionnelle, en dépit de la réserve que nous avons émise. Selon Jeanneret, la vulgarisation, plutôt que de se contenter de traduire le discours savant dans le langage du

⁹¹ Qui fait état de ses propres fouilles et expose les hypothèses qu'il en tire.

⁹² BÉGUET, Bruno, *La Science pour tous*, *ibid.*, p. 10.

peuple, propose son propre discours⁹³. En voulant conjuguer le simple et le rigoureux, la vulgarisation serait une « utopie de la langue⁹⁴ ». Nous souscrivons à cette hypothèse qui nous donne des outils pour penser une distinction entre fiction populaire et élitaire : on pourrait proposer que la reconduction du vocabulaire scientifique chez les symbolo-décadents participe aussi d'une « utopie de la langue », mais elle se situe à un autre niveau. Comme nous aurons l'occasion de l'analyser dans les parties que nous consacrerons à ces littératures, les technoclectes y sont le plus souvent utilisés pour nourrir l'hermétisme d'un langage qui assume et revendique son obscurité. Autrement dit, plutôt que tension vers un langage ordinaire depuis un langage hermétique (savant), comme c'est le cas dans les littératures populaires, les littératures élitaires mobilisent la science pour s'éloigner de la langue usuelle.

Le caractère contradictoire de ces tendances s'observe aisément. Nous aurons en particulier l'occasion de faire l'examen de la mobilisation des technoclectes chez les symbolo-décadents, mais, pour ce qui concerne les représentations populaires, donc, didactiques, auxquelles nous nous attachons pour le moment, prévenons tout de même que les auteurs sont conscients des difficultés que soulève la reconduction du lexique paléontologique. En poésie, Ernest Cotty prévient dès le « chant premier » de son *Antediluviana* :

Quel est donc cet intrus, dirait-on justement,
Qui franchit ce domaine aussi légèrement ?...
La grandeur qui s'attache à la *Géologie*,
Comme à sa fille, la *Paléontologie*,
S'exprime en trop grands mots pour des alexandrins !...
C'est vrai ; mais, puisqu'ils font route sur ces *Terrains*,
Il convient, même en vers, pour le sujet qu'on traite,
D'oser être technique,... ou de faire retraite⁹⁵.

Le sujet paléontologique semble impropre à la poésie, et pour cause, le terme même, dont la grandeur métrique est associée au prestige, occupe un hémistiche entier. Pour autant,

⁹³ Dans *Écrire la science, op.cit.*, p. 40, il reprend, résume et prolonge une thèse de Daniel Jacobi (« Diffusion et vulgarisation : itinéraire du texte scientifique », *Annales littéraires de l'université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1986, pp. 21-22.) : la vulgarisation implique la prise en compte du producteur de savoir savant et du public, mais elle n'est pas simple relai entre les deux, le vulgarisateur n'est pas le « troisième homme », il y a plutôt un « continuum ». Jeanneret prolonge cette analyse en postulant que la vulgarisation va utiliser des stratégies pour se « présenter » comme médiatrice.

⁹⁴ *Ibid.*, sous-chapitre « Les mots qui disent la science ».

⁹⁵ COTTY, Ernest, *Antediluviana*, [1875], commenté et reproduit ici : RINGUEDÉ, Yohann, « Antediluviana, poème géologique, Ernest Cotty, 1875 », *Arts et Savoirs* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 25 février 2020, [consulté le 08 juillet 2020]. URL : <http://journals.openedition.org/aes/2262>

l'auteur s'engage à relever le défi : la paléontologie peut entrer en poésie, à condition que l'on s'autorise à être audacieux, mais d'une audace qui répond à un projet didactique. Ce geste de mise en crise du langage poétique par l'intrusion en son sein du lexique scientifique est fréquent dans le second XIX^e siècle, et la paléontologie, mais plus encore la préhistoire et l'évolutionnisme, peut-être en raison de leur caractère récent, sont souvent convoquées à cet effet. C'est l'un des objets d'étude de Hugues Marchal qui a notamment publié une anthologie fort documentée et au titre éloquent quant à la place qu'y occupe la paléontologie, *Muses et Ptérodactyles*. En s'employant à l'exploitation d'un tel lexique, certains poètes prennent certes le « risque de l'éphémère⁹⁶ » (aussi récents soient-ils, ces technoclectes sont promis à l'obsolescence), mais on assiste tout de même à une rénovation du langage poétique au contact de la science par le recours à ce que Wanlin appelle le « mot propre » :

Le mot propre, en réaction contre une figure rhétorique trop conventionnelle, oblige à retremper le lexique en son étymologie, à chercher en elle un nouvel imaginaire, plus en phase avec les attentes de la science contemporaine⁹⁷.

Le problème se pose évidemment différemment dans la prose, qui, non seulement ne s'embarrasse pas de règles métriques, mais peut se permettre de longs développements dans un langage tout à fait usuel. Observons ainsi ce passage tiré des *Études antédiluviennes*, de Pierre Boitard, où le narrateur va, lui aussi, ouvrir son propos en pointant la filiation de la paléontologie et de la géologie afin de définir la première. Lorsque le diable lui demande ce qu'est la paléontologie, il répond :

Les géologues [...] ont donné ce nom à l'étude des animaux qui vivaient avant le déluge, et dont on retrouve les ossements et les débris fossiles enfouis dans diverses couches de terre qui forment la mince écorce de notre globe⁹⁸.

Premièrement, la forme dialoguée permet ce genre de pauses définitionnelles et la position de cette question inaugurale au seuil du livre indique bien l'intention de l'auteur de

⁹⁶ *Muses et Ptérodactyles*, *op.cit.*, p. 98. Yohann Ringuedé propose également des réflexions stimulantes sur la question précise de l'introduction des technoclectes dans la poésie de cette période, dans « Des Coups de marteaux dans la langue des dieux. Mettre en vers les technoclectes dans un siècle positiviste », dans COURANT, Elsa et ENRIQUEZ, Romain (dir.), *Un Territoire en partage, littérature et sciences au XIX^e siècle*, Paris, éditions Épistémocritiques, 2018.

⁹⁷ WANLIN, Nicolas, « L'anthropomorphisme dans la poésie scientifique », *Épistémocritique*, juin 2007, volume n° 1. Disponible en ligne [consulté le 25.06.2021] : <https://epistemocritique.org/anthropomorphisme-dans-la-poesie-scientifique/>

⁹⁸ BOITARD, Pierre, *Études antédiluviennes : Paris avant les Hommes*, *op.cit.*, p. 3.

désigner et expliquer son sujet de manière préliminaire avant d'entrer dans le détail. Cette attention pédagogique s'exprime dans un style qui ménage clarté et souci définitoire : y sont présentés, sans usage abusif de technoclectes, les concepts de temps antédiluviens, de documents fossiles et de stratigraphie. Ces deux exemples, placés au seuil d'une œuvre poétique et romanesque pour définir la science qu'ils veulent vulgariser, donnent à penser que, d'une part, les vulgarisateurs sont conscients de l'éventuelle difficulté pour leur lectorat à admettre les technoclectes paléontologiques, et que, d'autre part, forts de ce constat, ils mobilisent les ressources stylistiques et les stratégies narratives à même d'aborder ces technoclectes avec tact.

La clarté est évidemment un marqueur stylistique du roman populaire, mais ce souci de transparence peut être mis à mal dans le cas d'un récit à vocation didactique qui doit mener une négociation entre langage savant et ordinaire. Nous souscrivons aux critères que pose Michel Nathan en définissant le roman populaire par la négative : leurs auteurs ne viseraient pas à exprimer l'intime ni l'inédit⁹⁹, ils ne remettraient pas en question leur support ni le théoriserait¹⁰⁰. Certains de nos exemples, comme ceux de Figuiet ou Berthet, nous invitent pourtant à nuancer l'idée d'un rejet systématique des impératifs de théorisation ou d'originalité du contenu, si on les comprend du point de vue épistémique¹⁰¹. Mais force est de constater que ces auteurs, d'un point de vue littéraire, ne s'écartent pas de la norme, que ce soit sur le plan stylistique ou narratif. Stylistiquement, un poète comme Ernest Cotty, pour citer l'un des plus audacieux vulgarisateurs de la préhistoire, ne cherche pas à inaugurer une poésie nouvelle, mais plutôt à faire entrer les mots de cette science dans le cadre métrique préexistant. Nous verrons qu'il en va tout à fait autrement chez un symboliste dissident comme René Ghil¹⁰², pour prendre l'exemple le plus spectaculaire parmi d'autres possibles. Dans la prose, les fictions préhistoriques que nous qualifions de populaires, notamment parce qu'elles sont travaillées par

⁹⁹ *Splendeurs et misères du roman populaire, op.cit.*, p. 11.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰¹ Sur le plan épistémique, ces vulgarisateurs très diffusés assument parfois des positions tranchées et prennent part aux débats de leur époque. Figuiet, qui, dès le seuil de son ouvrage, tient à écarter avec vigueur la théorie de l'ascendance simienne et s'en prend à Lyell, Vogt et Huxley (« préface » de *L'Homme primitif, op.cit.*, pp. IV à VI). Élie Berthet défend les thèses de Mortillet qui ne font alors pas consensus. Pensons également à la position équivoque de Boitard qui fait tenir des propos hostiles aux « préconçus scientifiques » et aux « académiciens » à son *Asmodée*, alors qu'il introduit le narrateur en préhistoire (*Études antédiluviennes, op.cit.*, pp. 3 et 6).

¹⁰² Troisième partie, chapitre 3, a).

un souci didactique, n'osent pas d'audaces stylistiques¹⁰³. Sur le plan narratif, Marc Guillaumie a notamment démontré que, si la récurrence des tropes et des thèmes faisait du roman préhistorique un genre à part entière, leurs auteurs usent de stratégies narratives éprouvées et s'appuient sur les genres commercialement rentables¹⁰⁴.

L'évacuation de tout rapport à l'intime que remarque Michel Nathan dans le roman populaire est, enfin, évident dans les œuvres de notre corpus et s'offre comme un outil de démarcation entre ce qui relève de la littérature finiséculaire élitaire, dont les auteurs assument une position individualiste et une singularité ostentatoire, et les fictions préhistoriques populaires, qui n'offrent aucun accès à l'intimité des individus préhistoriques, souvent regardés de loin. Les choix de focalisation sont évocateurs : si nous mettons le cas de Rosny à part, car nous y reviendrons, il est manifeste que les auteurs plus élitaires, comme Marcel Schwob (« La Mort d'Odjigh ») ou Haraucourt (*Daâh, le premier homme*), ont fréquemment recours au discours indirect libre pour donner accès aux pensées et émotions des individus préhistoriques, quand la fiction populaire ne se risque pas à ces audaces. Concernant l'observation des personnages préhistoriques, elle s'en tient à un regard lointain, porté par un personnage témoin dans le cas des récits anabatiques, qui vise à donner une idée des processus d'hominisation ou de concurrence entre différentes races. Ces choix de focalisation sont donc travaillés par des intentions plus ou moins aléthiques, plus ou moins poétiques. La vocation des fictions impacte aussi les stratégies d'affinité entre voix narrative et lectorat. Yves Jeanneret relève notamment, dans le discours vulgarisateur, un recours au « nous » de connivence participant à susciter l'implication du lecteur, par opposition à la désignation du personnage témoin par un « il » qui l'isolerait du lecteur¹⁰⁵. De tels constats s'appliquent évidemment aux ouvrages de vulgarisation non-fictionnels traitant de la préhistoire, mais nous pouvons également remarquer une certaine impersonnalité dans les ouvrages de fiction, conséquemment au statut des personnages qui incarnent une race plutôt qu'une individualité, comme le propose Marc Guillaumie. Ces stratégies narratives sont encore incompatibles avec la posture individualiste qu'exhibent les

¹⁰³ Quand Marc Guillaumie concède un écart par rapport à la norme qui justifie une analyse stylistique, il puise chez Haraucourt ou, plus fréquemment, Rosny (voir la sous partie « L'auteur, le narrateur, le texte », dans *Le Roman préhistorique, op.cit.*).

¹⁰⁴ Parmi d'autres marqueurs, il relève notamment le recours aux moments de tension en fin de chapitre. *Le Roman préhistorique, ibid.*, p. 223.

¹⁰⁵ *Écrire la science, op.cit.*, p. 278.

tendances élitaires. La littérature populaire, au contraire, est donc nécessairement dialogique dans la relation entre narrateur et lecteur qu'elle instaure¹⁰⁶.

L'impersonnalité des personnages témoins que nous avons évoquée leur assigne donc cette fonction de relais du lecteur. Cette position se vérifie même chez un écrivain chez qui est patente la convocation des ressources fictionnelles, donc impliquant un marquage de l'identité des personnages, au service de la vulgarisation : Jules Verne. Si son *Voyage au centre de la Terre* n'est pas à proprement parler un roman préhistorique, le thème y est omniprésent. La position de témoin du personnage y est saillante dès les préparatifs du voyage, et notamment rendue visible par les illustrations d'Édouard Riou [Fig. 3.a]. Celle montrant Axel attendant devant une collection de fossiles est éloquente¹⁰⁷ : la disposition des fossiles sur une des étagères en vitrine correspond, certes, à la muséographie de l'époque¹⁰⁸, mais sa proximité avec une bibliothèque que le futur explorateur consulterait est évidente. Quant à la présence des livres sur la table, elle prolonge ce double geste d'assimilation du fossile aux ouvrages en même temps que d'inversion. De telles observations peuvent inviter à une lecture métalittéraire ou à des considérations sur la temporalité vernienne, mais constatons surtout que l'assimilation des fossiles aux livres implique, de fait, une assimilation du personnage qui les consulte à un lecteur. Sur le plan textuel, la narration à la première personne renforce évidemment cette position de relais, comme souvent dans les récits anabatiques ou ceux de « mondes perdus », auquel appartient celui-ci : ce que voit le lecteur, c'est ce que voit le personnage. De la même manière les scènes de monstration des créatures préhistoriques se justifient par le rêve du personnage narrateur¹⁰⁹ ou par sa présence, discrète, dans un coin de l'illustration¹¹⁰, ce qui permet également de faciliter un rapport d'échelle. Le texte insiste également sur l'inaction des

¹⁰⁶ Pour Yves Jeanneret, la vulgarisation est polyphonique, plus que tout autre genre : elle l'est parce qu'elle a à voir avec la science, donc avec les impératifs de réfutation que définira plus tard Popper, mais aussi parce que cette exigence critique est « exhibée » et « théâtralisée ». *Écrire la science, ibid.*, p. 275.

¹⁰⁷ VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Hetzel, 1867, p. 21.

¹⁰⁸ Encore que la disposition en étages dans le meuble ne soit pas une norme à l'époque. On peut encore aujourd'hui observer un exemple de muséographie de la fin du XIX^e siècle au musée de Saint-Germain-en-Laye, dont la salle Édouard Piette est une restauration à l'identique de celle imaginée par l'archéologue, plus d'un siècle après sa mort. Certains objets occupent bien des vitrines au mur, mais selon un ordre plus aléatoire. Beaucoup sont exposés dans des tables vitrines : autrement dit, disposés de manière assez similaire aux livres de notre illustration...

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 161.

personnages devant cette scène de combat préhistorique pour mieux la dérouler, puisque les personnages, « muets d'effroi », ne sont pas impliqués dans l'action. Chez Verne comme chez d'autres romanciers vulgarisateurs, moins étonnamment, le personnage semble s'effacer derrière le discours qui, en dépit du sensationnalisme dont il se pare, n'en demeure pas moins didactique.



Fig. 3.a : Illustration d'Édouard Riou pour le Voyage au centre de la terre de Jules Verne
b. Vue de la salle I du musée des Antiquités nationales¹¹¹

¹¹¹ Tirage sur papier albuminé, non signé, vers 1867, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale.

La fiction préhistorique populaire, comme tout contenu à vocation didactique, n'est donc pas une « interface » entre la science et son public, mais plutôt une « construction textuelle¹¹² ». Les hypothèses de Jeanneret nous permettent donc de réaffirmer notre volonté de penser les différences entre contenus à prétentions aléthiques et poétiques, mais aussi littératures populaires et élitaires en termes de *continuum*. Mais elles nous permettent également, une fois la littérarité du discours vulgarisateur reconnue, de mieux en cerner les spécificités et, de fait, celles des fictions préhistoriques populaires dont nous avons préalablement reconnu la vocation didactique. Cette acceptation de la littérarité des fictions didactiques et son analyse nous permettent également d'envisager une différence de traitement et d'appropriation, plutôt que de nature, entre discours populaire et élitare. Cet apport et cette originalité épistémiques que permet la littérarité du discours vulgarisé sont également remarquables depuis le point de vue opposé par Jean Bessière, qui démontre que la fiction peut produire son propre savoir, intrinsèque, *per se*¹¹³. Autrement dit, la vulgarisation est en soi travaillée par la littérarité (Jeanneret), et la littérature fictionnelle est à son tour productrice d'un savoir, dont la relation avec celui du discours savant est tout relatif. Cette appropriation de la science par la fiction ou, inversement, ce travail de la fiction sur la science vulgarisée, est d'autant plus saillante, nous l'avons dit, dans le cas de la science préhistorique, qui encourage un raisonnement déductif à partir d'observations minces et d'indices rares.

C'est précisément dans cette brèche qu'ouvre la fiction devant les possibilités de l'imaginaire que se lovent les idéologies. Nous avons vu que les sciences, en dépit de la neutralité à laquelle elles aspirent, n'en étaient pas moins aux prises avec les questionnements socio-politiques de leur époque : d'une part parce qu'elles les conditionnaient par le caractère normé de leurs descriptions, d'autre part, parce qu'elles étaient travaillées par elles en retour dès lors qu'elles s'inscrivaient dans une épistémè à laquelle prennent part les débats idéologiques.

¹¹² *Écrire la science, op.cit.* p. 288.

¹¹³ BESSIÈRE, Jean, « Savoir et fiction. Impropiété, aporie et pertinence de la fiction », dans *Fiction et Connaissance, op.cit.*, p. 160.

B. Fictions populaires et idéologies

L'investissement de la science par les idéologies s'ajoute à un autre phénomène qui peut faciliter leur circulation dès lors que la science se voit vulgarisée par le roman populaire : la forte teneur politique de ce dernier. Nous pouvons abonder dans le sens de Michel Nathan lorsqu'il remarque l'aspect revendicatif du roman populaire¹¹⁴ et appliquer ces observations, dans une certaine mesure, à notre corpus. Si nous hésitons à y souscrire entièrement, c'est que les œuvres préhistoriques, aussi populaires soient-elles pour le moment, n'en demeurent pas moins vulgarisatrices, nous l'avons vu. Ses personnages, nous l'avons répété après Marc Guillaumie, sont les races plutôt que les individus. Ils ne renvoient pas à des images stéréotypées de l'anarchiste, du laïc ou du curé de campagne mais à celles, encore à faire, du Néanderthal, du Cro-magnon ou de l'anthropopithèque. Pour autant, elles restent des fictions, aussi didactiques qu'elles se veulent, et, en cela, ne sauraient être neutres¹¹⁵. La fiction populaire préhistorique est bien, elle aussi, en tant que fiction, et à plus forte raison populaire, revendicative, mais sa fonction prescriptive, en tant que récit scientifique, se situe ailleurs¹¹⁶.

En effet, les observations de Michel Nathan selon lesquelles les personnages du roman populaire « radicalisent les attitudes politiques du moment » par le jeu de la répétition et de l'insistance sur des invariables thématiques¹¹⁷ sont de moins en moins opérantes à mesure que la diégèse s'éloigne chronologiquement de la société qui produit la fiction. L'effet est plus saillant encore lorsque cet éloignement se dirige dans le passé. Alors que les récits prospectifs, même situés dans un avenir lointain, sont le plus souvent motivés par une intention conséquentialiste, les récits rétrospectifs, à plus forte raison préhistoriques, sont

¹¹⁴ Quelles que soient les catégories ciblées (du franc-maçon au clérical, du communalard à l'israélite...), ces romans auraient tendance à polariser les débats et à simplifier les oppositions qu'ils théâtralistent : « [t]oujours sont mis au service de la cause à défendre les mêmes lieux communs, le même langage, la même volonté de représentation spectaculaire des détresses, les mêmes manifestations de courage, de lâcheté, les mêmes manières de dénoncer l'infamie. » *Splendeurs et misères du roman populaire, op.cit.*, p. 25.

¹¹⁵ Nous gageons que les questions éthiques soulevées par les récits populaires ont une résonance idéologique et faisons nôtre le point de vue de Paul Ricœur pour qui « il n'est pas de récit éthiquement neutre. La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la narrativité sert de propédeutique à l'éthique. » RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 139.

¹¹⁶ Dans *La Littérature d'imagination scientifique, op.cit.*, p. 31, Daniel Fondanèche défend l'idée que ce que nous nommons logique prescriptive serait même le propre de ces littératures, qui prendraient le relai de la littérature bleue en proposant des contenus moralisateurs et édifiants.

¹¹⁷ *Splendeurs et misères du roman populaire, op.cit.*, p. 25.

intrinsèquement téléologiques¹¹⁸. Alors que la fiction anticipatrice peut proposer un discours manifestement politique puisqu'elle envisage l'état de la société de l'avenir en conséquence des choix de celle du présent, le récit rétrospectif peut être soupçonné de s'en tenir au constat. La portée prescriptive des récits préhistoriques ne va donc pas de soi : alors que le récit populaire au présent arbitre, dialectise et polarise les rapports de forces, que celui au futur administre la conduite de la société contemporaine en lui tendant un miroir anticipé comme modèle ou contre-modèle possible, quel levier le récit préhistorique peut-il soulever pour édifier les foules ?

Admettons d'abord deux modèles possibles qui s'appuient sur nos observations quant à ce que nous appelions un « discours préhistorique ambiant » : un modèle statique et un modèle dynamique. Le premier implique une mise à proximité de la préhistoire et de la société qui l'imagine. Nous incluons dans ce modèle les stratégies que nous avons appelées « comparatives » (avec les peuples non-européens le plus souvent) et « identificatoires » (avec la société d'appartenance de celui qui produit la représentation). Ce modèle, plutôt normatif, n'est qu'implicitement prescriptif : en évaluant ce qui est de l'ordre de la norme ou non, il enjoint implicitement de ne pas s'en écarter. L'image de la famille préhistorique nécessairement conforme au modèle nucléaire en vigueur à l'époque moderne vue plus haut chez Figuiet va dans ce sens, mais ce schéma se retrouve dans d'innombrables productions, de la représentation d'un dîner préhistorique chez un auteur méconnu comme Carladez¹¹⁹ aux réclames pour des enseignes de viande ou de chocolat. Le modèle dynamique implique, lui, la prise en compte d'un enchaînement causal reliant la préhistoire et la société qui l'imagine. Qu'il soit d'inspiration lamarckiste ou darwiniste, il implique l'observation d'une évolution (qui peut être une régression) au fil du temps : les fictions préhistoriques de Rosny aîné, en faisant cohabiter différentes races préhistoriques, offrent un exemple remarquable de mise en confrontation directe de stades évolutifs différents qui doivent leurs réussites ou leurs échecs aux directions prises par le groupe en termes d'organisation sociale, comme les pacifiques Mangeurs de vers qui, dans *Vamireh*, sont voués à l'extinction. Il en va de même dans le discours ambiant que

¹¹⁸ Voir la distinction qu'opère Marc Guillaumie et citée plus haut entre science-fiction et roman préhistorique. Outre-manche, *La Machine à explorer le temps [The Time Machine: An Invention]*, de H.G. Wells, constitue un bon exemple du caractère conséquentialiste des récits prospectifs : le voyageur temporel observe une situation sociale à un moment éloigné dans le temps et tente de trouver dans sa société d'origine (l'Angleterre victorienne) les raisons ayant entraîné cet état.

¹¹⁹ CARLADEZ, O. de, « La Fille des cavernes, idylle préhistorique », dans *La Nouvelle Revue*, novembre/décembre 1909, p. 54.

dans la fiction : la représentation de la préhistoire comme un « âge d'or » ou un « âge farouche » aura une conséquence sur celle de la société contemporaine, jugée régressive ou prometteuse. Ce modèle, en enjoignant à son public de suivre ou de ne pas suivre une marche de l'humanité, est plus explicitement prescriptif. Puisque nous montrerons plus loin dans quelle mesure les *Études antédiluviennes* de Boitard constituent un exemple de « modèle dynamique », rappelons, pour bien faire valoir la compossibilité des modèles que nous distinguons, qu'il a également recours au comparatisme ethnologique, comme nous l'avons signalé plus haut. L'observation d'une époque de l'humanité en diachronie (modèle dynamique) n'empêche pas des saisies de temps en synchronie (modèle statique), qui marquent des pauses et scandent les étapes de la marche du vivant.

Il semblerait que nos remarques quant à l'application de modèles statiques (identification, comparaison) à propos du discours préhistorique ambient soient également applicables aux fictions préhistoriques populaires. Notre étude semble certes distinguer la question de la reconduction des savoirs dans la fiction préhistorique populaire de celle de ses ancrages idéologiques, mais insistons encore sur l'influence des effets de circulation du savoir sur les idéologies. Pour Noël Coye, la mise en circulation du savoir véhicule les idéologies qui le travaillent préalablement :

Discours savant et discours vulgarisé peuvent alors être considérés comme deux voies d'expression différentes d'une même conception de l'archéologie préhistorique et l'on peut s'autoriser à tenter une lecture globale pour saisir, à travers la base théorique et idéologique qui leur est commune, les sources de l'archéologie préhistorique à la fin du XIX^e siècle¹²⁰.

Ce gommage de la pluralité des discours derrière l'homogénéité d'une « conception » tendant à l'uniformisation des productions est, certes, à nuancer, dans la mesure où dans ces expressions populaires affleurent des conceptions idéologiques parfois divergentes. À titre d'exemple, les débats autour de la possibilité ou non d'une sensibilité spirituelle originaire divisent autant les savants que les vulgarisateurs. Dans le contexte de laïcisation et de crise de la modernité propre à l'époque qui voit se polariser ces positions, ils ne peuvent être compris

¹²⁰ *La Préhistoire en paroles et en actes, op.cit.*, p. 177.

comme de purs problèmes anthropologiques ou ontologiques sans résonances politiques¹²¹. Mais il semblerait que toutes ces productions tendent en effet à reconduire des conceptions préalablement existantes dans les sphères savantes, qu'elles fassent l'objet de débats ou d'un consensus. Autrement dit, elles s'insèrent au sein de schèmes conceptuels déjà balisés par le discours savant, et si nous continuons à nous saisir de la thèse du *continuum* de Jeanneret, force est de constater que l'originalité du récit didactique est davantage imputable à la mission d'entremise qu'il s'efforce d'assumer qu'à des positions franchement tranchées.

Le modèle que nous avons appelé « statique » semble donc en apparence moins polémique, puisqu'il véhicule des « conceptions » déjà présentes dans les débats savants, bien qu'ils les durcissent en les simplifiant. Autrement dit, dans ce modèle, les récits n'apportent pas de plus-value idéologique aux positions déjà existantes dans les débats savants. Mais cet « apolitisme » du récit populaire préhistorique ne doit pas nous tromper sur son apparente neutralité. Nous pouvons appliquer ici l'analyse que propose Michel Nathan du roman populaire : « Le roman populaire est donc une arme redoutable. Engagé, il est une machine à fabriquer les présupposés. Apolitique, il se contente de les perpétuer¹²² ». Cette capacité à « perpétuer les présupposés¹²³ » est d'autant plus vérifiable dans des récits qui prétendent saisir l'origine des faits sociaux actuels et nous proposons d'envisager que cette légitimation des discours dominants participe à faire de l'application du modèle statique dans les fictions préhistoriques populaires un geste en soi idéologique. Du point de vue de l'identification, en posant l'originarité des constructions sociales et culturelles occidentales dans une préhistoire immémoriale, la fiction préhistorique biologise les construits culturels. Du point de vue du comparatisme, il biologise les différences ethniques. Nous voyons qu'en termes de contenu, il en va des fictions préhistoriques populaires comme du discours ambiant plus général ; les fictions apparaissent donc comme des doxosophies dont le caractère plus ou moins narratif ne change pas tant la nature du contenu que sa portée.

¹²¹ Voir la partie « une science populaire » dans *Inventer la préhistoire, op.cit.* ; Nathalie Richard remarque que ces productions reconduisent le débat entre matérialistes et spiritualistes. L'exemple du vulgarisateur Figuiet, reprenant la thèse d'un savant et, pour ces mêmes raisons, suscitant les critiques d'un autre savant est évocateur : « [v]ivement critiqué sur ce point par Gabriel de Mortillet, Figuiet prend nettement position dans le camp des spiritualistes. Citant longuement Armand de Quatrefages, il affirme l'incommensurabilité de l'homme à l'animal et réfute l'hypothèse d'une descendance simienne de l'homme. » *Inventer la préhistoire, op.cit.*, p. 150.

¹²² *Splendeurs et misères du roman populaire, op.cit.*, p. 26.

¹²³ *Ibid.* p. 198.

C'est pourquoi l'originalité de leur propos et leur saillance idéologique sont plus manifestes quand ces œuvres appliquent le modèle que nous avons appelé « dynamique » : d'un côté, le modèle statique présente peu de risques puisqu'il repose sur un socle savant déjà bien balisé et diffusé. De l'autre, le modèle dynamique invite à la fictionnalisation et à l'idéologisation pour différentes raisons. D'abord, il s'appuie sur des conceptualisations de l'évolution des espèces qui, nous l'avons vu, sont loin de faire consensus. L'auteur ou l'artiste s'engage donc à prendre position dans ces débats du fait même de retracer une histoire, celle des races ou des espèces, dont nous avons vu le potentiel fictionnalisant en raison de son caractère spéculatif puisque, à l'appui du modèle théorique de l'évolution, les données fossiles demeurent parcellaires. Nous avons vu notamment comment des vulgarisateurs comme Boitard ou Figuié tenaient, dès le seuil de leurs romans, à justifier leur position dans les débats contemporains portant sur l'évolution des espèces et à les arbitrer, évaluant au passage les théories de savants plus ou moins implantés. Ensuite, en narrant une histoire, celle de l'humanité, le vulgarisateur se présente comme un conteur par excellence : par son statut d'écrivain s'adressant à la foule pour l'éduquer d'une part, d'autre part en associant le paléontologue ou le préhistorien à un créateur et diffuseur de récits. Reprenons l'exemple des *Études antédiluviennes* de Pierre Boitard dont il convient de rappeler ici le statut particulier de roman de vulgarisation très peu narratif, puisque le voyage dans le temps du narrateur est le prétexte à l'exposition d'époques sur un mode descriptif, sans qu'il n'interagisse avec elles. Pourtant, on peut distinguer deux plans de narration parallèles : celui du narrateur qui voyage et observe, et celui de la marche du vivant. Si ces deux plans ne se croisent presque pas, dans la mesure où les personnages n'interagissent que très rarement avec leur environnement, le récit que nous pourrions appeler microcosmique, celui qui se situe à l'échelle du personnage, et le récit macrocosmique, à l'échelle de l'espèce, sont fréquemment associés : le paléontologue est tour à tour présenté comme un « poète » créateur de « chimères¹²⁴ », un « romancier géologue¹²⁵ », ou encore un conteur et un fabuliste¹²⁶. En cela, le « mensonge romanesque » relaie la vérité scientifique et peut assumer un discours plus axiologique.

¹²⁴ *Études antédiluviennes. Paris avant les hommes, op.cit.*, p. 90 et p. 65.

¹²⁵ *Ibid.* p. 83.

¹²⁶ *Ibid.* p. 204 et p. 206, avec une connotation négative ici, entendu comme « affabulateur ».

L'équivocité de l'image du savant-conteur, tantôt laudative, tantôt négative, opacifie l'intention de l'auteur quant à l'acceptation d'un modèle fictionnalisant ou non : davantage assimilable à un auditeur dépositaire du caractère dialectique de l'ouvrage, il ne participe (presque) pas à l'action, constamment encouragé dans sa curiosité, il est néanmoins est sans cesse contredit sur le terrain théorique. C'est notamment le cas à propos de la question épineuse de l'origine animale, quand le narrateur décrète, sur la base des travaux de Cuvier, que, parmi les restes d'animaux, nous n'avons « jamais trouvé d'homme fossile, et que jamais on n'en trouvera ! », ce qui provoque les moqueries du diable : « ce sont les académiciens qui ont décidé cela ¹²⁷ ! » En revanche, la souscription du conteur à un schéma effectivement narratif pour raconter la marche de l'humanité, qui se dégagerait d'un chaos originel pour s'accomplir au prix de luttes permanentes, prépare le terrain à l'installation d'un discours idéologique à deux niveaux. D'abord, ce choix répond à une intention de promotion d'un évolutionnisme lamarckien dont on a vu la teneur polémique, puisqu'elle prend occasionnellement la forme d'attaques virulentes à l'égard du cuviérisme ambiant, qui s'accommode mieux au récit biblique de l'humanité. C'est donc, de manière plus ou moins explicite, la religion et l'ingérence du cléricisme dans les affaires savantes qui sont visées ici : les assauts dirigés contre la religion restent discrets mais perceptibles à différents autres niveaux, notamment dans le détournement du « fiat lux » devenu « que l'univers soit *fait* » (nous soulignons), prononcé ici par une figure diabolique, Asmodée¹²⁸. Ensuite par l'association du récit savant de l'humanité à un « conte » préférable à celui biblique, et opposé à lui (« conte pour conte »¹²⁹). Enfin, la vision de la marche de l'humanité que permet de déployer ce modèle trahit l'adhésion à un finalisme progressiste porteur de messages plus spécifiquement politiques : accès au progrès, dénonciation ponctuelle de l'esclavage passé¹³⁰, et surtout, en dernier recours, évocation des raisons « religieuses et politiques » du primat du fixisme cuviériste en France et du rejet de l'hypothèse de l'homme fossile par l'Académie : le narrateur se demande comment, sur la base de « faits positifs », il se fait que l'Académie refuse de reconnaître l'existence et l'authenticité d'un homme fossile. Asmodée de répondre :

¹²⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9

¹³⁰ *Ibid.*, p. 249.

Mais rien n'est plus clair, et je vais te le démontrer d'une manière logique comme une démonstration mathématique : c'est parce que la philosophie... comprends-tu bien ? les idées religieuses et politiques... entends-tu cela ? et puis les opinions préconçues du défunt maître Georges [Cuvier]... Voici qui est clair, je pense... et c'est positivement pour toutes ces raisons invincibles que l'Académie, dans sa prudence et sa sagesse, a décidé que, malgré et même contre l'évidence s'il le faut, elle refuserait l'homme fossile de quelque part qu'il vînt¹³¹.

Ce dernier point est assez révélateur du caractère oblique des assertions idéologiques de Boitard, également perceptible, nous l'avons vu, à propos de la question spécifique de la religion : alors que ce passage aurait pu être l'occasion d'une prise de position politique franche, puisque le mot (« politique ») apparaît, il se caractérise par son indécision (aposiopèses, suspensions, phrases averbales) et c'est précisément l'obscurité des propos du cicérone qui servent de prétexte à une dispute marquant la clôture du passage. Sur le plan idéologique, il semble donc que l'auteur assume de claires intentions polémiques participant à nourrir son *ethos*, malgré l'opacité de la nature de ses prises de position, atténuées par des effets d'indirection mais néanmoins identifiables.

Pour autant, gardons-nous de conclure hâtivement qu'aux auteurs évolutionnistes revient un modèle dynamique, plus enclin à l'affirmation d'idéologies, et que les fixistes ne s'expriment nécessairement que dans le modèle statique, *a priori* plus neutre. Des vulgarisateurs fixistes comme Berthoud ou, plus encore, Figuier, souscrivent à une solution intermédiaire en présentant l'histoire de l'humanité en tableaux successifs, tout en se gardant d'ajouter du liant entre les segments significatifs choisis. L'exemple de Figuier est d'autant plus intéressant que, alors que le lamarckisme prend de l'ampleur dans le sillage de la réception du darwinisme avec lequel on le confond, Figuier publie, la même année que ce dernier, une œuvre qui « arrivera à moyenner entre un pseudo-darwinisme naissant, un fixisme bien-portant et un néo-lamarckisme défiant¹³². » La dimension narrative de la vulgarisation est aussi assumée par cet auteur, mais entretient avec la fiction un rapport de substitution plutôt que d'équivalence : dès la première page de l'introduction, l'auteur annonce son intention de remplacer les « aventures du Chat Botté » ou « les amours de Vénus » par le récit et les « spectacles » du vivant. La littérarité de l'écriture de Figuier a aussi à voir avec une de ses particularités

¹³¹ *Ibid.*, pp. 251-252.

¹³² NARAYANA, Valérie, « Des Espèces de l'origine : le feuilleton scientifique de Louis Figuier dans *La Presse* de 1862 », *Études littéraires*, 2009, vol. 40, n° 3, p. 76. Disponible en ligne [consulté le 26.06.2021] : <https://doi.org/10.7202/039245ar>

discursives : le recours à l'éloquence et à la rhétorique, donc à la discussion plutôt qu'à la description, dont les raisons sociales sont analysées par Valérie Narayana¹³³. Familier du format sériel, le vulgarisateur déploie dans la presse une « poétique de l'écriture sérialisée », incluant « dialogisme, polyphonie, rupture, controverses tronquées¹³⁴... », dont on trouve traces dans ses ouvrages. Ces éléments, autant qu'une certaine mise en récit de l'histoire de l'homme sur laquelle nous allons nous arrêter, font tendre des essais de vulgarisation comme *L'Homme primitif* vers la fiction bien que, rappelons-le, ils n'en soient pas.

Le caractère fictionnel de la vulgarisation telle que la pratique Figuiet dans les « tableaux de la nature », collection dans laquelle figure *L'Homme primitif*, suscite certaines controverses, comme le relève Claude Blanckaert¹³⁵. Mais dans la vision qu'il propose de l'homme primitif elle-même, Figuiet évite soigneusement les polémiques explicites, sinon lorsqu'il tranche le débat des origines simiennes de l'homme en défaveur de la théorie darwinienne¹³⁶, et, bien qu'assumant une position créationniste catastrophiste, se garde d'opposer science et religion, faisant preuve d'une « sobriété presque ostentatoire¹³⁷ ». Sur la question religieuse, la tempérance et la discrétion de son message lui assurent une portée et un crédit auprès d'un large lectorat, savant ou non : il propose en effet une voie idéologiquement originale, alternative au concordisme et au discordisme¹³⁸, lui permettant de ménager une place à la religion autant qu'à la science, en vertu d'un principe de non-recouvrement des magistères¹³⁹. Autre originalité du schéma déployé dans son œuvre vulgarisatrice garantissant une efficacité à son message et participant à sa narrativisation : il souscrit à un créationnisme

¹³³ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁵ BLANCKAERT, Claude, « Les bases de la civilisation ; lectures de *L'homme primitif* de Louis Figuiet (1870) », dans le *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 90, n° 1, 1993. pp. 31-49 ; p. 31.

¹³⁶ Dès la deuxième page de son introduction, le vulgarisateur entend contrer la théorie de la filiation de l'homme et du singe, idée « malencontreuse » et qui préoccupe notamment la jeunesse. Pour ce faire, il propose d'écarter l'observation de l'anatomie pour préférer celle des industries, dont une « brute grossière » ne pourrait être l'auteur (FIGUIET, *op.cit.*, p. II à IV). Il consacre par ailleurs un moment du premier chapitre de la partie consacrée à l'âge de pierre à l'exposition d'une « Réfutation de la théorie qui fait dériver l'espèce humaine du singe ».

¹³⁷ BLANCKAERT, *op.cit.*, p. 32.

¹³⁸ Respectivement, à la volonté de faire coïncider la lecture des textes bibliques avec les savoirs scientifiques ou non.

¹³⁹ Nous empruntons ici, de manière volontairement anachronique, une notion conceptualisée par Stephen Jay Gould, qui nous paraît applicable au modèle proposé par Figuiet. GOULD, Stephen Jay, *Et Dieu dit, « que Darwin soit »*, Paris, Seuil, 2000. p. 163.

fonctionnant par bonds évolutifs scandés par des catastrophes, ce qui lui permet, d'une part, de livrer un récit amplement narrativisé des origines humaines, et, d'autre part, de ne pas s'opposer aux dogmes chrétiens tout en évitant d'attaquer de front le discours savant. Ce gradualisme, sous les apparences de la conciliation et en concédant une évolution culturelle processuelle, dessine également un schéma dynamique permettant le récit tout en écartant l'évolutionnisme biologique¹⁴⁰. Figuiier peut donc proposer un récit de l'humanité en accord avec son conservatisme, tout en refusant, en vertu de son interprétation des données fossiles, la thèse du « dégénérationnisme culturel¹⁴¹ », et assume à cet égard une « position de combat » discrètement médiatisée par une vulgarisation « concordatrice, éclectique¹⁴² », c'est-à-dire capable de ménager l'ancien modèle créationniste.

Le positionnement idéologique de Figuiier se trouve réaffirmé, moins explicitement, dans son traitement de la question de la spiritualité des premiers hommes. Alors que le sujet fait débat, Figuiier tranche en faveur de l'hypothèse d'un sentiment religieux inné chez les primitifs et fait passer sa position pour évidente. En s'appuyant notamment sur une interprétation de documents fossiles, il propose une reconstitution des modes d'inhumations des préhistoriques procédant largement de la méthode identificatoire : de l'ensevelissement rituel jusqu'au très spéculatif « repas funéraire », les comportements culturels décrits apparaissent familiers au lecteur de l'époque et accréditent l'idée que la survie de l'âme à la mort du corps préoccupait déjà nos lointains ancêtres¹⁴³. Nous souscrivons à l'avis de Claude Blanckaert qui propose de voir, dans l'obstination de Figuiier à défendre l'hypothèse de la spiritualité innée en dépit du déficit documentaire à ce propos, un « engagement de caractère idéologique et non une simple popularisation d'idées scientifiques, vraies ou fausses », d'autant plus remarquable que cette idée ne fait pas consensus. Il n'y a donc pas tant, chez Figuiier, affirmation franche d'idéologies, mais présentation tendancieuse des données, procédant par omissions, par « un usage sélectif des sources, par la mise en valeur de certains faits

¹⁴⁰ Il affirme, selon Claude Blanckaert, la « continuité des œuvres de la civilisation ». *Op.cit.*, p. 45.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴² *Ibid.*, p. 38. Pour un développement plus complet sur les positions idéologiques et religieuses de Figuiier (notamment dans ses écrits pour la presse), voir la partie « 3. Progrès ou régénération : la problématique théologique de *l'Homme primitif* » (pp.34 à 37) de l'article que nous citons.

¹⁴³ *L'Homme primitif, op.cit.*, p. 74.

scientifiques et l'occultation réfléchie de faits contraires¹⁴⁴ ». Mais rappelons que son modèle tire son originalité d'une présentation processuelle et dynamique de l'humanité où l'évolutionnisme ne trouve pourtant pas sa place, ce qui permet d'opacifier encore la nature de sa position. L'exemple de Figuiet nous permet donc de prendre la mesure de la complexité et de la pluralité des expressions du modèle que nous avons défini comme « dynamique », mais aussi de l'envisager comme une option dont l'apparente neutralité ne doit pas nous tromper quant aux prises de positions qui peuvent s'y jouer souterrainement.

Ici, le projet de Figuiet s'inscrit donc en faux contre une appropriation idéologique progressiste et matérialiste de l'évolutionnisme faisant de la spiritualité une construction culturelle conquise et défend l'idée d'une immuabilité du sentiment religieux que les symbolistes, d'une manière bien différente, feront parfois leur. Mais la saillance du modèle évolutionniste, donc de la saisie d'une humanité en « diachronie », est plus perceptible encore dans des œuvres qui en proposent une vision inquiète en dépliant la préhistoire sur l'avenir. Nous reviendrons sur ce thème en explorant son exploitation dans les littératures plus spécifiquement « fin-de-siècle » qui l'ont massivement illustré, mais il nous semble important de relever que l'obsession de la dégénérescence et du retour au singe s'inscrit dans un imaginaire alors éprouvé¹⁴⁵. Sur le plan de l'idéologie, il apparaît que ces romans, manifestations d'une exploitation de l'évolutionnisme et de la préhistoire à des fins moralisatrices, prennent le contre-pied des fictions dynamiques progressistes et cherchent avant tout à dénoncer un état de décadence. Dans ce cas, à nouveau, le fait, précisément, que la littérature populaire ait ce thème en partage avec la littérature décadente atteste la porosité des frontières entre ces expressions et témoigne d'une atmosphère « fin-de-siècle » infusant l'ensemble de la culture autant que de l'innutrition des thématiques décadentes par le grand public.

¹⁴⁴ BLANCKAERT, Claude, *op.cit.*, p. 48.

¹⁴⁵ Citons notamment : SAND, Maurice, *La Fille du singe*, Paris, Ollendorff, 1886, BOUTET, Frédéric, *L'Homme sauvage et Julius Pingouin*, Paris, F. Juven, 1902, DODILLON, Émile, *Hémo*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1886, DUBUT DE LAFOREST, Jean-Louis, *Le Gaga*, Paris, Dentu éditeur, 1886 ou encore CHARPENTIER, Armand, *Le Roman d'un singe*, Paris, Ollendorff, 1895, ROLAND, Marcel, *Le Presqu'homme, roman des temps futurs*, Paris, Librairie générale d'édition, 1907...

C. Un cas particulier : le roman préhistorique de Rosny aîné, entre le populaire et l'élitaire

Une telle solidarité de l'atmosphère culturelle ambiante et des tendances élitaires dont nous voudrions tout de même les dégager en partie implique donc une circulation de thèmes, de motifs, voire de styles, qu'il importe de reconnaître au préalable. Avant d'entrer dans l'examen des productions élitaires qui occupera notre prochaine partie, relevons-en les aspects les plus évidents en vue de faire valoir ces effets de circulation, en l'occurrence, de signaler la saillance de certains d'entre eux au sein d'une littérature ordinairement perçue comme populaire. En effet, un auteur peut tout à fait ne pas revendiquer une quelconque adhésion au symbolisme tout en pratiquant une écriture dont la singularité stylistique confine à l'hermétisme promu par les protagonistes de cette tendance. Sur le plan thématique et esthétique, un tel auteur peut encore déployer une atmosphère éthérée faisant la part belle au mystère voire au mysticisme et prêter une attention particulière à un arrière-monde rendu sensible à l'individu qui saurait déchiffrer les « confuses paroles » que s'échangent les objets de la nature, suivant le regard de Baudelaire dont se souviennent décadents et symbolistes. Un écrivain en particulier, qui a d'abord frayé aux côtés de Zola jusqu'au mitan des années 1880, puis a continué à livrer des productions marquées par le souci social et le style goncourtien, a abordé, particulièrement dans les années 1890 et au-delà, une littérature dont l'apport scientifique passe plutôt par la projection du récit dans les temporalités spéculatives suggérées par la science : Rosny aîné, qui publie ses premiers récits préhistoriques¹⁴⁶, sur lesquels nous allons nous attarder, à la toute fin du siècle, en pleine effusion symboliste, en reçoit sans doute les échos.

On sait que Rosny aîné ne se réclame pas des mouvements symbolo-décadents ni n'a été revendiqué par les auteurs qui leur ont été associés. On lui attribue certes l'invention du roman préhistorique, mais son ouvrage le plus consulté et réédité, *La Guerre du feu* (prépublié en 1909), occulte un ensemble de récits préhistoriques antérieurs dont l'exacte contemporanéité avec la période qui nous occupe mérite que l'on s'y attarde. Certains auteurs fin-de-siècle, et plus globalement les contemporains de Rosny, ont pourtant pu louer ses qualités visionnaires et un style qui lui est caractéristique. Ainsi Paul Arden a-t-il pu admirer, dans une revue proche du symbolisme, le fait que « sous chaque phrase, peut-être sous chaque mot [...] sont tapis des

¹⁴⁶ Au risque d'une certaine injustice, mais en vue de fluidifier notre propos, nous attribuerons à cette signature des ouvrages à la composition desquels son frère, Rosny le jeune, a certes participé.

mondes d'idées que l'on découvre à chaque lecture », et le critique d'évoquer le style de l'auteur procédant d'une « illumination obscure¹⁴⁷ ». Ce rapport, qui fait état du caractère « lyrique » et « épique » qui perce sous « la sécheresse du style », porte sur les *Xipéhuz*, mais il ne manque pas de rapprocher ce court roman des œuvres préhistoriques de la même période. En nous appuyant sur la lecture de l'une d'elle en particulier, *Nomai, amours lacustres*, nouvelle préhistorique que Rosny aîné rédige avec son frère sous le pseudonyme de J.-H. Rosny en 1897, nous pouvons mettre au jour certaines affinités entre le récit préhistorique de Rosny et la poétique symbolo-décadente. D'un point de vue strictement éditorial, le contexte de publication de ce texte invite déjà à nuancer l'image d'un auteur essentiellement tourné vers des stratégies de diffusion populaire : l'œuvre est publiée dans la précieuse collection « Lotus Alba », de la librairie Borel, accompagnée des illustrations sensuelles d'Antoine Albet dont le caractère érotique l'éloigne du lectorat jeune. La narration en est plutôt classique et vise l'efficacité : elle rapporte l'amour interdit entre les membres de tribus étrangères, alors que la femme convoitée est promise au brutal chef de son clan (lui conférant le rôle d'une belle captive et d'une princesse de conte). Le principal protagoniste devra donc rivaliser d'audace, mais aussi de sensibilité et de courage pour mener à bien sa quête amoureuse.

Parmi les conquêtes que mettent en scène les récits préhistoriques de Rosny (l'amante, le feu, le territoire...), celle du langage ne constitue certes pas un moteur narratif particulier, mais les trame de manière souterraine et semble contaminer l'ensemble du texte. Nous l'avons dit, le langage fait l'objet d'un investissement particulier dans le cadre de la fiction préhistorique, puisqu'il est constitutif de tout récit d'homínisation dans la mesure où il s'offre, entre autres, comme un seuil de l'humanité qui la singularise. Mais il se trouve également au cœur des préoccupations des décadents comme des symbolistes qui entreprennent sa mise à sac ou sa rénovation, notamment *via* le fantasme de celle d'une langue originaire. Ainsi peut s'ouvrir, dans l'écriture de Rosny, un carrefour mettant en jeu ces deux aspects et, surtout, où se rencontre la volonté de trouver un langage propre à narrer la préhistoire et certains éléments du projet poétique symbolo-décadent consistant à réformer la langue, double ambition dont nous voulons rendre compte à travers une micro-analyse qui permettra de comprendre en quoi l'écriture de

¹⁴⁷ ARDEN, Paul, « Les Xipéhuz », critique parue dans *La Jeune Belgique*, n° 33, août 1896.

Rosny a pu aborder les rivages des littératures fin-de-siècle à l'occasion de son immersion en préhistoire.

D'un point de vue stylistique, ce court texte donne en effet à lire des tropes que l'on associe généralement à l'écriture symboliste. Ainsi, lorsque Nomaï tente d'établir un contact affectif avec Amreh : « [...] elle tendit vers le guerrier la jeunesse de ses yeux et de son visage.¹⁴⁸ » S'il n'est pas suivi d'une préposition (à), le verbe « tendre » est ordinairement complété par un élément concret. Cette association de l'action concrète (« tendre ») à un élément abstrait (« jeunesse ») est un marqueur stylistique du projet poétique symboliste visant à faire passer l'idée dans la forme. Plus encore, la substantivation de l'adjectif (jeune/ » jeunesse ») permet de renvoyer les éléments concrets (« yeux », « visage ») en complément du nom et de placer au premier plan ce qui relève de l'interprétation ou de l'évaluation. Par cette attention portée à la subjectivité, il apparaît que c'est le regard lui-même, plus que le sujet regardé, qui est central. Cette focalisation est ici mise au service d'une narration mettant en scène des situations de langages problématiques. Nomaï et Amreh sont presque des inconnus, puisqu'ils viennent de se rencontrer quand ils vont s'unir. Les récits de Rosny mettent souvent en scène des amants issus de tribus différentes, donc probablement éloignées sur le plan linguistique, ce qui justifie des stratégies communicationnelles empruntant d'autres voies que celles du langage articulé.

À cet éloignement s'ajoute la distance qui sépare l'écrivain et ses lecteurs de l'univers qu'il tente de restituer. À cet égard, l'auteur met encore à profit les tropes symbolistes au service de sa reconstitution : périphrases, métonymies et comparaisons apparaîtront alors comme propres à rendre un langage des origines. Il en va ainsi dans cette désignation oblique de l'assassinat : « Il faut ôter le souffle à Rochs ! Sa vie est sur notre vie. Elle nous écrase comme la pierre à moulin écrase le grain. Et nous ne pourrions respirer tant que battra son cœur¹⁴⁹. » L'indirection périphrastique (« ôter la vie » pour « tuer ») peut trahir un déficit conceptuel : ce qui ne peut être désigné directement est décrit par ses caractéristiques. C'est ce que semble également suggérer le recours à la répétition dans la phrase suivante. Si tel est le cas, l'auteur propose, à travers le discours de ses personnages, une vision édénique de la préhistoire, de laquelle les

¹⁴⁸ ROSNY AINE, J.H., *La Guerre du feu et autres romans préhistoriques*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 618.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 621.

actions criminelles sont exclues (le meurtre, puis l'oppression qui en est la cause), ne pouvant être désignées.

Si ce regard semble trancher avec celui que pose l'auteur de manière plus générale sur ces âges « farouches », rappelons que ses récits montrent souvent l'intrusion de la violence dans un monde originellement paisible. La reconstitution du passé s'adapte alors aux impératifs de narration classique : un élément déclencheur, conflictuel, vient perturber la situation initiale, paisible. Comparativement, la phrase suivante, mobilisant ensemble l'image du souffle et celle du battement de cœur, apparaît lexicalement plus foisonnante : non seulement un concept est bien disponible dans la langue, mais il se double d'une image faisant appel à un autre concept. En plus de participer à synthétiser le monde dans une unité de sens saisissable, geste d'harmonisation du réel cher aux symbolistes, cette image permet une nouvelle fois l'articulation de l'abstrait et du concret que nous évoquions. Enfin, les renvois métonymiques à des réalités biologiques évidentes pour signaler la vie (la respiration, les battements de cœur) sont au service d'impératifs euphoniques, poétiques et thématiques. Ils permettent d'abord d'éviter le doublon du mot « vie », déjà répété. Ils prolongent ensuite le parallélisme de la phrase précédente en faisant apparaître des substituts périphrastiques aux sens identiques, ou plutôt, ils le répètent sous une autre forme. Enfin, ils indiquent peut-être une supposée attention primitive portée à la vie dans ses aspects mécaniques. Mis à part ce dernier point, tous ces éléments, ceux qui ont trait aux choix stylistiques, sont partagés par les littérateurs symbolistes. Il semblerait que l'homme primitif selon Rosny, comme le poète selon l'idéal symboliste, porte un regard imagé sur le monde faisant émerger des connexions entre la partie et le tout, le microcosme et le macrocosme et se plaît à tisser des correspondances entre les éléments. Ces analogies doivent être perceptibles dès le langage qui, en les révélant, trahit la subjectivité revendiquée du sujet qui s'exprime. En ce sens, le récit de Rosny pourrait servir à réaliser l'obsession symboliste d'un langage immémorial, pur et originaire¹⁵⁰.

Le format même de ce récit et ses caractéristiques narratives orientent notre lecture vers un autre aspect, générique cette fois, de la quête de l'originel propre aux symbolistes : l'emprunt

¹⁵⁰ Voir dans la troisième partie, chapitre II, c). Pour les caractéristiques géolinguistiques et la fabrication de toute pièce d'une langue « préhistorique », voir « Les Langues imaginaires de la préhistoire », dans le chapitre III de la première partie de la thèse de Guillaumie, *Le Roman préhistorique, op.cit.*

au conte¹⁵¹. C'est peut-être ce qui a pu valoir à cet auteur réputé scientifique un article élogieux, portant sur ses écrits préhistoriques, de la part du *Voile d'Isis*, revue symboliste et mystique et plus encline à promouvoir les légendes et mythes éthérés. Dès l'incipit de *Nomai*, l'auteur multiplie les signaux formels et narratifs indiquant cet apport du conte : phrases brèves, vocabulaire simple et imprécision de la situation spatiale et temporelle. Plutôt que le « c'était il y a... » qu'a pu utiliser l'auteur ailleurs (*Vamireh*), le texte s'ouvre sur « au temps où les hommes vivaient sur les lacs », renvoyant vaguement aux proto-civilisations préhistoriques dites « lacustres ». Nous l'avons vu, la reconstitution de la vie préhistorique s'accommode bien du genre merveilleux (notamment dans sa dimension initiatique), à moins que ce ne soit la lecture continuiste de la préhistoire humaine, alors répandue en France, qui soit à même de fournir les outils narratifs nécessaires à la construction d'un tel récit. Quoi qu'il en soit, l'auteur emprunte au conte (temporalité indéterminée, figure de la belle captive promise à un tyran, témérité de l'amant, poursuite d'une quête amoureuse résolue) pour faire cohabiter deux discours antagonistes sur les origines. Ce sont précisément ces deux versions que nous retrouverons déclinées sous différentes formes dans de nombreuses fictions préhistoriques et que nous avons définies plus haut dans notre typologie : celle édénique, pessimiste, qui donne à voir le passé comme un âge d'or ou un paradis à jamais perdu, et celle chaotique, progressiste, qui insiste sur la brutalité « farouche » des temps préhistoriques. Au-delà des regards que ces deux discours portent sur l'homme et son essence¹⁵², ils véhiculent chacun un message idéologique l'un et l'autre en conflit à la fin du siècle : le premier est décliniste, voire catastrophiste, le second est progressiste. Visant à saisir dans sa brève temporalité interne les longs mécanismes de l'évolution ou de l'acquis de compétences culturelles, le récit préhistorique se fait volontiers étiologique. Ici, l'auteur suppose une situation originaire où la femme est esclave des instincts des hommes, jusqu'à ce que, pour la première fois, l'un d'eux veuille aussi être possédé par elle. Ce passage de la nécessité à la volonté s'opère bien par un acte de subversion revendiquée, subversion qui va fonder le progrès des mœurs. Mais dans un

¹⁵¹ Consulter à ce propos VIBERT, Bertrand, *Poètes même en prose. Le recueil de contes symbolistes, 1890-1900*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'imaginaire du texte », 2010.

¹⁵² Schématiquement, l'un, voyant en l'homme un être de violence dont la domestication par les institutions garantirait la paix sociale, serait hobbesienne, l'autre, postulant que la vertu naturelle de l'homme se dégrade au contact de la société, serait rousseauiste.

mouvement contraire, en dépeignant la violence exercée par une autorité archaïque, l'auteur pointe les prémices d'une répression qui semble s'institutionnaliser dans le même temps.

Ainsi, l'intention progressiste de l'auteur ne fait pas de doute. Mais gardons-nous de l'extraire de son siècle et resituons son texte dans les mythes modernes propres à son temps. C'est à cette condition que nous pourrions faire valoir la complexité des réseaux de circulation des idées et des esthétiques, entre symbolisme et décadence, mais aussi entre ces tendances et la culture populaire ; effets de circulation dont nous entendons rendre compte, notamment à travers cette étude spécifique sur Rosny. En effet, nous pouvons notamment situer ce texte en regard de la circulation, dans la culture de cette époque, des mythes bibliques relus par l'esthétique décadente : comme dans l'imaginaire décadent (pensons à Salomé), c'est ici la femme qui est l'inspiratrice du meurtre. Meurtre hautement symbolique puisqu'il est le premier du genre et inaugure une ère passionnelle et passionnée. Comme ailleurs dans l'œuvre de Rosny¹⁵³, le texte insiste sur la violence de l'acte et notamment sur le topos décadent de la volupté dans le sang : « [e]t, penché, il trempa sa bouche dans le sang qui coulait des lèvres rouges. Ce fut une impression étrange, dissolvante et délicieuse. » Dans ce geste d'extraction de motifs issus de l'imagerie biblique en vue de n'en garder que le caractère violent ou sensuel¹⁵⁴ relevons, enfin, le rejet de l'activité méditative du héros par la tribu brutale et guerrière des Fils du Loup. Cette occupation suspecte n'est tolérée, chez ces derniers, qu'exercée par des religieux, que l'on peut imaginer préfigurant les chrétiens à venir, qui l'habillent « de menaces, de sang, de fêtes brutales et de chants terribles¹⁵⁵. » L'opposition romantique entre la méditation contemplative de la nature par un sujet qui s'y intègre et la tentative de la dominer ou d'en disposer aura une certaine fortune dans le symbolisme, qui saura cependant la concilier avec un mysticisme d'inspiration chrétienne. Mais remarquons surtout que la situation du récit dans un moment transitoire de l'histoire de l'humanité offre un double bénéfice : la dénonciation anticléricale permet la monstration de la violence. Rejet des institutions religieuses autoritaires, monstration de la

¹⁵³ Se reporter encore au travail de Marc Guillaumie, en particulier au sous-chapitre « Sexe et violence », *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 133.

¹⁵⁴ La mise en scène de certains passages bibliques, par les illustrateurs ou les auteurs décadents, semble paradoxalement servir l'expression libérée d'un paganisme sacrificiel et dionysiaque. Le succès des images de décollation participe à ce renversement.

¹⁵⁵ ROSNY AINE, J.H, *op.cit.*, p. 616.

violence et prédilection pour les périodes de transition, nous retrouvons ici certaines des préoccupations décadentes.

Il n'est évidemment pas dans notre intention de rattacher par des liens artificiels et fragiles les premiers textes préhistoriques de Rosny aux mouvements symbolo-décadents. Il nous a semblé cependant utile de ne pas isoler les acteurs du monde intellectuel d'une même époque et de reconnaître une certaine circulation des influences. C'est en faisant valoir les effets de sociabilités, les échos stylistiques et thématiques, l'irrégulière similarité des sources où convergent tous ces acteurs que nous pouvons resituer cet auteur réputé peu saisissable¹⁵⁶. C'est également ainsi que nous pouvons revaloriser et réévaluer sa volonté de démarcation vis-à-vis des écoles précédentes, qui tranche avec les épisodiques accusations d'académisme dont il fut la cible. Généralement identifiée par la postérité comme populaire, la littérature de Rosny a pourtant été occasionnellement saluée par les auteurs symbolistes en leur temps¹⁵⁷. Nous retiendrons en particulier le jugement élogieux de Rémy de Gourmont qui, après l'avoir lu suivant les conseils de Huysmans, considère Rosny aîné comme un « homme de génie » qu'il n'a cessé d'admirer et qui « n'est pas mis à sa place dans la littérature contemporaine¹⁵⁸. » En compulsant, d'une part, les auteurs et revues ayant favorablement rendu compte de ce corpus, en nous intéressant d'autre part aux stratégies éditoriales (réseaux de publication) et les relations de Rosny (réseaux sociabilitaires), nous remarquons que ces fictions préhistoriques sont commentées par la presse à grands tirages, certes, mais aussi appréciées des revues élitaires, et spécifiquement symbolistes. Ces dernières célèbrent notamment les qualités stylistiques, l'atmosphère dépaysante et l'ambition intellectuelle du projet rosnyen. Et il semblerait que Rosny ait lui-même cherché à participer à l'effervescence symboliste, même de façon distante : il correspond avec Mallarmé et Rodenbach, publie le récit préhistorique *Eyrimah* dans

¹⁵⁶ Jules Huret le place parmi les « néo-réalistes » dans la partie consacrée à l'auteur de son « Enquête sur l'évolution littéraire », publiée dans *L'Écho de Paris* du 10 avril 1890. Nos contemporains se souviennent du romancier de la préhistoire et du précurseur d'une certaine science-fiction.

¹⁵⁷ Voir document D2 de nos annexes.

¹⁵⁸ GOURMONT, Rémy de, *Promenades littéraires*, quatrième série, Paris, Mercure de France, 1912, pp. 115 à 119.

*Le Bambou*¹⁵⁹, une revue artistique élitaires. Au début des années 1890, il écrit dans les pages de la revue *L'Indépendante*, organe se revendiquant du « néo-romantisme » et comptant des signatures symbolistes parmi ses contributeurs (Camille Mauclair, Maurice Beaubourg, Victor-Émile Michelet). Il est à noter que, fort d'une réelle conscience des contours et des critères du symbolisme, Rosny aîné tentera un dépassement avec sa théorie du « pluralisme », ambitionnant de réfuter la supposée harmonie universelle que les symbolistes tirent de leurs postulats métaphysiques, pour s'accorder à l'expérience de l'hétérogénéité à laquelle invite la science, selon l'auteur¹⁶⁰.

Cette théorie, sur le plan métaphysique, dénonce le monisme, la considération que la réalité répond à un principe ou est composé d'une substance unique, comme vue de l'esprit. Mais, sur le plan biologique, elle permettrait de comprendre l'évolution humaine comme un foisonnement, avec ses impasses, ses essais, plutôt que comme un tronc régulier selon la perspective continuiste qui envisage l'évolution des espèces comme dirigée vers leur perfection, puisqu'ici, il s'agit d'encourager le savant à porter son attention « sur l'hétérogénéité et la discontinuité universelles¹⁶¹ ». C'est cette idée de « buisson » du vivant (arbre phylogénétique, rendant compte de l'évolution du vivant) qui est admise aujourd'hui par les paléanthropologues. Mais la théorie pluraliste, telle qu'illustrée par les fictions de Rosny, semble également accréditer l'hypothèse polygéniste¹⁶², que Darwin déjà, rejetait. Cependant, la finalité des raisonnements pluralistes et polygénistes divergent. Le pluralisme de Rosny tend vers un certain relativisme¹⁶³ : il y a foisonnement de la vie où le hasard a sa part, rien n'est stable, dirigé, ni immuable. Le polygénisme sert quant à lui bien souvent à asseoir la supposée

¹⁵⁹ Nouvelle illustrée par Marold et Gambard. La déclaration d'intention du périodique insiste sur sa nouveauté, voire son caractère inédit, et prétend présenter « des sujets qui nous conduiront à travers le temps et à travers l'espace, depuis l'Homme qui vivait il y a huit mille ans dans les cavernes et sur les lacs, jusqu'à l'Homme contemporain, depuis le Parisien jusqu'à l'habitant du centre de l'Afrique. » Cité par SCHUH, Julien. « Les chroniques pré-pataphysiques du *Bambou* ». *L'Œil bleu*, Association L'Œil bleu, 2015, pp. 147-162., p. 148.

¹⁶⁰ *Le Pluralisme, essai sur la discontinuité et l'hétérogénéité des Phénomènes*, sous le pseudonyme J. H. Boex-Borel, Paris, Alcan, 1909 et *Les Sciences et le pluralisme*, Paris, Alcan, 1922. Le premier essai sur le pluralisme a donc été publié bien plus de dix ans après les premiers récits préhistoriques de Rosny. Nous partons de l'hypothèse que l'auteur, alors qu'il trouve sa voie littéraire, en a déjà dégagé certains principes avant de publier sa théorie.

¹⁶¹ Cité dans Balthasar, Nicolas. J. H. Boex-Borel, (J. H. Rosny, aîné), « Le Pluralisme » dans la *Revue néo-scholastique de philosophie*. 18^e année, n° 70, 1911. pp. 287-288.

¹⁶² Qui suppose que les « races » n'ont pas d'ancêtres communs.

¹⁶³ Qui ne doit néanmoins pas déboucher sur un scepticisme radical et infertile, si l'on en croit la lecture d'Abel Rey, dans la *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* (T. 68, juillet à décembre 1909, pp. 652-657).

supériorité de l'homme blanc : il fut, nous l'avons vu, utilisé pour accréditer les théories raciales. L'auteur n'échappe cependant pas aux idéologies qui travaillent l'épistémè de son temps, puisque les critères définitoires de la « supériorité », même temporaire, sont non seulement anthropocentriques (langage, intelligence, pensée symbolique)¹⁶⁴ mais également européocentrés (insistance sur la blondeur et la pâleur, par exemple). Cette sujétion au contexte idéologique de son temps n'empêche pas un relativisme radical qui s'exprime au-delà de ses romans préhistoriques à proprement parler : dans sa nouvelle *Les Xipéhu*, dont l'intrigue et les thèmes ne sont cependant pas sans lien avec le récit préhistorique, c'est le minéral qui règne sur un monde alternatif au nôtre, possible ailleurs dans le temps (et peut-être l'espace).

Mais, en dépit de ses apparentes prétentions savantes, nous préférons regarder le pluralisme de Rosny sous ses aspects littéraires, sans quoi, volonté de résumer les lois de l'univers en une formule, il resterait un monisme déguisé. Ainsi ce ne sont pas seulement des visées qui sont mises dos à dos (le relativisme pluraliste et le racialisme polygéniste) mais également deux regards sur le monde de natures dissemblables : le second se veut scientifique (mais sert à des fins socio-politiques), le premier se veut métaphysique (et se réalise dans une poétique). Ainsi, le discours scientifique a une finalité proprement littéraire chez Rosny aîné qui admet se servir des perspectives offertes par la science pour prolonger ou subvertir les possibilités du réel, puisqu'il présente la science, dans son essai *Torches et Lumignons*¹⁶⁵, comme une « passion poétique ». Le roman préhistorique devient le lieu où mettre en spectacle l'universelle hétérogénéité, permettant la monstration d'une galerie de chimères vaguement anthropomorphes¹⁶⁶. Moins que pour illustrer le savoir scientifique de son temps, l'auteur se sert de ces êtres hybrides pour tendre un miroir déformant au lecteur et tordre les contours définitoires de l'humain. Mais, alors que le discontinu et le disparate nourrissent les complaisances pessimistes des décadents, il semblerait que l'objectif ici soit tout autre : en exhibant ces êtres disharmonieux et en insistant sur leur « dégénérescence », l'auteur définit l'homme par la négative. Le monstre se définit alors comme ce que l'homme n'est pas, mais

¹⁶⁴ ROSNY, J.H., *op.cit.*, p. 25, l'auteur construit un passage portant sur la description des forces de la nature à l'œuvre, de la lutte de l'homme avec elle et de la domination victorieuse de ce dernier.

¹⁶⁵ *Torches et Lumignons*, Paris, Force française, 1921, pp. 11 et 12. On lit aussi plus loin : « ce sont les possibilités de la science qui me saisissent et sont la pâture de mes chimères. »

¹⁶⁶ On pense par exemple aux « Hommes-des-arbres » ou aux « Mangeurs de vers » de *Vamireh*, restés au seuil de l'humanité.

aurait pu être. Ainsi, la théorie du pluralisme, en prétendant s'appuyer sur la science, réactive les fascinations esthétiques des décadents tout en en détournant la portée morale.

Si l'on se risque à une lecture métapoétique des récits préhistoriques de Rosny, il apparaît que ses thèses sur la création, lisibles à travers les actions et réflexions de ses personnages, peuvent rencontrer celles des symbolistes à la même époque, ce qui confirmerait l'hypothèse d'une double influence symboliste et décadente, voire une participation active à la poétique de ces tendances. L'auteur ne met pas seulement en scène le sentiment naissant du beau et la tentation de créer des artefacts, il installe également des pauses contemplatives où l'on tente de restituer les origines de la pensée symbolique. C'est notamment le cas dans *Vamireh*, premier vrai roman préhistorique de l'auteur, d'abord publié en 1891 en feuilleton dans *L'Écho de Paris*, puis en volume chez le modeste éditeur Ernest Kolb l'année suivante. Reprise augmentée de ses « Scènes préhistoriques », publiées en 1888 dans *La Revue indépendante*, ce roman raconte les aventures du personnage éponyme qui, il y a plus de vingt millénaires, quitte sa tribu pour parcourir le monde, fait face aux dangers d'une faune féroce, croise d'autres peuples, rencontre l'amour (en forçant le destin, puisqu'il commence encore par un rapt), mais aussi des ennemis humains contre lesquels il finit par se livrer à une guerre pour la préservation de ses biens (son île et sa femme). Le roman a cela de populaire que, en dépit de l'originalité de la situation de son cadre préhistorique, son économie narrative déroge peu aux codes du roman d'aventure, voire au schéma actantiel du conte : le personnage éponyme semble d'emblée prédestiné à quitter son milieu d'origine pour poursuivre une quête, affronter des ennemis et vivre une aventure formatrice. Mais la transposition de ce patron narratif dans le contexte préhistorique permet d'appréhender des problématiques nouvelles. Une rêverie spéculative sur le sentiment artistique des origines s'installe dès le premier chapitre, sentiment pensé comme « la lutte du cerveau vers le rêve, contre la brutalité des appétits¹⁶⁷ ». Ces facultés symboliques et esthétiques semblent également avoir des vertus civilisatrices, puisque ce sont elles qui vont inspirer l'amour tendre et pacifié que va éprouver le personnage éponyme, « [e]nfant de l'art », pour Elem¹⁶⁸. Tissant des liens de nature poétique entre les éléments d'un réel opaque pour mieux le saisir, les premiers hommes de Rosny semblent habités par les intuitions symbolistes. Ainsi le regard contemplatif de *Vamireh* donne-t-il lieu à des réflexions

¹⁶⁷ ROSNY, J.H, *op.cit.*, p. 19.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 40.

métadiscursives à propos de la création et de son mystère, mais il est aussi l'occasion de penser la solidarité des thèmes de l'art et du rêve, selon un topos symboliste¹⁶⁹. En recréant un monde originaire, sur la base ou non des données scientifiques, l'auteur se présente plus qu'ailleurs comme un démiurge.

Ce geste démiurgique de recréation d'un monde disparu se double d'une réflexion métadiscursive sur la création, nous l'avons dit, mais également sur la capacité, en amont, à conceptualiser et sur l'accès à la symbolisation. Les hommes d'alors « préfigur[ai]ent une humanité déjà encline à l'idéal [...] à peine en proie à de très vagues symbolismes¹⁷⁰ » et semblent intuitivement tisser des analogies entre le monde matériel et immatériel : « [a]u miroir de l'onde, tout se conjugait : les symétriques de la flamme onduleuse, les fumées et la montée des braises fictives joignant la chute des réelles.¹⁷¹ » Cette propension platonicienne des personnages préhistoriques à soupçonner un monde idéal affleurant derrière la nature dessine les contours d'une « religiosité confuse, sans culte précis¹⁷² » dont les symbolistes ont, à la même époque, l'intuition. De ce point de vue, le roman abonde en tournures évoquant les atmosphères éthérées chères aux symbolistes : il suffit de lire les premières pages, prodigues en « lueurs vaporeuses » et « leur[s] de songe », où les silhouettes s'évaporent, où règne « le vague, le confus », où même les rugissements des bêtes planent et sont « voilés¹⁷³ ». À la poétique du transitoire, déjà mentionnée, s'ajoute celle de la métamorphose, omniprésente, de l'indistinction d'un temps « frissonnant de nuances et de formes¹⁷⁴ » où même « les idées s'enrêvent¹⁷⁵ ».

¹⁶⁹ Nous devons cependant reconnaître que la description du geste artistique lui-même s'attarde sur les aspects techniques et exalte l'effort. *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷² *Ibid.*, p. 25. Plus loin, p. 43, ils sont présentés comme « superstitieux vaguement mais sans culte ».

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 21 et 22.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 48.

Les technolectes, paléontologiques ou non, sont mobilisés à cet effet plutôt que mis au service d'une ambition vulgarisatrice¹⁷⁶. En témoigne la mention redondante « d'urus et d'aurochs » qui dénote une recherche de la prolifération lexicale dans la mesure où les deux termes renvoient à la même espèce de bovidés préhistoriques¹⁷⁷. Bien que l'absence d'attention pédagogique soit évidente dans ce type d'énumérations, l'une d'elles retient notre attention en ce qu'elle semble récuser l'idée d'une pure gratuité ornementale des technolectes :

Il y poussait des carex, de l'ivraie mêlés à des renoncules, de floconneux séneçons, des orties dioïques. Sous les gladioles de l'herbe, par les feuilles, les fleurs, les tiges, les racines, allait le monde des insectes, ébauche matérielle du monde idéen.

Ici encore, l'énumération présente certes peu d'intérêt scientifique puisque ses éléments ne font pas l'objet de précisions ou de description¹⁷⁸. Cependant, le rapprochement qu'elle permet entre monde « matériel » et « idéen » invite à réfléchir à la nature de cette capacité de conceptualisation évoquée plus haut : les préhistoriques soupçonnent un monde idéal par l'observation de la nature et la voix narrative semble accueillir naturellement cette hypothèse, exaltant cette spiritualité originaire et sans culte que nous avons évoquée, au détriment de celle à venir, autoritaire et antinaturelle, dont Rosny situe les prémices dans le temps préhistorique. Ce néoplatonisme, dédaigneux des Églises, propose une voie alternative aux clivages courants des discours officiels de l'époque et offre un écho aux aspirations symbolistes qui s'y expriment.

¹⁷⁶ De manière générale, certaines tournures s'accumulant semblent davantage préférées pour leurs qualités euphoniques que leur contenu informatif : nous pensons aux « nimbus haillonnés, bus par les tiédeurs firmamentaires », à ce moment où « la terre avide avait tout aspiré » ou à cette disposition du personnage « résolu au retour s'il ne survenait pas d'aventure », *ibid.*, p. 39 pour les trois citations.

¹⁷⁷ Nous pouvons soupçonner l'auteur de se livrer à une « outrance langagière » que Jean de Palacio remarque dans les littératures décadentes (PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 228). Pour autant, de telles audaces ont également nourri les critiques d'un auteur proche du symbolisme comme Bernard Lazare, dont nous reparlerons, alors même qu'il loue l'ensemble de l'œuvre de l'auteur (*Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Perrin & Cie, 1895, pp. 28-29), ce qui nous encourage à envisager la profusion lexicale comme un trope plus spécifiquement décadent.

¹⁷⁸ Le rôle du lexique dans le style rosnyen a particulièrement été examiné par Roberta de Felci qui observe, notamment dans ses fictions préhistoriques, un « métissage linguistique » résultant « [d]e l'association d'un lexique "commun" et d'un lexique "spécialisé" ». « J.-H. Rosny aîné et la science dans la langue » dans DUBIEF, Jean-Pierre et MELISON-HIRCHWALD, Gabrielle (dir.), *Écrire en artistes, des Goncourt à Proust*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 76. Nous souhaiterions prolonger ce travail et contribuer à l'étude des spécificités en comprenant également, comme nous le faisons ici, certaines particularités stylistiques de l'auteur comme participant de ce métissage.

Ce faisant, les tropes stylistiques, occasionnellement d'inspiration symboliste, permettant d'écarter un tel roman des entreprises de vulgarisation dont nous avons relevé la caractéristique simplicité du style, sont nombreux. Les personnifications abondent dès les premières pages et insufflent à l'incipit un souffle baudelairien, le recours aux oxymores est également notable, qu'il s'agisse de « la vie vaste et minuscule » ou de ces « harmonies intermittentes¹⁷⁹ ». Cette dernière occurrence nous paraît signifiante étant donné qu'elle peut indiquer un vacillement entre une conception symboliste, donc harmonieuse, et pluraliste, donc hétérogène, du monde, ou plutôt un refus de soumettre la nature à un regard soit purement synthétique soit purement hétéroclite. D'autres procédés notables par leur fréquence éclairent les accointances théoriques de l'auteur et peuvent désigner une influence symboliste plus ou moins directe. C'est le cas des zeugmes sémantiques tels « repus d'amour et de sang » ou « il renifla l'horizon¹⁸⁰ » qui, en associant le concret et l'abstrait, nourrissent la poétique néoplatonicienne que nous avons évoquée et donnent à mesurer la distance prise avec l'écriture naturaliste qui a marqué les débuts de l'auteur jusqu'en 1887, date où il signe, avec quatre autres romanciers, le « Manifeste des Cinq », diatribe virulente à l'égard de *La Terre* de Zola.

L'influence du symbolisme sur l'écriture rosnyenne reste à nuancer : la saillance du « style artiste » constitue à notre sens une dernière caractéristique stylistique notable dans *Vamireh* qui permet de reconnaître, derrière certaines audaces d'écriture, l'influence encore tenace des Goncourt¹⁸¹. Il n'est que de citer les sanglots qui « coupaient la taciturnité de la scène¹⁸² », le soleil qui « pleuvait par petites ellipses à travers la densité frêle des arbres¹⁸³ » ou les feux qui éclairent « la frêle densité des hauteurs sylvestres.¹⁸⁴ » Si la présence de tropes

¹⁷⁹ ROSNY, J.H, *op.cit.*, p. 48 et p. 19.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 20 et p. 28.

¹⁸¹ Nous abondons dans le sens de Danielle Chaperon lorsqu'elle envisage ensemble les influences goncourtienne et décadentes de Rosny dans DUFIEF-SANCHEZ, Véronique (dir.), *Les Écrivains face aux au savoir*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2002, p. 71. Pour elle comme pour nous, il ne s'agit pas d'amalgamer totalement les deux mais de reconnaître que ces deux expressions stylistiques ont pu participer conjointement à un tournant paradigmatique dans l'histoire littéraire. Par ailleurs, concernant la méthode, Danielle Chaperon envisage aussi la fiction préhistorique rosnyenne comme une nouvelle forme d'expérimentation en littérature, bénéficiant des apports de la discipline préhistorique et du darwinisme mêlés et mis en laboratoire dans le récit. Il nous semble que, dans une certaine mesure, ces réflexions peuvent s'appliquer aux œuvres de notre corpus.

¹⁸² *Ibid.*, p. 30.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

stylistiques et thématiques symbolistes est bien attestée et si leur abondance, en même temps que certains effets de sociabilité littéraire ou affective, nous autorisent à penser un réel apport du symbolisme aux premiers récits préhistoriques de Rosny, il faut les situer dans un ensemble plus vaste d'influences dans lesquelles l'auteur puise et qui conditionnent peut-être son écriture. Une étude similaire pourrait, par exemple, être menée qui viserait à faire l'examen des échos d'un romantisme tardif dans ces récits : la présentation de Vamireh au début du chapitre IV en figure romantique anachronique offre un exemple justifiant une telle lecture. Reste que cette influence infuse jusqu'aux théories philosophiques et métaphysiques de l'auteur, à sa conception de la temporalité, et conditionne, nous l'avons vu, son rapport à la science. Ni vulgarisateur, ni artiste autotélique, Rosny, dès ses premiers romans préhistoriques et peut-être à partir d'eux, tente de définir les contours d'une écriture originale dont la « mélopée » nous semble être un motif privilégié. Le terme, qui apparaît dans *Vamireh*¹⁸⁵ semble approprié pour désigner cette atmosphère à la fois éthérée et violemment matérielle qui permet une poétique de l'indistinction et de la transition, thèmes hautement significatifs pour évoquer des origines confuses auxquelles l'esthétisation semble la voie d'accès nécessaire.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 88, entre autres occurrences. Le chapitre conclusif du roman nous semble constituer un bon exemple et un point culminant de cette écriture, marqué par une tension entre description et mystère, et scandé par l'anaphore adverbiale : « Par les défilés des îles, sous l'ombre des arbres et par les vastes chenaux clairs [...] »

DEUXIÈME PARTIE. DÉCADENCE : DU SAVOIR
PALÉONTOLOGIQUE À UNE POÉTIQUE DE LA RÉGRESSION

Chapitre I. Publics, transferts et distinction : la réappropriation élitaires d'un savoir en voie de vulgarisation

L'exemple de Rosny aîné témoigne d'une polymorphie à deux niveaux : celui de sa propre pratique, qui entraîne la thématique scientifique dans une littérature qui oscille manifestement entre l'aléthique, l'ambition de traduire une vérité scientifique, et le poétique, la préoccupation pour les aspects esthétiques du texte, et, en retour, celui de la littérature fin-de-siècle qu'il avoisine souvent et à laquelle il semble adhérer occasionnellement. Sur ce dernier point, outre les dynamiques de sociabilités commentées plus haut, c'est en particulier la cohabitation du thème préhistorique et de tropes ou de stylèmes¹ « fin-de-siècle » qui retient évidemment notre attention et nous nous proposons d'appliquer ici le constat de Évanghélia Stead à propos de sa politique éditoriale : il y a une « fusion de l'esthétisme et du primitivisme² » ponctuellement à l'œuvre. L'auteur occupe donc une position indécise dans la littérature de son époque qui nous permet d'apprécier deux voies que la préhistoire a pu emprunter pour rencontrer les écoles décadentes. D'une part, il a traversé un naturo-réalisme aux contours incertains, dont les promoteurs se rencontrent notamment chez les Goncourt et aspirent à appliquer méthodiquement la science à la littérature, d'autre part, il avoisine une littérature vulgarisatrice en mutation, tendant à faire circuler les savoirs scientifiques au sein de

¹ Ce qui fait voir à Roland Biétry « le type même du décadent » en Rosny (*Les Théories poétiques à l'époque symboliste*, Berne, Peter Lang, 1990, p. 482). Puis l'auteur de citer des exemples de stylèmes rosnyens (épinglés par Doumic, tirés du *Termite*, dans « M. J.-H. Rosny », *Les Jeunes. Études et portraits*, Paris, Perrin et Cie, 1896 p. 9) : « Tout l'occulte des nocturnités lui travailla l'âme et s'intimisa dans sa souffrance... Il éteignit les fanoux de la ratiocination. » Un tel exemple déporte en effet le style rosnyen vers une pratique plus décadente qu'artiste ou concourtiennne, dont l'emploi des néologismes se donne à lire comme la signature.

² « On peut parler de fusion de l'esthétisme et du primitivisme lorsque *Les Origines* de J. H. Rosny inaugure, parmi les petits livres raffinés des éditions Borel, la "Collection Papyrus, L'Évolution des Lettres et des Arts" en 1895. » *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 349.

la littérature. Nous reviendrons sur le premier point plus longuement, tant le transfert vers le décadentisme d'un imaginaire scientifique *via* le naturalisme appelle quelques commentaires.

Nous l'avons vu, la dimension aléthique du projet littéraire rosnyen est très relative et le roman préhistorique qu'il inaugure s'écarte manifestement du roman de vulgarisation. C'est pourtant dans ce dernier qu'il puise, puisque nous avons vu qu'il détenait jusque-là le monopole du genre préhistorique, alors même que son style s'émancipe de l'écriture documentaire marquant sa période réaliste au profit d'une écriture plus artiste. Mieux, alors que les romans préhistoriques de Rosny passent encore pour des productions didactiques auprès de certains de ses contemporains, cette inflexion du style documentaire au moment où il l'aborde s'opère parfois au détriment de la valeur aléthique des récits, comme le remarque Marc Guillaumie³. Alors que le roman vulgarisateur se caractérise notamment par son refus de l'écart stylistique vis-à-vis du langage ordinaire, le récit préhistorique rosnyen tente à son tour les audaces expérimentées au sein de la littérature élitaire, quitte à négliger ponctuellement la science dans laquelle il puise pourtant. Nous avons signalé plus haut un usage poétique de technolectes, quand le lexique paléontologique vient ponctuellement nourrir une prolifération gratuite qui confine à la glossolalie caractéristique de la poétique décadente⁴. Mais cet usage non-aléthique du vocabulaire scientifique peut s'avérer encore plus manifestement poétique quand, à la prolifération, s'ajoute une mention de termes binominaux issus de la nomenclature du naturaliste Carl von Linné, dans un possible souci de prosodie, comme cet étrange « vers blanc », ce « bel et mystérieux alexandrin », que relève Marc Guillaumie : « *Cyprealurida, littorines, patelles*⁵ ». Les technolectes, dans ces exemples, viennent donc alimenter une écriture

³ Il relève, parmi les emplois métaphoriques de Rosny pour désigner le monde extérieur, la caractérisation de la lune comme le « boomerang de la lune » et précise que, si l'on aurait pu penser que les hommes préhistoriques se servaient d'un tel objet, en vertu d'une comparaison fréquente avec les aborigènes récemment étudiés par l'ethnologie, aucun personnage de Rosny ne l'utilise. Guillaumie conclut que « [l]a métaphore n'est peut-être qu'une préciosité, un effet de l'écriture artiste. » *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 101.

⁴ Nous avons notamment déjà mentionné l'accumulation de technolectes renvoyant à un même signifié tels que la redondance « urus », « aurochs ».

⁵ *Ibid.*, p. 164.

plus largement artiste qui, si elle ne puise pas systématiquement dans ce vocabulaire pour se déployer⁶, s'appuie néanmoins sur lui pour assurer sa poéticité.

Pour autant, s'ils sont détournés, subvertis, ces lexèmes préhistoriques sont bel et bien convoqués, et c'est sans doute, nous allons le voir, ce qui fonde en partie le discours de la décadence et le distingue du symbolisme : il repose sur des effets de court-circuitages des genres, des registres, mais aussi des vocabulaires et des époques, quand le symbolisme vise davantage l'harmonie et l'atemporalité. Pour ces raisons, il semble plus disponible pour recevoir un intertexte et des références explicitement préhistoriennes et évolutionnistes alors même qu'il n'insiste pas autant que le symbolisme sur une poétique des origines. Pour autant, nous l'avons dit, nous ne saurions isoler étanchement décadentisme et symbolisme sans contrevenir à la rigueur, de la même manière que le cas de Rosny, particulièrement, nous invite à décroiser ces tendances de leur environnement culturel. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, il sera davantage affaire de paramétrages constants, collectifs, pluriels, parfois contradictoires, en sommes de dynamiques, dont nous essaierons néanmoins de suivre l'itinéraire, que de bornes définitives et de consensus d'écoles.

A. *Dynamiques de transferts*

Nous avons donc pu envisager une mise en circulation du thème préhistorique dans les littératures symbolo-décadentes par l'intercession d'un auteur qui fréquente, même de loin, ceux de ces milieux et leur donne à lire une écriture à laquelle ils ne demeurent pas insensibles. Rosny s'inscrit en cela dans une dynamique plus globale de mutation de la vulgarisation⁷ ou plutôt de l'appropriation de ses contenus par des écoles élitaires témoignant par là de leur

⁶ Il va en fait plus loin puisque « Rosny change le nombre habituel des mots (« la Ténèbre », « l'Entour ») et, par la majuscule et le singulier collectif, il affecte aux éléments une personnalité. Il se délecte des archaïsmes du lexique ou de la syntaxe : au sens propre, la pluie et le vent sont des « météores », un fauve « se rase » contre terre. Il préfère dire « lampyre » que ver luisant, « raine » que grenouille. » *Ibid.*, p. 107

⁷ Pour Bruno Béguet, « Avec les années 1880 et la consolidation du pouvoir républicain, la vulgarisation connaît un second souffle. » « L'école laïque reprend alors à son compte une bonne part des objectifs et des modalités de la vulgarisation, et la « leçon de choses » passe du *Magasin d'éducation* au manuel scolaire. Perdant de son homogénéité, la vulgarisation se différencie en vulgarisation populaire et en vulgarisation savante, dont les productions sont parfois très éloignées. », BÉGUET, Bruno, « La vulgarisation au XIX^e siècle » dans *La Science pour tous*, *op.cit.*, pp. 13 et 14. Il s'agirait donc d'une mutation sur le plan que nous avons défini, après Jeanneret, comme vertical, mais nous gageons que cette évolution s'accompagne d'une poétisation : la vulgarisation se littérarise en même temps que, *via* Rosny en particulier, la thématique préhistorique alimente les récits non didactiques.

innutrition par la société contemporaine. Autrement dit, nous pouvons supposer que plus la vulgarisation opère efficacement, plus son sujet se diffuse et plus nous sommes susceptibles d'en trouver des traces dans des littératures étrangères à tout projet didactique. On remarque donc, à ce stade, une esthétisation de la thématique préhistorique qui se désenclave, conquiert son autonomie vis-à-vis de la littérature vulgarisatrice et ne souscrit plus aux impératifs aléthiques, ce qui permet son appropriation par d'autres littératures⁸. Mais cette émancipation de la préhistoire, autrefois cantonnée aux ouvrages didactiques, *via* son plus illustre promoteur dans les lettres, ne suffit pas à expliquer sa circulation dans une poétique qui se veut l'antithèse du projet vulgarisateur. De plus, l'influence rosnyenne chez les décadents est à relativiser dans la mesure où les données stylistiques, éditoriales et socio-culturelles que nous exposons ici ne nous paraissent pas suffisantes pour intégrer pleinement dans ces tendances un auteur dont le moralisme social et la sensibilité écologique contrastent avec le prétendu nihilisme et la célébration de l'artificialité qui leur sont propres⁹.

Cependant, l'exemple de l'évolution de la poétique de Rosny nous permet d'envisager une autre voie littéraire que la préhistoire a pu emprunter pour pénétrer dans les hermétiques ouvrages décadents : celle du naturalisme dont l'auteur, autant que la plupart des acteurs de ces mouvements, est issu. Si le naturalisme n'a pas vocation à diffuser les sciences, comme la vulgarisation, mais plutôt à les intégrer dans le processus créatif, voire à s'en revendiquer, il est néanmoins évidemment travaillé thématiquement par elles. Les théories scientifiques de l'hérédité et de l'atavisme constituent le postulat épistémique sur lequel repose la méthode créative des naturalistes autant, en partie, que la forme narrative de leurs récits. Il arrive aussi que ces théories récentes ne se contentent pas de cimenter l'architecture des récits et de conditionner leur élaboration génétique mais y affleurent thématiquement. Dans un cas comme dans l'autre, qu'elles constituent le cadre scientifique du texte ou qu'elles surgissent en son

⁸ Cette évolution va de pair avec celle du regard porté sur les sujets : entre le *Solutré* d'Arcelin et les récits préhistoriques de Rosny ou Haraucourt, on observerait un passage du « désir presque honteux » au plaidoyer et à la mise en scène assumée des émotions. Dans ce mouvement d'autonomisation, on se débarrasserait du justificatif documentaire, selon Marc Guillaumie, *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 10.

⁹ En dépit de la labilité des frontières entre les décadents et les autres qu'il nous invite à considérer, nous n'irions donc pas jusqu'à placer, avec Stead, Rosny parmi les acteurs d'un « récit préhistorique décadent ». *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 346.

sein, ces théories ouvrent évidemment la voie aux thématiques préhistoriques *via* la prise en compte de l'évolutionnisme.

Nous avons vu que Zola reconnaissait, à travers la voix du Docteur Pascal, le caractère fictionnalisant de la paléontologie et faisait de la préhistoire le terrain d'entente permettant le mariage appelé de ses vœux de la science et de la littérature. René-Pierre Colin commente cette identification de l'écrivain au paléontologue dans la poétique zolienne en rappelant que le terme « naturalisme » a partie liée avec son acception originellement scientifique. Il cite le romancier qui rend compte du livre de Jacquemart *Les Merveilles de la céramique* :

Cuvier, avec un seul os d'un animal, reconstruisait l'animal en entier. Aujourd'hui, en critique littéraire et artistique, il nous faut imiter les naturalistes ; nous avons charge de retrouver les hommes sous les œuvres, de rétablir les sociétés dans leur vie réelle, à l'aide d'un livre ou d'un tableau¹⁰.

Mais la thématique préhistorique affleure aussi dans son œuvre comme point de fuite de celle de l'hérédité et de l'atavisme qui en sont les motivations cardinales. Ainsi peut-on lire dans *La Bête humaine* :

[...] au mépris de son intérêt, il venait d'être emporté par l'hérédité de violence, par ce désir de meurtre qui, dans les forêts premières, jetait la bête sur la bête. Est-ce qu'on tue par raisonnement ! On ne tue que sous l'impulsion du sang et des nerfs, un reste des anciennes luttes, la nécessité de vivre et la joie d'être fort¹¹.

Le décadentisme, en dépit de la déférence qu'il affiche à l'égard d'un naturalisme dont les auteurs travaillent aussi à animaliser l'homme, reprendra à son compte l'image d'une ère primitive essentiellement agonique dont les échos résonnent encore dans les instincts mal apprivoisés de l'homme moderne. Ce que naturalistes et décadents ont en partage, c'est notamment une conception déterministe voire zoomorphique de l'humain, et les récentes découvertes préhistoriques autant que l'assimilation de l'évolutionnisme constituent le terrain privilégié de cette entente. L'une et l'autre conception participent à véhiculer une vision d'une humanité à la marche arythmique, conditionnés par ses instincts et en proie à une volonté qui les dépasse, dans la perspective schopenhauerienne dans laquelle se placent en particulier les

¹⁰ Cité par COLIN, René-Pierre, *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012, pp. 378 et 379.

¹¹ ZOLA, Émile, *La Bête humaine*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1893, pp. 375 et 376.

décadents¹². Il serait tentant de lire ces lignes comme l'exemplification d'une considération plus générale de la préhistoire comme « âge farouche », modèle de représentation pouvant nourrir, nous l'avons vu, une conception progressiste de l'histoire autant que la hantise d'une possible régression. Mais un autre passage de Zola abordant indirectement la préhistoire permet de mieux cerner l'usage qu'il en fait. Voici ce qu'il écrit au début de *Rome* à propos des chiffonniers du faubourg Saint-Antoine :

Là-dedans, en tas tous les sexes, tous les âges, l'humanité revenue à l'animalité par la *dépossession* de l'indispensable, par une indigence telle, qu'on s'y disputait à coups de dents les miettes balayées de la table des riches. Et le pis y était cette dégradation de la créature humaine, non plus le libre sauvage qui allait nu, chassant et mangeant sa proie dans les forêts primitives, mais l'homme civilisé retourné à la brute, avec toutes les tares de sa déchéance, souillé, enlaidi, affaibli, au milieu du luxe et des raffinements d'une cité reine du monde¹³.

L'auteur ne tranche pas entre version farouche ou édénique, manifestement inspirée de Rousseau, et cette indécidabilité permet de mobiliser l'idée de perfectibilité, sur laquelle s'appuie le discours progressiste, comme la dénonciation de la « déchéance » qui guetterait l'individu moderne. Si l'on reconnaît dans cette dernière une des thématiques privilégiées de la poétique décadente, il importe néanmoins d'en distinguer le discours zolien sur la régression atavique : progressisme et crainte de la régression sont compossibles dans un discours non pas ontologique, mais social, sur l'homme moderne. La dégénérescence n'est pas, comme chez les décadents, la marche naturelle et inéluctable de l'espèce mais bien un scandale permis par l'asservissement des classes les plus basses. Les « luxes » et les « raffinements » ne se montrent pas comme les indices d'une société à bout de souffle : c'est en leurs marges, et en contraste avec eux, que déambulent ces préhistoriques modernes qui ne bénéficient pas du progrès matériel. Nous pouvons identifier, comme sources de première main ayant alimenté l'écriture des Rougon-Macquart, les ouvrages de Bénédicte Augustin Morel, en particulier le *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales et des causes qui produisent ces variétés*

¹² Concernant l'influence et la réception de la pensée du philosophe chez les décadents, consulter le chapitre de René Pierre Colin, « Le pessimisme et le thème de la décadence » dans *Schopenhauer en France : Un mythe naturaliste*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1979. (pp. 101-106) Web. <<http://books.openedition.org/pul/492>>. Pour une lecture des dialogues de cette influence avec celle de Darwin, consulter nous rappelons l'article de Sandrine Schiano, « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution », *Romantisme*, vol. 157, n° 3, 2012, pp. 117-125.

¹³ *Les Trois villes : Rome*, Paris, Charpentier, 1896, p. 10 (cité par René-Pierre Colin dans son *Dictionnaire du naturalisme*, *op.cit.*, p. 139).

maladies. Cette étude, très diffusée durant la seconde moitié du siècle désigne l'alcoolisme, la rudesse du labeur et l'insalubrité du milieu comme causes de la dégénérescence qu'aggrave encore l'hérédité¹⁴. Ce qui semble intéresser Zola, ce n'est donc pas tant la reconstitution d'un passé immémorial que l'examen des effets, dans le présent, de conditions sociales dégradant l'individu et le renvoyant à une figure préhistorique dont la réalité, somme toute, importe peu. Il y a donc, dans le naturalisme de Zola, une mise en circulation des théories scientifiques de l'époque qui font converger médecine et présupposés paléontologiques évolutionnistes et viennent justifier son discours social. Une autre source scientifique vient sanctionner cette étiologie des vices modernes compris à l'aune d'un supposé passif préhistorique : les travaux de Lombroso, lus et connus de Zola, qui puisent dans une préhistoire hypothétique les ferments d'une explication biologique des comportements déviants extrayant l'individu d'une indéfinissable humanité¹⁵. Ces théories seront reconduites dans l'imaginaire décadent, dans une perspective moins manifestement sociale alors même qu'il s'y joue une assimilation insistante de l'individu au corps social.

Déjà, en marge du naturalisme mais dans une littérature plus ou moins élitaire et dans une certaine mesure inspiratrice du décadentisme, nous trouvons chez Flaubert une innutrition des thèmes paléontologiques. Dans un passage de *Bouvard et Pécuchet*, la lecture par les personnages éponymes des « lettres » de Bertrand¹⁶ et du *Discours sur les révolutions du globe* de Cuvier donne lieu à une hypotypose hallucinée¹⁷ :

Après ces deux lectures, ils se figuraient les choses suivantes :

D'abord une immense nappe d'eau, d'où émergeaient des promontoires, tachetés par des lichens, et pas un être vivant, pas un cri. C'était un monde silencieux, immobile et nu ; puis de

¹⁴ Voir PERCHERON, Bénédicte, « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XX^e siècle », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, [consulté le 13 juillet 2022]. URL : <http://journals.openedition.org/aes/935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.935>

¹⁵ Voir à ce propos DITMAR, Pierre-Olivier, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », dans *Adam et l'Astragale. Essais d'histoire et d'anthropologie sur les limites de l'humain*, Paris, MSH, 2009.

¹⁶ Que l'on suppose être les *Lettres sur les révolutions du globe*, ouvrage de vulgarisation géologique et paléontologique de 1824, par le Saint-simonien Alexandre Bertrand.

¹⁷ Qui n'est pas sans rappeler la fin non moins hallucinée de *La Tentation de Saint-Antoine*, où le bestiaire fabuleux croise les possibles de la paléontologie (« Des oursins tournent comme des roues, des cornes d'Ammon se déroulent comme des câbles [...] » FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier, 1874, p. 294.). Ce sont justement des oursins et des ammonites que collectionnent Bouvard et Pécuchet, et nous retrouvons la convocation d'un bestiaire halluciné, au croisement du bestiaire médiéval, des *Métamorphoses* et du transformisme.

longues plantes se balançaient dans un brouillard qui ressemblait à la vapeur d'une étuve. Un soleil tout rouge surchauffait l'atmosphère humide. Alors des volcans éclatèrent, les roches ignées jaillissaient des montagnes et la pâte des porphyres et des basaltes, qui coulait, se figea¹⁸.

L'exemple est d'autant plus intéressant pour notre examen des dynamiques de transferts qu'il rend compte, sur un mode parodique, de l'assimilation de la science par des lecteurs non-avertis *via* la vulgarisation. Les adverbes de temps scandent bien une scène animée, ce que souligne le passage au passé simple, mais la dimension manifestement visuelle, usant de présentatifs, empruntant à l'envi une image industrielle à laquelle les auteurs cités n'ont certainement pas recours, mais trahissant la lecture des personnages, fait pencher ce texte vers l'ekphrasis, ce qu'accrédite la suite :

Troisième tableau : dans des mers peu profondes, des îles de madrépores ont surgi ; un bouquet de palmiers, de place en place, les domine. Il y a des coquillages pareils à des roues de chariots, des tortues qui ont trois mètres, des lézards de soixante pieds ; des amphibiens allongent entre les roseaux leur col d'autruches à mâchoires de crocodiles, des serpents ailés s'envolent. Enfin, sur les grands continents, de grands mammifères parurent, les membres difformes comme des pièces de bois mal équarries, le cuir plus épais que des plaques de bronze, ou bien velus, lippus, avec des crinières et des défenses contournées. [...] Le paléothérium, moitié cheval, moitié tapir, bouleversait de son groin les fourmilières de Montmartre, et le cervus gigantesque tremblait sous les châtaigniers à la voix de l'ours des cavernes, qui faisait japper dans sa tanière le chien de Beaugency, trois fois haut comme le loup.

Admettons d'abord que le texte cité de Cuvier montre bien un « tableau », mais il s'agit d'une représentation schématique des formations géologiques. Les *Lettres* de Bertrand, en revanche, sont suivies d'illustrations, notamment de paléothérium, mais aussi et surtout, d'une reproduction du *Duria antiquior* [A.11], première représentation de paléo-environnement proposée par Henry de la Beche. De fait, c'est non seulement la préférence des personnages pour l'ouvrage de vulgarisation (Bertrand) plutôt que de première main (Cuvier) qui est implicitement signalée, mais aussi, plus explicitement, leur fascination pour l'image, à l'égard desquelles on connaît le désamour de l'auteur. Autre pièce à conviction au procès de l'entassement auquel donne lieu l'absorption massive de contenus vulgarisés et dont le caractère accumulatif des énumérations rend compte, les deux dilettantes semblent amalgamer deux acceptions du terme « tableau » : l'organisation ordonnée mais abstraite d'informations (frise des formations géologiques) et la reproduction de *Duria antiquior*, comprise comme un paysage pictural. Cette reconstitution de biotope préhistorique se caractérise notamment, comme de

¹⁸ FLAUBERT, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Lemerre, 1881, p. 102.

nombreux autres paysages du même type redevables de cet exemple, par l'accumulation de la faune, aquatique, terrestre et ailée, à des fins didactiques. La voix indirecte libre, dans le texte de Flaubert, rend compte de cet entassement, mais elle médiatise surtout le regard égaré et confus de ses personnages, qui semble errer sur l'image. En la prenant au pied de la lettre, en ne reconnaissant pas la vocation didactique de l'accumulation, Bouvard et Pécuchet inféodent leur lecture à un modèle générique spectaculaire et éminemment visuel, la féerie¹⁹, ici peuplée d'une multitude de chimères comme autant de monstres engendrés par la paresse intellectuelle. La science vulgarisée favoriserait donc paradoxalement le retour de l'irrationnel. Plus encore, parce qu'elle est justiciable d'obsolescence, comme le suggère l'interprétation concordiste inspirée de Cuvier, ménageant discours biblique et théorie géologique, elle pérenniserait le discours religieux :

Toutes ces époques avaient été séparées les unes par les autres par des cataclysmes, dont le dernier est notre déluge. C'était comme une féerie en plusieurs actes, ayant l'homme pour apothéose²⁰.

La vulgarisation de la paléontologie est donc, aux yeux de Flaubert, source de confusion voire de méprise et sa sujétion au visuel serait une des causes de l'échec de son projet didactique. L'ironiste désigne donc les limites de la vulgarisation, que les personnages amalgament avec des lectures de première main, ce qui prouve son rayonnement mais souligne aussi les soupçons qu'elle nourrit dans le monde des lettres. Les décadents sauront se souvenir de cette méfiance et la déclineront parfois en un rejet pur et simple de la science et de ses prétentions à expliquer le monde²¹. Le renvoi à la « féerie » à l'occasion de la lecture, par des personnages certes présentés comme crédules, d'ouvrages de vulgarisation paléontologique est éloquent quant à l'aporie qui lui serait essentielle : l'échec de ses prétentions didactiques se vérifierait par l'écart entre le savoir biologique qu'elle vise à transmettre et les visions oniriques qu'elles suscitent. Cette irruption du merveilleux réaffirme aussi la force fantasmatique qui

¹⁹ Pièce théâtrale particulièrement en vogue au début du siècle caractérisée par l'ancrage dans un univers merveilleux et l'usage de dispositifs illusionnistes et d'importants effets visuels.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

²¹ Flaubert, en revanche, ne se fait pas l'adversaire de la science paléontologique, mais bien de la naïveté d'une certaine vulgarisation et de sa réception. On connaît par ailleurs son amitié pour Louis-Hyacinthe Bouilhet, auteur des *Fossiles*, sorte d'épopée paléontologique en vers dont Flaubert est le dédicataire.

travaille les représentations des origines et contre laquelle la science ne saurait opposer un discours clair et assimilable.

Ce potentiel fantasmatique de la question des origines s'épanouit dans l'imaginaire décadent et, à plus forte raison, symboliste, mais s'enracine dans un réseau de mythèmes préscientifiques dont nous verrons les contours. Déjà chez Baudelaire, ancêtre tutélaire et revendiqué par les décadents, le vertige devant la question des origines éconduit les données scientifiques et se console dans l'émerveillement suscité par le *Tannhäuser* de Wagner, qui lui donne à envisager le mythe comme le « poème primitif et anonyme du peuple²² ». Wagnérisme et célébration d'une mythologie des origines étanche aux explications scientifiques configureront le traitement symbolo-décadent du thème. Ce traitement, et nous aurons l'occasion d'en examiner les paramètres dans ces écoles, implique souvent un évitement délibéré des données de la science et les rares exemples de leur prise en considération doivent donc nous alerter. Chez Baudelaire, nous reconnaissons une allusion au catastrophisme cuviériste de manière inattendue dans sa critique d'art :

Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par les suivantes ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection²³.

Le détour par le cuviérisme trahit l'absence de reconduction, assumée ou non, des données scientifiques les plus récentes puisque, quand Baudelaire écrit, une grande partie des savants a abandonné ce paradigme au profit de l'évolutionnisme, qu'il soit d'inspiration darwinienne ou lamarckienne. Cette inspiration trahit également le caractère processuel de l'innutrition des savoir géologiques dans le public non scientifique. Mais elle permet surtout de déployer, en s'autorisant de la science, une vision cosmogonique de la création artistique qui recevrait l'écho des impératifs d'harmonie et de perfectibilité universelle auquel le « bon » peintre soumet son art.

²² BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, Paris, Dentu, 1861, p. 27.

²³ BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 273.

Il nous a paru nécessaire, avant d'aborder les occurrences d'exploitations de sources de première main chez les décadents, de déceler des traces de l'inscription de la préhistoire chez ces inspireurs de la sensibilité de la décadence. Ces exemples illustrent en effet trois tendances qui paramètreront l'appropriation de la préhistoire par la culture fin-de-siècle : une réaction à l'humiliation évolutionniste lorsque la science est reconduite, un rejet ou, du moins, un détournement de la vocation didactique des contenus scientifiques plus ou moins ironique, la revendication d'une préférence pour les scénarios ascientifiques des origines. Cette manière alternative d'aborder la préhistoire participe d'une « mimèsis artiste » propre à ces littératures (mais que nous sommes tenté d'appliquer aussi à l'image). Ce type de représentations, qui s'opposerait à la « mimèsis réaliste », selon Bertrand Vibert, se caractérise notamment par un « [r]écit pauvre en faits et en explications, riche en significations et en pouvoir de suggestion », et c'est elle, selon l'auteur, « qui oppose l'ambition symboliste à l'ambition réaliste dans leurs conceptions respectives de la mimèsis²⁴ ». Le cas Rosny a justement permis d'observer un glissement de l'une à l'autre à la faveur de l'inauguration de son cycle de romans préhistoriques faisant éventuellement accroire que le moment préhistorique, par la force fantasmagorique qu'il active, donne plus aisément prise à un traitement « artiste ». La distinction de ces trois figures tutélaires nous a semblé pertinente à plus d'un titre : Baudelaire est l'un des auteurs les plus fréquemment cités et copiés par les décadents et c'est à partir de son exemple que Bourget développe sa théorie inaugurale²⁵. Zola, au contraire, catalyse leurs aversions mais les principaux acteurs du mouvement, à l'instar de Rosny, ont d'abord suivi ses préceptes²⁶. Flaubert, enfin, occupe une position que nous serions tenté de qualifier d'« intermédiaire » : alors qu'une partie de son œuvre fraie avec le réalisme décrié et côtoie l'écriture documentaire d'un Zola, une autre, revendiquée par les décadents²⁷, semble en annoncer les contours stylistiques et thématiques. Nous restons néanmoins conscient de l'arbitraire présidant à cette sélection et reconnaissons, avec Glinoeur et Laisney, que le « groupisme²⁸ » caractéristique de

²⁴ VIBERT, Bertrand, *Poète, même en prose : le recueil de contes symbolistes*, Paris, PUV, 2010, p. 260.

²⁵ BOURGET, Paul, « Théorie de la décadence », dans *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883.

²⁶ Nous pensons à des auteurs que nous qualifierions de « naturo-décadents », ayant participé aux « soirées de Médan » : Hennique, Céard, Huysmans, ou encore Alexis.

²⁷ *Salammô* et *La Tentation de Saint-Antoine* figurent en bonne place dans la bibliothèque de Des Esseintes, dans le chapitre XIV d'*À Rebours*.

²⁸ *L'Âge des cénacles*, *op.cit.*, p. 150.

la période pré-décadente et le « régime de singularité²⁹ » sur lequel elle s'ouvre ne permettent pas de dégager des axes tendanciels uniformes.

Nous avons eu l'occasion de le vérifier chez Zola et nous aurons l'occasion de développer l'analyse de son expression dans la culture décadente, mais le darwinisme constitue également une passerelle solide permettant à ces générations l'accès à la préhistoire. Si le décadentisme ne place pas en la science l'entière confiance que lui vouent les littératures naturalistes, voire fait preuve d'une hostilité manifeste à son endroit, elle s'autorise néanmoins d'elle pour nourrir sa vision du monde. Richard Thomson souligne la place du darwinisme dans le pessimisme français d'après 1870³⁰, la théorie du naturaliste anglais venant s'amalgamer avec une interprétation sociobiologique du faible taux de natalité en France par rapport à ses voisins, ou aux soupçons de dégénérescence du corps social. Nous réaffirmons notre hypothèse, étayée par nos exemples littéraires mentionnés en première partie, selon laquelle c'est surtout la théorie de Lamarck qui fait encore autorité dans la culture non-savante jusqu'à la fin du siècle, en dépit du succès éditorial de *L'Origine des espèces* et de l'innutrition du lexique darwinien, par ailleurs souvent détourné. La leçon sur « Le Darwinisme » dispensée par Mathias Duval en 1886 à l'École d'anthropologie et publiée la même année constitue à nos yeux une balise intéressante dans cette histoire de la réception de l'évolution : l'auteur explique avec clarté les principaux concepts de la théorie darwinienne, ébauche des hypothèses sur les origines de l'espèce humaine, tout en reconnaissant qu'il s'engage sur un terrain que le naturaliste n'explore pas lui-même et en se tenant prudemment à la périphérie des théories qu'il diffuse sans trahir.

Les années 1890 voient la parution d'un ouvrage constituant une autre étape essentielle dans la progressive introduction du darwinisme dans la culture non-savante, et plus spécifiquement artistique : *Dégénérescence*, de Max Nordau, publié en 1892 en Allemagne et traduit deux ans plus tard en France, insiste, justement sur l'origine qu'il suppose française de

²⁹ Nathalie Heinich, dans *L'Élite artiste* (Paris, Gallimard, 2005), admet que ce qu'elle nomme « régime de singularité », issu de l'idée de génie artistique, et qu'elle oppose à un « régime de communauté », n'empêche pas les artistes de faire groupe, de constituer des tendances plus ou moins homogènes. Nous gageons qu'il en va de même pour les écrivains, en particulier dans une fin de siècle où leur dialogue avec les artistes est fréquent, mais aussi au regard des commentateurs de l'époque qui commentent « l'individualisme en art » constitutif du symbolisme littéraire (GOURMONT, Rémy de, *Le Livre des masques*, Paris, Manucius, 2007 [1896], p. 14).

³⁰ THOMSON, Richard, *La République troublée. Culture visuelle et débat social (1889-1900)* (traduit de l'anglais par Françoise Jaouën), Paris, Les presses du réel, 2008, p. 20.

la sensibilité décadente, mais, surtout, en valide paradoxalement les fondements esthétiques en supposant une réelle corrélation entre artistes malades, société dégénérée et productions *fin-de-siècle* (en français dans le texte). Cet ouvrage équivoque, qui accrédite les conceptions de ceux qu'il prétend dénoncer, est prodigue en réflexions propres à faire valoir la solidarité de la décadence avec la société qu'elle rejette, mais retenons pour ce qui nous occupe ici, que son auteur mobilise des notions darwiniennes. Mieux, il met au jour la convocation de ces mêmes notions dans les ouvrages des auteurs « dégénérés » (entendre : décadents et symbolistes). Il épingle notamment les propos que Charles Morice tient effectivement dans *La Littérature de tout à l'heure* (1889), lesquels font l'aveu d'une reconduction hasardeuse et non scientifique des théories de Darwin, parmi d'autres, au profit de la seule poéticité des vocables, entièrement assujettie à des impératifs euphoniques :

Quelques-uns d'entre eux, comme Moréas et Guaita, qui depuis est devenu « mage », lisaient sans méthode toute sorte de livres qui leur tombaient sous la main aux étalages des bouquinistes des quais, et rapportaient aux camarades, avec des tournures de langage grandiloques et mystérieuses, les fruits de leurs lectures ainsi happés. Les auditeurs s'imaginaient ensuite qu'ils se livraient à une étude pénible, tandis qu'ils acquéraient de cette façon ce bric-à-brac d'érudition qu'ils étalaient ensuite dans leurs articles et brochures, et où le lecteur sain d'esprit rencontre avec un joyeux étonnement les noms de Schopenhauer, Darwin, Taine, Renan, Shelley, Goethe, qui servent d'étiquette à des rognures informes et méconnaissables, à des balayures de bribes non digérées, de phrases incomprises audacieusement mutilées, et de fragments d'idées arrachés çà et là et empochés sans scrupules. Cette ignorance des symbolistes et cette vantardise puérile d'un feint savoir sont franchement avoués par l'un des leurs³¹.

Ainsi, cet ouvrage important pour son époque se lit comme une manifestation de la lecture darwinienne des inquiétudes sociétales, mais aussi comme un témoignage, dans les littératures s'assumant comme décadentes et symbolistes, de l'amalgame de ces données, à savoir le constat de la supposée décadence et la mobilisation du lexique darwinien. Max Nordau ne déroge pas à la tendance de son époque, autant épistémique que littéraire, invitant à déceler dans les aspects physiques les signes d'une déchéance morale, et ce sont ici les caractéristiques simiesques des artistes et écrivains qui sont épinglées. Mais il nous paraît plus intéressant, en vue de l'examen de la nature des sources qui ont présidé à la mise en circulation de la préhistoire dans la culture décadente, d'observer l'application de cette tendance par les artistes eux-mêmes

³¹ NORDAU, Max, *Dégénérescence*, *op.cit.*, p. 181. La citation de Charles Morice se trouve dans *La Littérature de tout à l'heure*, *op.cit.*, p. 274. L'insistance de Nordau sur la mauvaise orthographe pour le nom de Schopenhauer montre que le caractère approximatif de sa lecture par les décadents était alors déjà remarqué par leurs contemporains.

à leur propre sujet : Richard Thomson donne à lire les expressions de cette tendance chez des écrivains (Gabriel Trarieux, Octave Uzanne, qui l'applique notamment à Francis Jammes) et artistes (Claude Monet, mais aussi Maurice Denis, duquel nous reparlerons)³². Enfin, et Thomson attire encore notre attention sur ce point, la prépondérance du lexique évolutionniste³³, qui investit jusqu'au titre même, dans l'enquête de Huret sur « l'évolution littéraire », atteste cette réception par le monde des lettres, sinon des théories dans leur exactitude, au moins des notions évolutionnistes peintes à grands traits.

En dépit du caractère biaisé de sa réception en France, nous l'avons dit, l'évolutionnisme darwinien semble se présenter comme la voie d'accès privilégiée empruntée par les décadents pour accéder à la préhistoire ; ils manifestent bien en cela leur héritage naturaliste. Huysmans peut occasionnellement déplorer un positivisme hégémonique et regretter que ses contemporains se détournent de l'art car ils souffriraient de « l'indigestion des théories des Moritz Wagner [savant allemand se revendiquant darwiniste] et des Darwin³⁴ », sa littérature n'est pas pour autant imperméable à l'épistémè de son temps. Nous avons vu que l'évolutionnisme permettait l'élaboration d'un récit de l'humanité favorisant notamment une lecture progressiste de son histoire, mais aussi la mise au jour des supposés effets de retour ou de permanence. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le récit évolutionniste est si plébiscité par les décadents, comme l'atteste la suite de notre étude, quand les symbolistes recourent plus volontiers à une poétique de l'originarité empruntant la narration *in medias res* : ouvrant la possibilité d'un retour conçu comme une chute, le récit évolutionniste se rend disponible aux obsessions de la décadence. Ainsi, cette source que l'on hésite à qualifier de « première main » tant elle a elle-même donné lieu à une « descendance avec modification », permet de nourrir une thématique cardinale chez les décadents : la « lutte pour la survie » supposée régir les rapports sociaux³⁵, préoccupation que les décadents radicalisent et, surtout, biologisent, mais qui travaillait déjà la dénonciation de l'opportunisme féroce dans des romans

³² *La République troublée*, *op.cit.*, p. 121.

³³ Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous aborderons la production critique de ces artistes et auteurs (chapitre II., section c. de cette partie).

³⁴ « Le Monstre », dans *Certains*, Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1889, p. 154.

³⁵ *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.* p. 302.

bien antérieurs à la publication de *L'Origine*, chez Stendhal et Balzac notamment, respectivement à travers les personnages de Sorel ou Rastignac, entre autres exemples.

Nous ne nous attardons pas sur la mise en circulation du darwinisme dans la poétique décadente ici dont un panorama très complet a été déployé par Évanghélia Stead. Mais remarquons, pour la question du choix et des préférences des sources qui nous occupe, l'apparente labilité de l'intertexte darwinien. L'étude de Stead, en montrant à quel point l'évolutionnisme travaille l'imaginaire décadent, ne montre pas seulement l'étendue du phénomène, mais aussi sa polymorphie : si ce n'est pas Darwin qui est cité, c'est parfois un de ses disciples. Le plus souvent en vérité, aucun nom n'est donné, mais la cohérence du tissu discursif qui trame cet imaginaire, avec ses réemplois de tropes et de lexèmes évolutionnistes, nous autorise à penser qu'il puise plus dans un métatexte darwinien protéiforme et aux contours poreux, allant de Carl Vogt à Hartmann, que dans des ouvrages de première main par ailleurs rarement cités³⁶. Parmi les auteurs participant à l'innutrition des thèses darwinistes dans l'imaginaire décadent retenus par Stead, Rémy de Gourmont occupe une place de choix. En dépit de son indéniable concours à l'édification de l'imaginaire décadent et symboliste, Rémy de Gourmont fait chanceler la frontière que nous avons érigée entre poétique décadente et science populaire : à la fois acteur et chroniqueur du mouvement, il est également l'auteur d'ouvrages de vulgarisation pour la jeunesse pour les éditions Degorce-Cadot, d'abord, puis Firmin-Didot ensuite. Aucun de ces ouvrages ne traite de préhistoire bien que l'on décèle, dans l'un d'eux, une observation qui transgresse également les catégories d'une nomenclature que nous avons établie : dans *Chez les Lapons*, il propose certes de considérer l'industrie du peuple en question comme le résultat d'un geste « primitif », mais il l'assimile à la nôtre plutôt qu'à celle des préhistoriques, jugeant qu'elle « ne diffère que par la matière des machines en usage dans nos usines [...] »³⁷. Plus généralement, il semble plutôt puiser dans cette glose darwinienne

³⁶ Stead fait également valoir cette pluralité des voies d'accès menant à l'évolutionnisme : « Sensible au mot de Carl Vogt qui clôt l'article inaugural "matérialisme" dans *La Revue indépendante* de 1884, la Décadence affirme avec lui : "Mieux vaut être un singe perfectionné qu'un Adam dégénéré". » *Ibid.*, p. 363. Une note précise : « Dodillon attribue ce même mot au naturaliste Édouard Claparède dans *Hémo* ». Rappelons également la traduction chez Alcan en 1886 des *Grands singes anthropoïdes* de Hartmann qui a pu remmener indirectement à la préhistoire *via* une reconduction des théories darwiniennes.

³⁷ *Chez les Lapons : mœurs, coutumes et légendes de la Laponie norvégienne*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1890, p. 21.

protéiforme que nous signalions et dont il rend occasionnellement compte à propos de littérature³⁸ ou pour elle-même³⁹.

Ainsi, l'exemple de Rémy de Gourmont permet, d'une part, de montrer qu'en matière de préhistoire les auteurs fin-de-siècle puisent volontiers dans un imaginaire darwinien flottant, de manière plus ou moins explicite, et, d'autre part, qu'ils prennent acte de l'assimilation de la littérature à la science proposée par les écrivains naturalistes tout en portant un regard sceptique sur cette analogie. L'acuité du regard de Gourmont sur ces questions est manifeste dans un recueil de textes certes postérieur aux années de son adhésion à la poétique décadente. Ainsi, il écrit dans ses *Promenades littéraires* :

Il y a une nouvelle philosophie ; la biologie rajeunit en beaucoup d'esprits les bases mêmes de la pensée ; la constitution de la matière, ses lois qu'on croyait avoir fixées reviennent en discussion, le théorème de la conservation de l'énergie est mis en doute ; et pour ce qui est de l'homme lui-même, en même temps qu'on lui conteste sa place dans la série zoologique, on tend de plus en plus à retrouver dans les autres animaux presque toutes ses facultés et tous ses instincts ; il n'est plus l'être unique et rare mais un maillon par hasard monstrueux de l'immense chaîne qui commence à la vie cellulaire. Il se prépare, il se fait, basée sur la science, une révolution philosophique aussi importante que celle qui, au XVII^e siècle, balaya la scolastique ; mais le secret en est bien gardé. La théologie et la morale continuent d'être les seules pâtures intellectuelles que l'on permette au grand public⁴⁰.

Ces remarques laissent deviner une réelle connaissance des théories biologiques appliquées à l'homme ; nous sommes particulièrement attentif à la mention du hasard, au demeurant « monstrueux », notion essentielle à la démonstration darwinienne. Mais le texte sur Spencer cité plus haut suffirait à prouver cette juste compréhension de la part de l'auteur ; une interrogation plus pertinente nous semble être celle qui consiste à questionner le caractère évaluatif de ces observations. Autrement dit, si Rémy de Gourmont connaît les théories de Darwin et constate leur impact « philosophique », quelle conclusion en tire-t-il à propos de son éventuelle influence sur la littérature ? La mise en concurrence avec la théologie et la religion ne permet pas d'éclaircir ce point mais si le lexique semble indiquer un regret que ces dernières

³⁸ Notamment à propos de René Ghil, chez qui il croit déceler une vision édénique des origines humaines, en dépit de son darwinisme, associée à une lecture socialiste idéaliste de la destinée humaine dans *Le II^e Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1910, pp. 179-191.

³⁹ Signalons ici, parce que nous n'y reviendrons pas, un texte sur Spencer, dans *La Revue des Idées*, n° 1, 15 janvier 1904, pp. 60-62 en partie repris dans ses *Promenades philosophiques*, Mercure de France, 1905, chap.IV, « Herbert Spencer ».

⁴⁰ GOURMONT, Rémy de, « Les enquêtes littéraires en France en 1905 », dans *Promenades littéraires*, vol.7 (troisième édition), Paris, Mercure de France, 1927, pp. 10 et 11.

soient jetées en « pâture » au grand public en lieu et place des faits scientifiques, rien n'indique une préférence pour ces derniers. Plus loin, dans le même texte, Rémy de Gourmont se contente de poser le constat de l'autarcie des « deux cultures » :

Le physicien et le biologiste sont souvent aussi ignorants de la philosophie, de l'art et des lettres que le peuvent être un arpenteur ou un maître d'écriture ; et le critique, le romancier, le philosophe, jugent la vie, ses passions et les causes des passions en méconnaissant toutes les clartés que leur donnent la physiologie, la biologie et la médecine⁴¹.

Ici aussi pourtant, difficile de déceler des indices permettant de déverrouiller une lecture de son œuvre supposément informée par la science : les productions didactiques et narratives de Gourmont semblent évoluer parallèlement sans jamais se croiser, sinon au détour d'un texte tardif, la *Physique de l'amour*, publié en 1903, que la tonalité comique et la scientificité légère éloignent définitivement de ses productions *fin-de-siècle*. Un roman comme *Sixtine*, alors qu'il expose notamment les théories du psychiatre Théodule Ribot de manière presque didactique, n'aménage aucune place pour recevoir les thèses évolutionnistes⁴². Il est probable que la juste appréciation de la théorie de Darwin soit venue à l'écrivain après cette période⁴³, les textes y faisant référence datant plutôt de la décennie suivante, en dépit de son constat rétrospectif d'un supposé biologisme envahissant dans les lettres. Nous risquerons ici deux hypothèses pour comprendre l'absence des théories darwiniennes dans la poétique de Gourmont en dépit de sa bonne connaissance attestée de ces thèses : soit il acquiert des connaissances suffisamment solides après ce que nous désignerions comme étant sa « période symbolo-décadente », ce qu'accrédite le caractère récent des études qu'il cite dans ses différentes *Promenades*, mais l'absence de connaissances demeure improuvable⁴⁴. Soit il ne perçoit pas en l'évolutionnisme un potentiel narratif exploitable au profit de sa poétique.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 12 et 13.

⁴² L'apport des idées de Ribot dans ce roman est notamment commenté par Julien Schuh dans « La vieille maladie des noix vides : paranoïa herméneutique dans *Sixtine* ». Colloque « Modernité de Remy de Gourmont », Nov 2008, Caen, France. pp. 217-227. fihal-00987501f

⁴³ De nombreux textes d'alors en reçoivent l'écho, notamment les différents volumes de ses *Promenades philosophiques* : « Une loi de constance intellectuelle », « L'insurrection du vertébré », « la place de l'homme dans la nature » (2^e série), ainsi que de plus nombreux textes ou passages encore dans la troisième série.

⁴⁴ Il n'est pas fait mention de Darwin dans la correspondance connue de Gourmont, seul Lamarck est cité, dans une lettre à Quinton du 27 juin 1899. *Correspondance* (réunie et préfacée par Vincent Gogibu), Tome 1, Paris, éditions du Sandre, 2010, p. 391.

La littérature de Gourmont constituerait alors un exemple de poétique décadente contournant sciemment l'évolutionnisme. Peut-être rejoindrait-il en cela Marcel Schwob dont nous analyserons les récits préhistoriques plus en détail et qui, pour ce qui nous occupe ici, ne reconduisent pas explicitement le savoir de son époque. Pourtant, pour Cédric de Guido, dont nous avons déjà mentionné la thèse sur l'auteur, l'écriture de Schwob « se caractérise par une forme de présence du savoir dans la fiction, et pose le problème de l'insertion, de l'ostentation ou de la dissimulation de ce savoir⁴⁵ ». Cependant, ce savoir serait « avant tout historique et philologique, et beaucoup plus rarement un savoir scientifique, moderne. Bien plus, il semble exagéré de dire que ce savoir est dispensé : il n'y a pas chez Marcel Schwob de réelle volonté didactique ou encyclopédique, il n'y a pas de véritable mathesis, au sens étymologique ». Si l'ignorance ou la méconnaissance de certaines notions ou théories scientifiques de la part d'un auteur demeure, nous l'avons dit, improuvable, leur connaissance l'est en revanche. Or, l'écrivain mentionne non seulement Darwin (mais cela ne doit pas nous étonner dès lors que nous avons souligné, après Stead, la massive diffusion de ses écrits), mais aussi le préhistorien John Lubbock dans le compte rendu d'une pièce de Georges Duruy pour le journal *L'Événement* en 1890, soit l'année précédant la parution des contes préhistoriques dont nous ferons l'examen⁴⁶. Dans les contes préhistoriques de Schwob, pourtant, nous ne relevons aucune mention, aucune trace, même, des publications de Lubbock et de leur lexique.

Enfin, le cas de Huysmans nous semble être un exemple intéressant quant à l'observation de la circulation ou non des connaissances scientifiques attestées d'un auteur. Dans un numéro de la *Revue Indépendante* daté de juin 1884, l'auteur livre deux articles sur l'art : un texte théorique aux accents pamphlétaires, « La genèse du peintre », et un compte-rendu du Salon de 1884⁴⁷. Dans le premier, il mentionne allusivement Lamarck pour livrer une explication biologique et sociologique de la supposée médiocrité des exposants aux Salons dont l'hérédité et l'influence du milieu d'origine (populaire) seraient les clés. Derrière la mention de Lamarck, ce sont néanmoins les théories littéraires positivistes de Taine que nous reconnaissons en substance, en particulier concernant l'influence du « milieu ». La préférence du zoologue à

⁴⁵ DE GUIDO, Cédric de, « Marcel Schwob lecteur de Frantz Jourdain : une contestation du naturalisme », *Romantisme*, 2005/1 (n° 127), pp. 89-103. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-1-page-89.htm> ; DOI : 10.3917/rom.127.0089

⁴⁶ « Variétés : Les Œuvres et les Hommes – Ni Dieu ni Maître », *L'Événement*, Paris, 28 octobre 1890, p. 2.

⁴⁷ *Revue indépendante*, Paris, mai 1884, T.1, p. 22 et p. 106.

l'historien trahit peut-être une volonté de scientificiser encore le propos sur l'art et affirme le succès des théories évolutionnistes et de leur application dans le champ de la création. Plus proche de notre sujet, le compte rendu du Salon est l'occasion d'une critique mitigée du *Retour de la chasse à l'ours, âge de la pierre polie* [A.2] de Fernand Cormon⁴⁸. Le principal écueil qu'épingle Huysmans porte sur le caractère contrefactuel de la représentation de la préhistoire. Après avoir insisté sur la nature du commanditaire, la toile étant destinée à orner le Musée des Antiquités Nationales qu'elle rejoindra effectivement en 1890, après une présentation remarquée à l'Exposition universelle l'année précédente, le critique déplore :

M. Cormon a placé sa chasse à l'ours à l'âge de la pierre polie, l'âge le plus rapproché des temps actuels ; quoique le type humain fût, à l'époque choisie par ce peintre, moins uniforme que dans les périodes antérieures, nous pouvons cependant reconstituer par à peu près sa forme ordinaire ; il avait la tête volumineuse, le front bombé, la face évasée et large, avec une racine de nez fort déprimée. Les ossements exhumés de la sépulture de Cro-Magnon permettent du moins de se la figurer sous cette image. D'autre part, les découvertes des gisements de Robenhausen et des tourbières de Crouy aident à rétablir presque sûrement ses ustensiles, ses armes en silex et ses parures au nombre desquelles figuraient des rondelles de crânes trépanés, découpées sur la tête des vaincus et sans doute portées comme amulettes.

Où tout cela est-il sur la toile de M.Cormon ?

Puis Huysmans de dénoncer une représentation trop idéalisée voire anachronique des types préhistoriques chez lesquels on reconnaîtrait, tout au plus, les traits des paysans contemporains et, surtout, la destination de l'œuvre : Cormon est en définitive accusé de vouloir ménager le public salonnier et les amateurs de préhistoire. Il lui est notamment reproché de négliger la prétendue réalité de la préhistoire qu'attendent les seconds au profit du traitement bienséant plébiscité par le premier. Un examen des éléments mis en avant pour définir le type attendu dans une peinture informée, selon l'auteur, donne à penser l'intrication de l'ambition que nous avons définie comme aléthique et de la vocation esthétique dans laquelle est pris le sujet préhistorique. C'est au prétexte de la véracité, critère à la fois esthétique et éthique cher au Huysmans naturaliste, que doit se déployer une esthétique de la violence et de la monstruosité, propre à la poétique décadente que l'auteur s'apprête à inaugurer la même année dans *À rebours*. Autrement dit, Cormon aurait pu échapper à la représentation idéalisée appelée

⁴⁸ Signalons d'emblée l'antipathie de Huysmans à l'endroit de la peinture préhistorique de Cormon, déjà exprimée dans les pages de *L'Art moderne* en 1883 à propos du « très médiocre *Cain* » exposé au Salon officiel de 1880. Cité dans *J.-K Huysmans, Écrits sur l'art. 1867-1905* (édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant), Paris, Bartillat, 2006, p. 192.

par la peinture de Salon pour tendre à un art plus original s'il avait saisi l'occasion que présentait la nature scientifique du sujet et de la destination de sa toile. C'est donc bien le choix et le traitement du sujet préhistorique qui auraient pu faire passer ce tableau d'une production salonnaire vilipendée par Huysmans à un art plus audacieux. Et le critique de fustiger la mauvaise foi du peintre sur la base de l'accessibilité des informations portant sur la préhistoire : « Est-ce donc de la part du peintre un manque d'instruction ? C'est peu probable, entendu que le moindre livre enseigne ce que je résume ; et il est vraiment trop facile de se renseigner ! »

Et pour cause : la même revue publie la même année, dans la livraison de septembre, un article signé André Lefèvre à propos de « L'homme avant l'histoire⁴⁹ ». La proximité éditoriale de ces deux textes (même revue, même public, empan chronologique très resserré) nous autorise à une vérification des propos de Huysmans au regard de ceux de Lefèvre. Ce qui frappe dans ces derniers, et encourage notre lecture comparative, c'est le constat initial d'une supposée prépondérance du point de vue religieux sur les origines en dépit des certitudes scientifiques, ce qui atténue l'affirmation de Huysmans quant à l'accessibilité du savoir préhistorique. L'auteur reconduit ensuite les études de préhistoriens matérialistes renommés (en particulier Mortillet et Gaudry) sur les apparences encore simiennes de l'homme aux époques tertiaires et sur les jalons de l'homínisation durant l'ère quaternaire. Au fil des pages, le polygraphe mentionne bien les caractéristiques physiques de ces hommes préhistoriques : prognathisme, arcades proéminentes, front fuyant, dolichocéphalie... Pourtant, si le caractère simien des ossements des types de Neandertal, de la Naulette⁵⁰ (mentionnés par Lefèvre) ou de Cro-Magnon (évoqué par Huysmans) est à l'époque largement remarqué et commenté, leur datation à l'époque de la « pierre polie » est contrefactuelle, si l'on s'en tient à la datation établie par Lubbock dès les années 1860, faisant alors autorité et à laquelle emprunte le titre du tableau de Cormon. Enfin, il est également fait mention, dans l'article de Lefèvre, du type « robenhausien », emprunté à Mortillet d'après les fossiles que signale Huysmans, mais aussi de l'usage de fragments de crânes « trépanés » comme « amulettes ». En revanche, l'article propose une possible vocation originellement médicale à ces trépanations, éventualité que Huysmans ignore dans son texte : « Peut-être a-t-on quelques idées de la médecine [...]. Il

⁴⁹ *Ibid.*, p. 355.

⁵⁰ Dont la nature humaine ou animale est notamment débattue dès sa découverte près de deux décennies auparavant : voir Pruner-Bey, « Sur la mâchoire humaine de la Naulette », dans les *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, II^e Série. Tome 1, 1866. pp. 584-603.

semble que la civilisation va naître, mais combien rudimentaire encore !⁵¹ » Ces observations nous invitent à dégager des caractéristiques saillantes de l'usage huysmansien du savoir préhistorique. D'abord, comme nous l'avons signalé, c'est la véracité de la représentation préhistorique qui serait garante d'un naturalisme pictural empreint de violence et de monstruosité. Ensuite, l'évaluation, par le critique d'art, de cette véracité passe par l'exhibition, si ce n'est des sources documentaires, au moins de son savoir en matière de préhistoire. Enfin, dans ce dernier exercice, Huysmans livre lui-même une vision contrefactuelle de la préhistoire, au regard des savoirs de son époque. La part d'intentionnalité de ce dernier élément est invérifiable, mais qu'elle résulte d'omissions volontaires ou non, la vision que Huysmans propose de la préhistoire, sur la base de données plus ou moins réarrangées, est éloquente quant à sa poétique du moment : il dépeint un état originaire nécessairement violent, peuplé d'hommes monstrueux, tout en s'autorisant de la science, en opposition à une vision idéalisée (celle de Cormon) qui reculerait devant l'image simienne de l'homme pour ménager son public.

Nous commenterons certains de ces éléments dans la littérature huysmansienne sur l'art à l'occasion d'une ekphrasis à partir de Redon, sur laquelle nous aurons à revenir⁵². Informé par nos précédentes conclusions, l'intérêt de Huysmans pour l'esthétique darwinienne de Redon ne doit pas nous étonner. Remarquons pour le moment que si la solidité des connaissances du graveur en matière de zoologie évolutionniste ne fait pas de doute⁵³, il puise à l'envi dans des sources plus surprenantes pour alimenter son esthétique des origines. L'écrivain et le l'artiste, liés par une admiration mutuelle, mais aussi une volonté commune de détourner la science pour en faire jaillir les possibilités créatives, semblent pareillement aspirés vers les origines fantasmagiques qu'elle permet d'imaginer. En effet, à l'occasion d'une visite du Jardin d'acclimatation, Redon ne cache pas son admiration devant un groupe de natifs américains :

Un groupe de barbares sublimes, arrivés de la Terre de Feu, êtres fiers, hautains, cruels, puissants et grotesques, m'a donné comme un rêve de la vie primitive, la nostalgie de la vie pure

⁵¹ *Revue indépendante, op.cit.*, p. 264.

⁵² Voir infra, section C. du troisième chapitre dans cette partie.

⁵³ Particulièrement commentées par Vincent Noce dans *Odilon Redon, dans l'œil de Darwin*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.

et simple des commencements. [...] Ils ont les signes de notre grandeur ; elle éclate dans leurs yeux et gestes, avec plus de force que dans l'homme civilisé⁵⁴.

Il développe ensuite son apologie de la primitivité de ces individus sur le mode comparatif et conclut : « Quel poème qu'un organisme aussi parfait, sortant des boues primitives pour bégayer à côté des nous les premières strophes d'un hymne universel ! » La transcription d'une vision en un poème imaginaire encourage à apprécier les effets d'aller-retour entre textes et images qu'effectue également Huysmans. Plus encore, la description physique et morale ouvrant ce commentaire emploie certains procédés de l'éthopée (énumération d'adjectifs, mention des « signes » physiques renvoyant aux caractéristiques morales...) et nous autorise à désigner un équivalent visuel à ce texte en un dessin composé vers 1898, inspiré de Pascal autant que de Darwin : *Le Silence éternel des espaces infinis m'effraie* [Fig. 4].

⁵⁴ REDON, Odilon, *À Soi-même*, Paris, H. Floury, 1922, p. 81.



Fig.4 : Odilon Redon, Le Silence éternel des espaces infinis m'effraie.

Cette figure, tracée à la mine de plomb, de quadrumane à la fois puissant et inquiet, levant le menton pour fixer le ciel, fait écho à ce « sublime » originaire, dont le « grotesque » physique dissimule mal la tension vers la « grandeur ». La citation de Pascal, lisible sous le sujet, en fait une transposition visuelle de préoccupations métaphysiques séculaires, voire millénaires si nous admettons une interprétation darwinienne de ses traits simiens, d'un « hymne universel » dont les habitants de la Terre de feu auraient gardé le souvenir. Ainsi, Redon puise dans une distraction populaire (autant que pédagogique et scientifique dans ses intentions affichées) l'inspiration de sa poétique des origines et réemploie un imaginaire ethno-comparatiste dont nous avons vu le succès. Cependant, le comparatisme ethnologique, s'il s'insère bien dans une dynamique évolutionniste, ne vient pas en renfort d'une hiérarchisation des « races » signalant la supposée infériorité de certains individus au prétexte de leur primitivité, comme on aurait été en droit de l'attendre au regard du discours préhistorique populaire observé dans notre première partie. Au contraire, Redon propose une inversion des valeurs dominantes (ici, médiocrité du « civilisé » contre grandeur du « primitif ») nous permettant de dégager une spécificité de l'imaginaire préhistorique décadent : l'artiste *fin-de-siècle* part des mêmes sources consultables par un large public (Darwin ou sa vulgarisation,

surtout, le jardin d'acclimatation). C'est davantage l'interprétation de ce matériau qui diffère, transférant l'ethno-comparatisme, dont nous avons vu qu'il invitait les vulgarisateurs à louer, *a contrario*, le progrès occidental, vers une célébration de la primitivité, de la rêverie et, ce faisant, vers la déploration de la modernité.

L'examen des dynamiques de transfert du savoir des publications savantes vers les productions littéraires et artistiques élitaires, sur la base de quelques exemples représentatifs, permet de mettre au jour plusieurs constantes desquelles pourront partir nos réflexions quant au traitement de ce savoir. D'une part, le discours paléontologique, qu'il soit savant, vulgarisé ou populaire, est notamment relayé par d'autres littératures antécédentes ou concurrentes : le réalisme préhistorique de Rosny qui se teinte parfois de colorations symbolistes, le naturalisme de Zola, à la fois héritage et repoussoir que les décadents connaissent bien, les figures tutélaires dont le legs est cette fois revendiqué. D'autre part, concernant les documents de première main, plusieurs phénomènes sont à relever : ce qui demeure le plus manifeste, c'est d'abord l'impossibilité, dans la majeure partie des cas, d'identifier des sources savantes à même de nourrir l'imaginaire préhistorique déployé. Ensuite, lorsque la réalité des connaissances en matière de préhistoire par certains auteurs est avérée, nous constatons que ces derniers n'offrent pas d'éléments suffisamment précis pour permettre la désignation de sources sûres au sein de leurs textes de fiction. Enfin, concernant lesdites sources, nous concluons à une surreprésentation du discours darwinien et plus largement évolutionniste, plus ou moins explicite, plutôt que des préhistoriens eux-mêmes, pour accéder à la préhistoire. Nous analyserons les raisons et les paramètres de la préférence des décadents pour l'imaginaire évolutionniste, mais remarquons, pour le moment, que l'usage qui en est ici fait ne tend plus à la célébration du « Progrès » ou à la dénonciation des risques de dégradation physique et sociale, comme c'est souvent le cas dans ce que nous avons désigné comme le « discours ambiant ». Elle permet au contraire un renversement des valeurs dominantes, que ce discours tend d'ordinaire à reconduire, tout en exploitant les mêmes stratégies, dont le comparatisme et une lecture narrativisée de l'évolutionnisme.

B. Discours paléontologique ambiant et discours paléontologique de la décadence

La distinction entre ce qui serait de l'ordre d'un discours « ambiant » et « décadent » pose d'emblée des problèmes méthodologiques importants. Nous venons de remarquer l'usage

antimoderne de l'évolutionnisme, s'écartant manifestement de la célébration du progrès à laquelle se livrent les contributeurs au discours ambiant. Cependant, nous devons rapporter le constat d'une certaine innutrition de la sensibilité décadente dans la culture plus large, affectant notamment l'imaginaire préhistorique. Gustave le Bon, dans sa *Psychologie des foules* (1895), propose que ce soit à une aristocratie raffinée que revienne la tâche de guider une société vers son accomplissement civilisationnel en vertu du fait que « [u]ne civilisation implique des règles fixes, une discipline, le passage de l'instinctif au rationnel, la prévoyance de l'avenir, un degré élevé de culture, conditions que les foules, abandonnées à elles-mêmes, se sont toujours montrées incapables de réaliser⁵⁵. » Or, l'ère des foules qu'inaugureraient notamment le nivellement démocratique et l'amasement des classes populaires dans les villes, préparerait le terrain à une régression collective sur le plan évolutif. Nous retrouvons là des inquiétudes proches des obsessions décadentes, au sein d'un ouvrage scientifique à succès et s'autorisant d'une certaine vision de la préhistoire (âges farouches, état de sauvagerie agonique) pour vilipender la modernité politique et sociale. D'autres exemples iraient dans le sens de cette mise en circulation, dans un discours scientifique répandu, d'une certaine vision des origines, s'autorisant par sa propre nature scientifique, en dépit de la discipline d'exercice des auteurs parfois très éloignée de la préhistoire, au profit d'une théorie savante de la décadence⁵⁶.

Il est évident que ces phénomènes d'innutrition conditionnent également les fictions préhistoriques « populaires », qui peuvent occasionnellement véhiculer certaines thèses promues par les décadents. Néanmoins, nous pouvons répertorier un certain nombre de critères permettant de mettre au jour les spécificités du traitement décadentiste de la préhistoire tout en reconnaissant la labilité de ses frontières et l'effective circulation de certains de ses postulats dans une culture plus large. D'abord, dans la fiction, la vocation plus ou moins aléthique ou poétique d'un texte que nous avons signalée nous semble être un critère opérant. Marc Guillaumie remarque que, jusque dans les années 1890, le roman préhistorique doit toujours se justifier par un dispositif péritextuel visant à certifier son caractère scientifique, ce qui le relègue à une sous-branche du roman scientifique vulgarisateur⁵⁷. Si nous nous autorisons à appliquer cette vérification au-delà du seul roman préhistorique (contes ou nouvelles, romans qui ne

⁵⁵ LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, *op.cit.*, p. 6.

⁵⁶ Nous reparlerons notamment de Max Nordau et de Cesare Lombroso, déjà évoqués.

⁵⁷ *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p. 218.

mentionnent qu'occasionnellement la préhistoire), le phénomène de discrétion voire d'absence des sources documentaires relevé plus haut permet de réaffirmer cet usage non-aléthique de la thématique préhistorique chez les symbolo-décadents. Enfin, la balise posée par Guillaumie donne à penser une éventuelle convergence du récit préhistorique populaire, qui s'émancipe de ces marqueurs de scientificité, et décadent, qui n'y avait pas recours. Cependant nous gageons que le récit préhistorique populaire ne s'affranchit pas encore entièrement de cet impératif de caution scientifique, en son sein, mais aussi dans son péri-texte : Guillaumie signale par exemple lui-même la présence d'un article sur la préhistoire précédant la première édition de *La Guerre du feu*, en 1909 dans la revue mensuelle *Je sais tout*⁵⁸. Par ailleurs nous avons vu que le corpus étudié par Guillaumie, en particulier les premiers récits préhistoriques de Rosny, peuvent converger, sur les plans stylistiques, thématiques, mais aussi éditoriaux, avec la littérature finisécularaire, donnant à lire le roman préhistorique « comme un genre en crise permanente⁵⁹ ». Enfin, le roman à vocation aléthique et, bien souvent, pédagogique, est inféodé au projet de « reconstitution », notion dont la coloration judiciaire⁶⁰ trahit l'idéal de véracité, que les décadents et plus encore les symbolistes abandonnent au profit de la rêverie et de l'onirisme.

Plus qu'elle ne se lit comme un indice de défiance à l'égard de la science, l'absence des sources préhistoriennes dans le texte comme dans le péri-texte signale surtout un rejet du didactisme en vertu de la pureté de l'art, dont l'inutilité est peut-être le critère majeur. Refusant d'assigner une vocation pédagogique à la littérature ou de la soumettre à un programme social⁶¹, les auteurs décadents, se voyant en « appelés de l'art », précipitent le basculement de la littérature vers un « régime vocationnel⁶² » étanche à tous les impératifs de rentabilité éditoriale, dont le didactisme, dans sa démarche d'accompagnement du lectorat, peut être considéré comme une expression. Afin de vérifier la tension ou non vers le didactisme, les outils théoriques appliqués par Guillaumie au roman préhistorique populaire peuvent être mobilisés ici, dans une démarche comparative. Nous avons déjà remarqué l'absence de cautions savantes (préface, notes, mentions dans le corps du texte), mais d'autres éléments propres au roman préhistorique étudié par Guillaumie font défaut chez les décadents : la polarisation idéologique

⁵⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁶¹ Anatole Baju, rédacteur en chef du *Décadent*, fait figure d'exception.

⁶² *L'Âge des cénacles*, *op.cit.*, p. 342.

et la narration tendue (effets de suspense), en particulier, ne semblent pas conditionner les textes décadents. Lorsque ces critères sont occasionnellement rencontrés, un examen des paramètres de leur expression peut être éloquent quant aux spécificités du traitement décadent de la préhistoire et en faire valoir l'originalité. Nous le vérifierons sur la base des publications de trois auteurs chez lesquels nous lisons, exprimés de manière plus ou moins détournée, ces critères⁶³ : Félicien Champsaur, que l'on peut situer dans cette première école décadente à l'orée du « groupisme » ironique et anti-parnassien, Edmond Haraucourt, poète et conteur d'abord provocateur issu des mêmes milieux avant d'opérer dans un symbolisme plus éthéré, et Jules Bois⁶⁴, classé parmi les ésotériques dans *L'Enquête* de Jules Huret, dont les écrits associent spiritualisme et luttes politiques dans une poétique de la violence et de l'érotisme mêlés, représentatif du syncrétisme symbolo-décadent.

Dans *Entrée de clowns*⁶⁵, Félicien Champsaur livre deux contes abordant la préhistoire : « Le Premier Homme » et « Le Dernier Homme ». Dès les premières pages, le premier récit de ce diptyque exploite massivement les technoclectes notamment biologiques et les indices d'érudition, donnant l'illusion d'une garantie de scientificité. Nous apprenons par exemple à la faveur d'une digression que l'un des savants est travaillé par « une obsession si grande qu'au bas de la troisième colonne de la page 1063 du onzième volume il avait laissé passer une coquille dans le trentième paragraphe de son article sur le système triklinoédrique⁶⁶ ». Ici, la structure gigogne enfilant les divisions et subdivisions avant de déboucher sur un lexème rare et cacophonique dit bien la spécialisation du savoir donnant lieu à un langage sortant de l'ordinaire, pratiqué par des esprits obsessionnels jusqu'à la manie. Le conte met en scène deux savants, dont on insiste sur le déficit moral, ressuscités après s'être

⁶³ Caution scientifique, narration en tension et polarisation idéologique.

⁶⁴ Félicien Champsaur, journaliste et écrivain prolifique, dans les colonnes des périodiques liés au Quartier Latin, comme dans celles de journaux à plus grands tirages, s'associe à la jeune tendance décadente par son goût de la provocation (en s'attaquant aux représentants de la bourgeoisie), par sa défense des peintres qui lui sont liés (dont Félicien Rops), et par l'expérimentation formelle à laquelle il se livre dans ses ouvrages (notamment en hybridant texte et image). Edmond Haraucourt opère lui aussi dans la provocation (*La Légende des sexes*, recueil publié en 1882) et, plus occasionnellement, l'expérimentation formelle (le « Sonnet pointu », dans le même recueil, qui figure, par sa forme, un pubis féminin), mais il partage surtout, au moins dans la première décennie de sa carrière, des affinités thématiques avec les décadents (névrose, hystérie, néant...), avant de se tourner vers une poétique davantage symboliste. Jules Bois est un écrivain et essayiste très lié aux décadents ; sa poétique et ses thématiques s'en ressentent, bien que son ésotérisme érudit, qu'il partage avec son ami Huysmans, le rapproche ponctuellement du symbolisme.

⁶⁵ *Entrée de clowns*, op.cit.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

eux-mêmes dissous ensemble dans une cuve de dissolvant pour corps humain de leur invention. Le résultat de la résurrection, un singe condensant « l'âme négative des deux savant », achève de donner un accent darwinien au titre. Cependant c'est justement cette profusion lexicale confinant à la superfluité qui fait passer le vocabulaire scientifique de l'indice de caution scientifique, tel qu'on l'attendrait dans un texte à vocation didactique, au détournement ironique. Le caractère comique des savants et la méfiance vis-à-vis de la science affichée par l'auteur, dans la veine de Villiers de L'Isle-Adam, confirme cet usage parodique des indices de scientificité. Un détournement comparable est lisible dans « Le Gorilloïde »⁶⁷, chez Edmond Haraucourt, proche de Champsaur et ancien « Hirsute » comme lui. Le conte narre la découverte, dans un futur lointain, d'un rebus de l'humanité finissante par une assemblée de doctes gorilles qui débattent du degré de civilisation ou non de cet ancêtre peu glorieux : le rejeton en question est un homme au physique atrophié – le gorilloïde (sur le modèle de l'« anthropoïde »). Si l'ironie se joue ici sur un autre mode et poursuit des objectifs parodiques différents, on retrouve le procédé d'inversion cher aux décadents : chez Champsaur, c'est la science pratiquée inconsciemment qui fait rejaillir les origines inavouables de l'homme, chez Haraucourt, c'est le schéma évolutif qui marche à rebours. Mais, surtout, on constate à nouveau cette abondance technolectale mise au profit d'une caricature de débat scientifique. Dans un texte comme dans l'autre, les notions scientifiques et la mention de leurs promoteurs sont donc mobilisés, non pas au profit d'un gage de scientificité, mais au bénéfice d'une subversion du discours scientifique sur le mode parodique.

L'absence de procédés de mise en tension narrative, retenus par Guillaumie parmi les caractéristiques récurrentes du roman préhistorique (fin ouverte, effets d'annonce, de chute ou de suspense), ne surprend pas dans une littérature dont nous avons déjà remarqué, après d'autres, le rejet des codes du récit. Dès 1913, Jacques Rivière condamne, dans les colonnes de la *NRF*, le roman symboliste dans lequel il perçoit néanmoins un « art de l'extrême conscience » imperméable à toute idée de récit, caractérisé par sa circularité, son repli sur soi-même, mais aussi son exigence à l'endroit du lecteur⁶⁸. Au même moment, Haraucourt prépublie un roman

⁶⁷ « Le Gorilloïde », *op.cit.*

⁶⁸ Repris dans *Études littéraires*, Paris, Gallimard, 1947, p. 236.

préhistorique, *Daâh, le premier homme*⁶⁹, qui fera l'objet de plus amples examens, mais dont les caractéristiques narratives doivent être analysées ici, en vue de l'observation de la satisfaction ou non aux critères de tension narrative identifiés par Guillaumie. Il convient de préciser la position depuis laquelle Haraucourt écrit dans les années 1910 : il a alors traversé le premier décadentisme groupiste auquel appartenait aussi Champsaur, a frayed avec le symbolisme des années 1890, et inaugure une littérature marquée par cet héritage mais tendant au dépassement, notamment par un retour à la simplicité du style. Néanmoins, si le style tend vers la simplification, l'auteur conserve certains attributs du symbolisme littéraire. Cette économie du style donne à l'énonciation un caractère prophétique voire biblique, conférant à l'ensemble l'aspect d'une méditation plus que d'un roman d'aventure⁷⁰. L'épure de la narration rend une atmosphère éthérée, au sein de laquelle prennent place des actions dont l'aspect séquencé ne permet pas de dessiner un schéma actanciel classique. Sur ce dernier point, le roman nous permet d'apprécier la distinction entre traitement populaire et symbolo-décadent du thème préhistorique tant ces deux possibilités y cohabitent.

Le texte reçoit donc l'héritage symboliste et décadent de son auteur en même temps qu'il ménage occasionnellement des moments de narration en tension, en particulier des fins ouvertes, des effets d'annonce⁷¹, ou des clôtures de paragraphes sentencieuses⁷². On observe surtout la cohabitation d'une atmosphère méditative avec une énonciation rythmée par un usage fréquent des épiphonèmes et par la scansion des événements. Cette intrication du général (les épiphonèmes) et du particulier (les événements ponctuels), de l'action singulière et de sa portée

⁶⁹ Récit du parcours du premier homme qui lutte, se bat, enfante, puis mène sa « horde », cette œuvre est bien souvent placée dans le voisinage de celle de Rosny, qui publie sa *Guerre du feu* à peu près au même moment. Nous voudrions rappeler les critères qui fondent son originalité, et qui justifient dans le même temps qu'on la rattache ici à une nébuleuse symbolo-décadente : par sa volonté de « recréer par l'écriture, la vision primitive de l'homme des origines » et de « restituer dans une prose poétique les impressions, la vision du monde et la genèse même de la conscience chez le premier homme » (selon Claudine Cohen dans *Écrivains de la préhistoire, op.cit.*, p. 23), Haraucourt s'essaye ici à une écriture concentrée sur la restitution des sensations. Personnage neutre et animé par ses appétits, Daâh permet le déploiement d'un amoralisme (pour Geneviève Guichard, préfacière de la réédition chez Arléa, il « ne voit les choses que pour ce qu'elles sont : bénéfiques ou dangereuses », *op.cit.*, p. 23) qui peut aussi en faire une équivoque décadente. Cependant, la portée allégorique du roman et sa dérogation aux attentes du récit populaire le rapprochent d'un (anti-)roman symboliste.

⁷⁰ Nous abondons dans le sens de Guillaumie qui propose la possibilité de rattacher ce récit à des modèles génériques aussi différents que « l'élégie en prose, [...] l'essai philosophique, [...] la confession [...] », *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 72.

⁷¹ Pensons à l'abandon de son « groupe » par Daâh à la fin du chapitre « Le Premier-né », ou encore au rapt de l'enfant par l'aigle à la fin de « La Première Larme ».

⁷² Parmi d'autres exemples, dans le chapitre « La Deuxième Larme » : « L'aube de l'âme humaine venait de se prophétiser. »

universelle, débouche sur une intrication de l'échelle individuelle et de l'échelle collective, en l'occurrence, anthropogonique. Ce compromis était déjà lisible dans le récit rosnyen, dont nous avons rappelé, après Guillaumie, la dimension collective, permettant de mettre en scène des antagonismes de races à travers les conflits des personnages. Mais, ici, ce ne sont plus seulement les personnages qui incarnent, pour ne pas dire « symbolisent », plus largement un moment de l'humanité : chacune de leurs actions s'offre à lire comme une balise de l'hominisation mise en scène et acquiert, *via* l'énonciation lyrique voire prophétique, le statut de seuil inaugural à l'échelle de l'humanité entière. Ainsi, l'acquisition d'un début d'empathie est signalée comme l'« événement le plus auguste et le plus mémorable [...] depuis l'apparition de la vie », un « phénomène inouï »,

Car c'est à cette minute précise qu'en une parcelle infime de la nature, en un imperceptible point de la matière innombrable, en quelque cellule cachée sous le crâne d'une femelle, ce prodige se réalisa : UNE CREATURE AVAIT PENSE LA DOULEUR D'UNE AUTRE CREATURE⁷³.

S'il y a donc bien séquences d'actions dans ce roman, chacune vaut davantage pour sa portée générale, en tant qu'événement inchoatif dans la marche graduelle vers l'hominisation, que comme événement singulier. Le narrateur prévient d'ailleurs au moyen d'un métadiscours programmatique que ce que le lecteur aura à lire, c'est moins un récit qu'un souvenir, collectif, inconscient, incorporé :

Je n'invente rien : j'essaye de me rappeler. Vous aussi vous vous souvenez, mais vous ne le savez pas. Écoutez, qu'on vous aide. Vous portez, dans vos nerfs et dans votre sang, l'imprescriptible survivance de ce que vous fûtes jadis, en la personne des plus lointains aïeux. Ce sont vos souvenirs assoupis que je réveille pour évoquer en vous le temps où ces aïeux vous conquéraient une âme⁷⁴.

Un tel pacte de lecture nous autorise à lire, dans les spécificités narratives de ce roman, autre chose qu'une simple inobservation revendiquée des codes du récit traditionnel. Il s'agit bien, conformément au projet littéraire symboliste, de révéler ce qui est présent mais invisible en même temps que de faire valoir la permanence de l'immémorial. La notion de « survivance », qui justifie le bien-fondé du récit en le reliant à la contemporanéité, permet certes d'impliquer le lectorat, mais aussi de réactiver les tropes naturalistes de l'hérédité et de l'atavisme, tout en les dépassant : plutôt que d'en vérifier la réalité dans le présent, l'auteur

⁷³ *Daâh, op.cit.*, p. 85.

⁷⁴ *Ibid*, p. 41.

propose d'en observer la source. Cette préoccupation pour l'originarité passant par l'éluision de la contemporanéité signale encore la persistance des thèmes symbolistes à l'œuvre. Ces indices de l'héritage symbolo-décadent s'enrichissent également d'une empreinte manifeste de la pensée de Schopenhauer que l'on retrouvera lorsqu'il s'agira d'aborder la question de la temporalité, puisqu'il est indiqué plus loin que, durant la préhistoire dépeinte, « [C]hacon était pour soi un monde hors duquel rien n'existe⁷⁵ ». L'auteur suppose donc une origine de la vie cérébrale fondée sur l'idéalisme tel qu'il se diffuse dans le sillage du philosophe, pour qui « le monde est ma représentation⁷⁶ ».

Enfin, ce récit contrevient également au critère de « polarisation idéologique » propre au roman préhistorique populaire en assumant un amoralisme par ailleurs imperméable à toute vocation édifiante. À titre d'exemple, certains titres de chapitres, « L'Eden », « La Genèse », annoncent, sinon une représentation concordiste de la préhistoire, au moins la reconduction d'une lecture judéo-chrétienne des origines. Or, l'« Eden » dépeint s'avère ressembler à un âge agonique durant lequel « nul être n'existait que pour la faim d'un autre », rendu par un entremêlement constant du lexique de la violence avec celui de la nature⁷⁷. L'homme qui s'y débat pour sa survie n'est qu'une « machine humaine⁷⁸ » qui ne doit le franchissement de paliers évolutifs, y compris l'accès à l'intellectualisation, à la symbolisation, mais aussi aux émotions, qu'aux seuls impératifs de nécessité. Le récit ne dialectise pas, à travers des personnages bons ou mauvais, des positions antagonistes résonnant avec la modernité (chez Rosny, le fanatique ou le modéré, le belliqueux ou le pacifiste...), mais départage seulement les créatures que l'on mange et celles qui nous mangent, renvoyant aux « deux nécessités primordiales qui sont se nourrir et se défendre⁷⁹ ». Enfin, cet amoralisme, cette absence de projet édifiant et de volonté d'élévation du personnage au rang de (contre-)exemple, semble bien être le fruit d'un état originellement individualiste, valeur cardinale du symbolo-décadentisme, puisque même les comportements d'apparente solidarité ne seraient redevables que d'un « égoïsme élargi⁸⁰ ».

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁶ C'est par cette proposition que s'ouvre le premier chapitre du *Monde comme volonté et comme représentation*.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁰ Notion développée au chapitre XII.

L'écart vis-à-vis des critères proposés par Guillaumie nous permet de qualifier de fictions préhistoriques symbolo-décadentes des textes qui, paradoxalement, se présentent comme des essais, témoignant encore de l'encouragement que formulent ces mouvements à « relativise[r] la notion d'identité textuelle » pour complexifier la problématique générique⁸¹. Dans *L'Ève nouvelle*⁸², l'ésotériste Jules Bois propose une étiologie spéculative de la domination des hommes sur les femmes dont il suppose des origines préhistoriques. Les premiers chapitres en particulier sont l'occasion de dépeindre une préhistoire fantasmatique, alternativement tramée par des séquences relativement argumentées, relativement narratives, dans laquelle s'enracinerait déjà la violence masculine. En dépit du caractère argumentatif du propos, qui se présente bien comme un essai, l'auteur ne s'autorise que rarement de textes de première main⁸³, assume de ne pas étayer son exposé par des faits, voire revendique le droit à la poésie de s'occuper de vérité en matière de préhistoire⁸⁴. La rareté des sources et des notions scientifiques est compensée par un recours au merveilleux⁸⁵ ou plus largement au récit⁸⁶, et admet en retour des audaces lexicales⁸⁷, voire des informations contrefactuelles⁸⁸. Ainsi, non seulement Jules Bois assume un usage très libre de l'essai qui se passe de caution scientifique, mais il reconduit aussi, dans le genre argumentatif, les obsessions symbolo-décadentes quant à la relativisation du discours savant, qui se voit mis sur le même plan que le mythe dans son rapport à la vérité. Lorsqu'il suggère qu'il « ne faut pas sourire des légendes » au prétexte que « elles sont l'histoire primitive, souvent plus véridiques que l'histoire elle-même⁸⁹ », il assigne aux anthropogonies ascientifiques un gage d'historicité tout en relayant une lecture

⁸¹ Pour reprendre à notre compte les termes de SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, pp. 154-155.

⁸² *L'Ève nouvelle*, Paris, Flammarion, 1894-1900. Si le caractère symboliste de cet ouvrage est indéniable, le mélange des genres qui se déploie, entre essai et récit, est assez symptomatique de l'historiographie ésotériste ou *new age*, qui s'épanouit certes dans le creuset symboliste, mais perdure encore aujourd'hui, et qui se caractérise par son dédain des sources et son usage de la fiction comme un outil épistémique.

⁸³ Sinon de rares exceptions, comme la mention de Clémence Royer, p. 58, par exemple.

⁸⁴ « Tout ceci, c'est poésie, quoique vérité [...] », *ibid.*, p. 44.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17, la femme est « suivie d'un cortège de colombes et de paisibles bêtes ».

⁸⁶ *Ibid.*, p. 19, l'auteur installe un dialogue imaginaire.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 17, l'auteur néologise « humanimal ».

⁸⁸ La mention des « grands oiseaux aux ailes griffues », p. 20, par exemple, renvoie certainement, de façon anachronique, aux ptérodactyles, reptiles préhistoriques identifiés dès le début du siècle par Cuvier, alors parfois associé à une chauve-souris, et dont le nom signifie « doigts ailés ».

⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

baudelairienne qui fait du mythe (en l'occurrence wagnérien) le « poème anonyme, primitif du peuple⁹⁰ ».

La vérification, dans ces quelques exemples (contes, roman, essai⁹¹), des critères que Marc Guillaumie applique à un corpus populaire nous permet donc de distinguer quelques spécificités narratologiques, stylistiques et aléthiques du traitement symbolo-décadent de la matière préhistorique dont nous retenons particulièrement le refus du didactisme, l'exploitation du matériau préhistorique pour les possibilités formellement expérimentales qu'il offre, et le refus d'un positionnement idéologique nettement exprimé. Il convient néanmoins de nous arrêter sur ce dernier point, celui du discours, voire des idéologies à l'œuvre, en particulier perceptibles *via* la nette préférence de ces auteurs, dans leurs stratégies narratives, pour la possibilité identificatoire.

Edmond Haraucourt insiste suffisamment, dans *Daâh*, sur le caractère déterminant, inaugural, des actions de ses personnages pour qu'il soit permis d'y déceler, sinon une dimension normative, au moins un projet ontologique renvoyant à « l'origine, et par là, l'essence de l'homme et son avenir⁹². » Si l'auteur n'installe pas son récit dans un jeu de miroir permettant l'identification à proprement parler, le lecteur est invité à se situer, nous l'avons vu, dans une filiation existentielle qui le relie au personnage éponyme⁹³ et à reconnaître la configuration cyclique du temps. L'ensemble de l'ouvrage peut donc certes inviter à une lecture étiologique visant à expliquer les comportements contemporains au regard de ceux supposés des préhistoriques, notamment en les plaçant sous le signe des valeurs fin-de-siècle

⁹⁰ (BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*). Voir *supra*, note 22 de cette partie.

⁹¹ Une vérification dans le domaine de la poésie serait moins opérante à ce propos bien qu'intéressante : les vers de Richepin, par exemple, selon Hugues Marchal dans son introduction au poème « La Mer » (*Muses et Ptérodactyles, op.cit.*, p. 96), reprendraient la théorie du bathybius de Huxley malgré la négation de son existence par la communauté scientifique (1879) après que d'autres « monères » ont été proposées depuis dont le protobathybius de Bessels. Hugues Marchal suggère également, p. 586, une démarcation entre poésie scientifique didactique et d'avant-garde (avec passage de l'un à l'autre, globalement, au tournant du siècle) : « la poésie ne conduit plus aux sciences par un chemin facilitant, elle les convoque pour accroître sa propre complexité. »

⁹² Pour Guillaumie, dans *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 302.

⁹³ « En réalité, la vision évolutionniste de Rosny égale en complexité, en ambiguïtés maintenues, la dialectique subtile de Haraucourt : Daâh non plus, n'incarne en aucune façon le bien ! Mais il incarne l'avenir. » *Ibid.*, p. 52. Pourtant, il nous apparaît que l'amoralisme de Haraucourt distingue son récit de la préhistoire rosnyenne au sein de laquelle il est plus aisé de départager les comportements vertueux des autres.

d'individualisme voire d'« égoïsme⁹⁴ », mais l'exemple de Bois est bien plus éloquent à ce titre. L'auteur est en effet transparent quant au projet littéraire qui guide son *Ève nouvelle* : les premiers chapitres ouvrant sur une plongée en préhistoire ont vocation, nous l'avons dit, à désigner et expliciter les origines de la violence exercée par les hommes sur les femmes. À ce titre, nous pouvons lui appliquer l'observation de Guillaumie à propos du roman préhistorique populaire selon laquelle le « héros du RP [roman préhistorique] autorise le lecteur à se reconnaître en lui : c'est que ce héros bénéficie de l'anonymat. Étant l'ancêtre de n'importe quel homme, il est tous les hommes, en particulier le lecteur⁹⁵. » Cependant, l'usage qui est ici fait de la stratégie identificatoire sert une autre fin : alors qu'elle vise souvent, nous l'avons vu dans le discours populaire, à normaliser des faits de société au prétexte de leur ancienneté, il s'agit au contraire pour Bois de les dénoncer. Autre transgression des possibilités offertes par l'imaginaire préhistorique en matière d'identification chez Bois : alors que le roman préhistorique populaire invite à identifier dans la préhistoire les comportements et prédispositions intellectuelles s'épanouissant au sein d'un âge farouche mais garantissant la grandeur à venir de l'homme (sentiment artistique, rêverie, empathie), c'est bien de la permanence d'une sauvagerie encore actuelle et de laquelle se défaire que Bois fait le procès.

L'individu préhistorique des premiers chapitres de *L'Ève nouvelle*, pas plus que Daâh, ne « transcende l'échelle des êtres⁹⁶ ». Si la fiction préhistorique se donne bien à lire comme un roman du mal en l'homme ou qui précède son avènement en tant qu'homme⁹⁷, de celui qu'il a fait ou qu'il s'est donné, la version qu'en propose Jules Bois ne vise pas à légitimer un ordre naturel des choses. Bien au contraire, l'auteur appelle, implicitement et en négatif, à l'avènement d'un homme moralement supérieur, radicalement distinct de ses ancêtres. Autrement dit, en épingleant nos travers ancestraux, l'auteur nous montre ce que nous avons toujours été, qui est aussi ce dont il faudra s'extraire. Nous retrouvons bien là une démarche

⁹⁴ Nous avons mentionné plus haut l'égoïsme que l'auteur met lui-même en avant. Nous abondons également dans le sens de Guillaumie qui propose que Daâh serait un héros de la fuite en avant, individuel car sans soutien ni forces opposées, il serait avant tout fait de ce qui le traverse : désir et fureur, envie plutôt que volonté. *Ibid.*, p. 71.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 224. Cette observation s'applique également à Daâh, alors même que le choix d'une économie narrative parfois proche de l'épopée et du nom du personnage pour lui donner son titre peut faire accroître le contraire.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

que nous avons identifiée comme prescriptive mais marchant à rebours du discours populaire puisque Jules Bois ne propose rien de moins que de s'extraire de la nature humaine qu'il a définie au moyen de la préhistoire. En cela, nous convenons, avec Rémi Labrusse, que, dans de tels récits, « [s]ous la marche du progrès circule l'idée d'une répétition du même, qui se perd dans la nuit des temps⁹⁸ », à ceci près que, dans le discours symbolo-décadent, le progrès ne semble pas avoir eu lieu.

Il peut paraître étonnant qu'en matière d'identification, le thème préhistorique n'ait pas encouragé, chez les décadents, la promotion de figures d'« artistes maudits », incompris d'une société fruste qui les rejette ou les persécute, tant une telle figure s'épanouit chez les auteurs tutélaires de ces mouvements, de l'albatros baudelairien à la quasi-entièreté du catalogue de Des Esseintes, en passant évidemment par Verlaine. La figure de l'artiste préhistorique marginalisé se dessine pourtant dans les premiers récits de Rosny, notamment dans *Vamireh* où, dans les chapitres IV et V, le personnage éponyme s'isole pour créer. La mention des « renoncules aquatiques » tracées dans l'ivoire, alors qu'aucune donnée fossile connue alors n'a pu servir d'exemple, autorise Guillaumie à supposer que ce détail « est sans doute inspiré par le courant préraphaélite et impressionniste » ; cette interprétation est probable quoique incertaine, mais nous pouvons au moins partager la certitude de l'auteur que cette figure de l'artiste maudit « ne doit pas grand-chose non plus à la préhistoire⁹⁹ ». Quant aux artistes eux-mêmes, ils ne semblent pas encore tirer parti des possibilités identificatoires qu'offrent les préhistoriques et leurs possibles créations artistiques, puisque le sentiment artistique de nos lointains ancêtres ne fait alors pas consensus. En revanche, l'exploitation visuelle du thème préhistorique permet à nouveau d'opérer un partage entre traitement populaire et élitair, voire d'observer, occasionnellement et pour des raisons dont nous allons maintenant faire l'examen, un glissement de l'un à l'autre.

⁹⁸ *Préhistoire, l'envers du temps*, op.cit., p. 62.

⁹⁹ *Le Roman préhistorique*, op.cit., p. 160.

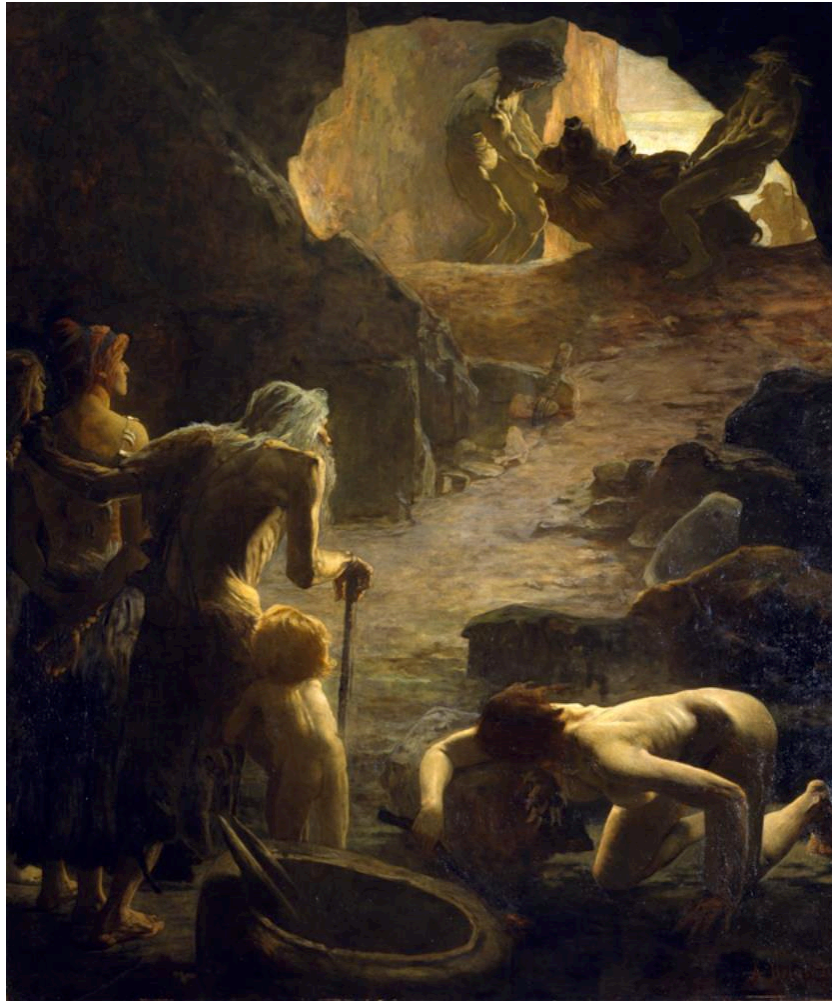


Fig. 5 : Angèle Delasalle, Retour de la chasse.

Dans le livre de vulgarisation, l'image, comme le remarque Guillaumie¹⁰⁰, ne permet pas le sous-entendu : là où le texte peut s'en tenir à une représentation allusive, l'image est soumise à un impératif de monstration qui devrait la sommer de trancher, d'où le recours aux effets permis par l'éloignement, le mouvement ou le flou. Si le sujet préhistorique, nous l'avons dit, a pu être abordé par des peintres officiels voire stimuler un traitement académique, il a également pu motiver le recours à ces effets d'indécision chez ces mêmes peintres. Pour autant, nous devons nous prémunir d'une association d'idées qui nous pousserait à considérer intuitivement qu'un tel traitement devrait nécessairement engager ces peintres sur le terrain de l'écart vis-à-vis de leur formation académique. L'exemple d'Angèle Delasalle, artiste

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 190, 192.

académique dans la plus stricte acception du terme, est à ce titre évocateur : son tableau de 1898, *Le Retour de la chasse*, lui vaut d'être médaillée par la Société des artistes français. L'artiste recourt à un traitement permettant une négociation entre le visible et l'abscons. Le choix de l'éclairage en contre-jour et du point de vue donnant à voir les sujets de dos, notamment, permet certes de ménager une indistinction autour des outils et des caractéristiques physiques des sujets. Mais il est aussi l'occasion d'un travail sur le modelé des corps au bénéfice d'un jeu d'ombres et de lumière qui met en valeur la saillie des muscles, donc le savoir-faire de l'artiste¹⁰¹. Alors que le coin d'ombre, en bas à gauche, permet de dérober à la vue des éléments indécis, reléguant habits, outils et bijoux à la nuit de la caverne, un objet que le public connaît bien s'offre en revanche en pleine lumière : la hache lithique, placée au centre de la composition. D'autres artistes, en revanche, profitent du sujet préhistorique pour déroger à l'exigence de netteté encore en vigueur dans les Salons officiels et ménagent des effets d'indistinction qui tiennent plus au traitement plastique lui-même qu'à la scénographie. C'est le cas du non moins académique Émile Friant, dont la *Scène préhistorique* aux tonalités ocres et à la touche vaporeuse pourrait passer pour une expression de l'art suggestif prisé par les symbolistes, alors que ses travaux des années suivantes montrent une netteté du trait et une plastique plus soluble dans l'esthétique enseignée aux Beaux-Arts où il fait ses armes.

¹⁰¹ La critique contemporaine remarque justement cette émancipation du style de l'artiste à l'occasion de son investissement du sujet préhistorique. Pour le critique d'art Raymond Escholier, qui lui consacre quelques pages dans la *Gazette des Beaux-arts* en 1912, c'est précisément avec ce tableau que Delasalle affirme sa « personnalité ». Il y admire particulièrement le « parti pris des ombres et des lumières, la sourde symphonie des demi-teintes », autant d'aspects que nous serions tenté de mettre au crédit d'une appropriation tardive, par le critique, du glossaire symboliste (assimilation à la musique, nuance verlainienne de la couleur). Plus encore, Raymond Escholier met en parallèle le geste même de l'artiste avec la population préhistorique qu'elle représente : « Dans une caverne de sable, de cailloux et de carton, Mlle Angèle Delasalle avait pétri d'un pouce violent, à même la glaise, les héros de son drame, apprenant son métier de sculpteur qu'elle ne devait jamais oublier dans ses toiles les meilleures. » (« Angèle Delasalle », *Gazette des Beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, juillet 1912, pp. 319-320).



Fig. 6 : Émile Friant, Scène de vie préhistorique.

Ce recours à l'indistinction du trait à l'occasion des représentations de la préhistoire peut donner à penser un critère de partage surprenant entre traitement académique et symbolo-décadent. Alors que l'on serait tenté d'y voir l'expression d'une esthétique du vague prisé par ces tendances faisant écho à la « chanson grise/ Où l'Indécis au Précis se joint¹⁰² », la bienveillance avec laquelle les institutions officielles regardent ces toiles nous encourage à envisager ce traitement comme un geste somme toute prudent. Derrière le flouté de la touche, il semblerait que Friant hésite, pour sa figure centrale en particulier, entre profil moderne, simiesque, voire satyrique. La toile de Delasalle évoque elle aussi une certaine animalisation perceptible à travers la position de la figure féminine à droite, suggérant la quadrumanie, ou l'association des hommes à la carcasse qu'ils tirent à bout de bras. La peau de bête, plus ou moins discernable dans l'un ou l'autre tableau, prolonge cet amalgame de l'homme avec la bête en même temps qu'elle est l'indice de la domination du premier sur la seconde. Il en va autrement de la représentation des *Anthropoïdes luttant* [B.5] proposée par František Kupka :

¹⁰² Selon l'idéal esthétique proposé par Verlaine dans son « Art poétique ».

les figures simiesques et velues y sont montrées en pleine lumière, dans une lutte pour une femelle non moins monstrueuse, associant amour et violence, ce à quoi fait écho le rappel chromatique de la fleur et du sang. La comparaison de cette toile avec le dessin de Rochegrosse [A.4], sur le même thème de la lutte des mâles pour la femelle, est frappante : il ne s'agit plus, chez Kupka, de comparer l'homme à l'animal mais d'affirmer nettement l'appartenance du premier au règne du second. Sur le plan thématique, le sujet de la sexualité préhistorique permet aussi d'observer une différence de traitement : quand Jamin, comme Rosny en littérature et Frémiet [A.9] en sculpture, envisage les rapports sexuels préhistoriques comme nécessairement violents dans *Le Rapt à l'âge de pierre* [A.5], il propose une variation moderne sur le thème classique de l'enlèvement à la faveur de la reconstitution préhistorienne. Qu'il s'agisse de nous suggérer, dans ses peintures, le meurtre (*Un Drame à l'âge de pierre* [A.6]) ou la sexualité violente, tout semble se passer dans un hors-scène que la dramatisation des compositions nous autorise d'évoquer en ces termes. Quand Félicien Rops, en revanche, représente un *Accouplement préhistorique* [fig.7], il contrevient à plusieurs observances implicites : par le thème et la présence active d'un animal dans les ébats il amalgame évidemment l'homme et la bête, il montre le moment de l'acte sexuel et non ce qui lui précède, et, à la faveur de cette dernière transgression, il fait de la violence non pas le préliminaire mais la nature de l'accouplement.



Fig. 7 : Félicien Rops, Accouplement préhistorique.

Il semblerait que la différence de traitement du sujet préhistorique, selon qu'il est abordé par l'art académique ou symbolo-décadent, ne tienne pas tant à des préférences thématiques qu'aux manières de les approcher. La thématique sexuelle n'est pas l'apanage des décadents, mais lorsqu'elle est abordée par les peintres académiques, elle réactive des représentations traditionnelles au prétexte de la reconstitution préhistorienne comme l'enlèvement¹⁰³ ou le duel amoureux. Chez les artistes décadents plus qu'ailleurs, en revanche, la préhistoire semble pouvoir se faire la « chambre de résonance d'une angoisse de relégation de l'humain aux marges de l'être et, par conséquent, d'une peur ontologique face à un monde

¹⁰³ Pour prendre la mesure de l'ancienneté de cette représentation, voir DELAPLANCHE Jérôme, « Images d'une pulsion. Les représentations d'enlèvement à travers les arts », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2012/1 (n° 25), pp. 151-164. URL : <https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2012-1-page-151.htm> ; DOI : 10.3917/lcpp.025.0151

devenu non seulement étranger mais chaotique et hostile¹⁰⁴. » Les exemples de Kupka et Rops donnent à voir cette « peur ontologique » qui traverse l'esthétique décadente et dont les figures biologiquement et moralement¹⁰⁵ marginales sont des expressions. Le tableau de Kupka nous permet d'observer une dégradation grotesque du motif initialement noble de la lutte pour l'aimée. C'est là un autre critère de distinction permettant le partage de la culture décadente et académique : non seulement l'anthropoïde, transfiguration grotesque de l'homme, s'insinue dans ces thématiques picturales élevées, mais il singe aussi au sens fort du terme l'attitude romantique devant le sentiment du sublime¹⁰⁶. Le dessin d'Odilon Redon, *Le Silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*, propose une lecture visuelle du vertige pascalien reposant sur un apparent paradoxe : l'anthropoïde errant dans la vastitude tourne son regard vers le ciel à la faveur de l'ascension d'un relief alors que l'on suppose sa position de quadrupède incompatible avec ce geste contemplatif. Surtout, c'est le caractère simien de cette figure transitoire qui donne à la légende un caractère d'hiatus inconfortable entre grotesque et sublime.

Là où certains artistes, nous l'avons vu, se tiennent à une évocation visuelle prudente des origines simiennes de l'humanité, le graveur adulé par le décadent Des Esseintes¹⁰⁷ Odilon

¹⁰⁴ *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, p. 38. Rémi Labrusse évoque en ces termes le nouveau paradigme ouvert par la réception des théories de Cuvier. Il nous semble que ces observations sont applicables, à plus forte raison, aux inquiétudes qui s'engouffrent dans l'épistémè qu'ouvrent les théories évolutionnistes.

¹⁰⁵ L'exemple de Kupka pour le premier cas, celui de Rops pour le second.

¹⁰⁶ Cette expérience (ratée mais reproduite par le texte ou l'image) du sublime se mêlerait souvent à celle du grotesque (images grimaçante des monstres) : « Au total, le goût des scènes de massacre, mêlant inextricablement le sublime et le grotesque, est trop récurrent dans l'imaginaire des mondes antédiluviens pour qu'on n'y voie pas l'allégorie d'une frayeur spécifique, à la production de laquelle travaillent de concert une vision objective de la vie organique, par la biologie, et une expérience vertigineuse du temps, par la paléontologie. » *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, p. 42.

¹⁰⁷ Comme le révèle Dario Gamboni dans sa très riche étude sur les liens entre Redon, la littérature et les littérateurs (*La Plume et le pinceau*, Paris, Les éditions de minuit, 1989), l'invention d'un Redon « décadent » est particulièrement le fait de Huysmans, entre autres commentateurs (pour sa position globale dans la nébuleuse, voire en particulier la section « Redon et les "décadents" : homologues et affinités » (pp.65-70). Néanmoins, ces affinités se doublent également d'un ensemble de références communes, plus ou moins opportunément élues par Redon pour flatter la nouvelle tendance, et une opposition aux naturalistes, relayés en peinture par les impressionnistes. Pour les écrivains décadents, puis symbolistes, l'Œuvre de Redon constituerait un « capital latent », un « terrain vierge » (p.72) dont les auteurs vont pouvoir se saisir dans leur quête de distinction, prompts à « porter des jugements hérétiques et à effectuer des investissements à haut risque » (p.73). Si Gamboni s'en tient à une différenciation uniquement chronologique entre décadents et symbolistes, nous insérerons les productions de Redon dans l'une ou l'autre selon des critères esthétiques et thématiques : il nous a semblé que le plébiscite accordé par les décadents, mais aussi les symbolistes (notamment les peintres de la Rose + Croix, dont les sollicitations sont évoquées p. 193, ou Albert Aurier, qui le place parmi eux) nous autorisait à ne pas le cloisonner dans l'une ou l'autre tendance. Pour un regard panoramique sur l'ensemble de son Œuvre, voir en particulier *Redon retrouvé*, dirigé par Dario Gamboni, Laurent Houssais, Pierre Pinchon (Cohen&Cohen, Paris, 2022), et le catalogue de l'exposition *Odilon Redon, prince du rêve* (Paris, Musée d'Orsay, 2011).

Redon place le sujet au centre des préoccupations ontologiques et métaphysiques que ses œuvres dramatisent. La figure de l'anthropoïde s'insère en fait dans un bestiaire plus vaste rappelant certes les grotesques médiévaux mais s'autorisant surtout des savoirs biologiques de son temps. Très au fait des théories de son époque quant à l'évolution du vivant et à la mobilité de ses paramètres que ces récentes recherches invitent à considérer¹⁰⁸, il exploite à son compte la notion d'anomalie centrale dans la théorie darwinienne qu'il réinvestit au profit d'une esthétique de la monstruosité¹⁰⁹. Alors qu'une consultation hâtive des différentes planches composant le recueil des *Origines*, suite de huit lithographies, très sombres dans ses sujets comme sa facture, tirées sur papier vélin, peut trahir les influences de productions fantaisistes bien antérieures, en particulier du bestiaire que déploie Grandville dans son *Autre monde* (1844), la tonalité inquiétante, surtout, le paratexte conditionnant la lecture du recueil dès le titre, le donnent à lire et à voir comme une production informée par son épistémè. Du grotesque grandvillien fantaisiste et enjoué, nous glissons, avec Redon, dans un onirisme inquiet qui prend acte de la réévaluation de la stabilité des règnes du vivant : ce n'est plus la seule fantaisie mais bien la prise en compte de la nouvelle épistémè biologique qui permet une esthétique de l'informe, et c'est à ce titre l'indéniable littéarité de la série qui nous permet ce commentaire. En effet, un titre comme « Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure », qui ouvre la série, permet de ménager situation temporelle et indistinction, d'indiquer la centralité de la thématique originaire confirmant le titre tout en refusant toute précision chronologique. Le titre de la planche suivante, « Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur », prolonge la poétique de l'indistinct qu'inaugure la « matière obscure » primitive en même temps qu'il affirme son caractère littéraire *via* l'usage du passé simple, de la modalisation et l'idée d'une nature tâtonnante. Alors que l'audace visuelle de Grandville était permise par un jeu métacréatif

¹⁰⁸ Voir à ce sujet NOCE, Vincent, *Redon, dans l'œil de Darwin, op.cit.*, et LARSON, Barbara, « Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon », *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, numéro 1 (Printemps 2003), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon> [consulté le 6.07.2021]

¹⁰⁹ Pour Nicolas Wanlin (« Résurgence des monstres », dans KLINKERT, Thomas et SÉGINGER, Gisèle [dir.], *Littérature française et savoirs biologiques au XIX^e siècle : Traduction, transmission, transposition*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2019. <https://doi.org/10.1515/9783110665833>), le darwinisme nous fait basculer dans un régime de la chimère (p.100) dont celle *humano-simiesque* (p.101) est la plus évidente. Mais cette possibilité s'inscrit dans un vaste champ des possibles. Dans « Aspects de la découverte scientifique dans la littérature » (dans FAYOLLE, Azélie, et RINGUÉDÉ, Johann [dir.], *La Découverte scientifique dans les arts*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2018, pp. 23-40, Nicolas Wanlin conclut par l'idée que, avec le darwinisme, on quitterait l'imaginaire de la découverte brutale par un scientifique iconique au profit d'une accumulation processuelle d'observations validantes ou invalidantes. Cela contribue à un certain désenchantement du côté de la représentation de la découverte, comme le remarque l'auteur, mais aussi, selon nous, à l'extensibilité virtuellement infinie de la plasticité du vivant, du côté de la représentation de la nature.

d'émancipation du crayon vis-à-vis de la plume, c'est au contraire chez Redon la collaboration du dessin et de sa légende qui indique le sens de l'image, sa situation ou, plus exactement, souligne son indécidable situation temporelle. Si l'on peut apprécier, chez l'un comme chez l'autre, une esthétique de la profusion, du difforme voire de l'informe, celle de Redon se déploie à la faveur d'une lecture darwinienne des origines admettant le chaos formel, mais aussi la reconduction d'un merveilleux réinvesti par la science : en témoigne l'image du cyclope associée à un polype d'une part et affublé d'une pilosité simienne d'autre part, équivoquant la nature de ces inassignables origines.

En vue de distinguer la spécificité, à la fois du traitement de la préhistoire par Redon, à la fois de sa fantaisie, il nous faut articuler l'un et l'autre en désignant comme axe, précisément, sa connaissance des théories biologiques de son temps. Son esthétique du disparate et de l'informe se distingue de celle d'un Grandville en ce qu'elle tente de reconduire une imagerie puisée au Muséum où l'artiste a « fait un peu de comparaison » et de laquelle il a « déduit la contexture relative de tous les êtres¹¹⁰ ». D'un autre côté, son exploitation de la thématique des origines, à propos de laquelle nous avons vu que le légendage et le titrage de ses planches étaient éloquentes, est redevable de ce terrain épistémique : là où d'autres peintres, en particulier académiques, s'acheminent vers la préhistoire depuis la peinture historique et mythique, Redon enregistre les données du paradigme biologique qui caractérise les recherches les plus récentes. Vincent Noce a raison de rappeler que le Muséum d'Histoire naturelle que fréquente Redon n'est alors plus cuviériste sans pour autant être entièrement darwiniste. Albert Gaudry y occupe en effet la chaire de paléontologie depuis 1872, et Edmond Perrier, celle d'histoire naturelle depuis 1876 ; tous deux sont des transformistes convaincus et s'intéressent aux théories de la germination. Redon tire profit de cet enseignement pour tendre à une esthétique de l'hybridité radicale et de l'indéterminé¹¹¹, se prévalant des théories biologiques mettant au jour l'indistinction originaire qui aurait présidé à l'organisation du monde animal,

¹¹⁰ Redon, dans *l'œil de Darwin*, *op.cit.*, p. 68.

¹¹¹ À *soi-même*, *op.cit.*, p. 28.

mais aussi au partage entre ce dernier et le règne végétal¹¹². Cette mise en circulation du savoir biologique conduit l'artiste à la peinture d'êtres qui, pour ne pas être ni avoir jamais été réels, se donnent pour possibles ou, selon Vincent Noce, rationnels¹¹³. Paradoxalement, c'est donc à la faveur d'un savoir renseigné¹¹⁴ que se déploie la fantaisie formelle, quand le traitement académique vu plus haut remmène bien souvent les artistes traitant de préhistoire sur le terrain de la tradition générique et de l'académisme formel. La dialectisation des binômes antinomiques fantastique/ réalisme, bizarre/ naturel, délirant/ rationnel, se trouve aux fondements de l'esthétique de l'artiste, selon ses mots mêmes :

On ne peut m'enlever le mérite de donner l'illusion de la vie à mes créations les plus irréelles. Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible¹¹⁵.

Derrière ce commentaire rétrospectif sur son œuvre se lit l'assimilation par Redon des théories scientifiques de son époque, et l'exploitation à l'envi de la capacité, que l'artiste leur reconnaît, à investir la notion cardinale chez les symbolo-décadents d'originalité. Le choix des domaines scientifiques en question ne semble pas non plus anodin : dans l'ensemble de son œuvre gravé ne sont massivement mobilisés ni l'esthétique de la morbidité que permet de déployer la médecine, ni les anomalies qu'étudie la tératologie, ni même – du moins explicitement – les méandres qu'explore la psychopathologie, et encore moins l'immensité que donne à concevoir l'astronomie. En revanche, on entend un probable écho de la discipline préhistorique affectée par l'évolutionnisme (« faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable ») et de la biologie cellulaire (« la logique du visible au service de l'invisible »), deux disciplines qui nous orientent vers nos origines en tant qu'espèce ou êtres vivants. L'insistance sur la notion de vie mais aussi sur l'architecture logique et les motivations rationalistes qui configureraient son travail montre que Redon tient, dans

¹¹² Redon, dans *l'œil de Darwin*, *op. cit.*, p. 69 : « Tout comme Gervais et Clavaud, Perrier pensait que la vie végétale et la vie animale trouvaient une source commune dans les micro-organismes, “semblables aux musiciens, jouant sur des instruments divers la partition d'une même symphonie, et contribuant, sans se connaître, à sa parfait exécution”. Pour lui, le règne du vivant était né d'un protoplasme – sorte de “gelée primitive” dont il donnait la composition chimique avec une exactitude impressionnante- “dans lesquels nagent d'innombrables granulations” ».

¹¹³ Redon, dans *l'œil de Darwin*, *op.cit.*, p. 72.

¹¹⁴ Notamment *via* le botaniste Armand Clavaud en qui l'artiste voit un « savant autant qu'[un] artiste » (*À soi-même*, *op.cit.* p. 19).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

cette introduction tardive, à se défaire de son image d'artiste décadent. Reste que c'est certainement cette manière de faire jouer naturalisme formel et onirisme halluciné sur le pivot de la science, au profit d'une esthétique de l'originarité, qui a fait de Redon l'un des artistes les plus plébiscités par les symbolo-décadents, comme nous le verrons notamment à travers sa réception au sein de la littérature de Huysmans¹¹⁶.

Outre l'élan vers une originalité, perçue par les symbolistes comme l'expression de l'individualisme en art, au prétexte d'une esthétique de l'originarité informée par la science moderne, il semblerait que la saisie des potentialités cosmogoniques sur lesquelles peut ouvrir la biologie des origines ait été déterminante. L'association entre création ontogénétique, phylogénétique (donc celle de l'individu et celle de l'espèce, selon la terminologie évolutionniste) et cosmogénétique (la création du monde) est lisible dès avant la série des *Origines*, dans une planche comme « Limbes », ou plus encore « Germination », de la série *Dans le rêve* (1879), série de dix lithographies tout aussi sombres, également tirée à 25 exemplaires chez Lemercier [B.2]. Le jeu des analogies formelles, en particulier, la récurrence du motif de la tête flottant dans l'espace, permet de concevoir ces images comme des vases communicants thématiques associant particulièrement embryologie et botanique (germination, associations visages/ graines)¹¹⁷, imagerie astronomique (les visages/ graines paraissent former des constellations) et notion d'espace indéterminé issue de la théologie (limbes). C'est par ailleurs à dessein que nous usons plus haut du terme de « création », puisque, en dépit de l'attention accordée aux théories les plus modernes que nous avons relevée, la cosmogonie déployée par l'artiste ouvre la possibilité de penser un Ordinateur intelligent du cosmos, comme

¹¹⁶ Nous intégrons ici Redon dans le corpus décadent, dans la mesure où son œuvre a circulé et a été appréciée dans ces réseaux. Evaghélia Stead observe que, même lorsqu'il n'est pas nommé, le graveur laisse un réseau d'empreintes « invisibles » au sein de la culture décadente, notamment lisible chez Mauclair, Lemonnier, Maeterlinck, Verhaeren, mais également Mallarmé, Huysmans, ou encore Lorrain. Ce qui plairait, ce serait avant tout le fait que sa « perversité féconde ente la tristesse sur le rire », mais aussi la capacité de son art à éveiller « le rêve, l'inconscient, l'inanité du sens, le délire » (STEAD, Evaghélia, « Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000, mis en ligne le 18 juin 2012, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1321> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1321§48-49>). Nous demeurons néanmoins conscient que cette assimilation se fait au corps défendant de l'artiste qui refuse cette étiquette de « décadent ». Pour les divergences entre les positions de Redon et de ses critiques, consulter GAMBONI, Dario, « Odilon Redon et ses critiques », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 66-67, mars 1987. *Histoires d'art*. pp. 25-34. DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1987.2358>. [cette note ou la précédente est à déplacer – répétition – voir quelques pages plus bas]

¹¹⁷ Vincent Noce suppose une inspiration (via Clavaud) des Hindous « qui ont de tous temps regardé les plantes comme des êtres animés ». Redon, dans *l'œil de Darwin*, op.cit, p. 75.

le laisse entrevoir le seul choix des titres de quelques planches des *Origines*, comme « Il y eut peut-être une vision première *essayée* dans la fleur » (nous soulignons). Ainsi se déploie, en particulier dans son œuvre gravé, une esthétique des origines reconduisant l'évolutionnisme tout en ménageant une place à une spiritualité indéfinie et diffuse. Ce dialogue entre science et spiritualité s'instaure moins suivant un schéma d'alternance que de compénétration : les motifs circulaires évoqués plus haut sont en particulier un trope récurrent renvoyant de manière compossible à la graine, l'œuf, la cellule, l'embryon, l'astre, le visage ou l'œil. Ce dernier élément à lui seul, selon Vincent Noce, peut mobiliser l'idée de vision, certes, mais avant tout intérieure ou spirituelle ou, pour ce qui nous occupe, première¹¹⁸. En cela, ces échanges sémantiques qu'encourage la répétition du motif circulaire permettent de dessiner une thématique plus générale de l'unité originelle à retrouver, notamment *via* la vision, au sens tant optique que théopanique. Le succès de cette esthétique auprès de la génération symbolo-décadente peut donc notamment s'expliquer par la possibilité qu'elle offre d'aménager un espace commun où scientificité et spiritualité cheminent ensemble vers un imaginaire originelle à même de réaliser visuellement le « naturalisme mystique » qu'envisagera Huysmans en littérature.

Dans cette cosmogonie hétérogène, c'est bien une certaine préhistoire, au sens d'histoire de l'homme avant l'histoire, qui fonde le soubassement à partir duquel se distribuent les possibles du vivant que Redon imagine. Ce qui éveille l'intérêt de l'artiste, c'est en particulier le moment insaisissable et indéfini de l'émergence de l'humain, et ce même lorsqu'il illustre des ouvrages où la question n'est pas posée. Dans ses planches pour *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, l'esthétique germinale est encore très présente et vient mettre en lumière de possibles rapports avec les textes scientifiques portant sur les origines, comme le remarque Vincent Noce :

“Le but de toute créature est la délivrance du rayon céleste enfermé dans la matière”, écrivait Flaubert dans cet ouvrage. Dans *La Revue scientifique*, le professeur de zoologie de Montpellier Armand Sabatier résumait pratiquement dans les mêmes termes les débuts de l'humanité, à partir d'un germe “homogène et amorphe” : une “lueur d'abord obscure et

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 80. Remarquons à ce titre que les planches des *Origines* sont à apprécier dans leur ordre de succession : « Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur » et « Le Polype cyclope » se suivent et mettent au centre de la composition l'œil exorbité qui regarde vers le haut, donnant cette impression de répétition successive des formes dans le temps et la nature (le végétal, puis l'animal) inspirée de Lamarck et Darwin.

vacillante, qui s'accroît progressivement et qui s'illumine enfin de plus en plus pour aboutir à la personnalité¹¹⁹.”

L'esthétique de Redon, qui varie largement sur le double motif de la germination et du rayonnement, si elle devait, comme le suggère Vincent Noce, permettre d'établir un lien entre les propositions téléologiques du romancier et la genèse embryonnaire supposée par le zoologue, impliquerait donc un entremêlement des notions de finalité et d'originité. En d'autres termes, elle installerait une temporalité paradoxale, non-linéaire et peut-être circulaire, dont nous verrons les expressions dans la poétique symboliste. La mise en circulation de l'imaginaire biologique au sein du visuel, et, surtout, la reconduction de l'évolutionnisme permettent donc de dégager des spécificités de l'esthétique de Redon qui la distinguent du traitement académique de la question des origines, notamment sur le plan de la temporalité : elle ouvre la voie à une conception circulaire du temps, mais aussi à une chronologie processuelle, ou continue, plutôt que séquentielle, ou saccadée. Ainsi, le peintre et critique Émile Bernard, qui reconnaît par ailleurs en lui un grand « poète¹²⁰ », tout en voulant défaire l'idée du seul artiste-littérateur, célèbre la « manière noire » de Redon en ces termes :

[ses dessins] représentent généralement des visions imprécises, des êtres en formation, des miasmes en génération, des êtres humains en plume, d'errantes monades. En ce cas, les théories de Darwin sont admises par Redon, qui nous promène dans toutes les humiliations de notre supposée genèse ; tour à tour des visages humains annonçant l'homme futur se greffent, par d'ineffables accidents sur des insectes difformes [...] ¹²¹.

La qualité poétique de l'œuvre de Redon admise par le critique, il est tentant d'identifier dans cette ekphrasis aux accents huysmansiens, tout en énumérations et technolécies, des analogies avec la littérature décadente : lexique de la bizarrerie, associations incongrues, esthétique de l'hybridité sensible dans la langue, antihumanisme... La rêverie sur les origines de l'homme lui désigne donc la plasticité de ses contours, la perméabilité de sa singularité ontologique, usant du registre de l'hybridité qui est une monstruosité particulière. En effet, Émile Bernard poursuit en distinguant bien les créatures fantasmagoriques de Redon des monstres exhumés par Cuvier. C'est donc bien dans les possibilités encore ouvertes, les séquences intermédiaires laissées vides par la science, que s'engouffre l'imagination de Redon.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

¹²⁰ Odilon Redon, *L'Occident*, mai 1904, p. 228.

¹²¹ *Ibid.*, p. 231.

Alors que la préhistoire, chez les peintres académiques, semble avoir plutôt ouvert la voie à des variations sur des thèmes déjà balisés ou, plus audacieusement, au renouvellement de genres picturaux préexistants, elle s'inscrit, chez Redon, dans une esthétique des origines plus vaste qui implique de saper ce que la tradition a maintenu : ordre de la composition spatiale et perspective, vraisemblance des sujets, étanchéité de la séparation entre poétique et esthétique.

Ainsi, en dépit de l'innutrition déjà constatée des thématiques décadentes dans les représentations populaires et de l'encouragement à l'audace picturale que peut permettre le traitement du sujet préhistorique, il nous invite également à opérer un partage selon des critères bien définis : l'imaginaire préhistorique fin-de-siècle n'oppose pas seulement, sur le plan des vocations et des intentions, une revendication d'autotélisme au didactisme, d'hermétisme à la transparence. Il participe aussi, sur le plan formel, à une mise en crise de la stabilité générique et de l'économie narrative ordinaire en littérature. Sur le plan idéologique, en refusant la polarité politique propre au roman populaire, il pratique des stratégies d'identification et de comparaison moins normatives et plus orientées vers une monstration fascinée de la primitivité permettant une déploration de la contemporanéité. Qu'ils aient recours à une narration *in medias res* (*Daâh, L'Ève nouvelle*), ou à la mise en scène de résurgences (« Le Dernier Homme, « Le Premier homme, « Le Gorilloïde »), ces auteurs installent en effet la préhistoire humaine dans une permanence dont nous allons maintenant examiner les paramètres et les enjeux. Mais rappelons enfin que les représentations visuelles reçoivent également ce clivage avec les moyens propres à ce régime de représentation : les artistes qui se saisissent de la préhistoire s'autorisent de leur sujet pour s'extraire des canons académiques et livrer une vision franchement animalisée de l'humanité (Rops, Kupka). Plus étonnamment, ils reconduisent les théories contemporaines et tranchent dans les débats encore récents portant sur l'ascendance simienne de l'humanité. Cette exploitation du discours scientifique, et en particulier évolutionniste dont nous examinerons plus particulièrement l'expression, ne s'assigne néanmoins pas une vocation didactique : elle débouche sur une humiliation de la figure humaine, une exhibition de la violence, notamment sexuelle, ou un onirisme paradoxal, empruntant à la science ses motifs et lui reconnaissant la possibilité de repenser la temporalité (Redon). Ce dernier geste, s'il ouvre la brèche pour introduire du spirituel dans la science, demeure encore un moyen d'appréhender la préhistoire comme un état de permanence ou le lieu d'une perpétuelle reconduction pour l'humanité qui s'y retrouve toujours.

Ce sont les enjeux de ce phénomène de permanence qu'il nous reste encore à étudier pour mieux comprendre les modalités d'appropriation de la préhistoire par une tendance culturelle qui, plus que toute autre, célèbre pourtant l'artificialité. Retenons d'abord, pour la suite de notre étude que, si les productions dont nous allons maintenant faire l'examen relèvent plus spécifiquement du décadentisme, l'imaginaire plus largement symbolo-décadent tel que nous l'avons isolé jusque-là, semble tributaire d'un héritage baudelairien configurant son rapport aux origines et ouvrant la voie tant au pessimisme décadent qu'au dépassement symboliste, comme le remarque Rodolphe Rapetti :

On a insuffisamment souligné que dans cet ensemble [*Les Fleurs du mal*] où les thèmes se succèdent logiquement, le poème qui suit immédiatement « Correspondances » est composé comme un diptyque opposant une évocation de l'âge d'or et celle de l'époque moderne, fascinante et disgraciée, déchue [...]. Cet enchaînement où se déployait le pessimisme baudelairien contient en germe le principe du caractère nostalgique propre au symbolisme : une fois rompue l'osmose entre l'homme et l'univers, tout retour vers l'harmonie initiale est impossible, sauf dans la communion offerte dans le champ poétique qui, par essence est symbolique et religieux¹²².

L'introduction d'une dimension spirituelle dans la matière préhistorique, dont nous avons vu une discrète manifestation chez Redon, sera plus observable encore chez les symbolistes. Le décadentisme, pour le moment, semble davantage faire état d'une disharmonie essentielle que peut exprimer le télescopage chronologique et dont l'irruption de la préhistoire dans la contemporanéité s'offre comme une expression privilégiée.

C. L'inscription de l'homme à l'état de nature dans une poétique de l'artificialité : de Lemonnier à Huysmans

Les différentes manifestations de cette irruption de la préhistoire dans un contexte contemporain répondent à des enjeux distincts que nous allons maintenant identifier et qui nous permettront de dégager des ensembles thématiques propres à l'imaginaire décadent. Car la question de la visibilité ou non du sujet préhistorique dans la poétique des origines, autant que celle du choix du cadre (contemporain ou non), peuvent permettre de partager approches symboliste et décadente. Alors que la poétique des origines déployée par le symbolisme, nous le verrons, est notamment redevable d'une conception cosmogonique marquée par l'atemporalité, le décadentisme privilégie le court-circuitage des époques. Autrement dit, et

¹²² *Le Symbolisme, op.cit.*, p. 206.

même s'il nous restera à complexifier ce partage pour mieux en faire valoir les subtilités, à l'indétermination propre à la poétique symboliste qui vise « l'harmonie initiale », jamais située comme c'est le cas dans la littérature vulgarisatrice, répondrait la confusion décadente qui vise la dissonance, et dont le télescopage des périodes serait le signe. Or, ce court-circuitage permanent, chez les décadents, vaut pour lui-même, pour sa capacité à subvertir les chronologies ordinaires, plus que pour relever les enjeux didactiques auxquels, nous l'avons vu, la vulgarisation répond parfois par le recours aux anachronismes. Ces deux approches, décadente et symboliste, s'offrent néanmoins comme deux réponses à une commune nostalgie d'origines d'abord insituables, mais que la science, notamment préhistorique, déplace progressivement du champ de l'imaginaire à celui de la connaissance. Cette délégation de la question des origines à une science de plus en plus positive implique un bouleversement culturel à plusieurs niveaux, comme le remarque encore Rapetti :

Ce que Gourmont appelait "culture des idées" semblait avoir définitivement balayé la thématique issue de la culture gréco-latine, comme si celle-ci s'avérait inapte à traduire la sensibilité de la fin du XIX^e siècle. L'idée d'un paysage intemporel, d'un espace où subsisterait encore la fiction des dieux, pouvait paraître anachronique dans un monde où les débuts de l'industrialisation avaient déjà précarisé la notion d'harmonie entre l'homme et la nature et où l'archéologie se rapprochait des méthodes scientifiques, détruisant petit à petit par la certitude des découvertes les visions idylliques du monde païen¹²³.

À l'heure de la spécialisation et de l'institutionnalisation des sciences ayant pour objet les origines de la vie ou de l'homme, le redéploiement des « espaces où subsisterait la fiction des dieux » assumé par les symbolistes peut se donner à lire comme un rejet violent voire polémique de la modernité. Mais avant eux ou parallèlement, les décadents prennent acte à leur manière de cette « précaris[ation] de la notion d'harmonie ». Insistons d'abord sur la nature du changement de paradigme que cette mise en crise de l'idée d'harmonie et du sentiment nostalgique désigne pour mieux observer les réactions qui lui sont conséquentes. Nous pouvons d'abord isoler certaines conditions du changement de « régime d'historicité » qu'identifie François Hartog¹²⁴ afin d'observer, d'une part, les réponses littéraires et artistiques qu'il suscite et d'autre part le terrain qu'elles préparent pour un nouvel imaginaire des origines. Le passage de l'ancien au nouveau régime acterait notamment celui à une ère d'incertitude en matière de passé et d'avenir collectif. D'un côté les cosmogonies mythiques et bibliques sont discutées, de

¹²³ *Ibid.*, p. 266.

¹²⁴ *Régime d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.

l'autre le destin des sociétés est mis en jeu sur le marché des idées qu'inaugurent les démocraties. Vers la même époque, l'expansion de l'industrialisation déboucherait sur une temporalité dominée par l'idée de progrès technique en même temps que le passé perdrait progressivement la valeur d'exemple qu'il occupait durant la période classique. Au contraire, l'idéologie du progrès, amalgamant innovations industrielles et avancées sociales, poserait plutôt le futur comme patron. Enfin, le développement de missions d'exploration à vocation scientifique a pu mettre en contact le monde occidental avec d'autres régimes d'historicité, conçus par des sociétés extra-occidentales considérées comme sauvages.

Nous avons vu comment l'exemple de ces sociétés non-industrialisées a pu être perçu comme des reliquats d'époques préhistoriques, notamment en vertu de cette conception bifrons du progrès (technique et corollairement social) que la décadence refuse de faire sienne. Néanmoins, nombreux sont les exemples de productions culturelles de la fin du siècle rejouant cette assimilation du « sauvage et du préhistorique », pour reprendre une terminologie d'époque relevée par Marylène Patou-Mathis, qui ne s'inscrivent plus dans une promotion du progrès. C'est ce que remarque Sophie Jédi dans son étude de la représentation des femmes noires dans ces cultures :

Sous ces tableaux pittoresques¹²⁵, c'est l'aspect animal et primitif qui fascine les décadents. Car cette barbarie morale se lit sur les physiques nègres et conditionne leur beauté. Non seulement les femmes s'habillent de peaux de bêtes et se parent de trophées conquis au hasard des chasses et des batailles (cornes, sifflets en os humain) mais leur physionomie si expressive trahit la férocité. [...] [A]ussi la physionomie de la femme noire est-elle celle d'un être profondément instinctif qui vit à l'état de nature, hors des contraintes de la société européenne, et qui connaît la liberté des premiers âges de la vie¹²⁶.

Ainsi, en face du double mouvement comparatiste, identifié plus haut comme servant à se figurer les sociétés préhistoriques tout en signalant un supposé retard moral des sociétés non-occidentales, se déploierait une autre attitude de célébration de la primitivité à travers celle de leur « sauvagerie ». Pourtant, nous l'avons dit, la stratégie comparatiste se retrouve peu dans

¹²⁵ Les exemples cités sont Louis Noir, *La Vénus cuivrée*, *La Vénus de Widah*, entre autres, Adolphe Belot, *La vénus noire*, Alphonse Gallais, *Les Enfers lubriques*...

¹²⁶ « Le parfum de la Dame Noire » dans KRZYWKOWSKI, Isabelle et THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Anamorphoses décadentes. L'art de la défiguration 1880-1914*, Paris, PUPS, 2002, p. 203.

l'imaginaire décadent, en raison, supposons-nous, de leur ancrage moderniste¹²⁷. Les quelques exemples isolés par Sophie Jédi trahissent une fascination pour une nature nécessairement féroce, éloignée des amours sauvages romantiques, mais aussi du roman populaire qui lui est contemporain, puisque cette férocité n'est pas vouée à être domestiquée¹²⁸. Cette conception schopenhauerienne d'une nature essentiellement cruelle voire monstrueuse peut donc admettre sa célébration, au bénéfice d'un amoralisme revendiqué, mais aussi sa compossibilité avec celle de l'artificialité, notion cardinale de la contre-éthique décadente. C'est précisément dans cette dialectique équivoque que peut se réaliser la possibilité d'une irruption de la préhistoire dans l'environnement industrialisé, prenant tantôt la forme de rémanences, de permanences ou de résurgences. Mais, bien souvent, nous le verrons, la préhistoire offre plus simplement des appuis symboliques pour renvoyer à autre chose qu'à elle-même, et notamment la société productrice du discours elle-même, comme le note Jean de Palacio qui voit en la figure de l'homme des cavernes une figure qui sert au décadent à « se réfléchir lui-même¹²⁹ ». À travers différents exemples issus de la littérature et des arts visuels et à partir des indices du changement de paradigme identifiés par Hartog et résumés plus haut, nous pourrions dégager des tendances qui nous permettront, d'une part, d'appréhender un discours singulier sur la préhistoire et, d'autre part, de mieux cerner les rapports que les décadents entretiennent avec leur société.

Il est d'abord possible d'isoler plusieurs formes d'incursion de la préhistoire dans la modernité, selon différents ordres de grandeur : nous pouvons imaginer le surgissement ou la présence, au sein de la société industrialisée, et non en ses marges ou dans des espaces exotiques, d'environnements préhistoriques entiers (c'était le cas dans « Le Dernier Homme » de Champsaur, ce le sera aussi, au bénéfice d'hallucinations subies par Des Esseintes, chez Huysmans) ; l'apparition ou la persistance des individus préhistoriques eux-mêmes ou celles d'éléments non-humains (notamment chez Lemonnier, ou dans *Hémo*, de Dodillon) ; ou enfin

¹²⁷ Jean-Marie Seillan identifie les raisons de la délégation de la thématique coloniale à la paralittérature : « D'abord parce que la seconde colonisation a été concomitante, dans l'histoire littéraire, du mouvement naturaliste qui, Zola en tête, bornait ses ambitions analytiques à la société hexagonale, du courant décadent dont les personnages se contentaient, à l'imitation de des Esseintes, de voyager en chambre close ou dans les cultures du passé, du mouvement symboliste enfin qui, épris de spécularité, jugeait la référentialité naïve et privilégiait les formes brèves ou fragmentaires peu adaptées à l'invention romanesque. » SEILLAN, Jean-Marie. « La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 139, n° 1, 2008, pp. 33-45.

¹²⁸ *Anamorphoses décadentes, op.cit.*, p. 205 : « En opérant le choix d'une femme d'autant plus abominable qu'elle est naturelle, la Décadence amorce ainsi une déroutante réconciliation entre l'Art et la Nature, désormais rendue à sa barbarie initiale. »

¹²⁹ *Le Silence du texte*, Louvain, Peeters, 2003, p. 169.

de caractères, d'éléments précis, qui, même infimes, reconduisent à l'idée de préhistoire (c'est encore le cas chez Huysmans, mais aussi chez Laforgue).

Le premier cas est évidemment remarquable et doit nécessairement emprunter le fantastique, l'onirisme ou au moins, la vision, qu'elle découle d'une rêverie (éventuellement cauchemardesque) ou d'une méditation. Afin de bien rendre compte d'une réelle irruption du préhistorique dans la modernité industrielle, nous écarterons de notre examen les récits situés dans des territoires vierges (*lost world tales*), mais aussi certains romans de Camille Lemonnier¹³⁰ qui font pourtant bien intervenir des tropes préhistoriques, en particulier le retour atavique de supposées pulsions primitives, mais précisément à l'occasion de l'éloignement géographique et social des protagonistes vis-à-vis de la ville civilisée. Mentionnons tout de même *Un Mâle*, publié en 1881 et narrant l'amour promis à la contrariété (et à la tragédie) d'un primitif moderne, reclus dans la forêt, pour une fermière plus aisée. Le roman est déjà décadent par le style mais naturaliste par ses thématiques, exposant notamment la permanence des caractères primitifs dans les ébats de ce couple aux marges de la civilisation (la préface de Rosny, alors encore zolien, ne doit pas nous tromper). Signalons également, du même auteur, *L'Homme en amour*, publié en 1897, dans lequel le romancier fait de la forêt le lieu d'appétits sexuels enfouis sous les hypocrites conventions religieuses, et qui y ressurgissent à l'occasion d'un mariage de la thématique atavique et adamique. *Adam et Ève*, précisément, publié deux ans plus tard, met en scène le retour à la nature de personnages contemporains errant d'abord dans les espaces périurbains. Plus éloigné des villes encore, signalons *L'Île vierge*, où la forêt « suggère les forces éternelles¹³¹ » alors que « l'aigre pipeau [d'un personnage] semble venir du fond des âges¹³² ». Si la forêt peut s'offrir avec évidence comme l'espace de la survivance ou de la résurgence du préhistorique, notons, pour ce qui nous occupe ici, que Lemonnier n'en

¹³⁰ Auteur belge, cousin de Félicien Rops, il se lie d'abord avec les naturalistes, par son écriture, mais aussi sa défense des peintres liés au mouvement. Vers l'époque qui nous concerne, c'est-à-dire à partir des années 1880, cependant, il se rapproche du décadentisme, que ce soit sur le plan thématique ou stylistique. En définitive, Lemonnier maintient longtemps cette position médiane entre l'école de Zola et la dissidence huysmansienne, qu'il admire tous deux, ce qui fait son originalité (René-Pierre Colin affirme quant à lui que *La Fin des bourgeois*, dont nous parlerons plus loin, est « tout à la fois une œuvre naturaliste et une œuvre décadente », *Dictionnaire du naturalisme, op.cit.*, p. 314). Ses œuvres sont notamment marquées par une recherche incessante de l'animalité en l'homme.

¹³¹ *L'Île vierge*, Paris, Dentu, 1884, p. 4.

¹³² *Ibid.* p. 6. L'analogie avec les « matins du monde » p. 8 et l'Éden se poursuit tout au long de ce roman exotique.

fait pas systématiquement une *terra incognita* exotique : dans *Au cœur frais de la forêt*, sorte de pastorale remplaçant Daphnis et Chloé par un couple de mendiants publié en 1900, ce sont des bois proches des villes qui « perpétuaient un primitif chaos¹³³ ».

L'environnement sylvestre, au même titre que l'île mystérieuse et lointaine, s'offre donc comme le lieu privilégié de la résurgence ou de la conservation du préhistorique. Elle constitue, selon Marc Guillaumie,

un lieu non-social ou pré-social, le lieu des origines. Elle cache des isolats terrifiants, elle a une force et un mystère. La forêt est hors de l'espace social : elle recèle donc les dangers, mais aussi la liberté (y compris sexuelle) que la société, en se construisant péniblement, a réussi à bannir¹³⁴.

S'il paraît donc bien naturel d'y rencontrer des êtres d'un autre âge, l'irruption de la préhistoire dans l'environnement urbain doit en revanche nous étonner. Elle doit également nous alerter sur l'obsession artificialiste d'une littérature presque entièrement tournée vers l'urbanité, même quand elle invite la préhistoire et au moment même où Zola, dans *La Terre*, accompagne son lectorat en ruralité, déclenchant au passage l'ire des signataires du *Manifeste des Cinq*. Durant la même période, Huysmans revient passagèrement sur le monde paysan pour se moquer des bourgeois qui en subissent la sournoiserie dans *En rade*, mais il a auparavant rejeté le naturalisme et célébré l'artificialisme dans *À Rebours*. Pour Des Esseintes comme pour ses émules également inspirés par Baudelaire, ce qu'il s'agit de dénoncer en la nature, c'est une corruption universelle à laquelle préférer la sophistication de l'artificialité. Et cette corruption semble bien originelle comme le suggèrent les divagations préhistoriques auxquelles invite la contemplation des fleurs :

Tout n'est que syphilis, pensa Des Esseintes, l'œil attiré, rivé sur les tigrures des Caladium que caressait un rayon du jour. Et il eut la brusque vision d'une humanité sans cesse travaillée par le virus des anciens âges. Depuis le commencement du monde, de pères en fils, toutes les créatures se transmettaient l'inusable héritage, l'éternelle maladie qui a ravagé les ancêtres de l'homme, qui a creusé jusqu'aux os maintenant exhumés des vieux fossiles¹³⁵.

¹³³ *Au cœur frais de la forêt*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1900, p. 192.

¹³⁴ *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p. 88.

¹³⁵ HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Charpentier, 1884, pp. 124 et 125.

Le passage de l'observation à la vision intérieure puis aux considérations générales rapportées au style indirect libre trahissent bien le caractère entièrement cérébral de cette préhistoire placée sous le signe de la maladie. Si la vision dépeinte par Huysmans mobilise notamment l'imagerie farouche, ce n'est pas, comme chez Rosny, entre autres, pour nourrir un discours progressiste, mais bien pour dénoncer un état universel et stable de perversion, terme dont le sens se trouve réinvesti : l'idée de détournement d'êtres initialement engagés dans la voie de la pureté est évacuée au profit de l'idée de retour de la corruption originelle. Le décadent huysmansien semble n'en pas finir de décroître vers cet état premier nécessairement pervers et dont la préhistoire serait le point de chute ultime, dans laquelle il aime à entraîner les autres. C'est ce que laisse penser le passage de la perversion du jeune Auguste Langlois par le protagoniste (chapitre VI), dont Des Esseintes compte bien faire une bête humaine en lui faisant goûter la luxure avant de l'en priver.

Le tropisme sylvestre, parfois associé à la thématique cynégétique, ne sert pas tant à renvoyer à l'idée de marges sociales ou de périphéries géographiques de la société qu'à un espace avant tout intérieur, un lieu germinatif où se conservent les atavismes féroces prêts à resurgir. Comme chez Rops, à qui il voue une admiration maintes fois déclarées, la préhistoire intime de Huysmans se rend disponible à l'expression des pulsions intérieures et se trouve donc contaminée par sa vision de la sexualité : une sexualité pornocratique qui se réalise auprès de femmes marginales dont le personnage décadent accepte d'être le vassal. Ainsi, Huysmans insiste sur le caractère anti-naturel des partenaires de Des Esseintes, mais, en vertu de la nature originellement perverse et paroxystique de l'état préhistorique que nous avons évoquée, l'artificialité que leurs rituels sexuels solennisent y reconduisent toujours. C'est, dans une certaine mesure, le cas avec Langlois, puisque son renvoi à l'état farouche participe d'une quête de la jouissance par procuration. C'est encore le cas de Miss Urania, l'acrobate américaine dont l'étrangeté éveille le désir de Des Esseintes. Il en apprécie d'abord le passage des « singeries gracieuses, [d]es mièvreries de femelle » aux « charmes agiles et puissants d'un mâle¹³⁶ » excitant en lui le fantasme d'un échange des sexes sous le patronage de la thématique de l'animalité : le dandy admire la « force brutale » de la courtisée, qu'il voudrait « stupide et bestiale », dotée d'une « ardeur animale¹³⁷ », hume sa « senteur de bête bien portante » ou

¹³⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 139.

encore son « arôme naturel et brut¹³⁸ ». Si le tropisme animal n'appelle pas nécessairement la thématique préhistorique, le retour déceptif aux « exhalaisons civilisées » qui clôt la romance passagère permet d'en faire valoir la portée régressive. À ce titre, la thématique originaire pourrait se lover là où on ne l'attend pas, si l'on souscrit à l'hypothèse de Lise Revol qui propose d'entendre la voix de l'amante ventriloque du protagoniste, plus loin dans le chapitre, notamment quand elle est invitée à la prêter à une figurine de sphinx, comme parole originelle, parce que mystérieuse, hybride, imprécise et utérine¹³⁹.

Nous le voyons avec ces exemples, les interrogations que pose Huysmans dans ce roman dépassent de loin la seule complaisance qui se réaliserait dans le dialogue d'Eros et Thanatos : il s'agit notamment de se demander dans quelle mesure le naturel et le culturellement construit se disputent la responsabilité de l'intrication entre sexe et violence, en définitive, d'interroger l'ancienneté, donc la légitimité et la pérennité, de la morale moderne à ce propos. Nous ne le mentionnons qu'allusivement puisque ce conte ne fait pas directement référence à la préhistoire, mais c'est par ailleurs une question semblable que pose Georges Rodenbach dans « L'amour et la Mort », conte publié posthument dans *Le Rouet des brumes* en 1901, dans lequel un darwinien oppose à son interlocuteur idéaliste l'argument qu'une telle association entre sexe et violence est le fruit de sophistications de décadents alors même qu'il admet son ancrage dans une nature trompeuse. Le scientifique et l'idéaliste concluent à « l'impénétrabilité des volontés occultes de la nature ».

En permettant à la préhistoire de se rejouer sur la scène intime, Huysmans propose donc un retour du passé immémorial qui se singularise, se distingue des résurgences ataviques mises au jour par le projet naturaliste mais qui participe lui aussi de cette « contemporanéité de la préhistoire¹⁴⁰ » que Rémi Labrusse décèle derrière la contamination de la modernité par des origines qu'elle se fantasme elle-même. C'est bien à cette condition que peut se réaliser l'invitation de la préhistoire dans le salon du raffiné *fin-de-siècle*. Il s'agit de boucler la boucle, décroître le plus bas, le plus profond possible, par l'épuisement de l'artificialité même, mais aussi accepter, en amont, la part de dégoût qu'inspire la nature et voir en la permanence ou la

¹³⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹³⁹ REVOL, Lise, « Le sphinx sans secret ? Décadence du mythe, poétique de l'énigme », dans MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 84.

¹⁴⁰ *Préhistoire, l'envers du temps*, *op.cit.*, p. 50.

résurgence des caractères préhistoriques l'expression de cette dernière en l'homme. L'issue à l'hégémonie de l'école de Zola et la constitution en tant que tendance nouvelle passe alors par un renversement radical, puisque, comme le remarque Jean Pierrot, le rejet du naturalisme débouche sur l'humiliation de la nature elle-même :

Au départ, [la décadence] s'appuie sur une conception assez pessimiste de l'existence humaine : une existence soumise aux nécessités impitoyables du déterminisme physique, physiologique et social, qui écrase l'homme sous les lois de l'hérédité, l'espèce sous celles de l'Évolution, l'individu d'exception sous la loi du grand nombre affirmée par la démocratie. La foi religieuse n'est plus qu'un souvenir nostalgique, l'amour que la soumission inconsciente aux volontés aveugles de l'instinct de survie de l'espèce. La Nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru trouver les Romantiques, apparaît comme une mécanique insensible et impitoyable¹⁴¹.

Le conflit entre la part d'attraction et celle de répulsion que suscite le naturel chez le personnage décadent s'arbitre évidemment de manière fort différente d'un texte à l'autre et il faut admettre que, chez Huysmans, la négociation de l'une et de l'autre est déjà ambiguë : ces épisodes de perversion par le truchement de la thématique, sinon préhistorique, au moins originaire, constituent des analepses dans le récit puisqu'ils sont décrits à l'occasion des rêveries de Des Esseintes sur son passé. Mais l'issue que se choisit Des Esseintes demeure bien la confection d'un univers entièrement artificiel qui n'accepte la nature qu'à la seule condition qu'elle paraisse, par un retournement dont l'auteur est familier, imiter paradoxalement l'artifice¹⁴². La préhistoire n'en reste pas moins, nous l'avons vu, un sujet permettant d'exprimer à la perfection cette « forme moderne de la fatalité¹⁴³ » en cela qu'elle s'installe dans un état permanent, du moins vers lequel le personnage retourne toujours quand bien même son refus du déterminisme, en particulier biologique, lui fait préférer la culture au détriment de la nature, voire nier la seconde dans un excès de la première¹⁴⁴. Car, si les caractères supposément préhistoriques, comme nous le verrons, peuvent servir à mettre à distance la rusterie de figures repoussoirs comme le bourgeois ou l'homme du peuple, ils se teintent d'une coloration notoirement plus noble lorsque c'est un dandy décadent qui les endosse. Pourtant, le temps de l'exaltation de la pureté primitive caractéristique du post-symbolisme et des avant-

¹⁴¹ PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 2007, p. 19.

¹⁴² C'est ce sur quoi débouche le passage du choix des fleurs, dans le chapitre VIII.

¹⁴³ Nous empruntons cette image à Jean Pierrot qui évoque en ces termes l'imaginaire de l'hérédité. *L'Imaginaire décadent, op.cit.*, p. 63.

¹⁴⁴ Idée notamment défendue par Valérie Michelet Jacquod dans *Le Roman symboliste : un art de l'extrême conscience*, Paris, Librairie Droz, p. 96.

gardes n'est pas encore venu et le retour de la préhistoire au sein du personnage décadent vient encore signaler un tourment voire acter une tentative de suicide culturel, une volonté de refus catégorique de la contemporanéité.

Il convient néanmoins de ne pas appliquer imprudemment les conclusions auxquelles nous invitent la lecture d'À *Rebours*, aussi archétypal soit ce roman, à un ensemble de textes dont nous avons signalé l'hétérogénéité et de réaffirmer ici la pluralité du traitement d'un sujet qui nous permet d'observer des tendances plutôt que de définir un projet littéraire uniforme. En effet, Jules Laforgue, par exemple, est certes l'un des rares à rendre compte, en France, des travaux de l'artiste allemand Max Klinger qui l'ont fortement impressionné. Les centaures, en particulier, l'invitent à une rêverie mytho-préhistorique : « il a vécu avec cette race des premiers jours de la terre et l'a surprise dans ses jeux, ses courses, ses combats, au milieu des paysages chaotiques¹⁴⁵ ». Pourtant, tout paraît les opposer sur l'usage fait de l'irruption de la préhistoire dans la modernité. Quand le graveur introduit une créature préhistorique dans une série d'eaux-fortes, *Ein Handschuh [Un Gant]*¹⁴⁶, en 1881, d'abord discrètement puis de manière fracassante dans la dernière planche que le ptérosaure domine [B.4.d], il s'en sert pour métaphoriser les pulsions enfouies qui travaillent le sujet moderne après une scène classiquement galante. Quand Jules Laforgue propose une « Complainte des nostalgies préhistoriques », dans son recueil fondateur pour la sensibilité décadente (*Les Complaintes*, 1885), il trompe encore son lectorat en déroulant, strophe après strophe, des scènes de la quotidienneté bourgeoise d'une navrante banalité.

L'exemple de Laforgue confirme encore la préférence pour la possibilité identificatoire, parmi les trois stratégies d'accession à la préhistoire que nous avons proposées dans notre première partie (évolution, comparaison, identification). Nous ne traiterons cependant pas ici celle de la narrativisation de l'évolution, puisqu'elle infuse à ce point le

¹⁴⁵ Dans le compte rendu d'une « Exposition de l'union artistique de Berlin » (*Chronique des Arts et des Curiosités*, 8 juillet 1882, pp. 185-186), reproduit par Mireille Dottin dans *Textes de critique d'art*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1988.

¹⁴⁶ Sixième « Opus » d'un ensemble de séries de gravures marquées par une noirceur manifestement empruntée à Redon, mais singularisées par une approche plus réaliste, dans la facture et le trait, de l'expression et de la représentation de scènes oniriques. Ces différentes séries, par leur expressivité et la place réservée aux monstres de l'inconscient, auront une influence certaine sur Kubin et l'expressionnisme. Ce portfolio, en particulier, raconte, planche après planche, la trouvaille par un homme du gant qu'une jeune femme abandonne derrière elle lors d'une séance de patinage. Le protagoniste, suite à cet événement, s'enfonce peu à peu dans une hallucination cauchemardesque où le gant s'associe à des visions bestiales et implicitement sexuelles.

traitement symbolo-décadent de la préhistoire qu'elle fera l'objet d'une section à part entière. En revanche, l'évidente préférence de la stratégie identificatoire au comparatisme, qui ressort de la lecture de notre corpus, appelle commentaire. Le refus du didactisme revendiqué par les productions décadentes peut suffire à expliquer l'évacuation d'un procédé qui a d'abord vocation à expliquer, à faciliter la compréhension. La stratégie identificatoire, quant à elle, permet en retour une célébration ou une déploration, dans notre cas, de la contemporanéité que la décadence fait évidemment sienne. Il ne s'agit certes pas de suggérer que ces productions aient été imperméables aux méthodes ethno-comparatistes et conséquemment aux théories racialistes qui avaient cours en leur temps, mais bien de remarquer que leurs auteurs n'avaient pas tant d'intérêt à puiser dans ces données de l'atmosphère culturelle en vue de la constitution de leur poétique. Ces éléments sont plus volontiers mobilisés au profit d'une esthétique plus largement primitive dont la rugosité, amalgamée avec d'autres expressions archaïsantes, répond plus volontiers à un besoin de subvertir les codes de la création occidentale que de lui tendre un miroir déformant à même de le valoriser, comme le permet la démarche comparatiste dans l'imaginaire préhistorique ambiant. Pour mieux comprendre cette approche symbolo-décadente de la fascination pour le primitif que l'on n'appelle pas encore le *primitivisme*, il convient de citer, certes un peu longuement, Rodolphe Rapetti :

La distinction entre primitif et archaïque n'était alors pas absolument nette, y compris dans les travaux anthropologiques qui, au contraire, tendaient souvent dans leurs conclusions à fondre en un mythe des origines art tribal, art préhistorique et dessins d'enfants ou d'aliénés, en fait, tout ce qui s'écartait ostensiblement du canon issu de l'Antiquité classique. [...] L'assimilation dans l'anthropologie moderne du génie, du fou et du « sauvage » telle qu'elle pouvait être déduite des théories de Lombroso, si elle fut contestée, ne reçut pas de démenti suffisamment étayé pour ne pas faire son chemin. Le primitivisme est ainsi lié au développement de l'institution psychiatrique, dont il constituait un détournement symptomatique du pan-esthétisme propre à la mentalité symboliste : de signe clinique permettant de diagnostiquer l'anomalie de la structure mentale, l'archaïsme devenait source d'une émotion esthétique à laquelle n'était pas étrangère la remise en cause de l'idée occidentale d'un art mimétique¹⁴⁷.

L'œuvre de Jules Laforgue offre des exemples intéressants de ce « pan-esthétisme » en matière de primitivisme, tant il déploie une poétique de l'originarité polymorphe et plurielle dans ses sources d'inspiration. Son recueil *Les Moralités légendaires* est symptomatique de cet éclectisme. Son deuxième conte, « Le Miracle des roses », porte en épigraphe une citation de

¹⁴⁷ RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, op.cit., pp. 181-182.

Darwin, que le poète cite ailleurs à l'envi¹⁴⁸, portant sur la botanique et venant assécher, par son aridité et sa technicité, la poésie du titre. Surtout, le récit se déroule essentiellement dans une station thermale, espace de retrait hors du temps et hanté par le passé, l'« antan » souvent évoqué, et le dépérissement des « névropathes » qui y errent, que l'on » rencontre au coin des bois, la face agitée d'inquiétants tics, semant dans les ravins antédiluviens les petits morceaux de lettres déchirées¹⁴⁹. » La mention des temps préhistoriques, même furtive, semble renvoyer à un espace mental configuré par la maladie : si les ravins sont « antédiluviens », c'est peut-être qu'ils sont le lieu où s'épanche la conscience régressive des malades. L'image préhistorique permet d'associer désordre psychopathologique, permanence du révolu et temporalité contre-intuitive. Ce dernier point parcourt tout le recueil, marqué par une aspiration permanente vers des origines insituables, désignées tantôt par la paléontologie, tantôt par des anthropogonies ascientifiques. Le conte étiologique « Pan et la Syrinx », par exemple, dépeint un « Âge pastoral » atemporel, pouvant rappeler, à certains égards, des « âges » préhistoriques, si de nombreuses références à l'industrie ne venaient parasiter l'énonciation au détour de comparaisons et métaphores. La mention des « citernes », des « échafaudages » ou des « aérostats¹⁵⁰ » déstabilise les caractéristiques apparemment archaïsantes de cette « Arcadie¹⁵¹ » étrangement issue d'un « commencement du monde quand Dieu dit “que la lumière soit.¹⁵²” » Pan offre par ailleurs un pendant bestial et brutal à la fragilité de l'Ève qu'il poursuit, le couple formant une figure originelle bifrons mariant vision de l'âge d'or et vision de l'âge farouche, tout en contournant la discipline préhistorique, ailleurs occasionnellement conviée¹⁵³. Les termes « sauvage » et « primitif », fréquemment employés pour le qualifier, ainsi que la référence à Caliban, achèvent d'opacifier cette poétique originaire hétéroclite, qui se déploie évidemment dans ses poèmes mais s'épanouit également dans sa critique d'art.

¹⁴⁸ Voir les « notes esthétiques » de Laforgue : « fureur génésique de l'art » dans *Œuvres complètes III. Mélanges posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1903, p. 147, où Darwin est cité parmi Hugo, Delacroix, Beethoven et Baudelaire en qualité de créateur.

¹⁴⁹ *Les Moralités légendaires*, Paris, Librairie de la Revue indépendante, 1887, p. 63.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 170, entre autres.

¹⁵² *Ibid.*, p. 177.

¹⁵³ Notamment dans ses « Nobles et touchantes divagations sous la lune » (*L'Imitation de Notre-Dame la lune*, Paris, Vanier, 1886, p. 63.) : « Et les bons végétaux ! Des fossiles qui gisent/ En pliocènes tufs de squelettes parias/ Aux printemps aspergés par les steppes kirghyses/ Aux roses des contreforts de l'Himalaya ! »

Même si, selon de nombreux critères, Jules Laforgue est plus assimilable au décadentisme, il est possible de déceler ici une poétique typiquement symboliste des origines. Du moins le tramage permanent qu'il propose de modèles archaïsants duquel la préhistoire ne peut être extraite semble tendre vers le surgissement d'une primitivité aux origines indécises, suivant le programme que Verhaeren assigne, en négatif, au symbolisme :

Le symbole consiste donc – et sur ce point fondamental on est généralement d'accord – à faire surgir au-delà du fait décrit, de la circonstance ou de l'histoire ou de l'anecdote rapportées et montrées, au-delà des contingences et des accidents, l'idée latente et pure éveillée en nous ; il est des poètes qui s'émiettent en détails, en analyses, en récits, et qui les présentent de telle façon qu'aucune synthèse, aucun résumé, aucun concept nu et primitif ne s'en lève. Ces poètes sont le *contraire* d'un poète symboliste¹⁵⁴.

Cet effort dirigé vers une peinture « pan-esthétique » des origines, programmée par certains symbolistes mais déjà décelable chez les décadents, semble décourager le recours aux stratégies comparatistes qui, en déplaçant la notion d'origines sur le seul axe géographique et culturel, la situent dans un ailleurs certes exotique, mais toujours contemporain, et la vident de sa potentialité de fuite hors du monde. Pourtant, le geste identificatoire, nous l'avons dit, semble plus plébiscité par les décadents ; ce qui étonne peu chez des auteurs volontiers ironiques et pessimistes qui peuvent récolter *via* cette stratégie les ferments de leur déploration de la contemporanéité. En résumant à grands traits, la fuite hors du monde, hors « du fait décrit, de la circonstance ou de l'histoire ou de l'anecdote rapportées et montrées » que proposent les symbolistes, peut être comprise comme la conséquence logique d'un dégoût de la modernité préparé par les décadents. Car ces derniers, en dépit du nihilisme qu'ils affichent, habitent bien le monde, même trop, pourrait-on dire, puisque les « névropathies » dont ils prétendent souffrir sont bien le résultat des agressions d'une modernité jugée médiocre autant qu'effrénée. Et l'imaginaire préhistorique qu'ils déploient, par voie de conséquence, se ressent de cette appartenance à la contemporanéité et y reconduit.

On constate donc une paradoxale inscription de la primitivité préhistorique dans la sophistication célébrée par la décadence qui peut également viser ce simple effet : surprendre, introduire l'image inattendue alors que le texte nous a installé dans la contemporanéité la plus immédiate et dans ce qu'elle a de plus artificiel. De tels effets paraissent certes anecdotiques et

¹⁵⁴ Conférence probablement donnée en 1891, retranscrite sous le titre « Hugo et le romantisme », dans *Hugo et le romantisme* (présentation de Paul Gorceix), Bruxelles, éditions Complexe, 2002, p. 57.

ne doivent pas nous inviter à forcer l'analyse, mais leur recours mérite d'être signalé lorsque l'on aborde des littératures à propos desquelles nous avons vu la place cardinale qu'occupent, d'une part, l'attention portée à l'artificialité et d'autre part l'originalité et la singularité revendiquées comme des valeurs poétiques et esthétiques à part entière. Relevons, parmi ces irruptions surprenantes de la préhistoire dans la modernité avoisinant la gratuité, l'assimilation entre éléments urbains et préhistoriques que propose Jan, le personnage du *Hémo* de Dodillon, alors que la thématique préhistorique, nous le verrons, se déploie plus naturellement ailleurs dans cet ouvrage :

La rue qui se rétrécit entre la double file des façades blanchies à la chaux, est pour lui, le soir, un ravin crayeux dont il habite la crête, contemporain des époques disparues ; le tramway passant en bas, deux grosses lanternes allumées, est un mastodonte aux yeux énormes et si la voiture s'arrête pour se vider d'un voyageur, il se figure l'animal accroupi se soulageant d'un de ces excréments qui, durcis en coprolithes dans la suite des siècles, suffisent aux savants pour reconstituer l'intestin, l'estomac, les dents ; la tête, toute la bête originelle¹⁵⁵.

La fin de ce passage, parce qu'il peut nous aider à mieux observer le glissement opéré depuis le naturalisme, donc à cerner la spécificité du discours décadent, mérite que l'on s'y arrête. Nous n'avons certes pas là un texte programmatique comme celui, déjà mentionné, dans lequel Zola compare le travail du romancier à celui du naturaliste qui reconstitue l'être à partir de l'ossement. Mais le détournement de la « méthode de Zadig¹⁵⁶ », sur un mode scatologique ici, indique bien un changement de paradigme alors même que c'est toujours la méthodologie de Cuvier mise au service de l'idée de reconstitution des êtres qui est convoquée.

Mentionnons encore cette autre irruption ponctuelle de la préhistoire en contexte moderne qui se signale encore par son apparente gratuité mais aura peut-être encore le mérite de singulariser le traitement décadent de ces fulgurances : dans *L'Homme de joie*, Dubut de Laforest place, au banquet d'un milliardaire américain mégalomane, un orchestre composé de musiciens déguisés en différentes espèces de singes éclairé par des hommes en peau de bête « venus des peuplades qui marquent les gradations de l'espèce humaine¹⁵⁷ », supposés donner à voir les différentes étapes scandant le *continuum* descendant de l'homme au lémurien. Ici

¹⁵⁵ *Hémo*, *op.cit.*, p. 200.

¹⁵⁶ D'après l'ouvrage de Claudine Cohen du même nom (Paris, Seuil, 2011). L'autrice y relève la fascination du siècle pour la méthode anatomique de Cuvier qui permet de déduire la forme générale d'un organisme à partir d'une seule partie.

¹⁵⁷ DUBUT DE LAFOREST, Jean-Louis, *L'Homme de joie : mœurs parisiennes*, Paris, Dentu, 1889, p. 219.

encore, le glissement opéré entre naturalisme et décadentisme est observable au bénéfice des modalités d'irruption de l'imaginaire préhistorique. Le recours à l'ethno-comparatisme autant qu'au schème évolutionniste indique bien que cette littérature est redevable de son épistémè. La brève citation que nous avons tenu à rapporter en rend également compte et encourage à concevoir cette littérature comme perméable à l'idéologie ambiante. Mais, surtout, l'assimilation du contemporain occidental au singe s'installe dans une zone grise de notre typologie : dans la *Rome* de Zola, nous l'avons vu avec la vision des chiffonniers, ce sont les conditions sociales dégradantes qui font choir les hommes dans un état quasi-simiesque. Ici, c'est le caprice momentané d'un désœuvré fantaisiste qui se confectionne une préhistoire artificielle, paradoxalement sophistiquée et délibérément inutile, autant que peut l'être l'énumération des noms savants des différentes espèces de singes qui vient qualifier les musiciens.

En dépit de leur caractère aléatoire, voire gratuit, ces deux exemples mettent en lumière une caractéristique moins anecdotique de l'irruption de la préhistoire en contexte moderne : formellement elle a majoritairement lieu à la faveur d'une comparaison ou d'une analogie, aussi anodine soit-elle en apparence. Plus qu'elle ne répond à une vocation de reconstitution à visée pédagogique, la préhistoire est donc fréquemment retrouvée, dans ces littératures, à l'occasion d'une récréation intentionnellement fantasmatique où l'imagination est maîtresse, en dépit de la mise en évidence occasionnelle des sources savantes sur lesquelles elles se fondent. Les exemples analysés plus haut semblent également participer à acter un nouvel usage de l'imaginaire atavique, certes redevable du legs naturaliste, mais dont les enjeux auraient été détournés pour bifurquer vers un repli radical sur l'intériorité du personnage. Si les décadents tentent eux aussi d'excaver des pulsions enfouies, il ne s'agit alors plus d'observer et comprendre les déterminismes biologiques qui configurent les rapports sociaux, mais de les considérer comme le signe de la permanence de notre primitivité, comme l'horizon indépassable, ou plutôt, le fond jusqu'où descendre par le repli sur soi, regardé avec vertige. Posée comme absolu du déclin, la préhistoire a donc toute sa place dans un univers de la décadence aussi obsédé fût-il par l'artifice, dès lors qu'elle s'inscrit dans une temporalité, sinon circulaire, au moins alternative, opposant à l'idéologie du progrès la certitude de la chute après l'épuisement. En procédant ainsi, mais également, nous l'avons vu, en creusant des brèches visant à déstabiliser le fonctionnement mécanique de la modernité par l'effet de surprise, le

recours à l'imaginaire préhistorique par les décadents permet à la fois de faire affleurer une primitivité toujours latente mais aussi de supposer que les âges farouches sont encore à venir.

Chapitre II. : atavismes, dégénérescence et décadence : regards paléontologiques et darwinistes sur le « corps social »

Les exemples que nous venons d'analyser mettent en évidence une des spécificités de la sensibilité décadente : l'inscription en faux contre l'enthousiasme moderniste et contre l'adhésion à l'idéologie du progrès promue par la III^e République. Ces deux attitudes devant l'avenir peuvent se lire comme l'expression de cultures irréconciliables, d'une décadence qui se veut disruptive au sein d'une Belle Époque dont la dénomination, certes rétrospective, dit bien l'atmosphère supposément apaisée. La date de 1900 sonne l'heure d'un bilan du siècle précédent, qui prend la forme d'une célébration en grandes pompes des avancées techniques et sociales y ayant eu cours, durant l'Exposition universelle qui fait de cette idée conclusive son thème. Malgré ce programme en forme de constat, l'événement demeure tourné vers l'avenir, comme avait pu l'être la dernière Exposition parisienne en date, en 1889, qui se proposait pourtant de célébrer le centenaire de la Révolution. À cette occasion, la porte conçue par Binet, seuil monumental de l'Exposition, en empruntant ses formes aux organismes cellulaires étudiés et dessinés par Haeckel, semble solenniser le mariage de l'avenir et du passé, de la modernité formelle et d'une esthétique de l'originarité¹⁵⁸. L'érection de ce monument témoigne d'une infusion des savoirs biologiques dans la culture qui s'expose au grand jour, alors que les hallucinations d'un Des Esseintes à l'issue de son immersion dans l'univers organique de Redon était auparavant le signe d'une sophistication élitare. Évanghélia Stead remarque que,

De 1899 à 1904, Ernst Haeckel publie justement ces monstres naturels dans les luxueux volumes et les cent planches de *Kunstformen der Natur*, en en soulignant l'intérêt artistique. Sous la double garantie d'Haeckel et d'Albert Gaudry, auteur de *L'Essai de paléontologie scientifique* et des *Enchaînements du monde animal*, ces formes se retrouvent sur la porte Binet – symbole de la fin-de-siècle et de l'art nouveau triomphant à l'exposition universelle de 1900, mais aussi « signe affligeant de décadence » pour Rémy de Gourmont qui l'éreinte dans le *Mercure de France*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Sur ce sujet, voir l'article d'Erika Krause, « L'Influence de Haeckel sur l'art nouveau » dans *L'Âme au corps*, *op.cit.*

¹⁵⁹ *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.*, p. 243

Ce jugement de Rémy de Gourmont, à la fois acteur de la littérature décadente et pourfendeur de l'idée de décadence, comme c'est souvent le cas¹⁶⁰, est symptomatique d'une appréhension plus largement répandue, dans cette culture fin-de-siècle que la modernité industrielle dégoûte et qui s'inquiète de l'avenir. Dans le cas de Binet, la mise à profit des savoirs biologiques sur les origines a débouché sur une esthétique qui, plutôt que d'avoir organisé un voisinage pacifié des périodes ou une réconciliation de la modernité avec des origines nécessairement enviabiles, n'a pas su emporter une adhésion consensuelle. Et pour cause, nous allons voir que l'idée contre-intuitive d'une préhistoire posée en horizon, projetée dans l'avenir, n'est généralement pas envisagée avec sérénité par les décadents.

A. Des contes de Haraucourt aux chroniques de Gourmont : l'irrémissible retour de la préhistoire

Alors que les innovations techniques des dernières décennies du siècle, en particulier l'électricité, semblent promettre l'inauguration d'une ère de paix, la littérature décadente vient mettre en doute ces spéculations en y instillant son inquiétude. Avant d'en dégager les axes les plus saillants, admettons la pluralité des rôles que peuvent jouer la poétique des origines de manière générale et, plus particulièrement, l'imaginaire préhistorique, dans ces contre-utopies. L'idéologie du progrès donne lieu à la constitution d'un paradigme temporel qui assigne, certes, une direction à la marche du temps, mais dont la destination peut s'apparenter au retour à un état conçu comme originairement idéal (version de « l'âge d'or » préhistorique, selon notre classification). Dans « La Mort mécanique », conte tiré du recueil *Les Clefs d'or* paru en 1897, Camille Mauclair concède d'abord à l'industrie la possibilité d'ouvrir la voie au retour d'un « véritable Eden¹⁶¹ » permis par l'électricité et la mécanique, mais que les hommes, féroces par nature, ne semblent pas supporter et finissent par mettre à sac. Après une explosion provoquée par la violence de l'homme « revenu à la nature primitive », des rescapés observent « avec la ferveur du premier homme et de la première femme l'immortel soleil qui montait au milieu du ciel¹⁶². » Les bénéfices de l'industrie apparaissent donc ici comme insolubles dans une

¹⁶⁰ Pensons à Huysmans qui célèbre l'artificialisme dans *À Rebours* en 1884 et s'oppose vivement à l'érection de la tour Eiffel en 1889 (« Le Fer », dans *Certains*, Paris, Tresse & Stock, 1889). Cette attaque n'est cependant pas surprenante dans la mesure où la tour incarne aux yeux de l'auteur une mise à l'honneur d'une ère industrielle bourgeoise, laide et utilitariste, alors que la porte de Binet tient plus d'un Art Nouveau tendant à la singularité des formes. Son dénigrement par le promoteur de l'individualisme en art peut donc paraître plus surprenant.

¹⁶¹ « La mort mécanique » dans *Les Clefs d'or*, Paris, Ollendorff, 1897, p. 57.

¹⁶² *Ibid.*, p. 64.

humanité essentiellement farouche alors même qu'ils en sont le fruit. Le conte fait paradoxalement alterner retour à un état édénique, donc placé sous le signe d'une temporalité biblique, mais permis par les avancées techniques, et celui à un état implicitement préhistorique (permis par le prêche de prophètes en « une foi farouche dans la simplicité », au retour à « une animalité voluptueuse¹⁶³ »), naturel, dominé par l'astre dont la permanence contraste avec le rythme des ascensions et des chutes des civilisations. Dans ce conte, la nature humaine, farouche par essence, contrevient à ses aspirations les plus hautes, du moins, ces dernières ne sauraient être réalisées par l'industrie. On observe au sein de ce texte une étonnante cohabitation de deux des schémas que nous avons définis : celui de l'âge d'or et celui de l'âge farouche, tous deux projetés dans l'avenir.

En joignant l'une à l'autre plutôt que d'opter pour une de ces alternatives impossibles, l'auteur livre une vision pessimiste de l'homme en même temps qu'il dénie au progrès technique toute capacité de rectifier cette nature. Mauclair parvient ainsi à conserver la vision des âges farouches qui suppose la férocité intrinsèque de l'homme tout en refusant le progressisme propre aux récits qui, comme c'est le cas pour Rosny, partent des mêmes prémices. Mais le discours porté sur le progrès au moyen d'un télescopage du passé préhistorique et du progrès industrialisé nous paraît plus limpide dans un texte manifestement plus proche de la sensibilité décadente : *l'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam. Alors que Thomas Edison, dont l'écrivain fait un personnage tout entier acquis à la cause industrialiste, vante les mérites du phonographe et de la reproduction photographique, il se met à en imaginer les éventuels bienfaits rétrospectifs :

Et en Histoire naturelle ? En paléontologie, surtout ! – Il est hors de doute que nous nous faisons une idée très défectueuse du mégathérium, par exemple, – de ce pachyderme paradoxal, – et que nos conceptions du ptérodactyle, cette chauve-souris, ce chéoptère [sic] géant, – du plésiosaure, ce patriarche monstrueux des sauriens, – sont, pour ainsi dire, enfantines. Ces intéressants animaux s'ébattaient ou voletaient, cependant, leurs squelettes l'attestent à cette place même où je rêve aujourd'hui, – et ce, voilà à peine quelques centaines de siècles, moins que rien ; – quatre ou cinq fois moins que l'âge du morceau de craie avec lequel je pourrais l'écrire sur une ardoise¹⁶⁴.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁴ *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff éditeur, 1886, p. 31.

Si l'ensemble de l'œuvre trahit une fascination équivoque pour les possibilités offertes par la technique, il nous semble qu'il faut cependant y lire une méfiance teintée d'ironie à l'égard de la modernité industrielle, comme nous invitent à le penser d'autres récits de l'auteur, notamment dans certains de ses *Contes cruels* comme « L'Affichage céleste » ou « La Machine à gloire ». Nous pourrions alors lire, dans les regrets exprimés par Edison quant à une captation photomécanique des créatures préhistoriques, l'extrapolation redoutée d'une technicité hégémonique qui, dans sa démesure, entreprendrait de conquérir la préhistoire. De la même manière que les deux contes cités évoquent le débordement de l'industrie et de la réclame sur les terrains par essence poétiques que sont, respectivement, les cieux et la voix, les promoteurs de la modernité technique envisageraient le dévoilement et l'appropriation d'un temps alors conçu comme relevant du domaine de l'imagination : la préhistoire. La profusion des technoclectes à laquelle cède Edison dans son énumération comme la mobilisation des épithètes homériques, en faisant alterner lexique scientifique et images plus littéraires, pourraient alors dire la négociation conflictuelle entre un savoir spécialisé et le domaine mystérieux dont la science voudrait faire la conquête. La minoration du temps évoqué, pourtant profond, et la relégation des créatures qui l'ont peuplé au rang de sujets « intéressants » vont dans le sens de ce congédiement du mystère par la science. Ce qui est craint ici, ce n'est pas tant le retour de la préhistoire en elle-même que sa domestication par les moyens de la science, le dévoilement du mystère qui la nimbe, la contamination d'un passé mythique par une technicité qui ne se contenterait pas de coloniser l'avenir. La préhistoire spéculative de Villiers vient donc avant tout nourrir son refus de l'idée même de progrès, comme le remarque Rémy de Gourmont dans son *Livre des masques* :

Jamais la notion de *progrès* ne fut pour lui autre chose qu'un thème à railleries, concurremment avec la niaiserie des positivistes humanitaires qui enseignent aux générations, mythologie à rebours, que le Paradis terrestre, superstition si on lui assigne le passé, devient, si on le place dans l'avenir, le seul légitime espoir¹⁶⁵.

Et le romancier-chroniqueur de citer un fragment inédit de l'auteur, issu d'un manuscrit de *L'Ève nouvelle* :

¹⁶⁵ *Le Livre des masques, tome 1*, Paris, Mercure de France, 1896-1898, p. 95.

Nous en sommes à l'âge mûr de l'Humanité, voilà tout. À bientôt la sénilité de cet étrange polype, sa décrépitude, et l'évolution accomplie, son retour mortel au mystérieux laboratoire où tous les *Apparaîtres* s'élaborent éternellement grâce à... *quelque indiscutable Nécessité*¹⁶⁶...

Avant de mener l'examen des appréhensions spécifiquement décadentes d'un éventuel retour de la préhistoire, il apparaît opportun de traiter les liens antécédents entre imaginaire préhistorique et apocalyptique dans une culture plus large afin de mieux faire valoir les particularités de l'eschatologie fin-de-siècle. À ce titre, nous devons signaler un transfert d'une « culture » à l'autre plus étonnant : celui de l'imagerie romantique dans le domaine de la science ou, au moins, de sa vulgarisation. Depuis le milieu du siècle, les tentatives de reconstitutions préhistoriques sont en effet prétextes à la peinture d'un certain sublime apocalyptique défini par Yvon Le Scanff comme la peinture d'une nature chaotique exprimant l'infini et suggérant l'expérience de l'anéantissement¹⁶⁷. La comparaison entre les paléoenvironnements du milieu du siècle, et bien au-delà, et l'imaginaire eschatologique déployé en amont dans la peinture romantique fait valoir, à ce titre, des affinités saillantes [A.13].

En dépit de la reconduction de certaines caractéristiques propres au paléoenvironnement (entassement, prédation), un glissement s'est opéré depuis la gravure de Henry Thomas de la Beche jusqu'à ces représentations cataclysmiques : ces dernières montrent une évidente dramatisation. Ces scènes anthropofuges, pour reprendre la notion forgée par Thomas Schlessler¹⁶⁸, engagent certes toutes, et paradoxalement, le regard de l'observateur humain, mais en vue de projets différents, ce qui en impacte l'organisation et le traitement. Alors que l'aquarelle de 1830 adopte la saturation pour principe d'agencement dans une visée évidente d'efficacité pédagogique (offrir un maximum d'éléments au regard, et le plus clairement possible), les représentations de Pannemaker, Martin et d'autres déploient une scénographie spectaculaire, visant à impressionner l'observateur : centralité des sujets actifs au premier plan, second plan offrant une toile de fond dynamique (engageant par association des effets de son et de lumière), aménagement d'espaces de clarté et d'obscurité guidant le regard vers l'action. En somme, ces paysages préhistoriques cataclysmiques abordent, certes, un sujet inspiré par la

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2007. Voir en particulier le chapitre « Le dynamisme chaotique de la nature ».

¹⁶⁸ *L'Univers sans l'homme*, Paris, Hazan, 2016. Il s'en sert pour désigner une représentation d'un espace où doit être absente jusqu'à l'idée même d'humanité.

science, mais ses traitements, puisqu'ils ne dénotent pas une intention d'effacer la subjectivité de l'artiste et de l'observateur, relèvent davantage du romantisme que du positivisme, selon l'acception baudelairienne depuis laquelle Schlessler pense « l'univers sans l'homme »¹⁶⁹.

À la même époque, un pan de la production picturale s'écarte certes du traitement romantique de la nature en peinture en privilégiant l'effacement du regard individuel au profit d'une tentative de saisie photographique précisément dénoncée par Baudelaire, y compris dans les scènes de chasse ou la peinture animalière en général. Mais cette implication manifeste de la subjectivité dans les représentations picturales de la préhistoire au milieu du siècle s'explique sans doute par les mêmes raisons qui font inévitablement glisser le sujet préhistorique, en littérature, vers la fiction : puisqu'elle repose sur une béance, sur de l'inobservable, la représentation de la préhistoire accueille nécessairement la subjectivité de l'artiste ou de l'auteur.

Parmi les éléments visuels les plus récurrents qu'ont en partage l'imagerie cataclysmique romantique et préhistorique, nous relevons en particulier la présence, en arrière-plan, d'un volcan en éruption, le ciel rayé d'éclairs ou encore l'agitation des flots. De manière moins stable, le soleil, et conséquemment, le ciel, empruntent généralement des tonalités crépusculaires. Tous ces éléments, auxquels s'ajoute l'apparence monstrueuse et chtonienne des créatures invariablement présentées rampantes et en situation de lutte, participent à donner aux paysages préhistoriques l'atmosphère d'un chaos originel dont les éléments demeurent encore indistincts : le ciel est rougeoyant, l'eau est capable de brûler, les dinosaures s'apparentent à des forces telluriques conquérant les forêts, les mers ou les airs. Cette imagerie n'est pas sans évoquer le Tohu-Bohu de la Genèse et signale une évidente reconduction, au sein de reconstitutions à prétention plus ou moins scientifique, du modèle biblique antécédent.

Cependant, il nous faut ici rappeler les contours du contexte épistémique dans lequel ces images s'enracinent en matière de paléontologie, afin de mieux faire valoir les liens qui les

¹⁶⁹ L'historien de l'art s'inspire en effet d'un commentaire de Baudelaire devant certaines toiles réalistes que nous citons ici afin d'éclairer la suite de notre propos : « *Le réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un *positiviste*, dit : "je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas." L'univers sans l'homme. » (Cité par Schlessler p. 67). Il nous a paru étonnant de constater une convergence de point de vue sur ce point avec le principal artisan et théoricien du positivisme en art, Émile Zola, pour qui « le mot "réaliste" ne signifie rien » et qui prétend chercher dans un tableau « un homme et non pas un tableau » (*Mes Haines - Mon Salon, Paris*, Charpentier, 1893, p. 281).

unissent à l'imaginaire eschatologique. La quasi-totalité des paléontologues d'alors, plus particulièrement en France, adhère aux théories de Cuvier dont l'influence restera tenace durant tout le siècle, ce qui complique par ailleurs le départ entre le rôle joué par la prise en compte des savoirs de leur époque et la circulation virale d'éléments visuels qui travaillent ces images. Or, Cuvier a été l'un des plus fervents soutiens à la théorie catastrophiste, qui postule une succession de cataclysmes et de créations *ex nihilo* pour expliquer l'existence passée et l'extinction des créatures préhistoriques. Cette théorie invite à concevoir une réversibilité des modèles préhistoriques et apocalyptiques, l'un invitant à penser l'autre au moyen, nous l'avons vu, d'une imagerie et d'une poétique aux motifs communs. Cette assimilation de l'aube des temps à leur fin se retrouve également, en amont des tendances fin-de-siècle, dans la littérature : Balzac évoquait déjà les mondes excavés par la paléontologie en termes d'« apocalypse rétrograde¹⁷⁰ », formule qui suggère, plutôt que la vision d'un matin du monde pacifié, celle d'un désordre primordial tumultueux. Bien qu'il faille sans doute en premier lieu comprendre le terme dans son sens étymologique de « révélation », sa polysémie autorise une telle interprétation. Ainsi, cet imaginaire préhistorique de la terre sans les hommes¹⁷¹ peut déployer une esthétique du sublime où le Tohu-Bohu de la Genèse ou le Chaos des Théogonies mythologiques et l'Apocalypse se replient l'un sur l'autre à l'occasion de leur supposée validation par la science. En suggérant une temporalité cyclique scandée par la succession des destructions de mondes toujours recommencés, et alors même qu'il enjoint d'abord de comprendre le passé, le cuviérisme peut suggérer l'idée d'une humanité anéantie par les forces chtoniennes endormies dans ces entrailles de la Terre qui gardent jalousement les témoins des catastrophes passées.

En cela, la démarche de Cuvier fait du fossile l'indice, non pas seulement d'une préhistoire révolue, mais d'une extinction à venir. Il s'offre alors comme une « clef de

¹⁷⁰ BALZAC, Honoré de, « Études philosophiques », *Œuvres complètes*, Paris, Houssiaux, 1874, p. 18. Le concept est signalé par Rémi Labrusse dans *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, qui en fait le titre d'un chapitre à part entière.

¹⁷¹ Cette vision est implicitement suggérée par des ouvrages de vulgarisation qui situent leurs reconstitutions sur ce qui sera Paris, ce qui a pour effet, plus ou moins délibéré, de rappeler le caractère éphémère de la capitale : BOITARD, Pierre, *Paris avant les hommes, op.cit.*, ou BERTHET, Élie, *Paris avant l'histoire*, Paris, Jouvett et C^{ie}, 1895.

l'herméneutique au XIX^e siècle¹⁷² », permettant de penser le temps à rebours et d'envisager l'apocalypse brutale comme toujours capable de retour. La préhistoire elle-même devient alors, plus qu'une période chronologiquement situable, une expérience conceptuelle donnant à concevoir la fin de l'homme comme plausible¹⁷³. La contribution à la réhabilitation du sublime apocalyptique que permet la préhistoire ne sera cependant pas mise à profit dans l'imaginaire décadent, ce qui peut surprendre chez des auteurs et artistes préoccupés par l'idée de chute de la civilisation. Cela s'explique, d'une part, par le positionnement de ces tendances dans le champ épistémique, d'autre part, mais nous verrons que ces données sont interdépendantes, par la différence de nature entre les eschatologies romantique et décadente, cette dernière envisageant en effet plus volontiers l'effondrement comme processuel plutôt que cataclysmique, comme catagénétique plutôt que catastrophique, comme procédant d'un long déclin plutôt que d'un brutal anéantissement¹⁷⁴. Nous pouvons également supposer que cette préférence du modèle dégénératif au détriment de la mise en scène de forces naturelles titanesques est plus à même de s'enraciner dans l'esthétique de la modernité urbaine propre au décadentisme que nous avons évoquée plus haut. La nature, pour ces auteurs et artistes, n'est plus cette force supérieure capable d'exécuter les sentences divines, mais une instance perverse qui travaille souterrainement les êtres et préside secrètement à leurs destinées.

L'innutrition du discours cuviériste dans l'imaginaire eschatologique peut nous renseigner, en négatif, sur celle du schéma concurrent, l'évolutionnisme : en 1830, Henry Thomas de la Beche, l'auteur du premier paléoenvironnement déjà évoqué, éreinte le transformisme lamarckien en en proposant une extrapolation absurde dans sa caricature, *Awful Changes* [Fig. 8]. On y voit une assemblée d'ichtyosaures donnant une conférence savante autour d'un crâne humain présenté comme le reste d'une espèce inférieure et disparue. L'intention de son auteur est bien de tourner en dérision l'idée d'une évolution processuelle des êtres au moyen d'un raisonnement par l'absurde. Mais il ne peut se douter que, plusieurs décennies après lui, la hantise d'un déclin progressif de l'homme, de la mise à mal de son

¹⁷² C'est ce que propose Muriel Louâpre dans « Signes fossiles dans la poésie scientifique du XIX^e siècle », dans *Épistémocritique*, volume 5, automne 2009, consultable en ligne : <https://epistemocritique.org/signes-fossiles-dans-la-poesie/> [dernière consultation le 27.07.21].

¹⁷³ Cette idée est développée par Rémi Labrusse dans *Préhistoire, l'envers du temps*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁷⁴ Le modèle cataclysmique perdure cependant dans le siècle. Pour son analyse dans le genre particulier de la poésie, voir *La Crise du moderne* de Yohann Ringuedé, *op.cit.*, pp. 374 à 384.

hégémonie au profit d'autres espèces jusqu'alors considérées comme inférieures, sera prise autrement plus au sérieux, à l'occasion d'un basculement de paradigme épistémique et de sa prise en compte par les tendances culturelles de la fin du siècle.

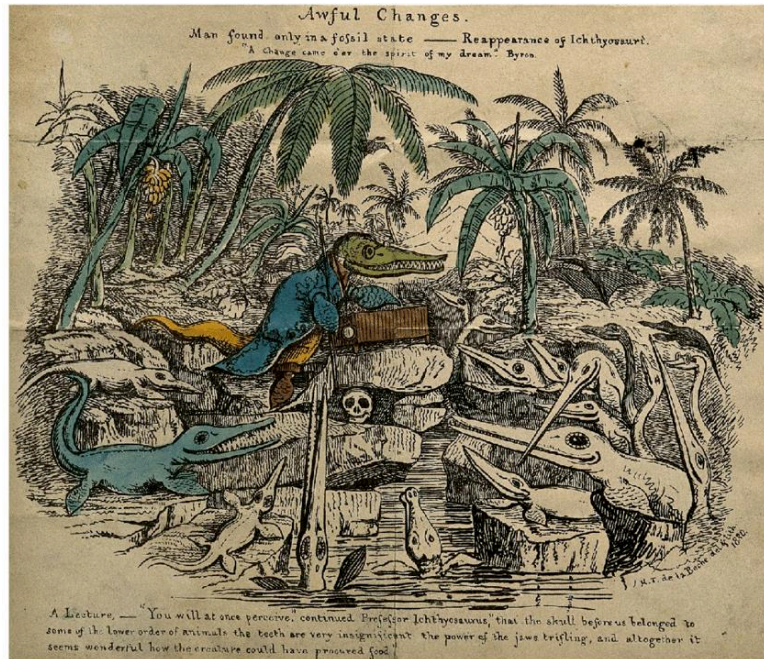


Fig. 8 : Henry Thomas de la Beche, « Awful Changes ».

De telles spéculations se trouvent au fondement de récits décadents qui vont nous permettre d'observer la singularité de la circulation de l'univers préhistorique dans l'imaginaire eschatologique de ces tendances. Ce faisant, nous pourrions observer les paramètres de cohabitation de la préhistoire avec l'après-histoire qui s'y joue, autrement dit, les conditions de projection des débuts des temps sur la fin des temps que la discipline permet aux décadents d'imaginer. Nous l'avons proposé : le réinvestissement de la poétique de la fin des temps spécifique au discours décadent par celle de l'aube des temps est tributaire de la temporalité descendante qui le caractérise. Quand Edmond Haraucourt publie « Le Gorilloïde »¹⁷⁵, en 1906, il a déjà traversé diverses tendances élitaires ou confidentielles de la fin du siècle précédent en y adhérant plus ou moins passagèrement, de la bohème chat-noiresque au symbolisme en passant par le décadentisme. Mais ce conte nous semble caractéristique de la permanence tardive de l'attitude décadente et témoigne de la longévité de ses obsessions. Le récit s'ouvre

¹⁷⁵ HARAUCOURT, Edmond, « Le Gorilloïde », *op.cit.*

sur une situation très similaire à la caricature sus-mentionnée : ici, ce ne sont plus des ichtyosaures qui délibèrent dans un futur lointain, mais de doctes gorilles pontifiant au sujet d'un rebut de l'humanité, sorte d'homoncule atrophié, dernier représentant de l'espèce humaine. Ce « gorilloïde », dont le nom est calqué sur le modèle de l'anthropoïde, terme alors répandu pour désigner l'ancêtre préhistorique, va susciter des débats enflammés chez les gorilles, les uns admettant la possible souveraineté passée de cette créature, les autres refusant de déceler en elle une quelconque intelligence, fut-elle dorénavant éteinte. Si le récit emprunte une évidente tonalité comique, il n'en demeure pas moins l'expression d'une horreur métaphysique (l'extinction de l'humanité) procédant d'une horreur biologique (sa régression). C'est là ce qui fait la spécificité de l'hétérochronie¹⁷⁶ décadente en matière de projection de la préhistoire sur l'avenir : elle repose alors sur la mise en relation d'une humanité déclinante et d'espèces conçues comme concurrentes qui en viennent à la dépasser sur le plan de la civilisation. Aussi ironique soit-il, ce récit semble témoigner de réelles préoccupations de l'auteur qui avait alors fait part d'inquiétudes similaires dans un précédent texte, « Les Derniers hommes »¹⁷⁷. Les premières lignes font d'emblée part de ce relativisme radical et angoissé qui, en mettant la modernité en perspective dans le temps long, en fait valoir le caractère transitoire :

Les générations d'alors étaient si loin des nôtres qu'elles n'avaient même plus, de notre aspect et de nos mœurs, la vague notion qui nous reste des ancêtres préhistoriques. Non pas que ces derniers hommes fussent ignorants de tout : au contraire, notre science moderne, à côté de la leur, semblerait enfantine ; mais ils arrivaient si tard derrière nous que, dans la perspective des âges, nous devenions, pour leur regard, les contemporains de ceux qui vécurent dans les cavernes des forêts, et qui taillèrent les premiers silex.

L'usage en cotexte de l'imparfait et des adresses au lecteur *via* la quatrième personne rend lisible l'effet de court-circuitage constitutif des dispositifs hétérochroniques, qui se complique ici par le télescopage de trois périodes. Distinguons un avenir lointain qui constitue la diégèse du récit (paradoxalement présenté comme le temps « d'alors », rapporté par un passé grammatical de convention), le présent depuis lequel l'auteur écrit et auquel appartiennent les

¹⁷⁶ Nous empruntons la notion à Brenda Dunn-Lardeau qui part de la définition foucauldienne de l'hétérotopie pour en tirer un concept opérant dans le champ de l'analyse des temporalités : l'hétérochronie serait la « mise en relation, dans la fiction littéraire, d'époques hétéroclites, c'est-à-dire distinctes. ». Elle repose sur « la simultanéité effective de plusieurs chronoï qui est une impossibilité dans les faits ». « Tel que nous le concevons, le concept d'hétérochronie fictionnelle désigne la coprésence volontairement instituée par un écrivain, et clairement marquée, entre des époques historiques distinctes qualitativement éloignées et entretenant une relation signifiante. » (DUNN-LARDEAU, Brenda, *Le Voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*, Grenoble, ELLUG, 2009, p. 12).

¹⁷⁷ « Les Derniers hommes : histoire de l'avenir », *Le Gaulois : littéraire et politique*, 2 novembre 1900.

lecteurs auxquels il s'adresse, et la préhistoire, évoquée au passé simple et servant de comparant (« ceux qui vécurent dans les cavernes des forêts »). L'ensemble est donc, pour le moment, fondé sur une temporalité linéaire qui permet de comprendre la modernité comme la préhistoire de demain. De ce point de vue, ces deux récits peuvent se lire comme un *memento mori* adressé à l'humanité entière, comme le donnait à voir, de manière visuelle, mais aussi moqueuse, la caricature de Henry de la Beche, ou plutôt, ce que nous pourrions appeler un *memento oblivisci* : l'humanité contemporaine n'est pas seulement vouée à s'éteindre, mais aussi à périr dans la mémoire de ses lointains descendants. Mais ce récit permet encore de dégager d'autres axes tendanciels venant s'ajouter aux thématiques traitées dans « Le Gorilloïde ». Comme dans ce dernier, l'auteur en vient en effet, dans « Les Derniers Hommes », à imaginer nos lointains descendants : ils sont rares, éparpillés sur les seules zones habitables de la terre, et survivent le long des zones que le refroidissement du soleil n'a pas encore rendu glacées et arides. Ils persistent à vivre dans un état misérable, leur corps a subi un long processus d'atrophie depuis notre ère, mais leur intelligence, hyper-développée à l'image de leur boîte crânienne, les pousse à subsister pour le seul besoin de se développer encore, malgré un désabusement général :

Les plus forts atteignaient à peine aux dimensions d'une enfant de sept ans, mais leur tête était égale au double de la nôtre, et oscillait sans cesse sur un cou grêle et fragile. Les membres étaient incroyablement petits, minces et courts, impropres à la marche, au travail, et les pieds infimes. Mais les douze doigts, minces, longs, spatulés au bout par l'habituelle pression des claviers, se manifestaient plus aptes que les autres au maniement des outils délicats. Depuis que la machine accomplissait tout labeur matériel de motion et de locomotion, ces êtres, dispensés de l'effort, n'agissant point par eux-mêmes, ne mangeant pas et toujours assis devant leurs mécaniques, avaient la poitrine étriquée, le ventre plat et les articulations énormes, nouées par un arthritisme congénital.

Ces êtres ne sont donc pas seulement monstrueux : ils se tiennent à l'issue d'un long processus de perte des valeurs dont on est tenté de situer le seuil dans la période depuis laquelle écrit l'auteur, ce qui fait participer ce texte de la sensibilité décadente, mais le rapproche également d'un autre texte de Rosny, publié dix ans plus tard, *La Mort de la Terre*. Dans ce texte tardif, Rosny aîné, tout en assumant de signer un texte populaire¹⁷⁸, prend ses distances avec le progressisme qui infuse ses œuvres d'alors et dépeint une humanité à bout de souffle,

¹⁷⁸ Par son style, mais aussi son contexte éditorial : il est publié dans les *Annales politiques et littéraires*, en 1910, revue à succès alors appréciée de la bourgeoisie.

tant sur les plans physiques que moraux, ce qui indique peut-être une innutrition ou un retour des thématiques décadentes dans la culture populaire.

Cette circulation de l'image d'une humanité en voie de sénescence dans les textes d'un même auteur et au-delà complique d'autant plus les clivages entre les tendances que Haraucourt, nous l'avons dit, a traversé différents mouvements avant de revenir à cette thématique dont la coloration décadente est évidente. Surtout, le recours systématique au tropisme préhistorique par l'auteur pour la traiter est éloquent quant à son approche de la temporalité, qu'il partage avec nombre d'auteurs décadents. Car, pour le cas de Haraucourt, le thème voisine l'obsession tant sa présence est récurrente dans l'ensemble de son œuvre : il est en effet à nouveau repris dans un autre texte, redécouvert par Jean-Luc Buard¹⁷⁹, « La Traversée de Paris » (ou « Dans 5000 ans »), initialement publié dans *Le Journal* en 1904¹⁸⁰. Le récit rapporte la croisière sur un Paris englouti sous les eaux d'un groupe de touristes surévolus, et la rencontre d'une ultime habitante de la butte Montmartre, un rejeton de l'ancienne humanité aux caractères préhistoriques accusés. La visite est l'occasion pour le lecteur de suivre un personnage-guide à travers le discours duquel, comme dans « Les Derniers Hommes », la modernité est mise en perspective avec la préhistoire. Ici encore, l'avenir lointain tel que le conçoit Haraucourt, suivra une voie diamétralement opposée à celle qui ramènerait à un état préhistorique : les hommes ne sont plus robustes et stupides, mais délicats et superintelligents. Dans la prospection anticipatrice de cet auteur, comme dans la rétrospection préhistorique de Rosny¹⁸¹, les possibles de l'hyperhistoire permettent d'imaginer la cohabitation, dans un même empan chronologique, de sujets inégalement pourvus en acquis évolutifs : Haraucourt, dans « La Traversée de Paris », suppose la cohabitation de ces êtres surévolus, mais peu dotés physiquement, avec des sujets ataviques retombés dans la primitivité. Si l'on se risque à mettre ses textes en perspective avec les préoccupations de l'époque, que les décadents, en particulier, font leurs, ces deux humanités mises en concurrence, la brute massive ensauvagée et l'atrophiée

¹⁷⁹ HARAUCOURT, Edmond, *Le Gorilloïde et autres contes de l'avenir retrouvés dans la presse* (textes réunis par Jean-Luc Buard), La Valette, Apex éditions, « periodica n° 20 », 2001.

¹⁸⁰ Publié en une du *Journal*, les 22 et 28 septembre, 5, 12 et 19 octobre 1904.

¹⁸¹ C'est notamment, pour le cas de Rosny, ce que constate et analyse Danielle Chaperon dans « La préhistoire expérimentale de J.-H. Rosny aîné », dans DUFIEF-SANCHEZ, Véronique (dir.), *Les Écrivains face aux au savoir, op.cit.*, p. 64.

à l'intelligence surdéveloppée mais froide, peuvent se comprendre comme de possibles avatars du peuple et du décadent raffiné.

Nous nous arrêterons plus spécifiquement sur la première figure dans la prochaine section, et il convient ici, pour mener à bien l'examen des paramètres de la projection de la préhistoire dans l'avenir qui nous occupe, de remarquer surtout que la préhistoire, même lorsqu'elle est mobilisée pour anticiper l'avenir, reconduit toujours au présent. Ici, le tropisme préhistorique est évident, bien qu'il ne soit pas perceptible dès le titre comme dans « Le Gorilloïde ». D'une part, l'auteur insiste sur la relégation du présent dans un passé préhistorique dès lors qu'il est vu depuis le futur. La désignation de l'ère moderne comme un « âge de la pierre sculptée¹⁸² » y participe, autant que la surprenante comparaison de l'homme blanc au dinosaure :

De même les grands reptiles de l'âge secondaire avaient cédé devant les mammifères de l'Eocène et du Pliocène, et ceux-ci, plus tard, devant l'homme, de même les Blancs disparurent sous la pesée de Jaunes, simplement, naturellement, de par la Loi : l'Europe, parvenue à son point extrême de civilisation, n'y atteignit que pour en mourir aussitôt et devenir une province asiatique [...] ¹⁸³.

La théorie d'une chute civilisationnelle concomitante à un raffinement excessif, et ultime, est caractéristique des obsessions décadentes. Et Haraucourt de proposer, parmi les raisons expliquant le déclin de sa « race », la « philanthropie », donc, du point de vue implicitement spencériste qui implique une application de la loi du plus fort aux sociétés, le secours aux faibles contrevenant aux lois de la sélection, et la clémence vis-à-vis des Noirs qui aurait encouragé leur fertilité. D'autre part, les descendants des Blancs reçoivent bel et bien des attributs préhistoriques dès la première page, s'exprimant notamment en phrases averbales typiques d'un « langage fruste et sauvage¹⁸⁴ », alors que le cicérone compare ses propres ancêtres (donc les contemporains d'Haraucourt) à des préhistoriques, offrant un troublant jeu de miroirs où le Gorille du « Gorilloïde » voit son image mirée dans celle des peuples colonisés :

¹⁸² De la même manière que la situation du « Gorilloïde » à l'ère « Quintaire » permet de télescoper cet éventuel futur avec notre préhistoire.

¹⁸³ « Cinq mille ans », *Le Journal*, 28 septembre, 1904, p. 1.

¹⁸⁴ « Cinq mille ans », *Le Journal*, 22 septembre, 1904, p. 1.

[...] l'incomparable fertilité des Noirs, refrénée par huit ou dix mille ans de massacres continuels, les avait, de tout temps, prédestinés à la maîtrise du monde ; ils ne pouvaient manquer de l'acquiescer le jour où les Blancs cesseraient de les égorger comme un bétail, et surtout le jour où cesserait chez eux l'amusement coutumier de s'égorger les uns les autres [...]. Nos ancêtres d'alors, à peine engagés dans l'humanité et si proches encore du simple anthropoïde, étaient considérés sans doute comme des hommes inférieurs, et partant, négligeables [...]¹⁸⁵.

On assiste donc ici, à l'occasion du récit prospectif, à un renversement du schéma comparatiste dont nous avons vu la teneur racialisée dans l'imaginaire populaire. La désignation des causes de la dégénérescence des Blancs et, conséquemment, de l'abandon de Paris que ses habitants ont regardé se noyer passivement, semble nous éloigner radicalement du progressisme caractéristique de la fiction rosnyenne au profit d'un antihumanisme teinté de darwinisme social. Pourtant, l'union finale d'un jeune poète écarté du groupe des touristes avec la Parisienne primitive peut traduire une inflexion de cette idéologie dès lors qu'on la comprend comme un souhait exprimé par l'auteur, à travers son personnage et en dépit du discours scientificisant que ce dernier porte lui-même sur cet accouplement, d'une symbiose avec un état originaire. La mention des massacres coloniaux évoqués dans notre dernier extrait participe d'autant plus à cette équivocité qu'elle est suivie par celle de la propension des peuples colonisés à s'entretenir sans le secours des Blancs.

L'assignation d'un discours idéologique clair à ce texte demeure donc problématique, mais la mise à proximité de « races » inégalement pourvues en acquis évolutifs et l'incrimination de critères sociaux désignés comme responsables du déclin indiquent bien le caractère, certes biologique, mais également civilisationnel de ce dernier. Le discours décadent, faisant de la chute de la civilisation sa préoccupation cardinale, peut, à ce titre, s'annexer à l'imaginaire atavique propre au naturalisme, mais aussi s'autoriser de la caution paléontologique qui en précipite le constat. Barbara Larson remarque le rôle qu'a pu jouer l'excavation de l'homme de Néandertal, au milieu du XIX^e siècle, dans la naissance des inquiétudes de la fin du siècle. Cette découverte « a pu être réconfortante (nous descendons de la race qui a vaincu, Cro-Magnon) autant qu'angoissante : la vieille race européenne et surtout française sera peut-être la prochaine vaincue¹⁸⁶. » Si le prédécesseur néandertalien n'est pas nommément cité dans ces textes, reste que la part qu'occupe l'imaginaire préhistorique dans les angoisses fin-de-siècle reste fondamentale et la hantise d'un retour en préhistoire de la

¹⁸⁵ « Cinq mille ans », *Le Journal*, 28 septembre, 1904, p. 1.

¹⁸⁶ « La génération symboliste et la révolution darwinienne », dans *L'Âme au corps*, *op.cit.*, p. 327.

civilisation, et plus spécifiquement de la France, s'exprime au-delà du seul cercle décadent. Il n'est que de citer la *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon, qui reçoit un important plébiscite lors de sa parution en 1895, et qui fait de l'anticipation d'une possible extinction de la civilisation occidentale un postulat obsédant, qui se double d'une crainte d'un retour atavique des caractères préhistoriques :

L'exagération, chez les foules, porte malheureusement souvent sur de mauvais sentiments, reliquat atavique des instincts de l'homme primitif, que la crainte du châtement oblige l'individu isolé et responsable à refréner. C'est ce qui fait que les foules sont si facilement conduites aux pires excès¹⁸⁷.

Si l'étiologie de la possible régression diffère, entre les récits décadents sus-cités et le traité de psychologie sociale de Le Bon, toujours plane l'inquiétude d'une dégénérescence de la civilisation d'appartenance, perçue comme dominante mais en sursis de déclin et, *in fine*, d'extinction. Plus proche de nos écoles, nous pouvons encore citer Paul Bourget qui, s'il n'a jamais adhéré aux tendances décadentes, en a anticipé l'avènement dans une dénonciation qui a pu alors être ressaisie par ses promoteurs comme un art poétique : *Essai de psychologie contemporaine*. La « Théorie de la décadence » qui y est proposée à l'occasion de l'analyse de la poétique baudelairienne et de son héritage constitue, certes, la part la plus remarquable de la contribution de Bourget à la constitution de la sensibilité décadente, mais d'autres sujets, notamment l'étude sur Flaubert ou l'examen du déterminisme tainien, sont prétextes à l'analyse d'un esprit plus globalement nihiliste participant de ce sentiment de décadence. Ainsi, constate-t-il, au détour d'un commentaire d'*Emma Bovary*, la lassitude d'une culture, celle de la France contemporaine, qui se prend « à regretter les âges lointains de l'énergie sauvage ou de la foi profonde¹⁸⁸ ». Certes, l'*Essai* de Bourget et la théorie psychosociale de Le Bon diffèrent sur une donnée capitale : pour ce dernier, c'est l'agrégation des individualités en foule qui fait peser la menace d'un retour de la primitivité, donc, du déclin de la civilisation. Chez Bourget, au contraire, l'état de décadence se traduit par une inadéquation du sujet à son milieu social. Le sujet, en l'espèce, le poète décadent, finit par épouser cette inadéquation et à la revendiquer sous la forme d'un individualisme radical et d'un refus du monde social, dont le repli sur la primitivité est une manifestation. Mais tous deux, pour ce qui concerne les spéculations

¹⁸⁷ *Psychologie des foules*, op.cit., p. 38.

¹⁸⁸ *Essai de psychologie contemporaine*, op.cit., p. 152.

prospectives, alertent sur un déclin possible de la civilisation, passant notamment par la résurgence préhistorique et atavique.

Bourget, en s'intéressant plus particulièrement au sort de la littérature, insiste sur le caractère transitoire, voire volontairement périssable, de celle de la décadence¹⁸⁹. Le déclin qu'il imagine est donc culturel avant d'être civilisationnel et cela fait évidemment partie des préoccupations des auteurs qui se réclament du décadentisme où peuvent y être assimilés. Mais cette distinction est *de facto* peu opérante lorsque l'on s'intéresse à des tendances qui lient aussi inextricablement le sort de la civilisation à celui de la littérature et de l'art, et qui fétichisent le livre comme un objet à la fois sacré et sexualisé¹⁹⁰. Ainsi, chez Haraucourt, le témoignage de notre humanité et, partant, son souvenir, sont voués à la disparition dès lors qu'ils reposent sur une culture du papier ; et l'auteur de déployer, *a contrario*, un tropisme de la pierre qui mène évidemment, nous l'avons vu, à l'évocation des archives fossiles, tout en recevant des échos hugoliens quant au caractère périssable de la culture de l'imprimé par rapport au bâti :

[...] tous [les bâtiments], d'ailleurs, étaient bâtis selon la mode paléontique, c'est-à-dire en pierre, et c'est ce qui va nous rendre particulièrement intéressante l'étude de ces vestiges, bien caractéristiques de l'âge qui porte leur nom : « Âge de la pierre sculptée. ¹⁹¹»

Le cicérone insiste en effet sur les raisons géologiques de l'affaissement progressif d'un Paris insouciant devant son inéluctable ensevelissement et désigne les seuls reliefs de Meudon et de la Normandie qui émergent encore de ses environs, tandis que la mention des silex jonchant la côte par le narrateur convoque évidemment l'idée de préhistoire :

Paris était alors baigné par un fleuve : la Seine, ou Séquane, qui traversait l'empire dans sa largeur ; l'ignorance de ces temps paraît avoir été si profonde, et leur indifférence si grossière que, durant des siècles on ne remarqua point l'affaissement régulier du sol, et moins encore on s'inquiéta d'en tirer les conséquences logiques, c'est-à-dire de prévoir le prochain engloutissement du pays [...]¹⁹².

¹⁸⁹ Les idées précédentes sont développées dans la sous-partie du chapitre sur Baudelaire, « Théorie de la décadence », à partir de la p. 19.

¹⁹⁰ Cette attention des décadents prêtée à l'objet livre est au cœur des analyses que mène Évanghélia Stead dans *La Chair du livre*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2012.

¹⁹¹ *Le Journal*, 22 septembre 1904, p. 1.

¹⁹² *Ibidem*.

Le caractère civilisationnel de l'eschatologie décadente, lisible à travers la mobilisation de l'imaginaire préhistorique travaille également, de manière plus souterraine, d'autres textes de l'auteur : ainsi, dans « Le Gorilloïde », c'est encore une civilisation reposant sur la culture savante, comme le laisse deviner le contexte académique dans lequel prend place le texte, qui montre les limites de sa mémoire et fait peser sur celle qui la précède, la nôtre, la menace de l'oubli. Haraucourt donne ici à imaginer l'ouverture, dans un futur lointain, d'un nouveau paradigme scientifique reposant sur l'interversion du nôtre : les doctes gorilles supposent que le singe descend de l'homme¹⁹³. Le paradigme précédent, à savoir l'épistémè évolutionniste moderne postulant la descendance des grands primates actuels, dont fait partie l'*homo sapiens*, depuis des types de primates plus anciens, semble donc avoir sombré dans l'oubli, et avec lui, la civilisation qui l'a vu naître. L'auteur insiste sur ce point : il ne reste rien de l'Européide, que l'on suppose être le souvenir hypothétique de notre Eurasie et dont l'existence non avérée paraît être source de fantasmes, au même titre que l'a été l'Atlantide pour les contemporains de l'auteur¹⁹⁴. Sur ce point encore, rappelons que la dimension culturelle du déclin appréhendé travaille un imaginaire qui dépasse les seules expressions littéraires : à titre d'exemples, la théorie de Bourget, si elle ne saurait être qualifiée de proprement eschatologique, envisage le déclin de la culture française dont celle de sa littérature, menacée d'obsolescence, serait le premier symptôme ; l'inquiétude dont fait part Max Nordau dans *Dégénérescence* repose sur l'observation des expressions artistiques. C'est donc dans ce contexte intellectuel que doit se comprendre le diagnostic que propose Haraucourt pour expliquer le déclin annoncé de l'humanité, l'auteur accusant l'excès et l'orgueil de l'homme moderne¹⁹⁵, mais aussi l'hypothèse de sa « faiblesse » qui aurait été « de ne pas savoir s'arrêter au point critique », « grisée » qu'elle a été « par la puissance conquérante de son génie¹⁹⁶ ».

Ainsi, l'imaginaire préhistorique tel qu'il est exploité par Haraucourt répond à une vocation avant tout mémorielle permettant de penser un *memento mori* à l'échelle de la civilisation : plutôt que d'alerter sur la menace d'une éventuelle régression qui pèserait sur

¹⁹³ Ou plutôt que ce dernier en est l'aîné ou l'aïeul, ce qui dénote une pénétration remarquable de la matière première darwinienne, alors que, encore aujourd'hui, l'image erronée d'un rapport de descendance du singe à l'homme est encore répandue. « Le Gorilloïde », *op.cit.*, p. 19.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 9 et 12.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

l'homme moderne, mission que s'assignent d'autres textes décadents¹⁹⁷, l'auteur préfère insister sur la vanité de la société industrialisée, au moyen d'un déplacement de la perspective temporelle. C'est encore au bénéfice de ce même déplacement, qui invite le lecteur à se représenter son présent comme la préhistoire du futur¹⁹⁸, que l'auteur peut ouvrir ses récits comme une injonction à un relativisme radical :

Des pèlerinages de regrets s'achèment vers les cimetières, et les vivants se souviennent des morts. Des hommes disparaissent et nous pensons à eux ; mais des familles ont disparu, et nous n'y pensons pas ; des peuples ont disparu, et notre attention n'en a guère souci ; des races disparaîtront, et que nous importe ? Le monde finira, et c'est bien loin de nous.

Allons au cimetière de ceux qui ne sont pas nés encore ! Et voici ce que j'ai vu¹⁹⁹.

Cette étonnante *captatio benevolentiae* place le narrateur en guide psychopompe qui remplit la mission morale d'assurer la mémoire des hommes et des peuples, mais aussi et surtout d'attirer l'attention du lecteur sur la fugacité de son existence et de celle de sa société. Cet incipit fixe donc le même objectif à ce texte que les exemples analysés plus haut, mais ici plus qu'ailleurs, le déplacement du point de fuite s'offre mieux à la lecture, en raison de son caractère processuel, passant progressivement de l'échelle individuelle à celle du « monde ». À ce titre, l'image du cimetière, en plus de mobiliser un imaginaire gothique dans lequel les décadents puisent à l'envi, réactiverait une image de la pierre donnant à envisager l'épaisseur géologique comme un tombeau et l'excavation archéologique comme une catabase. Ainsi lus, ces textes peuvent alors être compris comme les tombeaux paradoxaux, au sens poétique, cette fois, des générations à venir. La préhistoire est bel et bien mobilisée à cet effet, comme le montre la brève hypotypose lisible dans « Les Derniers Hommes », évocation imagée d'une ère lointaine telle qu'on se la figure avec peine, noyée dans une brume de la représentation similaire à celle

¹⁹⁷ Voir *infra*, deuxième sous-section du troisième chapitre dans cette partie, « L'image grimaçante du singe : un miroir déformant. »

¹⁹⁸ Xavier Fontaine mène l'analyse d'un « *topos* de l'archéologie rétro-anticipative » qui se fait jour dans les textes dystopiques de cette époque, c'est-à-dire d'un mode de représentation de la société contemporaine perçue par des hypothétiques descendants à travers ses vestiges et ruines, invitant à penser le monde d'aujourd'hui à travers le regard de l'archéologue de demain (« Les futures ruines de Paris chez Méry, Dumas et Franklin. Modalités de l'archéologie rétro-anticipative », dans DESSY, Clément, et STIENON, Valérie (dir.), *(Bé)vues du futur : Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015. (pp. 73-92) Web. <<http://books.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/septentrion/16539>>. Dernière consultation le 05.01.2022.

¹⁹⁹ « Les Derniers Hommes », *op.cit.*, p. 1.

qui nimbera la modernité industrielle. Le passage insiste sur l'oubli de notre modernité par nos lointains descendants :

Ils ne reconnaissent en nous que des anthropoïdes, et s'inquiétaient de nous comme nous nous inquiétons des peuplades qui sans doute foulèrent la double région des pôles, seule habitable à l'époque où survint le premier durcissement de la planète, alors que les continents en formation geignaient dans une vapeur d'étuve, et que le sol équatorial brûlait ainsi qu'un fer rouge²⁰⁰.

Chez Haraucourt, donc, l'évolutionnisme donne lieu, certes, à ce que nous avons qualifié d'horreur biologique, à savoir l'angoisse d'une lente dégradation de l'homme sur le plan évolutif. Mais plus encore, et à plus courte échéance, l'hégémonie de la société d'appartenance de l'auteur est relativisée à l'occasion de sa mise en perspective dans le temps long de l'évolution. En postulant une chronologie du vivant nécessairement incommensurable au regard de la chronologie historique, le darwinisme, plus encore que le lamarckisme, distend l'hyperhistoire d'un côté comme de l'autre et, ce faisant, amenuise l'ampleur de la modernité industrielle. Il n'est en effet pas anecdotique de relever ici le basculement épistémique qu'engage la prise en compte de la théorie darwinienne : en faisant reposer l'évolution du vivant sur d'infimes anomalies de génération en génération plutôt que sur la transmission des acquis de l'individu à sa descendance, comme le postulait l'évolutionnisme lamarckien, elle nécessite un étirement de la temporalité pour être opérante. Il est à ce titre significatif que les auteurs jouant de ces effets de perspective pour rappeler à leur société son caractère périssable soient précisément ceux qui reconduisent le plus fidèlement l'intertexte darwinien. Nous avons vu que c'était le cas de Haraucourt, mais l'idée semble bien diffusée et nous la retrouvons chez Rémy de Gourmont, qui ne l'a pourtant, semble-t-il, pas fréquenté²⁰¹.

Pour comprendre cette convergence de points de vue, il nous faut revenir aux textes théoriques de ce dernier, chez qui nous avons également observé une convocation abondante et précise des théories, non seulement de Darwin, nommément cité, mais également de ses disciples. Ainsi, dans « Une Loi de constance intellectuelle »²⁰², l'auteur confronte la modernité

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Haraucourt n'apparaît ni dans sa correspondance, ni dans ses deux séries du *Livre des masques*, ni même dans ses nombreux articles. La mobilisation par ces auteurs d'un intertexte darwinien plus précis, moins amalgamé avec un évolutionnisme vaguement lamarckien, semble donc signaler une progressive assimilation de ces données chez certains décadents.

²⁰² Publié posthument dans ses *Promenades philosophiques* (deuxième série), Paris, Mercure de France, 1925.

aux âges préhistoriques et suggère que, si un évident progrès est remarquable de l'outillage lithique à l'ère des machines industrielles, la nature de l'intelligence humaine elle-même demeure inchangée. Partant, il envisage l'histoire de l'intellectualité comme une succession de savoirs accumulés, transmis de société en société dont les individus présentent les mêmes capacités conceptuelles et anticipe finalement sur la possibilité d'un épuisement, successif à la stagnation actuelle, puis d'un remplacement sur le plan civilisationnel.

La convocation de l'intertexte darwinien à l'appui d'une théorie du déclin est récurrente, chez Rémy de Gourmont, ce qui participe à ancrer son corpus théorique tardif dans un imaginaire de la décadence. Le déclin que l'évolutionnisme et, au-delà, la discipline préhistorique, lui permettent d'envisager excède cependant l'échelle de la civilisation pour s'étendre sur l'intégralité du règne humain. Alors que la « Loi de constance intellectuelle » qu'il décrit est supposée opérer à l'échelle historique, l'auteur n'oublie pas d'entamer les contours de l'espèce humaine dans son ensemble : « Ayant produit l'homme, la Nature ne se repose pas comme le Dieu des légendes », prévient-il ; plus loin, il nous suggère de ne pas avoir « un trop grand désir de l'évolution²⁰³ ». Cette dernière injonction, faisant intervenir la notion de désir dans un processus sur lequel l'homme n'est pas supposé avoir prise, dit bien l'amalgame entretenu entre progrès et évolution et, ce faisant, temps historique et temps biologique, tous deux concernés par la menace du déclin. Les préoccupations ontologiques de l'auteur peuvent alors emprunter des tonalités plus proprement eschatologiques, comme dans « La Place de l'homme dans la nature », autre court texte issu de ses *Promenades philosophiques* et empruntant à la fois à la philosophie et à la science récente les motifs de son inquiétude quant à la finitude du règne humain. Rémy de Gourmont y rappelle son caractère transitoire et ne manque pas de le comparer à celui d'un batracien évolué, dévaluation de son empire débouchant sur une minoration quasi-nihiliste, puisque l'existence même des hommes y est réduite au fruit d'un « accident heureux », dans un monde qu'ils n'occupent qu'en qualité de « maîtres provisoires²⁰⁴ ». Ce texte fait donc état des mêmes préoccupations eschatologiques qui avaient cours dans la culture romantique mais, en les nourrissant de données biologiques plutôt que

²⁰³ *Ibid.*, p. 95.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 129. Mentionnons ici l'intéressante étude de Sandrine Schiano qui a attiré notre attention sur ce texte et qui propose un état des lieux de l'anti-progressisme d'inspiration scientifique : « Contre le progrès, contre le temps, contre le futur des espèces... Le XIX^e siècle ou le soupçon d'une marche en avant », *op.cit.*

géologiques, prévoit davantage la dégradation de l'homme plutôt que sa chute spectaculaire, son animalisation, autrement dit, un déclin grotesque plutôt qu'une fin sublime.

Enfin, un autre texte théorique de l'auteur servira à souligner la récurrence de ce que l'on pourrait appeler l'eschatologie évolutionniste de Gourmont, mais qui ne lui appartient pas en propre, nous l'avons vu. Dans « La Gloire et l'idée d'immortalité », paru dans *Le Chemin de velours*, en 1902, l'auteur propose une méditation sur la vanité des ambitions de l'humanité et de son désir de pérenniser ses œuvres à l'occasion d'une mise en perspective dans la temporalité de la préhistoire et de l'évolution, solidarissant à nouveau déclin civilisationnel et extinction globale. De telles propositions reposent sur des réflexions préalables qui s'autorisent des nouvelles données savantes pour évincer l'homme du sommet de la création :

Si l'homme n'est plus la dernière venue des créatures, si l'homme est un animal fort ancien dans l'histoire de la vie, si la fleur de l'arbre vital est, non pas Adam, mais la Colombe, toute la métaphysique de la morale va crouler [...]. Il devient certain que l'intelligence humaine, loin d'être le but de la création, n'en est qu'un accident, et que les idées morales ne sont que des végétations parasites nées d'un excès de nutrition²⁰⁵.

Cependant, la projection de l'humanité dans l'avenir au moyen des outils conceptuels de la théorie évolutionniste que propose de Gourmont n'invite pas systématiquement à la prostration ou à la langueur, mais peut occasionnellement encourager à l'action : dans « L'Insurrection du vertébré », l'auteur propose un récit de la marche de l'humanité fondé sur ce qui serait de l'ordre d'une bio-historiographie, comprenant le progrès social à travers un regard évolutionniste. Ce procédé de couplage des outils mis à disposition par la biologie évolutionniste et de notions historiographiques constitue donc un trait caractéristique de la théorie gourmontienne²⁰⁶, y compris, nous le verrons, en matière de théorie littéraire. Ici, en proposant de comprendre l'hégémonie actuelle de l'homme comme une adaptation au milieu procédant d'une révolte, contre un ordre naturel, mais aussi politique, puisque la Révolution française en serait une expression, l'auteur fournit une théorie implicitement prescriptive : le maintien de sa prééminence dans l'avenir ne peut être assuré à l'homme que par sa capacité à s'insurger. Ce « révolutionnisme²⁰⁷ » passe par une vigilance active, seule à même de garantir

²⁰⁵ *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 9.

²⁰⁶ Le terme de « constance » que nous avons vu plus haut appliqué à l'histoire de la cognition est justement emprunté aux théories de René Quinton, biologiste cité dans ce texte aux côtés de Darwin.

²⁰⁷ « L'Insurrection du vertébré », dans *Promenades philosophiques* (deuxième série), *op.cit.*, p. 117.

la domination de l'homme et de le prémunir contre un état de déchéance que l'auteur assimile à celui de « l'invertébré²⁰⁸ ». Pour l'auteur, l'attention portée au passé lointain de l'espèce humaine, mais aussi à son histoire plus immédiate, peut réaliser la promesse d'un espoir quant à sa pérennité dans l'avenir, à condition qu'elle se saisisse de son destin biologique et historique par la révolte. Deux plans superposés seraient donc à prendre en compte pour mener à bien cette lutte, que la lecture du cotexte entourant les mentions de l'insurrection permet de faire valoir. D'une part, elle est comprise comme un ordre naturel sur lequel repose l'instabilité nécessaire à la perpétuation du vivant, puisque « la vie, dans ce qu'elle a de supérieur, s'affirma, dès les premiers temps du monde, comme une insurrection²⁰⁹ ». D'autre part, Rémy de Gourmont en fait la force motrice dynamisant la marche de l'histoire :

La civilisation n'est qu'une suite d'insurrections, tantôt contre l'hostilité des forces physiques et tout d'abord contre le froid, tantôt contre les forces sociales, lesquelles, après une période d'utilité, tendent presque toujours à évoluer vers le parasitisme²¹⁰.

Ce trait caractéristique de l'historiographie gourmontienne est certes saillant mais ne lui est pas exclusif pour autant²¹¹. Il peut être appréhendé comme une stratégie d'apposition du schéma évolutionniste sur l'histoire politique et sociale. Un tel geste pourrait tout à fait servir à promouvoir l'idéologie du progrès, comme nous l'avons observé, dans notre première partie, à propos de la culture populaire. Cependant, l'auteur propose un usage singulier de ce schéma que la théorisation insistante rend plus aisément lisible et qui se donne à comprendre comme une volonté, plus que de calquage d'une science de l'homme sur une science du vivant, de concevoir la seconde comme une prolongation de la première²¹².

Cet exemple, comme celui de Haraucourt, dénote une claire pénétration, non seulement du lexique, mais également des théories biologiques récentes en matière d'histoire du vivant, darwinisme en tête. On assiste donc à un déplacement au cours des dernières décennies du siècle, concernant le rôle joué par la science dans la contamination de l'imaginaire

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 120.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 119.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

²¹¹ Pour une analyse de ces données dans la littérature en particulier naturaliste, voir l'article de Juliette Azoulai, « Temps historique et temps révolutionnaire » dans *Arts et Savoirs*, n° 7, 2016.

²¹² L'auteur prend néanmoins plus de précautions ailleurs, notamment dans « Une Loi de constance intellectuelle », où il affirme que « considérer, comme Spencer, que l'évolution est nécessairement progressive, c'est faire de la théologie », *op.cit.*, p. 94.

apocalyptique par celui du passé lointain. Le changement de paradigme scientifique semble avoir eu des effets notables sur les imaginaires eschatologiques respectivement romantiques et décadents : d'une imagerie cataclysmique inspirée de Cuvier, nous glissons alors vers l'angoisse d'une dégradation processuelle²¹³, d'une menace venant peser sur l'humanité de l'extérieur, vers un fatalisme biologique qui sourd en elle, enfin, d'une préoccupation d'inspiration biblique à une méditation ontologique qui déplace le lieu de la transcendance. Ce faisant, le fatalisme change d'échelle : alors que l'imaginaire romantique met en scène le chaos provoqué par des forces telluriques et célestes qui dépassent l'homme, les décadents appréhendent avant tout la fin de ce dernier, à laquelle il travaillerait lui-même. Le caractère civilisationnel du déclin annoncé permet une assimilation des sociétés aux espèces, comme elles menacées d'obsolescence, et une contribution à ce que nous avons appelé une bio-historiographie, déjà en germe dans la théorie inaugurale de Bourget, alors qu'il faisait de la société un organisme vivant. Cette eschatologie évolutionniste, en embrassant d'un même geste destin des peuples et destin des « races », solidarise dans l'imaginaire la discipline préhistorique et la biologie darwinienne qui viennent elles-mêmes conquérir la discipline historique. Avec ou sans recours à l'imaginaire préhistorique, la notion de déclin et le geste anticipateur sont certainement des données cardinales de la décadence, mais sa mobilisation permet d'en observer les spécificités. On observe donc que cette poétique spéculative de l'extinction, faisant suite à celle, romantique, de l'explosion, du cataclysme, s'inscrit dans une déploration plus générale de la modernité et des valeurs progressistes qu'elle promet. Il semblerait que c'est par ailleurs spécifiquement le progrès techno-industriel qui est le plus souvent visé par l'anticipation décadente, soupçonné de ne pas être à même de réaliser les ambitions de grandeur de l'homme, voire de précipiter paradoxalement sa chute dans un nouvel état primitif. Pourtant, en dépit de l'évident fatalisme qu'adoptent ces tendances, l'exemple ou le contre-exemple préhistorique peut ouvrir la voie à un projet social pour l'avenir, énoncé de manière plus ou moins explicite, comme c'est ponctuellement le cas chez Rémy de Gourmont, mais également chez d'autres qui convoquent le préhistorique au procès de leur époque, comme nous allons le voir maintenant. Notons enfin que le caractère tardif de nos précédents exemples au regard de l'émergence, au tournant des années 1880, des tendances décadentes, en fait bien valoir la

²¹³ Même lorsque Haraucourt met en scène une apocalypse cataclysmique, puisqu'elle résulte, dans « La Fin du monde » (*L'Effort*, Paris, Société d'édition des bibliophiles contemporains, 1894) d'une collision entre la Terre et la lune, l'auteur s'attarde davantage sur l'état de langueur et la progressive apathie qui s'installe dans la société et qui en sape progressivement les fondements, dès l'annonce de la fin prochaine.

longévité, compliquant l'idée d'un rapport de succession étanche entre décadentisme et symbolisme, mais invite également à apprécier le délai de pénétration du savoir récent dans la culture.

B. L'homme préhistorique, l'autre contemporain : la femme, le peuple, le bourgeois

Alors que nous avons insisté sur le pessimisme caractéristique des tendances décadentes, d'autres exemples, certes peu nombreux, font aussi état de cette ambition de mobiliser les savoirs récents en matière de passé lointain de l'espèce humaine au profit d'un projet social présenté comme prometteur. La possibilité d'une maîtrise de l'avenir de l'homme, auquel assigner une direction progressiste, au regard de son passé lointain, est plus manifestement lisible chez l'ésotérique Jules Bois, qui fait de cette idée le fondement d'un texte mariant récit et théorie : *L'Ève nouvelle*, publié en 1894 et dont la première partie, « La Guerre des sexes »²¹⁴, mobilise un certain imaginaire préhistorique pour mieux préparer le lecteur à la lutte que l'auteur l'engage à mener dans la suite de l'ouvrage. Cette mise à disposition des apports de la préhistoire à la théorie progressiste de l'auteur sera reconduite plus tardivement dans *Le Couple futur*²¹⁵, dont le titre donne d'emblée à concevoir le geste de projection du passé sur l'avenir que Bois fera sien. Lors de notre examen des modalités d'exploitation de l'imaginaire préhistorique de l'auteur, nous avons eu l'occasion d'observer une reconduction très libre de la matière première savante²¹⁶, mise au service d'un argumentaire empruntant une forme semi-fictionnelle et reposant sur une peinture singulière d'un âge farouche. Et pour cause, la préhistoire de Bois sert avant tout de terrain notionnel depuis lequel mener une réflexion sur la place des femmes dans la société moderne et une critique de la domination de l'homme qui s'enracinerait dans les premiers âges. Dans ce texte, l'auteur s'inscrit en faux vis-à-vis de la stratégie identificatoire : la mise en scène d'un égoïsme et d'une jalousie violente²¹⁷, intrinsèques à l'homme dès ses origines, ne vient pas en renfort d'une légitimation d'un ordre

²¹⁴ Le texte est édité dans *L'Ève nouvelle*, publié chez Flammarion en 1894, et constitue la première partie de cet ouvrage féministe très revendicateur, après une introduction au titre programmatique (« Fin de l'anthropocentrisme »). On le retrouve également dans *La Revue blanche* en 1896.

²¹⁵ *Le Couple futur*, Paris, Librairie des Annales, 1912, à partir de p. 84.

²¹⁶ Pour cet examen, voir *supra*, dans cette partie, section C. du précédent chapitre : « Discours paléontologique ambiant et discours paléontologique de la décadence ». Relevons, encore, par exemple, quelques anachronismes manifestes, comme la référence au ptérodactyle (voir *supra*, note 88 de cette partie). *L'Ève nouvelle*, *op.cit.*, p. 20.

²¹⁷ Caractéristiques présentées en ces termes dans l'introduction.

social. Au contraire, la désignation des injustices et le déploiement de leur historique spéculatif, en situant l'origine dans la préhistoire, doit permettre, en les comprenant, de mieux les éradiquer et d'autoriser la vengeance des femmes. Le progressisme de l'auteur emprunte donc une forme singulière et doit être distingué de l'idéologie célébrée par la République, dont il ne manque pas d'épingler l'hypocrisie.

La dimension polémique de ce texte est évidente mais se lit aussi plus subtilement dans les choix de l'économie argumentative de Bois. En effet, plutôt que faire l'hypothèse d'une domination originaire sur la base de celle observée dans la société qui lui est contemporaine, l'auteur admet ce postulat et l'affirme avec fermeté avant de dérouler son argumentaire : « [e]n tout cas, que les premiers mariages aient toujours été des coups de force, des rapt, que la femelle ait fui, que le mâle l'ait poursuivie, féroce parfois, nous n'en pouvons douter²¹⁸ ». Pour autant, il convient de se prémunir contre une lecture décontextualisée qui inviterait à considérer ce texte comme une anticipation du féminisme contemporain et, plus encore, des études de genre : c'est bien sur une biologisation des faits sociaux qu'il repose, procédant plus largement d'une essentialisation²¹⁹. Sur cette base, l'auteur construit son texte autour d'une succession d'allers-retours entre la période préhistorique qu'il dépeint et la société moderne qu'il habite. Après le rapt originaire, la femme des origines devient la captive de l'homme qui la maintient dans la caverne, implicitement comparée à un intérieur moderne²²⁰, et la somme d'organiser le premier foyer, d'allumer le premier feu qui devient alors le symbole de la domesticité²²¹. On constate ici des phénomènes de subversion du discours préhistorique ambiant qui font bien valoir la spécificité du traitement par Jules Bois : l'assignation des femmes à la sphère domestique est une constante dans l'imaginaire collectif, que l'on retrouve, nous l'avons vu, dans la peinture salonnaire aussi bien que dans des réclames pour des produits alimentaires. Mais Bois bifurque, depuis ce postulat, en en faisant non pas une condition

²¹⁸ *Ibid.*, note à la page 358.

²¹⁹ Par exemple : « [l']affection élective descend en *elle*, tandis que la domination égoïste a pénétré en *lui*. » *Ibid.*, p. 18. Mais l'auteur nuance plus loin : bien que l'homme soit « impitoyable » et la femme « délicate », cette distribution serait un attentat contre la nature au sein de laquelle les bêtes respecteraient une entente entre les sexes : « [i]l fallait que le fils de l'Anthropopithèque démentît par un blasphème la pacifique loi. », p. 21. L'auteur semble ici s'autoriser du mythe platonicien plus que de la science de son époque pour proposer une indifférenciation originaire des sexes que l'homme soudainement départagés par la violence (« Le coup de poing a fendu le couple », p. 22).

²²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²²¹ *Ibid.*, p. 23.

légitime s'autorisant de sa supposée ancienneté, mais le résultat d'une injustice originare qu'il convient de réparer. Partant, l'auteur se ressaisit des motifs répandus dans l'imaginaire préhistorique ambiant faisant du feu une conquête prométhéenne assimilée à la connaissance et à la maîtrise de la nature, pour en faire dorénavant le symbole de l'asservissement. D'abord inscrite dans la nature et alliée des animaux qui la peuplent, la femme se voit donc affectée à un nouvel espace, mais cette relégation ne constitue pas le seul levier de domination : l'invention de la robe, toujours située dans ces temps préhistoriques, aurait été un autre moyen de sujétion en même temps que d'aliénation puisque, de la même manière que la femme ne parviendrait plus à s'éloigner du foyer, même si elle n'y était plus maintenue par la force, elle aurait intégré le carcan de cette parure qui finira par éveiller en elle la luxure²²².

Suivant ce même schéma d'assignation par l'homme puis d'appropriation par la femme du stigmaté, le personnage conceptuel de la préhistorique que Bois imagine peut assumer d'être la « prostituée » et passe de la figure de ménagère à celle de courtisane, état conçu comme une réponse amère mais vengeresse à la violence subie²²³. Ces éléments s'insèrent dans un long monologue de la femme qui continue ainsi :

Vois-tu ces liens solides qui déjà marquent mon corps, tu les paieras cher, ô mon maître. Car il te faudra les renouveler toujours. Et ils ne seront plus grossiers et faciles à tresser, ils seront infiniment précieux, instruments de ma vengeance, instruments de ta folie. Les métaux, encore inconnus, serviront à mes chaînes, ; autour de mon cou, de mes bras, de mes pieds, de tout mon corps les liens, tes liens flamboieront. Et je serai non seulement une idole de la luxure, mais une idole de la richesse²²⁴.

Puis, prévoyant que les générations suivantes devront se prosterner et sans cesse déposer à ses pieds « le symbolique lien », la femme conceptuelle continue en insistant sur la singularité de son sexe :

Ton poing participe à l'horrible fureur ainsi qu'à la caresse plus horrible. Ma bouche, qui donne tous les vertiges, saura inventer l'industriel mensonge qui te plaira mieux que toutes mes véridiques douceurs. [...]. Tu verras comme mes liens, quand je danse, font plus allucinant ma peau, tu verras que les pierres des profondeurs du sol m'aimeront et feront autour de mes carcans devenus mes colliers des arcs-en-ciel. Je serai pareil à un serpent lumineux qui sort du sable²²⁵.

²²² *Ibid.*, p. 25.

²²³ *Ibid.*, p. 27.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 27 et 28.

²²⁵ *Ibidem*.

L'insistance de l'auteur sur la motivation vengeresse développée dans ce monologue, contribue évidemment à la théorisation féministe qui motive l'ensemble de l'œuvre. Mais elle trahit aussi son enracinement dans une sensibilité décadente qui déploie une poétique satanique (référence à la danse de Salomé et au serpent) de la langueur, du bijou et de la parure ; poétique associée à la luxure et prétexte à un érotisme précieux et éventuellement masochiste et sadique.

La thématique de la sophistication, chère aux décadents et que l'on n'attendrait pas dans un récit préhistorique, peut être traitée dès lors que l'on postule que l'homme, en promulguant ses « lois », a fait entrer de force la femme dans un état artificiel qu'il finit lui-même, et ses « filles » après lui, par croire naturel²²⁶. La négociation entre état naturel et conditions culturelles est à nouveau arbitrée de manière indistincte, dans la mesure où, bien que l'asservissement soit présenté comme la conséquence d'un ordre social clairement édicté et imposé, la situation de son origine dans une temporalité vague autorise à la considérer comme une donnée permanente, inscrite depuis un temps immémorial. Quelle que soit la nature de la domination de l'homme sur la femme, l'antagonisme entre les attributs féminins (délicatesse, spiritualité) et masculins (agressivité, égoïsme) semble bien partagé depuis les origines, comme le laisse également envisager le chapitre suivant, « Ève, bienfaitrice de l'humanité », qui revient lui aussi sur des temps préhistoriques très spéculatifs. L'ésotériste Jules Bois s'empare donc, même très librement, des données de la préhistoire qu'il fait entrer dans un récit, entre historiographie et littérature, et fait ainsi de la femme une figure suppliciée depuis les origines. Elle rejoint alors d'autres figures bafouées, mises au ban de la société : « [l]a chose publique ne voulait pas d'elle ; on la jugeait indigne comme les criminels, les fous et les enfants²²⁷. »

D'autres auteurs vont se saisir de la thématique ou d'une diégèse préhistorique pour porter un discours sur les conditions de groupes sociaux contemporains. Nous allons voir que la figure du paysan est celle à laquelle reconduit le plus manifestement l'imaginaire préhistorique mais remarquons d'abord, avant de faire l'examen des paramètres de cette assimilation, qu'il peut également permettre d'évoquer l'individu urbain. C'est notamment le cas chez le poète belge Émile Verhaeren, qui invite un bestiaire préhistorique dans ses poèmes décrivant « Les Villes » :

²²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²²⁷ *Ibid.*, p. 30.

Peaux de fauves avec, au bout de vos grandes griffes mortes,
Lamentables, cornes de buffle et dents d'aurochs
Et reptiles, lamés d'éclairs, pendus aux portes²²⁸

Cette évocation surprenante de l'auroch, à la suite d'une énumération des marchandises qui se débitent dans les rues de la ville, vient infléchir le cotexte et faire participer les « fauves » et les « reptiles²²⁹ » à une atmosphère préhistorique, alors même que ces éléments auraient éventuellement leur place en contexte urbain. L'évocation allusive de la préhistoire au sein d'un poème ayant la ville pour sujet permet de renvoyer à ceux qui l'habitent et, surtout, y travaillent, en suggérant implicitement l'idée d'une permanence du labeur dont les masses qui y participent et leurs ancêtres préhistoriques sont renvoyés dos à dos : « Sous le pli des plafonds & le gaz des murailles/ La lutte de demain contre la lutte d'hier²³⁰ ». Ainsi, la ville devient le lieu d'une résurgence de la préhistoire et s'offre comme la scène où se rejoue l'hostilité des âges farouches, alors même qu'elle semblait assurer la domestication de la campagne par sa pure et simple destruction. Car la hantise d'une extinction de la ruralité sous les assauts d'une ville hégémonique est au cœur de la poétique de l'auteur qui déploie cet antagonisme dans ses deux œuvres majeures, *Les Campagnes hallucinées*²³¹ et *Les Villes tentaculaires*²³².

La poésie de Verhaeren entretient en effet une relation ambivalente avec la campagne et le monde paysan, travaillée par une fascination mêlant célébration et déploration. Ainsi, les paysans sont-ils « noirs, grossiers, bestiaux », dans le poème du même nom²³³ issu de son premier recueil (*Les Flamandes*, 1883), et fréquemment animalisés dans l'ensemble des œuvres

²²⁸ *Les Flambeaux noirs*, Bruxelles, Edmond Deman, 1891, p. 39.

²²⁹ Qui s'insinuent déjà dans le texte en amont : « Et dans le soir la ville, inextricable, bout/ Et tord, ainsi que des reptiles noirs, ses rues/ Noires, autour des ponts, des docks et des hangars. » *Ibid.*, p. 37.

²³⁰ *Ibid.*, p. 40.

²³¹ « Car c'est la fin des champs et c'est la fin des soirs » lit-on dans « La Bêche », *Les Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Edmond Deman, 1893, p. 83.

²³² Le premier poème des *Villes tentaculaires* annonce d'emblée la dialectique autour de laquelle s'articule le diptyque que le recueil forme avec les *Campagnes hallucinées* : « La plaine est morne et morte – et la ville la mange ». Dès 1895, Albert Mockel livre un ouvrage sur l'auteur (*Émile Verhaeren*, avec une notice biographique de Francis Vielé-Griffin, Paris, Mercure de France, 1895). Pour Vielé-Griffin, c'est de sa campagne flamande natale que le poète « reçut les impressions fortes et primaires que traduiront avec tant d'intensité ses poèmes » (p.7). Albert Mockel donne son interprétation de la nature de la campagne verhaerienne : « campagne fantôme » et onirique (p.46), perçue par un poète qui sent lui appartenir, mais également capable de chanter les paradoxes de la « ville immesurée », faite de « joie convulsive et d'épouvante » (p.62).

²³³ « Les Paysans » dans *Les Flamandes*, Bruxelles, Lucien Hochsteyn éditeur, 1883, pp. 83 et 84. Ce recueil est encore dominé par une tonalité réaliste, exprimant notamment la dureté et la simplicité de la vie rurale, mais il est déjà traversé par un souci pictural (par les références ou le style même) et, occasionnellement, une certaine préciosité qui le rapprochent du décadentisme, duquel il sera considéré comme un représentant.

à leur sujet. Plus loin dans le poème sus-cité, l'auteur constate « Que dans la lutte humaine ils restent les serviles,/ De peur, s'ils se cabraient, d'être un jour les broyés ». Comme les travailleurs urbains, les paysans sont concernés par la thématique darwinienne de la lutte pour la survie, mais en les présentant comme les perdants qui ne doivent leur survie qu'à leur soumission, Verhaeren fait d'eux un reliquat d'une humanité primitive encore solidaire du monde animal. La correspondance du poète fait état d'une dichotomie entre ville et campagne qui relie plus manifestement cette dernière à une préhistoire qui ne cesse de s'y rejouer jusqu'à l'épuisement :

Oui, j'ai compris la campagne telle que tu le dis, hâve, trouée de misère, irrémédiablement fatiguée et agonisante, sucée par la ville formidable, cruelle, intense, future. Si bien que les campagnes me représentent le principe femelle éreinté par la surproduction séculaire, par la vie depuis le temps des premiers pasteurs, et la ville, le principe mâle, ardent, terrible, impérieux, dominateur, implacable. L'un c'est la misère passive, l'autre c'est la misère active²³⁴.

La ville comme la campagne semblent bien concernées par la lutte pour la survie, mais le clivage des positions qu'elles y occupent respectivement les situe sur des plans différents de temporalité : la vie urbaine impliquant l'activité, elle s'inscrirait dans une dynamique de renouvellement qui la détacherait des temps préhistoriques, alors que la vie rurale, stagnante, répèterait les mêmes labeurs depuis la nuit des temps et jusqu'à l'éreintement. Ainsi, l'image de la paysannerie que dépeint Verhaeren demeure tributaire du legs zolien et de l'imaginaire atavique qu'il brasse, alors même qu'ils occupent des positions distinctes à bien des égards : différences génériques, évidemment, mais également méthodologiques, Verhaeren participant à une tendance symbolo-décadente belge qui ne se préoccupe pas de faire circuler la science et à laquelle nous pourrions rattacher Georges Rodenbach ou Albert Mockel. Bien qu'il la théorise à demi-mots dans sa correspondance, citée plus haut, l'application du tropisme préhistorique à la ruralité semble plutôt procéder d'une évidence poétique. Il n'en va pas de même dans la théorie gourmontienne qui, pour décrire sa loi de « constance intellectuelle » vue plus haut avance que la redevabilité du présent aux conquêtes du passé est plus sensible dans les campagnes²³⁵, et que « la moyenne intellectuelle d'une tribu de l'âge de pierre devait être sensiblement égale à la moyenne intellectuelle d'un village français d'aujourd'hui²³⁶ ».

²³⁴ Lettre de Verhaeren à Hubert Krains citée dans l'anthologie dirigée par Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 222.

²³⁵ *Promenades philosophiques, deuxième série, op.cit.*, p. 79.

²³⁶ *Ibid.*, p. 9.

Néanmoins, de telles suppositions, si elles sont récurrentes et saillantes dans les textes théoriques de l'auteur, n'infusent pas la littérature. Il semblerait plutôt que la relégation de la vie paysanne à un seuil primitif de l'humanité s'exprime davantage de manière diffuse et sans réelle assise théorique dans les productions fin-de-siècle, qui ne permettent pas d'observer de reconduction stricte de la vulgarisation à ce propos²³⁷. On peut donc supposer que l'imaginaire décadent et symboliste, en réévaluant le conte et ses motifs, comme nous le verrons dans une section consacrée, hérite d'un présupposé latent que véhicule ce genre et qui fait des espaces ruraux, selon l'analyse de Corinne Saminadayar-Perrin, des « enclaves anachroniques [qui] projettent les contemporains dans un lointain passé²³⁸. » Une telle pétition de principe ne peut, néanmoins, être perçue comme une caractéristique exclusive au conte tant on le retrouve, nous l'avons vu, de manière plus ou moins scientifiçisée, dans le roman naturaliste et décadent, et jusque dans la peinture post-impressionniste de la fin du siècle²³⁹. Mais les littératures les plus positivistes et le genre merveilleux semblent donc avoir en partage cette considération de la ruralité comme un espace socialement préservé de la modernité, où se perpétue une primitivité originaire²⁴⁰.

En contexte décadent, il est attendu qu'une telle analogie ne donne pas lieu à des séquences dithyrambiques vantant la grandeur dans la simplicité ou l'authenticité et la pureté des liens qui unissent l'homme à la nature. Nous avons vu comment, pour Camille Lemonnier, la campagne était un lieu asocial où s'épanchaient les bas instincts des sujets qui la peuplent. De ce point de vue, l'auteur belge s'inspire peut-être de Huysmans, qui, dans *En rade*, imagine un couple de bourgeois ruinés forcés de s'installer à la campagne et aux prises avec les autochtones bassement calculateurs, mais aussi travaillés par leurs pulsions et leur concupiscence. Le décadentisme reprend à son compte l'imaginaire dégénérationniste en germe dans le naturalisme et en infléchit la direction vers la poétique du déclin qui lui est constitutive.

²³⁷ Qui peut occasionnellement faire sienne cette analogie, comme c'est le cas avec l'exemple déjà mentionné de Pierre Boitard qui, dans *Paris avant les hommes, études antédiluviennes, op.cit.*, applique des caractères préhistoriques aux résiniers des Landes, p. 250.

²³⁸ SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Un merveilleux réaliste ? », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 2015, p. 50.

²³⁹ L'analyse des « Mangeurs de pommes de terre » de Van Gogh par Barbara Larson la conduit à remarquer que le milieu rural, avec ses rites et ses superstitions, a pu être perçu comme le lieu d'une survivance de la préhistoire. *L'Âme au corps, op.cit.*, p. 330.

²⁴⁰ C'est notamment sur ces caractéristiques génériques que jouent, en les perturbant, les décadents lorsqu'ils détournent le conte, comme le remarque Jean de Palacio dans *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, en particulier dans le premier chapitre, « La Mort des fées ».

Ainsi, dans *À l'écart*, texte de Raoul Minhar et Alfred Valette publié en 1891 et dont le style, le thème et jusqu'au titre huysmansien indiquent la filiation avec le décadentisme, le discours évolutionniste²⁴¹ cède la place à une parole oraculaire qui s'inquiète de la dégénérescence du peuple :

L'alcoolisme tue nos glorieuses races celtiques et anglo-saxonnes aussi sûrement qu'il a décimé les peuplades sauvages [...]. Les femmes boiront quand, comme nous, elles ne croiront plus en rien. La terre, qui brûlait autrefois, s'est éteinte ; l'humanité aussi s'éteindra, sans qu'il soit besoin de la mort du soleil ou d'une conflagration générale. Une autre espèce règnera sur la terre qui contempera en pèlerinage la dernière bouteille à demi-vide du dernier ivrogne expirant²⁴².

Le thème de l'alcoolisme et l'observation des classes populaires, à laquelle le personnage se livre ici, constituent d'évidents legs naturalistes. Pourtant, l'emploi du futur prophétique et la syllepse de sens sur l'« extinction » signalent bien la vocation artiste plus qu'analytique de cette écriture, mais aussi la volonté de porter un regard synthétique sur l'humanité plus que d'en faire un examen positiviste sur la base d'observations. L'architecture cyclique de cette séquence, qui s'ouvre et se ferme sur la mention de l'ivrognerie du peuple, permet d'encadrer les inquiétudes eschatologiques exprimées dans une parenthèse aux contours triviaux qui amenuise l'ampleur de l'homme, au regard de son inscription dans la succession des ères. Nous pouvons à nouveau remarquer le congédiement, manifeste ici, de l'eschatologie catastrophiste, donc cataclysmique et romantique, nous l'avons vu, au profit de la théorie d'un déclin processuel dont l'homme est à la fois l'artisan et la victime. Mais ce qui doit retenir notre attention ici, c'est le caractère collectif, voire populaire, des raisons de l'extinction annoncée.

Nous l'avons vu, en particulier à travers l'exemple de *La Psychologie des foules* de Gustave Le Bon, la masse populaire, qui s'impose comme force politique au cours du siècle, est alors soupçonnée de former un terrain propice à la régression atavique²⁴³. L'anthropologue

²⁴¹ Le personnage revenant sur le meurtre aux accents caïniques de son double qu'il a lui-même commis se demande « [c]omment d'ailleurs, en face de la lutte éternelle des plantes, où s'avère si clairement la fatalité de la loi du plus fort, aurais-je eu le moindre regret de la chose ? – j'avais été une herbe plus vivace que l'autre, voilà tout. » *À l'écart*, Paris, Périm, 1891, p. 300.

²⁴² *Ibid.*, p. 161.

²⁴³ Voir à ce titre le chapitre « Soumettre la foule à la théorie » dans l'ouvrage de Richard Thomson, *La République troublée*, *op.cit.*, pp. 156 à 170. Il cite notamment deux images qui seraient travaillées par cette hantise : « Escargots d'omnibus », gravure d'Hermann-Paul publiée dans le numéro du 26 décembre de *L'Escarmouche*, et le *Défilé à la hache*, huile sur toile de Paul Buffet inspirée de Salammbô, et présentée au Salon de 1894. Ce dernier tableau, par le thème du cannibalisme qu'il met implicitement en scène, le traitement des corps et le dessin des profils rappelant le Cormon de *Cain*, suggère d'autant plus un imaginaire préhistorique latent.

prend soin d'insister sur le caractère proprement préhistorique de l'état dans lequel menacent de retomber les individus dès lors qu'ils s'agrègent en masses, prêtes à réveiller « ce communisme primitif qui fut l'état normal de tous les groupes humains avant l'aurore de la civilisation » dont les revendications sont la « [l]imitation des heures de travail, [l']expropriation des mines, des chemins de fer, des usines et du sol ; [le] partage égal de tous les produits, [l']élimination de toutes les classes supérieures au profit des classes populaires, etc²⁴⁴. » L'usage idéologique que fait Le Bon d'une préhistoire qui demeure allusive nourrit une affirmation claire : les revendications égalitaristes émanant du peuple ne seraient pas le fruit d'un projet social rationnellement concerté, mais d'un reliquat de pensée primitive qui aspire les foules vers leurs origines préhistoriques. Cela lui permet, outre de décrédibiliser toute tentative de réforme politique, d'inquiéter son lectorat par une mention alarmiste en fin d'énumération, puisque la violence primitive intrinsèque à la foule ne promet rien de moins que l'extinction des classes supérieures. Mises en perspective dans la culture symbolo-décadente qui promeut l'individualisme, jusqu'à faire de l'originalité et du solipsisme culturel ses valeurs cardinales, de telles affirmations ne peuvent que nourrir l'aversion des décadents pour les masses et aiguïser, par réaction, leur appétit de sophistication. Car les foules, « [c]e substratum renferm[ant] les innombrables résidus ancestraux qui constituent l'âme de la Race²⁴⁵ » ne sont pas perçues par Le Bon comme un agglomérat d'individualités ataviques accumulées, mais leur caractère préhistorique se révèle bien, précisément, au moment de leur constitution en tant que foule :

L'homme descend de plusieurs degrés sur l'échelle de la civilisation. Isolé, c'était peut-être un individu cultivé, en foule, c'est un barbare, c'est-à-dire un instinctif. Il a la spontanéité, la violence, la férocité, et aussi les enthousiasmes et les héroïsmes des êtres primitifs²⁴⁶.

À cette appréhension de la foule, la décadence répond par une exécution de l'autre, plus ontologiquement qu'anthropologiquement fondée, dont la figure la plus antipathique s'incarne en la personne du bourgeois. Mais notons que, avant d'être plus spécifiquement désigné comme un essentiel atavique en puissance, le bourgeois serait d'abord soumis, comme le reste de ses contemporains, à un cadre de vie industrialisé qui favoriserait soit sa régression, soit le dépérissement de ses facultés. Ce dernier constat peut se faire au moyen de sa

²⁴⁴ *La Psychologie des foules, op.cit.*, p. 4.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

comparaison, mais en négatif (il ne s'agit plus de trouver des points communs mais des critères de différenciation), avec l'individu préhistorique tel qu'on se le figure : ainsi, que la préhistoire soit conçue comme un âge d'or ou enténébré, elle peut toujours servir à humilier le bourgeois. Dans le second cas, il y retourne en régressant, dans le premier, il s'en éloigne et souffre de la comparaison. Dans cette perspective, Richard Thomson propose, dans *La République troublée*, une comparaison de *L'Homme préhistorique* et de *L'Homme nouveau*²⁴⁷, tous deux peints par Albert Besnard et voisines sur les murs de L'École de Pharmacie. Il remarque que

Le contraste se veut évolutionniste, mais Besnard semble laisser poindre une certaine ambivalence. « L'homme préhistorique » se livre à une activité physique dans un environnement verdoyant, tandis que son homologue moderne trahit une lassitude pensive à laquelle fait écho une tonalité plus violette et plus artificielle²⁴⁸.

Cette image de l'homme las, épuisé, d'une humanité moderne à bout de souffle dans un environnement industriel provoquant la saturation nerveuse, constitue un évident motif décadent, mais correspond aussi à toute une littérature plus ou moins scientifique désignant le monde moderne comme cause de l'agitation cérébrale et trouvant dans l'art (notamment l'art nouveau) une manifestation de ce surmenage. Ici, le préhistorique serait donc convoqué pour inviter implicitement à porter un regard comparatif permettant, non pas d'apprécier des similarités avec ses descendants modernes et, partant, d'en légitimer l'organisation sociale, mais au contraire, de mettre en lumière une dégradation des conditions de vie entre un âge édénique et un âge industriel conçu comme délétère. La comparaison entre ces deux œuvres, à laquelle invite leur proximité géographique, stylistique et compositionnelle, avait déjà été proposée par Camille Mauclair, proche des symbolistes dans les années 1890, qui lui consacre un ouvrage en 1914²⁴⁹. Ce dernier, cependant, ne voit pas tant, dans cette confrontation du préhistorique et du moderne dont il donne des ekphrasis enthousiastes, une dénonciation de l'état de décadence de l'homme, mais d'une part, l'acte pictural fondateur d'un « symbolisme scientifique » qu'il appelle de ses vœux, et, d'autre part, l'expression d'une exaltation de la souveraineté de l'homme. Le « symbolisme scientifique » que le critique et écrivain théorise vise certes à se substituer à l'ancien symbolisme religieux, mais en vue de remplir des objectifs similaires. « Si l'idée de rédemption a trouvé pour la figurer des milliers d'imagiers, pourquoi

²⁴⁷ Esquisses préparatoires pour la peinture murale de l'École de pharmacie.

²⁴⁸ *La République troublée*, *op.cit.*, pp. 22-23.

²⁴⁹ Albert Besnard, *l'homme et l'Œuvre*, Paris, Delagrave, 1914.

l'idée de transformisme, d'évolution créatrice, n'en trouverait-elle pas autant et en quoi le concept scientifique est-il plus éloigné de l'art que le concept religieux²⁵⁰ ? » Se demande-t-il. En effet, les notions d'évolution et de transformisme ne sont, selon lui, pas « plus rebelles que la Transsubstantiation catholique, l'Eucharistie ou la Grâce qui trouvèrent leurs interprètes parmi les grands peintres mystiques²⁵¹. » Mais ce qu'a de « symboliste » cette peinture, c'est que, contrairement aux professions de foi positivistes des naturalistes dans le domaine, elle vise bien à exprimer l'émotion, la pensée, l'idée, que suggère la science.

Ainsi, la comparaison de l'homme préhistorique et du moderne que propose le peintre exalte la domestication de la nature farouche par une humanité bientôt souveraine : « Et il essaie de figurer cet homme premier dans cette nature, en contraste violent avec les images voisines de l'homme moderne, civilisé, savant. Il montre d'où nous venons et ce que nous sommes devenus²⁵². » Cependant, la perfection de la comparaison, selon Mauclair, tient à la capacité du peintre, qu'il compare à Rosny, à fixer la « forme moderne du rêve », et à représenter la nature, dans certains paysages préhistoriques, « sans recherche du fantastique, sans ces intentions de cauchemar qu'on voit dans l'œuvre du graveur Odilon Redon, sans un symbole - et pourtant si hallucinante²⁵³ ! » Autrement dit, le critique reconnaît chez Besnard sa capacité à atteindre à l'onirisme cher aux symbolo-décadents, ici à Redon. Mais ce n'est pas tant par la stylisation hallucinée de la nature et la représentation des délires intérieurs, que suscite le vertige subit par l'homme devant sa complexité, Besnard n'étant ni vraiment un décadent, ni d'ailleurs un symboliste. C'est bien le choix du sujet lui-même, ici, les paysages préhistoriques et les créatures qui les peuplent, rendu dans sa vérité la plus syncrétique et saillante, qui mènerait à l'hallucination.

Pourtant, dans cette possible exaltation par le peintre du progrès domptant la nature et mettant fin aux âges farouches, il y a bien, comme le relève Richard Thomson, une ambiguïté que perçoit discrètement Mauclair quand il remarque la « mélancolie » de l'homme moderne devant le résultat de son œuvre millénaire, et peut-être cette mélancolie naît-elle du regret d'une

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 28.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁵² *Ibid.*, p. 35. Plus loin, il s'enthousiasme : « L'artiste a supposé ce qu'était avant l'homme cette terre que sa science future devait asservir, et d'où elle devait extraire de quoi faire prédominer les promesses de vie sur les gages de mort. » (p.36)

²⁵³ *Ibid.*, p. 37.

nature inviolée, peut-être aussi s'associe-t-elle à un sentiment du déclin que dit formellement l'ambiance crépusculaire²⁵⁴. La France semble plus particulièrement visée par la psychologie sociale et le discours hygiéniste qui en font un « patient conceptuel²⁵⁵ », notamment perçu comme tel depuis l'extérieur, comme le remarque Jean de Palacio²⁵⁶ et comme le suggère l'analyse de la *Dégénérescence* menée par Max Nordau. Ce dernier laisse par ailleurs entendre que les choix chromatiques et thématiques de Besnard en font un artisan de la complaisance dans la sensibilité décadente qui se diffuserait donc largement dans la culture française, jusque dans ses Salons officiels²⁵⁷. La figure du bourgeois français, selon ces observations, serait donc elle-même un avatar de cette société décadente dont l'expression littéraire veut pourtant se tenir à l'écart. La saillance de ces préoccupations concernant spécifiquement la société française s'explique notamment par une volonté de contrôle des mœurs qui vise également le repeuplement, donc la prévention des sexualités non-reproductives après la défaite de 1870. La figure du préhistorique, à ce titre, répond à des schémas argumentatifs équivoques : elle peut être présentée sous un jour rousseauiste comme un exemple de pureté et de vigueur que l'individu moderne a abandonné à mesure qu'il s'est assujéti à son environnement techno-industriel, ou, au contraire, être proposé comme la figure repoussoir dont le souvenir sourd encore en chacun et qui menace de rejaillir. Ces deux options cohabitent dans un discours général de la décadence aux formes plurielles, mais qui ont en partage la déploration de leur époque.

En définitive, que l'une ou l'autre de ces options soit préférée, les énoncés qui y ont recours s'attachent tous à déplorer un même état d'apathie individuelle et d'anomie collective. Ainsi, l'homme préhistorique, exemple ou contre-exemple, se rend disponible comme un écran sur lequel projeter les obsessions des auteurs et artistes qui s'en saisissent pour porter un jugement invariablement moralisateur sur la société qu'ils habitent. Les commentateurs de l'époque insistent, nous l'avons dit, sur le caractère national du déclin qu'ils diagnostiquent, mais s'attachent également à en dresser une étiologie qui cimente ensemble paramètres

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁵ *La République troublée, op.cit.*, p. 45.

²⁵⁶ *Figures et formes de la décadence, op.cit.*, p. 19.

²⁵⁷ « Mais, si à côté du lait de chaux d'un Puvis de Chavannes éteignant uniformément les couleurs, le jaune, le bleu et le rouge hurlants d'un Besnard trouvent aussi des fanatiques, cela tient également à une cause que la clinique dévoile. » Et l'auteur de développer, en s'autorisant de Gilles de la Tourette, les liens entre cette peinture et l'hystérie. *Dégénérescence, op.cit.*, p. 22.

physiologiques, psychologiques, sociétaux et culturels. C'est le cas du philosophe Alfred Fouillée²⁵⁸ qui, dans son article « Dégénérescence ? Le passé et le présent de notre race », publié dans la conservatrice *Revue des deux mondes* en 1895, se demande ce qui fait de la France la « grande dégénérée²⁵⁹ ». L'auteur propose de porter un regard panoramique sur l'évolution de la « race » française depuis ses origines, afin d'évaluer l'ampleur de son supposé déclin, voire d'anticiper sa prochaine disparition. Après avoir posé le constat d'un sentiment de décadence, dans une culture qui aime à se comparer aux derniers temps de l'Empire romain, Fouillée cherche à en vérifier la légitimité sur la base des apports de plusieurs disciplines auxquelles il a aléatoirement recours, en particulier l'ethnologie, l'historiographie, ou la psychologie sociale. Ici, c'est la discrétion de la mise à contribution de la préhistoire qui interpelle, discipline pourtant bien balisée alors, et à laquelle est manifestement préférée l'exploitation des textes antiques. Ce choix méthodologique implique de situer durant une période gauloise aux contours indistincts les racines des traits sociaux et moraux caractéristiques du tempérament français, au cours d'un exposé mêlant curieusement hypothèses craniologiques et documents antiques de première main, supposés permettre de conclure sur des critères « ethniques » et « psychologiques » que « les “fatalités” de notre race qui, prétend-on, pèseraient de plus en plus sur nous ne sont donc qu'un mot²⁶⁰. »

Pour autant, Alfred Fouillée n'envisage pas de contredire la thèse d'une décadence française, et l'admission de cette idée comme allant de soi est à ce titre éloquente quant à l'ampleur de sa diffusion : si « le *Fatum* des races est une idole²⁶¹ », c'est avant tout en raison du caractère inexorable du supposé déclin, mais ce dernier n'est pas démenti. D'une part, certains symptômes de la « décadence » de la France seraient à relativiser puisqu'ils seraient également vérifiables dès ses « origines ». L'humanité préhistorique souffrirait notamment déjà de la « mobilité nerveuse²⁶² » que de nombreux textes de la fin du siècle, littéraires, mais aussi

²⁵⁸ Particulièrement prolifique dans les années 1880, théoricien d'un système philosophique à même de réconcilier idéalisme et positivisme, dont il prévoit des prolongements éthiques et philosophiques, il conceptualise la notion d'« idées-forces » qui fait intervenir, dans la compréhension du fonctionnement de l'esprit, les savoirs biologiques et psychologiques en la matière, sans la réduire à ce périmètre.

²⁵⁹ « Dégénérescence ? Le passé et le présent de notre race », *La Revue des deux mondes*, 15 octobre 1895.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 801.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 809.

²⁶² *Ibid.*, p. 802.

théoriques²⁶³, présentent effectivement comme un fléau moderne, ou encore l'intempérance et le courage éventuellement inconséquent (*furia francese*), qui seraient également l'apanage des français des « origines ». D'autre part, la « dégénérescence » du pays trouverait des causes bien identifiables et desquelles se prémunir, dont l'auteur retient en particulier la perte d'homogénéité consécutive à l'installation de populations exogènes qui n'auraient pas le temps de s'assimiler à la culture d'accueil ou de lui faire bénéficier de ses apports, mais également un défaut d'hygiène publique, une saturation nerveuse et une chute de la natalité des classes aisées supposées mieux pourvues intellectuellement. Tous ces éléments participeraient d'un « darwinisme à rebours » favorisant les groupes les plus faibles et faisant peser la menace d'une régression à un état pré-gaulois²⁶⁴.

L'article de Fouillée, publié dans une revue à grand tirage, nous paraît important, au même titre que d'autres textes d'époque qu'il cite lui-même, en ce qu'il témoigne du succès des théories de la décadence au-delà des cercles littéraires et artistiques qui s'en revendiquent tout en cherchant à les discuter, mais aussi pour l'étendue du groupe social ciblé. L'intégration, dans un panorama brassant de larges couches sociales, des classes bourgeoises auxquelles il ménage une place particulière dans le processus de dégénérescence, indique la vocation prescriptive de cet article, puisque ce sont aussi celles auxquelles il s'adresse. Mais cela permet aussi de faire valoir l'attribution de potentiels caractères régressifs à d'autres catégories de population que le rural, le prolétaire ou le dandy raffiné, dont nous avons pu observer des exemples. Une telle attribution se retrouve également dans la culture décadente, et ce sera le dernier avatar contemporain du préhistorique dont nous allons faire l'examen à travers quelques exemples. En dépit de l'insistance constatée dans le discours ambiant sur la spécificité française de la décadence contemporaine, notons que cette assimilation est décelable chez d'autres acteurs du décadentisme en Europe. On retrouve l'expression la plus évidente chez Max Klinger, artiste protéiforme allemand dont nous avons déjà décelé l'intérêt pour le thème préhistorique avec *Ein Handschuh* [B.4], série de gravures exploitant l'image du ptérosaure pour symboliser les pulsions de l'individu moderne qui se lovent dans le quotidien bourgeois. Mais la thématique de la résurgence de caractères préhistoriques affleurant derrière la surface policée des

²⁶³ L'auteur dresse, dans une note p. 812, une liste d'ouvrages et articles soutenant la thèse du « *Fatum* des races », Nordau en tête.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 815.

sociabilités modernes et vue à travers le prisme darwinien configure un large pan de l'Œuvre gravé de l'artiste.

L'ancrage bourgeois du quotidien que vient perturber la découverte du gant et, conséquemment, le réveil des pulsions monstrueuses et enfouies incarnées par le reptile préhistorique dans *Ein Handschuh*, est d'emblée manifeste dans les premières gravures de la série, qui mettent en scène un loisir prisé de cette classe dans l'Allemagne impériale et le reste de l'Europe : le patinage dans des lieux dédiés qui sont autant d'espaces de sociabilités. Dans « Handlung » [B.4.b] la rigidité des personnages qui patinent dénote le caractère policé de leurs mœurs en même temps que l'activité à laquelle ils se livrent permet une position en déséquilibre, introduisant un inconfortable hiatus au sein de cet ordre et annonçant le vacillement psychologique auquel sera soumis le sujet principal. Dans la précédente et première, « Ort » [B.4.a], c'est la semi-opacité du vitrage, placé derrière les groupes d'individus en tenue de ville qui, en renvoyant une image déformée, annonce l'intrusion du double refoulé dans le creuset des habitus réglés. La suite déploie une série de visions oniriques mettant en scène le gant, dans laquelle s'insinue progressivement la figure cauchemardesque du ptérosaure. Nous développerons l'examen des caractéristiques spécifiquement darwiniennes de l'Œuvre gravé de Klinger quand nous nous attacherons à celui du thème, largement répandu dans la culture décadente, de l'inscription de l'animalité en l'homme. Mais il convient de nous arrêter sur certaines de ces images en vue de poursuivre notre commentaire sur la question particulière de la désignation du bourgeois moderne comme figure souterrainement menacée par la résurgence du préhistorique.

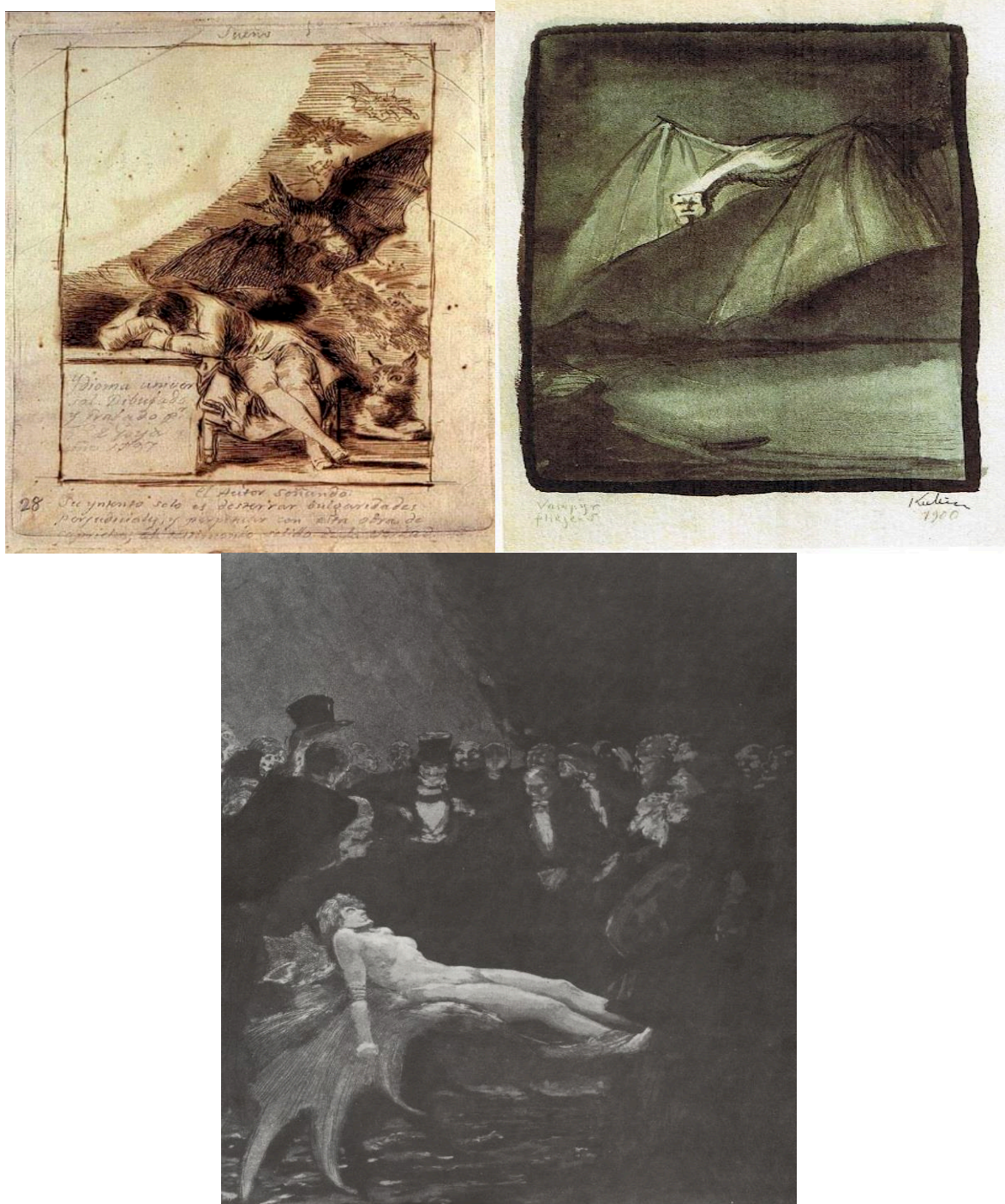


Fig.9.a : Francisco de Goya, croquis préparatoire à « El sueño de la razón produce monstruos » ou « Sueño 1º », Los Caprichos,
b. Alfred Kubin, Vampyr,
c. Max Klinger, « Gefesselt », Ein Leben.

L'une d'elle en particulier nous intéresse pour la relation qu'elle entretient indirectement avec la série *Ein Handschuh*, et dont elle permet de confirmer le sens :

« Gefesselt », de la série *Ein Leben*, montre une femme dont le corps dénudé est offert aux regards d'une foule avide dont la grossièreté des traits peut certes évoquer les sorcières rurales de Goya, mais accuse plus encore la lecture de Darwin par l'artiste qui fait de la physiognomie simienne le signe de la régression²⁶⁵. Un détail incongru de cette image appuie encore ce sous-texte darwinien et reconduit au topique préhistorique bien qu'il n'y paraisse pas de prime abord : la chauve-souris sur laquelle repose le corps exhibé. Dans la gravure de Goya « El sueño de la razón produce monstruos » tirée de sa série *Los Caprichos* et à laquelle celle de Klinger paraît redevable²⁶⁶, la chauve-souris figure en bonne place dans le bestiaire intérieur qui tourmente l'esprit du personnage, ce qui se vérifie d'autant mieux dans les croquis préparatoires de l'artiste. La convocation du ptérosaure par Klinger dans *Ein Handschuh*, pour assumer la même charge symbolique que la chauve-souris de Goya²⁶⁷ semble indiquer un transfert entre ces deux oiseaux de malheur qui n'en sont pas, et à propos duquel le retour sur quelques éléments d'histoire de la paléontologie pourra nous aider à comprendre le processus. Ce passage du mammifère actuel au reptile préhistorique ne se fait effectivement pas sans quelque glissement interprétatif. Si la chauve-souris, projection de l'inconscient tourmenté et destructeur, peut incarner, chez les romantiques, une idée de mort lente et de vampirisation, le ptérosaure est issu de l'excavation d'un patrimoine universel, appartenant au passé de la Terre, et peut assumer l'expression d'un inconscient plus collectif, partagé et partageable, en même

²⁶⁵ Marsha Morton, dans le catalogue de l'exposition que le Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg a consacré à l'artiste (*Max Klinger, le théâtre de l'étrange*, Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, 2012) cite sa correspondance faisant état de sa lecture de Darwin (p.22). Notons également que la mise en scène de la vulnérabilité de la femme soumise au regard ou aux appétits de créatures hybrides, monstrueuses ou potentiellement préhistoriques est un véritable tropisme dans son Œuvre gravé : on la retrouve dans « Alpdruk » (1878) ou encore dans la blanche « Titelblatt » ouvrant la série *Radierte Skizzen* l'année suivante.

²⁶⁶ Il aurait étudié ses travaux à la fin des années 1870 (voir l'introduction, par J. Kirk T. Varnedoe et Elizabeth Streicher de *Graphic Works of Max Klinger*, New York, Dover Publications, 1977, pp. xvii et xviii.)

²⁶⁷ L'image est utilisée en amont du romantisme chez William Blake (*The Night of Enitharmon's Joy* en 1795), mais aussi Albrecht Dürer qui inscrit sur l'animal le titre de sa *Melencolia* (1514), et dont Victor Hugo se souvient comme « la grande chauve-souris idéale d'Albert Dürer » (*Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du Livre, 1967, XIV, p. 1235). Cette figure traverse le siècle et se voit réinvestie notamment par Baudelaire, qui en fait l'image d'une espérance aveugle et captive dans « Spleen » (*Les Fleurs du mal*), avant de se retrouver chez ses émules décadents. Elle devient, dans un poème qu'Achille Mélandri publie sous le pseudonyme de M. Irlande dans *L'Hydropathe* (Livraison du 20 avril 1879), la figure du poète lui-même, nouvel avatar de l'albatros baudelairien, en proie à l'incompréhension du commun des hommes. Elle soutient la comparaison, chez Maurice Rollinat (« Les Chauves-souris », dans *Les Névroses*), avec les « remords », invitant le poète à réfléchir sur leur mystère, ou encore chez Robert de Montesquiou, qui retient précisément, dans sa préface des *Chauves-souris*, l'indécision qu'inspire l'animal qui donne son titre au recueil : « L'étrange volatile qui lui donne son titre, m'a semblé représenter, par son inquiétude et son incertitude entre la lumière et l'ombre, l'état d'âme des Mélancoliques. » (*Les Chauve-souris : Clairs-obscur*, Paris, Georges Richard, 1907, p. VII). La chauve-souris, créature de la nuit, est donc investie d'une charge négative dont on peut retracer l'historique et les résonnances au fil des écoles, jusqu'au symbolo-décadentisme qui nous intéresse.

temps que plus lointain, participant ainsi d'un imaginaire de la profondeur plus que de l'aérien. C'est peut-être ce qui décide, quelques années plus tard, le peintre symboliste Alfred Kubin, émule de Klinger, à opter pour une créature hybride et vaguement saurienne pour représenter le vampire (« Der Vampyr »), quand, précisément, le public de l'époque associe plus aisément cet être fantastique, autre figure de l'inconscient, à la chauve-souris. Et pour cause, l'assimilation au cours du siècle, dans l'imagerie paléontologique, de la chauve-souris au ptérosaure a été fréquente en raison de la proximité morphologique de ces créatures volantes possédant des doigts ailés (la quasi-similarité étymologique entre *ptérosaure*, le lézard ailé, et *chiroptère*, la main ailée, en conserve le souvenir). Il n'est que de citer quelques images célèbres et plus ou moins massivement diffusées pour l'attester. En vertu d'une telle assimilation et conséquemment à la viralité de ces images, la chauve-souris du « Gefesselt » de Klinger peut être envisagée comme l'image monstrueuse d'une survivance préhistorique venant faire tomber le masque social des individus auxquels elle s'adresse, en rappelant à ces derniers les pulsions qui les travaillent encore, sous le vernis des conventions. Ainsi, alors que le reptile préhistorique se lit comme le symbole des instincts intérieurs qui percent sous l'habit du bourgeois, la physiologie simiesque²⁶⁸ en est plus remarquablement la trace, l'affleurement visible qui émerge inopinément sur les visages, mais qui jouit occasionnellement du dévoilement offert par le premier. De ce point de vue, le monstre, nécessairement préhistorique, image des pulsions enfouies, serait ce qui révèle l'animal, le singe instinctif, en l'homme supposément civilisé.

²⁶⁸ Dans la section 3 du chapitre VI de son étude (*Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*), « Du chaînon manquant au rejeton du singe », Évanghélia Stead met précisément en valeur, en s'appuyant sur de nombreux exemples de la littérature décadente, le rôle de l'irruption du singe sous l'habit du bourgeois, qui en dévoile particulièrement la sexualité secrète et les appétits qui, pour être refreïnés, n'en sont pas moins sauvages.

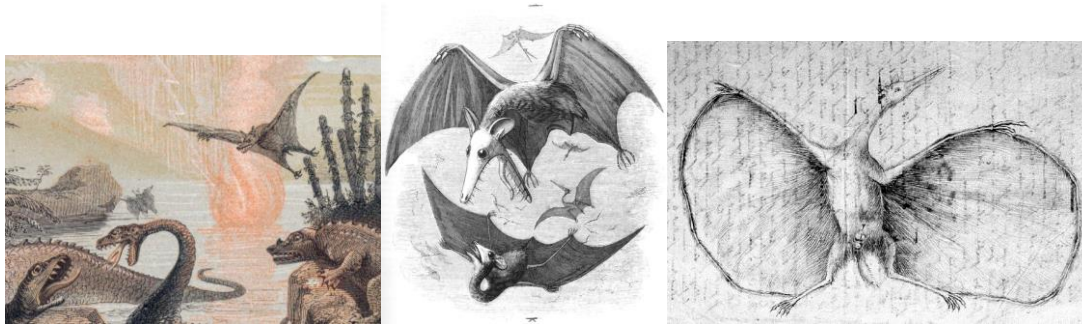


Fig. 10.a. : Adolphe François Pannemaker, *Le Monde primitif*, 1857, gravure pour *Le Monde avant la création de l'homme*, par Zimmermann/ Flammarion (détail),
b. Edward Newman, *Reconstitution de ptérosaures*, 1843,
c. Jean Hermann, *Pterodactylus antiquus*, 1800.

L'analogie, suggérée chez Klinger, est plus explicite dans une variation sur le thème par Kubin, avec une gravure clairement inspirée de celle de son modèle, « Eine Frau für alle » [Fig. 11], qui ne recourt pas à au motif saurien mais montre directement des singes bipèdes dressés devant le corps nu et disponible d'une jeune femme. Ici, ce n'est pas tant la gravure elle-même que la relation qu'on lui suppose avec l'exemple de Klinger, alors que la filiation est assumée par le premier, qui permet de voir en ces créatures préhistoriques des avatars possibles du bourgeois moderne aux instincts contrariés par des convenances qui en gommeraient hypocritement la vraie nature. Chez Jules Bois ou Félicien Rops, en France, comme chez Kubin en Autriche²⁶⁹ ou Klinger en Allemagne, la bestialité semble bien être l'apanage de l'homme. Mais ce que semblent avoir en commun ces derniers exemples, et qui les distingue des représentations plus salonnrières de la supposée violence originare masculine exercée sur les femmes vues plus haut, c'est la direction qu'emprunte la stratégie identificatoire, qui en fait bifurquer le discours : alors que le traitement académique du rapt, chez Cormon ou Jamin, en ne tissant pas de lien immédiatement visible avec la modernité, ne peut que suggérer implicitement l'antiquité de la violence masculine s'autorisant d'une force virile supposément immémoriale, les productions que nous venons d'analyser, en mettant à nu l'anthropoïde sous le costume du bourgeois, visent plus explicitement à lui rappeler la permanence de ses pulsions en dépit des convenances sociales auxquelles il se conforme. En d'autres termes, cette imagerie décadente propose un discours manifestement critique voire paradoxalement moralisateur dans

²⁶⁹ Alfred Kubin semble avoir été moins connu et apprécié au sein des milieux français, d'où notre silence au sujet de son Œuvre, pour différentes raisons que nous pouvons supposer : il ne s'est, semble-t-il, pas entretenu avec les milieux parisiens et s'engage dans l'art alors que l'Autriche s'émancipe sur le plan de la modernité artistique, dont Paris cesse peu à peu de constituer le centre hégémonique.

la mesure où il ambitionne de dénoncer l'hypocrisie de la morale bourgeoise, quand les tableaux préhistoriques présentés aux Salons, nous l'avons vu, permettent de nourrir un discours implicitement normatif.

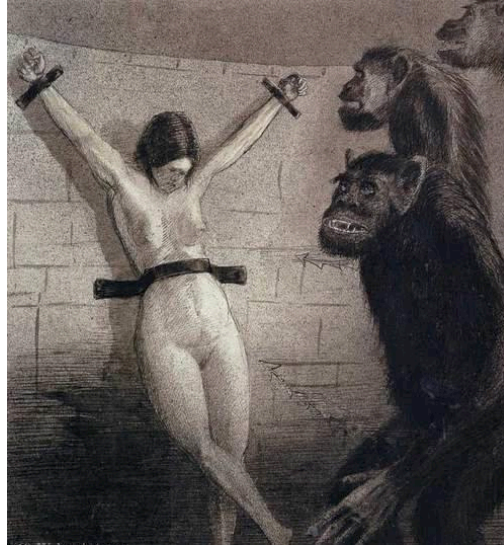


Fig. 11 : Alfred Kubin, « Eine Frau für alle ».

Le thème de la réémergence de caractères préhistoriques censurés par la morale bourgeoise que le personnage ne peut plus réprimer s'exprime différemment dans les productions littéraires, qui ont besoin de justifier ce phénomène. Dans les genres narratifs, l'hallucination ou la rêverie sont des moyens efficaces pour faire affleurer le préhistorique en l'homme sans recourir au temps long de la dégénérescence atavique, tout en jouant de l'effet de contraste entre la décence affichée du bourgeois et la brutalité de son avatar préhistorique qui s'agite en lui. Dans *Le Possédé*, roman de Camille Lemonnier chez qui nous avons vu l'ampleur du tropisme préhistorique, la résurgence de la sauvagerie primaire n'advient plus à l'occasion d'un retour à la nature potentiellement salvateur, comme c'est le cas ailleurs dans son œuvre, mais d'une hallucination consécutive à l'horreur du personnage devant son écroulement moral. Alors que le vieux magistrat Lépervié, le protagoniste principal, voit sa respectabilité en même temps que sa santé mentale décliner à mesure que croît sa passion pour la fatale Rakma, l'institutrice de sa fille, il entend sourdre en lui la voix des instincts décrite en ces termes :

[...] il voyait maintenant la Voix honteuse, - oh ! je te reconnais à la fin ! Tu es cet homme, - tu es l'homme primordial de ma race, invétéré en mon sang, l'homme atavique que ma volonté avait momentanément aboli et qui me reprend, - le spectre hideux de la race éternisé à travers la famille, - le spectre²⁷⁰ !

Nous retrouvons ici le thème de la voix intérieure inopinément extériorisée que nous avons analysé chez Huysmans et compris, avec Lise Revol²⁷¹, comme le mode d'expression emprunté par une originalité à la fois utérine et préhistorique, qui affleure soudain à la surface de l'être. Surtout, la caractérisation de l'homme conceptuel qui incarne cette voix, double du personnage qu'il porte en son sein, introduit par un présentatif qui en fait valoir la permanente fréquentation, conjugue à la fois l'idée d'antériorité et d'intériorité. L'imaginaire atavique se heurte ici à la « volonté » qui cède sous les assauts de l'instinct, réveillé par les jeux pervers de Rakma, la femme de chambre qui tisonne le désir d'un vieux magistrat sous son propre toit. Plus qu'une histoire de perversion d'un personnage par un autre, qui, étymologiquement, le ferait dévier du cours normal des choses, *Le Possédé* se lit, à la lumière de ce passage, comme celle d'un retour à une voie originairement « hideuse ». Le thème naturaliste de la résurgence atavique peut alors s'incarner dans une poétique romantique de la spectralité, celui de la résurgence préhistorique, s'amalgamer avec l'idée de revenance fantomatique. Le texte scelle ainsi le mariage programmé par la décadence entre un discours positiviste détourné, infléchi vers la menace déterministe qui pèse sur lui, et une idée du fatalisme empruntée au romantisme noir.

Ce qui surgit ici au détour d'une terrifiante hallucination, dans la lignée de l'horreur psychologique d'un Maupassant, par ailleurs admiratif du romancier belge, peut également intervenir à l'occasion d'une rêverie plus légère et sarcastique. C'est le cas dans « Le Dernier Homme », conte ironique de Félicien Champsaur mettant également en scène la résurgence des

²⁷⁰ LEMONNIER, Camille, *Le Possédé*, Paris, Séguier, 1997, pp. 190, 191. Alfred Vallette, auteur, chroniqueur et éditeur proche des décadents, souligne lui-même le caractère symbolique du personnage de Rakma et ses liens avec un vice originel dans un compte rendu de l'ouvrage : « Le personnage de Rakma, incompréhensible et absurde en tant que réalité immédiate; inexplicable encore en tant que synthèse, se justifie au contraire totalement comme abstraction, comme un symbole du vice *fatal* ; et la haine pour l'homme de cette fille à la perversité infuse, dont le corps d'éphèbe recèle toutes les luxures, cette haine qui s'acharne, c'est pour le mâle qui la subit l'inéluctable repréaille des vices ancestraux. Rakma est donc cela : le symbole du vice héréditaire chez le président Lépervié. » « Sur "Le Possédé" », *Mercur de France*, t. I, n° 8, août 1890, p. 296. Dans cette même chronique, Vallette situe le roman à l'issue d'un naturalisme qui aborde le symbole, tendance qui nous semble appartenir à la geste décadente.

²⁷¹ REVOL, Lise, « Le Sphinx sans secret ? Décadence du mythe, poétique de l'énigme », dans MONTANDON, Alain (dir.), *Mythes de la décadence, op.cit.*, p. 84.

instincts primitifs d'un ingénieur qui doit son succès à l'affichage stellaire, ou projection de réclames sur le ciel parisien au moyen de l'électricité. On retrouve dans cette spécialisation l'idée principale de « L'Affichage céleste » de Villiers de L'isle-Adam, publié quelques années plus tôt dans ses *Contes cruels* : dans les deux cas, il s'agit d'imaginer la conquête des cieux, autrefois domaine par excellence de la poésie, par la science et la technologie. La mention est ici anecdotique mais sert à caractériser le personnage et indique l'importance, pour le sens du récit, de son enracinement dans une bourgeoisie hyperboliquement marchande et technocratique. Cet ancrage est spontanément rappelé dans le texte, puisque le personnage s'endort en admirant l'éclairage électrique qui l'invite à la rêverie, compare le chaos dans lequel il croit se réveiller à l'agitation de la Bourse, et manifeste sa misanthropie en se réjouissant de l'extinction de l'humanité, décimée à la suite d'un épisode de frénésie collective déclenché par le passage d'une comète. Le personnage, à la suite d'un isolement prolongé, évolue dans une ville « redevenue à peu près ce qu'elle était aux époques antédiluviennes²⁷² », et décrit le paysage préhistorique où l'on croise « le gigantesque dinotherium, l'iguanodon prodigieux et, dans le ciel, le ptérodactyle aux ailes horribles²⁷³ », sans que l'on sache, de lui ou de l'auteur, à qui il faut attribuer l'anachronisme de l'énumération. La catégorie sociale du personnage est enfin ultimement rappelée à la suite de la régression du personnage dans un état préhistorique : « Gaston Bergheim, de la société "L'affichage aérien Stephenson and C^o" se transformait en quadrumane. »

Certes, c'est bien à un rêve que nous avons assisté, alors que la mise en scène du faux réveil et la connaissance, par le narrateur, d'événements se situant en dehors de la chronologie qu'il couvre, comme le passage de la comète, induisait à penser le contraire. Mais le caractère onirique du récit permet précisément d'insister sur la caractérisation profonde de son personnage : le quadrumane qui s'éveille peu à peu en lui à mesure qu'il se défait des oripeaux de la civilisation, au cours de son rêve, peut alors être compris comme son avatar fantasmatique, réalisant la satisfaction de la vie instinctive qui sourd en lui et peut surgir à tout moment. Un dernier exemple, poétique cette fois, de cette mise à nu du préhistorique sous l'habit du bourgeois, permettra de faire valoir une intrication plus subtile des temporalités, dans la mesure où le genre qu'emprunte le texte n'appelle pas de justification narrative. Pourtant, à bien des

²⁷² CHAMPSAUR, Félicien, *Entrées de clowns*, Paris, Jules Lévy, 1885, p. 155.

²⁷³ *Ibid.*, p. 157

égards, la « Complainte des nostalgies préhistoriques » de Jules Laforgue emprunte aussi son économie interne à la rêverie, en l'occurrence digestive : le poème est encadré par deux strophes mentionnant la nuit urbaine, ouvrant et fermant ce qui ressemble à une longue digression hallucinée, une échappée mêlant les temporalités préhistorique et moderne comme pour s'extraire de la monotonie du quotidien qui fait son retour dans la dernière strophe.

La nuit bruine sur les villes :
Se raser le masque, s'orner
D'un frac deuil, avec art dîner,
Puis, parmi des vierges débiles,
Prendre un air imbécile²⁷⁴.

L'image contre-intuitive du masque rasé permet de condenser la dialectique entre idéalité et quotidienneté qui trame l'ensemble des *Complaintes*. D'une part, le glissement de la face au masque indique évidemment la duplicité des rapports sociaux qui sous-tendent les rituels bourgeois. Mais l'évincement du poil, auquel on soumet ce visage factice, réactive en dernier lieu le tropisme préhistorique qui parcourt le reste du poème pour en faire le signe d'une sincérité primitive, insoluble dans les sociabilités bourgeoises, alors que la préhistoire fantasmée permettait de « [l]ivrer [sa toison] aux langueurs des soirées²⁷⁵ ». Les cinq strophes répondant à l'appel des « [é]chos des grands soirs primitifs » déploient en amont des fantasmes de liberté auxquels le vers que nous venons de citer donne une inflexion anarchiste très contemporaine. L'abandon aux instincts prend la forme d'une célébration lyrique de la liberté, à la fois politique, donc, mais aussi morale, sexuelle, langagière, voire combinant ces deux derniers aspects, comme en témoigne l'appel aux « violuptés » du dixième vers. Comme c'est souvent le cas chez le poète, la rêverie exaltée débouche souvent sur une expérience déceptive dans la mesure où elle fait apparaître, par contraste, la banalité du quotidien. Dans ce dernier exemple, la rêverie préhistorique à laquelle cède le bourgeois « repu » ne donne pas lieu à une dénonciation de la bassesse des instincts qu'il réprime sous le « frac deuil » rigide, mais plutôt à l'expression d'un regret d'une liberté brimée par des conventions arbitraires. Mais, dans nos derniers exemples, la résurgence des caractères préhistoriques, célébrés, moqués ou appréhendés, s'offre toujours à comprendre à travers le prisme d'une permanence, celle d'une

²⁷⁴ LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes*, Paris, Léon Vanier, 1885, p. 56.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

instinctivité latente, dont la mise au jour permet de dévoiler l'artificialité inavouée d'une bourgeoisie régnante, dont la III^e République flatterait plus que jamais la bonne conscience.

Relevons enfin une dernière catégorie sociale occasionnellement soupçonnée de conserver des caractères préhistoriques : l'aliéné, et, à partir de son exemple, une certaine partie de la production artistique moderne. La figure préhistorique est notamment convoquée par Marcel Réja, psychiatre aliéniste, poète, mais aussi historien de l'art²⁷⁶, pour transiter vers celle du fou, au moyen d'une assimilation qui en fait l'avatar d'un créateur originaire en raison de son caractère régressif :

L'histoire d'un organisme perturbé éclaire maintes fois d'une lumière nouvelle le fonctionnement de ce même organisme en état de santé ; l'histoire de l'art malade est intéressante au même titre que les premiers vagissements artistiques de l'humanité qui s'essaie à graver sur des cornes d'auroch ou des os de rennes de grossières images que nous pouvons trouver ridicules, mais à qui nous n'avons pas le droit de dénier un intérêt²⁷⁷.

En faisant des productions des aliénés un corpus iconographique digne d'intérêt précisément en considération de leur capacité à rejouer la scène originaire des premières tentatives artistiques, Marcel Réja prépare un terrain théorique qui servira de fondement à tout un pan de la production d'avant-garde des premières décennies du XX^e siècle, tendant à valoriser « l'art des fous » au prétexte des affinités qu'on lui prête avec une pureté primitive. Mais son analyse de ces créations s'insère également, autant que dans une épistémè, dans un contexte culturel notamment travaillé par la théorie symboliste, comme le donne à penser un texte plus tardif :

On dirait que ces artistes improvisés recommencent pour leur propre compte le chemin parcouru par l'humanité. C'est qu'en effet les principaux caractères spécifiques que nous avons relatés dans ces productions, l'Idéalisme et le Symbolisme (compris de la façon particulière que l'on sait), se retrouvent sensiblement dans les formules embryonnaires de l'esprit humain (enfants, sauvages ou primitifs)²⁷⁸.

²⁷⁶ Nous traitons ici de sa production documentaire (entre psychologie et critique d'art), mais il faut souligner les liens de cette personnalité avec les milieux symbolistes et décadents, notamment mis au jour par Lydia Couet dans la section « Les milieux symbolistes parisiens » de son article « Marcel Réja : médecin, poète symboliste et historien de l'art asilaire », *Sociétés & Représentations*, vol. 41, n° 1, 2016, pp. 229-246.

²⁷⁷ RÉJA, Marcel, « L'art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901, p. 913.

²⁷⁸ RÉJA, Marcel, *L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*, pp. 232-233 cité par Rodolphe Rapetti dans *Le Symbolisme, op.cit.*, p. 337.

Le télescopage des figures de la régression ou de la stagnation est intéressante en ce qu'un tel procédé d'assimilation permet d'appréhender celle du préhistorique comme un outil conceptuel donnant accès à l'observation de sujets contemporains. Mais plus encore, et pour ce qui concerne l'examen des paramètres de la création qui fait l'objet de ces textes, l'exploitation des concepts cardinaux de la production théorique symboliste, à savoir l'idéalisation et la symbolisation, permet d'aborder cette tendance culturelle comme le moment d'un retour aux sources, à un état primal et essentiel de l'activité créatrice. Avant de nous intéresser plus en détail à cette production théorique proposée par les acteurs des tendances symbolo-décadentes, au sein de laquelle la question de l'originarité est justement saillante et notamment conceptualisée à la faveur des apports de la discipline préhistorique, remarquons que les textes de Marcel Réja nous permettent d'observer l'ouverture d'un nouveau paradigme ménageant une place à cette aspiration vers les origines, constitutive du projet symboliste, tout en l'infléchissant vers une tentative de reproduction d'un supposé geste artistique inaugural.

C. Biologiser la culture : la théorie et l'histoire littéraires au prisme de la préhistoire

Nos précédents exemples nous ont permis d'observer la menace, installée au sein de la fiction ou du poème, d'un retour à l'état préhistorique qui pèserait sur l'homme. Celle-ci concerne autant les catégories qui sont d'emblée reléguées à un état de nature, à laquelle on leur soupçonne une adhésion essentielle du fait de leur condition sociale voire biologique, que celles qui appartiennent à une société modernisée, mais aussi cultivée, comme c'est le cas du bourgeois, souvent vilipendé, ou du raffiné, plutôt célébré. Si les individus de culture, et symptomatiquement les plus sophistiqués, peuvent se rendre disponibles à un tel renversement, c'est peut-être aussi parce que la culture elle-même se voit insérée dans la temporalité nouvelle qu'ouvre l'épistémè évolutionniste et qui admet ces effets de retour. Nous allons maintenant tenter de comprendre comment ce basculement paradigmatique fait planer sur la critique et la théorie littéraire le spectre de la préhistoire. Il nous faudra d'abord faire l'examen des usages de l'intégration du schéma évolutionniste dans ces discours qui insèrent la littérature moderne dans un schéma processuel s'enracinant dans la préhistoire. Cette investigation nous permettra ensuite de comprendre comment, par des effets de déchronologie, la fin du siècle pose la préhistoire en comparant et, ce faisant, propose un discours sur l'essence supposée de la littérature. Ces analyses nous permettront d'observer l'état d'un discours portant sur les

productions finiséculars, mais aussi et surtout de mieux appréhender les paramètres de la théorie et de l'histoire littéraire proposées par les acteurs de ces tendances eux-mêmes²⁷⁹.

Il convient d'abord de signaler que ce calquage du schéma évolutionniste sur l'histoire littéraire n'est pas le propre de la décadence et que les décennies qui précèdent l'émergence de ces tendances, marquées par le positivisme et, plus tard, l'application de l'évolutionnisme dans le champ social et culturel²⁸⁰, voient déjà des tentatives d'accommodation des discours sur la littérature aux théories biologiques. À l'heure du bilan, au tournant du siècle, les prédécesseurs immédiats des décadents y ont eux-mêmes recours pour expliquer le succès de ces derniers au détriment des naturalistes, dont ils actent le déclin : Zola lui-même constate, à propos des symbolistes, que, « chronologiquement, ils venaient directement après [les naturalistes], et que les lois de la nature veulent que ceux qui détiennent les places soient délogés par ceux qui viennent immédiatement après eux²⁸¹. » Un tel constat, reposant sur un déterminisme supposément naturel, est bien entendu inspiré de Darwin, mais le chef de file du naturalisme avait pu en puiser les ferments ailleurs, notamment chez les détracteurs du mouvement eux-mêmes. Dans *L'Enquête*²⁸² que publie Jules Huret en 1891, le décadent Charles Vignier fulmine contre l'école de Zola, ces « bousingots fossiles, ratapoils d'un autre âge [...], ces rabâcheurs d'évolutionnisme qui font de timides hypothèses de Darwin leurs béates certitudes. Les voyez-

²⁷⁹ Concernant son application à l'histoire de l'art, consulter « Science, Darwin and Art History », par Lauren Golden, dans *Raising the Eyebrow: John Onians and Word Art Studies*, (Oxford, BAR International series 996, 2001)

²⁸⁰ Le glissement de la biologie vers la critique littéraire a notamment pu transiter par Herbert Spencer, également artisan de la transposition du darwinisme dans le champ social ; voir l'étude de Marie Guthmüller, « Herbert Spencer et la critique scientifique », *Arts et Savoirs*, 4 | 2014, mis en ligne le 15 mai 2014 [consulté le 09 août 2021] : <http://journals.openedition.org/aes/286>. Marie Guthmüller démontre l'importance du rôle joué par Spencer, souvent convoqué pour donner du crédit à une critique littéraire qui se cherche alors une légitimité scientifique. Nicolas Wanlin a lui aussi mené un examen de la réforme de la critique qu'a pu inspirer le nouveau paradigme scientifique, en particulier dans « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité : Haeckel, Quinet, Symonds et Spencer », dans A.G. Weber (dir), *Belles lettres, sciences et littérature*, Épistémocrique, 2015, pp. 188-202. Ce dernier, en s'appuyant sur les textes de Spencer, résume son regard sur l'« évolution » de l'art : « De même, si l'appréciation des arts et de la littérature se fonde sur la science de même que la création artistique elle-même doit être scientifique ou du moins savante puisque la valeur de l'art est tout entière dans l'exactitude de ses représentations et expressions. Autrement dit, il y a là une hégémonie des sciences de la nature sur tout autre savoir et même une assimilation des arts et des lettres aux sciences. »

²⁸¹ Entretien paru dans *Le Gaulois : littéraire et politique*, 2 janvier 1897, p. 2.

²⁸² *Enquête sur l'évolution littéraire*, op.cit. Le titre de l'ouvrage, nous y reviendrons, fait immédiatement valoir le paradigme évolutionniste dans lequel se place l'enquêteur, mais insistons encore sur l'ampleur du phénomène à cette époque : par exemple, un auteur plutôt éloigné de la tendance comme Guy de Maupassant publie, dans la *Revue de l'Exposition universelle de 1889* en octobre 1889, un article, « L'Évolution littéraire au XIX^e siècle » dans la *Revue de l'Exposition universelle de 1889* en octobre 1889, dans lequel il évoque la succession des écoles en termes de « descendance » et de « lignées ».

vous dégringoler ces babouins²⁸³ ? » La sévérité du jugement s'autorise du caractère dialogué, à bâtons rompus, qu'implique l'exercice de l'enquête et qui concède quelques jugements à l'emporte-pièce pour entretenir un semblant de faconde : il est en effet audacieux de taxer de bousingots et de Ratapoils les anti-romantiques et anti-bonapartistes qu'ont été la plupart des naturalistes. Mais surtout, dans cette diatribe, la déploration du recours à un intertexte darwinien, dont les disciples de Zola épuiserait les ressources et le sens, au-delà de ses modestes limites, cohabite avec des schèmes paléontologiques (fossilisation, antiquité) et, précisément, évolutionnistes (dégénérescence simiesque). Une telle coprésence atteste de l'ampleur du paradigme évolutionniste en matière d'histoire littéraire, et de la difficulté qu'éprouvent les observateurs de cette époque à s'en dégager dès lors qu'il s'agit d'insérer cette histoire dans une dynamique processuelle.

Cette critique d'un supposé dévoiement du darwinisme par les naturalistes se retrouve ailleurs dans les productions symbolo-décadente, qui théorisent constamment leur démarche et tiennent occasionnellement à se situer dans les débats portant sur leur cohabitation équivoque avec la science : quand Georges Vanor tente de définir *L'Art symboliste*, alors qu'on le distingue encore peu du décadentisme, il prétend que la tendance qu'il défend comprend mieux la science de son temps que Zola lui-même, dans la mesure où la recherche de l'unité qu'elle propose correspondrait mieux au dépassement de la dualité entre matière et esprit caractéristique de son épistémè²⁸⁴. Dans ce texte comme dans d'autres qui en partagent la vocation, le tropisme évolutionniste est saillant : dès la préface de Paul Adam, qui cherche à accréditer la convergence de la science moderne et de la littérature vers la mise au jour d'un « fluide unique²⁸⁵ », l'idée d'une logique évolutive administrant la succession des tendances est instamment déployée. Georges Vanor célèbre chez Paul Adam lui-même « l'exposé des sciences naturelles qui préside à l'ordre de [la] succession [des idées] ». Plus loin, l'auteur vante les mérites de Barrès qui, en approfondissant la psychologie d'un personnage, « nous explique les heurts d'une pareille intelligence surprise par les contingences du *struggle for life*²⁸⁶ ».

²⁸³ *Ibid.*, p. 133.

²⁸⁴ VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889, p. 36.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

Cette tentative de déposséder les naturalistes de leur hégémonie en termes d'appropriation du discours savant s'accompagne d'une volonté d'occuper le terrain de la science en vertu d'une lecture de ses données présentée comme plus juste. Cette revendication semble conditionner une partie de la production théorique des symbolo-décadents au moment où certains de ses représentants, jusque-là perçus de l'extérieur comme des décadents, prévoient de s'affirmer en tant qu'école, le plus souvent sous l'enseigne symboliste. Parmi les nombreux exemples en attestant, il n'est que de citer le plus commenté d'entre eux, en raison de son primat dans l'histoire de la théorisation du symbolisme : le « Manifeste » que Jean Moréas publie dans les colonnes du supplément littéraire du *Figaro* en 1886. Le tropisme évolutionniste y est lisible dès les premières lignes :

Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond immédiatement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école antérieure²⁸⁷.

La notion d'évolution, souvent convoquée plus ou moins explicitement dans le texte, repose ici sur un polyptote qui traduit sur le plan phonétique l'idée de cycle avec complication sous l'influence des milieux exprimée plus loin. Cette conception n'est pas sans évoquer celle de descendance avec modification et d'adaptabilité formulée par Darwin. La théorie est ici mobilisée au profit d'une dénonciation de la sénescence de l'école littéraire antérieure et vient donc faire passer pour légitime et naturel son remplacement par la nouvelle dont l'auteur ambitionne de définir les contours. Texte à la fois performatif et constatif, le manifeste de Moréas, aussi exécré fût-il par ses contemporains, propose une exploitation intéressante du tropisme évolutionniste en matière de théorie littéraire : le terme « évolution » réapparaît à plusieurs reprises plus loin pour dénoncer, par contraste, le soupçon de « décadence » pesant sur la jeune littérature. L'auteur renvoie ainsi implicitement les écoles antécédentes à une préhistoire culturelle, amalgamée avec une réelle décadence, et insiste sur le caractère neuf, dynamique, vivant de celle qu'il essaie d'inaugurer. Ici, l'intertexte darwinien et, plus souterrainement, l'imaginaire préhistorique, autorisent un refus de la qualification de décadence au profit de la constitution d'une école symboliste dont on cherche encore les critères de distinction. Cette déclaration d'indépendance passe par un renversement visant à faire passer le

²⁸⁷ *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18 septembre 1886, p. 1.

naturalisme et le Parnasse pour décadents et à s'approprier, en la nommant, les productions des jeunes générations.

Ce texte, inaugural au moins dans ses ambitions, mêle vocation programmatique et constat d'un état de fait. Ces deux possibilités organiseront la suite de nos réflexions pour ce qui concerne la production théorique à l'échelle de l'histoire littéraire, au regard de laquelle les littérateurs de l'époque tentent de situer les tendances nouvelles ou de comprendre les enjeux qu'elles ont à relever. Cette histoire littéraire se pare alors d'un vocabulaire nouveau, associé à des concepts nouveaux issus des sciences de la vie, ceux d'évolution, de sénescence, ou de milieux, se substituant à ceux auparavant empruntés à l'histoire culturelle, comme les écoles ou les mouvements. Dans sa préface à la réédition du *Livre des masques* de Rémy de Gourmont, Daniel Grojnowski, qu'il faut citer longuement ici, résume pertinemment ce transfert épistémique :

Le chevalier de Lamarck, dans *Philosophie zoologique*, interroge les transformations qui affectent les espèces animales et végétales. Il rappelle à ce propos que si les savants sont amenés à distinguer les classes, ordres, familles, genres ou espèces, la nature ne forme que des individus "qui se succèdent les uns aux autres, et qui ressemblent à ceux qui les ont produits". Toute théorie de l'évolution doit de ce fait prendre en ligne de compte l'émergence de la dissemblance eu égard à la règle commune d'une perpétuation à l'identique. Au XIX^e siècle, les sciences naturelles ont offert à la critique littéraire un modèle qui lui a permis de raisonner des productions innombrables en les regroupant par catégories, et de faire apparaître parmi elles des singularités. Mais les classifications posent de manière apparemment insurmontable la question de dissemblance concomitante à celle de valeur²⁸⁸.

Le versant que nous pourrions appeler constatif de la production théorique symbolo-décadente n'en demeure pas moins, sinon franchement programmatique, au moins travaillé par des appétences manifestaires : en situant les écoles qu'ils tentent d'inaugurer dans une succession d'antécédents obsolètes, leurs promoteurs revendiquent leur adaptation au milieu, donc leur adéquation avec leur époque, et instituent au passage la modernité comme valeur cardinale de la production littéraire. En les insérant dans un schéma évolutif devant nécessairement se dégager des limbes fossilifères de l'histoire littéraire passée, ils leur assignent implicitement une direction idéale, allant toujours dans le sens de la distinction et de la fuite en avant. C'est donc par l'innutrition plus ou moins avouée des concepts évolutionnistes que la jeune génération peut, non seulement asseoir sa position de domination dans le champ de la production littéraire, précisément au prétexte de sa jeunesse et de celle de sa littérature, mais

²⁸⁸ *Le Livre des masques*, Paris, Manucius, 2007 [1896], p. 16.

aussi justifier par un discours biologisant une poétique reposant essentiellement sur l'originalité posée comme valeur à part entière. Un tel pari est évidemment risqué dans la mesure où ces auteurs prennent le risque d'être soumis à la même loi qu'ils édictent et qui leur sert à évincer du champ de la production les écoles antécédentes. Mais à ce propos, rappelons que beaucoup se reconnaissent dans la théorie inaugurale de Paul Bourget et revendiquent la transitivité voire l'obsolescence de leurs productions, ce dernier estimant que les littératures de la décadence « aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir²⁸⁹. ». Leurs successeurs n'ont pas manqué de se saisir de ces outils théoriques pour légitimer leur propre position et, ironiquement, mais logiquement, l'évincement ou le dépassement des poétiques fin-de-siècle au tournant du suivant, tout en reconnaissant leurs dettes à leur égard. C'est le cas de Jean Royère, poète et éditeur parisien disciple de René Ghil avant de devenir une figure importante du renouveau symboliste au début du XX^e siècle, qui rappelle les termes du contrat pour poser les jalons d'une nouvelle poétique :

J'ai dit que l'art obéit à un principe d'éternité, il est vrai aussi qu'il suit une loi de l'évolution. [...] Mais en tant que création, en tant qu'il émane d'un milieu vivant, l'art n'est pas, il devient. Comme l'humanité, il a une histoire, comme elle, il obéit à une loi.

La querelle du progrès esthétique est terminée, pendant que l'*Évolution* artistique est évidente²⁹⁰.

Le procédé se distingue pourtant peu de celui employé par les tendances précédentes : au prétexte d'une soumission de la littérature aux mêmes principes que ceux qui s'appliquent à l'homme, la « loi » de l'évolution qu'il substitue au progrès, l'auteur en fait une matière en perpétuel devenir. La reconduction de la matière théorique conceptualisée par les symbolistes ne doit néanmoins pas nous surprendre, dans la mesure où Jean Royère entreprend une synthèse du mouvement. Il est pourtant plus surprenant de s'engager sur la voie d'une rénovation, quelques décennies après les débuts du symbolisme, tout en s'autorisant d'une nécessaire dynamique évolutive éventuellement combative, puisque le poète admet que ceux de sa génération puissent se montrer « impitoyables pour ceux qui veulent à toute force prolonger un art fossile et le faire vivre après sa mort. » La menace de la fossilisation qui pèse sur les écoles instituées est constamment rappelée en termes de « pétrification » ou d'« ossification ».

²⁸⁹ *Essai de psychologie contemporaine, op.cit.*, p. 23.

²⁹⁰ « Un Manifeste symboliste », dans *La Grande Revue* du 25 août 1909, cité dans *Les Manifestes de la Belle Époque*, Paris, Seghers, 1966, p. 128.

L'image du fossile permet donc de jouer sur deux axes paradigmatiques : l'antiquité, bien sûr, mais aussi l'immobilité, toutes deux mortifères, menacent les écoles fatalement soumises aux « lois de l'évolution esthétique » ou au « rythme évolutif ».

Le texte de Royère demeure un exemple paradoxal d'application du schéma darwinien. Il s'insère au sein d'un texte revendiquant la permanence des apports du symbolisme, à une époque où celui-ci s'est institué, voire s'est vu accuser par des écoles concurrentes de tomber en désuétude, puisqu'en 1909, beaucoup se tournent vers les avant-gardes modernistes. Mais en amont, alors que cette tendance cherchait encore à trouver ses marques, à se dégager de la nébuleuse décadente et que certains auteurs tentaient d'en administrer le programme poétique, les auteurs avaient manifestement intérêt à se saisir de cet intertexte, nous allons le voir, pour les raisons mentionnées plus haut : revendication de la modernité et de l'originalité comme valeurs fondamentales, justification de la position dominante qu'ils tentent d'occuper dans le champ des productions, en dépit d'un hermétisme assumé, décrédibilisation des écoles concurrentes ou antérieures renvoyées à un état de fossilisation. *A contrario*, bien que, nous l'avons dit, l'intertexte darwinien, en particulier, mais plus largement évolutionniste, soit exploité par le discours théorique ambiant durant ces décennies, l'application de ses concepts se retrouve peu appliqué aux symbolo-décadents par leurs détracteurs qui comprennent peut-être le caractère contreproductif d'une critique des tendances nouvelles sur la base de ces critères : dans *Symbolistes et Décadents*, par exemple, Ferdinand Brunetière n'emploie que deux fois le terme « évolution », souvent dégagé du cotexte darwinien²⁹¹, ce qui étonne peu dans un texte visant à nier l'originalité de ces littératures et à en mettre au jour le caractère rémanent.

En 1891, symbolistes et décadents, parmi d'autres promoteurs d'une littérature nouvelle, bénéficient à ce titre d'un porte-voix de choix en la personne de Jules Huret qui, nous l'avons dit, place sa série d'entretiens sous le signe de l'évolutionnisme et « tente d'annexer l'étude de la littérature à celle de l'histoire naturelle²⁹² ». La redevabilité du journaliste à l'égard

²⁹¹ Alors qu'il y puise ailleurs, notamment pour les besoins du cours magistral qu'il prononce à l'ENS à partir du 5 novembre 1889 : *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature : leçons professées à l'École normale supérieure* [1889], vol. I, « Introduction : L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours », Paris, Hachette, 1890.

²⁹² Comme le note Daniel Grojnowski dans sa préface à *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999 [1891] p. 16.

de cette dernière est d'emblée revendiquée, puisqu'il conclut l'avant-propos de son enquête en ces termes :

Si les déprimantes constatations l'emportent, c'est, hélas ! que le métier littéraire n'échappe pas à la loi féroce de la concurrence vitale, et que là, comme en toute carrière, les intérêts matériels priment et tyrannisent les appétences spirituelles. Force m'était donc de noter, sous les apparences hautaines d'une lutte pour l'art, les âpres et douloureuses et basses nécessités de la lutte pour la vie²⁹³.

Ce qui frappe ici, comme dans le texte de Royère, c'est l'évidence du postulat qui justifie la démarche, mais aussi la posture agonique qu'elle légitime. Il semble en effet que, de la même manière que le détournement idéologique du darwinisme vient à l'appui d'un projet social fondé sur la compétition, notamment édicté par Herbert Spencer, l'exploitation des concepts évolutionnistes dans le discours théorique en matière de littérature infléchit les débats poétiques vers une concurrence qui s'exprime en termes de nouveauté et d'obsolescence, autrement dit, d'originalité. Plus rarement, la prétention des symbolo-décadents à occuper la première place dans la marche évolutive de l'histoire littéraire est contestée par un détracteur qui va alors mettre à profit une inversion du schéma et faire peser sur eux le soupçon de la dégénérescence ou de la résurgence de caractères ancestraux, remobilisant ainsi, mais en la scientifiant, l'accusation de décadence qu'une partie de la jeune génération a fait sienne. Une telle attaque est perceptible dans la contribution de Catulle Mendès, pourtant souvent associé aux décadents, qui profite de l'enquête de Jules Huret, pour dénoncer « l'atavisme » qui expliquerait le non-respect de la métrique française sous l'impulsion de poètes étrangers : « Toute l'erreur des fioritures provient, je crois, de cette confusion, qui s'explique, d'ailleurs, si on observe que, parmi eux, il y a, entre autres, un Grec, Moréas, un Américain, Stuart Merrill, qui ont, tous deux dans leur atavisme, des langues chez lesquelles la quantité est possible²⁹⁴. » Ce commentaire, sans doute motivé par un sentiment patriotique et qui souligne par ailleurs le caractère international des réseaux symbolistes en France, fait de la langue une entité qui, non seulement évolue (de ce point de vue, la linguistique peut se passer de la référence à la biologie), mais est aussi capable de faire resurgir au sein du sujet qui la parle certains des caractères archaïques qui lui sont propres. Finalement, en voulant attaquer la préciosité verbomaniaque de la jeune génération, Catulle Mendès valide et reconnaît une intention des symbolistes sur

²⁹³ *Ibid.*, p. 51.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 292.

laquelle nous nous arrêterons : celle de considérer le langage poétique comme apte à ressusciter une parole originaire perdue²⁹⁵.

Admettons néanmoins que, si elle est amplement répandue, l'application de l'évolutionnisme à l'histoire littéraire ne bénéficie pas d'un entier consensus et les propositions qui la récuse doivent justement, en raison de leur rareté, être signalées. Nous avons vu un cas d'évitement de la question, pour des raisons stratégiques, avec Ferdinand Brunetière, qui évite autant que possible de parler d'évolution ou vide le terme de sa connotation biologique. Mais la réponse à Jules Huret de Paul Bonnetain, médaniste dissident, signataire du « manifeste des Cinq » aux côtés de Rosny, est autrement éloquente : placé sous l'enseigne des néo-réalistes, l'enquête réfute l'idée d'« évolution littéraire », et tient à déposséder les symbolo-décadents des concepts évolutionnistes qu'ils tentent de s'approprier en déclarant que « ces prétendus évolutionnistes sont des poètes », refusant au passage le primat de la poésie dans la hiérarchie des genres au profit du roman. L'attaque semble menée avec précision, et pour cause, certains décadents sont très explicites quant à leur ambition de s'approprier le discours évolutionniste et d'en exploiter les éventuelles possibilités poétiques. C'est notamment le cas d'Anatole Baju, fondateur du *Décadent littéraire*, qui cherche à faire de sa revue le moyen d'expression des « précurseurs du transformisme latent qui affouille les strates superposées du classicisme, du romantisme, du naturalisme²⁹⁶ ». Ici, la double référence à l'évolutionnisme lamarckien et à la géologie stratigraphique permet encore d'inhumer symboliquement les écoles précédentes comme les vestiges d'un passé révolu.

Le schéma évolutionniste se révèle donc être un outil efficace pour contribuer à la promotion des nouvelles tendances poétiques. Mais ces théories peuvent aussi être mobilisées pour inspirer un discours sur les textes eux-mêmes, plus que sur leur inscription dans l'histoire. C'est peut-être aussi l'une des raisons de l'attaque susmentionnée de Bonnetain qui tente aux décadents un procès en excès de zèle dans la révérence à l'égard de l'évolutionnisme : certains d'entre eux l'invitent dans leur théorisation à des fins franchement poétiques, et ses théoriciens peuvent être mentionnés comme des créateurs aux côtés d'artistes ou d'écrivains tutélaires. C'est le cas de Laforgue qui, non seulement, participe avec les autres auteurs précédemment

²⁹⁵ Nous traiterons de cette ambition des symbolistes dans notre troisième partie, dans une section consacrée (chapitre II., c : « Poétiser la langue originaire, essentialiser la poésie »).

²⁹⁶ *Le Décadent littéraire et artistique*, première année, n° 1, 10 avril 1886, p. 1.

cités, à la célébration d'un « principe anarchique », d'une « concurrence vitale » participant à une « sélection naturelle » comme « principe de la Vie même », capable de configurer la création artistique et littéraire²⁹⁷, mais place aussi Darwin dans une liste d'inspireurs, parmi Hugo, Delacroix, Beethoven ou Baudelaire²⁹⁸. La réponse de Gustave Kahn à l'enquête de Huret témoigne également d'un tel déplacement du concept d'évolution de l'histoire littéraire vers la structure interne du texte : « [l]a strophe est engendrée par son premier vers ou son vers le plus important en son évolution verbale. L'évolution de l'idée génératrice de la strophe crée le poème particulier ou chapitre en vers d'un poème en vers²⁹⁹. » L'hermétisme d'une telle proposition n'est pas sans rappeler l'usage particulier que fait René Ghil de l'évolutionnisme, à laquelle nous réserverons une section de notre étude³⁰⁰. La théorie est ici appelée à articuler plusieurs niveaux, celui de la langue et celui du concept, qu'elle recouvre indifféremment. Elle contribue de fait à la réalisation d'un des objectifs inhérents au projet littéraire symboliste qui vise l'invocation, au moyen d'un langage poétique rénové, d'une idée abstraite.

L'assimilation du langage à un organisme éventuellement embryonnaire capable d'évoluer, au sein du texte, sous l'impulsion de l'auteur qui en assure la maturation est évidemment redevable de l'épistémè évolutionniste. Mais elle fait surtout de l'écriture un geste cosmogénétique, et, partant, suggère l'identification du créateur au Créateur, du poète à Dieu. Une fois de plus, Royère, dans sa tentative de synthèse et de dépassement du symbolisme dans un texte qui dénonce la « pétrification parnassienne » tout en déployant un tropisme originaire saillant, reprendra cette idée qui ressuscite paradoxalement, au sein du texte, l'idée d'un Dieu architecte du monde par le truchement de l'évolutionnisme, ordinairement guère invité à réaliser une telle mission : « [l]'idée d'organisme vivant est la plus représentative d'une esthétique dont le poète, devenu démiurge, crée à la manière du Dieu ancien par cela seul qu'il donne à l'Idée et au Monde la Forme Adéquante du Verbe³⁰¹. » Une telle proposition s'avère assez tardive, relativement aux productions qui nous intéressent, mais, en sa qualité de synthèse,

²⁹⁷ « Notes esthétiques » rassemblées dans les *Œuvres complètes. Mélanges posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, p. 177.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹⁹ *Enquête sur l'évolution littéraire, op.cit.*, p. 379.

³⁰⁰ Voir infra, dans notre troisième partie, section A. du troisième chapitre, « René Ghil et les instrumentistes : l'évolutionnisme appliqué ».

³⁰¹ « Un Manifeste symboliste », cité dans *Les Manifestes de la Belle Époque, op.cit.*, p. 140.

elle rend compte d'une somme de tentatives antécédentes qui nous permet de partager l'analyse que Daniel Grojnowski formule à propos des tendances symbolo-décadentes :

En transférant dans le domaine de la production artistique un modèle qu'ils empruntent aux sciences de la nature, écrivains et artistes adhèrent, sans doute en dépit d'eux-mêmes, à une conception "créationniste" qui les posent en démiurges de leurs œuvres, dès lors qu'elles tranchent avec l'ordinaire³⁰².

Il est évidemment risqué d'assigner un programme à une nébuleuse littéraire dont les protagonistes multiplient les textes manifestaires et ne semblent avoir en commun que l'expression de l'individualisme en art, comme le résume pertinemment Rémy de Gourmont. Mais ces productions théoriques, qu'elles assument ou non la qualification de symboliste, reviennent instamment sur la nécessité formulée par Mallarmé d'édifier une poétique reposant sur l'expression de l'idée par le verbe. Ainsi, les émules du maître de la rue de Rome ont beau jeu de revendiquer, dans leurs textes théoriques, le retour à une fonction essentielle, voire originaire, de la parole dans la mesure où l'accès à la symbolisation constitue une condition fondamentale au processus d'hominisation. C'est ce que constate Rémy de Gourmont lorsqu'il remarque que « [l]'histoire du symbolisme ce serait l'histoire de l'homme même, puisque l'homme ne peut s'assimiler une idée que symbolisée³⁰³. » Cette hypothèse ne permet pas seulement de faire passer pour naturel le projet poétique des symbolistes, donc, ce faisant, d'en affirmer la supériorité : elle vient nourrir ses réflexions sur la « constance intellectuelle » qui conditionnerait la cognition humaine depuis ses origines et suggère un parallèle entre les procédés d'analogie centraux dans la poétique symboliste et la convocation des objets du monde par les mots qui inaugure la marche de l'humanité. Ainsi, le poète devient implicitement l'avatar du premier homme qui crée le monde en le désignant et participe encore à l'assignation au langage d'une vocation démiurgique. Edmond Haraucourt, qui récuse au passage l'existence même d'une école symboliste justement en vertu d'une lecture évolutionniste de l'histoire littéraire, quelques années seulement avant la publication de *L'Effort*, dont l'influence symboliste est pourtant indéniable³⁰⁴, avait auparavant établi un parallèle comparable *via* la notion de legs intellectuel en assurant que, en dépit des revendications de nouveauté :

³⁰² *Le Livre des masques, op.cit.*, p. 16.

³⁰³ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁴ « Il n'y a pas d'école symboliste. [...] C'est du boulangisme littéraire ! il faut vivre ! For life ! ». Et l'auteur de prétendre préférer le « zutisme » prédécadent de Charles Cros. *Enquête sur l'évolution littéraire, op.cit.*, pp. 326 et 327.

Il n'en restera pas moins éternellement vrai que l'on n'invente rien, que l'on peut se perfectionner mais non pas se créer, et que nos esprits ont des pères comme nos corps. De ces pères, de leur œuvre et de leurs efforts nous sommes nés ; nous vivons de leurs rentes et de leur labeur accumulé : depuis le premier anthropoïde qui mangeait des poissons crus sur le bord de la mer et balbutiait de vagues paroles, jusqu'au plus raffiné décadent, c'est une chaîne non interrompue d'héritages³⁰⁵.

Avec cette affirmation, Haraucourt fait du décadent le parent paradoxal du préhistorique tout en l'insérant dans un régime temporel marqué par la permanence et l'accumulation. Cela contrevient, certes, à l'ambition d'une tendance animée d'une volonté de *tabula rasa*, mais justifie également l'éclectisme revendiqué par une partie de ses acteurs. Toute chose qui, on le voit, complique encore l'observation des rapports équivoques que l'auteur entretient avec le courant décadent. Dans le champ du roman, Haraucourt applique cette poétique du legs en faisant de chaque action de son personnage préhistorique, Daâh, un moment inaugural que ses ancêtres ne feront que répéter et en établissant un lien limpide entre le poète et l'homme qui explore et domestique le monde, notamment par le langage. En l'inscrivant dans le cours d'événements intellectuels toujours recommencé depuis les origines de l'aventure humaine, Haraucourt fait de la création littéraire le résultat d'un jeu de perpétuel renouvellement, en dépit des acquis accumulés. Nous verrons que cette position participe du déploiement d'une temporalité cyclique installée de façon récurrente dans les textes fictifs de l'auteur, mais elle est plus généralement exprimée dans nombre de productions fin-de-siècle. Signalons que les écoles anti-symbolistes du début du siècle s'inscriront en faux, en revenant à une temporalité marquée par la progression dont le point de fuite se trouve dans un Occident culturel célébré en grandes pompes, notamment par Adrien Mithouard qui propose un retour à un classicisme identitairement caractérisé :

Dès l'aube de notre monde, les peuples marchèrent vers l'Occident, et s'éveillant de patrie en patrie, et s'envolant de siècle en siècle, la pensée humaine prit à son tour le même chemin qu'ils avaient suivi³⁰⁶.

Et l'auteur de désigner l'Occident moderne comme point culminant où la richesse intellectuelle, depuis les origines, afflue. Les artisans d'une littérature symboliste, à la fois plus cosmopolite et formellement éclectique, se sont, eux, gardés de tirer parti d'un imaginaire des origines à des fins patriotiques, mais aussi franchement programmatiques. Certains théoriciens

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 325 et 326.

³⁰⁶ *Traité de l'Occident*, Paris, Didier Perrin et C^{ie}, 1904, p. 1.

du symbolisme ont plutôt préféré faire des époques préhistoriques, non pas cette première impulsion donnant la direction qu'il incombe de suivre, mais l'état poétique par excellence, que la poésie bien faite incline naturellement à retrouver. Cette poétique du retour à un état supposément originaire de la parole, est tendanciellement plus perceptible dans les productions davantage assimilables au symbolisme, comme en attestent nos précédents exemples et comme nous le verrons dans une section consacrée³⁰⁷. Précisons cependant que le traçage d'une frontière étanche séparant productions théoriques décadentes et symbolistes serait artificiel et nous ferait prendre le risque de l'erreur : ces textes ambitionnent bien souvent de poser les fondements d'une littérature qui, à quelques exceptions près, ne tente pas de s'auto-désigner nommément et tentent de proposer un projet poétique original, ce qui passe notamment par le refus des qualificatifs imposés depuis l'extérieur, comme celui de « décadent ». Néanmoins, le traitement de la question du rapport entre vocation de la poésie et premiers pas de l'homínisation peut permettre de dégager un critère de distinction évident entre ces tendances. En effet, l'aspiration vers une origine fantasmatique de la parole et de l'intellection implique l'activation d'un imaginaire de l'âge d'or, ce qui contrevient à la poétique de la décadence privilégiant les thèmes de la fuite en avant dans l'artificialisme ou des déclinaisons sur l'imagerie farouche de la préhistoire lorsqu'elle est mobilisée. Ainsi, Charles Morice, ami de Verlaine et Gauguin (tous deux promoteurs d'une certaine sauvagerie dans les lettres et les arts), connu alors pour ses études sur la littérature et notamment en collaboration avec les revues symbolistes et décadentes comme *Lutèce*, contribue largement à dessiner les contours du symbolisme lorsqu'il affirme que :

[l]art remonte à ses origines et, comme au commencement il était un, voici qu'il rentre dans l'originelle voie de l'Unité, où la Musique, la Poésie, la Peinture, triple effet de la même centrale clarté, vont accentuant leurs ressemblances à mesure qu'elles s'approchent davantage de ce point de départ de l'expansion, de ce but, maintenant, de la concentration³⁰⁸.

Cette poétique du retour permet encore de dégager une autre caractéristique tendancielle du symbolisme qui le distingue du décadentisme et que nous aurons l'occasion d'approfondir dans notre troisième partie : alors que ce dernier, nous le verrons, puise dans

³⁰⁷ Voir *infra* dans la troisième partie, la dernière section du chapitre II, « Poétiser la langue originaire, essentialiser la poésie ».

³⁰⁸ *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Librairie Académique Didier Perrin et C^{ie}, 1889, p. 287. Cet essai se lit comme une tentative de définir la littérature de son temps, notamment autour des notions de musicalité, d'influence de l'image, de spiritualité, et, bien sûr, de « symbole ».

l'imaginaire préhistorique les ferments d'une poétique tératologique jouant de l'hybridité, associée à un éclectisme formel revendiqué, le symbolisme promulgue un projet de synthèse et aspire à un art total, d'abord rêvé par Wagner et Mallarmé après lui. Cette revendication est lisible dans la proposition que nous venons de commenter et réaffirmée plus loin, puisque Charles Morice missionne le poète d'administrer par sa pratique une « synthèse finale » notamment « ordonnée par l'évolution de l'idée esthétique ». Le symbole, qui porte en lui la capacité de réaliser cette synthèse, serait « le mélange des objets qui ont éveillé nos sentiments et de notre âme, dans une fiction. Le moyen, c'est la suggestion : il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu³⁰⁹. » Ce souvenir impossible, que tente de faire surgir la littérature idéale de Morice, renvoie à une originalité enfouie que le poète et son lecteur portent en eux, comme le suggère un passage de *La Littérature de tout à l'heure* qui peut éclairer le sens de cette définition :

Car la forme, dans l'œuvre ainsi parfaite et idéale, n'est que l'appât offert à la séduction sensuelle pour qu'ils soient apaisés, endormis dans une ivresse délicate et laissent l'esprit libre, les sens *enchantés de reconnaître les lignes et les sons primitifs*, les formes non trahies par l'artifice et que trouve le génie dans sa communication avec la Nature³¹⁰.

Le préfixe itératif appliqué à la connaissance, dans le passage que l'auteur souligne lui-même, participe de cette poétique du retour qui fait de l'immémorial un déjà-là, ou plutôt un encore-là rémanent que la littérature a vocation à excaver. La capacité de ce souvenir primitif à réinvestir le présent serait même la condition de l'écriture de Haraucourt lorsqu'il écrit son roman préhistorique *Daâh, le premier homme*, puisque l'auteur, au détour d'une adresse au lecteur, annonce un projet poétique régenté par la souvenance :

Je n'invente rien : j'essaie de me rappeler. Vous aussi vous vous souvenez, mais vous ne le savez pas. Écoutez, qu'on vous aide. Vous portez, dans vos nerfs et dans votre sang, l'imprescriptible survivance de ce que vous fûtes jadis, en la personne des plus lointains aïeux. Ce sont vos souvenirs assoupis que je réveille pour évoquer en vous le temps où ces aïeux vous conquéraient une âme³¹¹.

Ainsi, Haraucourt, comme Charles Morice, fait de l'écriture et de la lecture un exercice heuristique fondé sur une excavation de vestiges présents mais dissimulés, assimilable à la

³⁰⁹ *Enquête sur l'évolution littéraire, op.cit.*, p. 123.

³¹⁰ *La Littérature de tout à l'heure, op.cit.*, p. 33.

³¹¹ *Daâh, le premier homme, op.cit.*, p. 44.

pratique paléontologique mais dont l'intériorité de l'auteur ou du lecteur constituerait le champ d'investigation. La préhistoire devient alors, par le truchement de cette analogie, plus qu'une époque révolue dont ne peuvent attester que des documents archéologiques matériels, un état d'harmonie originaire précipité dans les profondeurs de l'être que la littérature serait capable de ressusciter. Sur cette coïncidence de l'antériorité et de l'intériorité, commune dans ses grandes lignes au décadentisme et au symbolisme, repose un projet de réorganisation du monde, ou plutôt, comme chez Charles Morice, de rénovation d'une unité primale que l'évolution du vivant aurait par la suite dispersée :

Cette logique suprême, d'où naît toute harmonie, et qui règle la transformation simultanée des astres et de leurs parasites, avait progressivement amené les époques sur lesquelles devait régner le beau peuple des Mammifères. Avec eux, une vie plus délicate s'était manifestée durant l'âge tertiaire : par des sélections successives, les formes se diversifiaient, les organes s'affinaient, les sens se faisaient plus subtils ; un système nerveux, plus complexe et mieux ordonné, tendait à devenir cerveaux³¹²...

En prenant pour point de départ cet état d'harmonie antéhumaine, la préhistoire romanesque de Haraucourt réalise donc tardivement le projet symboliste tel qu'édicte par Charles Morice. La production théorique symboliste donne de nombreux exemples de ce que nous avons désigné comme une poétique du retour et qui fait intervenir la notion de legs et oscille souvent entre permanence et ressouvenance. C'est notamment ce que propose Francis Viélé-Griffin, lorsqu'il affirme, dans sa préface à *Joie*, que « l'Art ne s'apprend pas seulement, il se recrée sans cesse ; il ne vit pas que de tradition mais d'évolution³¹³ », ou encore, plus tardivement, Paul Claudel dans son *Art poétique* : « À chaque trait de notre haleine, le monde est aussi nouveau qu'à cette première gorgée d'air dont le premier homme fit son premier souffle³¹⁴. » Le transfert de la notion de tradition à celle d'évolution permet, nous l'avons dit, de scientificiser, donc de légitimer au prétexte d'une biologisation, le projet littéraire symboliste, mais aussi de l'installer dans une atemporalité garante de sa pérennité, ce qui la distingue encore des productions décadentes dont nous avons vu qu'elles revendiquent souvent leur obsolescence.

³¹² *La Littérature de tout à l'heure, op.cit.*, p. 35.

³¹³ *Joies*, Paris, Tresse et Stock éditeurs, 1889, p. 12.

³¹⁴ CLAUDEL, Paul, *Œuvres poétiques*, Paris, NRF - Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 140.

Ces derniers exemples offrent donc des perspectives fertiles en matière de création et tranchent, en cela, avec le nihilisme qu'invite à embrasser l'imaginaire préhistorique lorsqu'il est saisi par les tendances décadentes, plus particulièrement. Au sein de ces dernières, nous l'avons vu, la possibilité d'un retour en préhistoire est davantage envisagée avec appréhension voire angoisse. L'idée de préhistoire, rabattue sur l'avenir, paramètre ce que nous avons appelé une eschatologie évolutionniste, propre à la fin du siècle, caractérisée par sa dimension processuelle, un déclinisme amalgamant données biologiques et sociales et, surtout, une inscription manifeste dans une épistémè évolutionniste passant par l'exploitation d'un intertexte savant plus ou moins fidèlement reconduit. L'examen des conditions d'invitation de la préhistoire dans le discours eschatologique a permis de bien faire valoir l'ampleur du basculement paradigmatique qu'implique le passage d'une épistémè cuviériste, donc catastrophiste et soluble dans l'imaginaire apocalyptique romantique, à une épistémè évolutionniste. En effet, le discours savant sur les origines propre à la fin du siècle, marqué par la discipline préhistorique, mais aussi l'évolutionnisme qui en garantit le lien avec la modernité, s'offre comme une chambre d'écho aux préoccupations décadentes : ces savoirs sont alors mobilisés pour nourrir un discours apocalyptique, certes, mais dans lequel la main de Dieu est absente, de la même manière que la sortie du cuviérisme permet une mise à l'index de la nécessité d'une intervention divine. Le modèle métaphysique se déplace d'un Dieu architecte du monde vers une contingence travaillant la nature et avec laquelle l'homme est perpétuellement aux prises. Ce dernier phénomène rend compte d'une reconduction assez immédiate du discours savant récent, en particulier de l'intertexte darwinien (Haraucourt, Gourmont), qui étire la temporalité de l'évolution et fait intervenir le hasard comme principe directeur, bien qu'il soit occasionnellement dévié de son champ d'application initial.

Ces productions s'autorisent en effet de ces savoirs pour exprimer un anti-progressisme passant par une assimilation du temps biologique au temps historique et dominé par l'idée d'un élan vers le pire, qu'il procède d'une corruption d'un état originellement édénique ou d'un retour à un âge farouche (Mauclair, Villiers). Cet imaginaire dégénérationniste, prolongation de l'imaginaire atavique naturaliste, se déploie *via* la mise en scène du déclin de l'homme au profit d'espèces concurrentes (Haraucourt), ou le simple retour à un état préhistorique (Champsaur). Il procède donc d'une horreur que nous avons qualifiée de biologique, mais s'accorde volontiers avec le thème de la sénescence civilisationnelle cher aux décadents, mais dont la saillance est manifeste en dehors du périmètre de la littérature et des

arts plastiques (Nordau, Réja, Bourget...). Ce dernier point nous permet d'envisager une tendance vers la décadence, excédant les limites des productions qui s'en revendiquent ou y sont couramment assimilées, infusant un large pan du discours anthropologique, historiographique et sociologique. Cette obsession décliniste invite, non plus à un relativisme culturel, s'épanouissant dans l'espace, tel que l'ont connu les moralistes classiques ou les philosophes des Lumières, mais à un relativisme civilisationnel, qui se déploierait sur l'axe de la temporalité, et tendrait à faire vaciller l'idée admise d'une hégémonie et d'une pérennité de l'Occident industrialisé et cultivé. Quelle que soit l'échelle à laquelle se placent ces productions, elles reposent dans la plupart des cas sur un télescopage du temps historique et du temps biologique (chez Rémy de Gourmont, plus qu'ailleurs) procédant moins d'une lecture erronée de l'intertexte savant que d'une assimilation assumée de ses concepts, voire d'une prolongation d'un temps par l'autre donnant à apprécier ce que nous avons appelé une bio-historiographie. En définitive, nous pouvons avancer qu'en mettant en perspective l'existence humaine dans un schéma dynamique (darwinisme) ou en donnant à envisager des races éteintes (préhistoire), l'imaginaire des origines inquiète plus quant à la fin de l'homme que celle du monde, déplacement qui fonde l'eschatologie décadente et la distingue de l'imaginaire apocalyptique romantique.

Ces phénomènes de projection du passé sur l'avenir, lorsqu'ils se fondent sur une vision farouche de la préhistoire, débouchent sur un discours anticipateur pessimiste, donnant à redouter le retour à un état agonique ou disgracié, mais, plus rarement, certaines productions issues de la nébuleuse décadente partent de ce socle pour proposer un argumentaire progressiste (Bois). Une telle possibilité, en accord avec l'imaginaire préhistorique populaire qui envisage la marche de l'humanité comme une sortie des limbes primitives vers les lumières de la modernité, implique le basculement vers un discours normatif, assez peu répandu dans la littérature décadente. Bien qu'elles en soient des manifestations originales, ces rares productions appartiennent néanmoins notoirement à ces littératures dans la mesure où elles en exploitent d'autres tropismes : complaisance dans la violence, thème de la femme luxueuse et vengeresse, permanence du vice. Autant que l'avenir, c'est la contemporanéité du lectorat qui est ici convoquée, et nous avons vu que de nombreuses productions installent cette permanence de la violence originelle dans l'environnement moderne, y compris urbain (Verhaeren), où se rejouent sans cesse les luttes des âges farouches. Néanmoins, conformément à un legs pluriel allant du conte, perverti, à la littérature socio-anthropologique, c'est plus souvent le rural, ou,

plus généralement, les individus issus des classes populaires, qui endossent le rôle d'avatars modernes du préhistorique. De manière plus surprenante, pourtant, la décadence ajoute à ces figures privilégiées de l'imaginaire atavique celle du bourgeois. Le préhistorique est alors convié à participer à la déploration de la modernité industrielle accusée de vulgarité, de laideur et d'hypocrisie inhérente aux tendances décadentes, qui prolongent en cela le discours ambiant (Fouillée, entre autres) en le vidant de son moralisme et en évacuant les justifications psychosociales³¹⁵. En faisant de la préhistoire le négatif refoulé d'une société policée, artificieuse (Klinger, Lemonnier, Champsaur), ou monotone (Laforgue), les décadents en font aussi le lieu fantasmatique d'une liberté (violente) retrouvée, y compris en matière de création.

Mais, à ce stade, l'esthétisme fin-de-siècle ne se prête guère à l'imitation de l'exemple préhistorique en matière de création. Néanmoins, nous avons vu que le développement de l'évolutionnisme depuis Darwin et le nouveau rapport aux origines qu'inaugure celui de la discipline préhistorique sert de matière conceptuelle à un discours théorique de plus en plus abondant à mesure qu'on avance vers la fin du siècle. L'exploitation de cette matière s'observe à différentes échelles : au sein de l'histoire littéraire, elle permet de situer les productions contemporaines dans une temporalité caractérisée par la progression et la continuité, qui trouverait ses racines dans une préhistoire de la création fortement conjecturale. Forts de ce schématisme, les acteurs des tendances nouvelles ont pu s'en servir pour évincer l'antagoniste naturaliste, au prétexte d'une lecture évolutionniste de la succession des courants littéraires, permettant l'expression de ce que l'on pourrait appeler un déterminisme bio-historique, supposé opérant en matière d'histoire culturelle. Ce nouveau phénomène de substitution du schéma évolutionniste au paradigme historique permet de dégager les critères de réussite d'une tendance, qui se voient indexés à l'idée de lutte pour la survie : la modernité et l'originalité, valeurs cardinales du symbolo-décadentisme. Ce glissement paradigmatique implique encore un étirement de la temporalité qui remmène à une enfance de la création dont la préhistoire est

³¹⁵ Il est par ailleurs étonnant de croiser des évocations préhistoriques, sous la plume de Huysmans, devant une image qui, pourtant, ne se raccroche pas, au premier abord, à cet imaginaire. Ainsi, à propos de la première planche de *Hommage à Goya* de Redon, l'ex-naturaliste croit voir « le mythe, une fois de plus rajeuni, de la Vérité qui reconnaît, au passage, sous des oripeaux et des masques divers, le même homme, affligé des mêmes vertus et des mêmes vices; le même homme, dont l'originelle férocité ne s'est nullement amoindrie sous l'effort des siècles, mais s'est simplement dissimulée derrière cette grâce des peuples civilisés, la pénétrante et discrète hypocrisie [...] ». (« Le Nouvel Album d'Odilon Redon », dans *La Revue Indépendante*, février 1885, cité par Gamboni dans *La Plume et le pinceau*, *op.cit.*, pp. 110-111). En en faisant une « moderne vision des anciens âges », il exprime encore la compénétration mutuelle de l'idée de préhistoire et de la modernité civilisée que nous avons commentée dans la culture décadente.

plus ou moins explicitement désignée comme le berceau. Cette préhistoire fantasmatique est également projetée dans l'avenir et devient l'étalon d'une littérature idéale. Cette assignation à la littérature d'un idéal programmatique, notamment lisible dans les textes manifestaires cimente ensemble les notions de pureté et d'originalité, tout en réaffirmant la place prépondérante dans le discours théorique, en particulier symboliste. En effet, alors que les auteurs décadents plébiscitent une poésie de la protéiformité, lisible, entre autres exemples, dans l'ekphrasis des *Origines* de Redon par Huysmans, le symbolisme postule un idéal d'unité qu'incarnerait l'ère préhistorique, supposée précéder l'éparpillement des temps historiques. Une certaine lecture de l'évolutionnisme est engagée à cet effet, qui envisage l'histoire du vivant comme une marche vers la complexité qu'il s'agirait de parcourir à rebours, mais aussi une certaine idée de la préhistoire associant hominisation et symbolisation.

En cela, la préhistoire des symbolistes, davantage que celle des décadents, correspond à un âge d'or, du moins, poétiquement pur, fortement fantasmatique, ce qui nous invite à prolonger la juste remarque de Rémi Labrusse en le paraphrasant : « ce qui se refuse au savoir se livre à la poésie³¹⁶ ». Pour autant, nos exemples issus de la nébuleuse décadente nous ont bel et bien permis de dégager des axes tendanciels en matière d'idéologie, majoritairement dirigés vers un rejet des valeurs promues par la III^e République, en opposant le pessimisme au progressisme, le primitivisme à l'industrialisme, l'individualisme à l'humanitarisme et les lois de la nature à la morale bourgeoise. Ces anti-valeurs, issues de tendances qui revendiquent fermement leur imperméabilité aux débats contemporains, doivent, pour cette raison, être comprises comme les déclinaisons idéologiques de préoccupations plus profondément ontologiques qu'il nous reste encore à analyser.

³¹⁶ *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, p. 59 : « ce qui se refuse au savoir se livre à l'idéologie ».

Chapitre III. : La préhistoire décadente est-elle un anti-humanisme ?

L'exploitation de la figure du préhistorique dans le champ de la création sert à alimenter la haine de la contemporanéité consubstantielle aux productions décadentes en leur fournissant les outils conceptuels, épistémiques et métaphoriques favorisant cette critique d'un point de vue moral et social. Mais elle stimule également une littérature et une esthétique de l'excès. Cette exubérance propose plus qu'un simple exercice de provocation, bien que l'agression soit inhérente à la poétique de la subversion que pratiquent ces tendances : elle engage plus profondément une réflexion ontologique qui, textuellement et picturalement, passe par l'hyperbole, la démesure, mais aussi l'hétéroclite et l'hybridité. Ces paramètres poétiques et esthétiques permettent d'observer une nouvelle expression du nihilisme décadent, s'ajoutant à ce que nous avons appelé l'eschatologie évolutionniste pour qualifier les spécificités de l'imaginaire apocalyptique : l'insertion de l'homme dans un schéma hyper-historique permet certes de penser son absence, puisque le temps préhistorique, au sens large, l'excède. Plus encore, nous allons le voir maintenant, cette mise en perspective ouvre sur la négation de ce qui constitue le propre de l'humain, pensée à partir du constat de la plasticité de ses contours. L'évolutionnisme, conjugué aux exhumations d'hommes fossiles mais surtout morphologiquement distincts de nous et qui peuvent d'autant plus se lire comme une démonstration matérielle de cette théorie qu'elle intervient au même moment, achèvent en effet de mettre à mal l'étanchéité de la définition ontologique de l'humanité fondée, depuis la Renaissance, sur son unité et sa permanence. Une réflexion peut alors s'engager sur les possibilités formelles et poétiques du disparate, du composite, mais aussi du discontinu et de la dissymétrie, dans la mesure où les notions d'équilibre et de centralité se voient elles aussi perturbées par ce basculement paradigmatique. C'est au sein de ce nouveau contexte scientifique que pourront circuler à nouveau des thématiques déjà exposées par Baudelaire, auprès duquel décadents et symbolistes reviennent toujours, comme le rappelle Bertrand Marchal :

Depuis Baudelaire, le sujet moderne, pour lequel l'unité est la figure d'un paradis définitivement perdu, est un sujet marqué par une fêlure originelle : « cloche fêlée » ou « faux accords/ dans la divine symphonie », le moi est toujours *l'héautontimorouménos*, ce bourreau de soi-même qui reconnaît dans toutes les luttes fratricides l'image de son *duellum* intime³¹⁷.

³¹⁷ MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme, op.cit.*, p. 80.

Cette mise en avant du caractère dual de l'intériorité du sujet, qui se voit divisé en son propre sein plus qu'il n'appartient à un monde qui le serait lui-même, héritée du romantisme noir³¹⁸, se voit reconduite et prolongée sous l'influence du discours darwinien et paléontologique. L'homme moderne semble devenir ce lieu où les luttes caïniques³¹⁹ que mettent en scène les récits préhistoriques se rejouent constamment et qui ne saurait se situer entre l'ange et la bête, se présentant sous la forme nécessairement monstrueuse des deux cumulés.

En littérature, nous le verrons à la suite de Vladimir Jankélévitch, de telles thématiques sont solidaires d'une poétique décadente au sein de laquelle sont mobilisées les notions de monstruosité et d'hybridité au profit d'une mise en tension du langage lui-même. L'un des objectifs de ce chapitre sera donc de contribuer à l'étude de cette dimension tératologique de la poétique et de l'esthétique décadente³²⁰, en la mettant en perspective dans une culture marquée par les interrogations et découvertes quant aux origines de l'homme et, plus globalement, du vivant. Ce travail sur la langue, instaurant une dialectique entre destruction du déjà-là et édification d'une poétique neuve, passe par une mise en crise de l'homogénéité du discours en même temps que l'intégration de technoclectes paléontologiques qui viennent le remotiver³²¹. Pour mener cette analyse, il nous faudra d'abord interroger l'insertion de l'homme dans le

³¹⁸ Les manifestations du double dans la littérature gothique et le romantisme sont trop nombreuses pour être exhaustivement mentionnées, du *Moine* de M.G. Lewis aux *Élixirs du diable* d'E.T.A. Hoffmann en passant par le *Frankenstein* de Mary Shelley ou « William Wilson », entre autres nouvelles d'E.A. Poe. La thématique resurgit à la fin du siècle sous la plume de Stevenson (« L'Étrange cas du docteur Jekyll et Mister Hide ») ou de Maupassant (« Le Horla »).

³¹⁹ L'exemple du *Caïn* de Cormon est sans doute le plus remarquable des réinvestissements du mythe par la préhistoire, notamment par son retentissement. Les versions de James Tissot (1900), Henry de Groux (s.d.), Alexandre Falguière (1876), ou encore Camille-Félix Bellanger (1875) montrent d'éventuelles proximités avec l'imagerie préhistorique académique. Plus proche de notre corpus, Odilon Redon a proposé une version particulièrement violente montrant le meurtre à l'instant où il se produit (1886).

³²⁰ La thèse que consacre Évanghélia Stead à cette figure constitue sans doute l'apport le plus fourni (*Le Monstre, le singe, le fœtus*, *op.cit.*), mais rappelons également les travaux de l'historienne des sciences Bénédicte Percheron (notamment « Devenir monstre », *op.cit.*, ou « Le Corps dégénéré », *op.cit.*), et souvenons-nous que Jankélévitch dans son article sus-cité sur « La Décadence » (*op.cit.*), comme Jean de Palacio dans *Figures et formes de la décadence* (*op.cit.*), s'appuient fréquemment sur la figure du monstre en usant d'images tératologiques. Citons enfin, parmi bien d'autres contributions plus ponctuelles ou plus générales, l'ouvrage collectif dirigé par Didier Plassard et Corinne Saminadayar-Perrin *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social (1848-1914)*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2020.

³²¹ Nous précisons que la question des spéculations plus profondes sur la langue des origines depuis la préhistoire sera traitée dans une partie consacrée (Troisième partie, chapitre II, c). Il s'agit davantage ici d'observer comment la notion d'hybridité et les préoccupations pour l'anomalie que les décadents puisent dans l'imaginaire préhistorique ont pu bouleverser leur rapport au langage.

champ de l'animalité, que les connaissances de l'époque invitent à penser en termes de *continuum*³²², et nous intéresser en particulier à la figure privilégiée qu'emprunte ce détournement, celle du singe, dont l'irruption dans les arts et les lettres précède de loin notre corpus, mais que les décadents réinvitent en le considérant à l'aune des savoirs de leur époque.

A. L'animal en l'homme : une ascendance scandaleuse

L'encouragement à retourner aux instincts primaires fait partie des conseils prodigués à son jeune neveu par l'abbé Jules, personnage central du roman éponyme qu'Octave Mirbeau publie en 1888, alors encore influencé mais par un naturalisme nuancé par les apports russes. Ce roman, en effet, est caractéristique de cette position médiane qui consiste à s'inspirer du réalisme parfois médical des naturalistes, tout en en dénonçant le manque de spiritualité avec des accents polémiques voire orduriers, que nous situons dans le périmètre de la décadence : il rapporte la vie d'un prêtre révolté contre l'hypocrisie et le matérialisme de sa société, mais aussi de l'Église, à l'égard de laquelle il professe une haine véhémente. Plus que sur une sommation, en dépit de son ton impératif et de ses emplois absolus du présent de l'indicatif, la dispensation de la contre-éducation de l'abbé repose sur un rejet des recommandations injonctives enseignées par la morale sociale et, en particulier, catholique, et sur le renversement de toute valeur qui en découle :

« Tu réduiras tes connaissances du fonctionnement de l'humanité au strict nécessaire : 1° L'homme est une bête méchante ; 2° La justice est une infamie ; 3° L'amour est une cochonnerie ; 4° Dieu est une chimère³²³... »

Il y aurait long à dire sur ce que nous apprend ce contre-enseignement minimal, décalogue amputé et retourné, sur la crise spirituelle du personnage, mais aussi de son auteur et, surtout, de leur société à travers eux. Mais, pour notre propos, la primauté accordée à l'animalité en l'homme dans cette succession d'assertions blasphématoires a de quoi interroger. Il semble que ce soit à partir de ce constat liminaire que s'effondrent une à une les valeurs communes, la justice, l'amour, Dieu. Le thème n'est pas nouveau et prolonge les investigations menées par le naturalisme sur les pulsions humaines qui sourdent encore sous le vernis des convenances, mais la dialectique avec la religion qui s'instaure ici engage un repositionnement

³²² Les dernières publications des évolutionnistes, Darwin en tête, mais aussi la découverte de l'homme de Néandertal en 1856, concourent à la constitution de ce paradigme.

³²³ MIRBEAU, Octave, *L'Abbé Jules*, Paris, Ollendorff, 1888, pp. 247, 248.

de l'homme et une mise à mal de l'ancienne dichotomie entre l'ange et la bête, qui semble avoir dominé la première. Le glissement de l'une à l'autre figure, ou l'affalement de l'homme dans la bestialité que postule la décadence, bénéficie encore de l'épistémè évolutionniste et préhistorique : nous avons vu que ce paradigme désenclave l'homme de l'Histoire, mais il convient de rappeler surtout qu'il en arrime les origines dans l'histoire naturelle et solidarise sa progression avec celle des autres espèces. La complémentarité entre ces instances, que nous pourrions distinguer comme histoire historique et histoire naturelle, doit dorénavant être perçue comme un *continuum*. De là découle la continuité des relations que l'homme entretient avec la bête, comprises non plus sous l'angle de la rupture ontologique, mais de la progression processuelle de la seconde vers le premier. Le thème du retour de la Bête se voit dégagé de la tradition religieuse et réinvesti par la science : c'est le retour du préhistorique, éternellement latent en chaque homme.

Nous avons vu comment la préhistoire et l'évolutionnisme avaient de concert ouvert la voie à une eschatologie propre à la fin du siècle, il convient maintenant de reconnaître que ces appréhensions peuvent parfois se lire par le prisme de cette permanence, celle d'une bestialité contenue qui n'attend que la période de décadence propice pour éclore, et celle de cette consubstantialité fondamentale de l'homme et de l'animal. C'est ce que donne notamment à penser cette nouvelle invitation antimorale prononcée par le narrateur de *La Fin des bourgeois* de Camille Lemonnier (1892), qui rapporte indirectement la dénonciation complaisante des vices contemporains par un personnage, Régnier, dans un roman dont l'oscillation entre naturalisme et décadence est assez typique de l'expression belge de ces mouvements. En effet, dans ce roman, les Rassenfosse, famille à laquelle appartient Régnier, offrent le spectacle d'une ascension sociale permise par la possession d'une propriété minière qui, de descendance en descendance, s'accompagne d'une déchéance morale, rapportée dans un vocabulaire à la fois insolent, brut, et précieux dans sa recherche, mais aussi très informé par la science de son temps :

Il faut que les hommes, à force de proliférer, en soient réduits à se manger entre eux. Faisons des enfants, multiplions la graine de crime et d'infamie, afin qu'il en surgisse des tigres et des loups, afin que le monde crève à l'étroit sous les races. Alors les temps seront révolus, les frères, las de se disputer une herbe qui ne pourra plus les nourrir, affamés, changés en bêtes homicides,

s'extermineront. Puisque le parfait bonheur réside dans le non être, ce jour-là, l'humanité connaîtra la fin de ses maux³²⁴.

La vision de l'humanité par le prisme d'un *homo homini lupus est* s'adjoint à une poétique de la germination qui donne à comprendre la chute attendue dans l'animalité comme un retour, un réveil de la bête qui dormait en l'homme, avant de nourrir un nihilisme radical et protéiforme. Il s'agit, d'abord, d'un nihilisme proactif, voire politique, dans la mesure où, plutôt que d'en prévenir les conséquences par des rectifications sociales antinatalistes ou malthusiennes, l'extermination générale inéluctable doit ici être précipitée. On reconnaît ensuite une possible influence de Schopenhauer, mais compendieusement reconduit : l'amour se voit dégradé en une copulation inconsciemment procréative, motivée par les injonctions de l'espèce qui travaillent le sujet à son insu. Aussi excessif qu'il puisse paraître, ce texte, encore, reçoit les échos de préoccupations qui dépassent la seule faconde scabreuse propre à la décadence : un texte comme celui que signe Henry Fèvre, auteur réaliste et proche des naturalistes, dont les pièces et romans de mœurs, souvent engagés et toujours de forte teneur sociale, nous préviennent de lui soupçonner des préférences décadentes, dans la populaire *Revue d'aujourd'hui*³²⁵, intitulé « Et multipliez-vous », dévoie encore les injonctions bibliques. Cet impératif est en effet dénoncé comme incongruent avec, d'une part, une supposée surnatalité globale et, d'autre part, les nouvelles données de l'évolutionnisme qui autorisent une animalisation de l'homme évoqué en termes de « larves » auxquelles on a « mis bas » : l'auteur y invective avec ironie une société obsédée par la procréation, notamment pour des raisons militaires, morales et commerciales qui agacent son anarchisme, alors que tout devrait en décourager l'individu. Surtout, un tel texte joue la partition pessimiste quasi-apocalyptique de l'époque dans une tonalité incisive, peu distincte, en somme, de la prose décadente (notamment dans le choix du remède : « la femme stérile devrait être sacrée, l'homme qui se retient félicité, l'avortement pratiqué officiellement dans les hôpitaux, l'infanticide, dans les quinze jours de la naissance, alors que l'homme n'est qu'un insignifiant fœtus, autorisé ! »). Mais, c'est en tout cas ce que nous invite à imaginer l'exemple de Lemonnier, la littérature, à travers la voix de ses personnages auquel l'on peut déléguer tous les excès³²⁶, invente une troisième voie qui, entre

³²⁴ *La Fin des bourgeois*, Paris, Dentu, 1892, p. 24.

³²⁵ *La Revue d'aujourd'hui*, 4 juillet 1890.

³²⁶ Ici, Régnier, par ailleurs sujet-type fin-de-race présenté comme l'extrémité d'un « filet tari des grandes sèves primitives », *La Fin des bourgeois*, *op.cit.*, p. 24.

l'encouragement à l'enfantement soutenu par les instances officielles, et sa condamnation par les néo-malthusiens pour des motifs non moins moraux, bifurque vers une antimorale nihiliste.

Le souvenir inconscient de la préhistoire hante l'ensemble de *La Fin des bourgeois*³²⁷, dont la narration s'échafaude autour d'une béance, « Misère », la mine qui constitue l'artère du récit, tantôt décrite comme une « caverne », une fosse³²⁸ où se serait ensevelie une humanité accumulée, tantôt comme une matrice enfantant un peuple innombrable de travailleurs³²⁹. L'ensemble du récit, qui narre, suivant la geste naturaliste, l'ascension d'une famille de basse extraction qui s'extrait de sa condition par l'exploitation des autres et la duplicité, tourne autour de cette béance qui voit se succéder les générations. Toujours, la mine bâille au cœur de l'âge industriel qui l'a forée comme une ouverture sur une infinité de races ensevelies, matérialisation du temps profond peut-être informée par le récit vernien, mais dont l'orientation évolutionniste, préférée à la poétique stratigraphique de Verne inspirée de Cuvier, accentue la portée mortifère : alors que le *Voyage au centre de la Terre* de Jules Verne déploie un ossuaire d'espèces décimées à l'issue d'un probable cataclysme³³⁰, la « Misère » voit s'entasser, génération, après génération, une humanité qui rejoue sans cesse en se dégradant les « barbaries de la genèse primordiale³³¹ ». La seule vision du gouffre permet d'aspirer celui qui le contemple vers ses origines les plus lointaines, à l'instar de l'un de ses anciens exploitants qui, sur son rebord, « restait là, perdu dans les fracas comme le témoin d'un autre âge, comme le contemporain des silex et des anthracites regardant du fond des temps, s'ériger les postérités³³². » Bien que la thématique préhistorique sous-tendant le roman nous conduise à celle de l'animalité en l'homme dont nous menons ici l'examen, remarquons tout de même que le tropisme minéral que déploie ce passage permet d'observer un effet d'accointance adossant la préhistoire à l'âge industriel : le silex, dont les préhistoriques firent leurs outils rudimentaires, est corrélé à l'anthracite, donc au charbon dans sa dernière phase de houillification, ressource extraite par les outillages modernes, pour les besoins de machines industrielles, rappelant que l'or noir

³²⁷ Dont témoigne, plus anecdotiquement, le recours fréquent à la métaphore du fossile.

³²⁸ L'animalisation du personnage de Rassenfosse passe justement par l'homophonie avec « rat de fosse ».

³²⁹ *Ibid.*, pp. 13 à 15.

³³⁰ VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre*, *op.cit.*, p. 177.

³³¹ *La Fin des bourgeois*, *op.cit.*, pp. 270, 271.

³³² *Ibid.*, p. 16. Plus loin, p. 96, la contemplation réveille dans son vertige « l'âge des cavernes ».

excavé au prix des souffrances des mineurs pour nourrir l'industrie en est le symbole, en même temps que le témoin d'un passé végétal préhistorique.

Les Rassenfosse, récents propriétaires miniers de basse extraction, se dégradent moralement et physiquement à mesure qu'ils gravissent les échelons sociaux et en même temps qu'ils épuisent les richesses carbonifères de leur mine. Le rappel aux origines prend différentes formes et emprunte différentes directions :

La race ainsi bifurqua dans la descendance des Provignan, incitant à la songerie solitaire le cadet avec la force atavique qui vers l'action poussait ses aînés. À part la musique, nébuleuse et suggestive, le charmant d'un inconscient rappel des aériennes voix des traversées ouïes par les ancêtres, à part une joie de migration qui quelquefois le relançait vers les fjords et les mers comme si derrière le claquement d'une voile tout à coup le doigt du Provignan primordial s'était levé et lui signifiait le départ, nulle griffe n'entaillait cette inquiète humanité fragile³³³.

Mais l'idée d'un épuisement de la race depuis une souche primitive s'incarne parfaitement dans le personnage de Régnier dont nous avons pu apercevoir les positions philosophiques en ouvrant cette analyse. L'ensemble de ses actes, qui pourrait passer pour l'expression d'une luxure et la réalisation d'une vie de plaisirs sadiques, est entièrement tourné, selon ses dires, vers une entreprise d'annihilation comme seul recours aux souffrances du monde. Après avoir dispendieusement nourri un nécessaire pour le plaisir de la perversion plutôt que par charité, ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude de Des Esseintes à l'égard du jeune Langlois dans *À rebours*, il jubile :

Voyez-vous, mes enfants, disait Régnier, ça, c'est la vraie faim, la faim que le bon Dieu a donnée à la bête, la faim du premier homme, de l'homme néolithique abattant des proies qu'il dévorait toutes vives. Ah ! et c'est aussi la faim de l'homme de demain quand il se ruera sur ce que notre faim dégoûtée de petits mangeurs à longues dents aura laissé subsister par les chemins du monde. Même toi, mon petit Antonin, engrais coûteux et parfumé, tu n'es qu'un raton grignoteur, comparé à ce boa dévoreur, à cet annonciateur des razzias finales³³⁴.

Le projet d'affamer les pauvres jusqu'à l'extermination par l'entre-dévoration de tous par tous est fréquemment réaffirmé comme seule résolution possible des maux des hommes³³⁵. Qu'il soit l'expression d'un nihilisme sincère ou d'une posture esthétique, il n'en demeure pas moins que ce plan est redevable d'une vision animalisée de l'homme, enracinée dans ses

³³³ *Ibid.*, p. 140.

³³⁴ *Ibid.*, p. 183.

³³⁵ *Ibid.*, p. 251, notamment.

origines bestiales auxquelles il peut retourner dès qu'une misère extrême l'y pousse, comme le fait bien valoir le parallélisme entre le passé chaotique et l'avenir apocalyptique articulé autour de l'interjection dans le précédent passage. Cette sauvagerie qui peut resurgir sous les assauts de la faim serait donc évidemment encouragée par la dureté des conditions sociales, mais d'abord contenue en germe dans chaque homme, d'où la mise au jour, par le truchement de l'animalisation et de la référence à la préhistoire, des liens invisibles qui relie le pauvre mineur à l'ascendance des Rassenfosse :

Ils le virent s'enfoncer avec son dandinement lourd de primate, avec le pendiculement de ses énormes battoirs au bout des bras, dans les obscures spirales de la fosse, rentrer dans cette nuit des siècles où indéfiniment plongeait leur hérédité et d'où il ne sembla sorti un instant que pour leur susciter le grand visage ténébreux du premier générateur, de l'homme des cavernes qui, à l'origine des temps, avait projeté sa semence dans une matrice de femme, afin qu'elle s'épandît plus tard en torrent et devînt le large fleuve de vie des Rassenfosse actuels³³⁶.

Pour d'autres personnages, cependant, la mine est, certes, encore, cet oculus ouvert sur le passé de la Terre et des hommes ou une « caverne³³⁷ » qui en recèle toujours la mémoire, mais c'est aussi le lieu qui, investi par l'exploitation industrielle, voit déjà se rejouer sans cesse le « struggle for life ». La lutte pour la survie n'est alors plus projetée dans un lendemain eschatologique souhaité, précipité par l'aiguïssement des appétits, comme c'était le cas dans le discours cité de Régnier, mais se mène au présent, sous les pieds des bourgeois. C'est au contraire la suspension de cet effort vital, telle que la connaissent les classes privilégiées, constamment repues, qui mène à l'anémie et à la décadence. De ce glissement naît le souhait de quelques bourgeois, en dernière instance et sans que l'on puisse en évaluer l'authenticité, de se « retremper dans le peuple, aux origines ». Cette ultime plongée supposément roborative pour l'espèce dans ses propres origines laborieuses se lit par le prisme de la double vision du concept d'origines, dont le sémantisme social cohabite constamment avec l'acception darwinienne, et ne contredit pas foncièrement la position du nihiliste Régnier, bien qu'elle ait vocation à réaliser un autre projet. Pour ce dernier, la lutte est promesse d'anéantissement, donc souhaitable, pour les premiers, elle est promesse de dynamique vitale, donc souhaitable aussi ; pour les deux, la violence est inhérente à l'homme depuis les origines, avec lesquelles il convient de renouer.

³³⁶ *Ibid.*, p. 275. Plus loin, on trouve la mention plus franche de l'« homme des sylves et des cavernes ».

³³⁷ Pour cette mention et pour ce qui suit, *ibid.*, p. 329.

Régnier apparaît comme la figure archétypale du décadent dont nous avons vu qu'il dialectisait deux positions en apparence antinomiques : d'une part la sophistication, dans la culture et les plaisirs, passant par la célébration de l'artificialité, et, d'autre part, la revendication d'une monstruosité morale au prétexte d'une réconciliation avec une cruauté originaire. Plus que le constat de l'animal en l'homme, c'est de la promotion de sa libération, de son déchaînement, plutôt que de sa domestication, que fait état le personnage décadent. Cette littérature élitaire prolonge ainsi, ou réalise avec plus de sophistication et de références savantes, ce que contenaient déjà en germes les productions de la génération précédente, ironique et bohème, qui perdure encore jusqu'à la fin du siècle et évolue à ses côtés *via* ses continuateurs. En 1891, alors qu'il publie *Truandailles*, Jean Richepin ne s'est pas départi de la tonalité faubourienne propre aux milieux bohèmes des années pré-décadentes, qui ont vu grandir ses premiers succès au Quartier Latin. Avec le premier texte du recueil, « La Casquette », conte pour adulte qui imagine comment la première casquette fut inventée suite au don, par une femme à son amant, du scalp de son mâle, il s'éloigne du réalisme urbain et propose un conte étiologique dont l'incipit insiste longuement sur l'écart temporel immensément long qui nous sépare de sa situation préhistorique pour mieux souligner, par contraste, les effets de connivence qu'il instaure par la suite avec la contemporanéité. La peinture des âges farouches qui s'y déploie, déjà très stéréotypée pour l'époque, promet néanmoins, dès les premières lignes, une certaine poéticité qu'encourage précisément le nimbe de mystère dont se drape la préhistoire :

Loin, loin, très loin sur les ténébreux limbes des époques préhistoriques ! En un temps plus ancien que l'ancien temps des derniers déluges ! Avant la série des périodes glaciaires qui firent émigrer d'Europe en Afrique l'éléphant et l'hippopotame, et qui poussèrent du Nord dans nos forêts le bœuf porte-musc, le rhinocéros aux narines cloisonnées, le renne aux troubles prunelles de myope et le gigantesque mammoth à l'échine chevelue, aux flancs feutrés de laine rousse³³⁸ !

Ce tableau cède la place à la description d'une femme préhistorique dont le caractère transitoire, entre l'anthropoïde et la femme moderne³³⁹, permet de faire pivoter les deux périodes et, déjà, d'envisager l'une au regard de l'autre. La relation qu'entretiennent cette « femelle » et le « mâle », tous deux dénués de langage articulé, est nécessairement conflictuelle

³³⁸ *Truandailles*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 3.

³³⁹ *Ibid.*, p. 6.

et féroce, suivant les stéréotypes alors déjà répandus dans les arts et les lettres. L'acte sexuel est assimilé à la violence, voire au carnage, mais la portée provocatrice du texte réside plus manifestement dans sa chute, qui creuse une caisse de résonance à ce passé sauvage au sein de la modernité urbaine. Alors que la femelle vient de scalper le mâle, elle offre son cuir chevelu à son amant :

Et c'est ainsi qu'en ce temps très ancien, antérieur au temps des déluges, en cet âge de la terre et du ciel où les sept étoiles gelées ne marquaient pas encore le nombril du pôle, en cette soirée perdue loin, loin, très loin sur les ténébreux limbes des époques préhistoriques, c'est ainsi que la Femelle, aïeule de la Femme, donna au premier maquereau la première casquette³⁴⁰.

Le dernier mot, très contemporain et sans doute métonymique (en portant la « casquette », l'amant porte le rôle du mâle légitime), offre un effet de contraste percutant et donne à relire l'ensemble du conte comme un fait divers, dont les décadents cherchent parfois à révéler les coulisses (par le récit de la folie, de la jalousie plus ou moins provoquée, de l'agitation mentale, qui précèdent le meurtre). L'effet de suspension, retardant la chute à l'issue d'une gradation qui fait progressivement valoir la démesure du temps qui sépare le lecteur contemporain de la diégèse, retombe brutalement pour faire surgir la modernité en son sein. La présentation de ce geste inaugural fait, certes, des maquereaux et des prostituées les successeurs directs d'une préhistoire qui se prolonge à travers eux, elle brode aussi certainement, de manière grivoise, sur le motif du plus vieux métier du monde, mais elle permet aussi d'assimiler paradoxalement l'habit à la violence et à l'acte sexuel et de décerner ainsi à notre animalité l'attribut qui est supposé nous en extraire.

Mais ce conte peut être autrement inaugural, si l'on considère que c'est là, par cet acte de luxure, que se termine la préhistoire et commence l'homme moderne. L'idée d'une violence fondamentale, essentielle à l'homme car établie depuis ses origines et qui en administrerait le destin ne sert pas qu'à nourrir l'outrance ou la provocation, aussi prolifiques fussent-elles. L'artisan d'un symbolisme plus serein comme Albert Samain a pu s'en saisir dans un court poème narratif. Dans « La Peau de bête »³⁴¹, le poète imagine l'expulsion d'Adam et Ève de l'Éden en le reliant, discrètement mais dès le titre, à un imaginaire préhistorique, suggérant un rapport de continuité entre passé biblique et préhistorique. Après avoir été chassé, le premier

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

³⁴¹ *La Revue des deux mondes*, 1897, t.139, p. 349.

couple erre sur la Terre et Adam se saisit d'une brebis qu'il massacre et dépèce avant d'offrir sa peau en habit à Ève. Mais le couple porte alors le meurtre, « l'horreur », sur ses épaules, allumant l'envie des autres bêtes carnassières, mais aussi leur propre luxure. C'est en proie à cet appétit nouveau qu'ils engendrent Caïn. On le voit, l'imaginaire préhistorique n'est qu'implicitement invité, notamment suggéré par le titre, mais c'est encore cette même vision d'une humanité engendrée par la sauvagerie et qui ne peut demeurer que l'éternel épigone de l'animal premier qu'elle porte en elle qui est reconduite. Néanmoins, Samain, ancien habitué du Chat Noir et compagnon des décadents, souscrit alors à un symbolisme exalté perceptible ici par le choix d'une référence non scientifique (biblique) et l'hypothèse d'une origine pacifiée (âge d'or), antérieure à la dégradation. En somme, alors que la décadence fait plus volontiers de l'animalité une caractéristique essentielle de l'homme, le symbolisme y voit plutôt le résultat d'une sortie d'un état originellement édénique.

Il convient à présent de se demander quelle est la nature de cette intériorité où s'archivent les marques de la bête humaine. Car ce qui semble caractériser la préhistoire décadente à ce point de notre étude, c'est son incapacité à réaliser ce qui la fonde, c'est-à-dire à constituer du passé. Autrement dit, la décadence semble revendiquer et faire sienne l'implicite de toutes les représentations préhistoriques, à savoir qu'elles définissent la société qui les produisent avant de désigner l'époque qu'elles tentent d'exhumer. En effet, la préhistoire des décadents ne passe pas absolument, elle passe ailleurs, ce qui en garantit la possible résurrection, en l'occurrence, elle transite vers l'intériorité. Et si l'inconscient peut s'offrir comme le lieu enfoui, voire occulte, où persévère l'animalité qui y a été reléguée, c'est certainement au bénéfice d'une acception très large, pré-freudienne, du terme. Mais cette notion de vie affective souterraine est déjà travaillée par le positivisme et la pensée allemande, en particulier par les interrogations d'Eduard von Hartmann sur *La Philosophie de l'inconscient* (traduite en 1877), dont il importe, avec Bertrand Marchal, de rappeler les contours :

L'inconscient de Hartmann n'est évidemment pas celui de Freud ; c'est une espèce d'énergie vitale, qui anime tout ce qui est, d'intelligence divine mais immanente qui gouverne l'évolution. La philosophie hartmanienne tient ainsi un juste milieu entre l'idée chrétienne de Providence et le mécanisme aveugle de l'évolution darwinienne³⁴².

³⁴² *Le Symbolisme, op.cit.*, p. 82.

Cette position médiane qu'occuperait le concept d'inconscient, alors répandu dans les classes cultivées aux vues du succès de l'ouvrage de Hartmann, dans les dernières décennies du siècle pourrait alimenter, d'une part, la scientification de l'idée de fatalité, défaite de ses oripeaux romantiques et drapée, depuis le naturalisme, de notions plus positivistes comme l'hérédité ou l'atavisme. Mais elle permettrait également de faire de cette fatalité une menace latente qui ne se réaliserait pas dans un événement dramatique ponctuel mais tramerait souterrainement l'intégralité des destinées humaines depuis les origines. Surtout, elle permet de faire du préhistorique l'ennemi intérieur et antérieur, comme nous l'avons vu dans notre précédent chapitre chez le magistrat du *Possédé* de Lemonnier.

La poésie de Jean Lahor, pseudonyme de Henri Cazalis, médecin et poète symboliste proche de Mallarmé³⁴³, permet de mesurer l'importance de ce basculement, de ce transfert de l'animal dans l'homme *via* les savoirs scientifiques. Nous pourrions résumer à grands traits en proposant que ce glissement s'opère par la reconduction du préhistorique, dont on a au préalable reconnu la nature animale, dans l'inconscient, perçu comme une instance intérieure constituée de la somme vague des instincts que le sujet ne saisit pas et qui le gouvernent pourtant. La notion connue d'atavisme, fréquemment mobilisée par le naturalisme³⁴⁴, transcende alors les limites des héritages assignables par la généalogie pour se perdre dans la profondeur du temps, et réémerge dans l'intériorité non moins profonde du sujet contemporain quand elle se voit investie par cette notion indéfinie d'inconscient. Le poème « Crime d'amour »³⁴⁵, recueilli parmi les *Illusions* que Lahor publie en 1888, exprime cette vision malthusienne dont nous avons vu qu'elle participe du nihilisme décadent, notamment dans ses derniers vers qui éclairent le sens du titre :

Quand pâles, éperdus, nous tenons embrassées
Celles qui transmettront nos corps et nos pensées,

³⁴³ Ancien parnassien épris d'occulte et de pensée orientale, Jean Lahor publie, à partir des années 1880, et plus encore lors de la décennie suivante, des recueils dont la coloration morbide, sans doute autant inspirée de Baudelaire que de sa pratique de la médecine, les rapproche des productions décadentes.

³⁴⁴ Nous pouvons, à ce sujet, consulter l'entrée « Hérité » du *Dictionnaire du naturalisme* de René-Pierre Colin, *op.cit.*, p. 271. Plus spécifiquement, la thématique du retour atavique de la préhistoire chez Lantier est explorée par Pierre-Olivier Dittmar dans « Le propre de la bête et le sale de l'homme » dans BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, GOLSENNE, Thomas, HAR-PELED, Misgrav et JOLIVET, Vincent, *Adam et l'Astragale : Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. (pp. 153-172) [en ligne, dernière consultation le 13.07.2022] <http://books.openedition.org/editionsmsh/1732>

³⁴⁵ *L'illusion*, Paris, Alphonse Lemerre, 1888, p. 225. Il fait partie de l'avant-dernière section du recueil, « Heures sombres », au même titre que les autres que nous commenterons.

Nos âmes, nos vertus, l'héritage du mal,
Et les instincts pervers de l'antique animal,
Je ne sais quel effroi se mêle à nos caresses.
L'homme est triste parfois, sortant de ces ivresses,
Comme s'il ressentait quelque vague remords
D'éterniser ainsi tous les péchés des morts...
Aussi, pour que pas un n'hésite, la Nature
Prévoyante, et qui veut que l'humanité dure,
A-t-elle soin, tranquille en ses secrets desseins,
D'allumer la fureur et la fièvre en nos seins.
Alors inconscients, ivres, dans la folie
Et l'atroce plaisir du baiser qui nous lie,
Au crime d'enfanter des âmes condamnés,
Nous évoquons le cher troupeau des nouveau-nés³⁴⁶.

L'assignation de la sexualité reproductive à comparaître au procès de la souffrance de l'humanité permet encore un nouveau basculement, une nouvelle inversion : l'amour criminel n'est plus l'adultère, la luxure des débauchés ou toute autre activité ou tendance sexuelle, généralement non reproductives, alors perçues comme contre-nature, mais, au contraire, celui-là même qui a pour terme la procréation. Le thème décadent de l'éviction de la nature s'exprime ici avec saillance, mais la volonté de s'attaquer en particulier au sentiment amoureux trahit également l'influence probable de Schopenhauer, dont les textes se répandent en France dans les années 1880. Jean Lahor se souvient peut-être de la métaphysique de l'amour développée dans le chapitre XLIV des suppléments du *Monde comme volonté et comme représentation*, qui fait de l'attraction affective d'un être vers l'autre une ruse de la nature pour pousser l'espèce à se perpétuer à l'insu de l'individu et contre ses intérêts propres. Mais cette dégradation du sentiment amoureux en pure expression de l'espèce à travers l'individu par le truchement de l'instinct sexuel semble bénéficier des apports récents de la biologie et de la préhistoire, puisque se mêlent à l'acte « [n]os âmes, nos vertus, l'héritage du mal,/ Et les instincts pervers de l'antique animal³⁴⁷ ».

La mention méliorative de la vertu est vite évacuée au profit du mal, mis à la rime avec l'animal, ce qui encourage à entendre une homophonie redoublant la dimension bestiale, et la perversité des instincts, nouveau retournement contre-intuitif, dans la mesure où le terme, historiquement et étymologiquement, désigne précisément ce qui se détourne, dévie des lois naturelles ou religieuses. Comme chez Samain, l'homme, dont l'origine est mêlée à celle des

³⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁷ *Ibidem.*

animaux, porte nécessairement la marque du mal comme un péché originel, cette fois dénoncé par la biologie et la préhistoire. Mais cette capacité de l'ancêtre animal inavouable à nous parvenir et à perdurer dans notre intériorité au moyen de lois héréditaires plus ou moins occultes est plus manifeste dans le poème précédent, programmatiquement intitulé « Atavisme » : « [l]a chair commande en nous, dès que l'âme sommeille,/ Quand l'homme en nous s'endort, la bête en nous s'éveille³⁴⁸ ».

Ce poème repose sur des systèmes d'oppositions à plusieurs échelles, lisibles dans ces deux vers. On relève en particulier la dichotomie classique entre l'âme, sur laquelle règnent les « besoins animaux », et la chair, capable de « rêves sombres », celle entre homme et animal, que Jules Bois résoudra plus tard par le néologisme « humanimal »³⁴⁹, et que le terme haeckelien de « pithécantrophe » rappelle aussi, mais également entre veille et sommeil, donc conscient et inconscient. Mais le périmètre de cet inconscient demeure encore flou : s'il est le lieu où les atavismes pérennisent nos caractères animaux, ceux-ci ne s'incarnent pas moins dans notre corporéité, ce qui fait vaciller les certitudes dualistes de l'homme, qui reconnaît l'animal en lui, et, avec elles, les fondements de sa morale. En exhumant les « vestiges infamants d'un long passé plein d'ombres³⁵⁰ » qui sommeillent en lui, le poète se reconnaît un *alter ego*, envers sauvage de son être social, le « faune », lubrique qui « rampe » dans ces bois qui sont autant un terrain préhistorique qu'un paysage intérieur.

C'est donc au sein du corps, capable de rêverie, autant que de l'esprit, duquel il ne se distingue plus qu'à grand peine, que repose le souvenir préhistorique, corps qui est sujet aux « réminiscences » selon le titre du poème du même nom³⁵¹. L'inscription du dédicataire, qui n'est autre que Charles Darwin, indique bien le soubassement biologique, et matérialiste, de la philosophie qui s'y déploie. Cette seule mention participe encore à opacifier l'indécidabilité, entre corporéité et intériorité, du lieu de la ressouvenance préhistorique, que le poème entretient à son tour :

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,

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 224.

³⁴⁹ « La Guerre des sexes », *op.cit.* p. 17.

³⁵⁰ *L'Illusion*, *op.cit.*, p. 224.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 230.

Et que la bête encor garde en moi ses amours³⁵².

[...]

Certains soirs, 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.

Cette indécision a pour corollaire la partition du sujet, dispersé en première et troisième personne grammaticale : en se dissolvant dans la « bête » préhistorique, le « je » se voit ainsi « rampe[r] sous les bois », à l'instar du faune du poème cité précédemment. Cette assimilation totale se réalise bien dans le corps, qui est le lieu des pulsions paniques, mais aussi dans la « pensée », dont Lahor fait un « temple aux antiques assises ». Cette image reçoit peut-être les échos des correspondances de Baudelaire, dont le postulat initial est à son tour renversé : ce n'est plus la nature qui est habitée par l'esprit, mais le sujet qui se souvient malgré lui de son incorporation, de sa solidarité intégrale avec elle, *via* son adhésion au règne animal.

La visibilisation de la bête primordiale en l'homme par sa conformation physique est courante en littérature. En témoignent les descriptions physiologiques animalisantes dont nous avons jusqu'ici cité quelques exemples et qui pourraient se lire comme de simples réajustements, par les outils de l'évolutionnisme et de la préhistoire, de traditions anthropomorphiques classiques³⁵³. Mais gageons que cette mise en lumière peut nous dire encore autre chose, en particulier dès lors qu'elle est cernée, comme nous l'avons vu, par la triple préoccupation ontologique, biologique et psychologique. Nous pouvons en observer les effets dans les arts visuels. Par ailleurs, alors que nous désignerions intuitivement la littérature, en tant qu'art du langage, comme le lieu de l'intériorité, il convient de rappeler que les autres arts, durant tout le siècle et peut-être plus encore dans ses dernières décennies, lui disputent cette prérogative.

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ Nous avons surtout vu ce phénomène appliqué aux populations extra-européennes et aux classes défavorisées, mais d'autres exemples plus surprenants seraient à mentionner, comme celui de la danseuse de Edgar Degas, comme le relève Anthea Callen dans sa contribution à *L'Âme au corps* (*op.cit.*), « Anatomie et physiognomonie : "La Petite danseuse de 14 ans" de Degas" ».

Une fois de plus, c'est certainement dans l'esthétique d'Odilon Redon que se mêlent le plus manifestement les fils qui relient les origines aux entrelacs de l'inconscient. Relégué dans cette instance dont nous avons pu percevoir l'amplitude, dès lors qu'elle renvoie très largement à tout ce que le sujet ne perçoit pas, le problème des origines se drape d'une dimension occulte. Car la préhistoire, c'est aussi le temps dans la profondeur duquel s'engouffre et se perd l'accumulation incommensurable des morts passés, et l'inconscient qui en est dépositaire, se voit teinté par cette coloration quasi-ésotérique. C'est ce que perçoit tardivement chez Redon le peintre et critique proche des milieux symbolistes Émile Bernard, dans un article qu'il lui consacre pour la revue *L'Occident*, en 1904. Il remarque surtout chez le peintre et graveur « les agissements spirites d'un inconscient médium³⁵⁴ », tout en décelant l'empreinte de la science :

Quelques-uns ne dépassent pas la brève notation du croquis, mais pouvaient-ils la dépasser, vraiment ? Ceux-ci représentent généralement des visions imprécises, des êtres en formation, des miasmes en génération, des êtres humains en plasmé, d'errantes monades. En ce cas les théories de Darwin sont admises par Redon, qui nous promène dans toutes les humiliations de notre supposée genèse ; tour à tour des visages humains annonçant l'homme futur se greffent, par d'ineffables accidents sur des insectes difformes [...].

La critique d'Émile Bernard fait preuve d'une singulière acuité en mettant en lien les paramètres plastiques et thématiques de l'esthétique redonienne : s'il est de notoriété publique que les dernières décennies du siècle voient s'épanouir une esthétique de l'incomplétude, perceptible autant dans les toiles impressionnistes et postimpressionnistes que symbolistes, autant en peinture qu'en sculpture, il importe cependant de prêter une attention toute particulière à la place qu'occupe l'impression d'ébauche chez Redon, qui déborde des seules expériences scopiques, gestuelles et, plus largement, perceptuelles, dès lors qu'on la met en regard de ce qu'il convient d'appeler sa poétique. Nous l'avons dit, Redon puise effectivement dans les savoirs biologiques de son temps pour rénover les formes et faire de ses gravures un laboratoire formel conçu à l'image d'une nature tâtonnante³⁵⁵ au sein de laquelle les manifestations du vivant ne revêtent que transitoirement les formes sous lesquelles elles s'offrent à nous, ce qui

³⁵⁴ « Odilon Redon », dans *L'Occident* n° 30, de mai 1904.

³⁵⁵ La gravure issue *des Origines* titrée « Une vision première fut peut-être essayée dans la fleur » constitue sans doute l'exemple archétypal de cette thématique de l'indécision biologique. L'idée de tâtonnement y est perceptible dès le titre, dont le verbe d'action indique la présence d'un créateur extérieur au monde du vivant qu'il conçoit, et qui dote également la matière d'un esprit ; deux éléments suggérant une vocation démiurgique de l'artiste.

achève, par ailleurs, d'assigner à l'artiste une vocation démiurgique. L'accumulation procédant d'énumérations, notamment technolactales, du critique n'est pas sans rappeler l'ekphrasis de Huysmans imaginant Des Esseintes devant ces mêmes œuvres : c'est encore l'impression de saturation procurée par ces gravures qui est soulignée, mais aussi le délire de la vision qui l'accompagne et la fièvre hallucinatoire sur laquelle il débouche. En somme, l'accent est mis sur la capacité de l'artiste à s'adresser à notre intériorité, depuis la sienne propre. C'est bien cette intériorité que blesse le bestiaire de Redon propre à susciter les « humiliations » de l'évolutionnisme que le critique perçoit devant ces œuvres, avant Freud : celle de l'orgueil humain relativisé par l'incommensurabilité du temps, bien sûr, mais aussi et surtout de la disparité de l'homme et de sa dissolution dans le règne animal, végétal et minéral. Comme le reconnaît justement Bernard à une époque où l'évolutionnisme est plus largement diffusé et admis, c'est bien au bénéfice d'un basculement paradigmatique que peut s'instaurer un tel rapport aux origines et, plus globalement, au vivant :

Ici rien qui de près ou de loin ressemble aux imaginations d'un Cuvier ; pas de monstres géants, pas de formes plus ou moins mal assemblées de pachydermes, de mammifères, d'ophidiens, pas d'histoire naturelle, pas de science positive ; uniquement la rêverie solitaire et terrifiante d'un Pascal qui voit tout à coup se dérouler sous lui les profondeurs du nombre ; se creuser les gouffres de l'infiniment divisible. C'est de la vie pourchassée jusqu'aux essences, embrassée sous ses aspects de prolifique polype³⁵⁶.

Bien qu'il prétende nier la présence de toute science qui tramerait l'œuvre de Redon³⁵⁷, après y avoir pourtant reconnu la marque du darwinisme, le critique insiste davantage sur l'éviction du catastrophisme cuviériste, et pour cause : l'esthétique de l'hétéroclite, consubstantielle à l'imaginaire décadent, repose, chez Redon, sur un intérêt marqué pour les états transitoires, ce qui, plastiquement, encourage encore l'inachèvement remarqué plus haut. Les gravures de Redon sont en cela conformes à l'enseignement évolutionniste : rien ne s'offre jamais sous une forme définitive et tout aspire vers les origines dont le point germinatif demeure introuvable. Alors que le fixisme de Cuvier invite à concevoir la succession des ères comme séquencées, la création comme sans cesse recommencée, l'évolutionnisme envisage, nous

³⁵⁶ « Odilon Redon », *L'Occident* n° 30, mai 1904, p. 231.

³⁵⁷ Concernant les sources de Redon dans leur étendue qui le guident sans sa recherche des origines, de la biologie et la zoologie évolutionniste à l'embryologie, en passant par la tératologie et botanique, consulter LARSON, Barbara, "Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon," *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, n° 1 (printemps 2003), [en ligne, dernière consultation le 15.10 2021] <http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon>

l'avons dit, le temps profond comme solidaire du nôtre et sans rupture avec lui. Et c'est précisément cette filiation et cette conception du vivant comme une instance nébuleuse qui encourage, selon les mots du critique, la rêverie, le vertige et qui fait paradoxalement des origines un élan, plus qu'un commencement ponctuel, qui se prolonge sans cesse dans l'intériorité du sujet malgré lui.

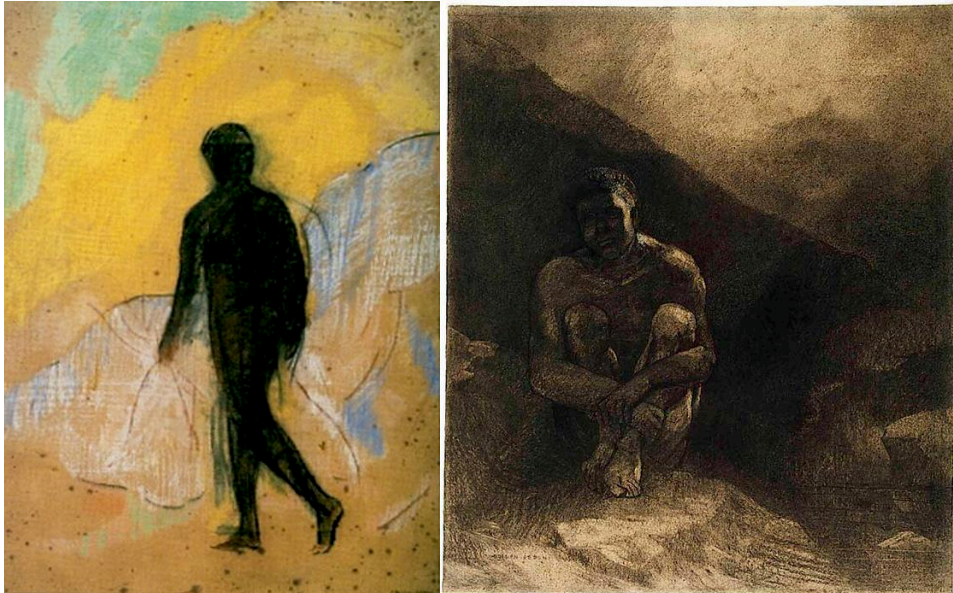


Fig. 12. a : Odilon Redon, L'Homme primitif (Le Chasseur)
Fig. 12. b : Odilon Redon, L'Homme primitif (assis dans l'ombre)

La situation de l'homme au sein du règne animal et des autres qu'implique cette vision mouvante, transformiste du vivant, et plus largement, de la matière, perçus sous l'angle mutation et de la transitivité, implique son animalisation de manière implicite. Mais ce retour à la bête originaire est plus manifestement visible à travers les sujets anthropomorphiques de l'artiste, dès lors que l'on a admis de les appréhender à travers le filtre évolutionniste³⁵⁸. De la même manière que la figure du faune se voyait réinvestie par l'imaginaire préhistorique chez Jean Lahor, celle de l'ange chez Redon se voit elle aussi marquée par le sceau de ce nouveau rapport aux origines, comme le propose Barbara Larson dans son interprétation de *L'ange déchu*, gravure composée aux lendemains de la Commune, en 1872 :

³⁵⁸ C'est d'ailleurs au *Silence infini...*, interprétation redonienne de l'apologue, que fait sans doute référence le critique lorsqu'il mentionne Pascal, montrant une figure semi-humaine.

[...] man was related to the ape, not to the angel. This displacement of man from the center of creation, converging with the waning importance of France, would have numerous echoes in Redon's work, beginning with the fallen angels of the immediate post-war period³⁵⁹.

L'être simien est une figure récurrente de l'imaginaire de Redon. Nous le retrouvons évidemment dans des gravures explicitement travaillées par la préhistoire comme dans *Cain et Abel*, que Barbara Larson lit également comme une image préhistorisante de la guerre fratricide, ou encore le pastel de 1915 *L'Homme primitif (le chasseur)* [Fig.12.a], variation colorée sur un thème déjà abordé en 1872 dans *L'Homme primitif (assis dans l'ombre)* [Fig.12.b], mais associant encore l'humanité originaire à l'ombre et la nuit, notamment à la faveur du comparatisme ethnographique³⁶⁰, plus aisément perceptible dans la première version³⁶¹. Cette association se double de celle de la nuit en gravure à l'intériorité irrationnelle depuis Goya, à qui Redon rend hommage, et que l'on retrouve encore dans des gravures en apparence plus éloignées de la thématique préhistorique, si la saillance des profils simiens ne nous invitait pas à les y relier. C'est le cas de deux illustrations pour *Les Fleurs du mal : Sans cesse à mes côtés s'agite le démon...* [Fig.13.a] et *Gloire et louange à toi, Satan* [Fig.13.b]. L'assimilation de l'être primitif au démon, prié par Baudelaire et invoqué par toute la Décadence, permet de poser à nouveau frais la distinction entre ange et bête (en l'occurrence, simienne), et peut-être de suggérer, sous l'autorité d'une science poétisée, une identification de Satan à l'homme dans la mesure où les deux montrent des figures où l'ange le dispute à la bête. D'autres mises en images du type simien permettent encore d'insister sur l'équivocité ontologique inhérente à l'homme, comme le *Centaure visant les nuages*, représentation de la sauvagerie primitive, à travers l'une de ses figures privilégiées, déjà travaillée par la quête désespérée de l'idéal, à l'image de l'homme primitif préoccupé par une inquiétude pascalienne déjà évoquée (*Le Silence éternel de ses espaces infinis m'effraie*).

³⁵⁹ *Ibid.*, « [...] l'homme était lié au singe et non à l'ange. Cette destitution de l'homme du centre de la création, convergeant avec le déclin de la prééminence française, aurait eu nombre d'échos dans le travail de Redon, à commencer par les anges déchus de l'immédiat après-guerre. »

³⁶⁰ Dans *À soi-même, op.cit.*, p. 81, Redon rapporte une rencontre des habitants de la Terre de feu au jardin d'acclimatation en 1881, déjà commentée mais que nous nous permettons de rappeler ici : « Un groupe de barbares sublimes, arrivés de la Terre de Feu, êtres fiers, hautains, cruels, puissants et grotesques, m'a donné comme un rêve de la vie primitive, la nostalgie de la vie pure et simple des commencements. [...] Quel poème qu'un organisme aussi parfait, sortant des boues primitives pour bégayer à côté de nous les premières strophes d'un hymne universel ! »

³⁶¹ Pensons encore à *L'Homme fut solitaire dans un Paysage de nuit*, 1886, qui refoule peut-être une préhistoire au souvenir persistant dans une obscurité intérieure.

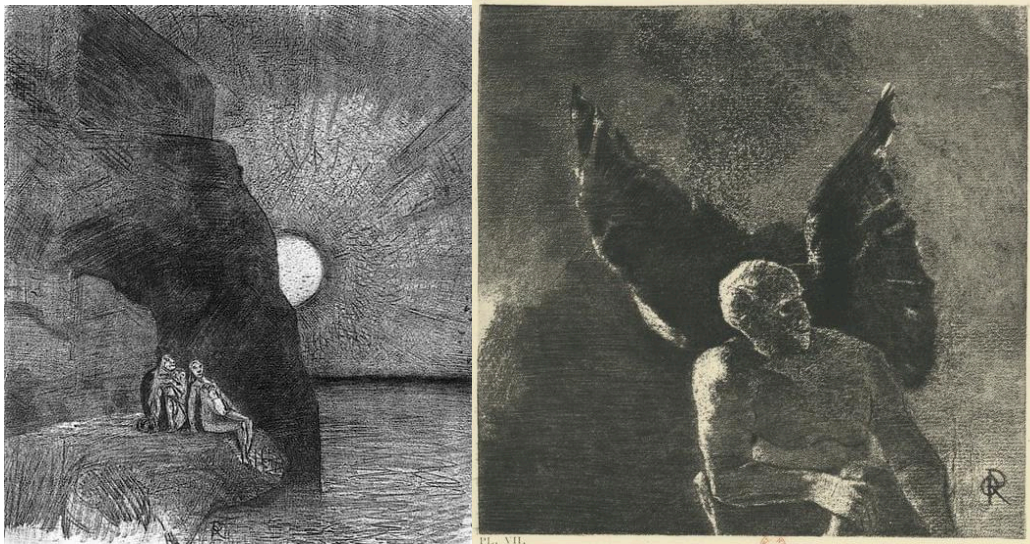


Fig. 13. a : Odilon Redon, « Sans cesse à mes côtés s'agite le démon... », Les Fleurs du mal
Fig. 13. b : Odilon Redon, « Gloire et louange à toi, Satan », Les Fleurs du mal

L'imaginaire préhistorique, chez Redon, ne se limite donc pas à la seule représentation du sujet préhistorique, par ailleurs très occasionnelle, mais contamine plus largement sa création par les moyens d'une préoccupation souterraine et latente qui hante une large part de son imagerie et travaille son geste même, comme le remarque Rémi Labrusse :

Le primitif, chez Redon n'est pas une représentation : c'est au contraire un moteur de brouillage des représentations, qui enraye la propension pulsionnelle à mettre en scène un théâtre des origines et de la « vie primitive »³⁶².

Nous avons vu, après Émile Bernard, que l'esthétique de la mutation chère à Redon était en partie redevable du basculement épistémique qu'implique l'abandon du fixisme de Cuvier au profit de l'évolutionnisme. Mais il convient de rappeler que ce basculement fut lui-même graduel, que d'autres théories évolutionnistes ont précédé celle de Darwin, et que le glissement de l'un à l'autre n'est pas sans incidence sur la création plastique qui en prend acte³⁶³. Le brouillage des représentations dont procède l'esthétique de Redon est précisément déterminé par le passage de l'évolutionnisme lamarckien à celui de Darwin, moins exposé aux interprétations téléologiques et introduisant surtout, nous l'avons dit, les notions cardinales d'accident, de hasard et d'anomalie, propres non seulement à recevoir les obsessions tératologiques de la fin du siècle, mais aussi à libérer les formes artistiques. D'aucuns se

³⁶² LABRUSSE, Rémi, *Préhistoire, op.cit.*, p. 138.

³⁶³ De manière générale, pour la persistance du lamarckisme en France, même appelé sous le nom de « darwinisme », et un résumé des apports de Darwin, consulter GRIMOULT, Cédric, *Le Développement de la paléontologie contemporaine*, Paris, Droz, 2000.

prévalent à juste titre de ces dernières données pour établir une parenté entre l'esthétique organique de l'art nouveau et l'imagerie darwinienne, en particulier diffusée par Haeckel. C'est notamment le cas de Catherine Delyfer, dont certaines des observations à propos d'Aubrey Beardsley pourraient être appliquées à Redon :

S'il y a parcours, c'est *a posteriori*, l'évolution se constate sans pouvoir se prévoir ; il n'y a pas itinéraire, il n'y a pas dessein, il y a dérives, dérivations, détours, méandres.

La description du monde naturel que fait Darwin [...] n'est pas très éloignée de la représentation visuelle qu'en donne à la fin du siècle l'Art Nouveau, mouvement auquel participe Beardsley, dans laquelle la végétation et les populations d'insectes et d'animaux qui l'habitent, sont dotées d'une énergie vitale débordante et semblent sans cesse en mouvement³⁶⁴.

Un relevé et un examen approfondis de la circulation des thèses évolutionnistes et, plus particulièrement, darwinistes, dans l'imagerie européenne de la décadence permettrait d'étendre encore ces conclusions à bien d'autres artistes qui se plaisent aussi à mettre à mal, sous l'autorité des savants qu'ils consultent et citent, l'unicité de la figure humaine et la cohésion des formes vivantes. De Klinger³⁶⁵, déjà évoqué et dont les représentations de centaures rappellent celles de Redon, à Kubin, qui ose plus franchement encore un anéantissement de toute idée de stabilité administrant le règne du vivant et suggère une totale dissolution de l'homme dans le règne animal, l'écho du darwinisme retentit dans un large pan de la création décadente et sa circulation emprunte des voies elles-mêmes hétéroclites. Mais certaines données demeurent invariables : la mise en exergue d'un *continuum* aux scissions

³⁶⁴ DELYFER, Catherine, « Les monstres d'Aubrey Beardsley et le "grotesque darwinien" », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 77 Printemps | 2013, mis en ligne le 05 décembre 2013 [consulté le 19 octobre 2021]. URL : <http://journals.openedition.org/cve/298> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cve.298>. L'ensemble de l'article mérite notre intérêt : l'autrice suggère par une brève analyse de deux œuvres d'inspiration mythologique de Beardsley (*Sigfried* et *How King Arthur Saw the Questing Beast*) un intertexte darwinien visible dans l'hybridation des formes organiques et leur mise en perspective par des lignes claires suggérant une origine commune des formes. Les thématiques évolutionnistes se retrouveraient également dans la célèbre illustration de Salomé (*The Climax*) via la suggestion du concept d'imbrication vie/ mort (les gouttes de sang de la tête tranchée se transformant en plante sinueuse en bas de l'illustration). Catherine Delyfer mentionne par ailleurs l'influence de Redon sur l'artiste anglais.

³⁶⁵ Voir Marsha Morton, « 'Impulses and Desires': Klinger's Darwinism in Nature and Society, » *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, n° 1 (printemps 2003), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/223-qimpulses-and-desires-qklingers-darwinism-in-nature-and-society> [consulté le 19.10.2022], qui fait bien valoir les sources savantes et philosophique de l'artiste allemand et insiste sur le tropisme psychologique. Rappelons également l'ouvrage très riche et renseigné dirigé par Marie-Jeanne Geyer et Thierry Laps, *Max Klinger, le théâtre de l'étrange. Les suites gravées, 1879-1915, op.cit.*

inapparentes dans lequel s'insère l'homme aux côtés des autres animaux³⁶⁶, conséquemment, la monstration de ses caractéristiques animales perceptibles en dépit des convenances sociales supposées les endiguer à travers ses pulsions et, surtout, le transfert de cette vie pulsionnelle dans l'intériorité inconsciente sur laquelle la contrainte sociale n'a plus prise, permettant de mettre en parallèle profondeur du temps et de la psyché.

Nous ne reviendrons donc pas en détail sur le déploiement de cet imaginaire, débordant par ailleurs les frontières de la francophonie, et qui a fait l'objet d'une somme importante d'analyses et de commentaires pertinemment menés cités plus haut, et préférerons examiner les expressions artistiques de ce darwinisme cérébral qui font plus spécifiquement allusion au passé préhistorique de l'homme. Il nous faut pourtant réserver une place à part à l'œuvre de Félicien Rops, chez qui la triple relation entre darwinisme, animalité et préhistoire demeure particulièrement inextricable. Ce rapport se voit toujours gouverné par la thématique de la sexualité, cardinale chez l'artiste : c'est en particulier à travers ce prisme qu'il aborde le plus franchement l'imaginaire préhistorique, notamment dans sa représentation de *l'Accouplement préhistorique* [Fig.13.a], commentée précédemment³⁶⁷. Mais l'omniprésence de la thématique sexuelle se lit aussi bien dans des productions dont le lien avec l'imaginaire des origines est moins sensible, sinon par le biais de la titrologie, et nous verrons que cette prédominance n'a rien de cosmétique ou d'anecdotiquement provocateur. C'est notamment le cas d'*Alphonse antédiluvien*³⁶⁸, figure dimorphique sexualisée jouant sur une double assimilation : celle de l'homme préhistorique comme un antique souteneur, puisque c'est en ce sens qu'est alors employé le patronyme, ou, inversement, celle du proxénète moderne comme une figure ancestrale mais également actrice de la marchandisation de pulsions primaires, ce qui n'est pas sans rappeler le conte étiologique de Jean Richepin examiné précédemment. C'est encore le cas dans *Les Monstres, ou la Genèse* [Fig.14.a], sorte de paléoenvironnement que

³⁶⁶ Rappelons que cette indistinction suggérée par la biologie perçue comme continuatrice de la philosophie inquiète de Gourmont : « [...] et pour ce qui est de l'homme lui-même, en même temps qu'on lui conteste sa place dans la série zoologique, on tend de plus en plus à retrouver dans les autres animaux presque toutes ses facultés et tous ses instincts ; il n'est plus l'être unique et rare mais un maillon par hasard monstrueux de l'immense chaîne qui commence à la vie cellulaire. » (*Promenades littéraires, op.cit.*, pp. 10-11).

³⁶⁷ Voir *supra*, premier chapitre de notre précédente partie.

³⁶⁸ Le *Supplément au catalogue de l'Œuvre gravé de Félicien Rops*, compilé par le collectionneur Ramiro Erastène (Paris, Librairie Floury, 1895) titre « Lampe antique ou Lampe de Psyché (et Alphonse antédiluvien) » (p.63) et définit le sujet, page suivante, comme un « monstre imaginairement reconstitué d'après quelques débris empruntés aux pires couches des terrains tertiaires de Montmartre. »

seul le titre permet d'envisager comme tel, où les créatures préhistoriques sont remplacées par des êtres amorphes et indécis, empruntant des formes évidemment phalliques et vulvaires³⁶⁹. Ce dessin se lit à la lumière d'un autre qui lui est associé, *Satan semant les monstres* [Fig.14.b], dont on comprend les formes spermatiques inondant la terre comme la racine germinative desdits monstres génétiques. De telles images instaurent une proximité manifeste entre originarité et sexualité, d'une part, et entre sexualité origininaire et imaginaire satanique d'autre part.

³⁶⁹ Camille Lemonnier, dans *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, Floury, 1908, p. 80, associe la genèse ropsienne à un enfer terrestre mortifère, ce à quoi invite le caractère larvaire des appendices qui y fleurissent : « C'est bien encore l'éden, mais un éden saccagé par l'illogisme et tout grouillant des larves de la putréfaction, comme si le Maître universel de la vie, reconnaissant son erreur, tout à coup replongeait aux limbes le monde. »



Fig. 14. a : Félicien Rops, Les Monstres (ou La Genèse)

Fig. 14. b : Félicien Rops, Satan semant les monstres

Ces mises en relation implicites, qui se remarquent plus manifestement lorsque l'on prend en compte l'ensemble des œuvres de Rops relatives à ces sujets, ont déjà été relevées par ses contemporains. Ainsi, pour Camille Lemonnier, dont nous avons vu l'intérêt pour les résurgences préhistoriques, cette imagerie traduit la prise en compte par Rops de la « loi des

sexes, [l'artiste] estimant, selon la notion moderne des facteurs sociaux, que la faim et l'amour sont les deux grands mobiles de la vie humaine³⁷⁰. » Plus encore, l'écrivain belge suppose

[que l']on en pourrait déduire alors cette finalité philosophique, le retour à la vie élémentaire et brute, chez les humanités à terme, manifesté par le triomphe du ventre, en opposition avec le principe sacré des religions. Le Christ à demi submergé déjà dans l'ombre vers laquelle il penche, apparaîtrait, en une telle conjecture, comme le règne du divin s'effaçant devant l'ironique prévalence de la matérialité et de l'instinct impur³⁷¹.

Si l'ambiguïté morale de l'imagerie ropsienne ne permet pas de décider où l'artiste se situe entre complaisance et dénonciation, entre glorification et condamnation du règne du ventre et, plus encore, du bas-ventre, supposé asservir l'individu moderne, il demeure certain qu'il est abordé comme un retour des forces primordiales, notamment en vertu de la temporalité décliniste inhérente, nous l'avons vu, à la poétique décadente. Ce retour des instincts primaires entre évidemment en contradiction avec les enseignements religieux censés les contenir, comme en témoignent les innombrables représentations blasphématoires dont la *Tentation de Saint-Antoine*, substituant au Christ une image hallucinée de la luxure, constitue peut-être l'exemple le plus significatif. Nous retrouvons, au détour de cette association, la dichotomie classique entre l'ange et la bête par laquelle nous avons ouvert ce chapitre et que Lemonnier décèle encore derrière les gravures de Rops : « [n]ul, d'une discipline plus mordante, trempée en des mixtures de fiel, de soufre et de sang, ne fouilla la plaie de cette humanité qui commence à l'ange et finit à la bête³⁷². » C'est en effet par l'intrication de l'imaginaire des origines, mobilisant l'image de la bête aux fondements de l'humanité, et de celui de la fin des temps, exploitant la figure de la Bête de l'apocalypse, que Rops peut investir le sujet préhistorique d'une religiosité blasphématoire, reposant notamment sur l'imaginaire eschatologique analysé plus haut, et empruntant la voie d'une animalisation aux formes plurielles.

Lemonnier, en proposant que l'artiste ait cueilli « la fleur féminine à ses origines³⁷³ », attire notre attention sur une spécificité de l'imaginaire préhistorique ropsien, qui n'est pas sans lien avec ce qui précède : l'assignation baudelairienne de la femme au monde naturel et son

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

³⁷² *Ibid.*, p. 12.

³⁷³ *Ibid.*, p. 110.

identification à cette sauvagerie primaire, paradoxalement sophistiquée, dont elle serait à la fois l'inspiratrice et la manifestation privilégiée. C'est également ce que remarque Félicien Champsaur dans l'article qu'il signe dans le numéro de *La Plume* consacré à l'artiste, lorsqu'il voit en la figure féminine ropsienne une image d'une fondamentale concupiscence, « la volupté originelle étant toujours pareille³⁷⁴ ». Car les autres expressions plus évidentes de l'obsession de Rops pour les origines humaines mettent invariablement la femme, toujours sexualisée, au centre d'un système de références complexe. Les différentes versions des *Darwiniques* [B.3] illustrent en particulier ce phénomène : le titre donne d'emblée une précieuse clé d'interprétation à des images dont le sens demeurerait abscons, alors que le titre alternatif, *Transformisme*, renvoie à la théorie évolutionniste telle que proposée par Lamarck, avant son actualisation par Darwin, ce qui nous renseigne encore sur la dilution de ces deux théories l'une dans l'autre au sein de l'imaginaire non savant. Selon Évanghélia Stead, Rops assume dans ses intitulés un lexique scientifique que Redon « essaie à tout prix d'éviter ». Nous sommes effectivement loin des légendes très littéraires et évocatrices de Redon, ce qui tendrait, selon nous, à caractériser encore davantage Rops comme un décadent, quand l'onirisme de Redon annonce le symbolisme. L'autrice mène ensuite une analyse des séquences que constituent ces « Darwiniques », qui témoigneraient autant de ses connaissances en matière d'évolutionnisme récent (il convoquerait explicitement la notion de « sélection sexuelle »), que de sa volonté de les mêler à une imagerie satanique (cette notion se transforme en incarnation libidineuse monstrueuse). Ce faisant, Stead donne un exemple frappant de la compossibilité d'imaginaires a priori disjoints (scientifique, donc matérialiste, et satanique, donc religieux). Ici, la science ne permet donc pas de contredire la religion, mais de lui répondre par la profanation à partir de l'une de ses figures : le diable, appelé, selon Stead, par le suffixe « -iques » (le « diabolique », qui, étymologiquement, disjoint, à l'image des figures polymorphes) quand on attendrait « darwiniennes »³⁷⁵.

La première, en particulier, montre un corps féminin alangui dont certains membres et le cou se prolongent en excroissances animales jouant de torsions et d'entrelacs, alors qu'une créature ichtyenne plonge dans son entrejambe. La deuxième, peut-être plus énigmatique

³⁷⁴ « Deux portraits de F. Rops », dans le numéro 172 de *La Plume*, juin 1896, p. 451. Les exemples seraient nombreux, dans ce seul numéro ; pour J. Pradelle, par exemple, la femme est le « suave animal humain » (dans « Rops, naturien et féministe », p. 403).

³⁷⁵ *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, pp. 311 et 312.

encore, met en scène un accouplement entre une femme visiblement moderne et un être informe composé de lignes quasi-abstraites au sein desquelles on reconnaît tout de même des attributs sexuels masculins et féminins, liant cette image au mythe d'un hermaphroditisme originaire. On reconnaît ici la conception transformiste et transitive du vivant déjà remarquée chez Redon, paradoxalement doublée de l'idée de permanence, celle de l'accouplement dont procède invariablement la transformation perpétuelle des êtres et qui resurgit au bénéfice de l'intérêt porté aux origines qu'indique le titre. Autrement dit, les formes du vivant, chez Rops, ont beau transiter sans cesse, ce qui invite à la peinture d'une monstruosité fondée sur l'hybridation des formes, ses transformations sont toujours gouvernées par l'appétit sexuel qui en est à la fois l'expression, puisque les corps s'entremêlent dans l'acte, et la condition. La troisième version, enfin, confronte, dans la copulation, toujours, la femme à son ascendant simien, ce qui permet d'envisager ce triptyque comme un passage graduel de la fusion première des formes du vivant à la distinction de l'humain moderne, néanmoins hanté par son ancêtre animal ou, plutôt, faisant corps avec lui ; la sexualité s'imposant encore comme l'expression de cette permanence préhistorique en même temps que le moment privilégié de sa résurgence. La mise au jour de ces étapes transitoires est également perceptible, plus subrepticement, dans les différentes versions d'*Humanité* [Fig.15], qui comportent toutes, en bas à gauche de la composition, un discret ensemble composé d'un masque d'apparence humaine, d'une tête de mort et d'un faciès de singe. Nous pouvons interpréter cet ensemble comme une relecture du topos des âges de la vie revisité par les obsessions fin-de-siècle en même temps que la transposition, alors courante et diffusée notamment par Haeckel, des âges de l'espèce sur ceux de l'individu : la mort constitue le point de fuite d'une humanité qui se dissimule toujours derrière le masque des convenances, alors que ses origines sont intrinsèquement animales. Autrement dit, l'individu moderne n'est plus que cette illusion provisoire, suspendue entre ses deux vérités essentielles qu'elle ne peut masquer que temporairement : la mort qui l'attend et l'appelle, et l'animal primordial que chacun porte encore en soi.



Fig. 15 : Félicien Rops, deux versions pour Humanité

Il convient de citer longuement, Camille Lemonnier pour prendre la mesure de la conscience qu'ont eue les contemporains de Rops, de la solidarité du thème des origines humaines avec son imagerie satanique et sexuelle, et du cimentage de ces obsessions dans une modernité perçue comme une préhistoire qui ne passe pas, en dépit des sophistications dont elle se prévaut. L'auteur rapproche l'imagerie ropsienne à la sculpture de Rodin, percevant chez l'un et l'autre une même vision de la Parisienne moderne, comme celle qui aurait extrait « des farouches matrices volcaniques du monde primitif la terre de sang, de boue et de feu dont elle pétrissait les sexes³⁷⁶. » Après avoir suggéré que la genèse de l'humanité et la modernité urbaine se rencontrent dans ces œuvres sous le patronage de Pan, dieu des appétits sauvages en même temps que de la luxure contemporaine, Lemonnier développe sa comparaison :

Rodin et Rops sont les pôles du monde animal et du monde animique. Ils représentent deux rythmes contrastés et qui, néanmoins, se complètent. Ils se dénoncent les deux formes d'un évolué d'art, à la fois transitoire et éternel, dans une époque qui, plus qu'aucune autre, vécut la conjecture de la vie des âges et se vécut elle-même dans un grand orage de fièvre et de passion. Rodin, en cette dualité, demeure l'élémentaire et le primordial, le créateur des argiles sacrées, au centre du tourbillon des morphoses. Rien, avant lui, qui soit plus près du divin, rien qui soit plus profondément marqué du coup de pouce originel. Son art est le jardin des fleurs matinales de la vie, au point initial où elles sont encore animales, où la chair est du frisson, du désir et de la caresse nus, avant la naissance des voiles.

C'est d'une parcelle de l'éternité jeune du monde que le maître des Baisers a fait le corps lascif et frais de ses femmes : même suppliciées en des attitudes de stupre et de douleur, elles sont encore des vierges et toute la chair vierge de la première humanité. Elles ont la chasteté et la

³⁷⁶ Félicien Rops, *l'homme et l'artiste*, op.cit., p. 142.

témérité sexuelles : d'un érotisme ingénu et forcené, elles proposent la fonction vitale ; elles sont bien la force primordiale, aveugle et nue, telle que va la reprendre l'art d'un Rops pour lui faire accomplir sa finalité sociale³⁷⁷.

L'art de Rops proposerait donc un basculement dont nous avons déjà commenté d'autres exemples, à savoir celui impliquant de déplier la sauvagerie primitive sur la modernité. Mais ce sur quoi insiste l'auteur et qui retient ici notre attention, c'est la possibilité qu'il envisage de mêler corporéité brute, conçue comme persistance des caractères primordiaux et plus évidemment sensible chez Rodin, et extrême sophistication « sociale », perçue non plus comme le vernis sous lequel perce une préhistoire inavouée qui l'écaille, mais comme la condition même de son retour. Enfin, et les commentateurs de l'époque, dont Camille Lemonnier, l'ont bien remarqué, c'est dans une figure spécifiquement féminine que s'incarne ce retour, ou plutôt en la femme, perçues comme une figure à part entière, certes complexe et équivoque, mais éternelle, invariable dans le temps. Cette permanence est notamment perceptible à travers le traitement du thème récurrent de la « coquetterie » : les deux versions connues de cette vanité moderne révèlent une figure associée aux origines humaines et dont nous allons faire l'examen, le singe, qui tend le miroir ou s'y adosse et vient paradoxalement adjoindre à l'idée d'artificialité le souvenir des origines animales.

Plutôt que d'hybridation, comme c'est notamment le cas chez Redon, il semble donc que c'est davantage d'accouplement que procède l'entremêlement de l'humanité moderne et préhistorique chez Rops : même les figures effectivement hybrides, comme celles des différentes versions des *Darwiniques* [B.3] ou de l'*Accouplement préhistorique* [Fig.7], sont toujours saisies au moment d'une activité sexuelle. Il n'est donc pas surprenant que cette compénétration de la sophistication et de la bestialité se réalise dans des représentations fantasmatiques dont l'époque a offert d'autres exemples déjà évoqués, de Kubin en Autriche à Frémiet en France, et dont nous allons mener l'examen : celles mettant en scène l'union de l'homme, qui se trouve être souvent une femme, et du singe³⁷⁸. Outre l'exemple de la troisième *Darwinique*, nous retrouvons ce couple dans une illustration pour le licencié *Gamiani* de

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 144.

³⁷⁸ La dimension spécifiquement simienne de l'art de Rops est fondamentale et délibérément explicite, si l'on en croit sa correspondance avec Félicien Champsaur (citée dans « Deux portraits de F. Rops », *op.cit.*, p. 449). Rops prétend descendre de Brueghel, Rembrandt et Dürer desquels découle son art « macairesque, [allusion à Robert Macaire, bandit vénal, sans foi ni loi, récurrent dans l'ère romantique au théâtre et dans les caricatures] macaronique et simiesque qui est nôtre à nous tous ».

Musset, mais ces œuvres s'insèrent dans une série de représentations de la bestialité sexuelle que l'imaginaire panique relevé par Lemonnier permet de relier entre elles et à une mise en évidence du lien supposé entre figure féminine et originalité, dont *Diane*, *Panicographie*, *Voyage au pays des vieux dieux* ou encore *Satyriasis* sont les expressions les plus manifestes. Hélène Védrine, dont le riche ouvrage sur Rops traite du lien qu'entretient ce corpus d'œuvres avec l'imaginaire darwinien, note également à propos de cette dernière planche que la facture estompée du trait dessinant la créature mythologique, par contraste avec le trait net utilisé pour la figure féminine, permet de l'interpréter comme une hallucination issue du désir de cette dernière³⁷⁹. Bien que l'autrice ait raison de nous inviter à nous méfier d'une lecture de l'imagerie ropsienne entièrement tournée vers une interprétation psychologique, ce dernier élément parmi d'autres nous encourage à admettre une fonction intérieure du faune, et à travers lui, de notre passé bestial. C'est encore ce que suggère son contemporain Lemonnier lorsqu'il remarque que Rops

brassa, lui, dans des creusets où il la fondait pêle-mêle avec des éléments d'humanité générale à travers les âges, la substance cérébrale des dessous de la vie passionnelle. Son œuvre, parfois, offre la ressource synthétique et simpliste d'une vaste fresque où se déroulerait le rituel orgiaque d'une priapée. Il fut bien par là d'une époque définie et en même temps de toute l'humanité antérieure qui avant elle avait pâti de l'éternel débat de la chair et de l'esprit³⁸⁰.

En cela, l'imaginaire zoomorphique de Rops, s'il pivote bien sur la double référence au darwinisme et à la préhistoire, dont il offre une nouvelle lecture décadente, se distingue, d'une part, des expressions eschatologiques dont nous avons vu des exemples puisque ces productions n'enjoignent pas d'envisager la fin d'un monde, contrairement à d'autres de ses œuvres plus franchement apocalyptiques mais dominées par la figure satanique. D'autre part, il invite à l'envi, précisément, cette figure d'une sauvagerie préchrétienne et, surtout, pulsionnelle, à travers l'image du faune, mais c'est davantage l'intrication entre bestialité primitive et sophistication moderne qui semble le préoccuper, dont l'accouplement est l'expression la plus spectaculaire et la plus récurrente. Les nouveaux savoirs en matière d'origines humaines ne lui permettent donc pas de trancher dans le « débat de la chair et de l'esprit », pas plus qu'ils ne l'invitent à séparer l'homme de la bête, mais plutôt à concevoir cette dernière comme soluble dans le premier, latente et permanente.

³⁷⁹ *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravée de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 241.

³⁸⁰ *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, op.cit., p. 176.

B. *L'image grimaçante du singe : un miroir déformant*

Les exemples de Redon et de Rops le montrent : l'animal en l'homme qu'impose de concevoir le nouveau paradigme scientifique adopte des aspects pluriels, quand ce n'est pas, plus globalement, l'idée même d'animalité qui est convoquée *via* des éléments disparates qui font signe vers elle. Il n'est pas étonnant que les arts visuels se montrent prodigues en exemples de ce type, dans la mesure où l'image permet de mobiliser et mêler des éléments zoomorphiques dont la dissolution les uns dans les autres est saisissable en un regard, quand la littérature doit nommer, énumérer, ou comparer. Mais nos précédents exemples textuels nous ont également permis d'apprécier les bénéfices de la suggestion : ainsi les auteurs peuvent-ils renvoyer à l'idée vague d'une animalité primitive, sans avoir besoin de la définir, en déployant l'isotopie des termes associés à cette notion, et qui font le plus souvent circuler les idées d'instinct, de violence, d'appétits, y compris sexuels. Notre analyse du rôle de la préhistoire dans l'eschatologie fin-de-siècle a révélé une importante préoccupation pour la possible régression de l'espèce, apte à faire retour vers ses ancêtres. Pourtant, nous avons constaté que, selon ces spéculations, l'homme pouvait tout aussi bien être dépassé par d'autres espèces et suivre une voie diamétralement opposée à celle de ses ancêtres dont l'homoncule hyper-intelligent mais atrophié était une possibilité. Et l'on pourrait s'étonner que, si le singe occupe évidemment une place importante dans cet imaginaire, il n'en ait pas détenu l'exclusivité, alors que Darwin lui-même, après avoir éludé la question en 1859 dans *L'Origine des espèces*, a suggéré une descendance simienne commune à l'homme et aux autres grands singes dans *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, traduit dès 1872.

Cette concurrence d'autres formes possibles aux côtés du primate pourrait s'expliquer par le caractère processuel de l'innutrition des savoirs dans la sphère non-scientifique, si les innombrables caricatures de Darwin en singe et le retentissement du débat d'Oxford dès 1860, dont on a surtout retenu l'opposition de l'évolutionniste Thomas Henry Huxley au cardinal Wilberforce sur la question de l'ascendance simienne³⁸¹, ne nous invitaient pas à considérer ces théories comme largement répandues. Il est plus prudent et certainement plus juste d'attribuer l'occasionnel éviction du singe au profit de l'idée plus vague d'animalité que nous avons

³⁸¹ Pour plus de détails sur ce célèbre débat, voir la compilation des rapports par l'Université de Cambridge, fondée sur la correspondance de Darwin, disponible en ligne sur le site de l'université : <https://www.darwinproject.ac.uk/british-association-meeting-1860> [dernière consultation le 24.06.2022]

constatée, voire d'autres formes, à la possibilité offerte par l'évolutionnisme darwinien de voir au-delà de ce seul rapport de parentèle pour plonger plus avant dans les profondeurs vertigineuses qu'ouvre la temporalité associée à ces théories. Ainsi pouvons-nous lire dans le *Presqu'homme*, « roman des temps futurs » de Marcel Roland qui envisage le dépassement de l'homme par le singe, cette interprétation de l'évolutionnisme insérant l'homme dans l'ensemble du règne animal :

L'homme était venu sur la terre après les millions d'années où évoluèrent les races, depuis la monère primitive... [...] Certes, le type humain représente la perfection réalisable, mais il n'est plus l'apanage d'une seule espèce... Toute espèce, en s'élevant sur l'échelle des êtres, porte en elle-même, le genre de sa déchéance³⁸².

Cet exemple apporte un nouveau témoignage de la diffusion de l'idée de décadence au-delà des tendances élitaires, et de la mise à contribution de l'imaginaire préhistorique comme véhicule de ces appréhensions. Il permet aussi d'élargir le rapport de descendance précédemment évoqué vers une prise en considération de l'ensemble des espèces, néanmoins toujours situées sur les différents échelons d'une *scala naturae*. Une telle ouverture de perspective demeure étonnante dans un roman essentiellement axé autour de l'hypothèse fantaisiste d'un processus d'hominisation accélérée à l'échelle d'un individu : un singe de Bornéo acquérant le langage et des habitudes humaines. Nous allons voir que l'exploitation de l'image du singe revisitée par la préhistoire est particulièrement signifiante au sein de l'imaginaire décadent et qu'elle dépasse de loin la seule application aux narrations anticipatrices dont nous avons déjà vu des exemples. Mais il convient d'abord de reconnaître que, si l'épistémè du second dix-neuvième siècle invite à revisiter la figure du singe et d'en reformuler l'énigme en de nouveaux termes, son assimilation à l'homme précède de loin l'idée même d'évolutionnisme.

Mener ici l'historique des manifestations de ce cousinage fantasmatique au cours des siècles serait fastidieux et hors de propos. Relevons tout de même que l'idée, plutôt que d'une filiation, au moins d'une proximité, a pu faire son chemin en transitant notamment par la craniologie, mesurant notamment le prognathisme de l'angle facial et contribuant à alimenter le discours racialisiste en plaçant aux deux extrémités du spectre l'orang-outan et le profil gréco-

³⁸² ROLAND, Marcel, *Le Presqu'homme*, *op.cit.*, pp. 47-49, cité par Sandrine Schiano dans « Contre le progrès, contre le temps, contre le futur des espèces », *op.cit.*, [consulté le 04.11.2021].

romain, entre lesquels trouvent place les différents profils non-européens³⁸³. Plus tard, les savants Charles Lyell et Thomas Henry Huxley, respectivement avec *De l'ancienneté de l'homme*, dont la traduction française est éditée en 1864, un an après la parution originale, et *La Place de l'homme dans la nature*, traduit en 1866, contribuent à mettre en relation l'homme et les autres grands singes, notamment par le truchement du comparatisme anatomique dont Huxley donne un exemple saisissant en mettant debout, côte à côte, différents squelettes de primates dont celui de l'homme. L'idée de cette parenté circule très rapidement dans l'imagination populaire, que Jules Verne, entre autres mais avec un incomparable rayonnement, a contribué à stimuler. L'influence des disciplines préhistoriques et paléontologiques³⁸⁴ par le prisme desquelles il aborde la figure du singe est notamment sensible dans *Le Village aérien*³⁸⁵, mais aussi dans *L'Île mystérieuse*, au sein de laquelle les naufragés, avant de coloniser le lieu et adopter Jup, « quadrumane » fréquemment anthropomorphisé, semblant gravir les échelons de l'évolution à pas rapides à mesure qu'il apprend au contact des hommes³⁸⁶, se voient en descendants dégénérés en comparaison aux singes, mieux adaptés à cet environnement³⁸⁷. S'il serait certes trop téméraire de lire en ces lignes l'expression précoce et populaire d'une préoccupation pour la dégénérescence que fera sienne la littérature décadente, nous pouvons néanmoins noter que la dimension environnementale de la théorie de Darwin invite à un certain relativisme dont nous avons vu une expression chez Marcel Roland et que la décadence radicalisera.

Mais, avant de parvenir jusqu'à elle, l'image du singe transite également par les auteurs naturalistes, rompus aux exercices d'animalisation. Il n'est que de citer *Le Gorille*, d'Oscar Méténier, roman provocateur reposant notamment sur de fréquentes analogies entre

³⁸³ Cette supposée progression se base sur la comparaison des angles faciaux d'abord proposée par le naturaliste hollandais Petrus Camper, et reconduite dans les travaux de Cuvier Saint-Hilaire.

³⁸⁴ Concernant ces apports, voir l'article de Pascal Samonsut, « Jules Verne Préhistorien » pour le site Hominidés, <https://www.hominides.com/html/prehistoire/jules-verne-et-la-prehistoire.php> [consulté le 04.11.2021]

³⁸⁵ HUSTI, Carmen, « Voyage à la recherche du chaînon manquant de l'évolution », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, URL : <http://journals.openedition.org/aes/924> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.924>, [consulté le 26 octobre 2021]

³⁸⁶ Mais plus particulièrement et fréquemment apparié à Nab, personnage africain qui se voit donc implicitement situé sur un échelon intermédiaire.

³⁸⁷ VERNE, Jules, *L'Île mystérieuse*, *op.cit.*, p. 239.

l'homme, plus manifestement s'il se trouve être juif ou étranger³⁸⁸, et le singe éponyme, et dont la reproduction, sur la couverture de l'édition originale, de l'ensemble sculpté de Frémiet, devait certes répondre à une vocation sensationnaliste, mais reconduit aussi, plus discrètement, à l'idée de préhistoire, à laquelle nous avons vu que l'œuvre était reliée par certains détails. Ce « naturalisme noir³⁸⁹ », par ses thématiques et sa volonté de choquer, nous rapproche déjà des tendances décadentes, bien que nous ne puissions les résumer à ces critères, mais il trame surtout un maillage entre l'homme animalisé et le gorille humanisé, occasionnellement sensible, bien que terrible, qui repose autant sur des critères physiques que psychologiques. Une fois de plus, de telles fictions doivent être intégrées dans un discours plus vaste, allant du discours savant dans lequel il puise au roman populaire dont nous avons vu un exemple en la personne de Jules Verne. Parmi l'importante glose savante de laquelle peuvent s'autoriser ces auteurs, distinguons la publication du naturaliste allemand Robert Hartmann, traduite en 1886 en France sous le titre *Les Singes anthropoïdes et leur organisation comparée à celle de l'homme*. Si l'ensemble repose quasi-essentiellement sur des critères physiologiques, anatomiques et craniologiques, un chapitre est néanmoins réservé à la « Comparaison morale des anthropoïdes avec l'homme »³⁹⁰, soulignant la proximité des anthropoïdes avec l'homme actuel, mais plus spécifiquement avec les « races » extra-européennes.

Ayant reconnu l'amplitude de l'exploitation de la figure simienne dans l'imaginaire préhistorique, bien au-delà de la fiction, il incombe maintenant de distinguer la spécificité de son appropriation décadente et, inversement, d'identifier les éventuels carrefours thématiques et idéologiques où peuvent se croiser imaginaire populaire et élitaire à l'occasion de ce traitement. Préalablement, force est de constater la saillance du thème et sa circulation dans des contextes éditoriaux hétéroclites : à titre d'exemple, en 1886, le roman *Hémo* de Dodillon, aujourd'hui largement oublié, est alors chroniqué dans les colonnes du *Gil Blas* du 5 octobre, un article lui est consacré sous la plume de Toudouze dans *Le Livre* du 10 novembre, et le nom de son auteur est cité dans *Le Petit Bottin des lettres et des arts* de cette même année. Félicien

³⁸⁸ Dès la première page, le gorille est inséré dans un chaînage qui fait de lui, pour le Noir, ce que le Noir est au Blanc.

³⁸⁹ Nous empruntons l'expression à René-Pierre Colin, *Dictionnaire du naturalisme, op.cit.*, p. 158, qui désigne ainsi une tendance du naturalisme qui, par son insistance sur le pessimisme et sa complaisance dans les aspects scabreux de la réalité contemporaine, avoisine la poétique décadente.

³⁹⁰ *Les Singes anthropoïdes et leur organisation comparée à celle de l'homme*, Paris, Félix Alcan, 1886, p. 218.

Champsaur est certes l'auteur des deux histoires de singes précédemment évoquées et auxquelles nous reviendrons, mais aussi d'un roman moins évidemment influencé par la préhistoire, mais plus populaire, *Ouha, le roi des singes*, dans lequel on relève aussi l'écho du singe lubrique dont Frémiet a diffusé l'image, et qui joue de fréquents effets d'anthropomorphie.

Le pas titubant du singe, accompagné de ceux qui veulent le transformer en homme, semble donc sinuer indifféremment entre fictions populaires et élitaires. Halifax, le scientifique inconséquent du *Roman d'un singe* d'Armand Charpentier, qui narre les tentatives acharnées d'un savant pour faire franchir à son singe les étapes de l'évolution, au péril de sa carrière et de sa vie sociale, ne présente-t-il pas le même visage que cette entité bifrons formée par les deux savants du « Premier homme » de Champsaur, avatars ironiques d'une science rendue à la folie de son autotélisme aveugle ? Pourtant, la différence ne porte pas tant sur ce que nous disent ces récits de leur traitement du savant, et, à travers eux, du scientisme aux sirènes duquel on soupçonne l'époque de céder, que sur la manière de reconduire la matière savante. Alors que le Jup de Verne, le Hémio de Dodillon, du roman éponyme où l'auteur imagine une tierce espèce résultant d'une procréation contre-nature, ou le Golo de Charpentier sont surtout soumis à un dressage supposé leur permettre d'enjamber les échelons de l'évolution, le singe qui apparaît dans le conte de Champsaur n'est autre que le condensé des deux savants eux-mêmes, obtenu auprès d'une littérale dissolution dans le fruit de leur savoir. Les doctes gorilles qui dissertent sur la nature du « Gorilloïde » chez Haraucourt, comme les créatures peuplant son futur anticipé dans les autres textes analysés sont l'aboutissement de transformations millénaires. Autrement dit, il semblerait que, si les productions décadentes osent une écriture fantaisiste les invitant à imaginer par-delà le temps long ou à concevoir des inventions fantasques dont les récits d'anticipation du siècle suivant donneront de nombreux exemples, elles se gardent de déroger à ce que les savoirs du temps permettent d'imaginer afin de proposer des récits possibles, bien qu'improbables.

L'éventualité du scénario proposé par Champsaur demeure certes peu crédible, et pour cause, le récit vise l'ironie et l'hyperbole ; celui de sa deuxième histoire de singe, « Le Dernier Homme », suppose aussi une condensation du cheminement évolutif, fût-il renversé ; quant au futur lointain de Haraucourt, il demeure invérifiable. Ce dernier s'offre donc comme une possibilité parmi d'autres ; « Le Dernier Homme », rappelons-le, narre le rêve d'un bourgeois ;

quant à l'exagération sur laquelle repose « Le Premier Homme », elle n'est qu'à peine inconcevable dès lors que l'on prête attention à la confiance déléguée par le grand public en les potentialités offertes par la science concernant la gémation avec le singe. Au cours des décennies suivantes, encore, l'on conçoit très sérieusement que les xénotransplantations, consistant à greffer sur des hommes des organes reproducteurs d'autres singes, aideront à redresser leur vigueur déclinante³⁹¹. Au moment où s'écrit notre corpus, les sociétés savantes officielles débattent avec non moins de circonspection de la nature intermédiaire des sujets atteints d'hypertrichose que leurs imprésarios présentent au public des foires comme des « chaînons manquants » entre l'anthropoïde et l'homme moderne³⁹². Ainsi, un texte comme « Le rénovateur Brown-Sequard », publié par Marcel Baillot dans le numéro 40 de *La Plume*³⁹³ et dans lequel il fait mener à son personnage des recherches visant à rajeunir l'homme par le moyen de croisements biologiques avec l'animal, passant notamment par l'injection d'extraits testiculaires, pourrait se lire comme une pure fatrasie moderne si le scientifique éponyme n'était pas réel et ne s'était pas sérieusement livré à de telles études.

Une autre façon d'appréhender la perméabilité des discours élitaires et populaires dans leur manière de faire circuler l'image de l'ascendant simiesque est de l'envisager sous l'angle diachronique : nous avons eu l'occasion de constater que celle-ci circulait, au moins dans les arts visuels, bien davantage au sein des tendances décadentes, les peintres académiques, en particulier, plébiscitant plutôt des représentations d'une humanité glabre, verticale, proche de l'image que le public auquel elles s'adressent peut se faire de lui. Mais l'on observe un glissement à partir du début XX^e siècle, durant lequel l'image de l'ancêtre simiesque se diffuse³⁹⁴. L'exemple du peintre František Kupka, installé à Paris depuis 1896, permet

³⁹¹ RÉMY, Catherine, « Organes de primates et frontières d'humanité. Les xéno greffes controversées du docteur Voronoff (1910 – 1930) », *Revue de primatologie* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 31 mars 2018, [consulté le 27 octobre 2021] URL : <http://journals.openedition.org/primatologie/2833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/primatologie.2833>

³⁹² Nous donnons dans cet article quelques exemples de controverses savantes autour de la possibilité d'un hybridisme homme/ singe dont les cas de pilosisme seraient une manifestation : BOLDRINI, Emmanuel, « L'humanité à rebrousse-poil : de quoi la pilosité est-elle le signe dans les représentations de l'humanité primitive ? » *Cahiers ERTA*, 2020, Numéro 23, pp. 9-24, DOI 10.4467/23538953CE.20.014.12821.

³⁹³ Publié le 15 décembre 1890.

³⁹⁴ En particulier, et avec un réalisme inédit, avec la reconstitution du visage de l'homme de Néandertal, par Norberto Montecucco, commandée par Cesare Lombroso (1909), ou les bustes issus de la collaboration entre le sculpteur Louis Mascré et le préhistorien André Rutot, dont l'image se diffuse en Europe autour de 1915 (voir à ce propos la contribution de Anne Hauzeure et François Mairesse dans *Vénus et Caïn, op.cit.*)

d'observer ce déplacement. Sa représentation d'*Anthropoïdes luttant*, en 1902, peut à juste titre passer pour une composition audacieuse : peu de toiles n'avaient abordé la préhistoire depuis cet angle franchement animalisant, tout en l'insérant dans un paysage de facture symboliste rappelant ceux de Ferdinand Hodler à la même époque, et en insérant un détail signifiant, la rose dans la main de la promise qui observe le duel, introduisant l'équivocité quant à la nature de ces êtres. Lorsqu'il illustre, en 1905, *L'Homme et la Terre*, du géographe anarchiste Élisée Reclus, les figures préhistoriques, féminines et masculines, qui ouvrent le chapitre sur « Les Origines » demeurent identiques, mais leur mise en scène est plus neutre, conforme à l'imagerie anthropologique attendue dans un ouvrage documentaire, en dépit de sa facture résolument artiste. Enfin, la figure préhistorique masculine est réutilisée, dans une nouvelle posture mais toujours accompagnée de son proverbial gourdin, pour le numéro du 20 février 1909 de *L'Illustration*, revue à grands tirages et très populaire au sein d'un large ensemble de catégories sociales. La vocation documentaire de l'image est cette fois pleinement assumée, puisqu'il s'agit d'une représentation de « l'homme de la Chapelle-aux-Saints », néandertalien exhumé dans une grotte corrézienne l'année précédente. Cet exemple a ceci d'opérant qu'il permet d'observer, sur une échelle restreinte, la graduelle construction d'une créature d'abord théorisée par la science, introduite dans le laboratoire intellectuel et esthétique des tendances décadentes mais aussi sensationnalistes, avant d'être admise dans la culture de masse. Ainsi, nos précédents exemples, littéraires comme artistiques, nous permettent d'observer, au moins occasionnellement, une prise en compte précoce du discours savant par les tendances élitaires et d'observer la pénétration d'une science moins détournée ici qu'ailleurs. Une fois de plus, le phénomène paraît paradoxal tant les décadents, et les symbolistes plus encore, desquels était notamment proche Kupka, professent une méfiance à l'égard de la science ; mais nous pouvons l'attribuer à des facteurs purement socio-économiques, en rappelant que les acteurs de ces mouvements appartenaient à des classes cultivées bénéficiant sans doute d'un accès privilégié aux débats contemporains en matière de science. Sur le plan épistémocritique cependant, nous pouvons proposer une autre interprétation à laquelle certains textes étudiés précédemment nous ont déjà invité : plus que les données de la science, c'est leur exploitation par un scientisme dogmatique que rejettent les décadents.

Ainsi l'image du singe circule-t-elle dans l'imaginaire collectif plutôt que dans les seuls cercles décadents, mais ses lieux, ses moments et ses modes de représentation permettent de distinguer les spécificités de son appropriation par ces derniers. De plus, nos précédents

exemples littéraires permettent de dégager deux tendances distinctes en la matière que l'on pourrait résumer très succinctement : la culture populaire met préférentiellement en scène des singes en voie d'humanisation, l'imaginaire décadent priorise le thème du retour au singe. Le schéma évolutif, dont la viralité s'affirme durant les décennies suivantes, mais dont l'image est déjà latente, invite un public très large à embrasser dans un même regard l'homme moderne et son ancêtre simien³⁹⁵, mais il semblerait que la décadence, symptomatiquement, s'amuse à en inverser le sens de lecture. Évanghélia Stead, dans sa riche étude déjà citée, est sensible à ce renversement, attribuable à l'obsession décliniste propre à ces tendances en même temps qu'à un anti-humanisme, ou au moins à une volonté de déshumanisation, d'évidement de l'humanité de ses propres critères, lorsqu'elle avance que « [l]a Décadence invite à remplacer l'examen traditionnel du singe sous l'angle humain par un examen de l'homme sous l'angle simiesque³⁹⁶. » Reste encore à tenter de comprendre ce à quoi engage cette inversion. Une telle interrogation nous mènera sur des terrains que les décadents se sont appropriés sans partage : sur le plan stylistique, la rénovation du langage passant paradoxalement par une aspiration vers ses supposées origines, sur le plan thématique, la mise au jour d'une bestialité essentielle dont le singe apparaît comme le rappel obsédant et grotesque.

Car le singe se situe sur un autre seuil entre humanité et animalité que celui qu'occupent le comportement ou les critères physiques : le langage. Sphinx d'un nouveau genre, et à l'instar de cette créature plébiscitée par la décadence, insituable entre l'homme et la bête, le singe prononce une énigme, ou plutôt, son incapacité à prononcer quoi que ce soit fait énigme : l'homme ne se définit-il que par le langage et la pensée qui lui est associée ? Où situer le point de rupture, dans la diégèse du récit de Haraucourt : en amont de la situation décrite par le texte, où l'homme cesse d'être un homme pour devenir un « gorilloïde »³⁹⁷ ? Le gorille est-il déjà un homme ou doit-on situer ce moment en aval du texte ? À quel stade de sa rêverie le personnage du « Dernier homme »³⁹⁸ demeure-t-il encore le dernier homme et quand devient-

³⁹⁵ André Gunthert mobilise à raison ce schéma comme un stimulant cas d'études visuelles et en retrace le cheminement dans son carnet de recherches, *L'Atelier des icônes*, « Métamorphoses de l'évolution. Le récit d'une image », billet daté du 8 décembre 2009 : <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/207> [consulté le 04.11.2021]

³⁹⁶ *Le monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 354.

³⁹⁷ Nous avons mené une analyse de ce récit dans cette partie, première section du deuxième chapitre : « Des contes de Haraucourt aux chroniques de Gourmont : l'irréversible retour de la préhistoire ».

³⁹⁸ Voir *supra*, dans cette partie, la section B. du premier chapitre, « Discours paléontologique ambiant et discours paléontologique de la décadence ».

il tout à fait singe, sinon dans le tendre reproche final de son amante qui semble avoir percé sa nature profonde (« Avez-vous bien dormi, mauvais singe ? ») ? Derrière la légèreté du récit, la question n'en est pas moins posée avec subtilité puisque la perte du langage semble contaminer l'organisation du texte et déstabiliser la voix narrative :

Parfois, Bergheim, qui sautait à présent de branche en branche comme un singe, apercevait un gros oiseau vert au bec crochu. C'était le perroquet qui se modifiait peu à peu. Il avait retenu un seul des refrains qu'il savait jadis, il le chantait souvent :
Coco, coco.
Gratt' moi.....
C'était le seul témoignage lyrique de la civilisation évanouie³⁹⁹.

Alors que la première phrase de ce passage nous permet d'abord d'observer le personnage depuis l'extérieur, au détour d'une comparaison avec le singe assumée par la voix narrative, la caractérisation du perroquet par ses attributs semble déjà indiquer la perte du langage, appréhendée cette fois depuis une conscience qui ne parvient plus à nommer les éléments constituant son environnement. L'oiseau, dont le narrateur précise la nature, propose un langage minimal, à peine signifiant, et prononcé sans intentions. En faisant ironiquement de cet écho de langage déjà singé le dernier « témoignage lyrique de la civilisation », l'auteur délègue à l'animal le soin de tenir ultimement en état le langage des hommes et déplace encore, de fait, les limites qui les circonscrivent.

Les questions que nous posons plus haut n'appellent évidemment pas de réponse, mais en les posant implicitement, ces textes aggravent la mise en crise du langage, que la décadence travaille à saper ailleurs, au prétexte de vouloir en saisir les origines (ou l'extinction par la régression), donc la nature. L'équivocité entre homme et singe qu'imposent de considérer les figures intermédiaires travaille le langage des récits de l'intérieur, ou, plus encore, permettent d'observer les dessous du langage, au prix d'une assimilation entre la créature, son créateur et la parole qui en rend compte. C'est ce que remarque Jean de Palacio lorsqu'il propose de lire dans *Hémo*, roman de 1886 où Émile Dodillon rapporte, entre autres fantaisies grotesques et savantes, la création d'un être mi-homme, mi-singe, « le désir d'assimiler création et procréation, génétique et écriture⁴⁰⁰ ». Il n'est en effet à ce titre pas anodin que Hémo nomme intradiégétiquement le sujet monstrueux du personnage Jan Maas autant que le livre de l'auteur.

³⁹⁹ « Le Dernier Homme », *op.cit.*, p. 145.

⁴⁰⁰ *Le Silence du texte*, *op.cit.*, p. 173.

De la même manière que l'on imagine Dodillon échafauder son récit à partir du même intertexte savant, l'éducation langagière de Hémio repose sur des traités de paléontologie sur les origines. La portée métopoétique du récit trouverait son point de chute, toujours selon de Palacio, peu avant le dénouement du récit, puisque le personnage éponyme, en devenant mime, revisite une incarnation de l'obsession décadente devant les limites du langage et permet au récit de sceller « l'alliance du primitif et de la modernité, adossée à une fable sur la perte du langage⁴⁰¹. » Pour Évanghélia Stead, cette mise en tension du langage se lirait dès le titre, dont nous venons de remarquer le caractère métopoétique, en ce qu'il couple à la mise en crise des contours de l'humanité celle du langage, partant, de son traitement par la littérature :

L'incertitude s'inscrit en effet dans le nom même : il manque une lettre à *Hémio* pour être homme [homo], comme il lui en manque une pour rejoindre la catégorie de l'intermédiaire [hémi]. Cette ambiguïté régit le statut même du récit. Portée par l'écriture artiste, la confusion s'installe à chaque page. L'espace du réel est à tout moment envahi par la vision préhistorique [...]⁴⁰².

Selon cette lecture, l'irruption de la préhistoire au détour d'une comparaison que nous avons relevée comme un simple effet de dépaysement⁴⁰³ était certes investi de cette vocation, comme nous l'invite à penser son apparente gratuité, mais en la réinsérant dans un réseau plus vaste de mentions similaires, nous pouvons la comprendre comme une façon de faire cohabiter modernité et préhistoire, mélange constitutif de la figure de l'homme-singe. Le langage est également un problème central dans *Le Gaga* de Dubut de Laforest⁴⁰⁴, comme le démontre Jean de Palacio⁴⁰⁵. D'autres textes seraient à mentionner qui font intervenir la figure du singe pour mettre en crise le langage ou en questionner les origines, s'ils ne nous éloignaient pas du

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Le monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 373.

⁴⁰³ Voir *supra*, deuxième partie, chapitre 1, pp. 195-196.

⁴⁰⁴ Un tel roman ne saurait être considéré comme appartenant de plain-pied à la mouvance décadente, tant son auteur est alors populaire et éloigné des réseaux dans lesquels circulent les écrivains et artistes de notre corpus. Néanmoins, nous le mentionnons ici dans la mesure où les thèmes qui l'abordent rencontrent parfois les préoccupations décadentes et parce que ses œuvres, majoritairement des romans de mœurs abordant parfois la spéculation scientifique, exploitent volontiers une fascination pour la mort, le mal et la bizarrerie. Publié en 1886, *Le Gaga* constitue un exemple frappant de ces obsessions : le roman raconte la chute d'un respectable aristocrate, sous l'influence de son cousin convoitant sa femme qui l'entraîne dans la débauche afin de le rendre fou, qui finit par emporter à son cette dernière dans le vice. Conçu comme une étude de psychologie en même temps que l'exposition d'un cas clinique, le roman, qui sera attaqué pour outrage aux bonnes mœurs, met particulièrement en scène la progressive animalisation du personnage.

⁴⁰⁵ *Configurations décadentes, op.cit.* Partie 3 du chapitre 19, « La faillite du langage ».

sujet préhistorique qui nous occupe ni n'avaient fait l'objet de riches examens⁴⁰⁶. Mais le cas du *Gaga* doit ici faire l'objet de notre attention, puisque, précisément, la préoccupation des origines travaille souterrainement le texte en dépit de la rareté des mentions explicites, et parce que les thématiques de la sexualité sophistiquée ou bestiale et du langage lui sont étroitement associées, ce qui l'inscrit dans une tendance ostensiblement décadente. Il semble d'abord que la relation hors norme que le personnage principal, de Sombreuse, entretient avec son singe, repose sur leur capacité à se refléter l'un l'autre et à se comprendre, notamment par le langage, un « langage spécial » qu'emploie le maître pour faire effectuer à l'animal des danses obscènes⁴⁰⁷.

La domestication extrême du singe se conjugue à la sauvagerie indomptée, bien qu'empruntant d'abord des voies sophistiquées, de son maître, si bien que les deux semblent se rejoindre dans un état intermédiaire que réalise ce « langage » dont la nature est voilée au lecteur. Autant que l'humanisation du singe, le roman raconte l'animalisation de son maître qui trouve son point d'acmé dans l'aphasie finale, après qu'il eut préalablement succombé à une « satyriasis » le poussant à se jeter sur n'importe quelle femme « comme les grands singes⁴⁰⁸ ». Le double meurtre, en amont, de sa compagne et de son singe, peut également se lire comme l'annihilation de l'humanité et de l'animalité intérieure débouchant sur cet état intermédiaire, cette fois rendu visible par les actes. Mais l'accès à cet état préhistorique, car pré-humain, n'est pas réservé au seul personnage principal et le singe semble agir comme un révélateur : lors d'une scène d'orgie impliquant hommes, singe et prostituées, un autre personnage se dispute avec l'animal une « négresse⁴⁰⁹ ». La victime féminine de leurs appétits sexuels, toute désignée par les présupposés racistes de l'époque, apparaît comme ce point médian où animalité et humanité se rejoignent et vers lequel le singe précipite le personnage masculin : à nouveau, dans cette scène, le langage des personnages s'efface au profit des cris. Le langage encore déserte les pages du livre, la désignation franche des actes par l'auteur cède le pas à la métaphore, mais investit la diégèse et permet l'invocation des scènes d'extrême luxure par les

⁴⁰⁶ Ajoutons aux études mentionnées jusqu'ici la contribution de Romain Enriquez pour *La Découverte scientifique dans les arts, op.cit.*, « Découverte scientifique et invention littéraire. Dans un "conte physiologique" d'Henry Beaunis : "La légende de l'orang-outang" ». Disponible en ligne : <https://books.openedition.org/lisaa/783?lang=fr#ftn61> [consulté le 04.11.2021]

⁴⁰⁷ *Le Gaga, Mœurs parisiennes, op.cit.*, p. 67.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 301.

personnages, alors que le lecteur n'a accès qu'à leur suggestion par le recours à l'imaginaire préhistorique. C'est en effet toute une brutalité primitive qui semble ressusciter dans la bouche de La Goulue, lorsque la prostituée narre les secrets de sa profession, à la demande de la comtesse de Mauval qui veut savoir à quels plaisirs extrêmes son mari succombe pour ne plus répondre à son devoir conjugal :

La voix sonore de la fille donnait à la rude nomenclature de ses psaumes une expression magique. Il semblait même que la crudité forcée du langage disparaissait sous un souffle de barbare poésie, dans les rameaux d'une floraison géante ; il semblait que les décors des civilisateurs, les raffinements du luxe, s'effondraient brusquement pour faire place aux lianes et aux fougères, aux rochers moussus, aux sols sablonneux et aux marécages, et que les êtres évoqués, les hommes et les femmes, tous possédés des sens, natures primitives, indomptées et furieuses, se démenaient avec les bêtes des premiers âges, sur une terre vierge⁴¹⁰.

Ce passage alimente encore nos observations quant à l'une des spécificités de la préhistoire décadente, à savoir son surgissement paradoxal à l'occasion de l'artificialité. Ici, la voix et le langage jouent un rôle paradoxal dans l'invocation quasi-surnaturelle de la préhistoire. Les mots de la prostituée parviennent à présentifier auprès de la comtesse des actes sexuels innommables, mais l'écriture échoue ou se refuse à le faire, déléguant cette tâche à l'évocation d'une préhistoire tout en suggestion. Ce que la préhistoire vient signifier ici, c'est l'extrémité du plaisir sexuel, le point culminant dérobé à la conscience par l'incapacité du langage, peut-être rendu accessible par l'extrême sophistication, mais désignable seulement par son revers, la brutalité primitive. *Le Gaga* s'organise donc autour de deux axes que travaille l'idée de préhistoire, qui constituent la poétique du roman et l'ancrent dans l'imaginaire décadent : la transitivité de la nature humaine (qui signifie tout à la fois sa disparité, sa mobilité et sa monstruosité) et l'attrait pour les quintessences. Pour certains observateurs de l'époque extérieurs aux tendances décadentes, l'équivocité de cette poétique de la quintessence mettant dos à dos sommet de l'artificialisme et profondeurs originaires travaille le langage même de ces tendances, et c'est encore au voisinage du singe, que l'on tente ici de dresser à l'écriture, que l'on s'en aperçoit :

En y réfléchissant, c'est bien étonnant de voir comment la poésie de l'extrême civilisation tend à rejoindre la poésie de l'extrême barbarie, de l'animalité même, en passant par les tâtonnements successifs d'Homère, Virgile, Dante, Shakespeare, Hugo, Baudelaire, Verlaine, Moréas, etc. Il

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 149 et 150.

y avait là un sujet de méditation pour le philosophe, et je ne m'en fis pas faute en grillant deux ou trois cigarettes ; puis je revins à ma légende de l'orang-outang⁴¹¹.

Il est aisé de relever, devant un roman comme *Le Gaga*, que le singe incarne avec évidence une idée de lubricité, exacerbée dans son intensité mais médiane dans sa nature, entre homme et animal, ce qui fait de cette figure un reflet déformant, ou plutôt informant⁴¹². Les représentations de la coquetterie selon Rops, faisant apparaître l'animal dans le miroir, nous permettaient déjà de l'affirmer : en dépit de son pelage, le singe, c'est l'homme mis à nu, que sa sophistication ou ses apprêts, paradoxalement, peuvent révéler. S'il peut réémerger en période de décadence ou, dans le texte de Dubut de Laforest, en contexte de déchéance morale en même temps que de complexification de l'accès aux plaisirs sexuels, le singe est aussi une figure de la permanence et vient rappeler aux vivants (les modernes) leur passé (préhistorique). C'est pourquoi on le retrouve projeté à d'autres époques de supposée décadence, notamment par Jean Richepin : « héritier monstrueux des plus monstrueux Césars, cet empereur presque égal aux dieux de son vivant [...] puisque cet empereur, enfin, eût été un singe⁴¹³. »

⁴¹¹ ABAUR, Paul [Henri-Étienne Beaunis], *Contes physiologiques. Madame Mazurel*, Paris, Société d'éditions littéraires, 1895, p. 173, cité dans l'article de Romain Enriquez, *op.cit.*

⁴¹² Quant à son aspect velu, il ne décourage pas l'érotisme, voire le motive, dès lors que la décadence en fait un motif de blason précisément tramé par l'imagerie préhistorique, comme dans ce poème de Pierre Louÿs extrait de *La Femme. 39 poèmes érotiques inédits avec dessins de l'auteur*, Paris, Mytilène, à l'enseigne de Bilitis, 1938 (édition bibliophile posthume, poème daté du 26 mars 1890) :

« II. LES POILS

Quand j'énerve mes doigts dans vos épaisseurs claires
Grands poils blonds, agités d'un frisson lumineux,
Je crois vivre géante, aux âges fabuleux
Et broyer sous mes mains les forêts quaternaires.
Quand ma langue vous noue à l'entour de mes dents
Une autre nostalgie obsède mes narines :
Je crois boire l'odeur qu'ont les algues marines
Et mâcher des varechs sous les rochers ardents. »

⁴¹³ RICHEPIN, Jean, « Le Garamante » dans les *Contes de la Décadence romaine*, Paris, Fasquelle, 1898, p. 257.

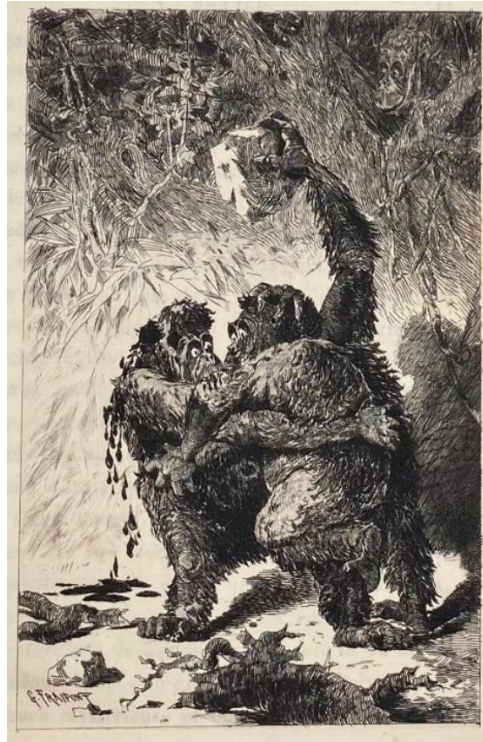


Fig. 16 : Illustration de Gustave Fraipont pour *Les Îles d'amour* de Catulle Mendès

Nous avons certes essayé, jusqu'ici d'écarter de cette étude les textes qui, tout en convoquant le singe, nous éloignaient de la préhistoire, mais il convient d'admettre qu'il est ardu, voire impossible, de dresser une frontière étanche entre ce qui relèverait du seul simiesque et ce qui a trait au sujet préhistorique, tant l'un appelle systématiquement et implicitement l'autre. Il peut paraître difficile (mais nécessaire), à titre d'exemple, de faire l'impasse sur un court texte comme le « Bornéo » que Catulle Mendès rassemble dans ses *Îles d'amour* (1886), et qui met en scène la lutte violente de deux singes pour une femelle : il ne traite pas de préhistoire, mais la scène narrée en soi diffère peu de ce que montre le tableau précédemment évoqué de Kupka mettant en scène deux « Anthropoïdes luttant » [B.5]. L'illustration de Gustave Fraipont [Fig. 16] pour le texte de Mendès a d'ailleurs peut-être inspiré Kupka, quoi qu'il en soit, la proximité formelle de ces deux images est frappante. Mais il est des textes qui, alors qu'ils ont le singe pour sujet principal, profitent de cette figure pour proposer en filigrane une vision de la préhistoire en soi éloquente quant à son traitement par les décadents et illustrant encore nos dernières analyses. Le poème « La Singesse », recueilli dans le *La Nègresse blonde*

de Georges Fourest, un auteur assimilé à un décadentisme tardif⁴¹⁴ qui publie ici un recueil fantaisiste constellé de néologismes et de mots rares, est symptomatique de cette manière d'accéder obliquement au sujet préhistorique par le truchement de la figure simiesque. La première strophe permet d'emblée de prendre la mesure de ce rapport dont il nous restera à déterminer la nature :

Donc voici ! Moi, Poète, en ma haute sagesse
Respuant l'Ève à qui le Père succomba
J'ai choisi pour l'aimer une jeune singesse
Au pays noir dans la forêt de Mayummba⁴¹⁵

Plutôt que de déployer d'emblée l'idylle interespèce qui fera l'objet des strophes suivantes, l'auteur tient à préciser ce à quoi elle se substitue : la figure biblique originaire. Cette précision préalable porte un éclairage sur l'ensemble du texte et subordonne sa lecture au problème des origines, la guenon dont le poète fera le blason s'offrant certes comme un sujet amoureux ironique, mais aussi comme une mère alternative de toute l'humanité. L'évidente provocation qui motive en partie le poème repose sur une double profanation : la substitution de l'Ève à un singe, exploitant les possibilités blasphématoires des savoirs modernes en matière d'hérédité et d'atavismes, et son érotisation, de strophe en strophe. Le concours de la science moderne à cet effet est réaffirmé plus loin par la seule mention allusive : « Le premier, j'écartai ses lèvres de pucelle/ En un rut triomphal, oublieux de Malthus [...]. » Plus souterrainement, l'attribution du « rut » au poète humain plutôt qu'à sa compagne animale fait peut-être signe vers la notion de compétition sexuelle développée par Darwin et ses continuateurs à partir de *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe*, notion qui plane sur un vaste pan de l'imagerie simiesque et dont les scènes de luttes pour la femelle, dont celle susmentionnée de Kupka, offrent des exemples frappants. Le poète s'autorise donc de la science pour opérer un autre déplacement, conséquent à celui de la figure biblique vers l'animal : le glissement de

⁴¹⁴ Les chroniqueurs contemporains de cette parution y lisent justement les échos tardifs de la pré-décadence montmartroise qui a « gardé le bon souvenir de nos littératures exaspérées de la vingtième année », à savoir, celle qui se lisait et publiait au Chat Noir et dans les soirées du quartier latin que fréquentaient les poètes « de Laurent Tailhade à Jean Moréas », les « esthètes, les écornifleurs de la rive gauche » (critique signée Froski de l'ouvrage dans *La Nouvelle Revue*, 1^{er} janvier 1910, p. 123). Une brève recension de la même revue (1^{er} novembre 1909, p. 573) faisait également valoir le caractère fumiste et excentrique de l'ouvrage propre à cette époque.

⁴¹⁵ *La Nègresse blonde*, Paris, A. Messein, 1909, p. 41.

l'homme vers ce dernier passant par leur union fertile, que consacrent les trois dernières strophes.

Simiesque Iaveh de la forêt immense
Ô Zeus omnipotent de l'Animalité,
Fais germer en ses flancs et croître ma semence,
Ouvre son utérus à la maternité

Car je veux voir issus de sa vulve féconde
Nos enfants libérés d'atavismes humains
Aux obroontchoas que la serpe n'émonde
Jamais en grimaçant grimper à quatre mains !...

Et dans l'espoir sacré d'une progéniture
Sans lois, sans préjugés, sans rêves décevants
Nous offrons notre amour à la grande Nature,
Fiers comme les palmiers, libres comme les vents⁴¹⁶ !!!

La mobilisation de la figure du singe permet donc la libération d'une sexualité hors norme certes blasphématoire et délibérément provocante, mais cette érotisation, précisément, appréhendée par le prisme du récit génétique qui en oriente la lecture, se comprend comme la célébration d'un retour aux sources primitives et sauvages, associé à la conquête d'une liberté bridée. Enfin, la vocation provocatrice du texte en soi, que nous avons jusque-là remarquée sans la commenter, n'est pas une donnée à négliger : plus que de faire étalage d'un simple esprit de bravade, elle permet de comprendre la figure du singe, dès lors qu'elle se trouve adossée à un imaginaire préhistorique qu'elle permet de reconduire à notre modernité, comme une figure blasphématoire par excellence, un réemploi à nouveaux frais du satanisme baudelairien revu et informé par la science moderne. Les savoirs scientifiques quant aux origines se voient certes détournés au profit de la poétique du blasphème, mais, si l'on change de perspective, il convient de reconnaître que le satanisme post-baudelairien se voit lui-même infléchi vers les réalités humaines, et c'est ici le singe qui œuvre à cet effet. Il est tout à la fois la figure du déchaînement des instincts animaux, substitués aux passions amoureuses romantiques, de la sauvagerie permanente et intrinsèque à l'homme que la civilisation ne saurait domestiquer, mais aussi de l'incertitude et de l'indécidabilité qui fondent la contre-éthique décadente.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

C. La négation de l'homme : hybridité et monstruosité

Le voisinage de l'homme et du singe, dont la décadence rend visible la proximité, donne donc lieu tantôt à une dénonciation de son animalité, sur laquelle d'arbitraires conventions déposent le voile de l'hypocrisie sociale conjointement invitée au procès, tantôt à sa célébration, en vertu de ce même rejet. Parce que le singe, bien avant la diffusion de l'évolutionnisme, incarnait notamment l'idée de lubricité, et parce que l'heure est à l'exploration des tréfonds inavoués de la conscience, peut-être aussi parce que les années 1880 marquent un infléchissement de la censure, le singe vient donc déverrouiller les instincts humains en lui rappelant leur caractère originaire. Il peut alors nourrir une imagerie fertile de représentations d'actes sexuels contre-nature, dont on a vu d'éloquents exemples chez Félicien Rops, mais qui se déploie en amont dans l'histoire de l'art depuis l'antiquité (pensons à Pasiphaé ou Léda et leurs innombrables représentations picturales), et dont on trouve aussi de frappantes expressions dans les décadentismes hors de France, comme chez Franz von Bayros en Autriche⁴¹⁷. Si la décadence joue sur cette partition avec une manière qui lui est propre, invente ou revisite de nouveaux motifs, l'imaginaire préhistorique n'est pas étranger à ce réinvestissement, comme le relève Mario Praz quand il désigne la fin du siècle comme un « âge d'or de la littérature pornographique avec des ichtyosaures et des paléontosaures du sexe, caprices à la Goya et incubes à la Rops⁴¹⁸ ».

Mais ce nouveau rapport à la représentation de la sexualité, faisant peut-être de l'obscénité une nouvelle donnée avouable de l'érotisme, inaugurant une ère que Rops évoquerait en termes de « pornocratie », est plus largement révélateur de l'ambiguïté du discours que les tendances décadentes portent sur le corps, marqué par la même équivocité que leur jugement à l'égard de la sexualité, entre condamnation et célébration⁴¹⁹. Le recours à l'imaginaire préhistorique concourt évidemment à l'énonciation d'un discours dépréciatif sur le corps, mais pas seulement. Alors que, nous l'avons dit, le singe s'offre comme une figure de la transitivity,

⁴¹⁷ Peintre, illustrateur et affichiste autrichien, il appartient à un décadentisme tardif et se fait notamment connaître, au début du XX^e siècle, par ses compositions érotiques transgressives, mettant notamment en scène des amours bestiales dans un style précis, foisonnant et raffiné.

⁴¹⁸ PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature*, Paris, Denoël, 1977 [1966], p. 287 (l'auteur se permet un néologisme, paléontosaure, dont on verra qu'il est autorisé par le sujet traité...)

⁴¹⁹ Pour Évanghélia Stead, « La complexité régit le discours antinomique de la Décadence sur le corps, tantôt réhabilité, tantôt vilipendé. » *Le Monstres, le singe et le fœtus*, op.cit., p. 112.

de l'indécidabilité ou de l'inachèvement, l'idée d'évolution permet encore de voir au-delà de cette ascendance pour imaginer des filiations obliques, cependant que celle de préhistoire donne à concevoir l'infinité et la variété des formes du vivant en montrant les possibles révolus. La nouvelle épistémè qu'ouvrent ces savoirs permet donc de réinvestir les discours, motifs et canevas narratifs antécédents en matière d'hybridité, de monstruosité ou de pluralité du sujet, de leur donner des apparences modernes, mais aussi de les charger d'un sens nouveau.

C'est certainement en la figure fantasmatique et plurielle du sphinx que s'incarne avec le plus d'évidence cette originarité placée sous le double signe de l'hybridité et de l'occulte, dans la mesure où il propose un langage à la fois primaire et cryptuaire. Nous aurons l'occasion de revenir longuement sur la mobilisation de cette figure chez Édouard Schuré, qui en exploite les dimensions susmentionnées tout en les mêlant à un évolutionnisme ésotérique qu'elle irrigue. Nous proposons que, s'ils ne l'inaugurent pas, les décadents ont néanmoins œuvré à l'expansion et à la mutation du « régime de la chimère⁴²⁰ », auxquelles l'imaginaire préhistorique a amplement contribué, et la figure du sphinx nous semble être révélatrice de ce glissement. Notons d'abord, avant de tenter de comprendre ce qu'elle en dit, que cette figure semble entretenir une relation privilégiée avec le passé lointain : « Le Sphinx » de Jules Laforgue matérialise la notion de permanence en même temps qu'il en est la réalisation, puisqu'il contemple « [l]e même horizon bleu qu'il y a vingt mille ans⁴²¹ ». Chez Jean Lahor, qui évoque également celui de granit ensablé dans le sol égyptien, il n'a beau avoir que « six mille ans », il demeure encore celui qui « [r]egarde à l'horizon les races se lever/ Pour passer et mourir et ne rien achever⁴²² ». Albert Samain, bien qu'il ne l'enracine pas dans un passé vertigineusement profond, est peut-être celui qui en mentionne le plus explicitement l'âge à proprement parler immédiatement pré-historique :

Dix mille ans ont poussé ; fidèle à son destin,
Sa lèvre aux coins serrés garde l'énigme immense.
De tout ce qui vivait au jour de sa naissance,
Rien ne reste que lui. Dans le passé lointain,
Son âge fait trembler le songeur incertain ;

⁴²⁰ *Ibid.*, pp. 100 et 101.

⁴²¹ *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 197.

⁴²² *L'Illusion, op.cit.*, p. 337. Le poème « La Bête », issu du même recueil (p.277), montre aussi un sphinx impavide devant l'écoulement du temps.

Et l'ombre de l'histoire à son ombre commence⁴²³.

Image de la pérennité et de la constance qui, par contraste, rappelle aux hommes la fugacité de leur existence et la caducité de leurs réalisations, l'animal légendaire, qui n'attend que « [l']ordre de se lever sur ses pattes de pierre,/ pour rentrer à pas lents dans son éternité⁴²⁴ », s'offre donc à la fois comme l'indice des temps passés (en tant que vestige) et la forme tangible de l'énigme qu'ils constituent. Car la préférence de ces poètes pour la figure léonine égyptienne plutôt que hellénique⁴²⁵, parfois amplement vieillie et à laquelle est tout de même attribuée la prononciation d'une énigme, en déplace le caractère sibyllin : alors que la question posée par le sphinx de Thèbes à Œdipe est bien connue, la portée de l'énigme dont il est fait mention dans ces textes demeure plus générale, mais aussi plus occulte⁴²⁶. L'insistance sur les notions de passé lointain et d'éternité annexe implicitement l'idée de mystère, elle-même mystérieuse, à celle de profondeur du temps : le sphinx devient alors garant du mystère des origines, dont il est, au moins métaphoriquement, le témoin silencieux.

Mais le sphinx, du moins dans la mythologie décadente, incarne bien d'autres choses que la durabilité et la constance d'un passé immémorial, bien qu'elles soient annexées à ces critères. Selon Lise Revol-Marzouk, qui a consacré de nombreux travaux à la signification de ses avatars selon les tendances littéraires et esthétiques qui s'en saisissent, il est une figure de transgression à différents niveaux : ontologique et générique, parce que hybride et hermaphrodite, religieuse, parce que forme particulière de *daimon*, sexuelle, parce que figure envisagée, en particulier par les décadents, sous l'angle de la séduction et de l'adjonction de la mort à la tentation de la chair, et langagière enfin, mais nous reviendrons sur cet aspect

⁴²³ *Le Chariot. Symphonie héroïque*, Paris, Mercure de France, 1921 [1900], p. 165.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁴²⁵ En dépit de l'évincement du premier au profit du second observé par Lise Revol-Marzouk (*Mythes de la décadence, op.cit.*, pp. 74-75).

⁴²⁶ Mais déjà, Gustave Moreau, alors qu'il représente *Œdipe et le sphinx* en 1864, en fait le garant de « l'énigme éternelle » à laquelle se heurte l'homme, « qui le presse et le meurtrit » (cité par LACAMBRE, Geneviève, dans *Gustave Moreau : Maître Sorcier*, Paris, Gallimard et Réunion des musées nationaux, 1997, p. 45). Le détail du bas du tableau, montrant un bout de corps et des ossements, affirme peut-être par l'image cette dimension immémoriale.

particulier qu'appelle l'idée de l'hétéroclite⁴²⁷. Nous pouvons notamment nous demander si « le passage de l'interprétation ésotérique à l'interprétation érotique de l'énigme sphinxiale » à la fin du siècle, dont Lise Revol-Marzouk rend compte en détails en s'appuyant sur des exemples picturaux et littéraires, ne dénonce pas la supposée nature originellement libidineuse de l'homme largement observée plus haut *via* le singe. En cela, le sphinx rejoindrait, tout en en constituant un exemple distinct et spécifique, le panthéon hybride plus étendu comprenant le faune et le centaure, dont nous avons vu la remobilisation à l'occasion de la prise en compte des nouveaux savoirs en matière d'origines humaines.

Mais c'est, précisément, des possibilités offertes par l'évolutionnisme et la discipline préhistorique quant à la remotivation de ces mythes et à l'ouverture d'un nouveau bestiaire moderne, que nous allons mener ici l'examen. Nous verrons que de tels transferts prouvent encore la congruence entre imaginaire préhistorique et culture décadente, le premier menant à la seconde et celle-ci puisant dans ces savoirs disponibles. Mais remarquons d'abord que l'univers fantasmatique qu'ouvre la discipline préhistorique, une fois de plus, permet également de transférer, dans la littérature populaire, des préoccupations décadentes. Bien qu'il ait longtemps occupé une position limitrophe dans le champ littéraire de son temps, comme nous l'avons observé, Rosny aîné vise un large public lorsqu'il publie « Un Autre monde » dans *La Revue parisienne* en 1895⁴²⁸. Il y met en scène un être humain visiblement hors normes, doué d'une vélocité de déplacement hors du commun et, surtout, d'une capacité à visualiser un monde supra-sensible, superposé au nôtre, peuplé d'êtres fluidiques et informes. Ce personnage, qui assume la narration, rapporte l'attente de son examen dans un hôpital :

Je me trouvai assis parmi des monstres conservés dans l'alcool, fœtus, enfants à forme bestiale, batraciens colosses, sauriens vaguement anthropomorphes.

« C'est bien là, pensai-je, ma salle d'attente... ne suis-je pas candidat à l'un de ces sépulcres à l'eau-de-vie ?⁴²⁹ »

⁴²⁷ « La Sphinx décadente : topos et poétique de la transgression », *Nordlit, Journal of Culture and Literature*, Tromsø, Norvège, mars 2012. DOI: 10.7557/13.2043. Disponible en ligne, https://www.researchgate.net/publication/277155492_La_sphinx_decadente_topos_et_poetique_de_la_transgression [consulté le 04.11.2021]

⁴²⁸ « Un Autre monde », dans le numéro du 1^{er} septembre 1895 de *La Revue de Paris* (septembre-octobre, deuxième année, tome cinquième, p. 5).

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 24.

Le récit tout entier repose sur la mise en crise des contours de l'humain, en déléguant la narration à un personnage en tout point proche du lecteur et apte à lui communiquer sa propre étrangeté mais évoluant dans un monde alternatif qui comprend pourtant le nôtre. Mais il va plus loin encore que l'imaginaire évolutionniste dont nous avons vu des expressions en matière de conjectures quant à la variété des formes du vivant : ici, en suggérant la possibilité de pluralité des réalités, l'auteur ouvre la voie à l'idée d'infinité des possibles, que les lois de l'évolution ne sont même plus à même d'arbitrer, et dont la science-fiction se saisira plus tard en déployant les potentialités des multivers. Surtout, et c'est ce qui indique une possible innutrition de l'imaginaire décadent dans la littérature populaire, cet être humain alogique s'insère lui-même dans un possible ensemble d'êtres tératologiques, à l'issue d'une énumération au sein de laquelle s'insinuent discrètement quelques motifs de l'imaginaire préhistoriques comme la mention du colosse ou du saurien. Bien que la décadence ait érigé la tératologie et, plus largement, la monstruosité, en véritable poétique, comme le démontre Évanghélia Stead, convenons tout de même, avec Bénédicte Percheron⁴³⁰ et Nicolas Wanlin⁴³¹, que la fascination pour cette discipline précède évidemment la culture décadente et dépasse les bornes qui la circonscrivent, aussi mobiles soient-elles. Ainsi, les décadents sacrent les noces de la nouvelle discipline préhistorique et des anciens mythes de la monstruosité qui se voient modernisés, redynamisés et légitimés en vertu de ce mariage.

Nous pouvons dégager deux axes tendanciels qui organisent la réforme de ce « régime de la chimère » afin d'identifier les discours dont ils reçoivent l'écho, d'en mesurer l'influence et d'en distinguer les spécificités : le paradigme darwinien, qui postule notamment le caractère processuel de l'évolution du vivant par la sélection, et le paradigme haeckelien, qui propose une similarité entre développement de l'espèce et de l'individu, comme nous le verrons plus bas. Concernant le concours du darwinisme à la poétique et à l'esthétique de l'hybridité, nous

⁴³⁰ Bénédicte Percheron analyse la circulation de l'imaginaire tératologique depuis la science vers la littérature, en particulier chez Edgar Quinet, et observe la transposition du motif monstrueux sur le corps social dans « Devenir monstre : notions et enjeux de la métamorphose pathologique dans les sciences du vivant et la littérature » Laboratoire LISAA. *Les métamorphoses, entre fiction et notion. Littérature et sciences (XVI^e-XXI^e siècles)*, 2019, 978-2-9566480-5-5. (hal-01966204). Cette contribution s'enrichit d'analyses portant sur les représentations du corps à partir de ces mêmes savoirs, en particulier concernant la question de la dégénérescence, dans « Le corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIX^e siècle », *Arts et Savoirs* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 13 décembre 2016, [consulté le 04 novembre 2021] URL : <http://journals.openedition.org/aes/935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.935>

⁴³¹ « Résurgences des monstres », KLINKERT, Thomas, et SÉGINGER, Gisèle, (dir.), *Littérature française et savoirs biologiques au XIX^e siècle : Traduction, transmission, transposition*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2019.

avons déjà signalé que l'un des apports de cette théorie à l'évolutionnisme, la prise en considération du hasard et de l'anomalie comme agent des mutations et, conséquemment, de la survie des êtres, impliquait un renversement dans l'imaginaire de la monstruosité : le monstre n'est plus l'aberration qu'il convient d'évincer, mais la condition même de la perpétuation du vivant, qui en assure la pérennité en dépit des changements extérieurs et en administre le cours⁴³².

Les acteurs des mouvances décadentes ont également pu bénéficier des apports de Herbert Spencer qui, avant la publication et la diffusion des théories darwinistes, propose une vision de l'évolution certes encore téléologique comme le fut celle de Lamarck, mais qui se caractérise surtout par le postulat d'un progrès du vivant de l'homogène vers l'hétérogène. L'itinéraire de cette éventuelle influence demeure difficilement traçable, Spencer se trouvant peu mis à contribution par les artisans de l'imaginaire préhistorique décadent, mais il est néanmoins probable qu'elle ait pu circuler et cheminer souterrainement jusqu'à eux *via* des productions plus populaires⁴³³. Par ailleurs, beaucoup de représentations déploient un schéma diamétralement opposé, proposant, plus qu'une vision assez commune de la préhistoire comme une ère régie par le chaos, celle d'êtres eux-mêmes caractérisés par le désordre et l'hétéroclite. Les figurations ropsiennes de l'évolutionnisme que nous avons vues plus haut, par exemple, explicitement marquées du sceau de Darwin, dont l'amalgame avec Lamarck se lit dans l'hésitation du titre (*Transformisme* ou *Les Darwiniques* [Fig.7]), indiquent plutôt un passage du complexe au simple. Sur la première image s'épanouit une forme féminine hybride, elle-même pénétrée par une autre créature ichtyenne et informe et elle aussi pourvue d'excroissances tentaculaires qui la prolongent, si bien que l'accouplement des deux sujets, les arabesques et les entrelacs de leurs formes peuvent donner l'impression d'une seule figure indivise et profondément plurielle. La deuxième montre encore la pénétration d'un sujet féminin par une figure hybride, constituée d'un sein, d'une verge et d'une vulve, mais les deux figures sont bien

⁴³² Évanghélia Stead relève cet aspect du darwinisme et son influence sur la littérature dans sa contribution pour *Fiction et connaissances. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction, op.cit.*, « Le registre du mixte ou l'attrait littéraire de Darwin ». Cette étude se fonde sur, entre autres, deux poètes de notre corpus (Charles Van Lerbeghe et Jean Lahor) pour mettre au jour un « registre » propre à la recondiction du darwinisme en littérature et qui « revient à créer une œuvre littéraire pour mesurer les limites même de la création ; à fonder une poétique selon laquelle la littérature, son matériau et ses parties constituantes deviennent des espèces déclinantes, vaincues par sélection littéraire, dans la lutte pour l'écrit. » (p. 237.)

⁴³³ Pour la réception des travaux de Herbert Spencer en France, voir Nicolas, Serge, « Théodule Ribot, la psychologie et l'évolutionnisme », dans COMPAGNON, Antoine et SURPRENANT, Céline (dir.), *Darwin au collège de France, op.cit.*, p. 103.

distinctes, alors que la troisième montre une scène de sexe buccal entre une femme et un singe. Notre interprétation d'une progression d'une scène chaotique vers une harmonie, fût-elle licencieuse et délibérément perverse, est également nourrie par la nature des actes eux-mêmes qui encourage à comprendre cette série comme ordonnée plutôt qu'aléatoire, comme le note Évanghélia Stead :

Le contenu érotique illustre un argument fondamental de la doctrine évolutionniste, la sélection *sexuelle*, transformée ici en scène licencieuse et itérative, appuyée de surcroît sur une séquence évolutive des positions de l'amour. La première gravure montre un accouplement dans le chaos des éléments ou dans l'eau, la deuxième l'amour *more canino*, la troisième, l'amour *more (semi)humano*⁴³⁴.

Nous l'avons rappelé, la caractérisation de la préhistoire, et plus encore de l'origine du monde, comme un état de chaos n'est pas nouveau : nous la retrouvons dans la grande majorité des paléoenvironnements, dont nous avons vu la coloration apocalyptique, mettant en scène des sauriens s'entretenant entre des volcans en éruption sous des ciels rougeoyants, et ces visions elles-mêmes sont sans doute travaillées par le souvenir du tohu-bohu biblique. Mais ici, les figures sont exposées frontalement sur la page blanche, sans paysage de fond, et c'est au sein du sujet que s'agite ce chaos originel. Un tel constat est également applicable aux *Origines* telles que pensées par Redon : nulle inscription dans un environnement, sinon vaguement aquatique comme l'invite à penser la mise en suspension des sujets et objets, d'ailleurs indistincts, nulle perspective ni profondeur, sinon celle du temps plutôt que de l'espace. Pourtant, c'est bien une impression de chaos que provoque la vue de ces gravures, comme en témoigne l'*ekphrasis* hallucinée de Des Esseintes qui ne peut qu'emprunter la forme de l'énumération verbomaniacque devant une telle profusion, qui se déploie sur trois axes : abondance des gravures elles-mêmes, puisqu'il s'agit d'une série dont les séquences finissent par s'amalgamer, surcharge des sujets qui semblent aléatoirement émerger de l'obscurité, et enfin, et c'est cet aspect de la profusion chaotique qui nous intéresse ici, caractère hétéroclite des sujets eux-mêmes. C'est encore cet élan de la disharmonie, que Huysmans rend par l'impression de chaos, vers la stabilité et l'unité, élan supposé aiguiller la marche du vivant, que nous retrouvons plus tard dans le *Daâh* de Haraucourt :

Cette logique suprême, d'où naît toute harmonie, et qui règle la transformation simultanée des astres et de leurs parasites, avait progressivement amené les époques sur lesquelles devait régner le beau peuple des Mammifères. Avec eux, une vie plus délicate s'était manifestée durant l'âge

⁴³⁴ *Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, p. 311.

tertiaire : par des sélections successives, les formes se diversifiaient, les organes s'affinaient, les sens se faisaient plus subtils ; un système nerveux, plus complexe et mieux ordonné, tendait à devenir cerveaux⁴³⁵...

Le postulat d'un essor vers l'harmonie, qu'impliquerait la progression du vivant et qui constituerait son point de chute, peut paraître surprenant sous la plume d'un auteur dont nous avons déjà remarqué l'intérêt pour les thèses les plus récentes en matière de sciences des origines, puisqu'il va à l'encontre des conclusions de Darwin. *A contrario*, alors que Darwin reste prudent sur la question et se garde toujours d'assigner une direction à l'évolution du vivant, par refus de lui supposer une détermination finaliste, d'autres après lui ont diffusé une vision de l'évolution, notamment humaine, explicitement marquée par l'élan vers la complexité qu'a postulé Spencer : on la retrouve, entre autres nombreux exemples, dans *La France préhistorique* de Cartailhac⁴³⁶ ou le *Paris avant les hommes* de Boitard⁴³⁷. Peut-être faut-il donc comprendre ces récits téléologiques du vivant à l'aune de leurs motivations poétiques et esthétiques plutôt qu'épistémiques : l'hétérogénéité, la discontinuité, ou l'hybridité ne sont certes pas désignées comme des états originaires par la science, et les savoirs de l'époque ne permettent pas d'étayer de telles représentations, mais elles constituent en revanche des *topoi* décadents que viennent nourrir ces récits et ces images, aussi intuitives soient-elles. On observe donc à cet égard un hiatus important entre ce que postulent les sciences de l'époque, qui n'insistent pas sur un éventuel passage du chaos à l'ordre, et ce que donnent à imaginer les représentations culturelles portant sur le même sujet. L'imaginaire décadent semble laisser de côté cet aspect des théories évolutionnistes et de la discipline préhistorique pour en privilégier d'autres, non moins mis à disposition par elles. La transitivité des êtres, la nécessité de l'anomalie, l'absence de plan divin organisant la marche du vivant, mais aussi, et c'est ce que nos précédents exemples permettent en particulier d'observer, l'infinité des possibles que déploie la biologie et la potentialité offerte par les exhumations paléontologiques de découvrir des formes inédites.

⁴³⁵ *Daâh, op.cit.*, p. 35.

⁴³⁶ *La France préhistorique, op.cit.*, p. 30 : « Les animaux dont les fonctions sont les plus élevées ont nécessairement un organisme plus compliqué ; et puisqu'ils sont composés de parties plus variées, ils sont plus susceptibles de changements. »

⁴³⁷ *Paris avant les hommes, op.cit.*, pp. 21 : « Progressivement, la matière prend des formes plus parfaites [...]. »

La préhistoire peut alors se muer en une rétro-tératologie, investie par les obsessions décadentes et se plaçant sous le patronage d'une science sélectivement reconduite. Aux aspects de l'évolutionnisme darwinien mobilisés que nous avons identifiés s'adjoignent les hypothèses formulées par Haeckel⁴³⁸, particulièrement aptes à configurer d'autres paramètres de ce bestiaire, bien que, à l'instar de celle de Spencer, son influence demeure elle aussi difficilement traçable, notamment en raison du rayonnement du nom de Darwin, qui semble comprendre celui de ses prédécesseurs et de ses émules comme des hyponymes qu'il recouvre. Pourtant, une théorie en particulier, développée par Haeckel qui, s'il n'en détient pas l'exclusivité ni la primauté, trouve en sa personne son principal promoteur, semble modeler un pan de la préhistoire décadente : celle de la récapitulation. En postulant la conformation du développement de l'espèce (phylogénèse) à celui de l'individu (ontogénèse), elle arrime l'esthétique du germinatif à celle des origines. L'échelle de l'être vivant et de l'espèce d'une part, et celle de l'ensemble du vivant d'autre part, se voient amalgamées dans un imaginaire des origines trouble, permettant de reculer celle de l'espèce humaine vers celle de toute forme de vie. Le motif embryonnaire, adossé à l'imaginaire des origines, peut alors tout à la fois comprendre le passé biologique de l'homme et celui du vivant duquel il devient indissociable. Bien que solidaire de l'évolutionnisme de Darwin duquel elle découle, même si ce dernier ne s'est pas prononcé en sa faveur, cette théorie suggère l'homogénéité, cette fois, des formes primordiales du vivant, qui n'en vient pas moins nourrir à son tour l'esthétique de la monstruosité⁴³⁹.

Il serait d'ailleurs difficile et certainement artificieux d'isoler une mise à l'échelle de l'humanité de celle, plus globale, du vivant, au sein de cet imaginaire germinatif, tant les deux se cimentent. Les exemples chez Redon sont nombreux, qui articulent imagerie germinative et origines biologiques du vivant dont la nature humaine ou animale est indécidable. Plutôt que d'en dresser une liste arbitraire, nous pouvons au moins en identifier les motifs privilégiés, afin de comprendre ce que ces images nous disent de l'imaginaire originaire de leur auteur. Le cercle est sans doute la forme privilégiée qui servira à nous guider dans ce recensement des manifestations de son obsession pour l'embryonnaire. On le retrouve parfois reposant

⁴³⁸ Au sujet de la circulation de ses travaux en France, consulter en particulier la contribution de Laura Bossi, « Après Darwin, Haeckel », dans *Darwin au collège de France, op.cit.*

⁴³⁹ Évanghélia Stead a notamment montré comment le motif fœtal a pu alimenter la « tératogonie » fin-de-siècle (*Le Monstre, le singe et le fœtus, op.cit.*, chapitre VII. « Le Fœtus »).

lourdement sur le sol (*Le Boulet*, ou les différentes versions de ses araignées), mais ce sont ses figurations en suspension qui retiennent notre attention. Car, si elles participent de la mise en crise formelle procédant d'une organisation de l'espace libérée des contraintes d'harmonie et de perspective, elles dénotent aussi, thématiquement, une attention portée à la question des origines à plusieurs niveaux. Cette mise en lévitation suggère l'environnement aquatique que la théorie de la recapitulation de Haeckel nous invite à comprendre comme doublement originaire : origines du vivant, puisque faisant signe vers les eaux primordiales, origine de l'individu par sa dimension amniotique. Il est à ce titre symptomatique qu'aux motifs circulaires s'adjoignent des attributs ichtyens, venant perturber l'homogénéité formelle et que Rops intégrera aussi dans ses visions germinatives (*Transformismes* [Fig.7]), en particulier dans les différentes représentations de « chimères » que donne Redon. Nous analyserons plus longuement cette dimension aquatique que nous insérerons dans une poétique et une esthétique plus globales de l'élémentaire⁴⁴⁰, mais notons que nous la retrouvons chez Kupka, qui place en regard également origines biologiques de l'individu et du monde avec l'eau pour miroir (*Les Nénuphars* [Fig.24]). D'autre part, la suspension des formes circulaires suggère un autre prolongement : celui de la cosmogénèse, c'est-à-dire non plus l'histoire de l'espèce mais celle de l'univers, sur l'ontogénèse, celle de l'individu.

L'Œuvre redonien ménage donc esthétique de l'hétérogène et de l'homogène, de la profusion et de l'union, et marque le seuil d'un nouveau « régime de la chimère » : ce qui autorise l'hybridité, et avec elle, la libération des formes, c'est l'embrassement thématique au sein de la page, et *via* des motifs récurrents, des espaces infinis et du temps profond. L'hétéroclite devient ainsi le signe paradoxal de la profonde unité du monde que l'image peut exprimer par l'association compendieuse des motifs. Parmi eux, deux autres doivent encore retenir notre attention afin de mieux en comprendre la portée ontologique : le visage et l'œil. Le premier est omniprésent dans l'univers fantasmagorique de Redon. Plutôt que de suggérer le motif morbide de la décollation, qui hante l'imagerie décadente, en particulier quand elle convoque Judith ou Salomé, le visage flottant semble davantage renvoyer à la rêverie originaire⁴⁴¹, bien

⁴⁴⁰ Voir *infra*, dans notre troisième partie, la première section du deuxième chapitre : « A. Rêveries préhistoriques autour de l'élémentaire »

⁴⁴¹ Bien que l'un et l'autre ne soient pas toujours incompatibles dans la culture décadente, en témoigne une illustration de Beardsley pour la Salomé de Wilde montrant la tête de Iokanaan, portée par la princesse en lévitation, dont le sang dégouttant dans l'eau semble donner vie à des plantes aquatiques.

qu'il ait lui aussi participé à alimenter l'imagerie de la décapitation⁴⁴². Les visages flottants sont d'emblée associés à la « germination » dans une estampe portant ce titre, ce qui indique cette inflexion. Plus encore, elle se retrouve fréquemment associée à l'eau, dans *Gardien esprit de l'eau* ou les différentes *Fleurs de marécages* qui, en le suspendant à l'extrémité d'une tige, enracent mieux encore ce motif dans la thématique de l'éclosion (dont on retrouve une variation plus animale dans *L'Œuf*). Enfin, l'annexion d'autres éléments animaux au visage flottant, comme des ailes (*Gnome*) ou des nageoires (les chimères susmentionnées) sont une autre manifestation de l'exploitation de ce motif comme signe de la profusion du vivant. Ce relevé peut faire accroire à un net évincement de l'imagerie morbide au profit de celle de la germination que nous voulons mettre en exergue, mais il convient de préciser que, en vertu de la circularité d'un règne du vivant en perpétuel recommencement qu'invite à concevoir l'influence conjuguée de Darwin et de Schopenhauer que nous avons mentionnée, vie et mort peuvent tout à fait s'intriquer dans cette imagerie, comme dans *L'Esprit de la forêt*, montrant un squelette de fœtus du crâne duquel saillaient des branchages.

La forme circulaire s'incarne en un autre motif récurrent, l'œil, que l'on trouve déclinée en plusieurs formes dont certaines expriment aussi l'obsession originaire. La figure du cyclope, d'abord, semble présider à l'éclosion d'une vie foisonnante dans laquelle s'éveille l'humanité dans une peinture tardive (*Cyclope*). C'est également une autre dualité de l'œuvre redonien que désigne le motif oculaire : si la récurrence de la figuration des yeux clos, qui titrent par ailleurs certaines images, invite à comprendre ce motif dans sa dimension intérieure, inconsciente, plutôt que scopique. L'œil ouvert, voire exorbité, aspire à l'infini (*L'Œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini*). Bien qu'informée par la science, l'originarité, chez Redon, s'exprime dans un vocabulaire onirique et s'affirme autant comme un point génésique brassant l'ensemble du vivant que comme une scène individuelle se jouant sans cesse dans l'intériorité du sujet.

L'image, par le jeu des motifs, mais aussi leur proximité qu'elle organise sur la page ou la toile permettant d'assurer plus aisément ce passage de la macrosphère à la microsphère, s'offre comme un médium privilégié de la reconduction sur le plan poético-esthétique du paradigme haeckelien. Mais la similarité du développement biologique individuel et collectif

⁴⁴² Notamment avec sa *Tête de martyr*, qui repose, elle, sur une coupe.

que postule la théorie de la récapitulation et le phénomène de son intériorisation sont également sensibles en littérature, dans le *Daâh* de Haraucourt, notamment en raison de son économie narrative, puisque l'auteur choisit d'aborder l'hominisation à travers la condensation de ses étapes (invention de l'outil, de la parole, du feu...) dans le parcours d'un seul individu (le personnage éponyme). Mais l'on peut trouver des expressions plus saillantes de ce télescopage trahissant peut-être l'intertexte haeckelien. La comparaison paradoxale du personnage éponyme à un « fœtus colossal », en particulier, relève peut-être de cette intrication. L'image de l'homoncule atrophié croisée dans d'autres textes de l'auteur (« Le Gorilloïde », « La fin des hommes »), comprise par ce prisme, vêt la dégradation anticipée de l'homme des aspects d'un retour à sa source. Chez Champsaur, enfin, la reconstitution accidentelle du « premier homme », dans le conte portant ce titre, par la condensation de deux êtres, bien qu'elle ne reconduise pas la théorie de Haeckel et qu'elle doive se lire avec la distance qu'enjoint d'adopter la tonalité du texte, procède également d'un rétablissement du simple au détriment du complexe, en l'occurrence, du pluriel.

De plus, la littérature bénéficie de ses moyens propres pour faire advenir l'hétérogénéité formelle, en particulier par l'usage de l'énumération et l'emploi de technolèctes. Nous pouvons d'abord dégager diverses fonctions de l'énumération, qui peuvent s'insérer sur le *continuum* que nous avons suggéré entre pédagogique et esthétique. L'usage qu'en fait Jules Verne répond au double impératif de didactisme et de sensationnalisme, dans cet extrait mettant en scène des reptiles marins préhistoriques :

Mais il me semble que maintenant les autres animaux viennent prendre part à la lutte, le marsouin, la baleine, le lézard, la tortue. À chaque instant je les entrevois. Je les montre à l'Islandais. Celui-ci remue la tête négativement.

« Tva », fait-il.

— Quoi ! deux ? Il prétend que deux animaux seulement...

— Il a raison, s'écrie mon oncle, dont la lunette n'a pas quitté les yeux.

— Par exemple !

— Oui ! le premier de ces monstres a le museau d'un marsouin, la tête d'un lézard, les dents d'un crocodile, et voilà ce qui nous a trompés. C'est le plus redoutable des reptiles antédiluviens, l'ichthyosaurus !

— Et l'autre ?

— L'autre, c'est un serpent caché dans la carapace d'une tortue, le terrible ennemi du premier, le plesiosaurus !⁴⁴³ »

⁴⁴³ *Voyage au centre de la terre, op.cit.*, p. 160.

Un tel texte se situe très loin des productions décadentes, qui ne le citent jamais, néanmoins, et c'est pourquoi nous le mobilisons ici, il repose sur différents effets d'hétérogénéité se manifestant sous plusieurs aspects et présentant divers avantages. L'énumération peut notamment rassembler dans son déroulé la somme des animaux en (possible) présence, comme c'est le cas dans la rêverie d'Axel qui précède la vision effective des créatures⁴⁴⁴. Elle fonctionne alors, sur le plan textuel, comme une « vue idéale », proposant une vision panoramique et permettant de concentrer divers animaux, comme c'est le cas dans de nombreux paléoenvironnements depuis le *Duria antiquior* de De la Beche [A.11]. Or ici, les personnages insistent, la scène agonique qui s'offre au regard des personnages impuissants n'implique que deux d'entre eux, décrits et nommés. C'est cependant au sein de l'un d'eux, le plésiosaure, que se condense la disparité des éléments énumérés. Pourtant, ni les reconstitutions visuelles de cet animal, largement diffusées et disponibles, ni les descriptions textuelles, dont celle de l'ouvrage de Figuier dans lequel puise Verne, ne font mention d'une telle hybridité : du moins, si la créature est souvent présentée comme composite, la comparaison de chaque partie à celle d'un animal contemporain en facilitant la visualisation, le romancier s'arroge de grandes libertés avec les sources disponibles⁴⁴⁵. Il semble donc que, en dépit de la vocation didactique de ce texte qui nomme clairement les créatures qu'il met en scène, une telle énumération vise plutôt un sensationnalisme reposant sur leur caractère hétéroclite, donc monstrueux. Nous avons vu que Rosny pouvait aussi faire un usage quasi-cosmétique de l'énumération, mais observons, à l'autre bout de notre spectre, celui qu'en fait Huysmans lorsqu'il met en scène Des Esseintes devant les gravures de Redon :

[...] parfois même les sujets semblaient empruntés au cauchemar de la science, remonter aux temps préhistoriques ; une flore monstrueuse s'épanouissait sur les roches ; partout des blocs erratiques, des boues glaciaires, des personnages dont le type simien, les épais maxillaires, les arcades des sourcils en avant, le front fuyant, le sommet aplati du crâne, rappelaient la tête

⁴⁴⁴ *Ibid.*, Chapitre XXXII.

⁴⁴⁵ Les vulgarisateurs sont en effet moins téméraires et ne suggèrent que prudemment la comparaison, avec la tortue en particulier. On lit chez Boitard (*Paris avant les hommes*, *op.cit.*, p. 65) : « son corps massif, couvert de larges écailles jaunâtres, ressemblait assez à celui d'un énorme poisson ; mais il avait quatre pattes courtes, dont les doigts étaient enveloppés par une épaisse membrane, ce qui leur donnait de la ressemblance avec les pattes d'une tortue de mer ; une courte et grosse queue de crocodile lui servait de gouvernail ». Figuier tranche nettement : « Un auteur l'a comparé à un serpent caché dans la carapace d'une tortue. Remarquons toutefois qu'il n'y a pas ici de carapace. » (*La Terre avant le déluge*, *op.cit.*, p. 151).

ancestrale, la tête de la première période quaternaire, de l'homme encore frugivore et dénué de parole, contemporain du mammouth, du rhinocéros aux narines cloisonnées et du grand ours⁴⁴⁶.

Le listage des éléments remarquables est d'abord distribué par des adverbes de temps et de lieux qui, plus qu'ils ne les inscrivent dans un espace restituable, procèdent d'un éparpillement cérébral tendant à l'abstraction. Les adjectifs, massivement mobilisés, tentent de qualifier l'inqualifiable en puisant dans un lexique spécialisé, celui de la préhistoire, qui, par l'effet de d'accumulation, vise plus à rendre compte d'un effet de saturation qu'à mobiliser des données précises. S'ils sont en effet devenus assez communs pour le lecteur du XXI^e siècle, des termes comme « préhistoriques », « glaciaires », « simiens », « quaternaires » ou encore ceux désignant la faune comme « mammouth » ou « rhinocéros aux narines cloisonnées » sont encore plutôt peu ordinaires en littérature. Alors que, dans l'extrait de Verne, les technoclectes paléontologiques viennent désigner les créatures que l'énumération venait de décrire, bien qu'inexactement, ils s'insinuent, chez Huysmans, en son sein et ne semblent valoir que pour leur seule présence, ou plutôt, leur seule prolifération. En les associant, plus loin dans le texte, à la fièvre et l'hallucination, Huysmans fait des motifs préhistoriques la substance stylistique de son projet poétique. Ils permettent ici la peinture d'un cérébralisme mystique puisant à l'envi dans les possibilités de la science, mais aussi le déploiement d'une écriture du vertige devant les arts visuels, avec lesquels les lettres entrent en concurrence. Plus que d'une rivalité, c'est sans doute une coopération entre texte et image que rend possible l'évocation préhistorique, dans la mesure où les créatures susmentionnées sont suggérées plus que visibles dans les gravures, et que le procédé de l'énumération rend compte de leur tirage sériel.

L'énumération des technoclectes paléontologiques, chez Champsaur, vise d'autres objectifs, mais c'est encore l'effet d'étrangeté, voire d'étrangéité, ou ce que nous avons appelé exotisme radical, qui constitue son point de chute. L'anachronisme qu'implique la mise à proximité du « gigantesque dinotherium, l'iguanodon prodigieux et, dans le ciel, les ptérodactyles aux ailes horribles⁴⁴⁷ » dans « Le Dernier Homme », qu'il soit délibéré ou non, indique que l'auteur ne s'embarrasse guère de didactisme. Alors que l'accumulation de lexèmes savants ouvrant le précédent conte, « Le Premier Homme », vise clairement la parodie du discours scientifique spécialisé, il en va autrement dans ce récit mettant en scène un personnage

⁴⁴⁶ À Rebours, *op.cit.*, p. 86.

⁴⁴⁷ *Entrée de clowns*, *op.cit.*, p. 145.

non-savant. Ces mentions, de même que celles des « trilobites de la période silurienne », des « sauriens du lias⁴⁴⁸ » ou des « mégathériums de l'époque tertiaire », plus exactes, de la page suivante, peu avant la transformation en « quadrumane » du personnage, alors même que le langage de celui-ci périclite, servent également à traduire l'étrangeté de l'environnement et l'exotisme temporel perçu par le personnage, un ingénieur industriel, qui y évolue. Ainsi, Champsaur et Huysmans, ou, comme nous l'avons vu, Laforgue en poésie, détournent le vocabulaire paléontologique pour l'indexer, dans des tonalités qui leur sont propres, à une préhistoire intime, voire cérébrale. De tels phénomènes textuels ne sauraient être lus comme de simples manifestations de la capacité de la littérature à recevoir l'écho des sciences de son temps : plus qu'ils ne témoignent du basculement paradigmatique modelant l'épistémè qui les environne, ces textes semblent davantage en offrir une appropriation nouvelle qui leur est propre⁴⁴⁹.

En dépit de leur apparente gratuité, ces lexèmes spécialisés servent, chez les symbolo-décadents, autre chose que « l'ostentation de culturèmes » agissant comme de simples « connotants de culture générale qui n'ont d'autre fonction que de fournir du prestige et des complicités, des *mots* de passe⁴⁵⁰ ». La distinction par le faste lexical et l'étalage de mots précieux, chez les décadents, caractérise certes une littérature qui s'assigne l'extraction de la quintessence et la rareté comme projet en soi, et, certes, ces procédés agissent comme des marqueurs d'appartenance à une tendance, qui se veut élitiste. Mais l'ostentation de lexèmes issus du vocabulaire préhistorique et paléontologique nous semble dire autre chose : elle permet de reconduire, au niveau lexical, la thématique de l'hybridation, de l'anomalie, en somme, de la monstruosité. En introduisant de l'inattendu, de l'accidentel, voire de l'imprononçable, mais

⁴⁴⁸ Nom autrefois donné au Jurassique inférieur.

⁴⁴⁹ Comme nous l'avons observé dans notre première partie, ce basculement précède l'émergence des tendances symbolo-décadentes, leur innutrition dans la littérature populaire aussi, et, ajoutons le à la lumière de la contribution de Henning Hufnagel, le lexique paléontologique avait déjà investi la poésie parnassienne : HUFNAGEL, Henning, « Biologie et poétologie », *Arts et Savoirs* [En ligne], 9 | 2018, mis en ligne le 18 février 2019, [consulté le 10 novembre 2021] URL : <http://journals.openedition.org/aes/1621> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.1621>. Leurs contemporains avaient déjà perçu cette innutrition chez les Parnassiens, comme Paul Bourget lorsqu'il propose sa lecture des œuvres de Leconte de Lisle (*Essai de psychologie contemporaine, op.cit.*, p. 286) : « Deux idées surtout paraissent avoir dominé l'intelligence de l'écrivain : l'une empruntée aux théories les plus récentes de l'histoire des religions, l'autre à la doctrine évolutionniste de l'unité des espèces dans la nature. »

⁴⁵⁰ ANGENOT, Marc, « Chapitre 7. Français littéraire, français national », *Médias 19* [En ligne], 1889. Un état du discours social, Publications, C. Hégémonie, mis à jour le : 29/07/2013, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=12290>

aussi en abattant le mur qui sépare le Muséum d'Histoire naturelle de la bibliothèque, la décadence reconduit la parade monstrueuse qui défile dans l'ensemble du texte au sein même de ses composants les plus fondamentaux.

L'anti-positivisme constitutif de ces tendances nous autorise à le penser, dans la mesure où leurs acteurs n'ont pas intérêt à faire étalage de l'attention qu'ils portent à la science, comme en témoignent par ailleurs les mentions contrefactuelles ou anachroniques vues jusqu'ici. La spécialisation du lexique décadent, en matière de savoirs paléontologiques et préhistoriques, ne vise donc pas à créer des effets de connivence avec les promoteurs de ces disciplines, mais poursuit la geste parnassienne en ce que, d'après Marc Angenot, « la langue "littéraire" n'appartient plus à la littérature, laquelle doit pousser ses recherches vers l'archaïque, l'hermétique, mais aussi la cacophonie du recherché et du vulgaire, – contre le bon usage "scolaire" ou "bourgeois", le génie contre la correction⁴⁵¹. » Cependant, en décadence, et c'est cela qui constitue l'hiatus avec les écoles précédentes, la recherche du mot rare ne trahit pas tant celle du mot juste qu'elle n'est le symptôme d'une verbomanie revendiquée dont l'effet recherché réside, précisément, en la profusion anarchique. Ainsi, le « type simien » aux « épais maxillaires », le « rhinocéros aux narines cloisonnées », le « grand ours » de Huysmans, comme le « gigantesque dinotherium, l'iguanodon prodigieux » ou les « ptérodactyles aux ailes horribles » de Champsaur, bénéficient, classiquement, d'épithètes homériques témoignant de la littérarité du texte en même temps qu'ils font signe de façon imprécise vers la paléontologie en tant que « mots qui disent la science⁴⁵² » elle-même plus qu'ils ne vulgarisent ce qu'elle dit, mais participent aussi de l'étoffement du discours jusqu'à saturation, les qualificatifs venant encore scander la dynamique sérielle qu'implique l'énumération dans laquelle ils s'insèrent.

Les symbolo-décadents, comme les parnassiens avant eux, peut-être plus encore, bénéficient à cet égard d'une autre caractéristique de l'épistémè dont nous avons situé l'ouverture dans le second XIX^e siècle : la spécialisation des disciplines scientifiques et, partant, l'hermétisme de ses concepts, débouchant sur un exotisme lexical qui favorise la préciosité

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Nous empruntons la locution à Yohann Ringuedé, « Des Coups de marteau dans la langue des dieux », dans COURANT, Elsa, ENRIQUEZ, Romain (dir.), *Un Territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle, op.cit.*, p. 9.

alors même qu'il est mobilisé pour évoquer la sauvagerie primitive⁴⁵³. C'est la poésie, en particulier, qui résiste comme l'enceinte imprenable de la science, que le technolecte a parvenu tout de même à assiéger au fil du siècle⁴⁵⁴, d'autant plus que, nous le verrons, paléontologie, biologie évolutionniste et discipline préhistorique concourent aux côtés de tropes poétiques et de mythèmes largement balisés pour dire les origines et qui perdureront en particulier dans le symbolisme. Mais ce nouveau vocabulaire permet précisément, et c'est là ce qui le rend soluble dans la poétique décadente, plus qu'une bizarrerie lexicale, une hétérogénéité formelle redevable à la fois de la profusion que nous avons relevée, puisqu'il semblerait que c'est à une faune plutôt qu'à une espèce que s'attachent toujours leur mention, à l'hybridité des créatures elles-mêmes prises individuellement, mais aussi aux mots qui en rendent compte : dans les noms « plésiosaure », « ichtyosaure » ou « ptérodactyles », il faut entendre « presque-lézard », « poisson-lézard » ou « doigts-ailés », autant de vocables radicalement exotiques dont l'étymologie dit la monstruosité. Le poète Jean Richepin fait justement valoir cette crise du langage qui s'adjoint au vertige des profondeurs, lorsqu'il note que devant les algues

Passaient d'étranges animaux,
Plésiosaures, ichtyosaures,
Ptérodactyles d'où s'essore
L'essaim des dragons, leurs jumeaux,
Monstres dont la fable est l'empire,
Mêlant serpent, lézard, vampire,
Spectres devant lesquels expirent
Le pouvoir magique des mots⁴⁵⁵.

Nous retrouvons ici les proverbiaux reptiles marins que l'on a vu s'affronter dans les pages de Verne⁴⁵⁶ et qui ont l'heur de former de parfaits hémistiches à quatre pieds, convoqués

⁴⁵³ Le terme de préhistoire lui-même, et ses extensions, a suivi un itinéraire sinueux et ne s'est imposé dans la culture populaire que tardivement. Voir BLANCKAERT, Claude, « Nommer le *préhistorique* au XX^e siècle. Linguistique et transferts lexicaux », *op.cit.*

⁴⁵⁴ Voir la première partie en particulier de MARCHAL, Hugues, « L'hippopotame et le coursier amphibie : de la survie du langage poétique en un siècle de science », *Romantisme*, vol. 154, n° 4, 2011, pp. 77-90. Voir aussi, également pour sa première en particulier, WANLIN, Nicolas, « L'Anthropomorphisme dans la poésie scientifique », *op.cit.*

⁴⁵⁵ *La Mer*, Paris, Dreyfous et Dalsace, 1894, p. 94. Nicolas Wanlin livre par ailleurs, dans l'article cité ci-dessus, des analyses du lexique biologique et zoologique de Richepin dans d'autres poèmes.

⁴⁵⁶ La mise à proximité de ces créatures dans un contexte agonique est quasi-systématique dans les représentations visuelles de ces créatures, présentées comme des adversaires en lutte perpétuelle. Déjà, dans les planches descriptives de son inventeur William Conybeare, les deux squelettes étaient comparés (*On the discovery of an almost perfect skeleton of the Plesiosaurus*. Transactions of the Geological Society of London, Transactions of the Geological Society of London, series 2 1:381-389 pp. 11 et 12)

directement par leur nom scientifique avant d'être décrits dans les vers suivants où le didactisme le cède à l'onirisme. Surtout, c'est la mobilisation de myèmes disparates (dragons, vampire, spectre), eux-mêmes insérés dans un chaînage énumératif impliquant des reptiles contemporains réels (serpent, lézard), qui rend compte de l'hybridité des créatures. Les mots pour désigner ces êtres indescriptibles issus du lointain temporel, des profondeurs de ce temps incommensurable, semblent hésiter entre nomination franche et périphrase, invocation et suggestion. La désignation par le nom taxonomique semble appeler des précisions qui, devant l'irreprésentabilité des créatures, ouvrent sur la profusion énumérative et la dispersion des figures, entre bestiaire merveilleux et zoologie. L'hybridité de ces monstres de la science moderne en décadence, c'est donc aussi celle amalgamant le naturel et le surnaturel, le naturalisme et l'onirisme. Surtout, elle met en crise le langage, comme le suggère la chute palinodique de cette strophe de Jean Richepin, le sommant d'épuiser ses possibilités en lui proposant pour sujet l'indéfinissable, érigeant au rang de contre-règle poétique, sans qu'il ne soit besoin de les mobiliser, l'épanorthose et l'aposiopèse, la correction et l'hésitation, en somme, le doute dans la langue, voire l'aveu de son échec.

Cette mise en crise de la langue dont la préhistoire semble tout à la fois le prétexte et l'outil est symptomatique du « passage de cette conscience thétique à la conscience critique⁴⁵⁷ » identifié par Vladimir Jankélévitch comme geste littéraire préparant l'avènement du « monstre de la conscience de conscience »⁴⁵⁸, à la création duquel a préalablement participé la « fièvre de la prolifération⁴⁵⁹ », dont nos derniers extraits montrent de saillants exemples. Les propositions tératogénétiques de Jankélévitch se vérifient par ailleurs dans notre corpus, ce qui nous invite à relire son article fondateur à la lumière de ce que la préhistoire a pu nous dire de la décadence. C'est notamment la codépendance des notions de dégénérescence et de provocation, de poétique de la dégradation et de l'excès, qui nous permet d'affirmer avec lui que

⁴⁵⁷ *Revue de Métaphysique et de Morale*, 90^e Année, n° 4 (Octobre-Décembre 1985), pp. 435-46, p. 440.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 454, c'est-à-dire, selon l'analyse de l'auteur, de la conscience d'un sujet qui ne se contente pas d'avoir conscience de lui-même, mais qui s'ausculte et s'interroge en permanence, se plaît à se regarder s'observer.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 437.

De même que « dégénérer » signifie non pas seulement s'affaiblir, mais s'aggraver ou exagérer, ainsi la décadence ne signifie pas seulement détente, mais surenchère et frénésie. Frénésie et enlisement sont d'ailleurs les deux aspects inverses d'une même rechute en naturalité⁴⁶⁰.

Les deux revers de cette même médaille, constituée par la tragédie moderne de la dégénérescence que force à regarder en face la préhistoire, ont montré la solidarité des faces d'un thaumatrope au moment d'extrême tension : l'imaginaire préhistorique décadent ne semble jamais marcher sans la surenchère, l'excès et l'hallucination. Allons plus loin encore à partir de ce constat et des observations de Jankélévitch pour qui « [l]a décadence pourtant ne se confond ni avec la déchéance théologique, ni avec la dégénérescence biologique, ni avec le déclin individuel⁴⁶¹ », en rappelant que, si elle n'est pas que cela, elle l'est aussi et tout à la fois. La préhistoire décadente nous a permis de prendre la mesure de l'angoisse qu'implique la vision d'un monde qui n'est plus à la mesure de l'homme et d'un homme qui n'est plus à l'image de Dieu, mais aussi de vérifier la saillance de la perspective d'une dégénérescence possible et supposément déjà engagée au niveau de l'espèce, de la « race », de la société, ou de l'individu, et parfois tout cela en même temps, en vertu de la « loi pambologique d'usure et de flétrissement⁴⁶². » Ajoutons encore de sénilité, qui implique la démence, mais aussi le retour à l'enfance ; et nous retrouvons les deux faces de notre thaumatrope.

Cette pambologie qu'identifie Jankélévitch est particulièrement redevable du basculement paradigmatique dont nous avons continuellement cherché les contours épistémiques. Ce qu'elle permet d'envisager, c'est certes bien l'intrication entre destin de l'individu et devenir de la société, identifiée, après le texte inaugural de Paul Bourget, à un organisme vivant, mais aussi, en retour, l'inscription dans l'intériorité de tout phénomène collectif, y compris l'ensemble du passé incommensurable dont nous avons vu qu'il se rejouait constamment sur la scène intime. Même quand elle exhibe ses monstres préhistoriques ou ses ancêtres inavouables, la décadence a bien « pour toute altérité le Soi - qui est le monstre du Moi devenu objet de lui-même⁴⁶³ ». En cela, le ptérodactyle qui hante la modernité

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 452.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 435.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 436. Nous reprenons à notre compte la notion de « pambologie » qui nous paraît intéressante pour notre propos, puisqu'elle rend compte d'une nouvelle façon de regarder le monde, informée par le contexte darwinien qui déborde la science et enjoint d'observer l'ensemble des faits sociaux à travers le prisme des lois biologiques.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 439.

cauchemardesque de Klinger autant que l'homme-singe omniprésent sont à la fois les monstres de la conscience, nécessairement ensommeillée et temporairement délivrée du contrat social, à la fois leur extériorisation que les décadents se plaisent à contempler. Ainsi ces textes sont-ils à la fois l'expression paradoxale d'un déni d'humanité et de son autopsie.

Enfin, Jankélévitch a raison de convoquer lui-même le dinosaure pour dire une autre expression de la démesure dans ces tendances : « [I]a conscience, ayant perdu le sens naturel du grand, se complaît dans le grandiose, qui est un sublime de décadence ; les tarasques et diplodocus dont elle accouche, ce sont les progénitures énormes de sa mégalomanie [...]»⁴⁶⁴. Car, s'il y a antihumanisme en décadence, c'est qu'il y a bien vertige devant les profondeurs, donc amenuisement de l'homme, radicalisation, glissement, scientification du sublime, puisque l'incommensurabilité du temps qu'engage l'idée de préhistoire demeure une démesure chronologique qu'artistes et auteurs tentent d'appréhender par le grandiose dans la rétrogradation, en cédant à l'appel du vide, donc. Nos analyses nous invitent donc à identifier un sublime décadent qui n'est plus le pendant du grotesque, avec lequel il se contenterait de cohabiter, ni même son revers, mais qui se confond avec lui, puisque la profondeur du temps qui y mène est précisément peuplé de ses avatars informes, qui en sont la preuve même. Ce sentiment ne se nourrit pas de la dissolution terrifiante de l'homme dans l'espace qui, écrasé par l'immensité, pense un Dieu infini ; il naît de la dilution du sujet dans le temps qui accable l'individu, le plonge dans un néant sans dieu, accidentel, et sans causes finales. En somme, l'antihumanisme de la décadence pourrait être compris comme une maladie de l'humanisme : alors que ce dernier pouvait jouir d'un relativisme universaliste, invitant à embrasser l'ensemble de l'humanité, la décadence souffre d'un relativisme ontologique et cosmique qui l'invite à nier l'idée même d'humanité. Il nous faut à ce stade relire un dernier passage de l'article de Jankélévitch, pour élucider les énigmes que prononce la préhistoire décadente, ou, plutôt envisager l'acceptation de leur aporie comme seule réponse possible :

Loin que la décadence soit une « régression » il faudrait dire, en ce sens, que la rechute en barbarie est plutôt une régénération : l'homme se retrempe en primitivité pour repartir à zéro ; il appelle de ses vœux les invasions barbares qui détruiront sa civilisation vermoulue et décrépite, qui lui rendront la simplicité salubre des origines ; il se refait, en somme, une enfance et une virginité [...]. Mais comme tout, en un sens, est progrès, c'est-à-dire déclin, il arrive plus souvent

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 442.

que cette primitivité soit elle-même un raffinement, un alibi et une coquetterie de l'extrême modernité⁴⁶⁵.

Ainsi devrions-nous nous abstenir de trancher, devant cet imaginaire qui admet et accouple l'animal et l'homme, l'ange et la bête, le singe et le dandy. Il nous paraît plus convenable et juste de nous laisser guider par ces figures, comme nous l'avons fait, dans les méandres d'une esthétique et d'une poétique protéiformes, plurielles, changeantes, singularisées d'un individu à l'autre, afin d'en esquisser une cartographie thématique et d'en explorer plus profondément les obsessions revendiquées, les angoisses souterraines, mais aussi les béances qu'elles ouvrent et desquelles sortiront d'autres esthétiques, d'autres poétiques.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 455.

TROISIÈME PARTIE. POÉTIQUE DES ORIGINES DANS LE
SYMBOLISME : UNE PRÉHISTOIRE SANS LA
PALÉONTOLOGIE ?

Chapitre I. : histoire, mythes, religion : accéder à la préhistoire sans les outils de la préhistoire

Plus qu'un évincement catégorique, c'est un phénomène de reconduction oblique de la science, passant par son détournement, voire sa subversion et son dévoiement, que nous a permis d'observer notre corpus décadent. Ces artistes et auteurs, décadents de la première heure (Champsaur, Haraucourt ou Richepin) ou figures tutélaires de cette sensibilité (Laforgue, Huysmans, ou, en arts visuels, Klinger, Redon ou Rops), sous couvert de dénonciation de l'hégémonie de la science, adhèrent néanmoins à certaines de ses données, se fondent sur certaines de ses hypothèses, admettent certaines de ses conclusions ou méthodes. Le discours scientifique sur les origines permet notamment aux décadents de nourrir un antihumanisme équivoque, de mettre en crise la centralité, l'unité et l'hégémonie du règne humain, ou simplement de justifier une poétique de l'excès. Mais nous avons également eu l'occasion de voir que la prise en compte des données épistémiques au sujet des origines, de l'homme, mais pas seulement, paramétrait un nouveau rapport à la temporalité notamment au bénéfice du regard pambiotique remarqué plus haut : le paradigme évolutionniste en particulier peut aménager une brèche dans l'historiographie linéaire pour ouvrir sur une temporalité qui ne procède plus de la succession séquencée des événements et des époques. Nous pouvons avoir une intuition de ce phénomène en nous remémorant les stratégies de télescopage, d'anachronismes, de repli du passé sur le présent ou l'avenir vues précédemment,

autant de gestes de superposition venant perturber la linéarité admise du cours du temps et substituant à l'histoire une loi naturelle, toujours et en tout lieu vraie¹.

Mais le rejet du positivisme et de la souveraineté de la science peut se manifester par l'expression, plus radicale, de sa pure et simple invisibilisation. C'est notamment l'un des critères que nous retiendrons pour l'appréciation d'un glissement du décadentisme vers le symbolisme : l'éviction de tout discours scientifique, de son lexique, ses hypothèses et méthodes, du champ de la littérature et de l'art. Pourtant, il est largement admis que la thématique originaire est l'une des notions cardinales de cette tendance². Il convient donc de se demander quelles stratégies peuvent mettre en place des artistes et auteurs pour aborder cette thématique depuis une épistémè dont nous avons vu la prépondérance et qui porte un discours de plus en plus renseigné et balisé sur les origines et, secondairement, ce qu'impliquent ces partis pris. En effet, alors que l'aspiration vers les origines constitue aussi une composante importante de la poétique romantique, il est indéniable que le problème se pose en de nouveaux termes au second XIX^e siècle, dès lors qu'est diffusé l'évolutionnisme et que l'antiquité de l'humanité ou l'existence d'un homme fossile font presque consensus. C'est donc la négociation d'un phénomène de concurrence qu'il s'agira d'observer, dans la mesure où le symbolisme, nous allons le voir maintenant, envisage d'aborder la thématique originaire notamment par rejet de la modernité scientiste, qui a elle-même investi, par des théories biologiques et des archives fossiles, cette question jusque-là entièrement livrée à l'imaginaire.

Différentes stratégies, dont nous allons mener l'examen, peuvent être mises en place pour se soustraire à cette aporie qui consiste à évincer tout discours savant de la thématique des origines alors même que la science s'en saisit alors activement. En premier lieu, l'indistinction et l'allusion, constitutives de ces tendances, peuvent permettre de s'engager sur le terrain des origines tout en évitant sa franche désignation ou sa situation dans une

¹ Ce glissement de l'idéologie du Progrès vers le déterminisme biologique, héritage naturaliste autorisant le pessimisme décadent qui s'en saisit, est notamment analysé, chez des auteurs antécédents, par Paule Petitier dans « "Arrêt de développement" et poétique de l'histoire chez Michelet et chez Quinet », *Épistémocritique*, vol. V, Automne 2009 (<https://epistemocritique.org/arret-de-developpement-et-poetique-de-lhistoire/> [consulté le 14.12.2021]) et par Juliette Azoulai, « Temps évolutionniste et temps révolutionnaire », *op.cit.*

² Le travail de Stead en particulier (*Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.*) fait bien valoir cet élan vers un passé qui peut être celui de l'espèce ou de l'individu et oppose à la « futurition » identifiée par Jankélévitch (« La Décadence », *op.cit.*) une tension vers le passé empruntant nécessairement les voies de la régression, de la monstruosité ou de la négation de la vie.

chronologie scientifiquement balisée. Afin de nous maintenir au sein du périmètre que nous avons délimité, à savoir un discours sur les origines conscient de la notion de préhistoire, nous retiendrons en priorité dans notre relevé les expressions qui suggèrent, même très évasivement, un rapport avec la préhistoire, autrement dit, qui manifestent une prise de distance délibérée avec la discipline préhistorique. Ensuite, il est possible de puiser à nouveau dans les récits cosmogoniques et anthropogoniques ascientifiques qui lui préexistent et dont nous retiendrons ici la mythologie et la Bible. Ici encore, c'est bien par le prisme de la relation que l'exploitation de ces discours entretient avec l'idée de préhistoire, latente, peut-être souterraine, qui retiendra notre attention. Enfin, nous verrons que, non seulement la préhistoire est productrice de sa propre mythologie, paradoxalement moderne, mais aussi et surtout, qu'elle vient nourrir un mysticisme équivoque, entre rejet du positivisme et réexploitation ostentatoirement spéculative des données de la science. Ces dernières observations nous amèneront à dresser un panorama des croyances préhistoriques envisagées depuis la culture symboliste et ésotérique et à comprendre ce que ces conjectures nous disent de la culture qui les produit.

A. Les origines apréhistoriques de l'homme

Nous désignerons par la notion d'aprèhistoricité, calquée sur celle d'anhistoricité, l'éviction assumée et délibérée de toute donnée issue de la science pour aborder les origines alors même que celle-ci, nous l'avons dit, a pris pour objet ces interrogations. Précisons d'abord que l'équivalence que nous proposons entre l'anhistorique et l'aprèhistoricité n'est pas arbitraire et se fonde sur le constat de l'éviction de la préhistoire du champ de la discipline historique, phénomène qui pourrait faire accroire un investissement de la préhistoire par des tendances qui revendiquent une poétique de l'anhistorique, alors que la précision en matière de chronologie historique est également évitée. Autrement dit, sera compris comme aprèhistoricité non pas ce qui tend à exclure toute idée d'historicité de son discours, mais seulement ce qui a trait à la préhistoire, à une époque où cette discipline est pourtant largement vulgarisée, comme nous l'avons vu en première partie de cette étude. Cette mise à l'écart de la préhistoire des débats historiographiques, mais surtout des productions historiennes

institutionnalisées, a notamment été renseignée par Nathalie Richard³. Le paradigme pambologique, c'est-à-dire la tendance à infléchir toute vision de l'histoire des sociétés et des individus vers un discours biologique, nous l'avons vu, occasionne la prise en compte d'une temporalité scandée par les dynamiques d'évolution et de régression, qu'elle soit conçue comme circulaire, continue ou rémittente. En extrayant les origines d'un seuil de l'histoire pour l'installer dans la perpétuité, un tel regard peut également impliquer une abolition pure et simple de l'idée même de temporalité. Les expressions que nous allons analyser ici excèdent donc l'idée de persistance de motifs, scènes, caractères ou comportements préhistoriques observés dans nos précédentes parties pour envisager une permanence totale.

Nous avons vu que la lecture des dynamiques créatives, succession des écoles⁴, effets de retours, stratégies oppositionnelles, quête de la pureté en art, pouvait être redevable, dans le discours historico-critique fin-de-siècle, d'une certaine revendication d'immuabilité. Si elles sont mises en laboratoire dès les années 1880, ces prétentions contaminent également les écoles post-symbolistes qui rejouent cette partition essentialiste : pour Jean Royère, par exemple, « [...] l'art obéit à un principe d'éternité, il est vrai aussi qu'il suit une loi de l'évolution⁵. » Notons que l'évolutionnisme culturel et l'immuabilité sont ici adossés plus que présentés comme solubles, mais ce qui demeure vrai pour l'auteur, c'est que, s'il n'est pas en lui-même immuable, l'art répond à une loi qui, elle, reste invariable : « [...] en tant que création, en tant qu'il émane d'un milieu vivant, l'art n'est pas, il devient. Comme l'humanité, il a une histoire, comme elle, il obéit à une loi⁶. » Il y a donc plasticité, mobilité continuelle de l'art, mais immuabilité du mécanisme qui en dynamise le cours. Rappelons à ce propos la théorie, déjà citée, avancée par Adrien Mithouard, post-symboliste et néo-classique pour qui, dès « l'aube de notre monde, les peuples marchèrent vers l'Occident, et s'éveillant de patrie en patrie, et s'envolant de siècle en siècle, la pensée humaine prit à son tour le même chemin

³ L'histoire de l'institutionnalisation de la discipline préhistorique a été retracée par Nathalie Richard, voir en particulier *Inventer la préhistoire*, *op.cit.*, pp. 102 à 106. Elle a également traité la question de l'approche des historiens dans « L'homme invisible : les historiens français et l'homme fossile à la fin du XIX^e siècle » dans *L'Homme préhistorique. Images et imaginaire*, *op.cit.*, pp. 63-80.

⁴ Voir dans notre précédente partie notre sous-section sur « la théorie et l'histoire littéraires au prisme de la préhistoire ».

⁵ « Un Manifeste symboliste », cité dans *Les Manifestes de la Belle Époque*, *op.cit.*, p. 128.

⁶ *Ibidem*.

qu'ils avaient suivi⁷. » Le projet théorique de Mithouard vise à désigner l'Occident comme le point de chute et l'apothéose de la culture, mais son expression emprunte le chemin d'une dynamique processuelle qui aurait perpétuellement cours.

Du côté des (nombreux) chroniqueurs et théoriciens, nous avons vu que certains faisaient de la geste symboliste une poétique intrinsèquement liée aux origines, l'inscrivant ainsi dans un rapport de continuité ou de permanence avec les temps préhistoriques⁸. Cette extraction d'un projet littéraire, non seulement des contingences historico-culturelles dans lesquelles il s'enracine, mais aussi de tout schéma dynamique, se retrouve chez Claudel qui œuvre à la mise en crise de l'idée même d'historicité, tout en infléchissant sa réflexion vers une préhistoire jamais désignée en ces termes :

Insensé qui pense que rien ne peut s'épuiser comme sujet de connaissances, jamais ! Je vous le dis : vous n'avez point tari le génie de sa liberté et de sa joie... Ouvrez les yeux ! Le monde est encore intact ; il est vierge comme au premier jour !...L'inconnu est la matière de notre connaissance... Les choses ne sont point comme les pièces d'une machine, mais comme les éléments en travail inépuisable d'un dessin toujours nouveau⁹.

La vocation de ce traité manifestaire est, au moins dans ce passage, d'enjoindre à la jeune génération de diriger ses efforts poétiques vers l'exploration de l'inconnu et du mystère, notamment des points aveugles de la connaissance et, ce faisant, de reconduire une vision du monde contenue en germe dans le projet décadent et faisant la part belle à ce que la rationalité scientifique n'explique pas. Cette lecture du monde est placée sous le signe d'un perpétuel renouveau qui fait des origines, non pas un seuil, un point liminaire, mais une condition permanente de toute chose. Claudel insiste plus loin en déployant le thème du souffle poétique, compris comme animant indifféremment tous les hommes de toutes les époques, et tisse un lien plus manifeste avec ceux de la préhistoire, sans, encore, la désigner : « [à] chaque trait de notre haleine, le monde est aussi nouveau qu'à cette première gorgée d'air dont le premier homme fit son premier souffle¹⁰. » Une idée semblable permet au poète Saint-Pol Roux de préciser son symbolisme chrétien tout en assignant au poète une mission démiurgique lorsqu'il

⁷ *Traité de l'Occident, op.cit.*, p. 1.

⁸ Rappelons comment Rémy de Gourmont a reculé et étendu le périmètre du symbolisme puisque pour lui « L'histoire du symbolisme ce serait l'histoire de l'homme même, puisque l'homme ne peut s'assimiler une idée que symbolisée. » (*Le Livre des masques : portraits symbolistes, op.cit.*, p. 36.)

⁹ Claudel, Paul, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 26.

¹⁰ Claudel, Paul, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1967, p. 140.

propose que « le poète continue Dieu, et [que] la poésie n'est que le renouveau de l'archaïque pensée divine¹¹. » L'auteur avait déjà eu l'occasion de partager sa poétique des origines, étendue à l'art dans son ensemble, dans sa réponse à l'*Enquête* de Jules Huret¹².

¹¹ *Les Reposeurs de la procession*, Paris, Mercure de France, 1893, p. 21.

¹² « sans cesse il *devient*. Potentiel Juif Errant de la marche-pour-la-vie, il ambule vers le trône de la perfection- accessible à la seule fin du monde ! » *Enquête sur l'évolution littéraire, op.cit.*, p. 143. Le poète y développe aussi une vision de la recherche de la vérité par la poésie comme un rassemblement des débris d'une beauté originelle perdue.

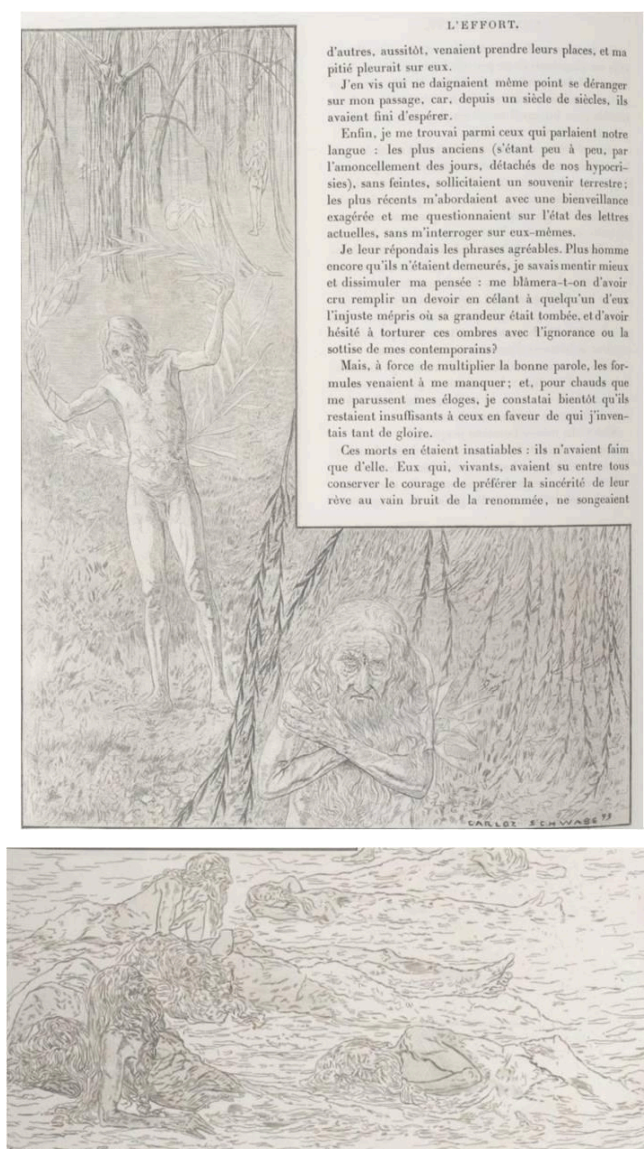


Fig. 17 : Carlos Schwabe, illustrations pour Edmond Haraucourt, « L'Immortalité », dans L'Effort.

Ces modèles ont en commun de proposer une vision extensive, plus que cyclique, des origines, puisque le réel ne cesserait de s'originer, dans l'absolu. En parallèle, en nient toute caractéristique préhistorisante, qui tendrait à les situer dans le temps, et d'autant plus précisément que des classifications chronologiques, en particulier celle de Mortillet, sont alors vulgarisées, comme nous l'avons vu dans notre première partie. Immuabilité et cyclicité des origines sont notamment dialectisées dans la fiction par un auteur dont nous connaissons l'intérêt pour la préhistoire, pour avoir analysé plus haut son excursion dans le roman préhistorique, et dont le parcours est par ailleurs symptomatique des effets de chevauchements

qui se jouent entre symbolisme et décadence¹³ : Edmond Haraucourt. Il fait figurer dans son recueil symboliste *L'Effort*, de 1894, un conte densément théorique, « L'Immortalité »¹⁴. Il met en scène un poète qui, parvenu dans une sorte d'Élysée, remonte le cours du génie humain, rencontrant les premiers hommes confectionnant les premiers outils, les inventeurs modernes et au-delà. Les créateurs archaïques que croise d'abord le narrateur ne sont que succinctement évoqués, et l'illustration de Carlos Schwabe [Fig.17] n'en rend compte qu'allusivement, l'artiste décidant d'en dissoudre les contours dans un trait éthéré. Pourtant, en dépit de ces effets d'indistinction qui concernent en fait l'ensemble de l'œuvre, certains motifs préhistoriques identifiés par Marc Guillaumie, peau de bête, massue, ossements, demeurent saillants¹⁵. Mais ce sont surtout les dernières lignes du conte qui témoignent de cette approche extensive de la préhistoire qui n'en fait pas seulement un paradoxal point de chute, comme nous avons pu l'observer dans l'eschatologie décadente, mais un état de perpétuité étendu jusque dans l'après-vie, sans possible recommencement, puisque le narrateur rencontre, à l'issue de son périple catabatique, des hommes ainsi décrits :

[...] faces de cendre, avec des yeux sans lumière, ombres d'ombres qui, comme nous, avaient connu les misères et la vaine splendeur de la vie et de la pensée, jadis, bien loin jadis, avant le premier déluge...

Ceux dont nous n'avions pas soupçonné l'être antérieur se soulevaient de leur hébétude pour nous voir défiler et, sans demander qui troublait leur repos, se recouchaient ensuite dans la totale indifférence¹⁶.

Puis chacun d'aspirer au silence, à la nuit et l'oubli et de sombrer dans une léthargie régressive, quasi-préhistorique puisque hors de l'histoire, voire de l'humanité raisonnée. On lit encore ici des préoccupations décadentes : le génie humain, arrivé à son terme, se résorbe. Mais cette stase finale s'offre plus à lire comme un aboutissement ultime de tout effort de création que comme un seul phénomène de régression. On le voit, en régime symboliste, la frontière séparant la théorie du récit est friable, et il faut se souvenir que ces propositions

¹³ Nous l'avons rappelé, si les débuts poétiques de Haraucourt semblent marqués par le décadentisme ambiant, son écriture montre ensuite, dans les années 1890 auxquelles appartient le recueil que nous évoquons ici, des caractéristiques typiques du symbolisme. Son œuvre plus tardive que nous mobilisons tout au long de cette étude, *Daâh*, nous semble garder l'empreinte des deux tendances dont elle s'extrait.

¹⁴ HARAUCOURT, Edmond, *L'Effort*, *op.cit.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 92, 93.

reposent notamment sur une extension de la théorie liminaire de Paul Bourget assimilant la société à un organisme¹⁷, selon sa conceptualisation (proposée en 1883) de la décadence de la société comparée à celle du corps et dont on trouve sans doute des échos chez les symbolistes. Pourtant, Haraucourt offre ici une variation doublement originale sur ce thème : alors que la décadence s'attache à mettre en scène des êtres de quintessence, exceptionnellement pervertis, dans une époque jugée vulgaire et médiocre, le récit de Haraucourt, dont la portée allégorique embrasse l'humanité entière, tend plutôt vers un symbolisme certes empreint de pessimisme. De plus, l'absence de tout intertexte savant signale aussi cette inflexion symboliste : les motifs susmentionnés, massue et peau de bête, correspondent en effet tout aussi bien à l'équipement de l'*homo sylvestris*, de Caïn ou encore d'Héraclès.

Le défaut de science, plus que sa subversion, constitue un critère revendiqué de la culture symboliste, en art comme en littérature. C'est notamment ce que déclare le critique d'art et poète symboliste Albert Aurier, qui a contribué, par ses études et chroniques contemporaines à l'effervescence symboliste, à inscrire cette tendance dans l'histoire autant qu'à la doter d'une légitimité critique et théorique :

Ce fut le propre du XIX^e siècle de vouloir introduire la science partout, même dans les choses où elle a le moins affaire – et quand je dis : « la science », il ne faut pas entendre la mathématique, la seule science à proprement parler, mais bien ces bâtardes obtuses de science, les sciences naturelles¹⁸.

Il y aurait certainement matière à disserter sur la préférence exclusive en faveur des mathématiques et les affinités que la poétique symboliste inspirée de Mallarmé lui suppose avec la musique et la poésie. Mais ce qui doit nous retenir ici, c'est plus singulièrement la violence à l'endroit des sciences naturelles et les motivations, bien qu'expéditivement prononcées, du rejet dont elles font l'objet : c'est la supposée étroitesse et la bâtardise qui constituent les chefs d'accusation. Si le premier reproche appartient à l'antienne anti-science ordinaire, le second est plus surprenant et Aurier joue sans doute de sa polysémie : les sciences

¹⁷ *Essai de psychologie contemporaine, op.cit.*, p. 14 : « Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. »

¹⁸ « Essai sur une nouvelle méthode critique », dans *Textes critiques*, Paris, ENSBA, 1995, p. 31. Le texte est publié posthument en 1893 au Mercure de France avec une notice de Rémy de Gourmont. Bien qu'importante, l'activité critique de cet auteur aura été de courte durée (il publie, entre la fin des années 1880 et 1892, date de sa mort, principalement dans *Le Décadent*, *La Revue indépendante* et *Le Mercure de France*).

naturelles seraient une création duale, entre philosophie de la nature et sciences empiriques, donc illégitimes, pouvons-nous supposer. Plus loin, le critique développe l'idée d'une anhistoricité du génie artistique, qui se dégagerait de son époque, en rejetant la science, que l'on suppose être la mauvaise influence de ladite époque... tout en faisant reposer son raisonnement sur des prémisses inspirées de la science :

[...] un artiste est, dans une époque, et par définition, un être d'exception. Être un être d'exception, c'est être en dehors de son époque. Un artiste est donc également, par définition, un être puissant pour réagir contre l'influence des milieux de cette époque, et l'on peut donc admettre que plus un artiste aura réagi contre ces influences, plus il aura cette faculté interne qui le constitue développée, et par conséquent plus il sera artiste¹⁹.

Le raisonnement circulaire admet donc la notion cardinale en zoologie darwinienne d'influence du milieu, pour dessiner en creux l'image d'un créateur comme un être d'exception, quelle que soit l'époque qui le voit vivre. Cette extraction du génie créateur du cours de l'histoire permet de répondre aux exigences du programme symboliste, tel qu'il se lit à travers les œuvres et textes manifestaires, nombreux et parfois contradictoires, mais qui partagent le rejet de la contemporanéité, le refus plus large de la référentialité, le culte du mystère et l'aspiration à l'unicité. De tels présupposés sont particulièrement lisibles dans le manifeste de 1886 publié par Jean Moréas, ou encore dans *La Littérature de tout à l'heure*, publié par Charles Morice trois ans plus tard et dont nous avons déjà commenté des passages.

Déjà, chez le Huysmans d'*À rebours*, la fuite de la contemporanéité était manifeste et s'offrait comme un paramètre majeur de l'attitude asociale et aristocratique du personnage. Ce rejet admet parmi ses points de fuite la préhistoire, en vertu d'une volonté de se trouver n'importe quand hors de ce temps, pour détourner le titre du poème de Baudelaire que Des Esseintes a gravé sur sa cheminée :

Ne pouvant s'harmoniser qu'à de rares intervalles avec le milieu où il évolue [...] il [l'artiste] vient un moment où il s'évade violemment du pénitencier de son siècle et rôde, en toute liberté, dans une autre époque avec laquelle, par une dernière illusion, il lui semble qu'il eût été mieux en accord.

Chez les uns, c'est un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts ; chez les autres, c'est un élan vers le fantastique et le rêve, c'est une vision plus

¹⁹ *Ibidem.*

ou moins intense d'un temps à éclore dont l'image reproduit, sans qu'il le sache, par un effet d'atavisme, celle des époques révolues²⁰.

Huysmans replie donc les temps préhistoriques, toujours obliquement désignés, sur un présent onirique, ou plutôt, une brèche aménagée en son sein. Nous retrouvons donc, dès la parution de ce roman dans lequel puiseront autant les décadents que les symbolistes, les deux critères principaux de ce que nous avons désigné comme un passé préhistorique : l'évocation d'une ère antérieure à l'histoire qui ne dit jamais son nom, et la pérennité ou l'extensivité de ce moment liminaire, ici reconduit dans la rêverie. Ce régime onirique de préhistoricité qui permet la sortie de l'histoire, et en particulier des contingences contemporaines, ouvre aussi la voie au projet, cher aux symbolistes depuis Mallarmé, de sortie de la référentialité. L'imaginaire préhistorique, à cet effet, porterait en lui-même les conditions de réalisation de ce programme poétique, si l'on en croit Marc Guillaumie qui désigne par « ivresse des profondeurs » la possibilité qu'offre la préhistoire de verser dans la rêverie et l'introspection, donc à évincer les données scientifiques, à mesure que l'on s'éloigne dans le passé²¹. En cela, l'imaginaire préhistorique peut s'offrir comme un terrain paradoxalement privilégié de l'expression des obsessions symbolistes dès lors que ses acteurs en évacuent les données scientifiques pour l'infléchir vers un *in illo tempore* insituable. Le symbolisme peut donc y puiser, à condition de contourner son approche savante, pour déployer sa vision d'un temps sans commencement ni fin, mais aussi son relativisme et son subjectivisme radical, puisque c'est dans le geste créateur de l'artiste (Aurier) ou l'inconscient du dandy (Huysmans) que circule cette évasive antéhistoire²².

Cet évincement au profit d'une poétique à part entière nous permet donc, d'une part, de cerner la spécificité du traitement symboliste de la matière préhistorique, puisque, comme le constate Muriel Louâpre²³, la poésie scientifique inscrit toujours le passé préhistorique dans un récit classique, reposant sur des phénomènes de continuité voire de causalité, ce qui n'est pas le cas chez les symbolistes, en poésie ou ailleurs. Mais il permet également de dégager les tendances du symbolisme dont, précisément, la haine conjointe du présent et de la science, qui

²⁰ À rebours, *op.cit.*, pp. 272, 273.

²¹ *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p. 164.

²² Pour des commentaires plus approfondis sur ces dernières caractéristiques, voir MICHELET-JACQUOD, Valérie, *Le Roman symboliste, un art de l'extrême conscience*, *op.cit.*, pp. 93, 94.

²³ « Signes fossiles dans la poésie du XIX^e siècle », *op.cit.*

les encourage à rêver un passé atemporel et fantasmatique, dont Françoise Grauby identifie quelques raisons :

Huysmans, Bloy, Barrès, Bourget, se réclament de l'artiste visionnaire que fut Michelet et se souviennent de son œuvre passionnée. Comme le célèbre historien, ils souhaitent s'impliquer, mettre leur vie dans les évocations du passé. Ils s'opposent en cela à l'école historique méthodique et à la nouvelle génération d'historiens positivistes²⁴.

Cette génération trouve peut-être dans ces origines fantasmatiques une voie de sortie à l'historiographie positiviste dont nous avons vu qu'elle se saisissait peu de la période préhistorique pour mieux la déléguer à l'anthropologie, l'ethnologie comparée, la biologie évolutionniste voire la géologie²⁵. C'est ce qui fonde la spécificité du traitement symboliste, alors que le romantisme proposait un retour sur un passé antéhistorique fantasmatique, mais depuis une autre épistémè, privée des révélations à venir quant à l'ancienneté de l'humanité, et assignait d'autres valeurs au conte²⁶. Car, entre le romantisme et le symbolisme s'écoulent des décennies de recherches, d'excavations, d'accumulations de documents fossiles et de théorisation ; contourner toutes ces données, c'est en soi affirmer quelque chose, *ex negativo*, à savoir que les origines constituent un mystère inviolable sur lequel la science ne saurait lever le voile²⁷.

Car cet attrait pour le mystère, nous l'avons dit, constitue, avec les notions d'unicité et d'extensivité des origines, un autre aspect déterminant de l'imaginaire symboliste. En cela, les symbolistes réalisent plus que d'autres ce que Rémi Labrusse identifie comme les « deux affects fondamentaux, le désir d'histoire et le sentiment d'abîme du temps », auxquels donne prise la préhistoire, se manifestant par une « extension indéfinie » et le signe d'un autre rapport

²⁴ *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, Paris, Nizet, 1994, p. 34.

²⁵ Nathalie Richard livre une éclairante étude de la préhistoire positiviste perçue depuis l'histoire dans sa contribution pour *La Préhistoire au présent* (*op.cit.*) et distingue notamment deux visions : celle de « l'histoire primitive » proposée par Littré, et celle de « l'antéhistoire » selon Renan.

²⁶ Voir à ce sujet LÖWY, Michael et SAYRE, Robert, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, pp. 36, 37. Il semble que ce qui attire les romantiques vers le conte et le mythe, c'est d'abord une conception du genre marquée par ses affinités avec une parole populaire voire instinctive et irrationnelle.

²⁷ Rodolphe Rapetti envisage cependant la recherche de l'unité comme un héritage de l'illuminisme romantique remobilisé en vue de contester le naturalisme, qui repose sur le principe matérialiste de la classification par l'identification de différences et de séparations. Aussi, réinvestissent-ils le mythe comme un terrain n'ayant pas de prise avec l'actualité et l'événement, mais aussi où peut se recomposer une unité perdue (*Le Symbolisme, op.cit.*, p. 8).

à la temporalité, « existentiel et non historique²⁸ ». C'est d'ailleurs peut-être l'insaisissabilité par les historiens de ces origines, sur laquelle l'auteur s'arrête dans les pages suivantes, qui participe à les muer en un vague immémorial, un révolu dont le présent garde la trace, et qui ne s'impose pas à la mémoire ni ne s'oppose à l'oubli mais se tient hors du temps, par-delà la tradition, pour reprendre l'hypothèse de Labrusse.

Francis Poictevin, décadent mystique et ami de Huysmans, offre un exemple saisissant de cette vision à la fois mystérieuse, voire occulte, et extensive de cette rêverie originaire au moment où sa littérature glisse justement du décadentisme au symbolisme :

Fascinant vertige intellectuel, quand, franchissant la région des sensations même ultra-raffinées, on se meurtrit à surprendre par-delà les impondérables le substrat de l'être. L'âme voudrait, bien plus loin que les ancestrales récurrences si regrettées cependant dans la presque impossibilité de leurs retrouvailles, se fixer sans plus d'oscillations au point de mire de l'Essence, dont l'attrait justement est qu'elle demeure invisible et reculée. Mais des fois, dans le silence de notre solitude, il semble que passent des souffles inconnus, traînes de l'arôme primordial²⁹.

L'appel des origines s'assimile ici à un appel du vide ouvrant sur une quête ontologique pour peu que l'on y cède. Encore une fois, la notion d'originité va de pair avec celles d'absolu et de pureté, toutes trois faisant l'objet d'une même quête : retrouver le point aveugle des origines, c'est avoir accès à l'essence de l'être, dont le sujet perçoit confusément l'extension dans certains moments privilégiés du présent. Le caractère apréhistorique de cette réflexion tient en ce que ce point liminaire de toute chose vers lequel le sujet se sent aspiré se place en amont de tout savoir. Paradoxalement, c'est donc l'importance voire la primauté qu'accorde le symbolisme au concept d'origines qui justifie l'exclusion de la science qui se préoccupe de ce même problème : la préhistoire et les disciplines qui lui sont associées ont beau dessiner les contours d'un passé humain de plus en plus informé, l'objet de la quête symboliste se situera toujours au-delà du visible. En cela, la préhistoire reçoit le même traitement, de la part des symbolistes, que celui que réserve tout discours d'inspiration

²⁸ *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, pp. 48, 49.

²⁹ *Double*, Paris, Lemerre, 1889, pp. 72, 73. Auteur caractéristique du symbolisme, par la préciosité de son style et son intérêt pour un mysticisme noir, voire effréné, Poictevin collaborait fréquemment avec *La Revue indépendante* et était un proche ami de Huysmans et de Gourmont. *Double*, dédié au « peintre génial des mythes, Gustave Moreau », constitue un exemple caractéristique de ce symbolisme stylistiquement hermétique jusqu'au seuil de l'abstraction. Il raconte (mais la narration est indécise, minimale et onirique) l'existence d'un couple, un « il » et un « elle », qui relève plus du concept que de la vie matérielle, et qui semble se caractériser par le regret d'une unité perdue.

spiritualiste et, plus globalement, antimatérialiste, à l'ensemble des propositions scientifiques. S'il ne s'agit pas de nier systématiquement ses conclusions, ces discours auront tendance à insister sur ce sur quoi elles n'ont pas prise. Une telle position est d'autant plus lisible lorsqu'on la situe dans la culture positiviste de laquelle elle se dégage et que ses détracteurs, symbolistes en tête, ont pu percevoir comme une hégémonie illégitime de la lecture scientifique du monde. Mais, si elle nous renseigne sur une attitude intellectuelle, ayant toujours cours mais s'originant particulièrement dans cette époque et contre elle, cette position permet en retour de mieux saisir, *via* son rapport à la science, les paramètres de la poétique symboliste. Car l'invitation à se tenir à l'orée de la désignation du scientifiquement connu réalise sur le plan poétique celle à suggérer les sujets et les objets plutôt qu'à les nommer, voire à convoquer ce qui est absent du monde : de la même manière que la fleur qu'accueille le poème de Mallarmé est « l'absente de tous bouquets », la préhistoire que dessine la poétique symboliste, ou plutôt, vers laquelle elle s'efforce de faire signe, est absente de toutes collections et de toute publication savantes.

Une fois de plus, il convient d'y insister, l'accès à cette originalité insituable s'ouvre bien dans le présent, mais perçu par le prisme d'une âme singulière au moment de l'introspection, de la divagation onirique ou, comme dans cet autre passage du même ouvrage, d'une révélation épiphanique :

À jour faillant, la pluie ayant discontinué, c'était de l'estacade, dans le glacis ardoise des vases à basse mer, des prolongements lumineux, des gris vermeils, des gris d'un or hésité, des gris d'argent à la pâleur pure, mais un gris d'une suave naïveté était l'âme de ces nuances, et c'était pour *lui* comme la trace perdue, un moment revivifiée, de la grande religion aryenne primitive où l'union infinie se reconnaissait aux lueurs crépusculeuses, dans le fondu sans limite mais non plus on non indistinct de la nature³⁰.

Nous aurons l'occasion de revenir sur la théorie de l'arianisme, en vogue dans les tendances ésotériques fin-de-siècle, mais attachons ici notre attention aux conditions de déploiement de cette vision. La contemplation de l'atmosphère et sa restitution par le biais d'une description s'apparentant à une ekphrasis indique bien que c'est à l'occasion d'un ravissement esthétique qu'advient ce que l'on pourrait appeler une *chronophanie* pour désigner ce surgissement du temps révolu mais pressenti et recelé dans l'intériorité du sujet. Si ce sont donc bien les éléments extérieurs qui ouvrent la voie qui mène à une spiritualité

³⁰ *Ibid.*, pp. 73, 74.

originaires et primitives, c'est à condition qu'ils soient saisis par une conscience singulière, dont la nuance grise peut d'emblée se lire comme le signe, depuis l'« Art poétique » de Verlaine. Ainsi, en faisant des origines un sentiment, voire une sensation, plus qu'un chronotope situé et daté, capable de remonter à la surface de l'être qui en conserve le souvenir, le symbolisme oppose la révélation poético-spirituelle à l'excavation archéologique.

Nous nous situons donc aux antipodes de l'imaginaire populaire du monde perdu, dont nous avons vu qu'il constituait une hétérochronie spatialisée, à savoir un temps immémorial retrouvé à l'occasion d'une exploration dans l'espace, puisque, chez les symbolistes, le voyage vers l'antérieur est d'abord intérieur et les visions qui en surgissent ne viennent pas donner vie et corps aux archives fossiles. La préhistoire atemporelle et permanente du symbolisme est donc évidemment fort éloignée de celle de l'imaginaire populaire, mais elle l'est, plus subtilement, de celle des décadents dont nous avons observé les contours et les enjeux dans la précédente partie. Alors que ces derniers, en raillant la science, rejetaient avec elle l'objet de ses investigations, à savoir la nature, les symbolistes semblent aspirer à poser un regard idéalisé sur la nature, donc anti-matérialiste, pour mieux en approcher la substance. Le cheminement littéraire de Camille Lemonnier, du naturalisme au symbolisme puis à l'exaltation de la nature sur un mode païen, en passant par le décadentisme dont nous avons vu des exemples, témoigne bien de cette modulation. En effet, ce cousin de Félicien Rops et habitué de la vie parisienne est certes proche du naturalisme, depuis la parution de *Un Mâle* (1881), qui lui vaut le respect des zoliens, mais aussi de *La Jeune Belgique*, au sein de laquelle l'on croise des symbolistes et décadents, qui lui offre son soutien après le scandale provoqué par ce roman. De plus, à partir de *L'Hystérique* (1885) et, plus encore, *Le Possédé* (1890), il se rapproche du décadentisme par ses thèmes, mettant en scène des femmes fatales, privilégiant le vacillement de la raison, l'indécision entre matérialité et idéalité, mais aussi la mise à nu de la vie instinctive et cérébrale. Il s'en approche également par son écriture, qui devient un véritable laboratoire stylistique. Si ses derniers ouvrages montrent une volonté de célébrer la nature sauvage, y compris en l'homme, il se rapproche du symbolisme par son ambition de livrer une littérature suggestive, à même de rendre compte de la vie de l'esprit et des sensations. Ainsi, de la représentation de la nature comme un espace intrinsèquement hostile, il passe très vite à l'exaltation du primitivisme qui peut se déployer

sur ce terrain asocial et donne à certains de ses récits des allures de robinsonnades à rebours³¹. En vertu de ce glissement capital pour distinguer le symbolisme du décadentisme, c'est donc l'entière de la vision des origines qui bascule. Chez les uns et les autres, la préhistoire est certes bien souvent intérieure. Mais, chez les décadents, elle est refoulée dans son inconscient par l'homme moderne sous la forme de ses instincts primaires, souvenirs d'un âge farouche que les contraintes sociales tentent de policer. Chez les symbolistes, elle sourd plutôt dans une mémoire occulte qui se souvient confusément d'un âge d'or que la science ne désigne pas et que les textes sacrés pressentiraient.

Préadamites, âges antédiluviens, création de l'homme ou du monde, les premiers pas de la discipline préhistorique donnent à lire, par le seul lexique qui y est mis en laboratoire, la persistance de l'intertexte religieux, dont elle se détache peu à peu, au moment même où la littérature symboliste, elle, y revient. Nous développerons tout à l'heure le recours à la Bible et aux autres textes mythologiques pour atteindre la préhistoire en contournant la science, mais réservons ici une place particulière aux écrits théoriques d'André Gide, futur fondateur de la plus classique *NRF*, mais qui bénéficie alors, au début des années 1890, du soutien de Mallarmé en raison de la réception de ses *Cahiers d'André Walter* à travers lesquels la génération symboliste reconnaît un des leurs. En effet, l'insistance de Gide sur la nécessité de diriger l'effort poétique vers le retour à un âge d'or n'est pas étrangère aux mutations dont nous venons de mener l'examen. D'abord, son *Traité du Narcisse*, qui vise à fonder une théorie symboliste synthétique, repose en grande partie sur ce que nous avons appelé l'extensivité des origines, comme en témoigne ce passage :

Le Paradis n'était pas grand ; parfaite, chaque forme ne s'y épanouissait qu'une fois ; un jardin les contenait toutes. S'il était, ou s'il n'était pas, que nous importe ? Mais il était tel, s'il était. Tout s'y cristallisait en une floraison nécessaire, et tout était parfaitement ainsi que cela devait être. - Tout demeurait immobile, car rien ne souhaitait d'être mieux. La calme gravitation opérait seule lentement la révolution de l'ensemble.

Et comme aucun élan ne cesse, dans le Passé ni dans l'Avenir, le Paradis n'était pas devenu – il était simplement depuis toujours³².

³¹ KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Camille Lemonnier : du *Jardin de la mort* au rêve de l'âge d'or », *La Réserve* [En ligne], La Réserve, Archives I. Krzywkowski, HDR, vol. 1. *Du jardin à l'espace littéraire, Du paysage moderne à la spatialisation*, mis à jour le : 23/11/2015, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/reserve/228-camille-lemonnier-du-jardin-de-la-mort-au-reve-de-l-age-d-or>.

³² *Traité du Narcisse* (1891), dans *Six Traités*, Paris, Gallimard, pp. 13, 14.

La moindre importance qu'accorde le poète à la question de la réalité effective ou non du « Paradis » indique bien, d'une part, le rapport schopenhauerien au réel³³ qui fait passer pour vrai ou équivalent tout ce qui émane des représentations, dont l'imagination créatrice devient un avatar, mais aussi de la prévalence de l'intériorité sur la véracité. Et c'est bien à partir du moment où ces prémisses ont été admises, que le jardin primordial n'a pas besoin d'avoir existé effectivement pour être investi d'une attention poétique et que l'intériorité du poète en demeure l'éternel siège, que la vision extensive est permise : cet âge d'or primordial n'advient pas à un moment donné, il est infini parce que indéfini. Plus loin, on lit bien que c'est sous l'autorité de Schopenhauer et au bénéfice d'une appropriation poétique de ses concepts que se déploie cette extensivité d'une ère préhistorique, car toujours latente et jamais abolie : « Le Paradis est toujours à refaire ; il n'est point en quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence. » L'auteur précise encore plus loin : « Tout s'efforce vers sa forme perdue ; elle transparait, mais salie, gauchie, et qui ne se satisfait pas, car toujours elle recommence [...]»³⁴. » Ces aspects de la poétique qu'échafaude Gide viennent nourrir un projet que l'on ne saurait qualifier autrement que de symboliste dans la mesure où le rôle qu'il assigne au créateur tient en sa capacité à révéler, à faire jaillir une vérité essentielle, mais invisible :

Triste race qui te disperseras sur cette terre de crépuscule et de prières ! Le souvenir du Paradis perdu viendra désoler tes extases, du Paradis que tu rechercheras partout – dont viendront te reparler des prophètes- et des poètes, que voici, qui recueilleront pieusement les feuillets déchirés du Livre immémorial où se lisait la vérité qu'il faut connaître³⁵.

Le poète se voit donc investi d'un sacerdoce quasi-démiurgique non pas seulement parce qu'il recrée le monde, mais d'abord parce qu'il le lit. Nous sommes loin ici de l'image, déjà rencontrée chez Balzac puis les naturalistes, de l'écrivain qui déchiffre le monde du passé et en retrouve le fantôme par la pratique d'une écriture rigoureusement scientifique (comme Cuvier qui reconstitue le tout avec la partie ou le géologue qui lit dans les strates de la Terre son passé accumulé). Il s'agit bien plutôt d'une conception mystique et ésotérique, mais aussi

³³ On date de la fin des années 1880 sa découverte des écrits de Schopenhauer (voir à ce propos SHAHPAR-RAD, Katayoun, « Le rôle de la philosophie de Schopenhauer dans la genèse des œuvres de jeunesse de Gide, *Les Cahiers et Les Poésies d'André Walter* », dans *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 6, 11, 2010, 74-86. DOI : 10.22129/plume.2010.48826

³⁴ *Traité du Narcisse, op.cit.*, p. 18.

³⁵ *Ibid.*, p. 17.

fondamentalement romantique, qui se passe de toute référence à la science : mystique parce qu'elle suppose la latence d'un monde caché, approchable par l'intensité de la foi à laquelle s'assimile l'acte créateur, ésotérique parce que cet accès est assuré par la lecture de ce qui se déroberait au regard des non-initiés, selon le principe du troisième œil que l'orientalisme répand dans les cercles symbolistes³⁶. Plus loin, l'auteur développe et insiste :

Le Poète est celui qui regarde³⁷. Et que voit-il ? – Le Paradis.

Car le Paradis est partout ; n'en croyons pas les apparences. Les apparences sont imparfaites : elles balbutient les vérités qu'elles recèlent ; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, - puis redire ces vérités. Est-ce que le Savant fait rien d'autre ? Lui aussi recherche l'archétype des choses et les lois de leurs successions ; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement. Mais ces formes premières, le Savant les recherche, par une induction lente et peureuse, à travers d'innombrables exemples ; car il s'arrête à l'apparence, et, désireux de certitude, il se défend de deviner³⁸.

Une fois de plus, les « apparences » sont révoquées au profit de vérités à excaver, à rendre, qui peuvent être tout à la fois des représentations ou de la vision intérieure, c'est-à-dire, encore, un abandon à la contemplation dans la pure tradition romantique. Ici plus qu'ailleurs, la rupture avec la science est consommée et actée ; la préhistoire n'est pas explicitement désignée, mais il apparaît que c'est bien elle et les matériaux qui font l'objet de ses investigations, qui, en creux, est mise au ban³⁹. Et c'est à la condition de cet évincement que, non seulement le poète peut se réapproprier le problème des origines, mais aussi le dégager de tout discours chronologisant, de toute datation, pour se demander si « [...] le Paradis, hors du temps lui-même, n'était peut-être jamais que là – c'est à dire idéalement⁴⁰... ». De ce fait, les origines préhistoriques recherchées par Gide, puisque, symptomatiquement, il écarte la préhistoire sans la nommer, ne semblent plus avoir grand-chose à voir avec

³⁶ Plus spécifiquement importée d'Inde, on retrouve la notion dans le bouddhisme, l'hindouisme, mais aussi le taoïsme. Cet « œil de la sagesse » permettrait de voir au-delà du visible hors et en soi. Elle est importée en Occident par les occultistes, en particulier théosophes et rosicruciens, puis anthroposophes.

³⁷ On reconnaît ici le legs romantique, notamment de Victor Hugo : « Je suis un grand regardeur de toutes choses, rien de plus, mais je crois avoir raison ; toute chose contient une pensée ; je tâche d'extraire la pensée de la chose » (*Le Rhin*, 1842, p. 381).

³⁸ *Le Traité du Narcisse*, op.cit., p. 18.

³⁹ Pour Rapetti, « L'historiographie française postérieure à 1870 sera ainsi très marquée par l'école allemande, qui remettait au premier plan le fait et le document. Revivifier le mythe revenait à proposer un antidote aux représentations humaines de l'évolution humaine qui s'appuyaient sur les certitudes historiques. », *Le Symbolisme*, op.cit., p. 245

⁴⁰ *Traité du Narcisse*, op.cit., p. 25.

l'originarité, mais plutôt avec l'Essence qui s'y fond, et reposent sur un amalgame des deux sens du « primordial » : ce qui vient avant toute chose (mais qui peut demeurer dans le temps), et ce qui est essentiel par-dessus tout (mais qui peut sourdre sous le réel).

Admettons, enfin, que la préférence du modèle édénique et, plus largement apréhistorique, au détriment de la reconduction du discours scientifiquement informé, ne dégage pas ces productions de tout terreau idéologique, loin s'en faut. Nous l'avons remarqué, elle est en soi porteuse d'un discours anti-science et, corollairement, anti-progrès, qui se devine *ex negativo*. Nous examinerons plus loin en détails l'imaginaire édénique, et plus globalement le recours aux mythes, mais nuancerons d'abord nos précédentes conclusions au moyen d'exemples picturaux, et nous verrons que la mobilisation de ce même modèle édénique peut, au contraire, servir à louer et appeler le progrès. Des exemples de la même époque, issus de milieux modernistes ou plus académiques, parcourent en effet un itinéraire diamétralement inverse à partir des mêmes paramètres, à savoir : l'évocation des origines sans la préhistoire, l'imaginaire édénique, et ce que nous avons appelé son extensivité. Le tableau que Paul Signac présente au Salon des Indépendants de 1895, *Au Temps de l'harmonie* [C.5], déploie son message idéologique dans la brèche qu'ouvre l'*hiatus* entre ce qu'il montre et son titre. Alors que ce dernier annonce la peinture des tropes traditionnels de l'âge d'or, qui montreraient de bons sauvages heureux et nus dans une nature généreuse, le tableau met en scène des hommes et femmes modernes dans une nature domestiquée. Les sujets s'adonnent aux loisirs, à l'amour, aux plaisirs et aux arts, cependant qu'une pelle en bas à gauche et des machines agricoles en haut à droite indiquent que c'est bien l'œuvre conjointe de la technique et du travail qu'elle facilite, en particulier celui de la terre qu'elle soumet, qui permet l'ataraxie qui s'épanche dans la diagonale qui les relie. Les habits sont évidemment modernes, bien que portés (ou non) avec liberté, et deux autres éléments encadrants servent à redire l'imminence, plutôt que la nostalgie, de cet âge d'or : le coq, qui ne renvoie pas seulement à l'appropriation de la nature et à la ruralité mais chante aussi le matin d'un nouveau monde, et les bateaux, signes de la domestication, cette fois des eaux, par la pêche et le loisir, mais aussi de l'horizon à entreprendre.



Fig. 18.a : Clémentine-Hélène Dufau, Géologie, panneau mural pour la salle des autorités de la Sorbonne.

Ainsi, à partir de prémisses similaires à celles du symbolisme, le peintre moderniste, engagé dans la cause anarchiste par ses œuvres, ses écrits (pour des revues militantes et ses soutiens (notamment financiers), parvient à des conclusions différentes : exaltation du progrès social par celui de la technique, dont découle l'harmonie, la paix, le bonheur, la culture des arts et des idées, confiance en l'avenir et inscription d'un projet politique, anarchiste comme ont pu s'en réclamer certains symbolistes, dans le réel plutôt que dans les lettres et l'esthétique. Ces paramètres sont peu étonnants chez un peintre indépendant et annoncent des tendances que suivront les continuateurs ou les détracteurs du symbolisme, notamment dans les milieux naturistes⁴¹, redevables de la dernière période de Zola (dont *Travail*), dans les avant-gardes primitivistes ou chez les partisans d'un néoclassicisme. On retrouve néanmoins une autre alternative, bifurquant sur un autre itinéraire, chez une peintre formée par les institutions mais

⁴¹ Fondée en particulier autour de la *Revue naturiste*, par Maurice Le Blond et Saint-Georges de Bouhélier, ce mouvement propose, à partir des dernières années du siècle, un retour au réel, que les symbolistes auraient abandonné, passant par l'exaltation de la nature et de la vie en son sein.

qui suivra une voie plus expérimentale : Clémentine-Hélène Dufau⁴². Dans *Géologie* [Fig.18.a] et *Zoologie* [Fig.18.b], panneaux muraux réalisés pour la Sorbonne en 1910, c'est encore la dialectique entre les titres et les toiles qu'ils désignent qui indique la confiance en la science, au service de laquelle est mobilisé l'imaginaire édénique. Le premier fait certes signe vers la paléontologie en plaçant en son centre une ammonite dont la circonvolution peut symboliser l'enroulement du temps, mais le fossile est porté par un nu féminin idéalisé qui le fait passer pour un fruit de la connaissance d'un nouveau genre. Le paysage est certes dominé par des nuées possiblement volcaniques et traité dans des tons chauds ignés, mais l'ensemble dégage une évidente harmonie, par l'équilibre de sa composition et la facture vaporeuse des touches. Le second met en scène un nu masculin attirant vers lui les animaux au son de sa flûte. L'œuvre joue donc à nouveau sur les motifs privilégiés des représentations de l'âge d'or et suggère une harmonie entre l'homme et la nature abondante qu'il commande, en dépit du traitement cloisonniste des figures. Dans l'une et l'autre toile, un rapport s'installe explicitement entre une vision idéalisée des origines et l'exaltation de la science moderne dont les noces avec la nature retrouvée se célèbrent dans un Éden atemporel.

⁴² De formation académique, Clémentine-Hélène Dufau se fait connaître au tournant du siècle comme affichiste et en honorant de nombreuses commandes publiques (décorations, fresques, tableaux). Cependant, son style se libère peu à peu des contraintes académiques notamment enseignées par Bouguereau pour tendre vers plus de liberté formelle dans le choix des couleurs et le traitement des formes. Après-guerre, à la fin de sa vie, elle assumera son intérêt pour l'ésotérisme, qu'elle cherchera à exprimer en art, tout en espérant le concilier à sa confiance en la science.

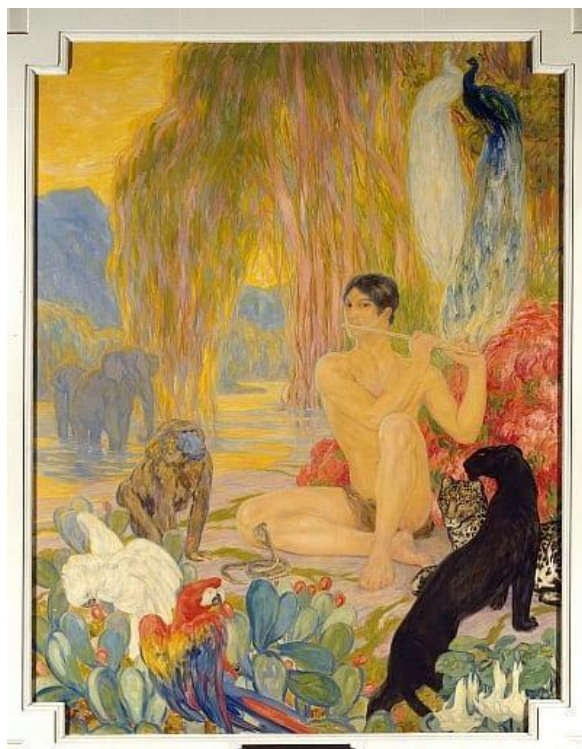


Fig. 18.b : Clémentine-Hélène Dufau, Zoologie, panneau mural pour la salle des autorités de la Sorbonne.

Gardons-nous néanmoins d'attribuer à la culture symboliste de telles représentations, bien qu'elles en reçoivent peut-être l'écho, comme en accueilleront le souvenir les écoles post-symbolistes : de tels exemples doivent plutôt nous inviter à envisager comme possible la célébration de la science sur un mode édénique par certains artistes pour mieux considérer sa critique, au profit de ce même modèle édénique, par les symbolistes. Nos précédents exemples soulignent en effet la préférence très manifeste du symbolisme pour les modèles ascientifiques des origines. Plus que du seul refus de la science, et avec elle, du positivisme, du progressisme, voire de la modernité, nous avons vu que cet évincement était aussi la marque d'un rapport spécifique au temps, dont l'extensivité ou la cyclicité sont des paramètres notoires. En effet, le symbolisme revendique à cet égard un autotélisme radical : refuser la science, ce n'est plus refuser avec elle la nature pour elle-même. Il s'agit davantage de refuser la *nature* de cette nature envisagée par le positivisme, à savoir sa dimension matérielle, lisible et auscultable. Enfin, ce refus peut passer par une autre substitution, celle d'une alternative poétique à la science pour atteindre les origines, *via* l'intertexte mythographique, alternative posée comme supérieure, parce que issue de l'imagination.

B. Permanence et rayonnement des discours bibliques et mythiques

Si l'on en croit certains promoteurs du symbolisme eux-mêmes, dont nous avons néanmoins pu apprécier la diversité et les divergences théoriques, le symbole, sur lequel la nouvelle tendance fait reposer toute sa poétique, a intrinsèquement partie liée avec l'originarité. Ainsi, Charles Morice répond en ces termes à l'Enquête de Jules Huret qui tente de cerner les contours du symbolisme : « Quant au symbole, c'est le mélange des objets qui ont éveillé nos sentiments et de notre âme, dans une fiction. Le moyen, c'est la suggestion : il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu⁴³. » On le voit, la suggestion, l'indirection de la parole poétique qui se refuse à désigner le monde, a pour but de bâtir un récit implicite, ou plutôt, d'en éveiller l'idée chez le poète et son lecteur, comme si l'impalpable vers lequel tend tout effort créateur visait à lui faire retrouver du perdu. Dans *La littérature de tout à l'heure*, Morice précise, mais avec le vague proverbial des symbolistes, les contours de cette originarité à reconquérir :

Car la forme, dans l'œuvre ainsi parfaite et idéale, n'est que l'appât offert à la séduction sensuelle pour qu'ils soient apaisés, endormis dans une ivresse délicieuse et laissent l'esprit libre, les sens enchantés de reconnaître les lignes et les sons primitifs, les formes non trahies par l'artifice et que trouve le génie dans sa communication avec la Nature⁴⁴.

L'originarité, à laquelle l'auteur renvoie ponctuellement en termes de primitivité, a donc à voir avec la pureté, contre l'artifice, avec l'essence, contre l'apparence. Nous avons vu tout à l'heure des exemples, en particulier chez Gide, de cette mission assignée à la poésie, et force est de reconnaître que cette conception s'impose comme un critère définitoire du symbolisme tant il le traverse de part en part⁴⁵. En dirigeant leurs efforts poétiques vers la révélation d'une surnature, d'un monde suprasensible que la création doit permettre d'approcher, notamment par un jaillissement des origines dont nous avons parlé en termes de *chronophanie*, les symbolistes ouvrent évidemment la voie à un retour du sentiment religieux,

⁴³ MORICE, Charles, « Réponse à une enquête », *op.cit.*, p. 85.

⁴⁴ *La Littérature de tout à l'heure*, *op.cit.*, pp. 33, 35.

⁴⁵ On en retrouvera l'écho chez le poète post-symboliste Jean Rivière, lorsqu'il proposera de « retrouver la vertigineuse réalité des premiers âges » (« Introduction à une métaphysique du rêve », *Nouvelle Revue Française*, n° 10, 1909, p. 256), après avoir préalablement poétisé un panthéisme originaire : « Quand les premiers hommes au sein des forêts primitives allumaient le feu du soir pour éloigner les fauves, quand ils surprenaient danser dans les clairières d'épouvantables merveilles, quand au regard qu'ils plongeaient, en y rassemblant toute leur âme, dans le mur des ténèbres, bougeaient de silencieuses formes inconnues, quand le tonnerre charriait des dieux, alors le monde était vivant. » (*Ibid.*, p. 254)

sous les formes que nous verrons. En même temps, la prévalence qu'ils accordent au langage, à la poésie et à la fiction sur la vie matérielle les encourage à réinvestir les mythes. Mythes et religions s'offrent comme des récits concurrents au discours scientifique et que le rejet du matérialisme, autant que l'inclination au mystère, encouragent à embrasser.

D'autres textes, qui tentent de circonscrire par la théorie et l'histoire culturelle la culture symboliste, font explicitement de cette tendance le réceptacle d'un rapport primitif au mythe, reconduit dans la modernité et débouchant possiblement sur la religion, sur la base d'une analyse historique de la notion de symbole et d'un examen de son appropriation contemporaine. Ainsi, nous lisons, dans un texte signé Saint-Antoine dans les colonnes de *L'Ermitage* que « [l]e mythe et l'allégorie ne sont que des symboles continués⁴⁶. » Et l'auteur de défendre que les uns mènent aux autres et inversement, tout en tenant préalablement à distribuer les sphères d'influence et d'expression : « [...] le mythe est de nature religieuse ; l'allégorie de nature morale, le symbole actuel de nature esthétique⁴⁷. » L'historien prend cependant soin de préciser que « l'école symbolique actuelle » a plus à voir avec la religion *via* le mythe qu'avec l'allégorie, car elle tente de s'adresser à l'âme et exhibe son dédain de toute didactique. Cet intérêt pour le mythe, consubstantiel à toute théorie du symbole selon ses commentateurs et promoteurs, ne se départit pas de celui pour les temporalités alternatives à celle linéaire à laquelle souscrirait le discours scientifique, comme le remarque pertinemment Françoise Grauby⁴⁸. Et, effectivement, la préhistoire, et plus encore l'évolutionnisme, invitent à adopter une conception graduelle ou processuelle du passage du temps, mais nous avons vu que ce n'était pas toujours le cas, en particulier pour les décadents chez qui la préhistoire fait retour.

Ajoutons cette autre précaution liminaire : nous avons vu comment la discipline préhistorique était nécessairement travaillée par la fiction, mais nous pouvons aller plus loin encore en poursuivant les analyses de Marc Guillaumie. Pour le chercheur, le roman préhistorique a quant à lui à voir avec la mythographie, si l'on admet la définition de Mircea Eliade : il est un récit des origines tourné vers le présent et en lequel on peut croire⁴⁹. Et

⁴⁶ « Qu'est-ce que le symbolisme ? », *L'Ermitage*, juin 1894, p. 333.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 334.

⁴⁸ *La Création mythique à l'époque du symbolisme, op.cit.*, p. 36 : « En rejetant l'approche scientifique de l'histoire, les artistes se tournent vers un temps cyclique, qui n'est pas celui de la conquête mais celui du mythe. »

⁴⁹ *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 303.

l'auteur de citer les figures mythiques auxquelles peut renvoyer le roman préhistorique, mais que l'on trouvera aussi en dehors de ce périmètre générique : « Prométhée, Hercule, Caïn, Orphée, Adam, Gaïa, la Dame aux Bêtes⁵⁰ »... La critique de l'époque, ici en la personne de Georges Renard, jeune progressiste qui se fera connaître par son combat pour une chrétienté sociale, tisse un lien formel entre les propositions de la préhistoire et leur potentielle réalisation dans le texte littéraire :

J'aime mieux, je l'avoue, ce que nous fait entrevoir la science actuelle, les tumultueux bouillonnements de la vie à la surface de notre planète, la formation lente du végétal et de l'animal dans la vase épaisse et solidifiée, puis l'homme, ce nain intelligent, perdu d'abord au milieu de ces monstres, dont les débris gigantesques nous épouvantent encore, l'homme errant, muet et sombre, parmi ces terribles compagnons, disparaissant dans l'épaisseur des prairies comme la fourmi qui chemine dans les hautes herbes d'aujourd'hui, rencontrant tout autour de lui une nature hostile, des forêts inextricables où le jour pénètre à peine, des torrents grondants aux eaux fangeuses et au lit changeant, des marais énormes et grouillants de reptiles, séjour de la fièvre et de la mort, des montagnes abruptes cachant dans la nue leur tête neigeuse où vomissent leurs entrailles en feu. Dites, est-ce que l'effort héroïque, l'endurance, l'ascension lente du futur roi de la terre vers le bien-être, la lumière, la puissance, la justice, ne sont pas cent fois plus émouvants, plus poétiques que les fables trop docilement répétées de siècle en siècle⁵¹ ?

Et le critique d'avancer, sous le patronage de Darwin et Spencer, que la science enjoindrait de comprendre l'unité du Tout, dans lequel l'homme s'insère, et sa solidarité avec la nature, autant d'idées que pourrait faire siennes le symbolisme si elles n'étaient placées sous l'égide de la science. Mais ce qui frappe ici c'est surtout la description topographique, empruntant à l'envi à la prosopopée qui, se déroulant sur plusieurs lignes en de longues propositions enchaînées, prépare, en même temps qu'elle lui répond, la question rhétorique en laquelle consiste la chute : tout ce qui vient d'être décrit, avec abondance et goût du sublime, restituant ce que donne à rêver les exhumations de la science, fait récit. Mieux, la science des origines du monde et de l'homme met à disposition de l'intelligence une matière édifiante, dont il peut se saisir pour s'élever en tant que peuple voire espèce.

Le critique parle de « fables », le chercheur, Marc Guillaumie, perçoit dans l'imaginaire préhistorique les avatars de personnages de la mythologie antique comme biblique. Et pour cause, tout récit édifiant donnant prise au merveilleux et les motifs qu'il brasse peuvent se voir réinvestis et rehaussés d'une caution scientifique, dès lors qu'ils

⁵⁰ *Ibid.*, p. 304

⁵¹ RENARD, Georges, « La Littérature et la science », *La Nouvelle Revue*, vingtième année, 1898, p. 49.

entretiennent un rapport plus ou moins serré avec la question des origines, cosmogoniques ou anthropogoniques. La massue, par exemple, que nous avons fréquemment croisée dans notre corpus, constitue pour Marc Guillaumie un indice mythographique évident : faite de bois, elle est absente des archives fossiles, mais accoste l'imaginaire préhistorique depuis le mythe et le folklore. Nous pourrions en dire autant de la peau de bête, qui donne son titre à un poème d'inspiration biblique d'Albert Samain, dont nous avons mené plus haut une brève analyse. Pourtant, l'approche biblique et l'approche préhistorique de ce supposé moment inaugural où l'homme se vêt de la peau d'une autre créature diverge : alors que dans la Genèse, il marque l'expulsion du Paradis terrestre conséquemment à la faute originelle, il est davantage un signe de progrès par la domination de la nature dans l'imaginaire préhistorique.

Anti-matérialiste, spiritualiste, voire mystique, le symbolisme pictural semble davantage tendre vers le modèle biblique lorsqu'il se saisit du motif, et quand bien même il semble admettre prudemment quelques données de la préhistoire. L'exemple du polyptyque de Gustave Moreau *La Vie de l'humanité* [B.7], composé en 1886, alors que Huysmans a déjà réhabilité et fait de l'artiste une figure tutélaire du symbolo-décadentisme, est à ce titre révélateur : alors que les compositions du premier moment, l'âge d'or, symbolisant autant l'enfance de l'individu que celle de l'humanité, montrent Adam et Ève nus, dans une nature luxuriante rendue par le foisonnement des motifs floraux de facture quasi-ornementale, le second, celui de l'âge de fer, montre Caïn vêtu d'une peau de bête. Alors qu'il n'a pas encore commis le premier meurtre, on le voit travaillant la terre à l'aide de bovidés domestiqués et contraints par un joug. Mais déjà, la flore abondante a laissé la place à de la roche crayeuse et de la terre d'un vert glauque et kaki surplombée par quelques rouleaux de fumée grisâtre. La palette suggère la stérilité, cependant que la position du sujet indique l'effort, malgré la domestication d'une nature encore hostile, comme le signalent les oiseaux dans le coin bas gauche de la toile qui se disputent les semis. En cela, le peintre joue peut-être avec différentes matières : le discours biblique, évidemment, puisque Caïn « gagne son pain à la sueur de son visage » conséquemment à la déchéance de ses parents, mais aussi mythologique et préhistorique, puisque, d'une part, l'âge de fer peut autant renvoyer à la classification hypothétique et philosophique de l'anthropogonie antique, qu'à celle, plus savante mais à

peine moins hypothétique, de Christian J. Thomsen⁵², souvent reprise encore aujourd'hui pour schématiser la chronologie préhistorique. Si la qualification du moment édénique comme un « âge d'or » (et non de pierre) signale l'inspiration antique, l'amalgame des discours et la proximité de ces représentations caïniques avec l'imagerie préhistorique rend crédible l'hypothèse d'une inspiration préhistorique.

Ainsi, les épisodes de la Genèse peuvent irriguer un large pan des arts visuels non-académiques, et le motif de la peau de bête ou son absence, être porteur de significations : pour beaucoup de modernistes qui annoncent les avant-gardes primitivistes à venir, comme Paul Sérusier, Maurice Bernard ou Pierre Bonnard, dont nous reparlerons, l'imaginaire édénique est prétexte à la célébration d'une innocence enviée. Chez les mystiques comme Paul-Elie Ranson ou Marcel Roux [C.7.b et f], le paradis terrestre est soumis à un traitement similaire et sa perte jette sur le nouveau scandale de la nudité une pudique fourrure. Les représentations académiques de la scène caïnique, elles, abondent⁵³, mais il semble que l'on peut en distinguer les traitements symbolistes que lui appliquent un Gustave Moreau, nous l'avons vu, ou un Henry de Groux. La version que ce dernier donne de *La Mort d'Abel* [Fig.19], traitée au pastel qui lui confère un aspect fantomatique, rappelle le flou que nous avons compris, après Marc Guillaumie, comme une caractéristique récurrente de la peinture préhistorique. Les attributs classiques de Caïn, massue et peau de bête, y participent également, mais surtout, les tons rougeâtres, conférant au ciel un caractère apocalyptique, et la présence spectrale d'un monstre ailé qui le traverse achèvent de relier le sujet à l'imagerie préhistorique.

⁵² La distinction des époques qu'il imagine pour systématiser et harmoniser les classifications des musées se fonde sur les compétences technologiques des hommes aux dites époques : travail de la pierre, du bronze, et du fer. Dans ce classement proposé dès 1835 (donc hautement spéculatif) on reconnaît encore des échos du mythe antique des âges.

⁵³ Citons, pour les années pré-symbolistes, *La Mort d'Abel*, de Camille-Félix Bellanger (1875), *Caïn portant Abel*, d'Alexandre Falguière (1876), *Les Premières Funérailles*, de Louis-Ernest Barrias (1878) ou, bien en amont, *Caïn et sa race maudite* par Antoine Etiax (années 1830).

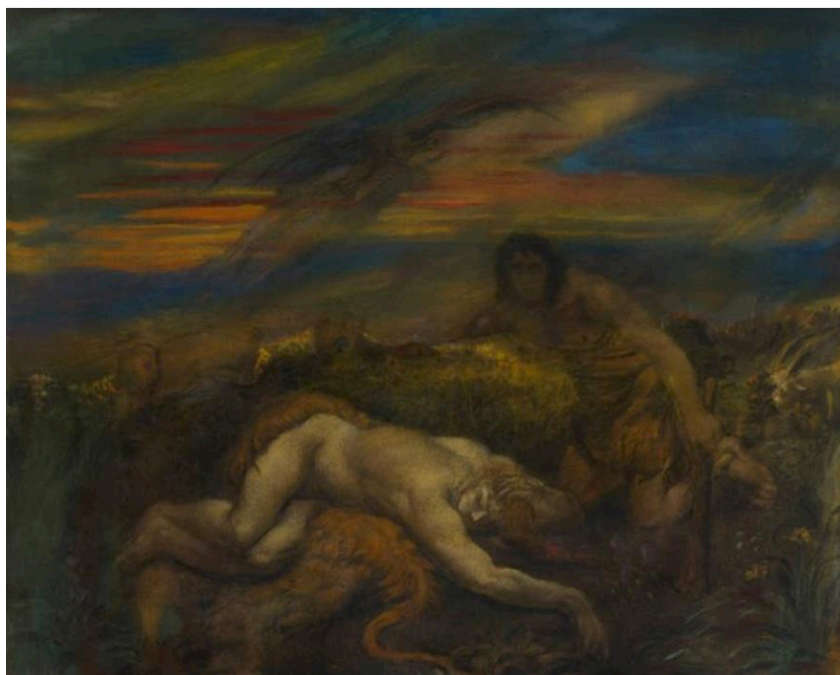


Fig. 19 : Henry de Groux, La Mort d'Abel.

Quelques propositions s'imposent donc à ce stade, qui nous permettront de tirer une première conclusion quant au traitement symboliste, au moins en arts visuels, des origines *via* les mythes et de leur relation avec la préhistoire : d'une part, le recours au mythe, notamment biblique, est assurément plus fréquent que celui à la préhistoire, qui demeure quasi-inexistant. D'autre part, l'imaginaire préhistorique, y compris populaire ou académique, est lui-même travaillé par l'intertexte mythographique. Enfin, nous venons de montrer que, inversement, la mythoesthétique symboliste des origines recevait ponctuellement les échos de la préhistoire en retour. Nous pouvons supposer deux causes à ce dernier phénomène, l'une relevant du contexte épistémique, l'autre, du contexte culturel : d'abord, en dépit de ses revendications anti-scientifiques, le symbolisme est peut-être marqué, malgré la volonté de ses acteurs, par le bouleversement paradigmatique du second XIX^e siècle dont nous avons mesuré l'effet chez les décadents. Ensuite, ces expressions nous rappellent que les symbolistes sont liés de près à ces derniers, parfois jusqu'à l'indistinction, comme c'est le cas chez Huysmans qui inaugure une attitude littéraire et artistique (par ses critiques et ekphrasis) dont les deux tendances sauront se souvenir, et c'est peut-être cette empreinte qu'elles portent. Quoi qu'il en soit ces exemples plastiques nous encouragent à envisager une culture qui oppose à la science la spiritualité, dont mythes et religions sont les supports, mais qui s'autorise la liberté de puiser

dans ses données, même subrepticement. Par conséquent, on peut avancer que le sentiment anti-science du symbolisme diffère d'un rejet en bloc de toute science, mais refuse avant tout son transfuge en idéologie hégémonique.

Le cas du poète belge Charles van Lerberghe, qui publie majoritairement en France, chez Léon Vanier, *La Pléiade* ou le *Mercur* de France qui lui succède, illustre bien cette compossibilité entre imaginaire édénique et usage de la matière préhistorique. Son exemple nous paraît emblématique à divers titres : ses productions les plus connues sont tardives (*La Chanson d'Ève* date de 1904), mais il s'est très tôt investi dans la mouvance symboliste⁵⁴. Il a donc traversé la tendance de part en part et lui est resté fidèle, s'assumant comme « symboliste », nourrit par les mêmes influences que les signatures plus célébrées de la mouvance, tout en incarnant les apories⁵⁵. Aujourd'hui plutôt oublié, il est alors un interlocuteur privilégié de nombre de contemporains symbolistes, belges ou français. Son intérêt pour l'actualité scientifique est documenté puisque, dans une lettre au poète Fernand Séverin, il se félicite d'avoir obtenu son « ruban violet » de l'Académie, lui ouvrant la porte du jardin des plantes aux heures de clôture pour y observer les singes, et de ce que ce passe-droit lui soit autorisé en tant qu'académicien quand il lui était refusé en tant que « poète darwinien⁵⁶ ». Cet intérêt se lit aussi dans le titre d'un de ses contes, « Sélection surnaturelle »⁵⁷, réflexion sur le temps, mais surtout sur le langage poétique, puisque le récit narre le parcours d'un poète aux côtés de Saturne durant lequel le langage s'élague pour que le poète n'en garde que ce qui peut dire la substance de son âme, mêlant subtilement notions évolutionnistes, jamais nommément convoquées, et merveilleux onirique, au service du discours métalittéraire. Le constat de l'intérêt du poète pour le discours savant et en particulier

⁵⁴ Il est le troisième poète, avec Maeterlinck et Verhaeren, qu'Edmond Picard choisit d'interroger pour mener son enquête sur la littérature contemporaine dans *L'Art moderne* en 1890.

⁵⁵ C'est ce que constate Judyta Zbierska-Moscicka dans l'article qu'elle lui consacre, « L'esthétique symboliste selon Charles Van Lerberghe », *Écho des Études Romanes*, 2006 (1), 67-78 (p.67). L'autrice de l'article commente la place équivoque qu'occupe le poète dans la mouvance et fait valoir son profond attachement à elle. Les diverses influences de Van Lerberghe et la relation qu'il entretient avec elles sont particulièrement traitées p. 71 et 73. Mentionnons aussi un article moins récent et plus général, de Yves-Alain Favre, qui s'appuie sur des éléments spécifiquement textuels pour analyser l'ancrage et la singularité du symbolisme de l'auteur : « La création poétique chez Van Lerberghe », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34. pp. 137-152. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1982.2386>.

⁵⁶ Datée du 7 mars 1905 (*Lettres à Fernand Severin*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924). Il mentionne également Spencer et Haeckel dans celle du 15 novembre 1903.

⁵⁷ Paru dans *La Plume*, du 15 juillet 1900.

les théories évolutionnistes posé, nous pouvons alors mener un rapide examen d'une autre de ces œuvres dans laquelle la préhistoire ne semble certes pas avoir sa part, mais dont la lecture pourra bénéficier de nos précédentes données : *Pan*, pièce de théâtre dont la tonalité satirique ne retire rien à la facture symboliste, narrant la résurrection du dieu païen dans un petit village.

Célébrée par une poignée de fidèles, l'arrivée de Pan donne surtout lieu à une parodie de procès dans laquelle délibèrent en premier chef des représentants de l'Église et de l'administration judiciaire, et qui occasionne des confrontations de points de vue autour du partage de l'ordre public entre ces instances, mais aussi des contours et conditions d'une société idéale, de ses assises morales, de son arbitrage, de la place qu'y occupe le dieu des chrétiens (déclaré mort), de la solubilité d'un paganisme sensualiste avec les mœurs traditionnelles... Ces débats sont surtout cimentés par une question centrale : le rapport qu'entretiennent les antagonistes en présence avec la nature, y compris humaine. L'auteur raille surtout un rapport dénaturé à la nature, qui se voit domestiquée, voire vilipendée, puisque, pour le sacristain, « la nature, c'est un scandale⁵⁸ », et finalement révélatrice du ridicule des institutions qui tentent de la circonscrire dans leurs cadres conceptuels, administratifs et légaux. Car à travers Pan et le peuple qui l'adore, c'est évidemment la nature et ceux qui entretiennent avec elle un rapport privilégié qui sont mis au banc des accusés : célébré par le peuple, diabolisé par l'Église et condamné par la justice, le dieu antique est clairement assimilé à elle, notamment à travers la voix de l'instituteur qui livre un plaidoyer pour le panthéisme, et à qui on répond que tout cela n'est que « poésie⁵⁹ ».

Ici encore, alors que cette réflexion sur la dialectique entre lois naturelles, juridiques et religieuses⁶⁰ s'y prêterait, la préhistoire, et plus largement encore, la question des origines, ne sont pas invitées⁶¹, mais n'en demeurent pas moins latentes : les personnages, nous l'avons suggéré, se réfèrent fréquemment à l'ordre naturel en termes de « lois », renvoyant entre autres aux dernières connaissances en matière d'évolution, et mises en concurrence avec celles des hommes. Dans le discours des promoteurs de cet ordre, déifié en Pan, la loi fondamentale que stipule la nature, c'est l'unité de l'homme avec la nature et sa solidarité avec elle, loi dont on

⁵⁸ *Pan*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 43.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 61, 62.

⁶⁰ En particulier (*ibid.*) p. 89

⁶¹ Sinon par la discrète mention de la peau de bête, *ibid.*, p. 71.

nous fait entendre que l'humanité primitive aurait eu le pressentiment⁶². Alors que cet état de communion aurait été oublié par les modernes, mais pourrait faire l'objet d'une quête nouvelle, la religion instituée, en face, et en dépit des textes qui en consignent le souvenir, semble avoir perdu tout repère dans son rapport aux origines. En effet, lorsque les religieux reprochent à Pan et son humaine compagne de se promener nus « comme Adam et Ève après la chute », l'instituteur corrige : « avant⁶³ », insinuant que son adversaire voue aux gémonies une nudité originaire qu'il ne devrait pas envisager comme honteuse. La rectification par l'instituteur certainement laïc et prenant parti pour Pan devant le zélé religieux assure un effet comique, mais surtout, elle met dos à dos deux positions antagonistes quant à la primitivité et au conflit entre nature et culture, tout en moquant ceux qui veulent l'arbitrer en bridant la première au prétexte de la seconde. En creux, cette pièce épingle donc les institutions qui font peser d'arbitraires contraintes sur les individus au moyen de dogmes et de lois qui semblent s'entendre pour entraver une liberté originaire, dans le sens où elle serait naturelle et prévalente à ces institutions culturelles au sens large : à l'issue du procès, on veut bien admettre le renouveau païen en échange de conditions permettant de le rendre soluble dans les lois de la cité, religieuses ou laïques, qui reviennent à l'exclure. Ces compromis illusoire, prenant eux-mêmes la forme de lois consignées, sont donc refusés par Pan comme tels et n'empêchent pas son triomphe final, puisque ce qu'il a su reconquérir, c'est un sentiment naturel qui se réalise au-delà du périmètre des normes sociales.

C'est donc ici à une figure mythique dont elle est le symbole en même temps que la survivance qu'est déléguée la charge de rappeler au monde moderne ses primitives attaches avec la nature, et c'est précisément cette contradiction entre normes sociales modernes, qu'incarnent le matérialisme judiciaire et le dogmatisme chrétien, et conditions naturelles immémoriales qui assure le comique satirique de la pièce. Mais nous avons vu que cet antagonisme, ponctuellement mais significativement, se révélait notamment à l'occasion de la mobilisation du mythe d'Adam et Ève. Une autre œuvre plus connue de Charles van Lerberghe, précisément, *La Chanson d'Ève*, pourrait nous donner des indices quant à son inscription dans l'imaginaire des origines de son auteur. Et en dépit de son titre, ce long poème

⁶² *Ibid.*, p. 120 : le Sacristain converti chante les louanges de Pan dans son témoignage, et célèbre notamment l'unité avec la nature, comprise par les anciens mais oubliée.

⁶³ *Ibid.*, p. 92.

consiste en fait en une ode panthéiste à la nature, ce qui assure une certaine cohérence à la pensée du poète : Dieu, dans ce poème, se sent en effet partout dans la nature, et l'auteur s'autorise même d'une épigraphe de Nietzsche⁶⁴. Difficile, cependant, de percevoir au-delà de ce jeu de fausses pistes le « poète darwinien » tant les données de la science sont absentes de cette peinture édénique. Ève, en même temps que le lecteur, est par ailleurs prévenu que « toute science est vaine⁶⁵ », choix lexical qui semble porter plus loin le présage qu'à la première femme devant le fruit de la connaissance, pour créer un possible effet de connivence avec la contemporanéité.

Cependant, cette Ève, qui se demande par ailleurs où elle commence et finit, émerge de « l'immense métamorphose⁶⁶ », ce qui suggère une possible prise en compte des théories transformistes. Plus loin, les humains à venir sont qualifiés de « bêtes fauves », sombres et sans paroles⁶⁷. Surtout, c'est la désignation de l'élément aquatique comme monde primordial dont nous aurions perdu le souvenir⁶⁸ qui peut suggérer une lecture par le prisme de la biologie, du moins l'autoriser tout en maintenant le texte dans le périmètre biblique. La place que réserve le poète à ces origines aquatiques est suffisamment importante pour que l'on s'y arrête : la tentation d'Ève semble en effet de s'engloutir, de retourner à ce « séjour de [s]on enfance⁶⁹ » dont elle a oublié les contours. La tentation primordiale et, par conséquent, la plus ancienne faute, procèderait donc d'un vertige nihiliste, d'une soif de l'anéantissement dirigée vers l'abîme des origines. Cette proposition offre donc une occurrence intéressante de lecture mythifiée des origines dans la mesure où elle met en coprésence, en les présentant comme deux états successifs et équivoques, la vision négative et positive, en substituant à notre antagonisme âges farouches/ âges d'or la tripartition néant/ Éden/ condition terrestre. Ce nouveau regard sur les origines se caractérise donc par plusieurs paramètres qui sont autant de spécificités de la culture symboliste : elle peut admettre la science mais ne fait pas reposer sa poétique sur ses données, mais surtout, exprime une nostalgie des origines perçues comme un retour à une unité perdue, qui doit se prémunir de la tentation du nihilisme. Autrement dit,

⁶⁴ « Tout est innocence », partie « La Faute ».

⁶⁵ *La Chanson d'Ève*, Paris, Société du Mercure de France, 1904, p. 30.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

le symbolisme revient à une célébration de la nature abandonnée par les décadents, à condition de la comprendre comme un espace mystérieux et déifié capable d'accueillir l'initié qui sait reconnaître sa profonde et originelle solidarité avec elle.

Les attitudes décadentes et symbolistes à l'endroit de la science, bien qu'elles débouchent sur des prises de positions différentes, s'enracinent pourtant dans un même terreau intellectuel et poétique : le rejet du positivisme et la déploration de la médiocrité matérialiste qui étouffe toute transcendance. Ainsi peut-on lire avec profit, chez un auteur qui a autant inspiré les uns que les autres, l'usage qui est fait de la figure originaire d'Ève. Nous avons vu dans une précédente partie que, dans *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, la référence explicite à la préhistoire s'insérait dans une lamentation d'Edison devant l'impossibilité de photographier les créatures fossiles de leur vivant⁷⁰ et permettait peut-être à l'auteur de railler certaines prétentions de la science. Pour autant, nous allons voir que la relation de Villiers à la science lisible dans ce roman ne relève pas de la seule dénonciation monochromatique, mais il convient d'abord de rappeler que la plainte du scientifique prend place après le regret exprimé de n'avoir pas plus pu capter le portrait « des plus belles femmes, depuis Vénus », dont il énumère ensuite les noms, mêlant figures mythologiques et historiques. Ce dernier détail rappelle que, quelques pages auparavant, le personnage regrettait de ne pouvoir phonographier, cette fois, le « soliloque » de Dieu, succédant au *Fiat lux !* d'il y a « soixante-douze siècles⁷¹ ». Étonnant entremêlement de la science et de la religion, donc, qui doit nous rappeler que le principal intérêt du roman se trouve ailleurs que dans cette relation bien qu'il repose en partie sur elle : il s'agit d'abord de rendre compte d'un idéalisme qui se navre de la médiocrité morale de son époque et auquel un savant comme Edison, qui semble ici méconnaître les derniers acquis en matière de chronologie préhistorique, peut tout à fait se ranger, dès lors que l'on admet sa transfiguration, sous la plume de l'auteur, en personnage. Ainsi, s'appropriant l'image et le nom d'un savant réel pour le changer en personnage à même d'incarner et de réaliser les interrogations de l'auteur, ce dernier adopte lui-même cette position idéaliste qui permet de tordre le réel et de s'en ressaisir.

Il semblerait néanmoins que cette thématique d'un paradis terrestre originaire réponde à une exigence propre au symbolisme et distincte de la décadence qui aime à mêler

⁷⁰ *L'Ève future, op.cit.*, p. 31.

⁷¹ *Ibid.*, p. 6.

les registres et abaisser les sujets nobles par la trivialité corporelle dont la science fournit le lexique. Ainsi, Laforgue, après avoir invoqué tout à la fois les « gisements d'instincts, virtuels paradis/ Nuits des hérédités », désigne un « eden-levant » qui se loge dans notre inconscient, au sein d'un poème exprimant un nihilisme autorisé par un entremêlement du lexique zoologique, anatomique et biologique (particulièrement haeckelien et darwinien) dans sa « Complainte du sage à Paris »⁷². Il semble en effet que c'est en vertu de la mise en perspective de l'homme dans un règne animal, mais plus généralement organique, que l'auteur s'autorise cette dépréciation. La thématique édénique et les figures qu'elle convoque constituent évidemment un point de vue privilégié depuis lequel observer la négociation entre traitement mythologique et scientifique des origines. Nous avons vu, avec un poème comme « La Peau de bête », d'Albert Samain, que le partage de cette matière entre les discours pouvait dessiner un itinéraire sinueux, parsemé de fausses pistes dès le titre. Nous pourrions encore citer l'exemple plus discret de cet enchevêtrement proposé par Saint-Pol-Roux, poète qui vient alors de se retirer de Paris après avoir abondamment participé à l'effusion symboliste, à laquelle il participe encore depuis sa retraite bretonne, avec « La Première Femme », publié dans l'organe symboliste *La Plume*, en 1902 : alors que le titre permet l'incertitude quant à la saisie du thème, préhistorisante ou mythographique, l'ensemble du texte déploie un parfait évincement de toute donnée scientifique, à peine nuancé par la mention, à la dernière strophe, de la « femelle », pouvant faire signe vers un regard animalisant et darwinien sur l'humanité :

Alors du moins, franche bouche qui mord,
J'aurais servi ta sombre loi de haine,
Éparpillant la misère et la mort,
Sans éprouver jamais la moindre peine.

Et, pitoyable esclave sans rachat,
Femelle irresponsable de ton signe,
Je n'eusse pas mérité le crachat
Des enfants nés de ma rose maligne⁷³.

L'indécision entre les discours est notamment entretenue par la notion polysémique de « loi » qui, si elle peut une inflexion biologique éventuellement darwinienne, renvoie également à l'idée de sanction divine ou de *fatum*. Surtout, la position finale du lexème

⁷² *Les Complaintes, op.cit.*, p. 137.

⁷³ « La Première Femme », *La Plume*, n° 309, 1^{er} mars 1902, pp. 263-264. Le poème porte la dédicace à Victor Hugo, pour renvoyer au « Sacre de la femme » de *La Légende des siècles*, poème très marqué par l'imaginaire édénique.

« femelle », dans l'économie du poème, indique peut-être un souci de syncrétisme : l'ascendance animale de l'homme peut être admise, à condition de la comprendre comme consécutive à l'expulsion du Paradis terrestre.

Le symbolisme conserve donc l'idée d'un Paradis terrestre comme pur au-delà du temps, inviolable et inabordable depuis la science. Et c'est seulement lorsque l'humanité en est chassée que les investigations de la science et les désignations par son lexique peuvent prendre le relais : il en va ainsi de cette « femelle » ultimement concédée par Saint-Pol-Roux, mais aussi de l'humanité fauve annoncée dans le poème de Charles Van Lerberghe. Un dernier exemple nous permettra d'étayer encore cette hypothèse, tout en faisant valoir les divergences de points de vue des symbolistes à bien des égards : « Le Paradis », d'Émile Verhaeren. Le poète insiste sur l'immutabilité de la nature idyllique qui sert de cadre au poème : « Comme hier, comme toujours, les bêtes familières/ Avec le frais soleil dormaient sur le gazon [...]. » Alors que le premier adverbe nous déporte vers le passé, le second en revanche est plus ambigu et ouvre la voie à une possible rupture. Et effectivement, nous lisons plus loin :

L'homme sentit bientôt comme un multiple aimant
Solliciter sa force et la mêler aux choses ;
Il devinait les buts, il soupçonnait les causes
Et les mots s'exaltaient sur ses lèvres d'amant ;
Son cœur naïf, sans le vouloir, aima la terre
Et l'eau obéissante et l'arbre autoritaire
Et les feux jaillissants des cailloux fracassés
[...]
Et la chasse et la lutte et les bêtes hurlantes
Éveillèrent l'adresse endormie en ses mains,
Et l'orgueil le dota de forces violentes
Pour que lui-même, un jour, bâtit seul son destin⁷⁴.

Ces strophes pourraient rapporter une entrée dans l'humanité terrestre, donc souffrante, laborieuse et orgueilleuse, suffisamment évasive pour que l'on puisse y faire entrer l'intertexte biblique ou plus encore. Mais la mention des conditions d'accès au feu jette un éclairage sur l'ensemble, en particulier sur l'évocation des luttes farouches qui suit, puisque la formule peut autant concerner les jets ignés des volcans que l'étincelle issue du frottement des objets lithiques, moment fondateur, selon le récit d'humanisation proposé par la préhistoire : que ce vers reconduise la théorie du feu volé à la nature ou créé par des artefacts,

⁷⁴ *Les Rythmes souverains*, 7^e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1917, p. 18.

il n'en demeure pas moins qu'il fait implicitement de sa domestication une étape décisive de l'humanité, depuis laquelle grandira son orgueil, mais aussi la soumission violente de la nature à sa volonté. Une fois encore, cette peinture préhistoricisante de l'homme succède à l'expulsion de l'Éden et suggère encore un engagement dans le cours du temps après elle. Cependant, alors que le poème repose sur cette temporalité vue ailleurs, la lecture que propose Verhaeren de ce moment liminaire diverge :

Si bien que, s'en allant un soir sous le ciel bleu,
Libre et belle, par un chemin de mousses vertes,
Elle aperçut le seuil du paradis, là-bas :
L'ange était accueillant, la porte était ouverte ;
Mais, détournant la tête, elle n'y rentra pas⁷⁵.

Nous retrouvons donc les caractéristiques signalées plus haut de l'imaginaire symboliste édénique en matière de temporalité : le moment édénique constitue une stase temporelle idyllique dont l'achèvement inaugure l'entrée dans le cours du temps, donc dans les âges farouches de la préhistoire. Pourtant, cette temporalité ne fait pas l'objet d'une déploration nostalgique et c'est en creux l'aventure de l'hominisation et des progrès civilisationnels qui la jalonnent et se poursuivent dans l'histoire qui semble célébrée. La célébration de l'effort humain pour s'élever au-dessus de sa condition, du travail des humbles et des élans collectifs vers la justice sont des caractéristiques du symbolisme verhaerenien qui se distingue en cela d'un grand nombre d'auteurs cités préférant la fuite dans les arrière-mondes aux luttes et préoccupations terrestres, mais il n'en demeure pas moins que le poète s'engage sur un terrain similaire pour porter son message : précisément l'imaginaire édénique situé dans un au-delà du temps. Un tel exemple nous permet d'apprécier la variété possible des appropriations selon les auteurs des tendances générales que nous tentons de dégager.

Si nous avons pris le parti de ne pas dissocier mythes bibliques et païens, c'est que les uns et les autres peuvent indifféremment fournir la matière aux phénomènes que nous venons d'identifier ; nous l'avons vu avec Charles van Lerberghe, mais plus encore avec Gide qui, dans le court essai poétique que constitue le *Traité du Narcisse*, fait cohabiter le chasseur béotien avec l'Adam biblique à l'ombre de l'Yggdrasil, l'arbre-monde de la mythologie nordique. Toujours, dans nos exemples, c'est un au-delà du temps qui est poétisé, et sa sortie, engageant l'humanité dans son passage, qui est dramatisée. Ce qui peut néanmoins distinguer

⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

l'un et l'autre de ces intertextes n'est pas tant redevable de leur matière, puisque mythe biblique comme païen proposent des récits cosmogoniques et anthropogoniques, mais leur nature : contrairement à celle de la Bible, qui repose sur une écriture situable et même centrale dans la culture chrétienne, qui se met occasionnellement elle-même en scène⁷⁶, la composition du mythe païen ne procède pas d'une parole qui descend de Dieu vers le prophète, mais se perd dans le temps et la multitude. Ainsi, le mythe peut être un récit sur les origines, mais il s'offre aussi comme une matière qui en est issue. Jean-Louis Backès attire notre attention sur cette lecture spécifique du mythe qui traverse le siècle et modèlera les imaginaires :

[...] le mot « mythe » implique le « primitif ». Le mythe, pensait-on, intéresse les peuples primitifs, c'est-à-dire, selon une conception qui a dominé tout le XIX^e siècle et une bonne partie du XX^e, nos lointains ancêtres et les sociétés qui n'ont pas connu le même type de développement que celles des grands empires européens ou asiatiques⁷⁷.

De la même manière que, nous l'avons vu, les campagnes reculées peuvent être des terrains privilégiés où se rejoue sans cesse la permanence de la préhistoire, elles se prêtent à une lecture mythographique qui en fait le royaume sans bornes de Pan et de tout avatar de la nature sauvage. Dans *La Canne de Jaspe*, de Henri de Régnier⁷⁸, l'énigmatique Monsieur d'Amercoeur narre dans le conte éponyme⁷⁹ son errance dans une nature déserte :

Aucune rencontre, ni dans les hôtelleries vides ni sur les chemins déserts. J'approchais et au matin du sixième jour il ne me restait plus à traverser qu'un restant de forêt. Le lieu m'apparut singulièrement sauvage. Un éboulement de roches monstrueuses entassait là des croupes ébréchées, cabrait des poitrails velus et allongeait des pattes difformes. Les taches de la pierre imitaient la marbrure des chairs, des flaques d'eau luisaient comme des yeux et le velours des mousses ressemblait au poil des pelages. Le sol jaune se creusait d'ornières et se bossuait par

⁷⁶ L'écriture des Commandements au mont Sinaï, dans le livre de l'Exode.

⁷⁷ BACKÈS, Jean-Louis, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Cerf, 2010, p. 91.

⁷⁸ Ayant collaboré avec de nombreuses revues symbolistes, qu'il a parfois créées (comme les *Entretiens politiques et littéraires*, qui recevra notamment Bernard Lazare), il a, à la fin des années 1890, déjà publié de nombreux recueils d'une facture très symboliste, rencontré Mallarmé, participé aux banquets de *La Plume...* Bertrand Vibert, dans sa présentation de *La Canne de Jaspe*, et en particulier de la section que nous traitons, parle volontiers d'une « légende moderne » (*Contes symbolistes*, volume II., UGA éditions, Grenoble, 2011, p. 205) qui entretient une « relation intime avec un passé immémorial ». Le « sous-recueil » « Monsieur D'Amercoeur » met en scène, dans un passé insituable d'Ancien Régime, les exploits d'un personnage relevant davantage de l'idée et du songe que de la chair et du sang.

⁷⁹ Contenu dans le chapitre « La Mort de Monsieur de Nouâtre et de Madame de Ferlinde » (« Monsieur d'Amercoeur », dans *La Canne de jaspe*, Paris, Société du Mercure de France, 1897).

endroits d'échines pierreuses. Parfois une source rauque et douce. Les aiguilles de pins rougeâtres feutraient la terre d'une rousseur de toisons⁸⁰.

Dans ce récit d'Amercoeur, la mention du jour et sa proximité avec la description qui suit ne semble pas anodine, le personnage ayant par ailleurs à cœur de donner à ses récits un tour mystérieux, symbolique ou édifiant. Comme l'Adam biblique au sixième jour, le personnage se met en scène tel le premier homme s'éveillant au vivant et dévoilant le monde à mesure qu'il en nomme les éléments. La nature, dans cette description, s'offre sous les apparences indistinctes d'images intermédiaires entre l'être et la chose, en cours de création, qui ne sont pas sans rappeler les monstres originaires croisés dans l'imagerie décadente. Mais très vite, cet Eden vaguement cauchemardesque cède la place aux créatures mythiques, lorsque d'Amercoeur croise la route d'un cavalier qui lui assure, sur la foi d'une empreinte de faune, que « [...] cette terre est mystérieuse et il s'y passe des choses surprenantes ; les races disparues s'y refont : j'en tiens presque la preuve et j'en guette la certitude⁸¹ ». La campagne devient le lieu où se perpétuent les origines mythiques, et où l'au-delà du temps se manifeste dans l'ici-bas, pour qui sait lire les traces qu'offre la nature, interpréter les signes qu'elle dispose et écouter les histoires de ceux qui vivent de ses ressources. Le cavalier poursuit, après avoir évoqué une vieille histoire de centaure qui se raconte dans ces campagnes :

Mais tout ce qui exista peut renaître. Cette terre est propice à l'œuvre fabuleuse. L'herbe sèche a la couleur des toisons ; la voix des sources murmure ambiguë ; ces rochers ressemblent à des bêtes inachevées. L'homme et l'animal vivent assez proches pour que se fassent entre eux des échanges consanguins. Le temps a dispersé des formes jadis conjointes. L'homme s'isola de ce qui l'environne et se retira dans son infirmité solitaire. Il a rétrogradé croyant se parfaire. Les dieux se muaient jadis aux apparences de leur choix, y prenaient le corps de leur désir, aigles ou taureaux ! Des êtres intermédiaires participèrent à cette faculté divine ; elle dort en nous, notre passion y crée un satyre intermittent ; que ne sommes-nous incorporés aux désirs qui nous cabrent ! Il faut devenir ce que l'on est ; il faut que la nature se complète et retrouve les degrés qu'elle a perdus⁸².

Le cavalier reprend ici le thème panthéiste de la nature qui s'anime et semble traversé d'un souffle de vie, mais l'apologie du paganisme qu'il s'apprête à développer est préparée en amont par de vagues considérations qui permettent une lecture plus actuelle et scientifique : l'idée d'inachèvement fait discrètement signe vers celle d'évolution cependant que la mention

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 64, 65.

⁸¹ *Ibid.*, p. 66.

⁸² *Ibid.*, pp. 67, 68.

de la consanguinité rappelle l'origine commune des hommes et des autres animaux postulée par la science moderne. Elle se double de la polysémie qu'implique la notion de proximité, comprise à la fois dans son sens spatial (la campagne rapproche l'homme et la bête), à la fois biologique (l'homme est intrinsèquement lié à la bête) : la campagne devient alors un lieu où se dévoile le lien ancestral et caché qui unit l'homme et les autres créatures, par le truchement du ressouvenir mythologique. Enfin, nous retrouvons l'exhortation à retrouver l'essence originelle de l'homme par la communion avec la nature, propre au symbolisme et qui le distingue du décadentisme, et à rompre avec la modernité perçue comme paradoxalement régressive.

Le mythe constitue donc pour les symbolistes un intertexte en soi significatif : plus qu'une matière où puiser des tropes à partir desquelles développer des thèmes et broder des récits, il s'offre comme une entrée donnant sur une originarité comptant largement sur la parole poétique pour être révélée. Il est, selon les mots mêmes de Régnier, « sur la grève du temps, comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un Mythe est la conque sonore d'une idée⁸³. » En cela, le mythe est le fossile du poète, moins parce qu'il donne à voir ce que le temps déroberait à notre regard qu'en tant que signe d'un révolu, d'un *ayant été* qui dépose ses traces dans le présent. L'intérêt des poètes pour le mythe, pas plus que son mariage avec l'imaginaire préhistorique ou paléontologique, ne sont des inventions symbolistes⁸⁴, mais ils inaugurent sans doute, en l'appréhendant par le prisme d'une mutation perpétuelle et universelle que les évolutionnistes mettent au cœur de leur étude du vivant, une poétique de la solidarité des êtres et des ères participant plus largement d'une cosmologie tenant à la fois de la science et du spirituel. La mythographie symboliste a été façonnée par différents acteurs, depuis diverses positions poétiques et esthétiques, mais la sacralisation de la parole mythique elle-même doit certainement beaucoup à Mallarmé, vers qui ils reviennent toujours.

En 1880, il traduit librement un manuel de mythologie de Georges Cox d'abord paru à Londres en 1867, *Les Dieux antiques*, à destination des lycéens et des curieux. L'essai

⁸³ « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » dans *Figures et Caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, pp. 335, 336.

⁸⁴ Dès 1806, par exemple, William Turner place un squelette de ce qui ressemble à un ichtyosaure dans son *Jardin des Hespérides*, placé au sommet d'une falaise qui domine, comme une vanité à l'échelle de l'espèce, cette toile mythologique.

doit donc avant tout répondre à des critères didactiques et on ne s'attardera pas trop longuement sur ce texte, d'autant plus qu'il se présente comme une traduction. Les phénomènes de focalisation, d'insistance et d'écarts avec le texte source, que l'auteur signale lui-même, nous autorise cependant à faire valoir les intérêts thématiques voire poétiques qui guident ce travail et innervent l'Œuvre du poète et, conséquemment, celle de ses émules. Les premières pages du chapitre inaugural « Origine et développement de la mythologie » postulent d'emblée un panthéisme primordial comme socle de toute mythographie⁸⁵ : originairement, le mythe serait d'abord une tentative étiologique d'explication des phénomènes naturels tendant à accorder à chaque être et à chaque chose un principe vital et une intentionnalité. Bien que très convaincante, l'hypothèse n'en demeure pas moins spéculative et il n'est sans doute pas anodin de retrouver cette théorie d'un panthéisme originaire dans les productions symbolistes dont nous avons vu des exemples. Autre hypothèse dans laquelle dépister une certitude qui fera son chemin dans la poétique symboliste : celle d'un socle mythologique commun à tous les peuples. Cette proposition semble non moins convaincante que la précédente puisqu'elle sera reconduite dans la mythocritique du siècle suivant. Mais elle est tout autant spéculative, puisque les preuves mobilisées par la suite sont certes des indicateurs d'évolution, et de bien peu de poids sur le plan argumentatif, dans sa vocation à nourrir l'idée d'une origine fantasmatique perdue à l'œuvre dans la poétique symboliste et dont nos précédents exemples attestent la saillance.

Enfin, un autre paramètre de la version mallarméenne-coxienne de l'histoire des mythologies, corrélées à la précédente en ce qu'elle se présente comme sa preuve, doit attirer notre attention sur la proximité de son traitement avec les aspirations poétiques de l'ex-Parnassien : la place qu'occupe la langue dans cette recherche, dont elle est à la fois la matière documentaire et le support d'une réflexion sur notre rapport au monde.

[...] comme le temps marcha, et que les peuples se séparèrent, le vieux sens s'oblitéra, totalement ou partiellement. Je le répète : tant que ces antiques peuplades demeurèrent au même lieu, il n'y eut pas à craindre que les termes qu'elles employaient pour parler entre elles, fussent mal compris ; mais le temps alla, les tribus se dispersèrent. Quelques-unes errèrent au sud, d'autres au nord et à l'ouest ; et il arriva que toutes gardèrent les noms donnés jadis au soleil et aux nuages et à toute chose, alors que la signification de ces noms était presque perdue.

⁸⁵ *Les Dieux antiques. Nouvelle mythologie* (d'après W. Cox), Paris, Gallimard NRF, 1925 [1880], p. 2.

Selon ce passage, dont le traducteur-auteur reconnaît la paternité à Cox, l'unité et l'universalité de la mythologie originaire tiennent à leur cimentage parmi les peuples par une langue commune. Partant, il devient évident que la poésie, parce qu'elle tente de restituer aux mots leur sens profond, dans le projet symboliste, s'offre comme la parole privilégiée à même de parler la langue perdue ou, plus encore, de restituer le rapport au monde qu'elle garantissait. Pour autant, et cela tient du support dans lequel il s'exprime, à savoir un manuel de mythologie, la poésie n'est pas mobilisée ici et c'est à la linguistique comparée, scientifiquement validante, qu'est déléguée cette mission excavatrice, puisqu'il convoque cette « science » à partir de la cinquième page avant de dérouler une longue démonstration sur la base de la proximité des plus anciens phonèmes connus d'une région à l'autre. Pour autant, le professeur de langues fait peu de secret des accointances qu'il pressent entre ces supposés modes de composition lents, patients et pluriels des mythes et la tâche qu'il assigne au poète et que ses émules symbolistes entreprendront de mener à bien :

Au fond, je les vois, ces pensées, les mêmes qui inspirent le langage des poètes de tous les temps et de tous les pays. Oui, maintenant comme autrefois, les poètes ne font autre chose qu'attribuer la vie à ce qu'ils voient et à ce qu'ils entendent autour d'eux⁸⁶.

Ainsi, pour Mallarmé, le poète, par les outils de la langue et en empruntant les chemins du mythe, peut faire resurgir un rapport au monde perdu depuis les origines, dispersé dans le temps et l'espace, mais dont la supposée pureté le désigne comme le point de chute de toute tentative poétique. Une telle proposition, il nous semble important de le relever en vue de défaire d'éventuels raccourcis, repose en partie sur une mobilisation discrète mais sincère de la matière scientifique, qui n'est pas ici abandonnée au profit des mystères confus d'arrière-mondes insituables : la linguistique⁸⁷ est peut-être mobilisée dans ses aspects les plus positivistes, le schématisme, ici appliqué à la langue, d'une dispersion depuis un noyau originaire est certes redevable de l'imaginaire babylonien mais emprunte aussi l'imagerie

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷ Voir à ce sujet ROGER, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l'analogie », *Littérature*, vol. 143, no. 3, 2006, pp. 3-27. Même si cela ne constitue pas le centre de son propos, l'auteur, lorsqu'il s'intéresse notamment à *La Musique et les lettres* ou *Le Mystère dans les lettres*, met au jour ce rapport entre linguistique et originarité. Pour une investigation portant sur les rapports entre poésie et vérité, primordiale ou non, depuis une approche linguistique, chez Mallarmé, voir : YAMAGUCHI, Liesl, « Vers le vers véridique : versification et vérité chez Mallarmé », dans *Fabula-LhT*, n° 24, « Toucher au "vrai" : la poésie à l'épreuve des sciences et des savoirs », dir. Annick Ettlén et Jan Baetens, novembre 2020, URL : <http://www.fabula.org/lht/24/yamaguchi.html> [page consultée le 28 juin 2022].

évolutionniste dont l'arbre phylogénétique est le motif le plus répandu, et il aspire, enfin, à remonter à la source primordiale de « ces on-dit [qui] étaient naturels en même temps que dotés d'une beauté et d'une vérité merveilleuses ».

La langue productrice du mythe unitaire et originaire, vers laquelle la poésie doit tendre, s'enracine dans la nature de l'homme autant que de sa réalisation sur le plan culturel qui en garantit le caractère « merveilleux », ce qui accrédite encore notre hypothèse d'un rejet, de la part des symbolistes, du panscientifisme plus que de toute science. Reconnaissons enfin, avec Grauby, l'apport wagnérien de cette vision du mythe et de la direction qu'il indique à la création contemporaine :

Ainsi ce qui rend, pour Wagner, le mythe incomparable est son contenu inépuisable, toujours renouvelable, toujours valable à travers les âges. Le poète doit donc le transmettre et le rendre clair à tous. Le mythe sera le début et la fin de l'histoire comme, dans les opéras wagnériens, la musique précédera et conclura la parole⁸⁸.

D'autres paramètres de la mythocritique et de la mythographie proto-symboliste, puis symboliste, seraient à interroger qui nourriraient nos réflexions sur le double lien unissant quête des origines des cultures humaines, recherche et réinvestissement du révolu et édification d'une poétique paradoxalement neuve pour y parvenir⁸⁹, mais leur examen nous ferait perdre de vue celui de la place que l'imaginaire préhistorique occupe dans ces investigations. Il semble autrement plus pertinent, sur cette base, de convoquer un texte déjà longuement commenté, mais par le prisme de la double influence préhistorienne et symboliste qu'il reçoit, le *Daâh* de Haraucourt.

Pour Geneviève Guichard, préhistorienne et préfacière de la réédition de l'ouvrage, alors que Rosny se tiendrait du côté de la légende, le récit préhistorique haraucourtien relèverait davantage du mythe, dans la mesure où, s'il y a bien description de la vie cérébrale de Daâh, elle est fort éloignée de la vie psychologique humaine⁹⁰. Une lecture en surface fait

⁸⁸ *La Création mythique à l'époque du symbolisme, op.cit.*, p. 61.

⁸⁹ Nous pensons notamment au thème largement commenté de l'androgynat. Pour Françoise Grauby (*ibid.*, p. 128), ce fantasme d'une humanité pré-sexuée serait préféré à la sexualité parce que cette dernière serait du côté de la bestialité. Il est donc question d'un retour à une supposée unité perdue, mais aussi de refus de ce qui dé-civilise. Le thème est aussi traité dans *Le Symbolisme, op.cit.*, p. 109, de Marchal, entre autres.

⁹⁰ *Daâh*, Paris, Arléa, 1988, p. 25. Il semble que la préfacière distingue légende et mythe suivant le critère de leur échelle : la légende rapporterait les exploits d'individus, certes exceptionnels, mais plus ou moins humains, quand les mythes concerneraient davantage les dieux, demi-dieux et héros.

d'emblée valoir la variété et l'omniprésence de l'intertexte mythologique, notamment biblique, dès les titres des chapitres : « La Genèse », plus loin, « L'Exode », « La Première pierre », « Multipliez » ou encore « L'Éden », antiphrastique dans la mesure où ce dernier nous immerge dans un paysage où « les plantes s'entretuaient comme des bêtes pour gagner leur place de vivre⁹¹ » et où « nul être n'existait que pour la faim d'un autre⁹² ». Haraucourt procède en effet à un renversement de l'imaginaire édénique en mêlant constamment le lexique de la nature à celui de la violence⁹³, tout en se livrant à des descriptions de paysages caractérisés par le grouillement, l'abondance et le foisonnement, caractéristiques qu'ont déjà en partage l'imagerie édénique et préhistorique, bien que l'omniprésence de la prédation fasse bifurquer sa préhistoire vers ce dernier imaginaire. La mise en tension du titre du chapitre et de son contenu, qui reconduit les motifs des paléoenvironnements, fait de ce texte un possible aveu d'œcuménisme entre mythologie et science, l'une et l'autre convergeant dans la désignation d'une originarité fondamentale.

De tels procédés pourraient annexer cette œuvre à l'ensemble des productions décadentes dont nous avons vu, à la suite d'autres études⁹⁴, qu'elles se permettaient une saisie libre et subversive de l'intertexte mythologique procédant de détournements, d'accouplements et de modernisations anachroniques. Ce serait s'aveugler sur le sérieux revendiqué du roman de Haraucourt, qui ne joue pas le jeu du brouillage et de l'indistinction des registres, assume un discours spiritualisant dont le style biblique rend compte, et a à cœur de retranscrire fidèlement les données scientifiques sur lesquelles il s'appuie. Ce serait oublier aussi un point fondamental que nous avons eu l'occasion d'évoquer, et c'est en cela que sa préhistoire reçoit des accents mallarméens : l'auteur prétend ne rien inventer mais réaliser par l'écriture le surgissement d'un immémorial que chacun de nous porte en son être, autrement dit, répondre à un appel l'aspirant vers les origines et dont l'écriture s'offre comme la condition de réponse.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁹² *Ibid.*, p. 40.

⁹³ *Ibid.*, pp. 38, 39.

⁹⁴ En particulier *Les Perversions du merveilleux* de Jean de Palacio (Paris, Nouvelle édition Séguier, 1993). Nous pouvons le vérifier chez Laforgue, par exemple : la variation sur le thème du mythe de Parsifal est l'occasion d'un abaissement de la noblesse du sujet par l'irruption des sciences naturelles (*Moralités légendaires*, Paris, Société du Mercure de France, 1946 [1887], p. 124) ou à l'animalisation de ses personnages mythiques (*ibid.*, pp. 128 et 131), celui de Pan, à une lecture schopenhauerienne mêlant origines mythiques et considérations biologiques sur les instincts (« Pan et la Syrinx, ou l'invention de la flûte à sept tuyaux », *ibid.*).

C. Ambiguïtés d'un mysticisme évolutionniste : le cas Édouard Schuré

Le mythe bénéficie également d'un nouvel investissement de la part des symbolistes qui en fonde la spécificité : son intégration dans une pensée plus largement magique dont le spiritualisme, l'occultisme et l'ésotérisme sont de saillantes expressions. Nous le recroiserons donc dans les pages suivantes, où nous nous proposons de mener une investigation dans le discours spiritualiste symboliste au sein duquel l'intertexte scientifique est peut-être le moins attendu, comme nous retrouverons des figures précédemment abordées (le singe, le monstre, l'animal). S'étonner de ces croisements, c'est pourtant faire l'impasse sur l'essentielle plasticité des discours mystiques de la fin du siècle et en amont, et de la porosité des frontières qui les séparent de la science instituée, que leurs promoteurs ne cessent de saper. Si l'ésotérisme suscite l'intérêt des élites intellectuelles depuis des décennies, nous pouvons baliser, dans les grandes lignes, sa plus récente simulation de scientificité. L'année 1888 voit la parution, en Angleterre, de *The Secret Doctrine*, de la théosophe Héléna Blavatsky, qui entend y démontrer que les découvertes de la science positiviste, notamment en matière d'origines humaines, ont été précédées par différents textes sacrés du monde, pour qui en possède les clés de lecture occultes. L'ouvrage rencontre un vif succès dans tout l'Occident, si bien que les notions de Races-racines⁹⁵ et de civilisation atlantéenne concurrencent, dans les milieux initiés, celles d'homme fossile et de cités lacustres.

Avant d'observer les affinités entre ésotérisme et imaginaire préhistorique qui ont pu avoir cours dans la culture fin-de-siècle, réaffirmons, avec Jean Pierrot⁹⁶, la profonde solidarité entre ce regain spirituel et, précisément, les productions symbolistes. Sur le seul plan éditorial, la liste serait longue à dresser des revues plus ou moins éphémères qui fleurissent à la fin du siècle et qui assument une proximité plus ou moins manifeste avec les milieux symbolo-décadents⁹⁷. Par ailleurs, si l'on en croit les commentateurs mêmes de cette

⁹⁵ Races hypothétiques dont la théosophie (depuis les publications de Héléna Blavatsky qui en répand les thèses, notamment dans *La Doctrine secrète* en 1888) imagine des origines perdues, de l'Atlantide à la non moins mythologique Hyperborée.

⁹⁶ *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.*, chapitre III, « inquiétudes religieuses ». Les naturalistes mystiques appartiendraient à un « catholicisme esthétique » (p.106). L'auteur typologise, p.124, les principales manifestations de l'occultisme : magnétisme, en vogue depuis le romantisme, spiritisme, apparu dans les pays anglo-saxons à partir de 1845 et popularisé par Kardec, le courant d'Éliphas Lévi, plus tourné vers la décadence et tentant de s'approprier certaines données de la science contemporaine.

⁹⁷ Citons, de manière non-exhaustive, *L'Antimatérialiste*, *L'Hermès*, *L'Initiation*, *L'Âme*, *Demain*, *L'Humanité intégrale*, *Résurrection*, *L'Etoile*, *Psyché*, *La Rédemptrice*...

époque, science, religion, ésotérisme et poésie se cimentent dans un rapport d'intermédiation caractéristique de la tension vers une synthèse qu'appellent notamment de leurs vœux les symbolistes, comme voudrait le croire le poète ésotériste Victor-Émile Michelet en 1890 :

Un préjugé qui commence à disparaître, un vieux lieu commun qui a été trop répandu, prétend qu'entre le monde de la science et le monde de la poésie, il y a un abîme. Nous avons entendu souvent affirmer que science et poésie sont des sœurs ennemies, deux antagonistes irréconciliables.

Pour quiconque a quelque peu entrevu la synthèse occulte, pour quiconque a risqué des regards sur le monde du divin, cet antagonisme n'existe pas plus que celui qu'on trouve entre les religions diverses et la science⁹⁸.

Les exemples que nous étudierons au cours des pages qui suivent nous permettent de dégager une hypothèse fondamentale à propos de cette recherche de synthèse : elle débouche sur une tentative de syncrétisme qui entame également les liens entre science et religion, notamment par le biais de transferts technoloctaux et de transpositions méthodologiques bien souvent téméraires, comme on peut en faire l'expérience à la lecture des théories de Stanislas de Guaita, émule du célèbre chantre de l'ésotérisme Éliphas Lévy, l'un des plus ardents défenseur de la nouvelle école symbolo-ésotérique, dès ses premiers ouvrages : « c'est en vertu d'un principe identique que le mollusque secrète la nacre et le cœur humain l'amour ; et la même loi régit la communion de sexes et la gravitation des soleils⁹⁹. » De telles hybridations abondent dans la culture de la fin du siècle et mettent en lumière les hésitations d'un contexte épistémique qui n'a pas encore généralisé l'évincement des sciences de toute considération métaphysique. Mais surtout, elles soulignent l'indécision du rapport qu'entretient avec la science une Église plus divisée que jamais sur la question, dans le contexte épistémique de la crise moderniste ayant le Ralliement pour toile de fond politique. Désignons à ce sujet quelques balises importantes qui ne sont pas étrangères à notre propos : au début des années 1890, le prêtre Alfred Loisy perd sa chaire d'exégèse à L'Institut catholique de Paris après avoir remis en question l'exactitude de la Genèse sur le problème des origines de l'humanité alors que l'encyclique *Providentissimus Deus* de 1893 tente d'imposer la prévalence des Écritures sur la question face aux théories évolutionnistes. Si ces paramètres historiques ne sauraient à eux seuls éclairer les bouleversements culturels dont nous allons traiter, agitant par

⁹⁸ MICHELET, Victor-Émile, *De l'ésotérisme dans l'art*, Paris, G. Carré, 1890, p. 11.

⁹⁹ GUAITA, Stanislas de, *Au seuil du Mystère*, 2^{ème} édition, Paris, G. Carré, 1890, p. 9.

ailleurs des milieux autant rétifs à la science qu'à l'institution ecclésiastique, nous gageons qu'ils délimitent un terrain intellectuel privilégié où déployer une réflexion sur le départ entre revendications spiritualistes et rationalistes dans le traitement de la question des origines.

L'investissement du problème des origines, à plus forte raison désignées comme préhistoriques, par les milieux intellectuels les plus méfiants à l'égard de la science positiviste confirme également l'importance de la place qu'occupent les enjeux sociétaux qui travaillent le symbolisme et justifie en retour notre volonté de le resituer dans un contexte culturel plus large. L'exemple de Jules Bois est significatif de ces croisements : majoritairement lu pour ses essais ésotériques, qui représentent une large part de sa production, classé parmi les « mages » dans l'*Enquête* de Huret, aux côtés de Papus et Péladan, il a pourtant abordé la préhistoire, nous l'avons vu¹⁰⁰, comme une possibilité de déploiement d'un discours militant auquel la facture mystique n'ôte rien. Ces revendications féministes, aussi pragmatiques et terrestres puissent-elles paraître, bénéficient peut-être de la circulation, dans les milieux ésotéristes, de réflexions sur l'essence des caractères féminins et masculins qui posent l'équilibre voire l'indistinction comme condition originaire¹⁰¹, comme nous pouvons notamment le relever chez Édouard Schuré¹⁰², auprès duquel nous reviendrons souvent. Ce dernier imagine une lutte à mort, dans un passé lointain, entre principe féminin et masculin avant de proposer que c'est « l'équilibre de ces deux principes [qui] peut seul produire les grandes civilisations¹⁰³. »

¹⁰⁰ Voir *supra* pp. 166 à 169 et pp. 222 à 225. Son œuvre, à l'image de sa pensée, est mobile, et nous avons vu qu'elle montre, encore dans la deuxième moitié des années 1890, des aspects typiques du décadentisme. Avec Jules Bois, nous avons encore un exemple des effets de chevauchements qui peuvent avoir cours entre décadence, symbolisme, mais aussi un mysticisme diffus, certes plus répandu chez les seconds.

¹⁰¹ Prévenons ici que les réflexions menées par ces ésotéristes sont tout à fait étrangères aux problématiques de genres telles qu'elles sont traitées depuis la seconde moitié du XX^e siècle et que la polarisation des sexes n'intervient pas sous la pression de facteurs culturels ici, mais plutôt suite à un geste de séparation transcendant voire divin.

¹⁰² L'auteur est certes davantage connu pour ses essais ésotériques. Souvenons-nous cependant que, au moment où il publie *Les Grands initiés* (1889), il s'apprête à publier des romans et recueils dont l'influence symboliste est manifeste (retenons *La Vie mystique* en poésie ; dans le roman, *L'Ange et la sphinge*). Il s'intéresse à Wagner dès les années 1860, et à l'occultisme dès la décennie suivante ; à partir de 1900, sa pensée est marquée par la théosophie, puis l'anthroposophie de Rudolf Steiner.

¹⁰³ *Les Grand Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Perrin, 1931 [1889], p. 228. Aussi lit-on dans *L'Évolution divine, du Sphinx au Christ*, Paris, Perrin, 1950 [1912], p. 45 : « L'espèce humaine ne se dégage de l'animalité qu'avec le dédoublement des êtres vivants en sexes opposés. »

Ces exemples doivent donc nous dissuader d'arracher le traitement spiritualiste des origines du terreau culturel plus large dans lequel il s'enracine, mais il convient encore de signaler que, pour les acteurs et théoriciens du symbolisme, le renouveau du mysticisme ou l'éclosion de son expression moderne répondent eux-mêmes à une crise intellectuelle toute contemporaine, dans laquelle la crainte d'un retour à la brute préhistorique occupe encore une place, comme pour Albert Aurier :

Dans cent ans, nous serons des brutes dont le seul idéal sera le commode assouvissement des fonctions corporelles ; nous serons revenus, par la science positive, à l'animalité pure et simple. Il faut réagir. Il faut recultiver en nous les qualités supérieures de l'âme.

Puis le critique d'appeler la génération symboliste à voir au-delà de l'enveloppe charnelle de la femme, refuser le sensualisme et, surtout, devenir des « mystiques de l'art¹⁰⁴ ». Si nous retrouvons bien l'angoisse dégénérationniste dans cette exhortation, remarquons qu'elle ne hante pas l'ensemble du discours ésotérique sur la préhistoire dans la mesure où celui-ci appelle parfois, au contraire, à renouer avec une primitivité dont l'abandon s'est accompagné de la perte d'un rapport mystique au monde et aux forces invisibles qui sont supposées l'habiter et le régir. Avant de voir un exemple de ces expressions, nous pouvons proposer un élément de réponse à une des questions qui nous occupera ici, à savoir la nature et la fonction des apports du discours scientifique sur les origines aux théories ésotériques : le premier, en déroulant dans le champ des possibles le temps profond voire insondable, étire un espace où peut s'épanouir une anthropogonie complexe, un chemin tortueux où l'homme peut se faire, alternativement et sans exclusivité, ange et bête. Ici, il faut admettre la complexité des discours quant à la nature primitive ou non du mysticisme ; alors que Aurier met en garde contre un rationalisme animalisant, le philosophe et psychologue positiviste Frédéric Paulhan associe le mysticisme à des superstitions primaires :

On vient, par un détour, à un procédé analogue à ceux des peuples relativement primitifs qui ont exprimé des cosmogonies par des contes, ou des initiés, des alchimistes, qui exprimaient analogiquement leurs idées, voilaient une doctrine philosophique ou une opération alchimique sous des mots détournés de leur sens [...]¹⁰⁵.

¹⁰⁴ « Préface pour un livre de critique d'art », *Mercur de France*, t. VI, n° 36, décembre 1892, p. 332.

¹⁰⁵ *Le Nouveau Mysticisme*, Paris, Alcan, 1891, p. 92.

Jusque-là, l'image dépréciative du préhistorique sert tour à tour à fustiger le positiviste matérialiste (chez le critique symboliste) ou le mystique (chez le philosophe rationaliste). Mais les hommes primitifs peuvent se voir attribuer des qualités à reconquérir dont le discours ésotérique propose justement le réinvestissement, comme pour Charles Morice :

En attendant que la Science ait décidément conclu au Mysticisme, les intuitions du Rêve y devançant la Science, y célèbrent cette encore future et déjà définitive alliance du Sens Religieux et du Sens scientifique dans une fête esthétique où s'exalte le désir très humain d'une réunion de toutes les puissances humaines par un retour à l'originelle simplicité¹⁰⁶.

On le voit, la figure de l'homme des origines fait l'objet d'accaparements et de rejets, selon qu'on lui prête des qualités spirituelles ou non et selon que l'on fasse de cette hypothétique spiritualité première l'expression d'un rapport superstitieux au monde¹⁰⁷, donc dévalué, ou la manifestation pure d'un commerce avec des instances divines perdu depuis. Il convient de rappeler à ce stade que les éventuelles intuitions spirituelles des préhistoriques font débat chez les préhistoriens, alors que l'authenticité des rares peintures rupestres observées est encore largement contestée et qu'aucun homme fossile enterré en contexte funéraire n'a encore été exhumé. Les spéculations à ce propos s'offrent donc comme un creuset dans lequel peuvent se lover bien des fantasmes révélateurs des projets intellectuels menés par ceux qui investissent cette béance. Pour l'ésotérique Édouard Schuré, il ne fait aucun doute que la spiritualité précède toute culture, voire qu'elle garantit à l'homme, avant cette dernière, précisément, son humanité :

Avec le premier balbutiement de la parole naît la société et le vague soupçon d'un ordre divin. C'est le souffle de Jéhovah dans la bouche d'Adam, le verbe d'Hermès, la loi du premier Manou, le feu de Prométhée. Un Dieu tressaille dans le faune humain¹⁰⁸.

Le projet synchrétique voire œcuméniste est manifeste et nous lisons ici subrepticement les ressorts intellectuels sur lesquels repose la méthodologie de Schuré pour promouvoir son ésotérisme, à savoir l'usage du lâcher de noms empruntés à différentes traditions religieuses et d'un présent de vérité générale qui fait passer pour évident ce qui n'est

¹⁰⁶ *La Littérature de tout à l'heure, op.cit.*, p. 355.

¹⁰⁷ On se souvient de la représentation des superstitieux préhistoriques chez Rosny aîné, préfiguration des prêtres dogmatiques exerçant leur domination par la terreur.

¹⁰⁸ *Les Grand Initiés, op.cit.*, pp. 5 et 6.

pas démontré. Ces procédés témoignent de la littérarité qu'autorisent la préhistoire et ses points aveugles : la validation de tout récit anthropogonique mythologique dès lors qu'on le perçoit comme une vague ressouvenance préhistorique perdurant avec ténacité dans les histoires que les hommes se sont racontées. La préhistoire de Schuré peut donc se lire, d'un point de vue épistémique, comme un récit étiologique permis par un usage notoirement libre de l'indice, de la preuve et de leur interprétation, consistant non pas à rechercher l'origine ou la fonction culturelle des mythes, mais à les lire d'emblée comme la preuve d'un ancestral rapport magique au monde. Autrement dit, les mythes ne sont pas des récits dont il convient de prouver la véracité ou non mais devraient être tenus pour vrai en vertu de leur seule existence. Nous verrons, lorsque nous analyserons le rapport que l'essayiste et d'autres entretiennent avec le langage et la méthode scientifique, à quel point le discours ésotérique oscille constamment entre quête de la caution scientifique et détournement.

Pour le moment, poursuivons notre investigation au sein de la spiritualité préhistorique selon Schuré. Elle trouve plusieurs sources selon la situation des peuples dont il cherche à retracer le parcours dans une antéhistoire chronologiquement peu balisée ; on lit par exemple que c'est d'abord chez les Blancs que le sentiment religieux prend racine *via* la lente mutation du culte des ancêtres¹⁰⁹ qui s'exprime en d'inspirantes « mélopées¹¹⁰ ». Ailleurs, et nous retrouvons là la méthode de la preuve par le mythe, c'est le dragon, ce « terrible animal antédiluvien », qui s'offre comme la seule forme sous laquelle la nature et Dieu surgissent dans la conscience des « peuples enfants¹¹¹ ». Plus loin pourtant, l'essayiste affirme que la religion ne saurait s'originer dans la crainte devant la nature, mais qu'elle dénote plutôt le jaillissement d'une conscience du passé et de l'avenir¹¹². Puis, il s'autorise de l'occultiste Antoine Fabre d'Olivet, fondateur de la « théodoxie » au nom de laquelle il a tenté de retracer l'histoire de la pensée humaine¹¹³, « merveilleux voyant du passé préhistorique » selon Schuré, pour proposer une origine blanche et féminine nettement fictionnalisée du sentiment

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰ On retrouve encore ici un motif cher à Rosny, dont nous avons constaté la récurrence dans *Vamireh*.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 7

¹¹² *Ibid.*, p. 8.

¹¹³ *Histoire philosophique du genre humain, La Théodoxie universelle, L'Histoire philosophique du genre humain*, dans les années 1820.

religieux¹¹⁴. Enfin, il pose un hypothétique jalon fondamental de la constitution de l'esprit humain : la confluence des courants sémitiques et aryens, carrefour où s'enracinent les religions et mythologies à venir, mais aussi de nos arts et de nos sciences, dont la réconciliation garantirait l'accès à la vérité et qui se célébrerait à l'occasion du mariage entre spiritualisme et naturalisme¹¹⁵.

Aussi confuse soit-elle, l'origine de la religiosité que soupçonne Schuré chez les préhistoriques repose sur deux invariants fondamentaux dont la portée s'étend plus sur l'avenir que sur le passé : d'abord, elle est indéniable, puisqu'elle fait l'objet d'une pétition de principe, ensuite, elle est indissociable d'une recherche de la vérité que mène également la science mais dont il s'agit de réinfléchir le cours vers ses fondements spirituels. Sur le premier point, il convient d'admettre que l'on observe une nette polarisation entre les hypothèses des préhistoriens des deux dernières décennies du siècle qui, souvent matérialistes et athées, récusent l'idée même d'une spiritualité préhistorique, et les fictions symbolistes de la même époque qui envisagent l'antiquité lointaine de la spiritualité – fût-elle sauvage, sous des formes diverses. Pour Bernard Lazare, par exemple, qui revendique ses affinités avec la nouvelle génération littéraire *via* une discrète citation de Laforgue en épigraphe¹¹⁶ de « L'Offrande à la déesse »¹¹⁷, l'aube de la religion est nécessairement sanglante. Dans ce conte, il décrit, dans une prose empreinte de poésie éthérée et sensuelle de facture nettement symboliste, une procession de guerriers préhistoriques s'acheminant sous la lune. Leurs attributs stéréotypés se réhaussent de pierreries rares délectablement nommées, et les guerriers, portant avec eux fétiches triangulaires et amulettes en crânes humains, sont accompagnés de femmes dénudées mais richement parées¹¹⁸. Si nous insistons ici sur les accessoires qui composent la peinture

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 15 et 16.

¹¹⁶ Le vers « Écho des grands soirs primitifs », issu de la « Complainte des grands soirs préhistoriques », dont nous avons notamment relevé la dimension politique. « L'Offrande à la déesse », dans *Le Miroir des légendes*, Paris, Lemerre, 1892.

¹¹⁷ Le conte est présent au début du *Miroir des légendes*, paru en 1892, mais prépublié en 1890 dans le n° 15 de *La Grande Revue*. L'ensemble du recueil est marqué par le style et les thèmes symbolistes et ici, Lazare donne effectivement une version bien plus onirique (ou cauchemardesque), esthétisée et complaisante dans la violence que ce que proposait Rosny à la même époque avec *Vamireh*. Par ailleurs, Bertand Vibert indique que Lazare connaissait les écrits préhistoriques de Rosny qu'il appréciait peu, malgré des qualités documentaires qui lui-même ne cherche pas à poursuivre au profit de l'imagination (*Contes symbolistes*, volume 1, UGA éditions, Grenoble, 2011, p. 48).

¹¹⁸ « L'Offrande à la déesse », *op.cit.*, pp. 12, 13.

de Lazare, c'est bien pour en faire valoir l'écart avec les représentations populaires, et la direction qu'emprunte cet écart vers une imagerie mystique largement déployée dans l'art et la littérature symbolistes. Le lieu du culte bénéficie par ailleurs du même décorum symbolo-décadent : peintures en arabesques, signes cryptiques dont le « symbolique triangle¹¹⁹ », figures lascives excitant les instincts.

Mais dépassons l'inventaire de la panoplie dont l'auteur leste ses sujets préhistoriques pour observer la nature des pratiques religieuses qu'il leur prête. La tribu en rejoint d'autres à l'appel d'un vieillard devant une grotte dont deux menhirs signalent l'entrée. S'ensuit une transe collective dans laquelle la parole, scandée, incantatoire, magique, tient un rôle de choix :

L'ancêtre se tourna vers l'oiseau sacré et poussa une clameur bizarre. De la foule sortirent d'étranges gémissements ; dans une langue mystérieuse, chacun psalmodiait des hymnes, rythmait des paroles, déroulait des litanies.

La cérémonie sauvage se clôt dans le sang et le carnage : le vieillard est scalpé, d'autres, dans la cohue frénétique, sont fracassés contre les parois. Le soleil finit par se lever et dissiper cette nuit de terreur, salué par les préhistoriques qui croient avoir provoqué son retour. Comme il est d'usage chez les symbolistes, ce conte ne se referme pas sur un *explicit* moral, pas plus qu'il ne respecte les autres caractéristiques classiques du genre sur le plan structurel d'ailleurs, mais la dénonciation d'une religiosité originellement violente, inutile et superstitieuse, bien que sublimée par la poétique équivoque de l'auteur, demeure limpide. Bernard Lazare propose donc une nouvelle possibilité, qu'il dégage au sein de la littérature symboliste : comme pour Aurier, l'homme préhistorique est bien une brute sanguinaire, mais, contrairement à ce que redoute le critique, non pas en raison de son matérialisme, mais, au contraire, de ses aveuglements et de ses passions mystiques.

De semblables positionnements sont décelables chez un autre symboliste non moins équivoque, Marcel Schwob, dont nous aurons à reparler, qui dépeint un vague panthéisme primitif dans le conte « La Mort d'Odjigh »¹²⁰, tout en faisant de son héros un « mécréant des

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁰ « La Mort d'Odjigh », dans *Le Roi au masque d'or*, Paris, Ollendorff, 1893, p. 38.

Puissances Supérieures¹²¹ » qui mènera néanmoins à bien sa quête qui est aussi celle de tous les hommes : aider le monde à transiter vers l'avènement d'un temps plus hospitalier en mettant symboliquement fin à l'ère glaciaire. Ces quelques indices de la nature des capacités spirituelles que l'auteur prête aux préhistoriques doivent évidemment être saisis dans leur dimension symbolique, mais une cohérence discursive peut être mise au jour lorsque l'on met ce texte en regard d'un autre conte de l'auteur, « La Vendeuse d'ambre »¹²², où les croyances des brutes lacustres se manifestent par une soumission irréfléchie à des superstitions qui permettent la violence et la satisfaction des appétits matériels. Nous pouvons dégager une cohérence tendancielle de la spiritualité préhistorique selon Schwob qui tient en la valorisation d'un rapport intime et magique avec la nature perçue comme une entité vivante et totalisante (panthéisme) et, en retour, un discrédit jeté sur la superstition crédule administrée par des codifications arbitraires (dogmatisme), autrement dit, une promotion des lois de la nature reçues et comprises par l'intuition, et une condamnation des lois humaines transmises par la parole et imposées par l'autorité prohibitive et injonctive.

Les contours de la spiritualité originaire chez Haraucourt sont nécessairement plus marqués et le graduel accès à la pensée religieuse fait l'objet d'une observation plus détaillée puisque, non seulement l'auteur étend ses hypothèses dans l'espace ample du roman, mais ce récit se propose lui-même comme l'histoire compendieuse des jalons traversés par les préhistoriques pour conquérir leur propre humanité, dont l'accès à la spiritualité est posé comme une des conditions. Mais ce qui fonde la spécificité de la religiosité préhistorique haraucourtienne, c'est, peut-être en raison de ce même traitement en profondeur de la question qu'il s'autorise, la désignation de l'activité mentale comme son foyer. En cela, Haraucourt oscille entre hypothèse matérialiste et spiritualiste, ou plutôt envisage le jaillissement d'une intuition religieuse évidente comme un rapport privilégié au monde, tout en l'originant dans l'activité cérébrale de ses personnages, au même titre, d'ailleurs, que l'essentiel de ses idées et sentiments : « la croyance aux bêtes intérieures comptait parmi les dogmes les plus avérés [...]»¹²³ nous dit-on, mais ce « dogme », plutôt que de se réaliser dans une gestion contraignante et autoritaire du groupe, s'affirme intimement comme une certitude fondée sur

¹²¹ *Ibid.*, p. 42.

¹²² Dans *Cœur double*, *op.cit.*

¹²³ *Daâh*, *op.cit.*, p. 72.

l'incompréhension des émotions qui traversent les personnages et leur analogie avec le vivant observé (les « bêtes »). Ainsi, les ferments de la religiosité se manifestent par la transposition métaphorique de l'intériorité sur l'environnement dont les personnages font l'expérience avant de se consolider et de se ratifier dans la personnification de ses éléments les plus essentiels et vitaux : l'anthropoïde femelle Hock « aimait les soleils pour son petit plus que pour elle » et, leur tend son fils « comme on tend une offrande pour un dieu qui bénit¹²⁴ ». Haraucourt assume donc une position singulière dans les débats en matière de préhistoire, entre matérialisme et spiritualisme. S'il ne nie pas la possibilité d'un sentiment religieux originaire, il le fait néanmoins découler d'une activité cérébrale dont l'itinéraire est d'autant plus traçable qu'il choisit, pour des raisons notamment poétiques et narratives, nous l'avons dit, de le condenser dans le parcours mental de ses personnages. Une telle position semble d'autant plus pertinente et informée, alors que, nous le verrons lorsque nous aborderons la réception des productions artistiques des préhistoriques, la première décennie du siècle, à la fin de laquelle il échafaude son roman, est précisément aux prises avec ces débats.

Comme chez Lazare, la prière primitive s'apparente à une supplication craintive au soleil, prononcée dans la terreur, depuis un monde farouche, en tout point hostile et violent. Mais l'allégation formulée par Haraucourt résulte d'une investigation menée au sein de l'intériorité de son sujet hypothétique plus que de la peinture d'un culte collectif, autrement dit, le soubassement de son discours et la direction qu'il lui assigne relèvent d'une ambition moins sociale que psychologique, voire philosophique, tant le schopenhauerisme de l'auteur trame l'ensemble de ses réflexions : « Incapables de se renseigner sur le monde autrement que d'après eux-mêmes, ils le jugent semblable à eux [...], tous les actes d'alentour leurs paraissent intentionnels¹²⁵. » Les préhistoriques de *Daâh* interprètent donc le monde par projection de leur vie intérieure et, inversement, rationalisent leurs affects par analogie avec le monde observable. Plus que pour quiconque, leur réalité se fond et fait corps avec la représentation qu'ils s'en font et, en prenant conscience d'eux-mêmes, c'est-à-dire de la nature intentionnelle de leurs actes, ils prêtent en retour une intentionnalité au cosmos.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 77. L'auteur mobilise massivement, page suivante, le champ sémantique de la religion : « supplications », « astre bienfaisant », « prier », « invoquait »...

¹²⁵ *Ibid.*, p. 89.

Symptomatiquement, et c'est encore une des spécificités qui distingue les propositions de cet auteur sur cette question, le préhistorique se suggère une âme par l'observation de son ombre :

Son Ombre surtout est sacrée. Il n'essaye pas de discerner si elle est la conséquence de sa vie, ou si elle en est la cause ; simplement, il l'identifie avec elle ; et, comme il constate sa vie sans pouvoir néanmoins en concevoir l'idée abstraite, il se la représente sous cette forme visible mais insaisissable, qu'on peut toucher, frapper, briser, qui est fragile et fugitive, et qu'il a sous sa sauvegarde¹²⁶.

Ici encore, cependant, l'auteur n'évoque pas l'« âme » à proprement parler afin de se passer des concepts que son personnage ne saurait penser, procédé employé tout au long de l'ouvrage dans lequel Haraucourt emploie fréquemment les tournures périphrastiques au profit d'une poétique de la suggestion, à la fois congruente avec son projet de restituer les opérations de pensées préhistoriques, mais sans doute aussi avec un héritage symboliste certain. C'est néanmoins bien l'idée d'un esprit, solidaire à lui mais distinct de son corps, qui anime Daâh. Ce détail, en apparence anecdotique, suggère avec une économie de moyens efficace, la tripartition entre observation des données du monde, reconnaissance de son ipséité par le sujet et contamination mutuelle de ces deux derniers éléments par l'analogie, débouchant sur une divinisation de la nature et de ses objets¹²⁷. Ici, Haraucourt suggère peut-être, sans prendre position dans les débats concernant les compétences artistiques des préhistoriques, une origine de l'art calquée sur l'historiographie antique, puisque, dans son *Histoire Naturelle*, Pline l'Ancien fait de Callirrhôé de Sicyone l'inventrice de la peinture par détournement, sur un mur, d'une ombre projetée.

Le cas de Haraucourt demeure pourtant bien singulier dans le paysage culturel symboliste, et nous avons vu que *Daâh* s'inscrit davantage dans sa périphérie ou son prolongement. Si son auteur a bien participé à l'émulation décadente puis symboliste, dont il a livré des productions emblématiques, nous ne pouvons nous interdire de soupçonner, pour la composition de cet ouvrage, d'éventuelles influences du roman psychologique, qui concurrence les productions symbolo-décadentes et les croise parfois, mais aussi la possible innutrition des poétiques post-symbolistes naturistes, qui exaltent un panthéisme solaire sans codification ni dogme, intimement, voire sensuellement ressenti. Pour les auteurs plus

¹²⁶ *Ibid.*, p. 146.

¹²⁷ On en retrouve une illustration dans le passage du premier jet de pierre qui vainc l'animal, conçu comme une projection hors de soi (« c'était du ciel conquis » *ibid.*, p. 168).

franchement mystiques qui cheminent avec les symbolistes, le sentiment religieux descend plutôt transcendantalement à l'homme que ce dernier ne se hisse lui-même vers la croyance, mu par des inquiétudes intérieures. Les nombreuses tentatives de Schuré sont à cet égard intéressantes, puisqu'il ne s'est pas contenté de proposer un récit ésotérique des origines de l'homme, dont nous mènerons tout à l'heure une plus ample analyse, mais a lui aussi tenté de cerner l'aube de la spiritualité humaine.

Dans *L'Évolution divine*, l'essayiste tente une histoire anthropogonique au sein de laquelle nous croisons les Atlantes, présentés comme un peuple préhistorique dont le cri primitif, qu'auraient conservé quelques tribus sauvages contemporaines, peut appeler les formes invisibles. Ils vivent dans une harmonie proprement musicale avec la nature et perçoivent la voix d'un être supérieur dans le son euphonique qui en émane à la tombée de la nuit¹²⁸. C'est d'abord par un appel¹²⁹ comme jaillit intuitivement du fond de l'être que ces créatures actent l'évidence d'une divinité, alors même que la rudesse de leur condition écarte toute interprétation cérébralisante ou cognitive ; en définitive, ces primitifs appellent le divin parce qu'ils se sentent préalablement appelés par lui :

Il faut donc nous figurer cet homme sauvage, le jour, chasseur de mammoths et d'aurochs, ce tueur agile de dragons volants, devenant, la nuit, une sorte d'enfant innocent, une petite âme errante, *animula vagula, blandula*, emportée dans les torrents d'un autre monde¹³⁰.

Cet ouvrage ne s'assigne donc pas les mêmes objectifs intellectuels que le *Daâh* de Haraucourt : alors que ce dernier cherche à mener une enquête, au moyen de la fiction intimiste dont nous avons cependant relevé la portée universalisante, au sein d'un personnage en voie d'hominisation pour tenter d'y saisir l'irruption de la pensée religieuse au moment de son surgissement, Schuré l'externalise et admet dans ses prémices l'évidence supposée d'un arrière-monde. Certaines tournures peuvent désigner des ferments intimes plutôt que transcendants du sentiment religieux, mais cet homme qui vit dans un demi-songe et

¹²⁸ *L'Évolution divine, op.cit.*, p. 71.

¹²⁹ « Ta-ô ! Ta-ô », cri hypothétique à partir duquel l'auteur suppose un pressentiment de la religion, *ibid.*, p. 71. Bien que la ressemblance soit sans doute fortuite, notons tout de même que dans *Daâh*, le cri « Ta » est proposé comme un lexème élémentaire, purement déictique.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 73.

« respirait les Dieux partout¹³¹ » a certes créé « toutes les légendes du paradis terrestre », mais il est aussi le foyer d'une « nostalgie du divin¹³² », ce qui implique que le lieu de la possible cohabitation des hommes et des Dieux n'est pas seulement une promesse future qui se réaliserait dans un arrière-monde, mais un souvenir passé dont notre mémoire, *via* la littérature, a recueilli l'empreinte et la preuve. Pour autant, ne perdons pas de vue que l'avènement d'un âge spirituel et mystique est appelé à faire retour, chez Schuré comme d'autres¹³³, pour qui l'« évolution » est aussi une affaire de giration, et c'est précisément l'une des raisons pour lesquelles nous lui accordons une place aussi ample au sein de notre étude : les affinités que sa pensée tisse avec les motifs et les ambitions symbolo-décadents.

Mais avant de clore cette observation des effets de circulation de la thématique préhistorique dans le mysticisme fin-de-siècle et d'en identifier les tropismes symbolistes, il est essentiel d'en reconnaître les sources revendiquées et, chemin faisant, d'en caractériser la postulation de scientificité. Édouard Schuré ne se contente pas de proposer un syncrétisme qui aurait pour naturel corollaire la cohabitation, mais envisage une complémentarité entre paléontologie, entre autres sciences, et ésotérisme, fondée sur le rapport de causes à conséquences des premières vers le second¹³⁴. Son ouvrage *Les Grands Initiés* s'offre comme un cas d'école intéressant en matière de mise en circulation du savoir scientifique ou de ce qui prétend en relever :

Selon les traditions brahmaniques, la civilisation aurait commencé sur notre terre il y a cinquante mille ans, avec la race rouge, sur le continent austral, alors que l'Europe entière et une partie de l'Asie étaient encore sous eau. Ces mythologies parlent aussi d'une race de géants antérieure. On a retrouvé des ossements humains gigantesques dont la conformation ressemble plus au singe qu'à l'homme. Ils se rapportent à une humanité primitive, intermédiaire, encore voisine de l'animalité, qui ne possédait ni langage articulé, ni organisation sociale, ni religion¹³⁵.

¹³¹ *Ibid.*, p. 74.

¹³² *Ibid.*, p. 75.

¹³³ Nous nous souvenons des mots de Paul Adam, lui aussi symboliste autant que mystique, définissant son siècle « ...Il sera mystique. Car s'il est des analogies entre les évolutions des choses, nulle de ces analogies ne saurait paraître vaine. La sagesse des temps a toujours montré, elle montre toujours le microcosme humain, symbole harmonique du macrocosme universel. Les éphémères naissent, évoluent et meurent suivant les lois essentielles qui président au développement, aux paraboles, à l'extinction des comètes. » Préface à *L'Art symboliste* de Vanor, (*op.cit.*) p. 12

¹³⁴ Voir notamment l'exposition de son projet dans l'introduction de *L'Évolution divine*, *op.cit.*, p. VI.

¹³⁵ *Les Grands initiés*, *op.cit.*, p. 5.

Ce passage joue sur deux propositions étonnamment articulées, mais toutes deux exemptes de tout référencement, et d'autant plus difficilement traçables pour le public d'alors : la première, s'appuyant sur les « traditions », sans référencement ; la seconde, sur des excavations de vestiges d'une humanité primitive que l'on peine à attribuer à des espèces référencées selon les savoirs de l'époque, puisque le gigantopithèque n'a pas encore été découvert, le sivapithèque, dont la localisation autour de l'Inde actuelle peut justifier un rapprochement avec les textes brahmaniques n'a rien d'humain, et l'homme de Néandertal, au profil certes simien, n'a rien de gigantesque¹³⁶. Le doute aurait pu être levé si l'identité de ce « on », expert aguerri ou inventeur fortuit, nous était révélée et si les allégations quant aux compétences sociales de cette créature avaient été étayées, puisqu'il est certainement difficile de prouver l'absence d'organisation sociale ou de langage sur la base d'ossements fossiles. L'auteur insiste dès son introduction en avançant que discours scientifiques sur les origines et spiritualisme ne sont pas seulement conciliables, ils sont encore complémentaires, cette fois sous un autre rapport qui donne l'ascendant aux sciences occultes et aux traditions ésotériques, puisque celles-ci auraient devancé celles-là :

De toutes les sciences, celles qui semblent avoir le plus compromis le spiritualisme, sont la zoologie comparée et l'anthropologie. En réalité, elles l'auront servi, en montrant la loi et le mode d'intervention du monde intelligible dans le monde animal. Darwin a mis fin à l'idée enfantine de la création selon la théologie primaire. Sous ce rapport, il n'a fait que revenir aux idées de l'ancienne théosophie. [...]. Darwin a montré les lois auxquelles obéit la nature pour exécuter le plan divin, lois instrumentaires qui sont : le combat pour la vie, l'hérédité et la sélection naturelle¹³⁷.

Et l'anthroposophe de proposer que ses continuateurs, partisans d'un « transformisme absolu », n'auraient fait que tenter une explication matérialiste des mécanismes mis à jour par le darwinisme par la seule hypothèse du milieu, refusant ainsi les supposées causes premières, donc abandonnant la question du « pourquoi » aux « savants » plus téméraires. Cette déduction, admettant d'emblée comme prémisse irréfutable l'inscription des lois biologiques dans un plan divin auquel elles ne feraient que participer, repose sur des fondements téléologiques, donc scientifiquement biaisés mais particulièrement efficaces, ce qui explique le réemploi de ces mêmes ressorts des décennies plus tard, chez les

¹³⁶ Le clade du premier est défini en 1935, le second est déjà connu, mais autant que l'est sa ressemblance avec l'orang-outan, et l'homme de Néandertal, nous l'avons vu, est lui aussi alors bien connu, autant que sa morphologie.

¹³⁷ *Ibid.*, p. XX et XXI.

tenants du dessein intelligent. Le rendement de cette hypothèse, sur le plan intellectuel, c'est qu'elle économise tout effort de compréhension des mécanismes de l'évolution, dès lors qu'il ne s'agit ni de les réfuter, ni de puiser factuellement dans le savoir qu'elle énonce sur le vivant. En revanche, elle est mobilisée pour justifier la réalité d'un plan divin qui bénéficie, sans que le lien de l'un à l'autre soit explicité, de la caution savante.

Les exemples abondent de ce mélange des genres au sein de ce seul ouvrage¹³⁸, et les sciences humaines, philologie, mythologie, ethnologie comparée¹³⁹, ne sont pas épargnées. Mais ce qui frappe surtout, c'est la constante oscillation entre mise en concurrence et en collaboration des discours scientifiques et ésotéristes. Pour justifier cette méthodologie, l'auteur doit certes dégager des distinctions entre les discours, mais qui ne les rendent pas pour autant mutuellement excluants ; c'est pourquoi il propose une définition étonnamment restreinte de la science moderne qui permet d'ouvrir une voie d'accès à l'autre, la science antique, supposément proche des savoirs ancestraux ésotériques. Alors que cette dernière « ne tirait pas l'intelligence de la matière mais la matière de l'intelligence¹⁴⁰ », la science positiviste ne s'en tiendrait qu'au dehors des choses. La proposition semble donc d'autant plus curieuse de la part d'un auteur dont nous venons de voir qu'il n'admettait les données évolutionnistes qu'à condition de les intégrer dans un plan divin d'ordre métaphysique, mais elle se justifie par l'adoption d'une position vitaliste certes ni vérifiable, ni réfutable, mais tout à fait idoine pour cimenter les discours.

Il convient ici de distinguer discours religieux et ésotériques¹⁴¹ : ce dernier se définit comme une lecture mieux informée des premiers, menée par des initiés qui possèdent les clés capables de déverrouiller les mystères qui en recèlent le sens profond. Ainsi l'auteur se prémunit-il contre les attaques que les positivistes peuvent adresser aux croyances religieuses ou aux textes sur lesquelles elles reposent : ce sont bien les « traditions religieuses des peuples

¹³⁸ *Ibid.*, p. 4 : « Dans ce chapitre [première partie de Rama], nous n'envisagerons que les origines terrestres de l'humanité selon les traditions ésotériques confirmées par la science anthropologique et ethnologique de nos jours. »

¹³⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴¹ Désignée ailleurs comme « science occulte », notamment p. 68 de *L'Évolution divine, op.cit.*, où elle est présentée comme complémentaire aux données de l'anthropologie sur la question de la conformation du crâne, auxquelles l'auteur adjoint des allégations sur les corps éthériques qui y tiennent plus ou moins selon la période de l'espèce humaine.

interprétées dans leur sens ésotérique », quelles qu'elles soient par ailleurs et sans distinction, qui relaient la science et convergent avec elle vers un « centre commun ». Ainsi se dessine une hiérarchisation des sources du savoir qui, d'occurrence en occurrence, de comparaison en mise en concurrence, trame souterrainement les théories anthropogoniques de Schuré. L'ésotérisme occupe évidemment le sommet de cette échelle, permettant tour à tour de dépasser la mythologie comparée et la philologie pour renouer avec les supposées données des sciences naturelles lorsqu'il s'agit, par exemple, de retrouver le foyer de la « race aryenne¹⁴² » en Lémurie puis en Atlantide, et non en Asie centrale, mais aussi, nous l'avons dit, de transcender le clivage entre religion et sciences instituées¹⁴³.

Cet imaginaire préhistorique ésotérique permet en définitive de mieux comprendre les mécanismes qui régissent l'appropriation, par les discours relevant de la pensée magique, des données scientifiques en matière d'origines humaines puisque nous y retrouvons des reconductions déjà tentées par les tenants du créationnisme, comme la postulation de déluges sur la base de supposées preuves géologiques¹⁴⁴, ici, pour étayer l'existence passée d'une civilisation atlantéenne. En somme, ces récits et leurs conditions d'exploitation du discours scientifique s'insèrent dans une histoire du syncrétisme reposant, en amont du projet de conciliation entre science et spiritualité revendiqué par leurs auteurs, sur une mobilisation sans méthode et faiblement référencée des données de la science qui leur est contemporaine, venant systématiquement valider des préconçus métaphysiques et dont le dessein intelligent contemporain s'offre comme l'avatar le plus récent. Pour autant, il serait bien réducteur de prétendre que ces phénomènes d'appropriation et de reconduction dispersés dans l'histoire se valent et disent la même chose sur le plan épistémique et idéologique bien qu'ils jouent sur des axes similaires. La portée de ces discours est évidemment variable selon que l'on se place dans le contexte de la séparation des magistères et de l'expression française d'une crise de la modernité que nous avons évoquée plus haut ou de la controverse spécifiquement états-

¹⁴² *L'Évolution divine, ibid.*, p. 91.

¹⁴³ Introduction des *Grands Initiés, op.cit.*, p. XXVI : « Aujourd'hui, ni l'Église emprisonnée dans son dogme, ni la Science enfermée dans la matière, ne savent plus faire des hommes complets. » Dans *L'Évolution divine, op.cit.*, p. 50, l'auteur entend rallier « paroles moisiaques » et « science moderne » par la « science ésotérique ».

¹⁴⁴ Dans *L'Évolution divine, ibid.*, p. 63, Schuré se fonde sur la géologie pour prouver les déluges qui auraient notamment décimé les Atlantes. Plus loin, c'est la paléontologie qui est appelée à témoigner : « Des fossiles témoignent de cette époque : mammouths, autres animaux et hommes fossiles des terrains tertiaires et quaternaires ».

unienne entourant l'enseignement des sciences de la nature, ou, sur le plan épistémique, dans une culture positiviste ou une épistémè post-popperienne, déléguant à la métaphysique, hors du champ de la science, ce qui ne peut ni être ni réfuté ni observé.

Sur le plan des paramètres de construction du discours qui nous intéressent, ce qui distingue sans doute notre corpus ésotériste dans cette histoire du syncrétisme pseudo-scientifique, c'est précisément le recours au récit auquel, nous l'avons dit, l'intertexte darwinien, parce que ses concepts se prêtent à une lecture téléologique, fournit une matière conceptuelle exploitable. Car l'anthropogonie que déploie Schuré s'offre bien avant tout comme un récit : les ancêtres préhistoriques ne se sont pas contentés de s'acheminer vers notre condition actuelle *via* des processus d'homínisation complexes, cette évolution s'est aussi accompagnée d'une descente du « plan astral » vers le « plan physique », préparant l'avènement d'un nouvel état de transcendance de la matière¹⁴⁵. Différentes disciplines scientifiques, au premier lieu desquelles figurent la paléontologie et la préhistoire, se voient assidûment convoquées pour justifier des séquences du récit humain : la mention de Haeckel réinjecte en caution scientifique à l'histoire de l'existence passée et de l'engloutissement spectaculaire de la Lémurie ce que son caractère romanesque lui ôte¹⁴⁶. La description d'un état pré-humain en termes d'hermaphrodite méduséen, puis en semi-poisson et en saurien appelle suffisamment l'imagerie biologique instituée et diffusée pour préparer et autoriser, en aval, l'hypothèse d'une prescience grecque du darwinisme à travers l'image de « Prométhée repétrissant l'argile humaine avec le feu¹⁴⁷ ». Ainsi, la préhistoire mystique de Schuré s'offre comme un nouveau terrain où s'enracine encore la notion d'hybridité, et cela nous permettra de mieux en comprendre les affinités avec l'imaginaire symbolo-décadent dont le repérage clôturera ce chapitre, dans la mesure où elle ouvre sur un paysage à mi-chemin entre le paléoenvironnement et le « temps des Dieux¹⁴⁸ ».

¹⁴⁵ Mais l'auteur concède que sur ce dernier plan, l'homme a traversé des phases que l'évolutionnisme identifie : « poisson, reptile, quadrupède, anthropoïde » (*ibid.*, p. 45). Ponctuellement pourtant, il s'oppose nommément à Darwin et Haeckel : ce n'est pas la sélection naturelle ou une transformation processuelle matérielle et interne qui fait évoluer l'homme, mais un principe divin qui le façonne (par exemple p. 49, où il situe nos lointains ancêtres dans un paysage hostile peuplé d'ichtyosaures, de plésiosaures et de dinosaures).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴⁸ Nous empruntons l'expression à Pierre Vidal-Naquet : « Temps des dieux et temps des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs », dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 157, n° 1, 1960. pp. 55-80.

Le lecteur peut alors être accompagné dans un espace préhistorique réunissant les motifs que nous avons repérés dans les productions populaires, qu'elles soient visuelles ou textuelles (hostilité, chaos, grouillement...), où s'insinuent des « sauriens à tête léonine » qui vénèrent un dieu terrible, éthéré et astral, parlant une langue de cris et de lumières : le ptérodactyle¹⁴⁹. L'image du reptile volant est symptomatique du mélange des genres pseudo-scientifique : à la fois indicateur de scientificité par sa seule mention, elle est également soluble dans le bestiaire magique dont nous avons vu que l'imaginaire préhistorique réactive déjà le souvenir et permet, par exemple, à Schuré de prétendre que les « plus vieilles mythologies » s'en souviennent sous la forme du dragon¹⁵⁰. De fait, fréquemment, la préhistoire schuréenne s'autorise de la proximité déjà constatée de l'imagerie préhistorique avec les créatures, temporalités et espaces mythologiques pour arguer en retour une anticipation intuitive du savoir scientifique moderne à l'œuvre dans les traditions religieuses et plus largement magiques. Et c'est précisément l'aspect de cette mythographie et la nature de son tramage intertextuel, couplés à une poétique de la monstruosité et un discours décliniste disséminé dans ses ouvrages, qui nous permettent de confirmer son ancrage dans la culture fin-de-siècle.

En somme, la manière dont la spiritualité configure l'imaginaire préhistorique, que ce soit celle qu'on y projette ou qui le travaille de l'extérieur, permet sans doute d'identifier des caractères distinctifs entre culture décadente et symboliste qui procèdent d'une logique de glissement. Si les modalités de mise en circulation de la science dans ces cultures sont assez semblables, c'est-à-dire plurielles et approximatives, les entreprises poétiques et spirituelles qu'elles visent diffèrent, et cette bifurcation tient précisément de cette exploitation captieuse du discours scientifique. Les décadents, nous l'avons dit, font de la préhistoire la preuve de la condition intrinsèquement animale de l'homme, un abîme originel au sein duquel l'humanité, écartelée entre deux apocalypses, se perd, mais aussi une scène intérieure sur laquelle se joue le théâtre de son propre chaos. Les symbolistes, eux, prenant également la mesure de la profondeur des millénaires accumulés, en font davantage le temps de tous les possibles dans

¹⁴⁹ *L'Évolution divine, op.cit.*, p. 52. L'auteur imagine également, p. 84, que, durant une lointaine période de décadence, des temples monstrueux ont été dressés en l'honneur de serpents gigantesques et de ptérodactyles. Peut-être se réfère-t-il à des divinités toltèques, dont les récentes recherches en archéologie précolombienne décrivent le culte, mais là encore, l'auteur s'en tient à l'assertion.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 54.

lequel s'engouffrent notamment tous les dieux de toutes les traditions, qui peuvent dès lors s'adresser aux hommes depuis l'ombre de ce que la science n'éclaire pas. En cela, il convient certes de distinguer un nihilisme décadent et un enthousiasme symboliste. Mais au-delà, en partant du rapport de ces cultures à la préhistoire, on peut surtout partager une exhibition tout à fait décadente des monstres physiques, moraux, puis poético-esthétiques qu'excave cette discipline et un investissement, mené par les symbolistes, des béances que parsèment ces découvertes par un mystère plus épais encore. Alors que les découvertes récentes prouvent aux décadents notre monstruosité, les interstices qui les séparent suggèrent aux symbolistes la possibilité de notre divinité. Mais dans un cas comme dans l'autre, c'est toujours à partir de la possibilité d'un récit offerte par la préhistoire que peuvent se façonner ces discours, ce qui tend encore à prouver que, si elle véhicule en de nouveaux termes la matière mythologique disponible, la préhistoire est aussi vectrice de ses propres mythes.

Chapitre II. : La préhistoire comme outil métapoétique et chambre d'échos intertextuels

De sa désignation comme un « âge de pierre » issu des « abîmes du temps » au concept de mer primordiale en passant par l'hypothèse d'une guerre pour la possession du feu dont Rosny écrira le récit, l'ère préhistorique est certes pétrie par la matière mythologique : âges héroïques de l'antiquité, cosmogonie biblique, luttes prométhéennes... mais aussi, conjointement, par l'imaginaire élémentaire qui lui est indissociable. Les affinités que nous avons mis au jour entre profondeur du sujet et profondeur du temps, l'irruption d'un merveilleux et la poétique d'un état pré-conscient que nous avons observées dans notre corpus préhistorique nous permettent d'évoquer cet imaginaire en termes de rêverie, que fiction préhistorique¹⁵¹ et symbolisme songent de concert. La poétique de l'élémentaire qu'ils ont en effet en partage nous permettra de mieux saisir l'influence de la préhistoire sur la culture symboliste et, ce faisant, de dégager un nouveau terrain que cette dernière conquiert, à la lisière de la science. Cet inventaire et l'analyse du traitement des éléments qui le composent nous permettra également de distinguer du décadentisme un symbolisme qui regarde l'homme au prisme de la solidarité qu'il entretient avec la nature et qui l'y intègre pleinement : entre lui et elle, nous l'avons dit, s'échangent des analogies et des correspondances qui s'inscrivent dans une poétique globale de l'unicité. La préhistoire, comme terreau germinatif où se mêlent l'homme et la nature, s'offre idéalement comme le lieu privilégié de ce commerce, et la fiction qu'elle inspire, au-delà du symbolisme, envisage déjà de tels rapports, comme l'observe Marc Guillaumie, après en avoir inventorié les items : « [l]e fauve et la forêt ont dans les massues et la peau de bête des équivalents domestiques. La grotte, le silex et le feu répètent à la mesure humaine les traits dominants d'un monde minéral et igné. Le macrocosme est reflété et résumé dans le microcosme humain¹⁵². »

¹⁵¹ Concernant l'intrication entre préhistoire et rêverie chez les auteurs du tournant du siècle (Verne, Haraucourt, Rosny, Renard), voir BACHELLERIE, Éric, « Le Motif du tableau onirique (1864-1914) dans les récits de Verne, Rosny aîné, Renard, Haraucourt », *Cycnos*, vol. 22.2 (La science-fiction dans l'histoire, l'histoire dans la science-fiction), 2005, mis en ligne en octobre 2006 [dernière consultation le 13.07.2022] <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/646>. Nous comprenons cette rêverie comme matérialiste, au sens bachelardien, dans la mesure où son objet et sa source sont précisément la matière (*L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de poche, 1993, p. 16).

¹⁵² *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p. 52.

A. *Rêveries préhistoriques autour de l'élémentaire*

Pourtant, les éléments que liste Guillaumie le laissent entrevoir, cette relation de l'homme avec la nature ne s'appréhende pas seulement en termes d'intégration ou d'harmonie, autrement dit d'âge d'or : elle peut aussi admettre un rapport d'antagonisme, donc la difficile survivance de l'humain au sein d'un âge farouche, au bénéfice duquel le récit de l'hominisation comme de la fiction peut progresser. C'est pourquoi il nous paraît nécessaire d'analyser en premier lieu les modalités de mise en scène de la domestication des éléments, autour de laquelle s'échafaudent nombre de récits des origines et qui leur garantissent en partie leur valeur étiologique. Le problème de la domestication de la vie instinctive et, ce faisant, du dépassement éventuellement prométhéen de la nature, a nettement été posé par la culture décadente. Si l'ensemble de l'œuvre de Mirbeau ne saurait être entièrement rattaché à cette dernière¹⁵³, nous pouvons au moins nous autoriser de l'exemple du *Jardin des supplices*, dans lequel le romancier cultive un goût du raffinement lexical autant qu'une poétique de l'excès et de la cruauté propres à ces littératures. Il ne s'agit bien entendu nullement d'un récit préhistorique, loin s'en faut, mais, dès le « frontispice », selon l'appellation de l'auteur, une discussion préliminaire pose les termes du débat, à savoir la place qu'occupent le meurtre et la torture dans nos sociétés modernes, y compris et surtout dans ses plus hautes couches¹⁵⁴, et leur enracinement dans nos origines naturelles. Comme il est d'usage en décadence, et le récit-cadre nous l'indique par la voix de ses protagonistes, il ne sera pas tant question de réfréner ces pulsions primordiales que d'y céder et d'en sophistiquer l'assouvissement pour les porter

¹⁵³ Pour la situer *via* la préhistoire, rappelons que la question des instincts trouve sa place dans le *Journal d'une femme de chambre*. L'auteur développe aussi, dans les articles « Botticelli se révolte ! », une théorie de l'art faisant la part belle à l'évolution, abordée par le prisme du végétal et de sa sophistication qui anticipe sur *Le Jardin des supplices*. Alors qu'il se met en scène dans un cimetière devenu jardin, « [t]out y chantait, nous dit Mirbeau, y célébrait la vie, une vie édénique et désordonnée qui montait du sol engraisé où tant de charognes humaines, tant de pourritures accumulées entretenaient d'inépuisables réserves de fécondité et, sans cesse, activaient le mystérieux travail des résurrections organiques. » (*Le Journal*, 4 octobre 1896, p. 1). L'auteur se moque des théories contemporaines en puisant dans ce même lexique biologisant : certains artistes voudraient être « mystico-larviste », « mystico-vermicelliste ». L'auteur fait ensuite parler Botticelli qui s'en tiendrait à la peinture de la vie seule, sans mystique, psychologie ou théorie, dans sa beauté et son déploiement complexe et l' imagine se plaindre de sa célébration par les artistes actuels, préraphaélites, mystiques, « embryologistes » (*Le Journal*, 11 octobre 1896, p. 1).

¹⁵⁴ *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard collection Folio classiques, 2006 [1899], p. 50 : « L'escrime, le duel, les sports violents, l'abominable tir aux pigeons, les courses de taureaux, les exercices variés du patriotisme, la chasse... toutes ces choses qui ne sont, en réalité, que des régressions vers l'époque des antiques barbaries où l'homme - si l'on peut dire - était, en culture morale, pareil aux grands fauves qu'il poursuivait. » Le personnage poursuit en prévenant que les aisés et les mondains, qui pourtant « remportent chaque jour d'éclatements victoires sur l'instinct originel et les persistances sauvages de l'atavisme », se complaisent aussi dans l'art de la guerre et la peine de mort (p.51).

au-delà du vulgaire. Et cela passe, symptomatiquement, par une obsédante poétique du végétal paradoxalement mise à proximité avec une recherche perpétuelle de sophistication.

Alors que le narrateur¹⁵⁵ navigue vers Ceylan puis vers la Chine, voyage dont la progression spatiale se double d'une dimension temporelle¹⁵⁶, il rencontre Clara, décrite comme une Ève primitive, un être de nature, quasi-végétal¹⁵⁷, qui lui révèle l'hypocrisie d'une Europe qui n'admet pas la permanence de ses instincts naturels et s'inflige *a contrario* la « plaie empoisonnée, mortelle, du monde civilisé¹⁵⁸ ». Le fruit de la connaissance que tend alors au narrateur la jeune Anglaise a un goût intensément décadent, en ce qu'il rappelle Baudelaire en l'excédant, puisqu'elle l'encourage à apprécier la volupté dans le spectacle de la cruauté auquel le couple assiste au « jardin des supplices », domaine chinois où se pratique la lente et laborieuse exécution des condamnés, mais dont la signification est toute symbolique :

Ah oui ! le jardin des supplices !... Les passions, les appétits, les intérêts, les haines, le mensonge ; et les lois, et les institutions sociales, et la justice, l'amour, la gloire, l'héroïsme, les religions en sont les fleurs monstrueuses et les hideux instruments de la souffrance humaine... Ce que j'ai vu aujourd'hui, ce que j'ai entendu, existe et crie et hurle au-delà de ce jardin, qui n'est plus pour moi qu'un symbole, sur toute la terre... J'ai beau chercher une halte dans le crime, un repos dans la mort, je ne les trouve nulle part¹⁵⁹...

Ici, et c'est ce qui fait de ce récit un produit typique de la culture décadente¹⁶⁰, la domestication des instincts, nécessairement destructeurs et féroces, ne signifie pas leur répression, mais au contraire leur exacerbation, leur sophistication dont la démesure, la fuite en avant, garantit l'esthétisme. Le symbolisme, nous allons le voir, emprunte d'autres voies

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 97, la mission assignée au héros, pour lui offrir une chance à l'étranger (et fuir un Paris jugé hypocrite) indique ironiquement le rapport aux origines et est présentée en ces termes au héros : « [...] retrouver la cellule primordiale... écoute bien... l'*initium* protoplasmique de la vie organisée... enfin, quelque chose dans ce genre... »

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 113, le voyage est décrit comme « l'approche des continents magiques, des pays de lumière où la vie, un jour de mystère, avait poussé ses premiers vagissements. » En amont, p. 108, le narrateur questionne la monotonie ou non de la nature avant de conclure sur sa diversité infinie, où les règnes et êtres s'offrent comme un spectre continu.

¹⁵⁷ La métaphore édénique est par ailleurs récurrente, notamment *ibid.*, p. 110. Les seuls termes « inexprimablement édénique » apparaissent deux fois, pp. 186 et 200.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 249.

¹⁶⁰ La dernière image avant la fin, celle du singe en bronze grimaçant qui exhibe un sexe « monstrueux » devant une Clara défaillante, p. 270, est aussi symptomatique de cette appartenance.

pour en rendre compte, mais admet très ponctuellement une domestication de la nature perçue favorablement. Le traitement réservé au feu doit attirer notre attention à cet égard, dans la mesure où son appropriation constitue à la fois un acte fondateur du récit d'hominisation au regard des bouleversements culturels et matériels qu'elle permet¹⁶¹ et de son évidente portée symbolique et mythologique¹⁶².

Bien avant la parution du célèbre roman de Rosny aîné, Jules Bois faisait déjà de l'élément igné l'instrument, mais aussi et surtout le symbole de la civilisation, puisque c'est à la faveur de son emploi que se bâtiront les cités, et de la religion, et que c'est autour de lui que se tisseront des liens¹⁶³. Il demeure néanmoins difficile d'évaluer la teneur du jugement de l'auteur à cet égard, dans la mesure où progrès et religion institutionnalisés sont regardés avec méfiance dans une grande partie de son œuvre. Le traitement radicalement différent que réserve Rémy de Gourmont à la question pourra faire valoir la pluralité des approches sur le plan épistémique. Le recours de ce dernier aux sources de première main le distingue nettement des spéculations symboliques et mystiques de Bois, mais l'en différencie aussi sur le plan théorique, puisque Rémy de Gourmont tente de postuler une « loi », celle de la « constance intellectuelle¹⁶⁴ » vers laquelle il nous faut revenir, dont la vocation constatative tend discrètement vers la portée normative. L'auteur effectue, dans ce texte, un pas d'écart vis-à-vis de ses productions littéraires purement symbolistes, d'autant plus qu'il prétend « mesurer le génie de l'humanité primitive » sur la base de « faits certains », mais nous avons eu l'occasion de constater à quel point ce texte théorique recèle les ferments théoriques de cette tendance.

Rémy de Gourmont relève d'abord les bienfaits de la domestication du feu dans le processus d'hominisation, permettant notamment l'exploration des régions froides, et suppose une phase d'attention à l'élément, puis de conservation et, enfin, de création, qu'il situe assez précisément au pliocène, à l'âge de *L'Elephas meridionalis*¹⁶⁵. Ce qui confère à ce texte cet

¹⁶¹ Voir COYE, Noël, *La Préhistoire en paroles et en actes*, *op.cit.* Les commentateurs convergent vers la vision du feu comme garantie du progrès (p.180, sont notamment cités Joly, Quinet, Royer, Figuier...).

¹⁶² Voir GUILLAUMIE, Marc, *Le Roman préhistorique*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁶³ BOIS, Jules, « La Guerre des sexes », *op.cit.*, p. 358.

¹⁶⁴ « Une loi de constance intellectuelle », dans *Promenades philosophiques, (deuxième série)*, *op.cit.*

¹⁶⁵ Le lexique est précis mais le propos bien téméraire : aucune preuve fossile n'a permis d'étayer l'hypothèse d'une domestication du feu aussi ancienne.

engagement étonnant sur un terrain mixte entre scientificité et littéarité, en l'occurrence symboliste, c'est précisément cette oscillation entre lexique et méthode empruntés au discours savant, notamment au comparatisme, et l'affouillement d'une dimension intrinsèquement mystérieuse du réel pour comprendre « la qualité de cet acte primitif » comme « fait de génie¹⁶⁶ ». Ainsi l'éthos du savant et celui du poète peuvent-ils s'entendre, voire s'interpénétrer en convergeant vers le point de chute commun que constitue l'excavation théorique d'un moment fondateur pour l'évolution humaine perçue par le prisme du « génie ». L'auteur peut donc alternativement mobiliser les procédés de la déduction¹⁶⁷ et de l'hypotypose narrativisée¹⁶⁸ pour rendre compte de cette scène inaugurale. Autrement dit, en mobilisant des procédés littéraires (la description imagée) au service de la postulation d'une loi scientifique, Rémy de Gourmont fait du savant et de l'écrivain les deux potentialités d'une même intelligence. Cet exemple montre donc bien comment poétique symboliste et exploitation de la science peuvent occasionnellement converger : le feu nourrit le symbolisme évident de la lumière inspiratrice en même temps qu'il s'offre comme l'une des conditions de l'homínisation, à condition de donner l'intellection, évoquée en termes de « génie », comme une compétence fondatrice, sur le plan intellectuel évidemment, mais aussi matériel¹⁶⁹.

Cette dialectique entre preuves matérielles exhibées, car nommément convoquées, et résultats spirituels suggérés, est tout aussi palpable au sujet de la maîtrise de la pierre. Ici encore, l'auteur tient à faire montre de l'ampleur de sa documentation sur le sujet : il évoque les vestiges attribués à « la civilisation magdaléenne glaciaire » qui taille la pierre notamment avec un souci esthétique et se réfère à un bois de renne taillé conservé au Musée de Constance

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁷ Alors qu'il pose la question de « l'homme tertiaire ou plutôt, pour employer la nouvelle langue géologique, celle de l'homme antérieur au pléistocène », il évoque notamment les artefacts douteux de 1867 (inventés par Marcellin Boule) exposés au Musée des Antiquités Nationales, mais, quoiqu'il en soit, la possibilité d'un homme intelligent qui ne laisse pas d'artefact ou d'un homme inintelligent mais biologiquement homme demeurent ouvertes. Sa méthode est déductive, mais il admet le caractère improuvable bien que probable de ses hypothèses et compose avec le fait qu'il y ait des « trous » qui nécessitent le « raisonnement scientifique » plutôt que la trouvaille.

¹⁶⁸ Bien que ces élans soient éventuellement arbitrés par une caution scientifique ou placés sous le patronage d'un savant comme Mortillet (*ibid.*, pp. 16 et 17).

¹⁶⁹ Il est lié successivement à la poterie, puis la lampe à huile, conséquemment, au loisir, au luxe, à la religion, la poésie, la peinture, la danse, en somme, la pensée (et l'auteur de répéter, p. 35, « L'homme des cavernes n'est pas une brute »).

pour étayer son propos¹⁷⁰. Plus loin, les considérations qu'il avance au sujet des pierres polies s'autorisent encore de sources de première main¹⁷¹, mais la scientificité le dispute à la spéculation fictionnalisante puisque l'auteur en déduit une émergence des dynamiques sociales et techniques nécessairement configurées par des cultes religieux :

La religion prend un développement immense et préside à l'une des plus belles inventions humaines, celle du levier. L'homme de la pierre polie commence à croire que les morts ne sont pas morts et il passe le meilleur de son temps à leur élever des monuments funéraires.

L'idée de la survivance des morts implique la croyance à un monde invisible, parmi lequel une hiérarchie analogue à la hiérarchie sociale s'établit. De là, les Dieux. Les Dieux impliquent les prêtres¹⁷².

Toujours dans le domaine minéral, son interprétation des dolmens suit la même logique : partant de l'exposition de sources savantes précises¹⁷³, ses observations s'achèment vers l'interprétation¹⁷⁴, avant de déboucher sur des conclusions spéculatives à propos de la vocation spirituelle des élévations mégalithiques, décochant au passage une discrète saillie à l'endroit des représentants religieux de son époque par la comparaison généralisante et le passage au présent : « [p]eut-être que ces monuments étaient des sanctuaires, dont les desservants exploitaient déjà la foi, ainsi que sont accoutumés les prêtres de tous les pays et de toutes les religions. »

Rémy de Gourmont ne se prêle donc pas seulement à un exposé vulgarisé des connaissances de son temps, mais propose également une interprétation des vestiges lapidaires tendant à faire du travail sur la matière minérale un geste inaugural signant le génie ou la spiritualité des préhistoriques, notamment perçue négativement comme une exploitation et

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 29 et 30 : l'auteur indique cette localisation en note sans plus de développement mais cite avec précision un article de Reinach dans la note précédente.

¹⁷¹ En amont, l'auteur en profite pour glisser des commentaires d'ordre politique : p. 36, il célèbre le Musée de Saint-Germain, mais « [p]ar pitié pour la sottise publique et en même temps par ruse, par une ruse très heureuse, ses fondateurs l'ont appelé Musée des Antiquités Nationales. » Ils ont ainsi eu recours à un « subterfuge patriotique » pour avoir des fonds. Il cite, p. 37, Salomon Reinach qui y est passé, ce qui permet de s'attribuer une caution savante, mais aussi de rappeler, chemin faisant, que le classement que déploie le musée irait dans le sens de son idée de « constance intellectuelle ».

¹⁷² *Ibid.*, p. 46.

¹⁷³ L'auteur compare, p. 48, les chronologies de Lapparent et de Launay. Il cite aussi, page suivante, Mortillet et Reinach sur l'élévation des menhirs.

¹⁷⁴ Sur la base du caractère fruste des dolmens, il suppose, p. 51, que les objets raffinés (bijouterie, ornements, vaisselle...) étaient importés.

une aliénation. Plus encore, c'est littéralement à une lecture que s'assimile l'interprétation de ces objets : « [l]'histoire de la période la plus passionnante de l'humanité est là, écrite au jour le jour par l'humanité elle-même », nous dit l'auteur, considérant les vestiges de pierre comme des « archives d'une vérité naïve » et réhabilitant au passage le travail de Boucher de Perthes qui aurait « ruiné toutes les bibles¹⁷⁵ ». Cette assimilation suppose une actualisation étonnante de la concurrence entre l'écrit et le bâti que Victor Hugo avait préalablement insérée dans un *continuum* (« ceci tuera cela »). En plein âge d'or de l'imprimé ressurgit la pierre qui ne vient plus seulement témoigner du révolu à l'instar des ruines, mais remener l'humanité à ses origines que les livres n'ont pas pu circonscrire, à condition de soumettre ces objets à une exégèse qu'autorise, précisément, le déficit textuel. Le texte, et son support, ne vient donc pas remplacer un domaine minéral qui se donnait à lire, mais, dès lors que l'on passe du bâti en ruine à l'objet lithique, sa prolifération se voit encouragée par le silence de la pierre. Des vestiges médiévaux à ceux de la préhistoire, on n'assiste pas seulement à un évident élargissement de la temporalité, mais à une redéfinition du rôle du texte devant la pierre, assurant peut-être le passage d'un régime romantique à un régime symboliste qui fait du texte le lieu de l'interprétation autant que de la survivance. Ainsi la préhistoire permet-elle d'entretenir un rapport au monde que revendiquent les symbolistes d'inspiration baudelairienne consistant à envisager la nature comme un espace sémiotique dont il s'agit de capter les « confuses paroles ».

Enfin, selon ce texte, l'eau fait aussi l'objet d'une domestication, dont le récit permet à l'auteur d'affirmer plus fermement ses positions idéologiques. La description des sociétés préhistoriques lacustres, dont nous avons vu la part de progrès qui lui était attachée dans la culture de la fin du siècle, occasionne une saillie contre la modernité mécanisée accusée d'avoir rendu le monde inhabitable, avant que l'auteur ne prophétise notre décadence :

Et c'est ce qui arrivera, si l'humanité ne retrouve une phase d'ascétisme, ou d'intellectualisme, ou de nirvana religieux qui lui fasse mépriser la mécanique. Ces balancements sont d'ailleurs très vraisemblables, et nous ne savons si l'homme, au lieu de commencer par tailler des cailloux, n'a pas commencé par rêver aux étoiles, tout en grim pant aux arbres¹⁷⁶.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

La formulation de telles appréhensions à l'endroit de la mécanique adjoint à l'appel à un retour à la nature sur lequel il ouvre invite encore à apprécier la ténuité des frontières séparant le décadentisme du symbolisme puisque nous lisons ici l'expression d'un discours sur la décadence, mais aussi une tentative de dépassement du problème par le retour à une spiritualité essentielle. Et c'est, à ce titre, le sujet de la domestication et de l'exploitation de la nature, dès lors qu'elles sont perçues comme l'inauguration d'un dévoiement, qui pose les termes du débat en s'offrant comme le geste fondateur entraînant l'ensemble de la civilisation dans son mouvement.

Rémy de Gourmont propose donc une interprétation complexe de la domestication des éléments entre célébration du génie humain et mise en garde contre son exploitation par la culture matérialiste qu'elle inaugure. On lit dans son discours sur ce thème les termes d'un débat intellectuel qui traverse les cultures décadentes, symbolistes et, au-delà, naturistes : celui de l'inscription de l'homme dans la nature et de ses manières de la modeler, dont l'industrialisation fait invariablement figure de contre-exemple. Le cas de *Daâh* s'offre à ce titre comme une synthèse, ou plutôt un dépassement des tendances de la fin du siècle au sein desquelles son auteur a lui-même évolué. Nous avons eu l'occasion d'apprécier et évaluer les dimensions décadentes et symbolistes de cette œuvre au cours de notre étude. Il est maintenant nécessaire de reconnaître, à l'occasion de l'examen du traitement de la thématique élémentaire qu'il propose, le sensualisme panthéiste solaire à l'œuvre dans ce roman, caractéristique de ce que nous pourrions appeler un second symbolisme, voire des publications naturistes. L'économie narrative, dont nous avons commenté la scansion peu ordinaire, est paramétrée par l'évolution dans l'espace, en même temps que sur l'échelle des êtres, des protagonistes : les anthropoïdes avancent en ligne droite, guidés par les éléments, en particulier le fleuve et le feu solaire, dont ils veulent cueillir la lumière et la chaleur. Ainsi, une force aveugle dont l'existence dépend conjointement de la nature elle-même et de sa lecture par ceux qui l'arpentent, semble spontanément produire les conditions de sortie de l'état de nécessité.

Le feu fait évidemment l'objet d'une attention particulière, puisqu'il est assimilé au soleil quasi déifié¹⁷⁷, mais aussi au danger mortel à surpasser en même temps qu'à la force

¹⁷⁷ Un chapitre entier lui est dédié : « La région du feu (LXXXV) », qui déploie une poétique du chaos élémentaire classique. Le volcan est en retour perçu comme une montagne mère des soleils à conquérir.

vitale à s'approprier¹⁷⁸, tout en étant constamment abordé par une double écriture de la matérialité pratique et de la symbolisation mythique. Le passage de la domestication fortuite du feu, alors que Daâh marche sur les côtes incandescentes du volcan, donne ainsi à apprécier les opérations mentales, tout en analogies, qui traversent le personnage :

Auparavant, furieux contre cette terre agressive, il la frappa d'un coup de massue. Alors, très distinctement, il entendit la plainte d'une voix rauque qui s'enfuyait au fond du sol. Mais en même temps, voilà que le bout noirci de la massue enfanta un petit nuage, un nuage jaunâtre qui se gonflait, et qui, à peine né, monta droit vers le ciel. En même temps, Daâh vit qu'un minuscule soleil rouge brillait dans le bois du bâton¹⁷⁹.

La personnification du sol volcanique, qui agresse et se plaint, et de la fumée, qui s'éveille à la vie, couplée au jeu des analogies (entre la braise et le soleil), rend lisible un cheminement de pensée pré-symbolique, qui va vers de nouveaux concepts par l'observation et l'association des quelques idées et images dont dispose le personnage. C'est à la clôture du chapitre, lorsque l'élément est dompté, que la chose est alors assimilée, partant, que le mot peut être prononcé :

Du bras droit hautement levé, il brandissait en l'air son bois empanaché d'une flamme qu'il prenait pour le sang du monstre blessé.

Daâh rapportait le feu¹⁸⁰.

Le feu peut alors, tout à la fois et dans un même chapitre¹⁸¹, préparer les conditions d'éclosion des sociétés humaines à venir par sa capacité à rassembler autour de lui, en même temps que s'offrir comme l'image, *via* le motif du flambeau, de la marche des hommes vers l'état de civilisation dont l'activité sociale marque précisément le seuil. Le tropisme igné est à ce titre représentatif de la fusion, caractéristique de l'ensemble du roman, des éléments matériels, pratiques, et de la symbolique qui leur est attachée, autrement dit de cette volonté de lire dans ces motifs à la fois leur réalité sensible et leur image poétique ou mythique. Le

¹⁷⁸ Le chapitre suivant, « Le flambeau (LXXXVI) », met en scène l'incompréhension du personnage devant les brûlures causées par la lave, qu'il perçoit comme un animal et attaque, ramenant, par accident, le feu.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 294.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 296.

¹⁸¹ Au chapitre suivant, « Vers la destinée (LXXXVII) », le dernier puisque c'est lorsque le premier « foyer » est créé au moyen du feu que se terminent la vie de Daâh et le roman.

lecteur fait ainsi l'expérience, à nouveau, d'une exégèse du monde déployé dans le récit¹⁸², expérience partagée avec les protagonistes, héros du « type transitoire » qui, alors qu'ils franchissent le long seuil séparant la vie instinctive de la pensée symbolique, sont encore capables d'apprécier simultanément ces deux aspects du réel. En cela, l'auteur tente bien un dépassement du symbolisme, une sortie par la terre, cette fois, caractéristique du retour du sensualisme observable à l'orée du XX^e siècle dans la culture française, dans la mesure où il tente de réintégrer l'expérience sensible et la réalité matérielle dans une poétique du symbole, et ce, à l'occasion de cet imaginaire des origines permis par la thématique préhistorique.

La fin du récit, puisqu'il correspond à l'aboutissement du parcours des protagonistes au bord de la mer, ouvre le champ à une nouvelle épreuve située au-delà du roman mais inhérente au récit de l'homínisation, dans la mesure où c'est devant l'élément aquatique encore indompté qu'il se clôt. Le roman, sans l'aborder de front, suggère donc que l'homme a encore d'autres enjeux à relever pour s'accomplir, dont la maîtrise de la mer est autant une étape qu'un symbole. Dans « La Mort d'Odjigh », de Marcel Schwob, le héros éponyme bute aussi littéralement contre un obstacle aquatique : l'immense mur naturel de glace qui contient les hommes dans un monde gelé. Avant que le personnage ne se confronte à cette barrière, la topographie poétique de l'auteur permet déjà la peinture d'un conflit opposant les éléments entre eux. Cette thématique est par ailleurs caractéristique de l'imagerie cataclysmique observée dans les paléoenvironnements populaires (éruptions volcaniques, ciels enflammés, mers déchaînées...), bien que le passage ne fasse pas ici l'objet d'une scénographie spectaculaire. La terre, d'abord, est personnalisée sur une tonalité mortifère puisqu'elle s'apparente à un squelette, un corps sec et dépouillé de sa peau mais offrant paradoxalement des asiles dans ses entrailles puisque c'est dans les cavernes que se réfugie la vie¹⁸³. Ce sont ensuite les lieux, les modalités d'occupation et de domptage des éléments qui distinguent les deux races humaines dans ces régions gelées :

¹⁸² Une telle exploitation de la matière préhistorique se retrouve notamment de nos jours chez Jean-Loup Trassard, qui fait de son personnage primitif un lecteur de la nature dans *Dormance* (2000).

¹⁸³ *Le Roi au masque d'or*, *op.cit.*, p. 34.

[...] les Chasseurs de Bêtes, qui connaissaient le feu, les Troglodytes qui savaient fouir la terre jusqu'à sa chaleur intérieure, et les Mangeurs de Poisson, qui avaient fait provision d'huile marine dans leurs trous à glace¹⁸⁴.

Les éléments de la nature sont donc à la fois l'antagoniste qui met en difficulté les hommes et l'adjuvant qui met à leur disposition les conditions de la survie en son sein : l'eau, la terre, le feu, mais aussi l'air, puisque c'est la direction prise par la fumée de son calumet qui indique à Odjigh la route à suivre. Tous ces facteurs préparent le dénouement où l'équivocité du rapport entretenu avec les éléments, entre relation solidaire et agonique, trouve son point d'acmé : Odjigh fore une brèche dans le mur de glace, réchauffant au besoin sa hache à la chaleur de son propre sang, à l'image du pélican symbolique, sacrifiant ainsi sa vie dans un ultime effort pour permettre le renouveau des saisons, donc le retour à la fertilité. Le loup, véritable personnage du conte, est ici révélateur de cette ambivalence : il accompagne le héros et suscite sa compassion mais attend sa mort pour le dévorer. Il s'assimile donc à une figure quasi déifiée, dotée de la prescience d'un ordre naturel des choses, respectueux à la fois de la mission domestiquante de l'homme en même temps que conscient de son inscription dans l'ordre naturel de ce qui se mange et permet la perpétuation de ce qui vit. La maîtrise des éléments telle que la met en scène Marcel Schwob montre donc deux tranchants : elle est une preuve de l'héroïsme humain qui se sent appelé, puisque le héros ne semble pas même mu par la conscience de sa mission, à influencer favorablement sur la nature. En retour, la nature absorbe, réingère l'homme sorti des cavernes¹⁸⁵, l'instrumentalise peut-être et dissout ainsi son héroïsme dans un cours qui le dépasse. Marcel Schwob livre donc un conte pré-nietzschéen dans lequel se lit encore l'influence du pessimisme schopenhauerien, dans la mesure où l'individu semble ici mu par la volonté de l'espèce qui prévaut sur la sienne propre, cependant qu'elle le porte vers l'accomplissement d'un destin situé (littéralement) au-delà du commun des hommes.

Cet examen des modalités de domestication des éléments, en mettant en valeur leur perpétuel dialogue, comme c'est le cas chez Haraucourt et Schwob, nous permet d'aborder l'un des paramètres fondamentaux de la poétique élémentaire déployée dans l'imaginaire

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁵ Ou, si l'on veut accentuer l'indistinction entre le minéral et l'aquatique que permet l'imagerie glaciaire, on pourrait désigner, après Bachelard, une eau qui boit l'homme en retour (*L'Eau et les Rêves, op.cit.*, p. 68).

symboliste préhistorique : leur indistinction originaire. Les réflexions que nous allons mener à ce sujet nous mèneront certainement bien au-delà de la préhistoire humaine et permettront de dégager un nouveau terrain qu'ont en partage symbolisme et imaginaire préhistorique au sens large : le premier parce que la notion d'indistinction des éléments est solidaire de celle d'unité que recherche et valorise cette culture, le second parce qu'il rouvre la voie vers un supposé noyau originaire fantasmatique, un en-deçà de tout dont l'imagination ne semble pouvoir se saisir qu'à travers la notion d'unité ou de son corollaire, le bouillonnement chaotique du disparate. Nous écartons de cette poétique des éléments cette autre possibilité ponctuelle d'intrication qui nous semble appartenir en propre à la décadence et conçoit la création de la vie par le prisme d'une inter-fécondation des éléments entre eux qui serait de l'ordre de la sexualité, comme chez Laforgue, dans « L'Angoisse sincère », poème composé en 1880 et devant figurer dans le projet abandonné des *Sanglots de la Terre* :

La Terre va pourtant, et toujours se referme
Sur de nouveaux enfants rendus au grand sommeil,
Et toujours, quand du blé sourd en elle le germe,
Ouvre ses vieux sillons aux baisers du soleil¹⁸⁶ !

Il en va autrement chez les symbolistes qui n'envisagent pas tant une intrication sexualisée des éléments qu'une union fondamentale, essentielle, qui se passe de tout coït, pour reprendre l'idée développée par Haraucourt qui envisage, dans « Le Coït des atomes », l'origine et la perpétuation de toute chose du monde comme le résultat d'une copulation universelle et perpétuelle¹⁸⁷. Pour Verhaeren, dont nous avons reconnu l'originalité du symbolisme, la nature s'offre justement comme une matière confuse et mêlée que l'homme, en la domptant rend à un ordre qui lui avait d'abord échappé dans ses premiers âges :

Et les siècles, avec la dune, avec le vent,
Et les siècles, au long des mers,
Passèrent
Jusques au jour, où l'on planta,
Sur des buttes de sable ou de graviers en tas,
Les phares

¹⁸⁶ *Poésies complètes I. Les Complaintes et premiers poèmes* (édition établie par Pascal Pia), Paris, Gallimard, 1979, p. 221. Le poète reprend cette analogie du soleil fécond dans sa « Complainte du fœtus poète » (*ibid.*, p. 62) : « En avant !/ Sauvé des steppes du mucus, à la nage/ Téter soleil et souï de lait d'or, bavant,/ Dodo à les seins dorloteurs des nuages,/ Voyageurs savants »

¹⁸⁷ *La Légende des sexes, op.cit.*, p. 21.

[...].

Le péril franc, le danger nu,
Étaient cherchés, puis affrontés : la force humaine
Si longtemps folle et incertaine
Conquit, dans la grandeur des éléments domptés,
Sa royauté¹⁸⁸.

Et le poète de célébrer la « science » des hommes, comprise comme geste de domestication, de domptage des éléments en même temps que de pétrissage de la matière élémentaire nouvellement ouvragée par la main et l'esprit, avant l'arrivée de la discorde et, conséquemment, de l'erreur. Ce glissement de l'indistinction des éléments à leur arrangement par l'homme attire notre attention sur une autre caractéristique que le symbolisme partage occasionnellement avec l'imaginaire populaire en matière de poétique des origines : la préhistoire raconte bien une histoire en amont de toutes, celle de la sortie de l'homme de son propre sein. Autrement dit, le récit qu'une bonne part des fictions préhistoriques consultées raconte, c'est celui, précisément, de l'extraction de l'état de préhistoire. Pour autant, cet imaginaire préhistorique aime remonter le cours de ce récit à rebours pour tenter d'atteindre le point aveugle où se perdent les notions d'organisation, de distinction des éléments, où n'a plus prise, donc, le regard rationalisé sur la nature.

Cette indistinction originaire s'accommode et participe du légendaire, comme dans *La Guerre des sexes* de Jules Bois. L'auteur y raconte notamment, dans un style avoisinant l'abstraction, comment, dans la nuit, la femme originaire indique à l'homme la présence de l'anthropopithèque qu'ils crurent mort : par « miracle » il parle dans la nature, s'incarne dans ses éléments et devient les dieux et déesses¹⁸⁹. Les éléments, indivis dans la pensée préconsciente du préhistorique, s'offrent comme un pur réceptacle, une chambre d'écho aux regrets et aux aspirations supra-terrestres. L'auteur ébauche ici un régime du légendaire qui ne subdivise pas encore les éléments ni ne les distribue à des déités allégoriques, et c'est peut-être au titre de cette attribution de prescience que la légende se voit, plus loin¹⁹⁰ assignée la qualité d'« histoire primitive », dont il faut se garder de sourire et qu'il s'agit de préférer à

¹⁸⁸ « L'Erreur » (dans *Les Forces tumultueuses*, Paris, Société du mercure de France, 1902.)

¹⁸⁹ « La Guerre des sexes », *op.cit.*, p. 35.

¹⁹⁰ Dans « Ève, bienfaitrice de l'humanité », alors que la troisième section quitte peu à peu la préhistoire, p. 48.

l'histoire elle-même, dans son rapport à la vérité. C'est que la vérité que réclame l'auteur relève de la constance, de la permanence, donc de ce qui n'est plus relatif au passage du temps, comme il l'assume *via* l'intrication permanente des âges en même temps que des univers de référence :

Mais cela n'empêche point qu'il n'y ait eu aux époques préhistoriques de braves et dignes femmes qui, aiguillonnées par le deuil, exilées de toute patrie par leur propre deuil, se soient faites les missionnaires de la paix et de la science, aient répandu leur cœur sur les grandes routes, dans les chaumières, aux palais des rois, parmi les citadins et les paysans¹⁹¹.

Le recours à l'élémentaire, occasionnellement, et peut-être à plus forte raison à leur indistinction, permet, précisément, de dire cette permanence et de cheviller le discours à une vérité plus fondamentale car située en amont des contingences, notamment historiques. Ces paramètres se vérifient également dans la préhistoire panthéiste de Carladez. On y observe les prémices d'une religion primitive panthéiste, solaire et incantatrice de l'aube, comme chez Bernard Lazare, dont le rite est officié par une prêtresse¹⁹². Bien qu'elle joue un rôle différent dans l'économie narrative par rapport aux choix de Haraucourt, la dimension élémentaire n'y occupe pas moins une place importante et semble paramétrer l'ensemble du rapport au monde entretenu par les préhistoriques. Les abondantes descriptions de paysages, souvent rocaillieux et difficiles, permettent d'installer une dialectique entre regard surplombant et regard des protagonistes :

Le matin devenait chaud ; les bêtes tiraient difficilement les chars dans un pays toujours plus montueux. Des cimes bleues et arrondies en dômes se dessinaient à l'horizon ; la végétation devenait moins abondante, le sol plus caillouteux ; les laves descendaient par nappes des montagnes abruptes, encombrant les vallées d'un lit de rocailles. Plus les Orientaux avançaient, plus la pierre leur disputait la route ; seuls, comme des troupeaux effarés, quelques conifères descendaient le long des collines, et par endroits, des bandes de bruyères maigrelettes dessinaient des lignes mauves dans les interstices rocheuses¹⁹³.

Les arpenteurs se distinguent notamment les uns des autres par leur aisance au sein des éléments, ou leur capacité à se mesurer à eux, concurrence ou solidarité qui achève de se

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 53. Voir aussi p. 58, où l'auteur propose une tentative de matriarcat originelle : il parle autant des « âges héroïques » qu'il renvoie à Clémence Royer et à des textes d'anthropologues.

¹⁹² « La Fille des cavernes », *op.cit.*, p. 52.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 54.

déployer dans la mort¹⁹⁴. Ainsi, les lieux, définis par les éléments qui les caractérisent (point d'eau, montagnes et grottes), passent par différentes phases d'appropriation, de la contemplation à la convoitise, puis à l'annexion, qui font l'objet des dynamiques antagonistes, mais finissent toujours par réabsorber les individus qui croient s'en saisir.

Ces dernières observations, prolongeant nos réflexions à propos de *Daâh* ou « La Mort d'Odjih », nous permettent d'observer une nouvelle potentialité de l'imaginaire préhistorique, en particulier lorsqu'il est saisi par le symbolisme, et qui en explique le recours en retour : sa capacité, dès lors qu'on lui réassigne l'échelle intime du sujet individuel, à déployer une temporalité fondée sur l'itération, la répétition du même avec légère modification, que la lente dynamique évolutionniste explique en partie, mais que la poétique de l'élémentaire, en faisant de l'homme une respiration d'un temps qui souffle en son sein, achève d'élucider. Cette temporalité itérative, imperméable au cours historique du temps, permet justement le déploiement d'un symbolisme, compris dans son sens large, puisque chaque acte accède à une portée universelle et sur-signifiante.

Mais l'indistinction des matières élémentaires qui nous a permis de poser ce dernier constat, tenant à la solidarité de l'homme avec la nature, se double d'une autre qui nous conduit bien en amont des récits d'hominisation et en laquelle le symbolisme a pu puiser la matière disponible pour nourrir son obsession de l'unicité : l'intrication originelle des éléments et des règnes entre eux¹⁹⁵. Les contours d'une telle poétique sont eux-mêmes difficiles à tracer tant elle infuse, parfois souterrainement, l'ensemble de la culture symboliste. Citons par exemple, pour illustrer la discrétion de ses moyens d'insinuation dans les discours, l'avis d'un critique contemporain de Gustave Moreau sur sa *Galatée*, dont le corps « semble **encore** à demi engagé dans le monde végétal ou minéral¹⁹⁶ ». Par ce seul adverbe se glisse insidieusement cette vaste poétique de l'indistinction originelle entre les éléments et les règnes

¹⁹⁴ Par exemple, p. 55 : le chef emmène la jeune fille se promener dans la nuit, et le surprend par sa joie et son aise au sein de l'environnement. Cette solidarité dans la vie se déplie sur la mort : p. 58 : après la mort de la petite, elle est rendue à la nature, dans le lac, et semble se transmuier dans les éléments.

¹⁹⁵ Voir à ce propos le chapitre « rêveries élémentaires » dans *L'Imaginaire décadent* de Jean Pierrot (*op.cit.*), en particulier les sous-chapitres « L'eau », puis « minéraux et métaux » et « le végétal ». L'auteur inscrit dans cette poétique de l'eau le deuxième rêve d'*En rade*, mais aussi « La mort d'Odjigh », où le monde s'est peu à peu givré (ce qui associe cette mise en scène, de loin en loin, à la mort minérale, telle que celle qu'imagine Rosny dans *La Mort de la Terre*).

¹⁹⁶ Nous soulignons (LEPRIEUR, Paul, « Gustave Moreau et son œuvre », *L'Artiste*, 1889, p. 29, cité par Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, *op.cit.* p. 290).

qui se déploie sur l'ensemble de la nébuleuse symboliste et dont nous voulons à présent montrer les sympathies avec l'imaginaire préhistorique. Notons d'abord qu'elle prend racine dans une esthétique plus large d'imitation de la vie organique qui s'étend jusqu'à l'artisanat et l'ornement, culminant dans l'art nouveau qui, en même temps qu'il abat les frontières entre art et artisanat, fait fleurir le naturel dans l'artificiel. La place qu'occupent les discours scientifiques de l'époque dans cette esthétique et sa dépendance à une épistémè évolutionniste en particulier ont été très justement démontrées et mesurées par des études précédant la nôtre¹⁹⁷. Pour le problème des origines qui nous préoccupe, il n'est que de rappeler les contributions scientifiquement informées de Redon, déjà commentées, à cette esthétique de l'indistinction originelle des éléments ou encore l'influence de Haeckel sur l'esthétique générale dont on a vu qu'elle s'étendait jusqu'aux portes de la très populaire Exposition universelle de 1900.

¹⁹⁷ Voir en particulier la contribution de Barbara Larson dans *L'Âme au corps* (*op.cit.*), qui établit, p. 333, le lien entre art nouveau, esthétique de l'élémentaire et indistinction des règnes. Voir aussi la contribution d'Erika Krause, « L'Influence de Haeckel sur l'art nouveau ». On consultera également avec intérêt la sous-partie « la métaphore du vivant » de *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, *op.cit.*, de Françoise Grauby.

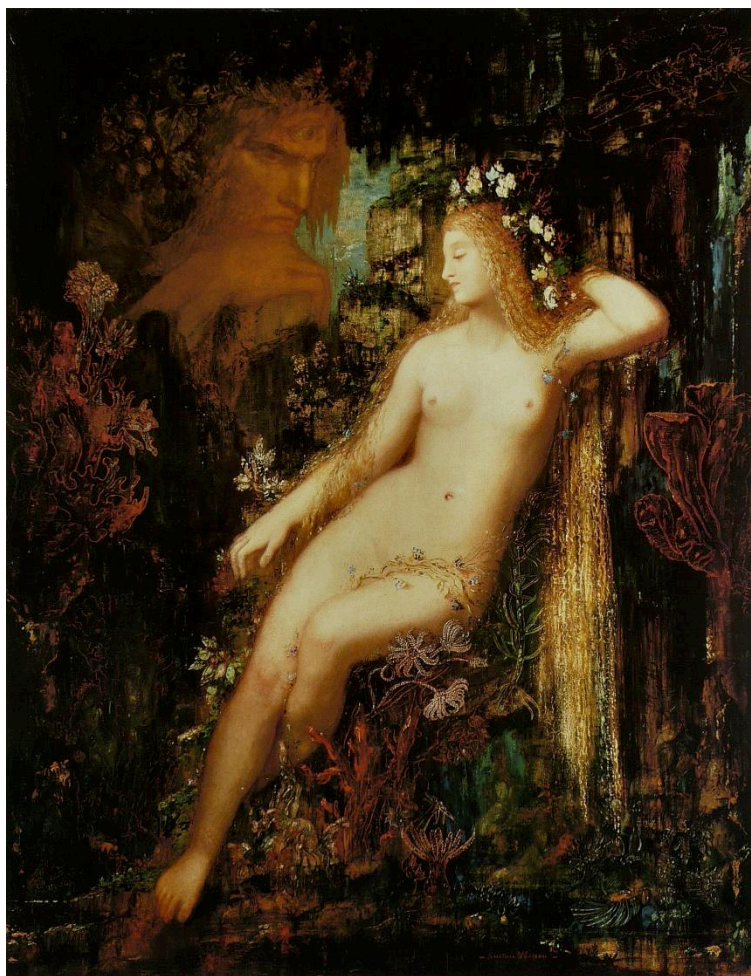


Fig.20 : Gustave Moreau, Galatée.

Le vertige suscité par la vision de la Galatée de Moreau [Fig.20] bénéficie d'un singulier approfondissement textuel chez Jules Laforgue, qui fait résonner rêverie élémentaire et végétale, fantasme de sauvagerie et fantaisie originaire :

La rage de vouloir se connaître – de plonger sous sa culture consciente vers « l'Afrique intérieure » de notre Inconscient domaine.

[...]

Je me sens si pauvre si connu tel que je me connais moi, Laforgue, en relation avec le monde extérieur – Et j'ai des mines riches, des gisements, des mondes sous-marins qui fermentent inconnus – Ah ! c'est là que je voudrais vivre, c'est là que je voudrais mourir. Des fleurs étranges qui tournent comme des têtes de cire de coiffeurs lentement sur leur tige, des pierreries féériques comme celles où dort Galatée de Moreau surveillée par Polyphème, des

coraux heureux sans rêves, des lianes de rubis des floraisons subtiles où l'œil de la conscience n'a pas porté la hache et le feu¹⁹⁸.

Ce vers quoi fait signe la sauvagerie originaire, cette « Afrique » plus temporelle que géographique dont l'invention de l'outil et la maîtrise du feu délimitent la frontière, c'est donc l'inconscient, domaine intérieur que l'ensemble des œuvres de Laforgue désigne comme le lieu d'une conquête désespérée à assigner à la poésie. Le commerce avec l'inconscient, lieu convoité, source de toute passion et qui se refuse à toute entreprise, remplace l'altérité galante dans un geste d'autophagie narcissique propre à la décadence qui fait du sujet pensant l'objet de son propre culte. Surtout, il s'offre comme la seule alternative à un réel décevant et une nature imparfaite, qui n'exige pas de prêter foi en l'*au-delà* des religions mais de tenir pour vrai l'existence de l'*en-deçà* théorisé par les sciences. L'inconscient de Laforgue, inspiré des théories de Hartmann¹⁹⁹, se trouve en-dessous du sujet, dans ses profondeurs insoupçonnées et insondées, mais recèle aussi les vestiges d'un monde enfoui, passé, antérieur à toute civilisation, et où les êtres et les choses partageaient encore une existence commune. Le corail, personnalisé ici, en raison de l'indétermination de son ordre vient souvent signaler cet originaire sous la plume de Laforgue, au même titre que les termes fréquemment employés de « madrépores » ou de « polypiers » (autant d'éléments visibles aux pieds de la Galatée de Moreau). Mais surtout, c'est l'association des images entre le vivant et l'inanimé qui déploie un monde fantasmatique intérieur et antérieur qui reçoit d'évidents échos redonniers (les têtes végétales, mais aussi « l'œil de la conscience »).

¹⁹⁸ *Feuilles volantes*, Paris, Le Sycomore, 1981, pp. 103-104. Dans les *Moralités légendaires*, c'est à l'occasion d'une relecture du mythe de Salomé que s'ouvre une rêverie aquatique aux accents darwinistes et haeckeliens accusés (*Moralités légendaires*, Paris, Société du Mercure de France, 1946 [1887], pp. 147 à 152). Cette description de la toile de Moreau semble puiser dans une autre inspiration moins attendue, et dont l'irruption permet l'étrangeté et la figuration de l'inconscient : celle des planches d'histoire naturelle et de vulgarisation. Jules Laforgue lui-même aurait indiqué son intention de mêler, à une naïveté primitive, les apports de l'imagerie scientifique : le poète a en effet prétendu chercher des « images d'un Gaspard Hauser qui n'a pas fait ses classes, mais a été au fond de la mort, a fait de la botanique naturelle, est familier avec les ciels et les astres, et les animaux, et les rues, et les couleurs, et les choses bonnes [...] » (*Feuilles volantes*, *op.cit.*, p. 120).

¹⁹⁹ Pour un riche repérage et des analyses de cette influence chez Laforgue, voir en particulier la partie « Le Champ conceptuel de la doctrine de Hartmann », dans *Poétique de Jules Laforgue*, par Henri Scepi (Paris, PUF, 2000).

La menace que fait peser la figure de Polyphème dans cette description, mais aussi la nature liquide de l'environnement où Moreau baigne, selon Laforgue²⁰⁰, sa Galatée, infléchissent toute possibilité de révélation qu'impliquerait le rejaillissement de l'antériorité et de l'intériorité vers la certitude d'un anéantissement, certes souhaité : l'eau des origines est de celles dans lesquelles on se noie et la profondeur du temps ne saurait être sondée sans consentir à une chute fatale, d'où la reprise antithétique lisible comme une épanorthose qui désigne ce lieu comme idéal pour accueillir une mort désirée plutôt que la vie. Les « Préludes autobiographiques » des *Complaintes* font aussi du repli, de la rétraction en soi jusqu'à l'océan primordial que recèle le sujet dans son inconscient quand il se replonge dans la « Sainte Piscine ésotérique », un geste d'anéantissement, de suicide métaphysique et poétique davantage assimilable au retour qu'au départ : « Donc je m'en vais, flottant aux orgues sous-marins/ Par les coraux, les œufs, les bras verts, les écrins²⁰¹ ».

Il semblerait que, dans la culture symboliste, l'intérêt suscité par cette indécision élémentaire ne réside pas tant dans sa capacité à mettre en crise les rapports entre l'artificiel et l'organique, ni seulement dans l'opportunité qu'elle offre de questionner les formes elles-mêmes, mais bien dans le témoignage qu'elle est supposée apporter d'un état originaire du monde fondé sur l'unité. En témoigne cette vision « Sur la grève » de Verhaeren :

Le sable boit le soleil clair
— Oh revenir aux aurores du monde ! —
Tout se confond, tout se détruit, tout se féconde.
On vit un siècle en un instant²⁰².

Le retour aux origines est ici provoqué par une épiphanie éprouvée, au premier vers, dans le réel de l'instant, par un sujet qui rapporte, au présent, une vision engageant divers éléments (la terre, le feu et l'eau, par le choix du verbe). Cette brèche dans le temps est rendue possible par la reconnaissance d'une interfécondité universelle, clairement désignée par lui et formellement rendue par les euphonies du troisième vers. Cette révélation engage le sujet qui

²⁰⁰ Le catalogue de l'exposition *Gustave Moreau, vers le songe et l'abstrait*, indique bien l'atmosphère aquatique dans laquelle Moreau place la scène de l'amour du cyclope pour la néréide en présentant des ébauches peintes sur un papier bleu, issues de l'atelier du peintre et conservées au Musée Gustave Moreau (« Le Bleu comme support », dans *Gustave Moreau, vers le songe et l'abstrait*, sous la direction de Nicolas Neumann, Paris, Somogy éditions d'art, 2018. Contributions de Marie-Cécile Forest, Cécile Debray, Dario Gamboni, Rémi Labrusse, Emmanuelle Macé, Véronique Sorano-Stedman).

²⁰¹ Les *Complaintes*, *op.cit.*, p. 11.

²⁰² « Sur la grève », dans *La Vie tumultueuse*, *op.cit.*

éprouve l'épiphanie dans son être profond, peut-être instinctif plutôt que rationnel, puisque cette révélation n'est pas le résultat d'un travail intellectuel mais d'une impression sensitive et débouche sur une expérience sensible (« vivre ») ou scopique (« voir » au passé simple). Les deux expériences sont rendues compossibles par la polysémie verbale du dernier vers. Partant, le monde élémentaire joue un rôle primordial dans la poétique originaire et, inversement, cet imaginaire en approfondit la portée symbolique à plusieurs égards. D'abord, il ne s'agit plus de comprendre les éléments dans leur singularité, comme dans les traditions présocratiques ou alchimistes, mais plutôt de s'intéresser, à la suite de Baudelaire, à ce qui les relie. En cela, le poète demeure un interprète tout choisi, en ce qu'il révèle ce qui se cache sous la couche du visible, mais il bénéficie aussi à cet égard et en même temps qu'il en est le concurrent, nous l'avons vu, du discours scientifique évolutionniste. Ensuite, la révélation de ces liens qui trament souterrainement la nature visible conduit aux origines du monde, comprises comme une unité primordiale des éléments. Enfin, cette expérience est essentiellement intérieure, s'éprouve dans l'intimité du sujet qui y accède par les sens ou par une révélation transcendante, ce qui assoit le rôle du poète qui peut alors contourner le discours scientifique à ce sujet.

Pourtant, dès avant le symbolisme, et chez ses inspirateurs, la cohabitation de l'onirisme et du réalisme scientifique semblait possible ; mieux, le premier puisait dans le second. Ainsi, le très mythologique Oannès, dans *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, parsème sa description de ses origines aquatiques d'images éloquentes pour mieux nous y plonger :

Je suis le contemporain des origines. J'ai habité le monde informe où sommeillaient les bêtes hermaphrodites, sous le poids d'une atmosphère opaque, dans la profondeur des ondes ténébreuses - quand les doigts, les nageoires et les ailes étaient confondus, et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques, parmi des taureaux à face humaine et des serpents à pattes de chien²⁰³.

L'énumération vise certainement le délire par son caractère intrinsèquement profus, doublé de la confusion et du trouble que provoquent ces évocations hybrides, et Odilon Redon s'est saisi avec justesse de cette impression suggérée en illustrant l'ouvrage de ses lithographies une vingtaine d'années plus tard : le fond noir d'où se dégage la figure d'Oannès

²⁰³ *La Tentation de Saint-Antoine, op.cit.*, p. 190.

[Fig.21] est propre à suggérer autant la nuit que les profondeurs océaniques, comme l'indique la discrète présence d'éléments flottants et la mise en suspension de l'ensemble. Mais le réalisme presque naturaliste avec lequel le graveur traite le corps ichthyen de la divinité indique son souci d'infléchir son interprétation vers une lecture scientifique : l'onirisme ne surgit pas tant à la faveur du traitement lui-même des parties qu'il ne tient de leur agencement en soi. Il en va de même dans le texte de Flaubert, dont les éléments appellent la science, faisant en particulier référence aux origines aquatiques du vivant, mais aussi plus globalement à une imagerie des origines diffuse : par exemple, la dernière image, celle des « serpents à pattes de chien », aussi incongrue qu'elle soit, ne rappelle pas moins l'image de certains dinosaures tels qu'ils étaient alors représentés dans des reconstitutions alors répandues. Dans les deux cas, et nous verrons que cela vaut aussi pour la culture symboliste, l'eau est certes l'élément de l'indistinction par excellence, mais c'est d'abord celle, plus que des éléments eux-mêmes, des formes du vivant qui l'habitent qui s'y déploie.

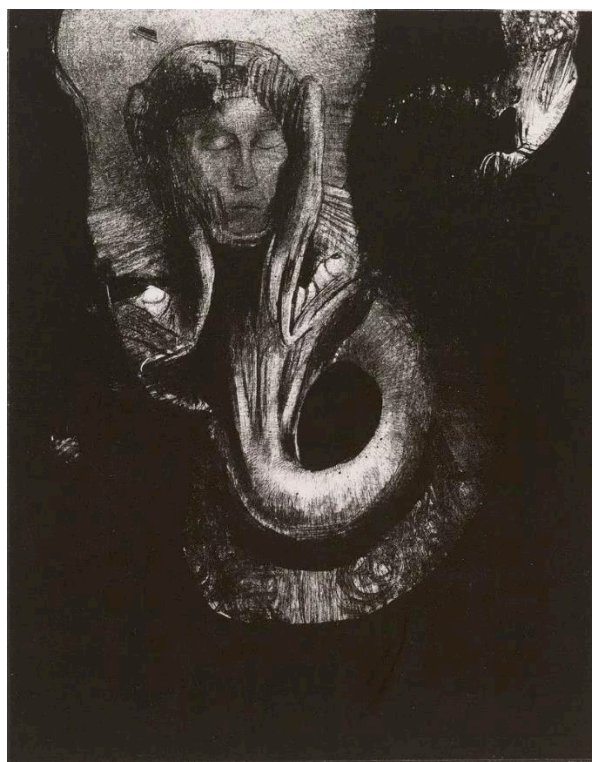


Fig. 21 : Odilon Redon, « Oannès : Moi, la première conscience du chaos, j'ai surgi de l'abîme pour durcir la matière, pour régler les formes », dans La Tentation de Saint-Antoine

Si elle se peuple de figures organiques indécises voire, comme chez Redon, de polypes humains et d'êtres en perpétuelle transition, c'est certes parce que la science désigne l'eau comme l'élément des origines biologiques de tout ce qui vit, mais peut-être aussi en

raison des affinités qu'on lui prête avec les profondeurs ontologiques du sujet individuel²⁰⁴, puisque le liquide amniotique berce sa pré-naissance et que l'inconscient semble s'épanouir dans l'élément aquatique. Cette promiscuité hydrique entre origines du monde et de l'être a notamment été remarquée chez Marcel Schwob en textes et Émile Gallé en images par Agnès Lhermitte²⁰⁵. Et pour cause, le triple caractère originaire, matriciel et psychique de l'eau infuse une si large part de l'imaginaire symboliste qu'il nous faudra nous résigner à fonder nos analyses sur un choix d'exemple restreint parmi les plus significatifs. En matière d'imaginaire aquatique dans le symbolisme, le cas de Georges Rodenbach doit évidemment faire l'objet de commentaires, quand bien même ses œuvres ne s'engagent jamais franchement sur le terrain préhistorique. Dans l'hommage qu'il lui rend, le poète Robert de Montesquiou remarque pourtant son « [t]ransformisme insensible²⁰⁶ », qui s'exprime notamment dans *Bruges-la-morte*, par une poétique des éléments fondée sur la transsubstantiation, éventuellement « eucharistique²⁰⁷ ». Ce qui peut inspirer une telle lecture, c'est sans doute, d'abord, sur le plan synchronique, la transmutation universelle qui semble s'opérer dans cette Bruges fantasmagorique, par le jeu des reflets et des projections qu'ils suggèrent : la ville devient la femme aimée, la vivante devient la défunte, les tours mirées rappellent les sévères et persistantes traditions, l'eau matérialise la mort et la mémoire. Car, sur un plan diachronique, et c'est là un autre aspect de ce « transformisme », l'eau, unie à la pierre, se fait aussi le témoin et l'enveloppe du passé qui ne passe pas : les « artères froidies de ses canaux » se souviennent d'avoir retenti des « grandes pulsations de la mer²⁰⁸ », dont l'écho sourd et intérieur remène à une origine bien plus lointaine que le passé dont témoignent les architectures médiévales. Enfin, les analogies qu'elle inspire ne se contentent pas de simples échos et s'élargissent vers

²⁰⁴ Bien qu'il ne s'appuie pas sur une méthode rigoureuse pour la mener, la lecture que propose Bachelard (*L'Eau et les Rêves, op.cit.*) de l'élément aquatique insiste sur cette analogie et demeure profondément inspirante.

²⁰⁵ LHERMITTE, Agnès, « De Marcel Schwob à Émile Gallé : correspondances et transpositions d'art », dans *Retours à Marcel Schwob : D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007. (pp. 245-258). Voir en particulier la partie « La Magie de l'eau ».

²⁰⁶ *Diptyque de Flandre, triptyque de France*, Paris, E. Sansot, 1921, p. 94.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 91.

²⁰⁸ *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1998 [1892], pp. 69 et 70. Voir aussi, p. 129, l'évocation de la ville « d'où la mer s'était retirée ».

la totalité, donc les origines : « Oubli total ! Recommencements ! Le temps coule en pente sur un lit sans pierre... Et il semble que, vivant, on vive déjà d'éternité²⁰⁹ ».

Ces indices laissent penser que c'est bien un passé qui se rejoue et stagne entre les murs de la Bruges de Rodenbach, que le régime minéral, immobile et architecturé, figure éloquemment, mais plus encore tout le passé, dont l'eau s'offre comme un symbole privilégié. Surtout, ce passé est certes externalisé, matérialisé dans l'élément aquatique, mais il est encore recelé dans l'intériorité du sujet, intimement éprouvé par le personnage qui sait lire dans l'eau, comme un hydromancien à rebours, un témoignage de vérités éternelles. Si l'eau, en sa qualité de miroir, dresse aussi le péril de l'illusion à laquelle succombe Hugues, le veuf idéaliste du roman, c'est qu'elle est d'abord la matière des projections intérieures, source de vérité, donc, autant que de fourvoiement. C'est également ce que donnent à penser les poèmes de l'auteur, qui font de l'élément aquatique le « [s]ymbole de notre âme et du sommeil humain/ Où toujours quelque songe, erre, fleurit ou nage²¹⁰ ». Dans ces vers aussi se lit la dimension intérieure de l'eau, paradoxalement corrélée à un destin universel *via* l'onirisme, qui peut en faire la matière privilégiée d'une condition matricielle commune mais enfouie dans l'intimité de l'individu²¹¹. Le deuxième vers nourrit cette interprétation en suggérant une indistinction dont nous avons relevé le caractère originaire : s'y mêlent l'aquatique et le végétal, mais aussi peut-être l'aérien par l'homophonie faisant circuler l'« air ». L'ensemble du recueil trame sur cette analogie entre l'eau et l'inconscient, comme lieu où se dépose une mémoire insue, en particulier celle dormante, plane et enclose de l'aquarium²¹², mais aussi celle, non moins captive, qui stagne contre la pierre ou dans les entrailles des grottes. Il en va ainsi de ces vers du « Voyage dans les yeux », où s'impose avec saillance le lien entre passé intime et « millénaire », auquel concourt la gémellité élémentaire entre le régime minéral et aquatique :

Or si telle apparaît l'agate translucide
C'est qu'elle est millénaire et garde en ses parois
Les vestiges des très antiques désarrois...

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 108, 109.

²¹⁰ « Aquarium mental », dans *Les Vies encloses*, Paris, Charpentier, 1896.

²¹¹ Ce caractère matriciel de l'océan primordial est aussi lisible aux marges du symbolisme, notamment dans le poème « accouchement », de Richepin. L'ensemble du recueil *La mer* est par ailleurs traversé par cette aspiration vers les origines.

²¹² Concernant l'importance de ce lieu à cette époque et son influence sur les manières de regarder des contemporains, voir LE GALL, Guillaume, *Aquariorama : histoire d'un dispositif*, Paris, Mimèsis, 2022.

Ainsi l'œil – plein d'anciens rêves dont il s'oxyde,
Plein de passé dont pour toujours il est imbu,
Souvenirs conservés dans ses pierres charnelles
Que, pareil à l'agate, il agglomère en elles...
Ah ! tout ce qui survit sous son cristal embu²¹³ !

Si cette eau s'offre comme un motif poétique par excellence, notamment, dans notre dernier exemple, parce qu'il permet de lire le corps au-delà du visible *via* le motif des yeux qui lui est associé²¹⁴, les arts visuels proposent également une esthétique de l'eau originaire²¹⁵. Parmi d'autres exemples du même artiste, dont nous avons relevé l'intérêt pour l'évolutionnisme, citons à cet égard la gravure *Séduction (Verführung)* [Fig.22.a], de Max Klinger, qui cimente par l'élément aquatique amours humaines, créatures à la fois ichthyennes et phalliques, et hermaphrodisme (par le motif de l'escargot). Plus discrètement, sa représentation de Pénélope [Fig.22.b] montre un détail intéressant : la tapisserie devant laquelle elle songe montre en son coin inférieur droit une eau où nagent poissons et crustacés qui attirent particulièrement son attention, fermant une procession d'animaux qu'ouvre, à son autre bout, un couple humain²¹⁶. Bien que cette interprétation demeure conjecturale, nous pouvons comprendre la méditation de la fidèle épouse devant cette méta-image comme une

²¹³ *Les Vies encloses, op.cit.*, pp. 155, 156.

²¹⁴ Le titre appelle évidemment le « Voyage dans une chevelure » baudelairien, mais, plus traditionnellement, le blason poétique repose aussi sur un renvoi, depuis l'anatomie, à un au-delà du visible, par le jeu des analogies ou le miroitement des qualités morales inscrites dans le corps de la femme. Ici encore, la lecture de Bachelard nous suggère des lectures puisqu'il remarque et commente, en d'autres productions littéraires, l'assimilation des yeux à l'eau, mais aussi au « passé de notre âme » et à la profondeur (*L'Eau et les Rêves, op.cit.*, p. 42 et p. 66).

²¹⁵ Le catalogue d'exposition *Symbolisme, sortilèges de l'eau* (dirigé par Ingrid Beytrison Comina, Lausanne, Favre, 2017) ne développe presque pas la thématique originaire. Signalons plutôt l'approche thématique et mythopoétique choisie par Caterina da Lisca pour sa thèse *Ces eaux que l'on dit dormantes, Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques* (Barcelone, Université Pompeu-Fabra, 2015, dirigée par Aron, Paul, Cots, Montserrat, dépôt légal : B 8925-2015). L'autrice fait de l'eau un motif mythique singulier du symbolisme et voit particulièrement dans les « eaux dormantes » un « reflet des archétypes primitifs » (p.374). Son analyse, qui se base sur un corpus littéraire majoritairement belge, souligne également la dimension matricielle des eaux originaires, en particulier quand elles se lient à la terre : « En ce qui concerne la rencontre de l'eau et de la terre, elle fait d'abord songer au mélange de l'élément liquide avec la terre d'origine, notamment la boue. Elle est la matière primordiale qui amalgame et lie les formes des êtres. Avec le liquide amniotique, la vase serait la sève de la création artistique. » (p.383) Nos précédentes analyses montrent ces connivences entre matrice des espèces et maternité, mais nous voulons insister sur la saillance de ce phénomène dans les arts graphiques et l'importance du rôle qu'y tient l'imaginaire évolutionniste.

²¹⁶ Les contributeurs et contributrices de la présentation de ses gravures conservées au MAMC de Strasbourg, *Max Klinger, théâtre de l'étrange (op.cit.)* insistent sur la double obsession de l'artiste pour les environnements aquatiques et la thématique évolutionniste qu'il entremêle souvent. C'est en particulier le cas du chapitre donné par Masha Morton, « Un Art à la marge : Klinger au seuil du modernisme » (p.26, notamment).

régression psychique, aux moyens de la rêverie, vers les origines animales, loin des contingences humaines de ses prétendants auxquels elle tourne le dos.

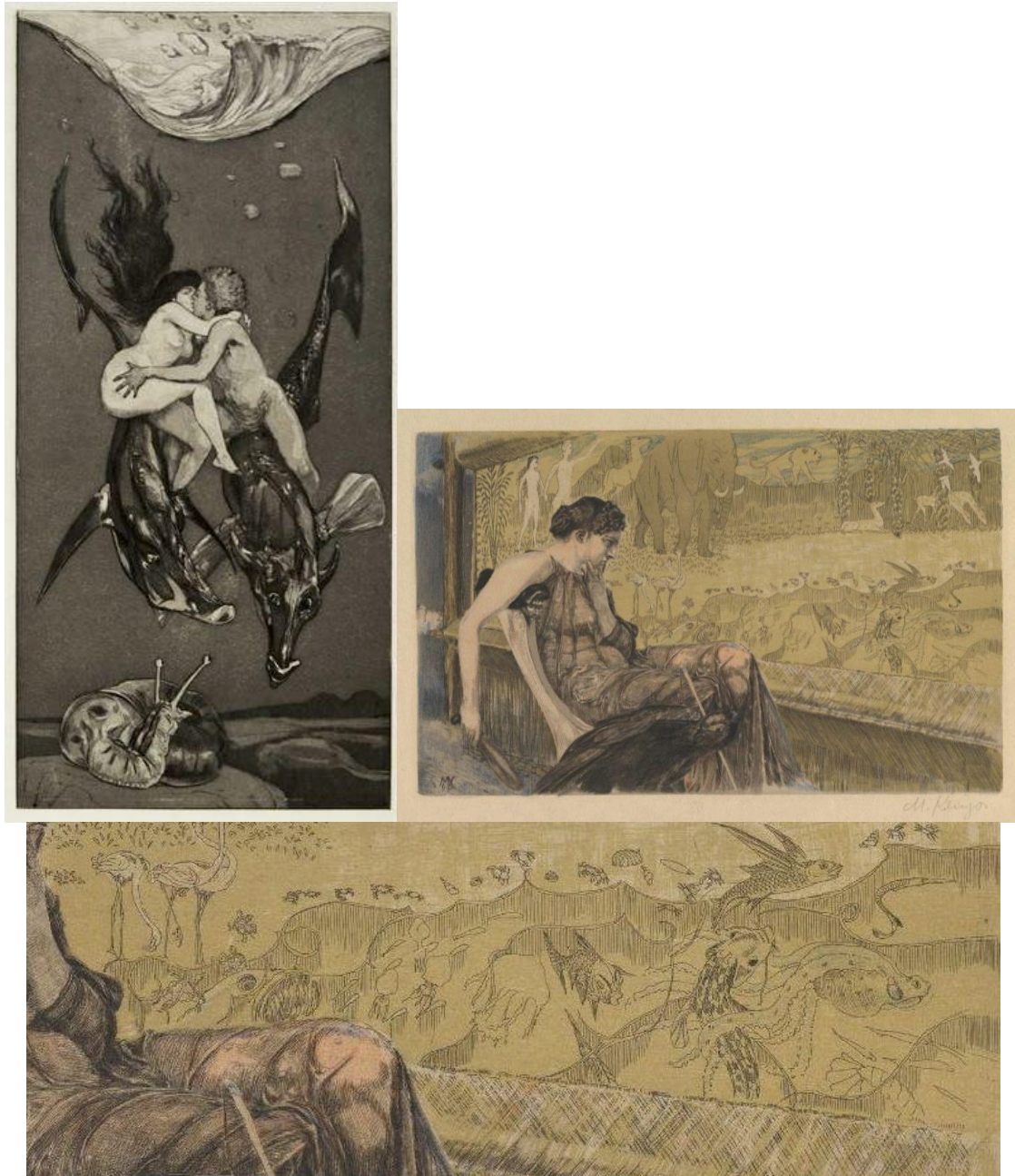


Fig. 22.a : Max Klinger, « Séduction (Verführung) », Ein Leben, Opus VIII,
b. Leuckart Certificate (Penelope), avec détail.

L'analyse du traitement de la matière aquatique par Odilon Redon et de son rapport aux origines, appréhendées par le discours scientifique, donnerait lieu à un itinéraire trop

ample pour tenir dans cette étude et a déjà fait l'objet d'examens nombreux et fiables²¹⁷, mais il est évident que l'eau s'offre dans son Œuvre comme un élément à la fois originaire et onirique. Autant que l'indistinction originaire des règnes du vivant, végétal et minéral en particulier, qui le fascine, l'océan primordial au sein duquel il la situe permet à son tour, sur le plan plastique, une liberté formelle qui permet aussi la visibilisation d'une intériorité psychique²¹⁸. Sur le plan thématique, Redon image ce que poétise Rodenbach parmi beaucoup d'autres : la dissolution au sein de l'eau des origines de l'espèce, du sujet et de son inconscient qui y tend toujours. Signalons enfin, pour achever de démontrer la récurrence de cette adhésion entre élément aquatique, onirisme et origines, *La Mer calme (Meeresstill)* [B.8] d'Arnold Böcklin, dans laquelle surnage un triton dont le profil simien n'est pas sans évoquer les origines animales de l'homme. Ici encore, l'onirisme, suggéré par le floutage de l'eau qui homogénéise le traitement de la créature permet d'assimiler l'image aquatique à un songe ou un reflet fantasmatique, celui, dégradé et inversé (tête-bêche et masculin), de la sirène sur son rocher. Enfin, corrélée à cette image de l'antériorité, l'indistinction des éléments (eau, roche, mais aussi l'air, figuré par les oiseaux, et le feu, par la rousseur de la chevelure) s'offre encore comme un indice d'originarité. Image compendieuse de la marche du vivant aboutissant à l'eau (Klinger), mise en suspension des formes par son secours (Redon), indécision entre forme solide, songe et reflet, les arts visuels disposent de leurs moyens propres pour réaliser les potentialités suggestives et symboliques de l'élément aquatique, mais c'est encore au service de cette triple notion d'antériorité, d'intériorité et d'unicité qu'ils peuvent être mis à contribution.

Peut-être parce qu'elle est formellement le régime d'expression le plus apte à dérouler le temps saisi en diachronie, quand l'immédiateté de l'image implique préférentiellement la synchronie et la simultanéité, la littérature semble plus volontiers faire de l'eau le lieu où se dépose la mémoire, comme nous l'avons vu avec *Bruges-la-Morte*, mais cette mémoire, comme pour Böcklin, reçoit elle-même le double écho de la préhistoire et du mythe. C'est encore en sa qualité de miroir, à la fois révélateur et déformant, plus ou moins opaque, plus ou moins limpide, que l'eau amalgame les renvois et rappels, en somme, le

²¹⁷ Voir notamment l'essai de Vincent Noce déjà signalé.

²¹⁸ Concernant la *Pénélope* de Klinger, la tapisserie, s'insérant comme s'insèrent les rêves dans la tradition, sans cadre ni bordure pour signaler sa qualité métapicturale, peut aussi se comprendre comme une vision.

poétique et le scientifique. Dans un conte de son recueil symptomatiquement titré *Le Miroir des légendes*, Bernard Lazare narre l'errance d'un voyageur qui, avant sa traversée d'une cité en ruines hantée par un peuple condamné à l'existence sans émotions, « avait erré de longs jours sur les rives du fleuve, le mystique et souverain fleuve dont les eaux frémissaient encore, au souvenir des formes divines qui s'y baignèrent à l'aube des temps²¹⁹. » Nous avons vu comment l'auteur s'était engagé sur le terrain préhistorique pour y situer un conte empreint d'un mysticisme équivoque et c'est à nouveau ce mariage que célèbre cette brève évocation des pouvoirs mémoriels de l'eau, qui semble recevoir la notion d'origines que le temps et la tradition ont chargée de mythes et de religiosité. Mais cette mention n'est certainement pas gratuite et participe à l'économie narrative du conte, puisqu'elle prépare l'arrivée du personnage voyageur dans la cité maudite où le temps s'est arrêté. Bernard Lazare établit ici un lien manifeste, comme Rodenbach à sa manière, entre élément aquatique et cité dormante, toutes deux soumises à une temporalité stagnante, même lorsque l'eau coule dans son cours, ce qui doit nous amener à en sortir et observer ce qui se joue, non plus en son sein, mais à ses abords.

Il semble que, en vertu des bénéfiques vitaux qu'elle prodigue, l'eau s'offre comme un acquis civilisationnel à qui s'en approche. En ce sens, nous pouvons proposer que, *a contrario* des autres éléments dans l'imaginaire préhistorique, mais aussi de son traitement dans la littérature d'exploration et d'aventure, l'eau n'est plus ici l'élément indomptable qui met l'homme civilisé à l'épreuve, mais devient la force domestiquante en même temps que domestiquée. Le cas des habitats des palafittes lacustres, dont nous avons vu qu'ils étaient perçus comme une preuve de distinction pré-civilisationnelle par l'imaginaire populaire, a dû inspirer une telle narration. Dans « Les Ancêtres »²²⁰, ode de Verhaeren à la gloire des bâtisseurs primitifs de la Flandre, la description de la « conquête » de l'eau (septième strophe) par les préhistoriques s'exprime en termes de « vol » (cinquième strophe) et « d'assujettissement » (strophe suivante) qui tiennent aux efforts et à la force de « leur cervelle » (quatrième strophe) :

Eux, les hommes, puisant la force en leur cervelle,
Peinent unis, vaillants, âpres et résignés,

²¹⁹ « La Vie sans effroi » dans *Le Miroir des légendes*, *op.cit.*, p. 203.

²²⁰ *Œuvres*, t. VIII, Genève, Slatkine, 1977, p. 177.

Forgeant des mots voisins du cri pour désigner,
Dans un effort commun, leurs besognes nouvelles.

Ils font ce que jamais nul être humain ne fit
Depuis que le soleil brûle, dans les cieux vastes :
Les bords de l'Univers que l'océan dévaste
Ils les volent à l'eau pour en faire un pays.

De l'aube au soir, avant que les lourdes marées,
Vague après vague, aient remonté l'amas des flots,
Chacun marquant sa place et choisissant son lot
Rêve d'assujettir la mer démesurée.

Rusés et patients, comme les éléments,
Recommençant l'effort qui, tous les jours, échoue
Pour conquérir, grâce aux reflux, un peu de boue,
Ils semblent s'acharner à un travail dément.

Cependant leur « ruse » égale celle de l'élément qu'ils affrontent (septième strophe) et l'idée de recommencement permanent de l'effort qui échoue sans cesse, garantissant pourtant sa fertilité, se reflète dans celle du reflux de l'eau qui s'y oppose. Les pionniers préhistoriques sont donc avantageusement présentés comme les vainqueurs d'une lutte équilibrée avec l'élément aquatique qui se dresse, certes comme un antagoniste, mais aussi un inspirateur, donc un adjuvant. Cette fonction de l'eau se confirme dans de nombreux poèmes de l'auteur à cette époque²²¹, notamment dans « Le Péril », où elle se montre aussi bien dangereuse et capable de boire la vie que généreuse et prête à la dispenser.

Signalons enfin, sans trop nous y attarder²²² que cette association de l'eau et du haut degré de civilisation trouve son point d'orgue dans le mythe pseudo-scientifique de l'Atlantide, auquel beaucoup croient alors, sur la base des témoignages antiques, et que travaille peut-être l'imagerie lacustre²²³. On le voit inséré dans l'anthropogonie complexe de Schuré que nous avons déjà commentée, mais, plus étonnamment, chez Rémy de Gourmont, dont nous avons apprécié le caractère documenté des propositions, ce qui tend à prouver la

²²¹ Rassemblés dans le t.VIII.1 des *Œuvres*.

²²² Cette mise à l'écart se justifie par l'éloignement que le traitement de ce thème impliquerait par rapport au sujet de la préhistoire, d'une part, puisque la civilisation atlantéenne est réputée si avancée sur le plan civilisationnel qu'elle n'a plus vraiment à voir avec elle, et du symbolisme d'autre part, puisqu'il l'aborde peu, peut-être en raison du caractère populaire du thème.

²²³ Pour une étude approfondie de l'image des lacustres préhistoriques et de leur éventuel lien avec l'Atlantide, consulter la contribution de KAESER, Marc-Antoine, dans *Solutré, Mythique préhistoire, op.cit.*

diffusion du présupposé de véracité accordé à cette théorie et, dans le même temps, à souligner la lenteur du processus d'innutrition des méthodes positivistes dans la culture non-savante, dans la mesure où elles ne sont pas supposées ajouter foi à des témoignages indirects sans preuves matérielles : l'auteur écarte l'hypothèse d'une origine atlantéenne des objets préhistoriques raffinés depuis les côtes jusqu'aux lacustres non pas en raison du manque de preuves pour attester l'existence du continent englouti, mais par souci de crédibilité chronologique, puisque le cataclysme serait bien antérieur, selon la thèse communément « admise » du géologue Albert de Lapparent²²⁴. Ce qui retient notre attention ici, c'est la capacité de domestication associée à l'eau qui opère sur deux fronts : celui, fondé sur des preuves matérielles bien que largement sur-interprétées de la « civilisation » lacustre, et celui plus fantasmatique, fondé sur des témoignages textuels indirects, de la cité atlantéenne. Élément liant et dissolvant, intime et universel, statique et mobile, l'eau semble comprise par l'imaginaire symboliste des origines comme une matrice duale : celle des civilisations et celle du vivant, donc ancrée dans la primitivité sauvage, mais aussi dans l'unité primordiale de toute chose. Deux enracinements qui se prolongeraient dans l'héritage que le sujet porte dans son inconscient et la société, dans sa culture matérielle et intellectuelle.

²²⁴ « Une loi de constance intellectuelle », *op.cit.*, p. 56.

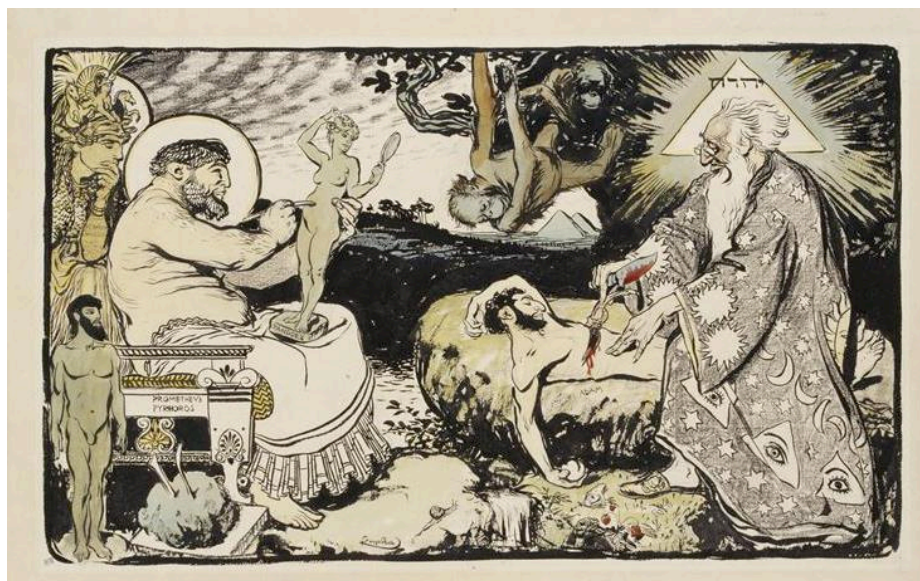


Fig. 23 : František Kupka, « La Création de l'homme ».

La préhistoire appelle encore une autre matrice, non moins élémentaire, non moins pétrie de mythes : la Terre, d'où sortent les hommes selon la tradition et où ils retournent vivre selon l'imagerie préhistorique. La première option, mythologique et biblique, faisant de l'homme un être sculpté dans la matière par la main d'un dieu, peut se voir elle-même mise en coprésence du discours scientifique : c'est le cas dans *La Création de l'homme* de František Kupka²²⁵ [Fig.23], alors protagoniste important du symbolisme pictural européen, adepte d'un mysticisme théosophique qui l'accompagnera dans ses expérimentation abstraites, y compris celles abordant les *Origines du monde*, mais dont nous avons pu apprécier l'intérêt pour la science préhistorique (avec *Anthropoïdes luttant* [B.5]). Dans cette illustration pour le journal satirique *L'Assiette au beurre*, l'artiste s'éloigne évidemment de la facture symboliste qui caractérise alors ses productions et prouve la ténuité de la frontière entre les cultures, mais, surtout, il engage un large panel de discours qui se rencontrent au sein d'un entassement

²²⁵ František Kupka, « La Création de l'homme », 1904. Encre de Chine et aquarelle sur papier. Publié dans *L'Assiette au beurre*, « Religions », n° 162, 7 mai 1904, 44,5 × 60 cm. Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre. Pour une lecture de chacune des composantes de cette image, voir Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus*, *op.cit.*, pp. 415-416. Son analyse débouche sur une interprétation qui en fait valoir l'inscription dans la métaphysique décadente : on y verrait un Dieu-Yahvé vaincu, « empêtré dans son équarrissage et embarrassé des singes qui aliènent le sens de son geste », devant un Dieu-Prométhée vainqueur, mais dont la figure « pansue et satisfaite » porterait « les germes de sa déchéance ». En somme, les dieux, ceux du paganisme antique ou des religions révélées, ne s'exhiberaient dans leurs ridicules, sous le pinceau de l'artiste, que pour mieux signifier leur désertion d'un monde entièrement livré à la matière aveugle.

formel foisonnant. Alors que le tiers gauche convoque la mythologie notamment *via* un Prométhée bedonnant habillé et coiffé à la grecque, la partie droite montre un Yahvé folklorique, affublé d'une auréole rectangulaire où figure son nom hébreu, d'une robe de mage de foire et d'un profil notablement sémite, en accord avec les caricatures d'époque. Le titan sculptant l'argile et le Dieu prélevant une côte d'Adam, sont séparés par deux singes qui semblent superviser l'ensemble ou s'amuser de l'opération. L'artiste a donc pris soin d'insérer une caricature de la science, en ce que le singe est un vecteur récurrent des attaques envers Darwin pour l'avilir, entre ces deux parodies de spiritualité, mais aussi de charger son image d'une dimension élémentaire plurielle : alors que mythe et bible indiquent respectivement des origines terrestres et aériennes (ou astrales, signalées par les motifs de la robe) à l'homme, la science lui désigne une ascendance végétale dont l'indice est paradoxalement placé en surplomb, tandis qu'un mince filet d'eau, au centre bas de la composition, semble dire encore autre chose. Si l'eau peut signifier ici l'écoulement du temps ou suggérer le Nil baignant la base des pyramides en fond, il faut différencier le Kupka populaire de *L'Assiette au beurre*, qui compose sur un écheveau commun et brasse des mythes largement partagés, au sein desquels s'insère le darwinisme, qu'il tourne en dérision, du Kupka symboliste qui accorde ailleurs une autre importance à l'eau originaire.



Fig. 24 : František Kupka, Les Nénuphars.

Dans un tout autre registre, *Les Nénuphars* [Fig.24] reconduisent le motif végétal en le transposant à un traitement moins manifestement darwinien et plus subtilement haeckelien : le fœtus qui émane de la plante aquatique flotte dans les airs comme dans une eau amniotique, cependant que l'eau représentée fait signe vers cette dimension doublement originaire, ontogénétique et phylogénétique²²⁶, ouvrant sur un au-delà du temps originaire revécu dans l'intimité du sujet²²⁷.

Le symbolisme semble donc faire peu de cas de l'élément terrestre dans son anthropogonie mystico-scientifique, alors que l'imagerie populaire, reprenant à la fois les mythes connus et l'image ambivalente de la caverne, s'en saisit plus manifestement²²⁸. Ce

²²⁶ Bachelard fait justement de l'eau l'élément transitoire par excellence (*L'Eau et les Rêves*, *op.cit.*, p. 13).

²²⁷ Le motif est répandu. Par exemple, le poème « Fleurs humaines » d'Iwan Gilkin (dans *La Nuit*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897, p. 185) brode aussi sur cette thématique redonienne de l'indistinction originaire entre l'humain et le végétal.

²²⁸ Pour le tropisme de la grotte, voir en particulier la contribution de Jean-Marie le Tensorer dans *Solutré, Mythique préhistoire*, *op.cit.*

relatif retrait de la terre tient d'une part en ce que la grotte, dans la culture symboliste, s'offre davantage comme le lieu auquel on retourne plus que l'on n'en sort, contrairement aux représentations picturales académiques où elle est un asile permanent, occasionnellement de danger, mais surtout d'obscurantisme anté-progrès²²⁹. Le symbolisme, qui, nous l'avons vu, ne célèbre pas le progrès, loin s'en faut, ne remobilise donc pas ces significations de la grotte même s'il peut arriver, il faut le reconnaître, que l'on y rencontre parfois la mise en scène d'une humanité primitive qui y quête l'expérience nocturne d'un mysticisme assimilé à l'obscurité (« L'Offrande à la déesse » de Bernard Lazare). Davantage préoccupés par une quête d'atemporalité et d'absolu, les symbolistes font plus volontiers de l'élément tellurique un inframonde concernant à la fois la mémoire et l'inconscient, à même de célébrer encore le mariage de l'antérieur et l'intérieur, plutôt qu'ils n'en reconduisent l'imagerie exotique des cavernes déjà répandue. Or, une autre science du temps profond pourvoit la culture en imagination tellurique et encourage, d'une part, l'idéalisation et la métaphorisation du paysage chères aux symbolistes et d'autre part sa lecture comme un témoignage d'origines autrement plus lointaines : la stratigraphie²³⁰.

Si nous mobilisons à dessein la notion de lecture, c'est parce que le parcours du regard sur les strates géologiques de la terre, dès lors qu'elles sont comprises comme du temps matérialisé, s'assimile fréquemment au feuilletage d'un livre, et nous trouvons trace de telles

²²⁹ Mais pas seulement. Selon Guillaumie, les descriptions de la retraite (la grotte, l'île, le mont...) assiégée (par l'homme ou l'animal...) cumuleraient bien souvent des éléments de peurs infantiles : lien avec la profondeur du sol, caractère nocturne et anthropophagique... Le roman préhistorique manifesterait en cela son rapport avec le « plus sombre domaine du conte ou du mythe. » (*Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 43).

²³⁰ Rémi Labrusse consacre d'éclairantes réflexions à l'influence de la stratigraphie sur la perception et la représentation visuelle du temps dans son ouvrage *Préhistoire, l'envers du temps (op.cit.)*. Il propose notamment que, contrairement aux tentatives de datation bibliques, « [...] l'analyse stratigraphique, appuyée sur la minéralogie, a permis de sécuriser, en quelque sorte, l'autonomie d'une stricte approche naturaliste, en renonçant certes à une chronologie absolue par le décompte arithmétique des années, mais en imposant en retour de raisonner librement sur la chronologie relative du temps long, manifesté dans les couches superposées du sol » (p.28). En analysant le traitement réservé par Cézanne à cette discipline, dont nous reparlerons, il note notamment qu'elle peut être saisie comme une forme de vanité (p.131) et nous ajoutons que cet aspect est d'autant plus original qu'il s'applique également l'échelle collective de l'espèce.

analogies bien en amont des expressions symbolistes qui sacralisent, certes, l'objet²³¹. Déjà, chez Verne, nous avons vu que la consultation des fossiles dans leurs étagères rappelait celle d'une bibliothèque et avons rappelé l'évidente proximité entre le livre et la terre, rendue sensible par la correspondance entre strates parcourues par les personnages et chapitres, par le lecteur²³². En marge du symbolisme, l'assimilation est explicitement assumée par Rosny aîné dans *Les Origines* : « La Terre s'est ouverte comme un livre. Livre encore bien mal découpé où l'on épelle, hésite, tâtonne, mais où chaque jour quelque nouveau feuillet est déchiffré²³³. » Ce qu'ajoute Rosny dans son essai et qui n'apparaît pas dans le récit vernien, c'est la notion de complexité, de résistance du livre qui appelle l'image du coupe-papier plutôt que sa lecture, autrement dit l'excavation manuelle avant l'interprétation, et pour cause : sur le plan épistémique, tout oppose le romancier qui s'inspire de Cuvier et le principal promoteur du genre préhistorique qui revendique un évolutionnisme assumé. Autrement dit, l'usage même que fait ici Rosny de l'image du livre est révélateur de son évolutionnisme, qui le distingue de Verne lorsqu'il s'en saisit.

Car ces paramètres contextuels ont leur importance pour comprendre la nature des images telluriques. L'épistémè cuviériste facilite la circulation de l'image de la Terre-livre à plusieurs titres : particulièrement parce qu'elle implique une lecture discontinuiste du temps profond, dont le cours serait scandé par des cataclysmes qui marqueraient la fin d'une ère et le début d'une autre. Non seulement cette théorie a été postulée en amont du transformisme, ce qui a facilité sa diffusion, mais l'imaginaire peut également se saisir plus aisément de cette temporalité séquencée en termes de pages ou de chapitres. C'est pourquoi le recensement d'un tel imaginaire nous mènerait bien loin en amont du symbolisme, en particulier dans les arts visuels, puisque ce qu'il rend disponible à l'image fixe, ce n'est rien de moins que la saisie immédiate du temps incommensurable, qu'elle peut alors faire surgir instantanément devant

²³¹ William Buckland, géologue qui a notoirement œuvré à la diffusion de la stratigraphie, écrivait déjà dans son ouvrage *Geology and Mineralogy Considered with Reference to Natural Theology*, en 1836 qu'elle opérait « en déchiffrant des documents qui étaient un livre scellé pour tous nos prédécesseurs », et qu'elle visait à « illustrer l'histoire souterraine » (cité par Rémi Labrusse, *ibid.*, p. 30). Blanckaert dans sa contribution à *Dans l'épaisseur du temps*, *op.cit.*, livre d'éloquents exemples, pp. 52-95. Nous voudrions encore ajouter « Une Nuit dans les Alpes » de Lahor (dans *L'Illusion*, *op.cit.*), qui, bien que le poète n'use pas de l'analogie avec le livre, fait de la montagne un espace où la profondeur du temps devient lisible.

²³² Dès le chapitre II, Lidenbrock s'extasie devant un vieux manuscrit, le manipule, et juge avec une admiration de bibliophile la beauté de la reliure et de la page.

²³³ *Les Origines*, Paris, Crès et Cie, 1923 [1895] p. 166.

le spectateur. Proche de notre corpus, à la veille du symbolisme, Baudelaire supposait déjà que pour Delacroix, ce « compositeur de décadence²³⁴ », « la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec un œil sourd et profond²³⁵ ». La référence à la stratigraphie n'est certes pas explicite et à peine suggérée par la « profondeur » prêtée à l'œil du peintre, mais une telle proposition invite à y trouver des clés de lecture du langage sibyllin qu'articule la nature dans le visible selon nombre de symbolistes et que Baudelaire leur a d'abord désigné comme ses « confuses paroles » : en matérialisant le temps, en se donnant à lire comme un livre, la nature montre des affinités entre le visible et l'idéal qui intéressent autant le poète amateur d'art que ses émules, et qui se révèlent à la faveur de la science.

Les inspireurs du symbolisme, prodiges en écrits théoriques, ont parfois clairement théorisé leur rapport à la roche, suivant des motivations autant formelles que philosophiques et analogiques. C'est le cas notamment de John Ruskin, dont la « géopoétique » a été finement relevée par Laurence Roussillon-Constanty²³⁶ qui observe comment l'artiste-théoricien, en portant un regard de géologue sur la roche, insuffle du mouvement dans l'immobile, qui permet certes encore d'assimiler un élément à un autre (une falaise à une vague), mais aussi, pour ce qui nous intéresse, de lui assigner un avant et lui prévoir un après. Paradoxal témoin immobile du temps, en particulier passé, la roche porte pourtant la marque de l'écoulement du temps et participe au pantransformisme mystique²³⁷ des symbolistes, qui font de la nature, non plus une fin, mais une transition vers la surnature. C'est peut-être sous cet angle qu'il faut comprendre la minéralité sculpturale des sujets qui peuplent les paysages de Pierre Puvis de Chavannes ou plus encore l'impression d'indistinction élémentaire qui prédomine devant les toiles de Gustave Moreau. La dominante pierreuse qui s'impose dans l'emblématique *Île des morts* d'Arnold Böcklin peut également bénéficier de cette lecture, puisqu'alors l'écrasante immobilité des blocs rocheux dressés

²³⁴ « Le Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 101.

²³⁵ *Ibid.*, p. 105.

²³⁶ « La topographie selon Ruskin : saillance du visible et du lisible dans *Modern Painters* », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], 104-2 | 2016, mis en ligne le 12 décembre 2016, [consulté le 02 mars 2022] URL : <http://journals.openedition.org/rga/3397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rga.3397>

²³⁷ Déjà les décadents, en la personne d'Anatole Baju qui signe la première une de la revue du même nom (« Au lecteur », *Le Décadent*, 10 avril 1886, p. 1) voulaient se poser en « précurseurs du transformisme latent qui affouille les strates superposées du classicisme, du romantisme et du naturalisme ».

devant le symbolique esquif s'alourdit du temps accumulé. Les tableaux tardifs d'Odilon Redon peuvent encore se voir insérés dans ce *continuum* des éléments en mutation dès lors que l'on soumet la roche à cette dimension temporelle, puisque sur les flancs de ses roches fleurissent fréquemment des couleurs qui font signe vers le végétal²³⁸.

Cependant, les correspondances, les analogies, quand bien même elles peuvent s'ouvrir sur la profusion, ne signifient pas, dans la culture symboliste, l'éparpillement. En matière d'origines, il convient à ce titre de distinguer, suivant un schéma calqué sur celui de la phylogénie, la dissipation ou la dissémination, qui seraient du côté de l'en-avant de la décadence, de la concentration ou de la cristallisation, qui seraient du côté de l'en-arrière symboliste. Autrement dit, nous pouvons différencier une esthétique de la pluralité (dissipation, dissémination), tournée vers un avenir appréhendé par les décadents, de celle de l'unité (concentration, cristallisation), tendue vers des origines poursuivies par les symbolistes. Ces phénomènes sont départis par Émile Verhaeren dès 1885, alors qu'il s'appuie sur l'héritage hugolien de *La Légende des siècles* pour théoriser le symbolisme contemporain :

[...] il est des poètes qui s'émiettent en détails, en analyses, en récits, et qui les présentent de telle façon qu'aucune synthèse, aucun résumé, aucun concept nu et primitif ne s'en lève. Ces poètes sont le contraire d'un poète symboliste.

[...]

Le fait historique, la légende, le poème ne sont présentés que pour que l'idée s'y reflète et rejaillisse comme le soleil sur l'eau, en ricochet. Et souvent, ce ne sont point seulement des sentiments et des vérités qui s'en dégagent, mais des conceptions d'époques, des résumés des siècles, des essences de civilisation ou de barbarie, des caractéristiques suprêmes de mœurs et de coutumes, des principes et des entités.

[...] L'idée du progrès évolutif humain couvre toute la *Légende des siècles* ; elle est suggérée au long du livre bien plus qu'elle n'y est montrée ; on la devine et chaque strophe la dévoile. Elle germe, croît, monte, grimpe, se ramifie, pénètre toute l'immense muraille du poème énorme [...]²³⁹.

²³⁸ Avec réalisme dans ses *Rochers de Vallières*, de facture onirique dans *Le Char d'Apollon* (1909), *Femme nue sur un rocher* ou plus manifestement *Le Cyclope* (1914). Son *Paysage de Venise* (1908), quant à lui, assimile la ville des eaux à un bloc rocheux monolithique.

²³⁹ « Hugo et le romantisme », dans *L'Art moderne* de 1885, article republié par les éditions Complexe (Bruxelles) en 2002 (extrait p. 57).

L'auteur pose comme une évidence l'assignation au poète de la quête d'une pureté primitive, qui tend nécessairement à l'unité et l'extraction d'une quintessence des siècles et des races. La métaphore de l'eau fécondée par le feu du soleil qui s'y reflète indique bien que les correspondances doivent tendre à l'union, donc, étymologiquement, au symbole. C'est pourtant bien en l'élément aquatique, en particulier contemplé dans son immensité océanique, que s'affirme avec le plus d'évidence l'aspiration vers les origines, comme l'atteste sa poétisation dans « Vers la mer », qu'il nous faut ici citer longuement pour bien en saisir le maillage symbolique :

J'aurai vécu, l'âme élargie,
Sous les visages clairs, profonds, certains
Qui regardent, du haut des horizons lointains,
Surgir, vers leur splendeur, mon énergie.
J'aurai senti les flux
Unanimes des choses
Me charrier en leurs métamorphoses
Et m'emporter, dans leur reflux.
J'aurai vécu le mont, le bois, la terre ;
J'aurai versé le sang des dieux dans mes artères ;
J'aurai brandi, comme un glaive exalté,
Vers mon devoir, ma volonté ;
Et maintenant c'est sur tes bords, ô mer suprême,
Où tout se renouvelle, où tout se reproduit,
Après s'être disjoint, après s'être détruit,
Que je reviens pour qu'on y sème
Cet univers qui fut moi-même.
L'ombre se fait en moi ; l'âge s'étend
Comme une ornière autour du champ
Qui fut ma force en fleur et ma vaillance.
Plus n'est ferme toujours ni hautaine ma lance ;
L'arbre de mon orgueil reverdit moins souvent
Et son feuillage boit moins largement le vent
Qui passe en ouragan sur les forêts humaines. Ô mer,
Je sens tarir les sources, dans mes plaines,
Mais j'ai recours à toi pour l'exalter,
Une fois encor,
Et le grandir et le transfigurer,
Mon corps,
En attendant qu'on t'apporte sa mort,
Pour à jamais la dissoudre en ta vie.

La communion avec l'univers et la récapitulation des âges concernent bien l'ensemble des éléments, notamment le minéral, mais surtout le végétal agité par le vent, mais la mer s'offre bien là comme l'élément souverain pour dire cette unité : elle est le lieu de toutes les métamorphoses parce que celui de l'indistinction et de la dissolution, mais aussi de

la répétition du passé qui s'universalise, par le mouvement perpétuel du flux et du reflux. Ici encore, et plus qu'en aucun de nos exemples, l'eau unifiante n'est pas seulement un opérateur de la seule synthèse universelle, et surtout éternelle, des éléments et du temps, mais aussi du sujet poétisant avec ce tout, car c'est bien en son sein qu'elle s'opère, dans un geste d'intégration intime des éléments et de l'immensité du temps plus que de dissolution du poète dans le paysage. Il poursuit :

Alors,
Ô mer, tu me perdras en tes furies
De renaissance et de fécondité ;
Tu rouleras en tes ombres et tes lumières
Ma pourriture et ma poussière ;
Tu voileras sous ta beauté
Toute ma cendre et tout mon deuil ;
J'aurai l'immensité des forces pour cercueil
Et leur travail obscur et leur ardeur occulte ;
Mon être entier sera perdu, sera fondu,
Dans le bassin géant de leurs tumultes,
Mais renaîtra, après mille et mille ans,
Vierge et divin, sauvage et clair et frissonnant,
Amas subtil de matière qui pense,
Moment nouveau de conscience,
Flamme nouvelle de clarté,
Dans les yeux d'or de l'immobile éternité²⁴⁰ !

Verhaeren fait entrer une nouvelle notion qui complexifie le rapport au temps qu'engage sa poétique, celle de la renaissance perpétuelle, inscrite dans le temps long. Il semble que ce qu'il invite à penser le forage de la temporalité par les sciences, ici saisi devant l'immensité de la mer, c'est le perpétuel recommencement de tout au sein de la nature dont la matière paraît penser par-dessus les hommes et à leur insu, mais dont le poète peut occasionnellement saisir l'intention. Ainsi, le flux incessant qui pouvait laisser imaginer un foisonnement, un fourmillement du vivant dans la nature, donc une intrinsèque disparité, retourne à l'unité dès lors qu'il est perçu comme invariablement identique dans l'immensité du temps. Pour qui sait voir au-delà de l'expérience individuelle du temps, la nature se lit comme une forme homogène qui ne cesse de mettre en mouvement les mêmes matières, circulation éternelle et universelle à laquelle, passivement, participe l'homme, et le mouvement invariablement répété depuis et pour l'éternité vaut alors pour immobilité.

²⁴⁰ *Les Visages de la vie*, Bruxelles, Deman, 1899, pp. 81 à 83.

Si l'eau s'affirme bien comme la matière matricielle première de la poétique verhaerienne, c'est donc notamment en raison de sa capacité, en tant qu'élément originaire et unifiant, à absorber les autres. Le poème dont nous venons de citer les strophes le montre, comme le montre un autre du même recueil, « La Forêt », qui, alors qu'il désigne le bois comme terrain de la permanence des origines, l'associe toujours à l'eau, celle qui le reflète depuis l'extérieur ou celle qu'il garde en son sein. Dans l'imagination poétique de l'auteur comme dans l'ordre naturel, la végétation dépend de l'élément aquatique pour s'épanouir, mais ce qui s'analyse positivement dans ce dernier s'éprouve poétiquement par la perception des correspondances qui trament la nature. Pourtant, comme nous invitent à le penser les indices repérés dans nos exemples à la faveur de cette hypothèse, il semble y avoir eu un glissement entre la théorie baudelairienne et la culture symboliste qui tient précisément au basculement épistémique sur la question des origines : plutôt que dialogue permanent entre les éléments, il semble y avoir davantage origine commune à exhumer. Plus encore, en mettant à disposition des poètes et artistes les notions de transformation perpétuelle, de temps profond et d'unité originelle, que nous avons retrouvées dans les précédentes lignes, les savoirs de l'époque fournissent aux symbolistes des notions qui favorisent le prolongement et la complexification d'une poétique baudelairienne de la solidarité entre les éléments de la nature. C'est encore un autre Belge, Albert Mockel²⁴¹, qui attire notre attention sur ce phénomène :

L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite préconçue ; elle serait aussi la représentation *convenue* — et par cela même explicite — de cette idée, comme on le voit dans les attributs des héros, des dieux, des déesses, lesquels sont en quelque manière les étiquettes de cette convention.

²⁴¹ Poète belge assurant notamment le dialogue des symbolistes belges et français dans les années 1880 *via* sa revue, *La Wallonie*, il est également un habitué du salon de Mallarmé qu'il fréquente lors de ses venues à Paris, et collabore notamment avec le *Mercur de France* et *La Plume*. Ses *Propos de littérature* constituent un apport important à la formation de la poétique symboliste.

Au contraire, le symbole suppose la recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les Formes²⁴².

Le caractère « intuitif » de la perception d'un ordre sous-jacent et d'une solidarité intrinsèque des formes qui trament la nature reconduit à l'hypothèse poétique déjà évoquée d'une conscience symbolique comme fondement primitif de toute poétique, donc comme ligne directrice du créateur cherchant la pureté de l'acte artistique. Car il est bien question d'un but à poursuivre ou, en l'occurrence, d'une originalité à excaver au prix d'efforts de la pensée, dans la mesure où cette intuitivité fait paradoxalement l'objet d'une « recherche » qui constitue précisément le geste poétique. Jusqu'ici, cet effort est dirigé vers la reconnaissance de l'idéal dans le visible de la nature, que nous avons décidé d'aborder en termes de formes et matières élémentaires dans cette étude, mais Mockel précise encore :

Les images du monde extérieur sont comme les mots d'une langue. Séparément ils ne savent où ils vont et n'ont qu'une sorte de signification latente. Mais lorsqu'ils sont unis harmonieusement en une phrase, chacun d'eux s'est pour ainsi dire orienté et leur ensemble exprime un sens complet. Une œuvre d'art est une phrase dont les Formes sont les mots ; l'idée émane naturellement des Formes coordonnées.

Dans la nature, toute la représentation est symbolique car l'âme s'y certifie et, comme je voudrais le dire, toutes choses convergent au but unique. Les Formes sont le verbe de l'être qui écrit avec des mondes sa pensée ou lui-même.

En plaçant l'intelligence du monde sous le signe de la lisibilité des formes de la nature le poète se fait, certes, démiurge, puisqu'il assimile sa composition à une re-création, à condition d'insérer sa pratique dans un va-et-vient entre contemplation et déchiffrement, puis rassemblement et synthèse des éléments du monde, et s'inscrit en cela dans l'héritage baudelairien. Mais il insiste surtout sur l'unicité latente à recomposer et infléchit plus que jamais sa recherche vers une originalité perdue, car dispersée dans la nature, dont les pièces, évoquées en termes de « formes », donnant accès à des idées surgissant « naturellement », revêtent un caractère d'autant plus franchement organique que le verbe qu'elles prononcent et

²⁴² *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894, pp. 25, 26. Albert Mockel, parmi bien d'autres, entend fonder une théorie de la littérature cohérente, complexe, et profondément enracinée dans cette acception du symbole, pour autant, la distinction qu'il opère avec l'allégorie ici n'est pas neuve. Tzvetan Todorov a fait de la période romantique le moment charnière où l'un et l'autre concept sont nettement séparés (« Symbole et allégorie », dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977). Kant, déjà, dans la *Critique de la faculté de juger*, faisait du symbole « un mode de la représentation intuitive » (cité et commenté par Todorov p. 236). Goethe, puis Schelling, théoriseront plus encore l'opposition entre allégorie et symbole, en insistant aussi sur le caractère inné, intuitif, intransitif de ce dernier, mais aussi synthétique, en opposition à l'allégorie perçue comme « procédant d'une convention "arbitraire" » qui demande à être « apprise » plutôt que comprise (p.239).

la pensée qui les animent impliquent de leur prêter une volonté autrement plus personnifiante que les « paroles » des « vivants piliers » baudelairiens.

Pour Georges Rodenbach, la reconquête de l'originarité est d'autant plus affirmée comme vocation suprême, et sa dimension biologique d'autant plus saillante que, avant de passer par la lecture des éléments, elle s'inscrit dans le corps même du poète :

La main est le muet carrefour d'une Race !
Car les lignes aux longs méandres s'y croisant,
Ne sont-ce pas d'anciens chemins que rien n'efface
Et par où le passé se relie au présent ?
Halte éphémère, au carrefour de notre main,
De ces mille chemins traversant la main nue,
Venus de l'infini pour repartir demain ;
C'est par eux que la Race en nous se continue²⁴³.

Alors que ses contemporains font de l'intériorité psychologique, inconsciente et intellectuelle, la scène du retour du révolu, Rodenbach, qui ne déroge cependant pas à cette attitude²⁴⁴, explore également plus volontiers la dimension sensible du rapport intime entre le sujet et ses origines. Il propose ici un itinéraire inattendu pour remonter le temps profond et retrouver les origines humaines, qui engage le sujet dans sa corporéité, mais dont c'est cette fois la peau qui fait l'objet d'une lecture à même de reconduire aux origines humaines. L'attention quasi herméneutique prêtée à l'enveloppe corporelle, divination chiromancienne que la conformation aux savoirs scientifiques renverse en direction du passé, ouvre donc cette voie menant encore à l'embranchement où se rencontrent antériorité et intériorité. En suivant le cours de la métaphore du chemin, que le poète file d'une strophe à l'autre, on retrouve sous forme de résonance poétique le travail de l'élémentaire, dont la chambre d'écho n'est alors plus l'intellectualité qui la relève ni le paysage que le sujet observe, mais bien son propre corps déchiffré. Ailleurs dans le même recueil, Rodenbach loge encore dans le corps du sujet la possibilité d'une saisie de ses origines. Après les avoir liées aux mondes oniriques et aquatiques, abordés comme des lieux d'une possible stase, d'une fixation de l'éternité passée et future, il précise :

Car les yeux, eux aussi, comme les pierreries,
Vivent d'un destin propre, ont en eux leurs féeries.

²⁴³ « Les Lignes de la main » dans *Les Vies encloses*, *op.cit.*

²⁴⁴ Voir par exemple, dans le même recueil, « L'Âme sous-marine », où l'eau est assimilée à l'inconscient au sens de mémoire ignorée.

Contemporains du luxe âgé de nos aïeux,
Concomitants de je ne sais quels astres vieux ;
Ils possèdent comme une âme rétrogradée,
Faits d'antique azur, faits d'une perle évadée ;
Ils n'ont rien de terrestre et rien de temporel,
Sertis et dessertis, depuis les lointains âges,
Dans la métempsychose éparses des visages...
C'est aussi par ses yeux que l'homme est immortel²⁴⁵ ?

Rodenbach fait ici des yeux, comme des mains mais au bénéfice d'un autre système d'analogie, un lieu de toute éternité dont le corps est incrusté comme de pierreries, image chère au symbolisme pour sa permanence et sa paradoxale sophistication. Ils donnent accès à la présence des ancêtres, que l'on soupçonne préhistoriques, et dont on perçoit l'équivoque luxe naturel (paradoxe contenu dans la pierrerie, donc), mais dont la potentielle individualité est dépliée sur l'ensemble du cosmos, ce que redit la référence à l'azur contenu dans les yeux comme dans les pierres. Il semble qu'en réintégrant dans le corps l'expérience de la totalité temporelle, spatiale et ontologique, Rodenbach approfondit encore le système d'interrelation postulé par ses contemporains : en s'offrant à la lecture, le corps renvoie aux formes de la nature (aux éléments), qui renvoient elles-mêmes au passé immémorial, donc permettent la stase du temps, la suspension de l'éternité cherchée dans la contemplation quotidienne. C'est au prix de cette triple relation que l'effort poétique garantit la prise de conscience de l'immortalité du sujet : si le corps de l'individu contient celui de tous les êtres passés, qui eux-mêmes, par le jeu des analogies, embrassent l'ensemble du cosmos, il peut trouver, mieux, lire, sur son enveloppe l'indice de sa propre permanence. Cette permanence, qui est éternité dans la nature et immortalité dans l'être, s'exprime en termes de concomitance, qui porte au-delà les analogies qu'à un seul jeu de miroir : plus que renvoi des éléments, des formes et des sujets les uns aux autres, il y a simultanément, donc bel et bien permanence du passé profond. Symptomatiquement, c'est encore à cette possibilité et à ces images que se retrempe le dernier poème du recueil²⁴⁶ :

Et cette eau qu'est mon âme, en vain pacifiée,
Frémit d'une douleur qu'on dirait un secret,
Voix suprême d'une race qui disparaît,

²⁴⁵ « Le Voyage dans les yeux » dans *Les Vies encloses*, *ibid.*

²⁴⁶ Tout en empruntant encore sans doute des motifs à la mythologie, ici, la cloche dont retentirait la légendaire île submergée d'Ys.

Et plainte, au fond de l'eau, d'une cloche noyée²⁴⁷ !

Ce que l'on retient de cet itinéraire dans la poétique de l'élémentaire déployé dans le traitement symboliste des origines, c'est donc d'abord la permanente intrication des formes et matières les unes avec les autres, qui nous encourage à ne pas traiter isolément la représentation de chaque élément²⁴⁸. Ce maillage confirme, s'il le fallait, l'héritage baudelairien en insistant sur une autre donnée de sa poétique que la veine macabre poursuivie par les décadents : la théorie des correspondances qui forme le soubassement de la culture symboliste depuis lequel ils échafaudent une poétique fortement théorisée mais aussi réalisée dans les œuvres, et qu'ils complexifient à plusieurs égards. En exploitant ce legs par le prisme du contexte épistémique, les acteurs du symbolisme font dialoguer la notion d'unicité, tendue vers les origines, avec celle de pluralité, intrinsèque à la théorie évolutionniste qui postule une ramification vers la complexité. Ils édifient donc une poétique et une esthétique de la totalité qui se projette, certes, vers l'immémorial, mais surtout vers un passé qui ne passe pas, vers des origines conçues comme matrice, point nodal de toutes les formes et de tous les phénomènes, mais que le sujet sensible à l'expression cryptée de la nature inscrit dans la permanence. Car, partant de la poétique baudelairienne, les symbolistes proposent une herméneutique de la nature, informée par la biologie et menée par le poète ou l'artiste, qui met au cœur de cette lecture du monde l'expérience intime, voire le corps sensible du sujet tour à tour, voire simultanément, observateur inspiré et créateur démiurge.

B. Le genre merveilleux, trait d'union entre la poétique symboliste et la thématique préhistorique

Ce que souligne également cet examen de la poétique élémentaire qui circule dans la culture symboliste dès lors qu'elle se penche sur le problème des origines, c'est l'impossible partage entre ce qui relève du discours scientifique et ce qui relève de la pensée magique voire mystique. Plus encore, l'un semble mener à l'autre : l'assignation par la science d'une origine aquatique du vivant confirme la supposée intuition des mythologies, la place centrale du feu dans le processus d'homínisation rejoue sur une scène pragmatique et matérielle son vol par

²⁴⁷ « Épilogue », *ibid.*

²⁴⁸ Cette poétique des éléments contredirait en partie le traitement bachelardien de l'élémentaire impliquant une interpénétration limitée voire une autarcie des éléments (*L'Eau et les Rêves, op.cit.*, p. 10) qui seraient unitaires ou binaires (p.112) même s'il concède (p.109) que l'imagination matérielle repose sur l'idée de combinaison. Mais la notion ne semble pas concerner l'intrication et l'unité de tous les éléments.

Prométhée, la sortie des grottes rappelle l'argile que Dieu pétrit pour modeler l'homme selon la Genèse... Forces contraires ou complémentaires dans la constitution des imaginaires, discours mythiques et scientifiques, nous l'avons vu, s'installent alors dans une perpétuelle concurrence qui peut aussi donner lieu à des phénomènes d'innutrition mutuelle. Plus qu'elle ne révèle ces affinités équivoques, la poétique élémentaire constitue sans doute le terrain privilégié du déploiement de ces deux discours, puisqu'elle ne peut être alternativement ou conjointement abordée que depuis leurs deux perspectives, et c'est, parmi les autres sur lesquelles nous avons conclu le précédent moment de notre analyse, ce qui justifie leur saillance dans le traitement symboliste des origines. L'ambivalence de cette relation est notamment remarquée, en poésie, par Verhaeren. « La Science » appartient à une série de poèmes qui, dans *Les Forces tumultueuses*, (1902) chantent sur un mode panthéiste et vitaliste la lutte de l'homme aux prises avec des forces qui le dépassent, notamment par les moyens de l'art, de la spiritualité ou du savoir :

La fable et l'inconnu furent la double proie
D'un peuple de chercheurs aux fulgurantes mains
Dont les livres ont dit comment la force ondoie
Du minéral obscur jusqu'aux cerveaux humains ;

Comment la vie est une, à travers tous les êtres,
Qu'ils soient matière, instinct, esprit ou volonté,
Forêt myriadaire et rouge où s'enchevêtrent
Les débordements fous de la fécondité²⁴⁹.

Ces strophes semblent d'abord célébrer la science, conçue comme une recherche menée depuis les origines, en lutte avec les superstitions, les récits et l'obscurité de l'inconnu. Les forces élémentaires sont à nouveau mobilisées, ce qui signale la primitivité de cette conquête du vrai et du sens, puisqu'elles sont les premières données du monde extérieur à rationaliser et qu'elles constituent le ferment supposé des premiers récits qui tentent d'organiser l'insu. Le poète ne tarde pas à conclure sur le résultat de ces recherches : l'unité de tout, l'interfécondité universelle, la solidarité de tout ce qui vit avec les choses. Derrière cet apparent déroulement d'un programme symboliste, on reconnaît le monisme de Haeckel,

²⁴⁹ « La Science », dans *Les Forces tumultueuses*, *op.cit.*

perceptible à travers l'idée d'unité de tout ce qui vit et de solidarité entre matière et esprit²⁵⁰. Que l'auteur ait directement consulté les textes de Haeckel ou non, l'empreinte du savant est également perceptible à la strophe suivante qui véhicule la théorie de la recapitulation postulant la traversée des âges de l'humanité par l'individu dans son développement :

Les recherches foulant le sol des consciences ;
Ordre et désordre unis et beaux comme la mer ;
Le germe humain reproduisant en sa croissance,
Les grands types de vie au cours des temps amers.

Une fois de plus, ce sont les images des formes de la nature qui sont convoquées pour, tour à tour, signifier l'unité du monde et l'évolution phylogénétique et ontogénétique, c'est-à-dire celle de l'espèce ou de l'individu. Nous avons vu comment ces images pouvaient concerner autant la pensée magique, alchimique ou spirituelle que la science, mais c'est jusqu'ici vers cette dernière que s'oriente le poème, puisque c'est d'abord elle qui est tenue pour vainqueur devant la fable. Mais rapidement, le mythe rassoit sa souveraineté, d'abord discrètement pas l'allusion au récit prométhéen, puis par la préférence assumée à un état anté-scientifique, raccord avec la quête de la source matricielle et unitaire dont nous avons vu les expressions, et dont le poète garantit la permanence à travers les âges :

Chaque âge exige enfin du temps son rapt de flamme
Et s'il est vrai qu'après mille et mille ans, toujours,
Quelque inconnu nouveau surgisse au bord de l'âme,
Les poètes sont là pour y darder l'amour,

Pour l'explorer et l'exalter avant les sages,
Sans que les dieux s'en reviennent comme jadis
Introniser leur foi dans les vallons des âges
Pâles encor d'éclairs et d'oracles brandis.

C'est bien un récit qui est ici déployé, celui d'une humanité qui lutte pour conquérir de la lumière sur l'obscurité, mais par un retournement autant narratif que temporel, Verhaeren insère un autre personnage, le poète, qui assure la perpétuation d'une vision du monde alternative, une troisième voie qui bifurque depuis le point central où science et croyance se

²⁵⁰ La théorie haeckelienne du monisme est alors répandue au-delà des sphères savantes. Pour sa réception et sa définition, voir l'entrée que consacre Patrick Tort à ce concept dans son *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolutionnisme*, tome 2, Paris, PUF, pp. 3002-3008 : il reconduit notamment des courants de pensée du siècle précédent en proposant de « prendre en charge l'unification des domaines inorganiques et organiques » et permet d'écarter à la fois le matérialisme et le dogmatisme (p.3002).

partagent encore la connaissance du réel, sur laquelle ni l'une ni l'autre n'a prise. Nous allons maintenant voir que, les croyances autant que les savoirs rationnels évincés, ce tiers-discours originaire, bien qu'il prétende relever de l'intuition quasi-transcendante, appelle nécessairement le conte. Plus encore, il s'agira dorénavant de prendre en considération, d'une part, l'usage que fait le symbolisme de ce genre, d'autre part les symptômes de la contamination de l'imaginaire par lui, pour tenter de comprendre ce qui se joue à l'intersection de la préhistoire, du symbolisme et du conte. En régime symboliste, nous désignerons par ce terme, à la lumière des travaux de Bertrand Vibert, un récit court très stylisé, bien souvent merveilleux²⁵¹ et affranchi des exigences narratives de la nouvelle, faisant la part belle à l'originalité et à l'ahistoricité²⁵², et duquel la science comme la religion peuvent être évacués²⁵³.

Il convient d'abord de remarquer que la conquête du savoir est menée, pour Verhaeren et c'est ce qui le distingue d'un large pan du symbolisme, sur deux fronts : c'est celle des premiers hommes qui menèrent la « recherche » nécessaire pour élucider l'énigme

²⁵¹ Nous souscrivons dans cette étude, pour l'emploi de ce terme, à la définition de Todorov qui, en amont de sa typologie, présente l'avantage d'être succincte et peu restrictive : le merveilleux (« merveilleux pur ») se rapporte au genre du conte de fées, mais pas seulement. Il concerne plus généralement un récit qui déploie un univers au sein duquel le surnaturel est accepté et ne provoque jamais de réaction de la part des personnages (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 59.) Concernant l'emploi du terme « conte », il se rapportera à ce qui est plutôt catégorisé comme « conte merveilleux » dans la classification Aarne-Thompson-Uther.

²⁵² Bertrand Vibert distingue et analyse les critères qui assurent la singularité du conte symboliste, particulièrement caractérisé par son rapport à la poésie (*Poètes, même en prose, op.cit.*). Le conteur symboliste « s'affranchit de la partition entre vers et prose, dépassée par l'assomption de "l'Idée" au cœur de la doctrine symboliste, sous la haute égide de Mallarmé. » (p. 28) Une telle attitude à l'égard du genre se répercute sur le style (expérimental), mais aussi le rapport à la narration (évincée) et, surtout, le rôle assigné à ces textes (sacralisés, assurant notamment « le primat de la légende sur l'Histoire », p. 63). Si le symbolisme se saisit si volontiers du conte, selon Vibert, c'est bien « en raison de l'aura de poésie dont bénéficie un genre immémorial, avec lequel la nouvelle ne saurait rivaliser sur ce plan. » (« Avant-propos » des *Contes symbolistes, volume I*, Grenoble, ELLUG, 2009, p. 8). Néanmoins, la dimension immémoriale n'implique pas nécessairement le déploiement d'une diégèse antique ou ahistorique : « Le merveilleux légendaire s'y actualise volontiers dans le présent, à moins que le présent ne s'y enrichisse d'une dimension symbolique ou légendaire. » (*Ibid.*, p. 10.)

²⁵³ L'usage que nous ferons du terme « conte » reposera sur des critères thématiques, narratifs et thématiques, sur la base de plusieurs études que nous mobiliserons plus bas : cela comprend en particulier ce qui ne vise pas l'adhésion au réel (Vladimir Propp, Marthe Robert). Sur le plan thématique, il s'agira de ce qui fait écho aux figures du merveilleux, mais qui se voit occasionnellement « perversi » au sens étymologique du terme (de Palacio). Sur le plan structurel, nous admettrons une proximité avec le conte de tout récit en partie organisé autour de schémas narratifs typiques (Propp). Sur le plan stylistique, nous comprenons la simplicité comme critère (nécessaire à la transmission orale et à la compréhension par les enfants), mais observerons, précisément, des spécificités fin-de-siècle, dès lors que le conte symboliste, en particulier, fait entrer la poésie dans la prose au détriment de la clarté narrative (Vibert). Nous approfondirons surtout cet examen sur la base des exemples de Marcel Schwob (« La Mort d'Odjigh », « La Vendeuse d'ambre »), Adolphe Retté (*La Seule nuit*), Bernard Lazare (« L'Offrande à la déesse ») et O. de Carladez (« La Fille des cavernes »).

du monde, mais aussi celle, menée conjointement par les poètes et les savants, qui se perpétue dans la contemporanéité. C'est ainsi qu'il rend hommage au « chercheur » et au « penseur têtue, ardent et maladif » :

La vie ? Il l'étudie en de simples ferments ;
Couche après couche, il a fouillé les sols funèbres,
Il a sondé le fond des mers et des ténèbres,
Il a rebâti tout, avec un tel souci
D'en bien fixer l'assise et les combles et les mortaises,
Qu'il n'est plus rien, sous les grands toits de ses synthèses,
Qui ne soit soutenu et ne soutienne aussi²⁵⁴.

Faisant suite aux mentions des terrains où s'épanouit la quête du penseur, la métaphore filée autour du bâti réaffirme la qualité démiurgique de celui qui, en explorant le sol « couche après couche » comme on feuillète un livre, y rencontre le passé qu'il rend à la lumière. Cette qualité est bien une répétition, un redoublement de la part de celui qui « rebâtit », et ce à plusieurs égards : d'abord, il s'agit de rejouer, en en découvrant les arcanes, la cosmogénèse et l'anthropogénèse du Grand Architecte, mais la quête du chercheur continue aussi celle de ses précurseurs préhistoriques, dont le poème analysé plus haut vante l'entreprise, et dont l'excavation constitue elle-même le but. D'un bout à l'autre des âges, ce que ces chercheurs, hommes préhistoriques ou savants et poètes contemporains, ont en commun c'est la poursuite d'une quête dont le récit peut s'apparenter à un conte. La mobilisation, ici encore, de la thématique élémentaire vient appuyer cette association : en vertu de sa qualité étiologique, les récits d'hominisation, et en particulier de domestication des forces indomptées, partagent d'évidentes affinités avec le conte. Or, ici, c'est symptomatiquement le chercheur, ou le fouilleur, qui soumet la matière à son investigation et, ce faisant, rejoue le moment de sa domestication, non pas pour en tirer une utilité, mais pour en faire jaillir la vérité. Nous pouvons à ce titre proposer que les éléments, les formes et forces de la nature se présentent occasionnellement, dans l'un et l'autre cas, comme des adjuvants

²⁵⁴ *Les Forces tumultueuses, op.cit.*, p. 106.

ou des opposants, au sein d'une quête dont l'objet est, respectivement, la maîtrise du monde naturel ou sa connaissance²⁵⁵.

Avant d'observer dans quelle mesure et de quelle manière sont reconduits, dans l'imaginaire préhistorique du symbolisme, les instances, les tropes stylistiques et narratifs du conte, il convient de mettre en lumière, d'une part, les affinités du genre avec la thématique préhistorique, ensuite, les modalités de son exploitation par ces écoles²⁵⁶. Relevons d'abord l'évident paradoxe que constitue la rencontre du merveilleux et de la science, qui, à l'ère de la promotion du progrès scientifique et moral, n'est pas sans diviser artistes et écrivains. Comme le remarque Émilie Pézard²⁵⁷, un tel voisinage s'accompagne nécessairement d'interrogations autour de la domestication, du contrôle et de la rationalisation de la nature : son article démontre que les contemporains de la fin du siècle formulent clairement leurs doutes, mêlés de colère ou d'admiration, quant à la perpétuation du genre en régime scientifique, voire scientifique. L'autrice remarque cependant que l'exploitation de la matière scientifique en littérature peut être apte à susciter des expériences émotionnelles dont le conte était jusque-là garant, comme la terreur devant l'inconnu. Dans le cas de la fiction préhistorique, la compossibilité des discours se situe à un autre niveau, mais il y a bien un double mouvement d'innutrition des paramètres du conte par le récit préhistorique d'une part, et de réactualisation sur la base de ses propres apports d'autre part. Nous avons déjà commenté la part de fictionnalisation intrinsèque à toute représentation de la préhistoire, mais signalons encore que la dimension merveilleuse du récit qui la trame a aussi été remarquée par la recherche en matière d'histoire de la discipline, comme par Claudine Cohen :

La fiction est rendue nécessaire en préhistoire par la nature fragmentaire des preuves — qu'il faut « mettre en intrigue » pour raconter une — ou des — histoires [...]. Les récits d'homínisation peuvent être lus comme des « contes de fées » dont ils possèdent, à certains

²⁵⁵ Selon Robert de Felci, dans sa contribution à *L'Homme préhistorique, image et imaginaire, op.cit.*, p. 265 : « En ce qui concerne le roman préhistorique, il vaut mieux parler de milieu physique ou bien de décor naturel, avec ses habitants (animaux, végétaux, etc.), ses lieux et ses paysages différents. L'énumération de ces composantes naturelles contribue sans aucun doute à créer une sorte d'« acteur collectif » qui va devenir l'ambiance naturelle et familière, qui va “agir” sur le personnage préhistorique ».

²⁵⁶ Nous souhaitons donc contribuer à un travail en partie, et bien que succinctement, ébauché ailleurs, notamment par Eric Lysoe à propos de Rosny, dans *Écrivains de la préhistoire, op.cit.*, qui assimile *La Guerre du feu* à un conte *via* l'apport d'une lecture psychocritique (p.53) après en avoir reconnu le lien avec décadentisme et naturalisme (p.36). Pour le caractère plus généralement fictionnalisant de la préhistoire, dans *La Plume et la pierre, op.cit.*, Pierre Citti précise la fictionnalité intrinsèque à la discipline.

²⁵⁷ « Les mutations du merveilleux à l'ère du progrès scientifique », VII^e Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), *Le XIX^e siècle face au futur*, Claire Barel-Moisan, José-Luis Diaz, Aude Déruelle, Fondation Singer-Polignac, Janvier 2016, Paris, France. (hal-01291468)

égards, les thèmes et le fonctionnement ; malgré leur variété apparente, ces récits ne feraient que combiner un nombre limité d'épisodes narratifs²⁵⁸.

Avant de nous demander dans quelle mesure ce constat est opérant pour les œuvres symbolo-décadentes, et en particulier de relever les invariants fondamentaux qui font de la préhistoire qu'elles dessinent une variation du genre merveilleux ou, au moins une chambre d'écho à plusieurs niveaux, commentons une autre observation de Claudine Cohen dont la possibilité d'application à notre corpus est plus discutable :

Sous le vernis scientifique affleurent des procédés narratifs, voire des clichés, qui empruntent aux contes de fées : on y reconnaît la partition binaire, manichéenne, des personnages [...] et le rythme ternaire des épisodes propres aux schémas narratifs du conte. Il s'agit ici, comme dans les contes, de rapporter le feu pour conquérir la belle et devenir le chef²⁵⁹.

Si ces observations sont vraies pour les productions plus populaires, mais fondatrices du genre, en particulier pour les récits de Rosny aîné, de *Vamireh* à, plus évidemment encore, *La Guerre du feu*, on peut remarquer son inadaptation aux récits symbolistes en les confrontant à ceux dont les affinités avec le conte sont le plus manifestes parce que formellement revendiquées tels que « L'Offrande à la déesse » de Bernard Lazare et les deux contes préhistoriques de Marcel Schwob, « La Mort d'Odjigh » et « La Vendeuse d'ambre ». Si le manichéisme se fait mieux sentir dans ce dernier, qui, rappelons-le, met en scène la rencontre d'une marchande dont le raffinement passe notamment par la nature de ses produits et d'un peuple lacustre inculte et violent, l'applicabilité des caractéristiques relevées par Claudine Cohen s'arrête là : l'histoire ne narre pas la conquête d'un élément mais le vol, par la violence, de matières raffinées, et s'en tient à l'évocation d'une scène, d'une tranche de vie préhistorique qui n'ouvre pas la possibilité à l'initiation d'un héros. Le caractère, sinon édifiant, au moins initiatique de l'autre conte préhistorique du même auteur, « La Mort d'Odjigh », est peut-être plus prégnant, puisque le héros mène bien une quête, certes jamais formulée, mais qui aboutit au rétablissement de l'ordre. Cependant, nous l'avons dit, ce sont les éléments qu'il s'agit d'affronter, encore sont-ils alternativement opposants et adjutants, et

²⁵⁸ *L'Homme des origines*, *op.cit.*, p. 19. Le préhistorique est peut-être d'autant plus invité dans le merveilleux fin-de-siècle que la décadence y a fait entrer le sexe, mais aussi la laideur, selon les conclusions de l'étude de Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux* (*op.cit.*, p. 255).

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

les animaux, dont le loup, figure emblématiquement négative du conte, bénéficient de cette même équivocité.

Après la caractérisation de l'environnement et du protagoniste éponyme, Odjigh quitte son peuple pour s'engager dans une quête qui n'est jamais explicitement énoncée (il s'en remet au hasard de la direction que lui indique la fumée de son calumet). Sur son chemin, il rencontre divers animaux, quasi-déifiés et caractérisés par des épithètes homériques (« le Blaireau souterrain », « le Lynx qui voit tout sur terre ») desquels « le Loup au ventre affamé », qui le suit, se distingue. Son périple aboutit à un mur de glace dans lequel il parvient à ménager une brèche, au péril de sa vie, et au bénéfice du Loup qui pourra se repaître de sa chair. Une insistance est lisible, tout au long du conte, sur l'ambiguïté des liens qui se nouent entre Odjigh et les autres créatures, entre soumission aux nécessités de la lutte à mort pour la subsistance et respect de l'animal perçu comme un égal. De fait, alors qu'il prend la forme d'un récit initiatique traditionnel, l'indécision de la quête que poursuit le personnage (qui semble mu par l'instinct) autant que l'équivocité des adjuvants/ opposants (l'homme étant l'égal de autres animaux qui veulent le dévorer sans céder) l'en éloigne : c'est bien la situation préhistorique, permettant le caractère immotivé, instinctif, des actions du personnage, mais aussi une insistance sur sa solidarité avec le reste du vivant, qui donne cette inflexion au conte.

Le récit de Lazare, « L'Offrande à la déesse », enfin, ne déploie ni les tropes, ni le manichéisme du conte, puisqu'aucun jugement moral, même implicite, n'accompagne la description du rite sanglant, que tous les personnages s'y livrent sans s'opposer et qu'il s'agit encore d'une lutte contre la nature, en l'occurrence pour favoriser le terme de la nuit, mais dont l'efficacité est illusoire. Plus encore, la dimension itérative de ce récit, qui laisse penser à une cérémonie quotidiennement recommencée, l'entraîne bien sur un schéma d'aller et retour à un ordre entre temps déstabilisé. Mais, en faisant de la seule nuit l'élément perturbateur, sur lequel les actions des personnages n'ont pas prise, Lazare invente un conte proprement symboliste, où les initiatives des préhistoriques n'agissent pas sur le cours des événements, mais bien plutôt sur leur façon de les appréhender.

La préhistoire symboliste, si elle exploite bel et bien certaines caractéristiques du conte, nous le verrons, en évacue cependant la rigidité du manichéisme et de la structure narrative. En revanche, nos exemples illustrent parfaitement une autre raison, identifiée par Claudine Cohen, de penser le récit préhistorique comme un conte :

À cet égard, les moments de transition – qui restent souvent une sorte de « tache aveugle » pour les scientifiques (passage du paléolithique au néolithique, du Moustérien au Magdalénien supérieur) – sont les plus fréquentés par les auteurs de ces fictions. Ils s’inscrivent dans un vide du savoir et de la théorie pour poser la question des modalités et du devenir, pour produire eux-mêmes de nouveaux mythes²⁶⁰.

Chacun de nos trois exemples corrobore cette observation : chez Schwob, « La Vendeuse d’ambre » peut être située au néolithique, comme l’indiquent les palafittes, « La Mort d’Odjigh » advient « [d]ans ce temps, [où] la race humaine semblait près de périr²⁶¹ », en raison de la glaciation, et c’est précisément le personnage qui permet la transition d’une ère à une autre. Bernard Lazare indique bien, dans l’incipit de « L’Offrande à la déesse », que le récit se situe au terme d’un âge glaciaire et d’un règne animal antérieur. Si l’économie narrative de ces contes, donc leur temporalité interne, est donc bien peu conforme aux normes du genre, leur situation chronologique, leur temporalité externe, toujours transitive²⁶², implique de situer sur un autre plan leur éventuelle conformité structurelle et thématique : ce ne sont pas les personnages eux-mêmes qui éprouvent un parcours initiatique, mais ils participent malgré eux d’un moment critique de l’histoire de l’espèce qui les dépasse. Les symbolistes font un usage novateur de la notion d’anhistoricité dont nous avons vu qu’elle leur était chère. L’atemporalité de la préhistoire, sur le plan diachronique, est maintenue, mais elle cohabite avec le caractère transitif de l’empan choisi. Sur le plan synchronique, les personnages peuvent aussi bien participer à des événements semelfactifs (« La Mort d’Odjigh », puisque le personnage, par son action, assure la transition vers une nouvelle ère) qu’itératifs (« L’Offrande à la déesse » semble narrer un épisode de commerce quotidien et ritualisé, malgré le meurtre), ils s’inscrivent toujours dans l’étape d’un cycle qui les excède. Autrement dit, dans le conte préhistorique symboliste, ce n’est pas tant le personnage qui effectue individuellement un voyage initiatique qui le grandit, mais son récit s’installe lui-même sur un moment charnière de l’histoire collective de l’homme. S’il peut donc arriver que le personnage change le cours des choses, ce n’est jamais à son échelle que se situe la retombée des bénéfiques : comme le roman préhistorique populaire selon Guillaumie, le conte symboliste est bien un récit de l’espèce, mais ses personnages, soit parce qu’ils agissent instinctivement

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 220.

²⁶¹ *Le Roi au masque d’or*, *op.cit.*, p. 33.

²⁶² Pensons aussi à Daâh, dont nous avons dit qu’il était présenté comme le « type transitoire ».

et finissent par mourir loin de la tribu, soit parce que leur action est sans effet, sont abîmés dans un monde qui les dépasse et n'en retiendra pas le souvenir.

D'autres pistes, proposées par Marc Guillaumie et mettant au jour la proximité du récit préhistorique populaire et du conte, peuvent être poursuivies pour identifier les spécificités des productions symbolistes :

Le héros est jeune et fort (très jeune, donc un peu faible chez Hervilly), il accomplit un long parcours circulaire (Rosny : Naoh, Aoûn) ou semi-circulaire (Haraucourt : Daâh), ou un aller et retour (Rosny : Vamireh ; Hervilly : Crek). Ce parcours est toujours semé d'embûches. Il en triomphe grâce à sa force, mais surtout grâce à sa générosité et son astuce. Son voyage le transforme, il revient à sa horde en homme couvert de gloire (Naoh, Vamireh, Crek). On aura reconnu les grands traits du Petit Poucet ou de Jeannot et Margot. Daâh présente une variante : emportant sa horde avec lui, la construisant en même temps qu'il mûrit lui-même, le héros en devient naturellement le chef²⁶³.

Aucun des personnages de nos trois contes ne suit les options d'itinéraires désignées ici, sinon Daâh, dont Guillaumie reconnaît néanmoins la particularité du statut, mais nous pouvons encore identifier une autre de ses spécificités qui l'écarte du conte : son amoralité²⁶⁴. Le récit d'Haraucourt est certes motivé par des attentions étiologiques, puisqu'il s'agit de comprendre, chapitre après chapitre, les motivations plus ou moins intentionnelles qui ont présidé à l'acquisition de caractères humains. Mais, plus qu'il ne valorise des valeurs ou qualités telles que le courage, la ruse²⁶⁵, la force ou l'empathie, l'auteur met au jour une heuristique cérébrale, instinctive et individualiste, faisant évoluer ses personnages dans un univers pré-moral. Haraucourt, dont le récit partage avec le conte d'indéniables caractéristiques, comme la portée initiatique et la vocation étiologique, procède ici à une étonnante « perversion du merveilleux », pour reprendre les termes de Jean de Palacio. Ce dernier, après avoir apporté les preuves du succès éditorial du conte dans la culture fin-de-siècle²⁶⁶, identifie notamment, au sein du conte décadent, la perversion par « contrefaçon²⁶⁷ », qui consiste à introduire du relatif, du situé (en particulier du contemporain) dans l'absolu du

²⁶³ *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 54.

²⁶⁴ Versant occasionnellement dans l'immoralité, y compris suivant les critères du roman préhistorique identifiés par Guillaumie puisque le héros opèrerait trois actions principales : il tue (le rival, les fauves), il séduit (la femme, souvent plus évoluée), il apprivoise (des alliés animaux ou préhumains). *Ibid.*, p. 68.

²⁶⁵ Selon la thèse défendue par Luc Vallin dans *L'Homme préhistorique, image et imaginaire, op.cit.*, selon laquelle la littérature préhistorique, comme les contes, mettrait en scène la ruse qui l'emporte sur la brutalité.

²⁶⁶ *Les Perversions du merveilleux, op.cit.*, p. 22.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 38.

conte²⁶⁸. C'est encore autre chose qui se passe ici, dans la mesure où l'auteur ne procède pas à une actualisation, dans la contemporanéité, d'un conte particulier, mais il déstabilise en permanence l'absolu du conte, bien installé ailleurs (*via* les éléments que nous venons de relever ou la portée généralisante commentée plus haut), par l'intrusion de l'instinctif, de l'environnemental, donc de l'accidentel et, en somme, du phénoménal, dans le nouménel du conte.

Si l'imaginaire préhistorique est d'emblée porteur d'un « travers littéraire²⁶⁹ », car fictionnalisant, cette caractéristique se heurte à l'une des propositions cardinales et radicales des symbolo-décadents lorsqu'ils s'en saisissent : le statut anti-narratif nettement revendiqué par ces auteurs qui plébiscitent la poésie, conçue comme le plus noble des genres contre le roman réaliste, quitte à l'inoculer dans le récit. Bertrand Vibert a largement contribué à l'étude des caractéristiques du conte symboliste dont la principale demeure la prédominance de la poéticité au détriment du récit²⁷⁰, ce qui permet d'expliquer nos précédentes observations. Pourtant, si nous tentons, réciproquement, de comprendre la préférence de ces auteurs pour le conte plutôt que la nouvelle, les apports du sujet préhistorique apparaîtront manifestes. D'abord, le conte (symboliste ou non) se caractérise par une narration externe, ce qu'implique plus que d'autres le genre préhistorique *in medias res*, où la narration interne briserait la vraisemblance puisqu'elle impliquerait de prêter aux personnages un langage lisible. Ensuite, la portée emblématique ou allégorique du personnage, constitutive autant du genre merveilleux que de la littérature symboliste, peut compter sur les paramètres du genre préhistorique dont nous avons vu, avec Guillaumie, que les personnages incarnaient plus qu'un individu. Enfin, l'atemporalité, nous avons eu l'occasion de l'observer, constitue un terrain commun du symbolisme et de l'imaginaire préhistorique que le conte favorise²⁷¹.

Concernant ce dernier point, il est évident qu'à l'*il était une fois* du conte, répond le « c'était il y a... » du récit préhistorique, renvoyant son lecteur à un passé si lointain qu'il

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁹ Selon les termes du paléontologue et vulgarisateur S. J. Gould qui définit ce biais, dans *La Foire aux dinosaures* (Paris, Seuil, 1997, p. 230), comme des « façons dont on se représente l'évolution [qui] sont complètement prises dans les filets de l'art de conter ».

²⁷⁰ C'est la « mimésis poétique » opposée à la « mimésis artiste » commentée dans *Poètes, même en prose*, *op.cit.*, p. 256.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 360.

devient insituable. Mais il répond aussi au rejet de la contemporanéité débouchant sur l'évincement de la réalité, le *anywhere out of the world* qu'emprunte Des Esseintes à Baudelaire. Dès la décadence se dégage donc un *in illo tempore*, quelque part entre conte et préhistoire, y compris en poésie. Ainsi, chez le Haraucourt de cette période lit-on :

Rien n'était. Le Néant s'étalait dans la nuit.
Nul frisson n'annonçait un monde qui commence.
Sans forme, sans couleur, sans mouvement, sans bruit,
Les germes confondus flottaient dans l'ombre immense²⁷².

L'inquiétude nihiliste qui travaille la décadence oppose au réel, non pas un « il était une fois » propice au dépaysement, mais un « [r]ien n'était » débouchant alors sur un appel des profondeurs. L'auteur propose une variante plus excrémentielle dans le poème suivant qui définit ainsi l'origine du monde : « L'anus profond de Dieu s'ouvre sur le néant » avant de proposer une surprenante anthropogénèse scatologique puisque « Dieu fait l'homme, excrément de son ventre géant ». Dans un autre poème, « Le Tigre », la rêverie originaire ouvre une autre perspective pour fuir l'époque. Alors qu'il médite devant un félin engagé, le poète se sent appartenir à une même époque lointaine :

Tigre ! Notre patrie était là-bas, là-bas.
Ailleurs, plus tôt, plus loin, aux pays des combats,
Aux temps de l'âme vierge et des amours sauvages²⁷³ !

Retour à la sauvagerie, donc, ou au néant, l'autrefois décadent proposait une version détournée de celui des contes, auquel revient, d'une certaine manière, le symbolisme. Ces exemples et certains des autres textes décadents étudiés jusqu'ici semblent conjurer l'angoisse d'un monde non causal, que suggère la profondeur du temps, par la dérision ou le nihilisme.

²⁷² *La Légende des sexes*, Bruxelles (autoédition), 1882, p. 21. L'ensemble est dédié à Fernand Ices, pseudonyme de Fernand Crécy, compagnon du Chat Noir dont la poésie, tantôt érotique, rurale et macabre, aurait pu faire l'objet de plus amples commentaires ici si elle ne s'éloignait pas tant du décadentisme de son ami mais dont il faut au moins citer les vers qu'il inscrit à même la pierre à l'entrée de la grotte préhistorique du Mas-d'Azil :

En vain le souvenir meurt dans le cœur des hommes ;
Sur le roc, par ces vers, je veux éterniser
Malgré le temps qui fuit et le peu que nous sommes,
Le parfum d'une fleur et l'émoi d'un baiser

Le poète est semble-t-il sensible à la brièveté de l'existence de l'individu et à son appartenance à un cycle vital qui le dépasse qu'inspire notamment la préhistoire, puisqu'il s'en souvient dans « Renovatio », poème issu des *Fauves* (1880), où la description brute et réaliste du corps donne lieu à une méditation sur le renouveau de chaque chose.

²⁷³ Dans *Seul*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 168.

Les symbolistes recourent au merveilleux et à l'atemporalité qui le caractérise pour y répondre : l'univers cesse d'être acasual si, dans la nature, l'on soupçonne un sens à percevoir derrière le visible et si le temps, plutôt que de s'étirer jusqu'à anéantir les êtres, fait circuler inlassablement la vie sous des formes renouvelées. Alors que dans la culture décadente, « Darwin chevauche les contes de Perrault », pour reprendre l'expression d'Adolphe Retté déjà citée²⁷⁴, pour les symbolistes, l'atemporalité du conte exorcise l'angoisse suscitée par l'évolutionnisme et la préhistoire conjoints.

C'est là une différence fondamentale entre le lointain temporel de la décadence et celui du symbolisme qui justifie que nous réservons à ce dernier l'examen de son exploitation du conte : le refus du scientisme des symbolistes, contrairement à son détournement ou sa dérision par les décadents, tend vers une indistinction qui met en crise la notion de vraisemblance. Alors que les décadents ont plutôt tendance à *raconter* un refus du réel dont la préhistoire peut se donner comme l'occasionnel point de chute, comme dans *À rebours*, le symbolisme visera plus franchement à *réaliser* cette récusation. L'indécision de l'univers préhistorique symboliste, l'opacité de ses sources et références, le rapprochent du conte selon certains des critères qu'en retient Marthe Robert : ce type de récit ne veut pas nous faire croire à son monde²⁷⁵, ou, plus encore, le merveilleux exhibe sa déliaison avec le réel. Outre le monde de référence, au sens diégétique, c'est aussi celui affectif et social du personnage qui peut faire du récit préhistorique symboliste un avatar du conte, toujours selon les critères de Marthe Robert, qui définit son « royaume » :

c'est le groupe de sang formé par les parents et les enfants, à l'exclusion de tous les autres degrés de parenté ; donc la famille humaine vue à travers la loupe grossissante de la vision infantile, mais restreinte à l'organisation élémentaire qui pour l'enfant est la seule digne d'intérêt²⁷⁶.

Nous avons déjà relevé la fréquente association entre Daâh et un paradoxal enfant ou fœtus et il se trouve que la « horde » qui l'entoure et sur laquelle il règne est effectivement constituée de sa seule descendance. Bien qu'elle finisse par rayonner et se ramifier, la tribu s'enracine, au début du récit, dans une cellule nucléaire qui commence avec Daâh.

²⁷⁴ *Mémoires de Diogène, op.cit.*, p. 31.

²⁷⁵ *Origines du roman, roman des origines*, Paris, Gallimard, 1977, p. 96.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

Sur le plan structurel en revanche, nous l'avons dit après Bertrand Vibert, le conte symboliste fait un usage très libre du schéma morphologique du genre et oppose à sa rigidité son ambition de fluidité et de liberté. Parmi les contes cités plus haut, seul « La Mort d'Odjigh » propose une économie narrative qui se rapproche du conte canonique, bien que très vaguement. En revanche, il peut arriver qu'un récit prenant les apparences d'un roman, comme l'indique la page de titre, emprunte la macrostructure du conte, dont l'indice se trouve sur la première page : *La Seule Nuit. Légende moderne*, par Adolphe Retté²⁷⁷. Et il n'est pas anodin que ce conte-roman, dont l'action se situe dans la France contemporaine à l'écriture, propose un discours en filigrane sur la question des origines. Le roman raconte les destins mêlés mais contraires des trois plus jeunes fils de Léonard, un métaphysicien retranché avec eux dans une demeure solitaire, que tout semble opposer, bien qu'ils manifestent tous une oscillation entre vie cérébrale et sensuelle, à l'image de leur père qui, avant de s'isoler dans le monde des idées, a eu un accès d'appétit et de vigueur lors de la conception de ses fils : Jean, le guerrier, rêve de batailles historiques et se rue sauvagement dans la sexualité libidineuse, Pierre, le philosophe, est toujours attiré vers des paysannes qu'il épuise par ses discours (passablement schopenhaueriens, comme lorsqu'il prétend que « si le sentiment triomphe, c'est au profit de l'instinct²⁷⁸ »), et le contemplatif et fragile Jacques fait corps avec la nature qu'il fréquente en poète. Léonard, quant à lui, ne semblant se nourrir que de concepts, se tient à l'écart de « cette tribu très primitive et très affinée, nourrie de songes et de sciences, débordante d'instincts déréglés, de sentiments frustes et d'idées redoutables ».

Ce récit n'appartient évidemment pas au genre préhistorique, mais notre étude a largement montré que, dans la littérature fin-de-siècle, la préhistoire se loge bien souvent là où on ne l'attend pas et manifeste par bien des moyens la préoccupation dont elle fait l'objet. Nous allons voir que, en effet, en empruntant la forme et les aspects du conte, ce roman de Retté nous y reconduit à plusieurs titres. La hantise des origines obsède déjà Léonard, le père,

²⁷⁷ Certes iconoclaste (il finit par rejeter et l'hégémonie de Mallarmé sur le symbolisme et le revirement de Moréas quand celui-ci fonde son école romane), Retté n'en demeure pas moins un symboliste convaincu, jusqu'à la fin du siècle où il prône un retour au terrestre qui annonce le naturisme. Il écrit des récits marqués par un onirisme mélancolique, dans une langue singulière où s'entrecroisent les thèmes symbolistes, avant de livrer lui-même de précieuses chroniques sur cette période. *La Seule Nuit* est marqué par un idéalisme et une mystique qui ne dit pas encore son nom (Retté se convertira quelques années plus tard au catholicisme), mais aussi un pessimisme devant les possibilités de réalisation d'un idéal terrestre, notamment politique (son récent rejet de l'anarchisme est ici bien lisible). Ces déceptions passent occasionnellement par le fantasme diffus d'un monde pré-civilisé.

²⁷⁸ *La Seule Nuit. Légende moderne*, Paris, Société de la Plume, 1899, p. 19.

qui, à l'occasion d'une « montée de sève²⁷⁹ » aux apparences de crise mystique, voit en la figure de la Vierge « l'essence primordiale où s'identifient les contraires, au-dessus des apparences²⁸⁰... ». Cette préoccupation est encore lisible, dans une tonalité plus franchement préhistorique, lorsqu'il considère son fils Jean, le bagarreur en qui il voit « un anthropoïde enthousiaste et bravache²⁸¹ ». Un jour que le père surprend une conversation de ses fils faisant part de leur envie de rejoindre la capitale, il leur accorde sa bénédiction pour quitter le foyer mais les prévient : « Vous êtes tous trois des êtres que les hommes – qui se croient civilisés – appellent des sauvages²⁸². » Puis le patriarche d'insister : « les hommes vers qui vous irez demain sont, pour une part, des bêtes de proies de la petite espèce que les intérêts de leur bas-ventre ou de leur vanité mènent exclusivement²⁸³. » Enfin, il les invite, eux, les « forts » à mener la conquête de ce Paris bestialisé où ils seront pourtant perçus comme les primitifs²⁸⁴, en dépit de leur supériorité.

On le remarque dès ce prologue, l'initiation qu'éprouveront les trois personnages s'assimile à une lutte pour la survie et la domination²⁸⁵ dans un milieu paradoxalement préhistorique, menée par des êtres perçus comme encore neutres devant cet environnement à dompter, en dépit de leurs caractères propres et marqués. Mais, avant qu'ils ne réaffirment et suivent ces caractères qui configureront leur destinée, c'est d'abord devant la faune parisienne qu'ils doivent, ensemble, se distinguer, comme dans ce passage narratif leur rencontre conflictuelle avec leurs lointains cousins, des notables, auprès de qui ils ont été recommandés : « C'était la vieille haine séculaire : ceux de la force, issus de l'air libre, des forêts, des rochers et des hauts plateaux où chantent les grands vents robustes, contre ceux de la ruse », dont les manigances sont le fruit de la « civilisation mercantile qui enlaidit l'animal humain²⁸⁶. » Ce qui confère ici sa dimension préhistorique voire régressive au conte-roman, c'est précisément

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 46.

²⁸² *Ibid.*, p. 53.

²⁸³ *Ibid.*, p. 54.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 94. Après quinze jours à Paris, les frères ont encore l'air de « primitifs jetés dans le tohu-bohu d'une usine en pleine activité. »

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 58 : « au lieu de s'adapter au milieu, il est nécessaire de réagir contre ses influences. »

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

l'inverse d'un critère identifié par Marc Guillaumie, entre autres, du roman préhistorique populaire : plutôt que d'une célébration de la ruse devant la force brute, les termes sont inversés, mais aussi transposés, puisque les personnages devront opposer au calcul la sincérité, la pureté et, ce faisant, la force de leur caractère intellectuel et moral. Ce détournement des caractéristiques ordinaires du conte ne vaut pas pour la seule subversion propre à la décadence mais en révèle aussi le soubassement idéologique : devant le bourgeois anémié, l'aristocrate de l'esprit devra opposer son indépendance intellectuelle et sa liberté farouche.

Perdu dans ce Paris paradoxalement sauvage, chacun des personnages éprouvera un retour aux origines : Jean, qui se bat au poing et à la lame pour le cœur d'une prostituée²⁸⁷, Jacques, qui dans un rêve, se fait dire par un énigmatique vieillard que pour retourner à l'unicité pleine et originelle, il doit d'abord descendre au pied de la montagne, se fondre avec les « formes transitoires de l'Être » qui se meuvent dans l'argile²⁸⁸. Enfin, c'est peut-être Pierre, le philosophe, qui subit le destin le plus classiquement tragique : après avoir découvert qu'il avait entretenu sans le savoir une relation passionnelle et consommée avec sa mère, il se résigne à suivre Jacques lorsqu'il lui propose de retourner au domaine pour redevenir « les Primitifs, fiers de leur force et de leur solitude, que nous étions naguère²⁸⁹... » Outre la dimension sophocléenne de sa fin, le personnage apprend une autre leçon : la désertion de la cellule familiale au profit de la cité viciée lui fait paradoxalement courir le péril de briser le tabou souverain et originellement prononcé, à savoir l'inceste. Tourmentés par « l'instinct d'amour » et « l'instinct de mort²⁹⁰ », Jean et Pierre connaissent donc un sort funeste : Jean, qui a entretemps sombré dans les bas-fonds crapuleux de Paris et y a pris la tête d'un groupe de terroristes anarchistes, est tué dans une émeute, Pierre revient au domaine prostré et apathique. Des trois, seul Jacques, le rêveur idéaliste, a mené à bien son destin et s'en va « vers le soleil », laissant derrière lui son père mourant et presque fou, qui après avoir brûlé les manuscrits auxquels il a consacré son existence, tente de révéler « le secret de la vie » : un point d'interrogation tracé dans l'air.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 174. Ce moment est désigné comme une « épreuve de la terre ». On reconnaît ici la prononciation de l'épreuve initiatique propre au conte et sa délégation au héros par le mandateur, identifiée par Vladimir Propp.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 204.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 207, 208.

Cette dimension évidemment tragique qui ne déroge pas aux canons classiques du registre s'enrichit d'un autre apport, générique, qui en garantit la portée édifiante : celui du conte. La valeur exemplaire et contre-exemplaire des trois frères qui incarnent chacun une attitude devant le réel, travaillée par un caractère natif et réalisée par des choix respectivement différents devant une même épreuve, en est notamment l'indice. L'économie narrative du roman en est un autre : les péripéties font suite à un ordre atemporel qu'elles viennent perturber, et les enfants, quittant le giron paternel qui garantissait cette stabilité originelle, s'engagent dans un voyage initiatique au cours duquel seront mis à l'épreuve, par la confrontation au réel qui les met en acte, leurs caractères respectifs. L'épreuve les confronte donc au réel des adultes (ici, de la vie parisienne et ses vices), mais aussi à des opposants qui l'incarnent (ici, les bourgeois), contrecarrés par des adjuvants dont la nature équivoque complexifie néanmoins le manichéisme du genre (le camarade anarchiste, la prostituée, le vieillard, le poète bohème). Enfin le dénouement célèbre une valeur et une attitude en opposition à d'autres qui se voient contre-indiquées par le sort funeste des personnages qui les incarnent : c'est la victoire de la sensibilité et de l'idéalisme désintéressé devant la violence brute et l'intellectualisme.

La transposition des tropes et de la structure du genre merveilleux dans la modernité procède certes de sa perversion par actualisation, dont Jean de Palacio a étudié les paramètres au sein de la littérature décadente, mais elle nourrit, en retour, des préoccupations qui réorientent le récit vers la thématique originelle et, conséquemment, préhistorique. Les précédentes citations que nous avons sciemment mises en valeur indiquent manifestement l'apport conjoint de l'imaginaire évolutionniste et préhistorique. Mais plus encore, l'ensemble macro-structurel révèle encore ces affinités : le récit oppose un ordre primitif pur, ce qui ne garantit pas pour autant son caractère vertueux, incarné par les trois frères dont l'ascendance rurale et la caractérisation sont le signe de cette primitivité, à un environnement babylonien vicié et contrefait, au sein duquel s'épanouit paradoxalement une sauvagerie d'un autre ordre. Ce roman est donc bien un conte, qui fait signe, nous l'avons montré, vers la préhistoire, et qui cimente ces deux aspects aux moyens de certains des outils que met à disposition la poétique symboliste. Il faut ici pondérer cette affiliation, et ce sera l'occasion de réaffirmer la complexité de cette culture : si le seul examen des paramètres stylistiques de ce récit suffirait à en faire valoir l'évidente appartenance à la vaste nébuleuse symboliste, Adolphe Retté revendique néanmoins une adhésion nuancée en pastichant notamment Stéphane Mallarmé,

sous les traits d'Abscons Lunaire, mais aussi Édouard Schuré, sous ceux du mystique Altaïr, dont le discours est lui-même une parodie ou une dégradation spiritualisante de la glose évolutionniste. Alors que l'idéaliste Jacques se fait conduire par son nouvel ami Héliante, déjà rompu aux théories et aux sociabilités cénaculaires en vogue, dans ce qui ressemble à un cabaret du quartier latin dans les années 1880, l'on croise un tenancier de théâtre de marionnettes, un savant maudit, un exilé socialiste russe, et, donc, le mystique Altaïr qui déclame :

Je ne conçois l'évolution qu'équilibrée en involution. Toute la matière tend à s'irradier vers l'esprit. Mais seuls ses atomes les plus subtils se transforment, par l'intermédiaire du fluide astral, au point de devenir des âmes : voilà l'évolution. L'involution, c'est le mouvement inverse : l'esprit qui se fit matière ; le mythe de Jésus ne signifie pas autre chose²⁹¹.

L'entremêlement confus du christianisme, de la théosophie et de l'évolutionnisme, tramé par une rhétorique de la fausse évidence, est caractéristique de la prose schuréenne dont nous avons déjà fait l'examen. En la mettant à distance par le pastiche, Retté affirme l'indépendance de sa poétique vis-à-vis d'un certain mysticisme symboliste perçu comme verbeux et excessif, mais aussi, puisqu'il choisit symptomatiquement d'épingler cet aspect de son discours, à l'égard de son traitement du problème des origines et du devenir humains. Mis à part les réseaux éditoriaux et sociabilitaires de son auteur, l'ancrage symboliste de l'œuvre de Retté se manifeste également par son style, nous l'avons dit, mais aussi par l'usage qu'il fait du conte. Les valeurs promues, avec la limpidité caractéristique du genre et, en conformité avec ses canons, par le truchement du récit édifiant, marquent un écart vis-à-vis de ses tropes : ce ne sont ni la ruse, puisqu'elle est assimilée au calcul, apanage des bourgeois, ni la démonstration de la force, qui destine celui qui y cède à un sort funeste, ni même l'intelligence, qui se voit rétribuée par un destin tragique, mais l'idéalisme et la sensibilité sincère qui sont célébrés²⁹². Le traitement de la thématique originarie bénéficie donc des possibilités offertes par le symbolisme, puisque Retté fait dialoguer plusieurs alternatives d'être au monde toujours fondées sur cette problématique des origines (humaines plus qu'individuelles), en exploitant

²⁹¹ *Ibid.*, p. 185.

²⁹² En cela, alors qu'il est issu du nihilisme décadent, le symbolisme réinjecte occasionnellement des valeurs en littérature, perceptibles ici à travers la conservation de la vocation d'*exemplum* du conte, même si elles ne sont pas énoncées dans les finales. Dans l'autre sens, alors qu'il est habituellement l'expression d'un système de valeurs normatif d'une société, le conte change de perspective avec le double apport du dépaysement préhistorique et de la culture qui s'en saisit : il y a bien reconduction d'un système de valeurs, mais profondément marquées par le sceau de ce que l'on pourrait appeler une éthique symboliste (dont les valeurs seraient l'inutilité, de la pureté, de la sincérité, de l'individualisme).

librement les paramètres du conte et en assumant la portée allégorique de ses personnages. La valorisation, toute symboliste, d'un rapport sensible, désintéressé et, surtout, idéaliste au monde, enrichie de la dénonciation, *a contrario*, de l'insincérité et du matérialisme bourgeois, se déploie donc au prétexte de l'exploitation des problématiques liées aux origines.

Un examen des instances et de la configuration structurelle des deux récits déjà abordés de Marcel Schwob, permettra encore de révéler cette circulation triangulaire, générique, poétique et thématique, entre les aspects du conte, du symbolisme, et de l'imaginaire préhistorique. « La Mort d'Odjigh » est sans doute le récit le plus emblématique de ce maillage. Sur le plan narratif, nous y retrouvons le voyage initiatique d'un être manifestement prédestiné et la mission qui lui est assignée de restaurer un ordre bouleversé. Ici, c'est la situation préhistorique qui permet le déploiement d'une poétique symboliste de l'indistinction : le personnage éponyme semble agir instinctivement, mû par un élan intérieur et les indices que dispose la nature, ce qui déroge à la clarté propre au conte classique, puisqu'ici la quête n'est pas assignée au destinataire par un émetteur mais par une puissance invisible dans la nature et le récit, pour mieux ancrer la diégèse dans une atmosphère énigmatique où l'inexpliqué a sa part. L'organisation des rôles actanciels n'est pas moins révélatrice de cette coopération tripartite entre conte, projet symboliste et imaginaire préhistorique : l'auteur mobilise la figure, classique en régime merveilleux, du loup, tout en lui assignant un rôle équivoque entre observateur et acteur, mais aussi adjuvant et opposant. Les autres animaux reçoivent une majuscule personnalisante²⁹³ qui signale leur statut de figures emblématiques, en accord à la fois avec le rôle qui leur est attribué dans le conte, l'allégorie qu'aborde fréquemment le symbolisme, mais aussi une possible lecture du monde animiste dont on peut soupçonner les préhistoriques, qui tendrait à faire des animaux les mandataires d'une nature pensante et divinisée²⁹⁴. Les apports conjoints de la préhistoire et de la science permettent là encore de dessiner les contours d'un rapport au monde complexe, qui lui rend sa magie et reformule son énigme, sous-tendu par une relation intime avec les forces invisibles de la nature. Ces forces sont rendues sensibles par ses émissaires (éléments,

²⁹³ *Le Roi au masque d'or*, *op.cit.*, p. 38, en particulier.

²⁹⁴ La description est souvent simple mais imagée : « Le Loup tirait sa langue qui fumait et ses yeux étaient rouges. » La désignation de ces animaux s'accompagne fréquemment d'attributs homériques : « le Blaireau souterrain », « le Lynx qui voit tout sur terre », « le Loup au ventre affamé »...

animaux), et par la compossibilité d'affects *a priori* contraires : c'est en cela que ce conte affirme son indépendance vis-à-vis des canons, puisqu'il fait cohabiter empathie²⁹⁵ et rivalité.

La collaboration tripartite que nous venons de mettre au jour dans le roman de Retté et le conte de Schwob est moins manifeste dans l'autre récit préhistorique de l'auteur bien que l'on puisse y déceler les marques de ce triple apport. Dans « La Vendeuse d'ambre », il se situe essentiellement au niveau de la caractérisation manichéenne des tribus et personnages en présence :

Elle [la vendeuse d'ambre] différait extrêmement d'aspect avec les hommes des pilotis. Ceux-ci étaient trapus, pesants, avec d'énormes muscles noueux entre lesquels couraient des sillons le long de leurs bras et de leurs jambes. Ils avaient des cheveux noirs et huileux qui leur pendaient jusqu'aux épaules en mèches droites et dures, leurs têtes étaient grosses et larges, avec un front plat aux tempes distendues et des bajoues puissantes ; tandis que leurs yeux étaient petits, enfoncés, méchants. L'étrangère avait les membres longs et le port gracieux, une toison de cheveux blonds et les yeux clairs d'une fraîcheur provocante²⁹⁶.

Ce passage détonne par son minimalisme stylistique qui le distingue du reste de l'œuvre, et plus encore de la poétique symboliste, en déployant une écriture nettement plus descriptive que suggestive. Si cette simplicité peut signaler une conformité avec le genre merveilleux dont il est peut-être la marque stylistique la plus manifeste, son application aux caractéristiques physiologiques des personnages suggère un autre apport discursif, celui de la science, en l'occurrence, de la physiognomonie²⁹⁷. Cependant, les caractères et attributs que distribue cette pause descriptive déploient certes un exposé des caractéristiques par énumération, en soi complexe et propre à la description scientifique. Mais cet inventaire se voit simplifié par le caractère dichotomique des portraits qui opposent la vertueuse et belle vendeuse aux mauvais et laids lacustres. On observe donc un concours mutuel des caractéristiques morales du conte et des caractéristiques méthodologiques de la littérature scientifique en vue de l'édification d'une préhistoire quasi-féérique qui permet notamment l'expression d'une thématique symboliste : le saccage de la beauté idéale par une société matérialiste et fruste à laquelle elle se montre inadaptée.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁹⁶ *Cœur double, op.cit.*, pp. 162, 163.

²⁹⁷ L'illustration de Georges de Feure pour la réédition du texte dans *La Porte des rêves* (Paris, Société des bibliophiles indépendants, 1899, p. 69) est intéressante à cet égard : l'artiste choisit d'évincer la dimension préhistorique en représentant notamment des objets et parures complexes, ouvragés, tissés... mais le caractère fruste et primitif du lacustre est nettement accusé.

Si l'union de l'imaginaire préhistorique et des aspects du conte qu'il appelle peut donc produire les conditions d'expression d'une poétique proprement symboliste, elle permet également d'infuser dans une culture plus large des aspects de cette mouvance. Nous pouvons le vérifier à la lecture de « La Fille des cavernes »²⁹⁸, « idylle préhistorique », selon le sous-titre, publiée dans la généraliste *Nouvelle Revue* en 1909 par O. de Carladez²⁹⁹. Stylistiquement, l'ensemble tend vers le conte à bien des égards, en particulier par la simplicité de l'écriture et le recours au présent grammatical qui facilite clairement la lecture, malgré des fulgurances poétiques marquées³⁰⁰. La peinture d'une ère originellement ataraxique montrant les hommes vivant à l'unisson avec la nature et les animaux du chant desquels ils se repaissent le soir venu, fait également signe vers le conte. Enfin, l'indistinction de la situation temporelle (l'*incipit* indique seulement : « en ce temps-là ») est conforme aux seuils traditionnels du conte, bien que quelques informations viennent à l'occasion préciser allusivement la chronologie et infuser un soupçon de scientificité : les hommes sont qualifiés de « magdaléniens³⁰¹ », et cette caution scientifique surprend dans une fiction très esthétisée. Le préhistorien Gabriel de Mortillet est également cité³⁰², pour évoquer l'esprit inconséquent du préhistorique. Enfin, l'énumération de personnages passe par une onomastique fantaisiste qui vaut davantage pour les épithètes homériques qu'elle permet d'aligner³⁰³, caractéristiques du genre merveilleux qui distingue ses personnages par ce biais, quand ce n'est pas directement

²⁹⁸ *La Nouvelle Revue*, 1^{er}, 15 nov., 1^{er}, 15 déc., 1909. Le récit narre l'adoption d'une jeune fille par une tribu étrangère à la sienne, ce qui débouche sur une inévitable rencontre entre ces peuples, puis une cohabitation tendue entre guerre et tentatives de pacification. Le style se rapproche de celui du Haraucourt de *Daâh*, parfois épuré et biblique, parfois traversé de fulgurances poétiques mais néanmoins parsemé de précisions savantes (comme cette référence à Mortillet, p. 62) ; la puissance tutélaire des éléments y est souvent rappelée, parfois dans l'exaltation d'une mystique païenne proche du naturisme.

²⁹⁹ Les informations manquent sur cet auteur qui semble avoir peu publié. Mentionnons seulement l'existence de ce titre qui pourra nous indiquer la permanence de certaines de ses préoccupations : *La Femme à travers les Religions et les Civilisations antiques*, publié dans la *Revue de la Jeune Fille et de la Femme* n° 12 - 1^e année, 15 juin 1905.

³⁰⁰ Par exemple *op.cit.*, p. 49, où la description de la tombée de la nuit n'est pas sans évoquer la prose de Bernard Lazare.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰² *Ibid.*, p. 62.

³⁰³ « C'étaient le terrible Calcaïr, l'ardent Glumgall, Storlan à la voix bruyante, Suldi au perçant regard, Rath-Urth, Hudalmar et plusieurs autres [...] », *ibid.*, p. 60.

par leur nom, mais qui se marie de façon idoine à une supposée intellection préhistorique qui procéderait par simplification et caractérisation rudimentaire³⁰⁴.

Enfin, le récit de Carladez bénéficie d'un autre paramètre qui l'engage sur le terrain commun du conte et de la fiction préhistorique : la portée collective de ses protagonistes. D'une part, nous l'avons rappelé après Marc Guillaumie, il s'agit là d'un trait propre au genre préhistorique qui oppose des races à travers ses personnages, d'autre part, l'intrication entre macro-récit collectif et micro-récit individuel garantit au conte son universalité. Ici, la tribu des aryens cherche un lieu digne de sa postérité, ce qui indique leur conscience d'appartenir à un ordre de successions qui dépasse leur individualité en même temps que cette anticipation fournit le prétexte à l'inauguration de la quête. Une même donnée, qui est aussi une hypothèse en matière d'hominisation, celle d'une conscience du sujet de son inscription dans un temps et un chaînage qui excède son individualité, permet donc l'expression d'un esprit de conquête qui inscrit le récit dans la tradition du conte, tout en s'énonçant *via* des images dont la simplicité enfantine, encore, se justifie par la primitivité du personnage, par contamination lexicale³⁰⁵. L'analogie entre préhistoire et enfance est par ailleurs explicitement énoncée par l'auteur, symptomatiquement à propos d'une autre caractéristique du conte : la crainte du voyage et, plus globalement, de l'inconnu, et l'obligation de s'y confronter³⁰⁶.

Enfin, la caractérisation de la fille des cavernes achève de donner à ce récit les attributs du conte : fille du patriarche, donc assimilable à la princesse, elle n'a pas suivi son mari, donc son action tient surtout dans son attente et la langueur qui est associée à cet état, en particulier à la fin du récit. De plus, elle ne montre que des qualités, notoirement célébrées dans le conte, mais aussi dans la littérature courtoise : dévouement à son activité manuelle (poterie), beauté, fidélité. Ce récit mobilise donc massivement les possibilités thématiques, narratives et stylistiques du conte, dont bénéficie, précisément le thème préhistorique, mais cette entente permet en retour l'intrusion de tropes spécifiquement symbolistes, alors que l'ensemble du récit ne saurait être entièrement rangé dans cette mouvance. Elle implique en

³⁰⁴ Nous avons vu que, dans la fiction préhistorique, l'association nom/ épithète était aussi courante pour les animaux.

³⁰⁵ Le sage, par exemple, semble conscient de sa participation au destin d'une population qui l'excède et se montre fier d'avoir semé ses enfants dans le monde « avec la profusion du chêne qui disperse ses glands dans la féconde forêt. » *Ibid.*, p. 57.

³⁰⁶ Dans le même passage, cette hantise de la découverte des bouts du monde est par ailleurs supposée être le propre des « peuples enfants ».

effet le prélèvement des aspects du conte privilégiés par le symbolisme : princesse languide, bon sens et importance de la spiritualité dans la société, qui justifie occasionnellement un certain onirisme³⁰⁷, impliquant parfois une relative abstraction du style³⁰⁸, mais aussi télescopage du microcosme et du macrocosme interrogeant la place de l'homme dans l'univers³⁰⁹, voire temporalité peut-être elle-même symbolique³¹⁰. L'exemple de Carladez permet donc de proposer une conclusion et de réaffirmer une de nos observations : la rencontre de la littérature préhistorique et des aspects du conte qu'elle appelle permet non seulement au symbolisme de s'épanouir, mais également d'insinuer ses thèmes dans une culture plus large, ce qui confirme notre hypothèse précédemment énoncée d'une innutrition des thèmes symbolo-décadents dans un ensemble plus vaste de productions qui ne sauraient pourtant être entièrement annexées à ces mouvances.

Outre ce que nous avons désigné comme ses aspects, qu'ils soient morphologiques, stylistiques ou thématiques, nous pouvons encore identifier un autre terrain commun du conte et du récit préhistorique sur lequel nous vérifierons encore la circulation ou non de la poétique symboliste : sa vocation, en l'occurrence, étiologique. Un tel projet d'écriture semble *a priori* déroger à la poétique du mystère propre au symbolisme qui se refuse à chercher les causes matérielles des phénomènes mais s'attache à percevoir derrière eux un monde idéal. Cependant, l'application des possibilités heuristiques du conte à une matière première savante, la préhistoire et l'évolutionnisme, qui impliquent nécessairement une lecture étiologique, donne l'occasion d'en ôter la substance scientifique. Nous avons pu le remarquer chez Jules Bois, qui tente d'excaver les racines de la domination des hommes sur les femmes au moyen d'une préhistoire fantasmatique et mystique, ou encore, dans un registre plus comique, de Jean Richepin, qui fait figurer une prostituée et un souteneur préhistoriques dans son étiologie de

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 68 : les femmes entourant les blessés de leurs soins apparaissent comme des bienfaitrices dont la beauté est le principal instrument ; le personnage s'enfonce alors dans la fièvre, qui donne lieu au déploiement d'images éthérées. Le rôle de Zib, entre mysticisme et sagesse, permet aussi l'épanouissement de cette poétique.

³⁰⁸ Notamment lors de l'évocation d'un « conseil » qui interroge le choix du chef. Ce dernier répond dans un parler symbolique et généralisant proche de ce que nous avons désigné comme un style biblique dans *Daâh* (*ibid.*, p. 54).

³⁰⁹ Par exemple lorsque Storlan meurt aux bras de Sulbos après un chant du cygne poétique, mettant en lien les hommes et les éléments auxquels il retourne (*ibid.*, p. 70).

³¹⁰ La mention des « braies » portées par les hommes ou de l'élevage et de la roue (*ibid.*, p. 52) contredit les autres indices chronologiques, même selon les savoirs de l'époque.

la violence³¹¹. Les symbolistes, dont Lazare, se montrent néanmoins plus prudents, ailleurs, dans ces spéculations. C'est le cas dans les *Porteurs de torches*, récit d'un novice en poésie et de son maître, parsemé de réflexions, énoncées *via* l'introspection ou le dialogue, notamment quant au rôle de l'art, ici à travers le souvenir d'un partisan de la « poétique symboliste » évoqué par l'initiateur Marcus :

Il prétendait que la légende avait été le cadre dans lequel l'humanité avait mis ses espoirs, ses désirs, ses rêves, ses douleurs, ses déceptions. Selon lui, au cours des âges, sous l'influence de quelques castes privilégiées qui avaient intérêt à en adultérer la signification, ces mythes étaient devenus d'insignifiantes amusettes, des contes de bonnes femmes et de nourrices auxquels les gens graves ne prêtaient plus attention et nous étions incapables aujourd'hui de retrouver, sous les voiles dont elles ont été recouvertes, les vérités enchâssées dans les symboles de nos aïeux³¹².

Le personnage rapporte une théorie mythographique qui s'apparente à un récit : le mythe est une matière originellement pure que les dominants ont dégradée et vidée de leur vérité à leur profit. Ce discours est équivoque dès lors qu'on le soumet à une lecture métapoétique : il désigne le conte comme un résidu corrompu de la légende, mais se lit lui-même comme un conte, en raison de son caractère explicatif ou, au sens littéraire du terme, étymologique. Le personnage tient précisément à relever l'erreur qui consiste à prêter des pensées trop profondes à des ancêtres dont nous ignorons tout et, déjà, met en garde contre ce que nous avons appelé la stratégie identificatoire, consistant à projeter nos schémas culturels et intellectuels sur les proto-sociétés préhistoriques. Le même personnage propose pourtant une alternative théorique, moins manifestement fictionnalisante, mais qui demeure encore spéculative : « [n]os pères [...] créaient des mythes informes pour expliquer les phénomènes, car ils avaient cette divine vertu sans laquelle l'humanité ramperait dans les ténèbres et dans la boue fétide : la curiosité³¹³. » S'il prend donc ses distances avec l'hypothétique poète symboliste dont il rapporte les paroles et derrière lequel on peut reconnaître encore Mallarmé ou un de ses émules³¹⁴, Bernard Lazare, dont le sage et spirituel personnage fait sans doute circuler la pensée, s'accorde au moins sur un point avec lui : le mythe ne précède pas seulement le conte, il en est l'équivalent primitif, mieux, il constitue la parole poétique

³¹¹ Respectivement dans « La Guerre des sexes » et « La Casquette ».

³¹² *Les Porteurs de torches*, Paris, Armand Colin, 1897, p. 19.

³¹³ *Ibid.*, p. 20.

³¹⁴ Celui des *Dieux antiques*.

embryonnaire. Ainsi se dessine un itinéraire au sein d'un large pan de la sensibilité symboliste, qui en valorise la poétique et en légitime la démarche au prétexte de sa primauté : l'auteur symboliste emprunte le conte pour revenir à son origine mythique et, ce faisant, exhume une parole originaire, donc pure, comme nous aurons l'occasion de le vérifier plus bas.

C'est maintenant cette dernière présence du conte dans la préhistoire symboliste que nous voulons relever : non pas sa propension à travailler formellement le récit, mais à en être l'objet. Autrement dit, il s'agira d'observer la reconnaissance, par certains auteurs, du conte et du mythe comme une littérature avant la lettre. Il faut d'abord relever à quel point cette théorie bénéficie d'une double analogie qui en approfondit la portée et justifie la quête d'originarité menée par les symbolistes : le conte est du côté de l'enfance, dont on garde en nous l'empreinte et dont on saisit facilement la possibilité de déploiement à une échelle collective³¹⁵, comme nous l'avons vu allusivement chez Caldarez, mais aussi de l'intériorité pure et simple et de l'onirisme. C'est notamment ce que semble suggérer Maurice Maeterlinck, quand il répond à une enquête portant sur la jeune poésie symboliste belge par Edmond Picard, dans les colonnes de *L'Art moderne* en 1890, réponse dont il profite pour déployer son programme dramaturgique :

Je voudrais me pencher sur l'instinct, en son sens de lumière, sur les pressentiments, sur les facultés et les notions inexplicées, négligées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil, où malgré la trop puissante influence des souvenirs diurnes, il nous est donné d'entrevoir, par moments, une lueur de l'être énigmatique, réel et primitif ; sur toutes les puissances inconnues de notre âme ; sur tous les moments où l'homme échappe à sa propre garde ; sur les secrets de l'enfance, si étrangement spiritualistes avec sa croyance au surnaturel, et si inquiétante avec ses rêves de terreur spontanée, comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante ! Je voudrais guetter ainsi, patiemment, les flammes de l'être original, à travers toutes les lézardes de ce ténébreux système de tromperie et de déception au milieu duquel nous sommes condamnés à mourir. Mais il m'est impossible d'expliquer tout cela aujourd'hui ; je ne suis pas sorti des limbes, et je tâtonne encore, comme un enfant, aux carrefours bleus de la naissance³¹⁶.

Cet extrait est abondant sur le plan notionnel et il convient d'identifier les concepts qu'il dialectise avant d'observer la codépendance que l'auteur leur soupçonne. Nous pouvons

³¹⁵ Cette portée collective peut également s'épanouir sur le plan horizontal, c'est-à-dire spatial plutôt que temporel) : c'est notamment ce qu'observe Julien Schuh qui analyse les raisons de l'attrait des symbolistes et des avant-gardes pour l'art populaire. On peut imaginer que ces raisons (en particulier le rejet de l'uniformisation libérale) motivent également le recours à la primitivité préhistorique. Voir « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle », *op.cit.*

³¹⁶ *Confession de poète* en 1890, cité dans *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, *op.cit.*, p. 356.

isoler trois ensembles notionnels travaillant la théorie du poète à partir de ce seul passage : la désignation d'un *avant* la culture, ce qui vient en amont de la vie civilisée (l'instinct, le pressentiment), d'un *en-dessous* de la culture, ce qui s'y trame souterrainement (inconscient, sommeil, inconnu, épouvante), et d'un *au-dessus*, ce qui se superpose au visible (spiritualité, surnaturel). Ces axes se déploient conjointement sur les deux échelles que sont l'enfance et la primitivité. Cette assimilation nous permet de mettre au jour la préoccupation nodale qui réunit les différents ensembles identifiés et dont nous avons tenté de donner un indice dans nos désignations : le lointain³¹⁷, compris comme ce qui se situe en dehors du réel cependant qu'il le travaille et s'y enracine, en somme, ce qui projette le sujet *anywhere out of the world*. Quelle que soit la direction vers laquelle tend cette fuite, la préhistoire passée par le filtre du conte, les englobe toute : parce qu'elle est antérieure à toute civilisation et à toute culture, parce qu'elle est, nous l'avons vu, reconduite dans l'intériorité, et enfin, parce qu'elle est au seuil de la rationalité perçue comme une dénaturation, elle entretient des accointances avec une surnature supposée perdue.

Si Maeterlinck la formule avec fermeté, en la saturant de pistes notionnelles, sa théorie n'est pourtant pas un phénomène isolé dans la culture symboliste. On retrouve de semblables idées dans les *Propos de littérature* d'Albert Mockel, pour qui, par ailleurs « [l]'art ne marche point pas à pas avec l'homme, il le devance ; il ne s'adresse pas au raisonnement, mais à l'intuition³¹⁸. » Puisque l'auteur confie à l'art la double vocation de révélation au sujet de l'invisible, de l'inframonde, mais aussi de sa propre intériorité, l'apport du conte et de la préhistoire s'impose naturellement, mais surtout conjointement, dès lors que l'on fait, non plus de la préhistoire un conte, mais du conte une préhistoire, c'est-à-dire un au-delà littéraire de l'homme et de la raison qui le singularise. Ce renversement qui consiste à aborder le conte depuis la préhistoire, plutôt que la raconter au moyen des spécificités qui sont propres à ce dernier, permet donc de porter un discours sur la nature de la littérature fondamentale, essentielle, absolue. Un tel point de vue fluidifie encore la collaboration tripartite entre imaginaire préhistorique, conte et symbolisme que nous avons remarquée plus haut, comme l'illustre l'exemple du *Daâh* de Haraucourt : si le personnage éponyme ne produit pas de récits à proprement parler, il porte néanmoins sur le monde un regard travaillé par certains aspects

³¹⁷ Cité dans le même ouvrage (*ibid.*, p. 362), Maeterlinck traduit Novalis (*Fragments*) : « dans l'éloignement, tout devient poésie : des monts lointains, des hommes lointains, des événements lointains, etc. »

³¹⁸ *Propos de littérature, op.cit.*, p. 34.

du genre que la mobilité des focalisations rend accessible. Dans le chapitre XX, « Le dernier poète », la lecture simpliste du réel par l'anthropoïde est nettement située du côté d'une enfance de l'intellection, un « produit du moindre effort » entre cérébralité et instinct qui permet l'émergence d'une subjective « vérité qui s'offre d'un seul coup³¹⁹ ».

C. Poétiser la langue originaire, essentialiser la poésie

En désignant implicitement le conte comme une littérature par essence primitive, plus encore, en faisant du préhistorique un conteur par la force des choses, le symbolisme prête donc à ce dernier une parole, dont la primitivité garantit la sacralité. L'activité inaugurale de nomination des éléments du monde auquel se livre le préhistorique depuis le seuil du langage, participe à cette sacralisation dès lors qu'elle est observée par les acteurs d'une mouvance culturelle qui veulent assigner au « verbe »³²⁰ un sens théologique : éternel, invocateur et créateur. Le premier homme à parler le monde s'assimile aisément à Adam qui, en désignant les êtres et les choses, se les approprie et conquiert le réel. Conséquemment, le poète symboliste qui veut invoquer « l'absente de tous bouquets » par la « fleur »³²¹ qu'il se contente de nommer, qui cherche à retrouver une supposée vertu originellement créatrice du langage, aura nécessairement intérêt à s'approprier et exploiter la figure du premier être parlant dont la préhistoire reformule l'énigme. C'est pourquoi une attention toute particulière doit être accordée au traitement de la parole préhistorique, et ce d'autant plus que sa reconstitution, par définition fondée sur un vide documentaire, ne peut s'autoriser que de spéculations fantasmatiques. Et c'est précisément dans le creux laissé par ce déficit documentaire que peut s'engouffrer une poétique dont les auteurs gardent l'entière maîtrise.

Nous l'avons dit, Edgar Quinet, déjà, se demandait si la littérature n'était pas le réceptacle d'une parole primitive qui circulerait en son sein et comme à l'insu de ceux qui l'écrivent :

Comparez son Hohoho au terrible Goak du Gorille. C'est le même fond de langue. Marche-t-il, rampe-t-il ? Sur deux pieds ou à quatre pattes ? Je ne sais. Tout cela a son heure. Ou plutôt,

³¹⁹ *Daâh, op.cit.*, p. 93.

³²⁰ Nous verrons que ce projet poétique trouve son principal exécutant en la personne de René Ghil qui consacre un *Traité du verbe*.

³²¹ Selon le mot de Mallarmé dans « Crise de vers » *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897, p. 251.

n'est-ce pas là encore un reste de la nature simienne ? Le voilà tout vivant le dernier-né des primates, Caliban, l'homme tertiaire du Miocène³²².

S'il ne cherche pas à retrouver la nature d'une langue originaire, l'historien pose les bases d'une vague théorie de la permanence des origines dont le langage serait le vecteur et la littérature, le terrain. Nous allons voir que le symbolisme exploite cette interrogation en de nouveaux termes et, surtout, en l'insérant dans des préoccupations poétiques plus précises, sinon nettement théorisées. Reposons-nous une fois de plus sur les travaux de Guillaumie pour désigner les possibilités de traitement de la langue préhistorique, à partir desquelles nous pourrions organiser notre examen de celui que lui réserve le symbolisme. Le chercheur distingue trois cas de figure : tout d'abord, le personnage tout bonnement muet, dont on peut imaginer qu'il est dénué de parole ou que le récit ne se préoccupe pas de lui en prêter une. Le récit peut, dans un autre cas de figure, lui suggérer un langage par le discours indirect dans la narration. L'auteur peut enfin inventer un proto-langage de toute pièce, ou sur la base de supposés indices issus de l'histoire, de la philologie ou du comparatisme³²³. Sur la base de la seconde possibilité, où le langage est évoqué par le narrateur voire dramatisé par le récit, nous pouvons imaginer un large spectre allant de l'être muet à l'être parlant, cohabitant occasionnellement dans un même récit.

Souvenons-nous que, dans un régime décadent, cette cohabitation peut s'installer au sein d'un même personnage : c'est le cas chez Champsaur, qui met en scène un bourgeois dont le retour à l'état préhistorique passe notamment par la perte progressive du langage. C'est encore le cas chez le savant et écrivain Paul Abaur qui imagine, selon un schéma inverse, dans « La légende de l'Oran-outang »³²⁴, la possibilité de l'accès à la parole par un singe dont une lecture darwinienne nous invite à comprendre l'évidente teneur préhistorique. Mais lorsque le récit dialectise les notions de mutisme et de parole à travers des personnages qui la possèdent ou non, il devient nécessaire de se demander ce qui se joue derrière cette distribution de la capacité de dire. « La Vendeuse d'ambre » de Marcel Schwob met en scène-deux peuples que tout oppose, notamment la maîtrise de la parole : l'auteur s'attarde sur celui des pilotis, les

³²² *La Création, tome premier*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, et Cie, 1870, pp. 307, 308.

³²³ *Le Roman préhistorique, op.cit.*, p. 137.

³²⁴ *Contes physiologiques, op.cit.* Paul est le pseudonyme de l'anatomiste, physiologiste et hypnologue Henri-Étienne Beaunis. Ses rares contes sont présentés comme narrés par un esprit délirant, ce qui les rapproche certes davantage de la décadence, dans son versant clinique.

lacustres, quasi mutiques, dont la langue est rudimentaire et expressive. Leurs intentions s'expriment plus volontiers par le regard, avide et indifféremment réservé à la marchande ou à sa marchandise, ou le toucher (ils manient, palpent et tuent). Lorsqu'ils délibèrent, c'est expéditivement et au moyen de paroles rudimentaires et pressées qui constituent « le seul signe d'intelligence du langage ; le morne voisinage des bêtes aquatiques avait fixé les muscles de leurs figures dans une placidité bestiale³²⁵. »

Il va de soi que le degré de langage est ici associé à celui de rang évolutif et civilisationnel, mais il indique encore autre chose sur le peuple qu'il caractérise : en s'inscrivant dans le *continuum* des moyens d'évaluation de leur environnement (choses et êtres eux-mêmes réifiés), en s'offrant comme un moyen d'atteindre le but même que ces autres interfaces avec le monde désignent, à savoir la possession et la domination par la force, la langue des lacustres, sans qu'il ne soit besoin de la citer, est tout entière du côté de la convoitise, de la quête des satisfactions matérielles. En somme, ce que distribue l'auteur ici, c'est un langage utilitariste à un peuple basement matérialiste (par-delà le bien et le mal, ou plutôt en-deçà de ces préoccupations morales) et le silence, non pas comme marque d'un retard civilisationnel, mais comme signe d'une sensibilité qui ne gaspille pas sa parole dans le négoce, à un peuple raffiné, dont l'implicite supériorité est évidente. La vendeuse signale par la préciosité de ses pierreries ouvragées qu'elle vient d'un peuple artiste, les lacustres, d'une société qui place le gain en fin suprême et dont la violence peut-être un moyen d'accès envisageable. Le conteur prend ici le contrepied de l'imagerie préhistorique populaire qui fait de la « civilisation lacustre » un exemple de peuple avancé à l'organisation efficace pour en faire la métonymie d'une société fondée sur le seul négoce, dont la mainmise sur la marchandise constitue la seule valeur et qui réduit le langage à un outil de possession et de spoliation du monde.

Schwob porte donc les termes du débat entre parole et mutisme bien au-delà du seul clivage civilisé/ arriéré pour envisager une parole paradoxalement auxiliaire de la sauvagerie et participe à sa re-sacralisation entreprise par les symbolistes qui tentent de la dégager de « l'universel reportage », c'est-à-dire de son utilité bourgeoise. Les vertus utilitaires du langage sont également mises en crise dans le récit de Carladez, « La Fille des cavernes », si

³²⁵ *Cœur double, op.cit.*, p. 165.

bien que la question configure sans doute l'ensemble du récit. Lorsque Zib ramène dans sa tribu la petite fille abandonnée qu'il a trouvée, son appartenance à un autre groupe est d'emblée indiquée par l'étrangeté de sa langue et jusqu'à celle de sa voix³²⁶. En retour, lorsqu'elle revient parmi les siens, l'enfant insiste sur cette donnée dans le récit de son périple :

Leur langue était dure, rude, polysyllabique et il y perçait cependant une lointaine et hésitante harmonie : brisement sonore des vagues hurlant sur les écueils et murmure expirant de l'écume sur les grèves, fracas des rafales et modulations berceuses de la brise, cri du fauve bondissant au désert et trilles amoureux du rossignol sous la feuillée, tout dans ces sons bizarres était la reproduction des cent voix de la nature, sa confuse et bégayante onomatopée³²⁷.

Dans ce récit, la langue rudimentaire, sur le plan de l'abstraction et de la symbolisation, signale encore la pauvreté intellectuelle de ceux qui la parlent, du moins au premier abord. Car cette langue s'avère riche sur un autre plan : ses qualités imitatives en font une parole intransitive, qui paraît invoquer le référent plus que le désigner indirectement, ce dont rend compte l'exposé de la fillette à ses proches, dont le discours, rapporté à la voix indirecte libre, semble contaminé par cette parole. De fait, c'est une langue que l'on rangerait du côté de l'enfance ; enfance de l'humanité et de l'individu. Pour autant, et c'est ce qui fait du sujet préhistorique un agent de mise en circulation des théories symbolistes, c'est ce langage quasi naturel qui est célébré. En effet, l'échec final des négociations entre les groupes à l'issue de leur tentative de cohabitation signe aussi celui d'une langue transactionnelle qui n'est pas parvenue à assurer l'entente et la pacification. Ici encore, on voit affleurer les postulats idéologiques qui trament la décadence, et dont le rejet de l'utilitarisme, associé aux préoccupations bourgeoises, constitue un trait saillant. Ici, la langue qui tente d'assurer le négoce entre les hommes est vouée à l'échec, celle qui se contente de pérenniser le lien qui les unit à la nature qu'ils habitent a toutes les chances d'honorer ses modestes promesses. Or, cette mise en crise de la référentialité de la langue visant à fusionner le mot et la chose participe de la poétique symboliste, voire en constitue l'horizon, et le moment préhistorique peut à ce titre ouvrir l'espace où déployer une telle possibilité.

Sans que son auteur ne tente de les annexer à une condamnation ou à une valorisation morale de l'une ou l'autre des fonctions du langage, il n'en demeure pas moins que les interrogations autour de sa nature et de ses usages traversent *Daâh, le premier homme*. Le titre

³²⁶ « La Fille des cavernes », *op.cit.*, p. 150.

³²⁷ *Ibid.*, p. 56.

même du roman, désignant le nom de son personnage éponyme, appartient à la catégorie du langage inventé distinguée par Guillaumie, et il est tentant d'y entendre un babil enfantin qui suggère l'assimilation entre enfance et préhistoire par ailleurs développée dans l'ouvrage. Poursuivant son exploration de la germination cérébrale et sensible de la pensée symbolique, l'auteur imagine un langage qui se passe d'abord de mots : « il l'injurait de grognements et de grimaces ; elle geignait pour expliquer son impotence³²⁸. » La structure chiasmique de la proposition met en miroir un verbe de parole (injurier) accompagné de manifestations de pure expressivité (grimaces, grognements) à un verbe de pure expressivité également (geindre) dont la visée est désignée par un verbe de parole (expliquer). La communication semble échouer, le proto-langage n'assurant pas sa vocation d'interface et les personnages ne communiquant qu'avec eux-mêmes. Pourtant, ce que dit aussi ce passage, c'est qu'en amont du langage existe une volonté ou une nécessité de communiquer quelque chose à l'autre³²⁹. Seulement, volonté et nécessité ne sont pas encore des phénomènes intellectuels placés du côté de la symbolisation mais entièrement assujettis à l'expression affective et immédiate. Or, pensée et langage marchent de pair, selon l'auteur : « leur langue restait nouée, comme leur pensée restait obscure³³⁰. » Haraucourt, suivant une démarche qui se veut autant réflexive, analytique que poétique, suppose donc lui aussi une origine émotionnelle et affective du langage et nous autorise, par le choix du lexique qu'il adopte, à appréhender ces phénomènes d'expressivité en ces termes.

Un tel parti pris complique la retranscription des interactions entre les personnages, si bien que le narrateur a parfois recours à une traduction, en français moderne, des gestes expressifs de Daâh pour ainsi dire au discours direct : il traduit par exemple à notre attention par « jette ça ! » un geste du bras³³¹. Cela tient notamment à ce que le langage embryonnaire qu'imagine Haraucourt occupe la place intermédiaire entre le geste et la parole : il est d'abord une variante du cri. Il propose des pistes plus précises à ce sujet dans le chapitre « Les Premiers Mots », en supposant que l'organe de la parole est disponible et configuré de façon idoine avant que l'homme ne se mette à parler :

³²⁸ *Daâh, op.cit.*, p. 67.

³²⁹ *Ibid.*, p. 59.

³³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³³¹ *Ibid.*, p. 72.

Étant deux, ils parlèrent.

Le besoin de communiquer suscita l'exercice normal d'une fonction qui était possible : l'habitude en fut prise sans que personne en eût la notion³³².

Plus encore, le couple originel semble même se mettre à articuler des mots parce que c'est possible. De telles thèses invitant à imaginer une prédétermination au langage, dont la capacité d'articulation serait d'abord essentiellement recelée en puissance en l'homme, pourraient laisser accroire d'éventuelles convictions créationnistes ou au moins téléologiques de la part de l'auteur. Il y a pourtant, nous l'avons évoqué, des nécessités intérieures ou extérieures qui font advenir le langage, au premier lieu desquelles la faim, l'alerte et l'angoisse :

Instruits désormais à s'entendre, ils ne tardèrent pas beaucoup à exprimer phonétiquement les deux besoins qui constituaient la double préoccupation de leur vie ; le souci de manger et de se défendre leur suggéra les deux onomatopées de la mastication et de l'épouvante³³³.

Partant de ces deux prémisses, la conjonction de la morphologie qui permet son irruption et des événements vécus qui le motivent, l'auteur imagine une sorte de glossaire du proto-lexique préhistorique dont il faut retenir en priorité : la réponse, passionnelle et affective avant d'être opérante et effective, aux phénomènes éprouvés et la portée largement déictique, autrement dit, encore, la dimension intransitive et immédiate du proto-langage. Nous pouvons ainsi établir un véritable (mais nécessairement succinct) dictionnaire de la parole primitive dans la préhistoire de *Daâh* qui, aussi spéculatif soit-il, témoigne au moins de l'effort de l'auteur à imaginer une progressive systématisation de la langue :

Daâh et *Hock* indiquent la coopération, l'appel de l'autre (phatique), et finissent par désigner les personnages.

Mâh (faim) et *Heûh* (danger), renvoient donc aux nécessités premières (communication).

Ta, suivi d'un geste déictique, renvoie aux nécessités plus secondaires (désignation).

³³² *Ibid.*, p. 59.

³³³ *Ibid.*, p. 60.

Haâh et *Han* signalent l'effort (expression)³³⁴.

Cette hypothèse d'une origine expressive et instinctive du langage s'enracine dans la culture symboliste dès Mallarmé. Dans *Les Mots anglais*, le poète tutélaire évoquait déjà l'hypothèse d'une racine onomatopéique de la langue avant que sonorité et signification ne bifurquent³³⁵. Ainsi, alors que Mallarmé ne tentait pas de fonder son hypothèse sur des connaissances savantes en matière de préhistoire, Haraucourt la réalise par le récit sans non plus lui donner une assise scientifique, et en s'autorisant de la liberté propre à la fiction. Plus encore, la poésie emboîterait directement le pas à cette proto-langue, avant même l'intellectualisation, comme pour Mallarmé, encore, qui la conçoit d'abord comme véhicule de récits et de mythes³³⁶, ou Paul Valéry pour qui la « poésie se rapporte sans aucun doute à quelques états des hommes antérieurs à l'écriture et à la critique³³⁷ ». C'est encore le cas chez Haraucourt qui situe la création poétique en amont du raisonnement :

Aussi, idéaliste à sa manière, rêveur éduqué par la lutte et exaspéré par la peur, l'Homme fut poète avant que de raisonner, puisqu'il subjectivait le monde : du premier effort de son idée, il inventait de la vie et la versait partout ; avant de se donner une âme qui fut son apanage exclusif, il la donnait à l'univers et, déjà, il s'octroyait le rôle d'administrer les châtements mérités par ces âmes qui n'existaient qu'en lui³³⁸.

Certes, ni l'un ni l'autre ne fait de la poésie la cause ou l'origine du langage, mais il n'en demeure pas moins que ses racines sont soupçonnées de s'épanouir dans une aube du langage qu'elle dispute à la pensée rationnelle. Les différents auteurs que nous avons évoqués,

³³⁴ Ces éléments sont dispersés dans le roman mais plus particulièrement sensibles *ibid.*, p. 61.

³³⁵ Lire à ce sujet Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, *op.cit.*, p. 182. L'autrice cite Mallarmé (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 920), pour qui les onomatopées « perpétuent dans nos idiomes, un procédé de création qui fut peut-être le premier de tous ». Elles organiseraient donc, toujours selon Mallarmé, un langage « issu tout fait de l'instinct du peuple même qui parle par la langue ».

³³⁶ Après avoir constaté, dans *Les Dieux antiques*, la proximité des mythes primitifs de différentes traditions il conclut : « force est d'en suivre la trace dans une source commune : quand les ancêtres de toutes ces tribus vivaient, comme nous l'avons dit, dans le même lieu. Où donc est la racine, où donc le germe de toutes ces histoires ? Toujours dans ces mots, toujours dans ces phrases, qui peignent d'abord les événements ou les scènes du monde extérieur. [...] Toutes ces histoires enfin, sont réellement les mêmes, parce que des mots comme Proscris, Daphné, Briséis, Hermès, les Charites et Echidna, qui n'ont pas de signification claire en grec, représentent dans les anciennes langues de l'Inde simplement des noms communs signifiant la rosée et le soleil, le matin avec ses beaux nuages et ses douces brises, les chevaux luisants au soleil, et le serpent étouffeur que sont les ténèbres. » (*Œuvres complètes*, *op.cit.*, pp. 1166, 1167). En somme, la protolangue qui décrit le monde est aussi celle qui enfante les mythes dont la poésie antique se saisira par la suite, tramant des histoires sur des termes semblables.

³³⁷ « Variété », dans ses *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 651.

³³⁸ *Daâh*, *op.cit.*, p. 95.

Schwob, Carladéz et Haraucourt, qu'ils tentent de le recréer ou le désignent indirectement, s'inquiètent davantage de la fonction expressive du langage préhistorique et de ses attaches avec la nature ou la vie affective que de sa valeur rationaliste ou communicative et, ce faisant, l'annexent consciemment ou non à un projet poétique, et plus spécifiquement symboliste, caractérisé par le refus de la langue marchande, utilitaire voire tout bonnement référentielle. En retour, la langue que tentent d'inaugurer les poètes de ces générations bénéficie d'une caution d'antiquité, donc de pureté, dès lors qu'on lui assigne une vocation commune d'expression de la vie intérieure affective et de la relation immédiate et intransitive au monde.

Les acteurs du symbolisme, et nous verrons que la préoccupation est plus saillante encore dans leurs productions théoriques, s'interrogent sur les origines du langage à une époque où la science se saisit de la question en de nouveaux termes et, à cet égard encore, ils ne sont pas étrangers à l'épistémè qui paramètre les débats intellectuels de la seconde moitié du siècle. Il serait hors de propos de développer ici les éventuels liens que cette culture entretient avec la théorie indoeuropéenne qui se diffuse alors, mais il est intéressant pour notre étude de remarquer que philologues, linguistes et poètes partagent le même souci de l'unité, les uns en soupçonnant une langue originellement nucléaire³³⁹, les autres, nous l'avons vu, en plaçant cette notion au cœur de leur poétique des origines. Il sera en revanche bénéfique de nous intéresser aux théories de Rémy de Gourmont à ce sujet, dans la mesure où il assume une position médiane entre théorisation savante et contribution à la poétique symboliste, puisant dans les recherches et conclusions de la première et participant à l'édification de la seconde³⁴⁰.

Lorsqu'il postule sa « Loi de constance intellectuelle »³⁴¹, il tente un retour hypothétique aux sources de l'intelligence humaine, donc du langage, en prêtant à ce dernier une origine entièrement naturelle dont le chant de l'oiseau ou le babil du nourrisson offrent encore des exemples, en opposition à la parole écrite, qui, elle, relève de l'invention. Alors que, pour l'auteur, l'écriture aura sans doute participé au développement de la pensée abstraite

³³⁹ En particulier sur la base d'études de grammaire comparée menées durant la première moitié du siècle.

³⁴⁰ Pour une étude des relations qu'entretient Rémy de Gourmont avec le langage scientifique et poétique, consulter Marchal, Hugues. « L'hippopotame et le coursier amphibie : de la survie du langage poétique en un siècle de science », *Romantisme*, vol. 154, n° 4, 2011, pp. 77-90.

³⁴¹ Dans *Promenades philosophiques, vol.II, op.cit.*

et de la conceptualisation, le proto-langage qui la précède peut relever du génie poétique³⁴². Pour autant, l'entrée dans l'ère de l'écrit s'offre comme un acte fondateur participant au prolongement et au perfectionnement de ce génie collectif. Ce dont fait preuve ici Rémy de Gourmont, c'est d'un intérêt nettement plus marqué pour la valeur révolutionnaire et inaugurale d'un moment liminaire, apprécié dans son aspect le plus inchoatif, plutôt que pour les résultats qui en découlent : ainsi, le geste du premier scribe, selon une théorie de l'époque plaçant le berceau de l'écriture en Égypte, tentant de fixer une idée au moyen d'idéogrammes, serait supérieur en beauté à l'écriture de *L'Iliade*, des védas ou de *Hamlet*³⁴³. Cet intérêt s'exprime en vertu d'une théorie implicite du génie poétique qui valorise l'invention et évalue le présent à son aune : puisque « le présent est le débiteur du passé³⁴⁴ », il importe de bien saisir la nature des inventions inaugurales, dans l'histoire de l'intelligence, auxquelles sont redevables toutes les productions intellectuelles conséquentes.

Le théoricien prend ses distances, à cet égard, avec une sensibilité décadente qui dénoncerait ou promouvrait une dégradation du génie dans le temps, dont le langage portait la marque, en mettant en avant, précisément, l'idée d'une constance de l'intelligence : si les œuvres de chaque époque peuvent être soumises à des critères évaluatifs ou des appréciations de goût, la capacité d'invention qui prévaut, elle, demeure inchangée, ne progressant pas ni se dégradant depuis la préhistoire. Néanmoins, la loi que promulgue l'auteur n'en permet pas moins de dessiner une histoire de l'intelligence, de la baliser et d'en identifier les jalons. Or, il n'est pas anodin que, à ce titre, l'expression poétique semble prévaloir à toute autre, peut-être mêlée à d'autres manifestations de la vie affective et esthétique, comme le chant ou la danse : l'auteur suppose un langage d'abord émotif, peut-être lié à la parade comme chez d'autres animaux, et dont la poésie constituerait une continuation logique, avant la rhétorique et l'intellectualisation³⁴⁵. Ainsi Rémy de Gourmont fait-il lui aussi implicitement, sur une base incontestablement plus théorique que nos autres exemples, de la poésie un langage pur car originaire, au prétexte d'une recherche des causes premières de la parole.

³⁴² *Ibid.*, p. 77.

³⁴³ *Ibid.*, p. 78.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

C'est là, sans doute, ce qui constitue un autre point de divergences entre décadents et symbolistes : alors que les premiers tentent de subvertir le langage en vue de le mettre en crise voire de le saper, les seconds entretiennent un rapport créatif avec lui en cherchant à le rénover et en extraire l'essence, d'où l'importance que ces poètes accordent à ses origines poétiques³⁴⁶. Un tel intérêt se manifeste déjà chez Mallarmé :

Longtemps avant que l'Europe ne fût le séjour d'aucune des nations qui l'habitent, et alors que tout était neuf et étrange pour les peuples vivant sur la terre, nos ancêtres parlaient de ce qu'ils voyaient et entendaient d'une façon tout autre que nous le faisons aujourd'hui. Ne sachant presque rien d'eux-mêmes et rien des objets qu'ils percevaient autour d'eux et dans le monde entier, ils s'imaginaient que toutes choses étaient douées d'une vie pareille à la leur³⁴⁷.

Le proto-langage qu'imagine Mallarmé est lui aussi de l'ordre du pré-rationnel et se fonde sur un commerce poétisé avec le monde, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit dès lors que l'on prête aux préhistoriques des croyances au merveilleux, aux arrières-mondes surnaturels et à la circulation d'un souffle de vie universel dans la nature, dont le langage rendrait compte. Cette solidarité du langage originel avec un ordre irrationnel procédant de pensée magique et de mythes se retrouve développée dans *Les Mots anglais*³⁴⁸, où Mallarmé suggère également une origine onomatopéïque et instinctive du langage³⁴⁹. Ce que dessine globalement la théorie mallarméenne, c'est donc un schéma qui joint poésie (et mythe) et usage instinctuel, émotionnel, du langage dans une primitivité regrettée à demi-mots. Il semble que la théorie d'un triple rapport entre essence de la poéticité, nature initialement émotionnelle du langage et origines pré-rationnelles de la parole, tend à se répandre à la fin du siècle, et à se voir plus nettement théorisée. C'est à cet exercice que se prête Jules de Gaultier, philosophe pessimiste, influencé par l'idéalisme de Schopenhauer et théoricien du bovarysme, dans les colonnes de la *Revue blanche*. Selon lui, la poésie, « régression vers de

³⁴⁶ Pour Valérie Michelet Jacquod (*Le Roman symboliste, op.cit.*, p. 125), les symbolistes se distingueraient par la foi qu'ils expriment en le langage, opposée à la volonté de le saccager qu'affichent les décadents.

³⁴⁷ *Les Dieux antiques, op.cit.*, p. 2.

³⁴⁸ Dont Françoise Grauby rend également compte (*La Création mythique à l'époque du symbolisme, op.cit.*, p. 182).

³⁴⁹ Une telle hypothèse reçoit sans doute les échos des débats contemporains quant aux origines du langage, notamment marqués par la théorie d'August Schleicher qui envisage l'histoire de la langue comme une arborescence depuis une souche originaire commune. Si le caractère évolutionniste de ce schéma paraît évident, il convient de le situer dans l'ensemble des controverses à ce sujet, commentées par Claude Blanckaert, dans « Le darwinisme et ses doubles : note sur la linguistique organiciste », *Romantisme*, vol. 154, n° 4, 2011, pp. 65-75.

plus primitifs états d'âme³⁵⁰ » tente d'exprimer la totalité de l'expérience émotionnelle. Elle est de l'ordre de la révélation plus que de l'apprentissage, quasi naturelle et « contemporaine des périodes primitives de l'humanité³⁵¹ ». Alors que cette vocation s'est longtemps perdue, en particulier sous l'influence de la poésie rationaliste après la Renaissance, la nouvelle école refait de la poésie « un mode d'expression repris par la civilisation à l'homme primitif³⁵² ». Paul Verlaine, en particulier, se montre comme celui qui tend le mieux « vers les sources mystérieuses de la vie, vers l'âme originelle de l'humanité³⁵³ ».

En faisant de la poésie « la forme primitive du langage³⁵⁴ », avant que nos contingences et nos usages utilitaristes ne l'infléchissent vers la communication usuelle, dont la poésie moderne tente de retrouver les contours, le philosophe en fait plus que jamais une parole orphique, peu détachée de la nature à laquelle elle s'adresse³⁵⁵. Mais si elle peut être comprise comme une expression primitive, donc pure et supérieure, ce n'est pas tant en vertu de sa seule ancienneté mais parce qu'« elle restitue la puissance émotionnelle longtemps abolie de l'ancêtre, le cri primitif³⁵⁶ » ; si son antiquité, voire sa primauté, lui confère une valeur, c'est parce qu'elle est la preuve de son attache à une vérité émotionnelle que le langage conceptuel ne peut pas dire. Ainsi, elle est, ici encore, une parole incantatoire, intransitive et immédiate, capable d'exprimer, d'imiter voire d'invoquer directement son sujet : « la production de l'effet suscitera l'existence de la cause³⁵⁷ ». Cette conception d'une poésie qui fait advenir la chose plus qu'elle n'y renvoie, nous l'avons dit, est répandue dans la théorie symboliste depuis Mallarmé. Mais ajoutons que Jules de Gaultier choisit le cas de Verlaine, autre figure tutélaire de la mouvance, pour illustrer son propos et qu'il assume la visée normative de son article, qui désigne à la jeune génération la voie à poursuivre, à savoir, celle

³⁵⁰ « Essai de physiologie poétique », dans *La Revue Blanche*, mai et juin 1894, p. 393.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 395.

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 394.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 396.

³⁵⁵ Il propose notamment l'idée d'un « Orphée quaternaire sachant faire tressaillir dans sa voix humaine l'âme de la nature. » (*Ibid.*, p. 400).

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 402.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 403.

du retour à la primitivité³⁵⁸, et nous aurons suffisamment fait valoir les affinités, voire l'entière solidarité, de ce discours avec la nébuleuse symboliste.

Ainsi, la parole originaire des symbolistes prononce d'emblée un paradoxe : elle est à la fois l'indice d'un élan vers la pensée conceptuelle et un pur cri du cœur, dont la reconquête passe par une déprise avec le langage notionnel. Pour Mallarmé, elle est avant tout liée au monde perceptif et sensible dont elle tente de rendre compte (« nos ancêtres parlaient ce qu'ils voyaient et entendaient... »). Conséquemment, le mythe, sur lequel aurait débouché très tôt le langage, est aussi une traduction des choses vues, puisque leurs sources sont « les mots et les phrases usités par les anciennes tribus pour parler de ce qu'elles voyaient, entendaient ou sentaient dans le monde situé autour d'elles³⁵⁹ ». C'est sans doute ce qui explique la place qu'occupe la musique, art de l'expression abstraite des passions, dans sa pensée, y compris dans sa forme la plus assujettie au langage : l'opéra, en l'occurrence wagnérien. Le compositeur aurait la capacité de mettre en récit, par le pouvoir de la musique et de l'atmosphère, un héros qui se voit « reculé [...] vers le commencement³⁶⁰ », en emportant avec lui le public qui assiste à ce spectacle qui « jouit d'assister au secret représenté de ses origines³⁶¹ ». L'accent mis, par l'ensemble des symbolistes, sur la dimension musicale du langage poétique peut donc se comprendre à l'aune de cette tension vers l'originarité dont elle serait le signe.

Enfin, s'il fallait apporter une nouvelle preuve de l'intérêt des symbolistes pour les origines du langage mais, surtout, des affinités qu'ils leur supposent avec la poésie dans ce qu'elle a de plus essentiel, citons les propos que Georges Vanor prête à Gustave Kahn dans *L'Art symboliste* : « [...] les langues anciennes, émancipation progressive des premiers bégaiements du langage, tendaient d'abord à trouver le plus de signes possibles pour exprimer les variations du phénomène³⁶². » Puis l'auteur de suggérer que toute forme d'expression, à plus forte raison poétique, rayonne depuis le point central que constitue la parole instinctuelle. Et ce n'est plus seulement à un phénomène de rémanence ou de retour que participe la poésie

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 408.

³⁵⁹ *Les Dieux antiques, op.cit.*, p. 3.

³⁶⁰ « Richard Wagner », dans *La Revue Wagnérienne*, 08 août 1885, p. 198.

³⁶¹ *Ibidem*.

³⁶² VANOR, Georges, *L'Art symboliste, op.cit.*, pp. 19, 20.

pure, mais à l'entretien d'une permanence, une fois de plus. Nous avons vu que le décadentisme mettait lui aussi en scène la persistance d'un langage originaire au sein de l'intériorité du sujet qui le recèle : c'est notamment le cas chez Huysmans, lorsqu'il évoque la voix énigmatique de la ventriloque, ou de Camille Lemonnier qui fait entendre une voix surgie des profondeurs du temps rappeler à l'honnête juge la primitivité de ses instincts indélébiles³⁶³. Cependant l'énigme que prononce cette parole immémoriale est tout à fait différente ici : elle ne vient pas rappeler à l'homme moderne la nature animale des instincts qui se perpétuent dans son intériorité en dépit de sa supposée sophistication, elle nous encourage bien à voir au-delà de notre domestication, c'est-à-dire de notre raison, pour retrouver une parole plus capable de rendre le monde et mieux apte à en extraire l'essence. Autrement dit, alors qu'en contexte décadent, la voix antérieure vient poser sur l'homme la marque de la souillure originelle, pour les symbolistes, elle participe à un régime de la pureté qui s'amalgame aisément avec la notion d'originarité.

Cette distinction, que permet d'opérer l'analyse du rapport que ces tendances entretiennent avec les origines humaines, nous paraît fondamentale dans l'appréciation du glissement du décadentisme au symbolisme. D'autant plus que, rappelons-le, ce basculement est asynchrone, puisqu'il ne correspond pas à un événement chronologiquement situable. L'une comme l'autre tendance semble prendre acte des prémisses proposées dans la théorie inaugurale de Paul Bourget : la langue moderne, en l'occurrence, le français, entre en décadence comme un organisme entre en dégénérescence dès lors qu'il se disloque, se morcèle et se disperse, donc se subdivise. Cependant, alors que les décadents veulent composer avec ce phénomène, voire l'accélérer ou l'amplifier, comme le remarquent Jankélévitch ou de Palacio³⁶⁴, les symbolistes veulent y remédier, en lui opposant la notion de retour à l'unicité. Ainsi, chez les premiers, le langage originel ne saurait ramener qu'à notre seule animalité, depuis laquelle l'homme croit s'émanciper, mais à laquelle il revient toujours, à moins d'accepter de céder à une sophistication désespérément excessive. Par exemple, chez Jean Richepin, dont nous avons compris la vision de la préhistoire comme un âge farouche, le langage préhistorique n'est nullement associé aux proto-notions que les primitifs sentent

³⁶³ *Le Possédé* de Camille Lemonnier, *op.cit.*, pp. 190, 191.

³⁶⁴ Pour Jean de Palacio (*Figures et formes de la décadence*, *op.cit.*, p. 228) « Dès lors que le langage est à soi-même sa propre fin, que toutes les ressources de la langue sont démesurément exploitées au service d'un sujet dérisoire, le disparate s'installe et ne permet plus l'exercice d'une poétique naturaliste ».

pourtant poindre en eux : « [d]e quels mots l'eût-elle vêtue, cette idée, avec son langage à peine articulé encore, dont les vocables n'étaient guère que d'informes grognements, d'infirmités cris, confusément agglutinés³⁶⁵ ? » Réduit à une pure activité glossolalique sans lien avec la vie affective ou cérébrale, la parole préhistorique ne vient que dire ici, *ex negativo*, la sauvagerie de l'homme et son enracinement dans l'animalité.

Chez les symbolistes en revanche, bien que le langage préhistorique puisse aussi avoir une origine naturelle et peiner à dégager l'homme de sa condition animale, il est investi d'un sens plus profond : aussi instinctuelle que puisse être son origine, il est soupçonné d'avoir assuré aux premiers hommes un rapport privilégié au monde, à la nature et à l'autre, fondé sur la sincérité et l'immédiateté. Plus encore, cette parole première s'érige comme un modèle à opposer à la langue utilitaire voire plus largement rationnelle et, ce faisant, s'offre comme une garantie de pure poéticité. En retour, la poésie bénéficie d'un statut gratifiant : celle que sait mener à bien le bon poète se dirige vers cette pureté de la langue dans son entretien avec le réel. L'intériorité du sujet délimite le terrain, sans cesse expansible, où peuvent subsister les traces de cette langue perdue, d'où un intérêt manifeste pour les caractères intime, sensible et affectif de la poésie et la mise en relation déjà signalée entre immémorial et subliminal. L'exploitation de la thématique préhistorique permet donc, à nouveau, car nous avons vu que celle du discours évolutionniste servait aussi à cette fin, aux symbolistes d'asseoir la supériorité et le bien-fondé de leur entreprise poétique, tout en légitimant l'approche intimiste et sensible de leur pratique en ratifiant la supposée antiquité.

Le rapport au monde que suggère cette théorie du langage premier doit nous permettre de relire nos hypothèses quant à la poétique élémentaire et nous encourager à dégager une certaine cohérence dans la culture symboliste qui la dégage du décadentisme. Alors que ces derniers voulaient faire table rase de la nature en exacerbant l'idée de sophistication, les symbolistes proposent un retour à l'unité originare plutôt qu'une promotion du chaos. Alors que les décadents veulent épuiser les possibilités du langage jusqu'à l'exaspération, les autres assignent à la poésie la mission de rénover une langue originare. Cela passe par la reconnaissance d'un langage secret parlé par la nature dont le poète se voit confier la charge, depuis son intériorité qui l'aiguillonne, de décrypter les paroles. Cette vérité souterraine qui circulerait dans les formes et matières de la nature et dont

³⁶⁵ *Truandailles, op.cit.*, p. 6.

Baudelaire cherchait déjà à recueillir les signes, se comprend par ces générations à l'aune de la permanence : il s'agit donc d'en reconstituer le message originaire depuis dispersé au fil du temps.

Le genre du conte, à cette fin, joue un rôle cardinal : d'abord, nous l'avons vu, parce que tout récit d'homínisation en possède certaines caractéristiques que le symbolisme, dans son refus de la vraisemblance et de la narration et avec ses valeurs propres, investit de manière singulière. Ensuite, parce qu'il est mobilisé au croisement de trois axes (genre du conte, donc, imaginaire préhistorique et poétique symboliste), qui redonne à la question des origines sa place centrale dans les arts visuels et la littérature de cette époque : alors que la préhistoire donne un visage à l'*illud tempus* constitutif du conte, le symbolisme tente d'en gommer la netteté des traits dans sa reconquête du merveilleux. Il imagine en somme une solution alternative ménageant les données de la science et les possibilités du merveilleux. Et puisque la préhistoire permet d'introduire un merveilleux qui, paradoxalement, ne blesse pas la vraisemblance, elle amenuise la frontière générique entre conte et nouvelle autant que la frontière ontologique entre réalisme et onirisme et peut à ce titre participer à l'édification de la poétique symboliste dont ces effets de brouillages sont constitutifs. En somme, le symbolisme ne fait pas qu'exploiter les possibilités métonymiques du récit préhistorique qui sont aussi celles du conte, il désigne ce genre comme l'essence même, première, originaire encore, de la littérature. Les acteurs de cette nébuleuse tentent donc de réaliser sur le papier cet attrait théorique pour les origines, en particulier en poésie, alors comprise comme la manifestation d'une permanence d'une parole originaire, essentielle et pure, qui se dégagerait de la communication utilitaire pour tendre vers la subjectivité, l'expressivité et l'intransitivité du rapport qu'entretient l'individu avec le réel.

Chapitre III. De la parole au geste, de la représentation à l'imitation de la préhistoire

En postulant la solidarité entre origines et essence de la parole, donc en faisant de la préhistoire du langage l'instant perdu de son plus haut degré de pureté, dont le poète a à charge de retrouver la sève circulant souterrainement dans la nature, le symbolisme engage le « Verbe »³⁶⁶ sur le terrain d'une théorisation dont l'absence de caution savante peut étonner. Comment, dans un contexte positiviste travaillé par le darwinisme, exiger du poète qu'il restitue une parole immémoriale sans en désigner la nature, et dont le principal postulat tient en la pétition de principe qui veut le faire passer pour pur, c'est-à-dire intransitif dans son rapport au réel ? Nous l'avons dit, le discours savant tente de rationaliser ce mystère, achoppant sur les antécédents posés par religieux et philosophes, depuis diverses disciplines et suivant plusieurs hypothèses, biologiques, philologiques, linguistiques, qui reconduisent inévitablement au moment liminaire de la préhistoire. Que ce soit par l'intégration de l'évolutionnisme dans la compréhension de nos comportements dans un cas (en biologie), par la reconstitution plus ou moins spéculative de sociétés antérieures à l'écriture dans un autre (histoire), les premiers âges de l'humanité étendent leur empire sur un vaste ensemble de disciplines, jusqu'à l'étude du langage *via* la théorie indo-européenne³⁶⁷, alors même que la langue préhistorique demeurera à jamais fantomatique.

Nous avons vu que Mallarmé proposait un discours avisé en matière de linguistique qui cimente ses écrits théoriques et poétiques, mais jamais il ne se dégage tout à fait du terrain linguistique lorsqu'il avance des hypothèses qui se veulent étayées. Il est en effet étonnant qu'un auteur aussi au fait et acteur des débats linguistiques et mythographiques ne recoure pas davantage à une glose précise lorsqu'il s'agit d'aborder l'origine du langage alors qu'un tel matériau savant est alors disponible. L'origine du langage semble donc bien faire l'objet d'une

³⁶⁶ Nous pouvons rapprocher, sur le plan notionnel, ce choix lexical de celui de Mallarmé qui lui préfère le « Dire », qu'il distingue du langage (voir BIETRY, Roland, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste, op.cit.*, p. 88).

³⁶⁷ La part du fantasme et de l'idéologie à l'œuvre dans ces théories fait encore débat, notamment après la publication de l'essai de Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les Indo-européens ?*, Paris, Seuil, 2014. Il ne nous appartient certainement pas d'y prendre part, et nous renvoyons plus spécifiquement, pour un historique des liens entre linguistique et anthropologie à ce sujet, à la thèse de Karim Haoui, certes antérieure à ces récentes controverses, *Linguistique et anthropologie en France au dix-neuvième et au vingtième siècles : historiographie de la question indo-européenne*, thèse en Lettres soutenue en 1996 à l'université Aix-Marseille 1, et dirigée par Robert Chenorkian.

obsession constante dont la préservation du mystère qui l'entoure garantit la poéticité et dont l'élucidation, inversement, mettrait en péril le sacerdoce orphique du poète. Pourtant, il en est un qui a tenté cet infléchissement vers les données savantes sans renier, loin s'en faut, la vision d'une poésie incantatoire, orphique, intransitive : c'est René Ghil, dont l'émancipation vis-à-vis de la figure tutélaire de la rue de Rome pose un jalon que nous ne saurions négliger dans l'histoire mouvementée du symbolisme et des écoles afférentes. Or, nous le verrons tantôt, sa scission avec Mallarmé tient notamment à des divergences de point de vue quant au problème des origines.

Mais avant de mener une analyse de son traitement par Ghil, il convient d'isoler un moment de sa vaste carrière littéraire dont une monographie entière peinerait à rendre la complexité. Ce balisage s'autorise de justifications qui tiennent autant aux divers moments de sa préoccupation pour les origines qu'à des paramètres strictement poétiques, dans la mesure où notre attention se focalisera sur les œuvres qui entretiennent encore un lien plus ou moins assumé avec le symbolisme et ses acteurs, fût-il lointain. C'est pourquoi nous mobiliserons essentiellement le corpus ghilien publié jusqu'aux années 1888-1889. En juin 1888, dans les colonnes de la revue qu'il a fondée et dont il est le principal animateur, les *Écrits pour l'art*, Ghil appose une nouvelle dénomination à l'école qu'il entend fonder et qu'il appelait encore, en janvier de l'année précédente, « symbolique et instrumentiste » : ce sera désormais l'école « philosophique-instrumentiste », dont il tient à mettre en avant l'apport du « transformisme », par ailleurs constamment amalgamé avec l'évolutionnisme. Ghil s'est alors éloigné de Mallarmé et multiplie les revendications d'autonomie à l'égard du symbolisme, en même temps qu'il se cherche ses propres adeptes pour faire à son tour école.

A. René Ghil et les « instrumentistes » : l'évolutionnisme appliqué

Dès le « Manifeste » qu'il publie dans le premier numéro de sa revue, *Les Écrits pour l'art*, en janvier 1887, la question est posée d'une parenté entre le langage que doit viser à (ré)élaborer la poésie et un état originaire de la parole, puisque le groupe entend,

[...] selon l'emploi savant et sûr des mots, les mots usuels de la langue pris dans leur sens originel, sans les priver pourtant du son de voix de tous les Âges, vivant à jamais autour d'eux,

chercher, induisant de SYMBOLE EN SYMBOLE, la raison de la Nature et de la Vie³⁶⁸.

C'est bien l'auteur qui souligne par les capitales et, ce faisant, assume la filiation de ses théories, sinon avec le symbolisme dont d'autres, amis et concurrents, prolongent la mise en chantier, au moins avec l'idée de symbole dont les milieux littéraires ont fait leur maître mot. Car l'auteur semble plutôt vouloir faire main basse sur la nouvelle génération que s'engager dans ses rangs, et c'est pourquoi nous limiterons notre étude aux années durant lesquelles il entretient encore quelques liens, affectifs et esthétiques, avec elle. L'idée que se fait René Ghil du symbole et qu'il tient à répandre compose déjà avec les notions d'origines et de permanence. Dans son *Traité du Verbe*, publié l'année précédente, tout aussi programmatique d'une tentative de formation d'école dissidente du symbolisme mais redevable de la double influence mallarméenne et verlainienne, un chapitre dédié à Huysmans, « Le Symbole », indique la direction de la poésie à venir : « [...] que luise au plein soleil d'une glose le mot de l'énigme, et que du SYMBOLE éclat de songes de toute l'éternité soit pressentie la nature divine³⁶⁹. » Aux dernières lignes de ce chapitre est réaffirmée l'importance du symbole d'où « en son intégrité nue se lèvera l'Idée prime ou dernière, la Vérité³⁷⁰. » Enfin, mais parmi bien d'autres exemples attestant l'investissement de l'idée de symbole d'une poétique des origines, l'auteur écrit à propos de Stuart Merrill qu'il sait faire monter, de la méthode « instrumentiste », « naturellement la pensée de l'UNITÉ et du SYMBOLE³⁷¹ ».

Cette sélection de prises de positions montre, au-delà de la volonté de s'approprier l'idée de symbole et, avec elle, le symbolisme, les attributs théoriques dont Ghil pare cette notion : vérité, unité, évidence, mais aussi, et c'est peut-être cette dimension qui garantit la saillance de ces dernières, permanence (« de toute éternité », « prime ou dernière », « naturellement »). Dès l'année 1888, cependant, le poète prend plus manifestement ses distances avec le symbolisme, ses concepts et ses postulats, et ce à plusieurs niveaux. Dans son rapport à la science, d'abord, puisqu'il revendique un positivisme comtien nettement assumé, déclarant en ouverture de la livraison du 15 décembre des *Écrits pour l'art* : « Nous

³⁶⁸ *Les Écrits pour l'art*, n° 1, 7 janvier 1887, p. 3.

³⁶⁹ *Traité du verbe (avec avant-dire de Stéphane Mallarmé – nouvelle édition augmentée et avérée)*, Paris, Alcan Lévy éditeur, 1887, (première édition : Paris, Chez Giraud, 1886), p. 29.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 35. C'est encore l'auteur qui souligne.

avons appris la Science, et poètes, nous la voulons poétiquement et plus vite synthétiser³⁷². » Dans le même numéro, entre autres, il rejette le symbolisme et le décadentisme qu'il départage cependant, à la différence de nombreux de ses contemporains : le second car il serait l'invention de médiocres prosateurs faiblement pourvus en connaissances littéraires, le premier puisqu'il « existe depuis qu'existent le geste et la parole³⁷³ ». En cela, ce n'est pas tant l'idée même de symbolisme en poésie que réfute l'auteur, mais la revendication d'accession au titre d'école dont d'autres l'ornent, et nous avons vu que ce soupçon d'originarité pesant sur le symbolisme nourrissait autant la glose de ses promoteurs que de ses adversaires : les premiers en prétendant édifier une poétique qui réassigne à la littérature sa vocation première et perdue, les autres en faisant précisément figurer ce caractère essentiel à toute littérature au procès de leur banalité.

Enfin, il convient de signaler une autre dissension séparant Ghil de Mallarmé et, avec lui, des autres symbolistes : alors que le maître de la rue de Rome et ses disciples accordent une importance manifeste à la musique, celle-ci occupe une place ponctuelle, voire anecdotique, dans leur méthode d'écriture. Mallarmé consacre certes des textes théoriques à cet art, dont un essai conséquent, *La Musique et les lettres*, paru en 1895, mais Ghil place la musique au cœur de sa méthode de composition poétique, qu'il s'agisse de la théoriser ou de l'appliquer. Si nous signalons ici ce motif de rupture, c'est parce qu'il concerne également la question des origines du langage, et c'est pourquoi nous aurons à en mener un examen particulièrement poussé dans la poétique ghilienne.

Mais la rupture fondamentale qui sépara pour toujours René Ghil de son maître Mallarmé et de ses épigones symbolistes porte précisément sur la nécessité de convoquer ou non l'Éden en poésie, ou plutôt, sur la possibilité de bâtir une poétique qui le contournerait, sans que jamais l'un ou l'autre ne définisse les contours de cette notion. Toujours dans ce même numéro de 1888, Ghil revient sur certaines de ses idées défendues dans le *Traité* et tombe d'accord avec Mallarmé au sujet de l'observation de l'interrelation de tous les phénomènes, matières et formes de la nature, que peut mettre en valeur une poésie tournée

³⁷² Helmholtz est plus abondamment cité que les biologistes dans son *Traité*, dont la supposée scientificité passe par l'argument d'autorité qu'imposent les notes de bas de pages, qui finissent par gagner du terrain sur le corps du texte.

³⁷³ *Écrits pour l'art*, deuxième année, n° 2, 15 décembre 1888, p. 44.

vers la suggestion, afin de mettre en évidence les liens secrets qui la trament et parvenir à approcher la « Cause première³⁷⁴ ». En revanche, il reproche encore à son maître d'avoir revendiqué cette trouvaille qui ne serait, somme toute, que l'essence de la poésie éternelle, mais, surtout, il revient sur ce désaccord fondamental : contredisant les propos du poète de la rue de Rome, Ghil affirme que l'on peut « se passer d'Éden³⁷⁵ ». La controverse est plus compliquée que ne le laisse paraître ce seul échange de propos salonniers³⁷⁶, mais cette complexité ne doit pas nous autoriser à passer à côté de l'essentiel : le point nodal de la dispute concerne bien la question des origines et de la nature de leur traitement par une parole, la poésie, qui exhibe ses attaches avec elles. Elle ne dialectise pas tant deux pôles qui seraient ceux de la représentation de la préhistoire conforme aux données savantes ou ostensiblement préhistorique, comme nous avons pu les distinguer plus haut, puisqu'il n'est plus question de « représentation » voire de référentialité dans la poétique mallarméenne. Le problème qui divise ces deux « adversaires³⁷⁷ » repose davantage sur la nature et les rouages du système à appliquer au langage pour lui permettre d'assurer sa vocation pleinement poétique, et en cela, première. Autrement dit, le problème que pose la notion d'origine ne concerne pas tant la question de la façon que le poète aurait de la représenter mais sur sa capacité à travailler le langage poétique. Si les deux poètes ne proposent pas nécessairement une narration portant sur les origines, ils développent néanmoins une fiction, celle de la langue.

Il nous faudra évidemment revenir plus longuement sur les propositions de Ghil à ce propos, mais poursuivons d'abord l'identification des dissonances avec le symbolisme et son principal inspirateur que fait entendre le poète à partir de cette période, qui sont autant de raisons justifiant l'isolement de notre corpus que d'occasions préalables d'éclairer le rapport qu'il entretient avec la science. La temporalité ghilienne, notamment, diffère de celle de la plupart des poètes symbolistes, dont nous avons vu que le cercle était la figure élue, et cette distinction s'autorise précisément de prétextes savants : au détriment du schéma cyclique, il

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 106.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 109.

³⁷⁶ Pour approfondir ce sujet, consulter cet apport intéressant à l'histoire de cette controverse, fruit d'une enquête fertile : JOUBEAUX, Hervé, « La Glose à L'Après-midi d'un faune de V. Emm. C. Lombardi : un épisode de la controverse Ghil-Mallarmé », dans *Études Stéphane Mallarmé*, n° 6, 2018, pp. 13–20, <https://www.jstor.org/stable/27041693>.

³⁷⁷ Roland Bietry situe dans cette période la rupture définitive avec Mallarmé (*Les Théories poétiques à l'époque symboliste, op.cit.*, p. 155) au regard de sa désignation par Ghil comme un adversaire (p.181).

déclare sa préférence pour l'ellipse³⁷⁸, c'est-à-dire un mouvement circulaire mais infléchi par l'élan vers le « Mieux » qui en garantit l'excentricité³⁷⁹. Cet élan est bien entendu dynamisé par le « transformisme » qui désigne le progrès comme moteur de toute chose et réconcilie le matérialisme et l'idéalisme en faisant jaillir le second du premier. Son intérêt se portera donc sur le devenir de la matière, dont la marche est illimitée, perpétuelle, notamment soumise à la « loi de l'amour procréateur », ce qui implique nécessairement d'en comprendre la pulsion originelle et la mécanique qui en assure la mise en mouvement.

Précisons qu'à ce titre, René Ghil réalise sur le plan de la poétique ce que d'autres, en particulier Haraucourt, ont voulu exprimer sur le plan thématique : la notion de palingénésie inhérente à l'évolution telles que ces poètes l'ont comprise, c'est-à-dire le retour du même avec modification, en l'occurrence, avec essor vers le mieux. On retrouve cette idée disséminée dans le récit haraucourtien, nous l'avons vu, mais aussi traitée thématiquement dans sa poésie. Il n'est que de citer quelques exemples issus des premiers poèmes d'un recueil, *L'Âme nue*, pour s'en rendre compte. Dans le poème « L'Immuable », Haraucourt développe une temporalité fondée sur une course incessante des choses et des êtres vers la mort et l'oubli et faisant éternellement retour, mais la conclusion suggère un schéma palingénésique ou elliptique :

Et le cercle éternel tourne dans l'infini,
Entraînant sans repos la matière et les formes,
Et toujours, puis encor, l'univers rajeuni
Naît pour mourir et meurt pour naître, au gré des Normes.

Seule, et fière, et debout, sans ployer devant rien,
Au milieu du fatal effondrement des âges,
La Raison nous regarde hésiter vers le bien,
Et sereine, immuable, elle compte les sages³⁸⁰.

³⁷⁸ Plus tard, dans *De la poésie scientifique*, Paris, Gastein-Serge, 1909, p. 49, Ghil prétend avoir voulu s'inscrire dans une « Métaphysique scientifique » et ramener les « phénomènes de tous ordres » à deux lois (ou un mouvement double) de condensation/ expansion. Il en tire son schéma de l'ellipse en l'appliquant à l'évolution de l'homme, plus pertinent selon lui que l'image du cercle, et qui permet à l'espèce d'« évolue[r] avec progrès » (p.50) vers le « Plus » et le « Mieux »...

³⁷⁹ *Écrits pour l'art, op.cit.*, p. 110. Cependant pour Jean-Pierre Bobillot, Ghil propose une vision singulière du darwinisme : son « Mieux » vers lequel tend l'évolution (vers « plus de conscience ») ignore la part de hasard induite par la théorie darwinienne ainsi que le concept de « lutte pour la vie » (préface pour *Les Dates et les Œuvres*, Grenoble, UGA, 2012, pp. 17-18).

³⁸⁰ *L'Âme nue*, Paris, Charpentier et c^{ie}, 1885, p. 9.

Plus loin, le poème « La Réponse de la Terre » déploie une temporalité semblable à l'occasion d'une personnification de la Terre :

« J'ignore tout, les noms et le nombre des races
Qui pullulent de moi pour courir sur mes flancs,
Et mon indifférence efface jusqu'aux traces
De ceux qui sont passés depuis cent fois mille ans !³⁸¹ »

En cela, Ghil propose bien une prolongation du symbolo-décadentisme dont les préoccupations sont reconduites dans la pratique poétique.

Bien que nous nous écartions là de nos préoccupations initiales, il convient de citer, parmi les raisons qui l'éloignent du symbolisme, d'autres apports issus de la science que Ghil compte bien intégrer dans sa poétique et en tête desquels figure la théorie de l'audition colorée, qu'il emprunte au physicien prussien Hermann von Helmholtz, permettant de dépasser les vagues suggestions synesthésiques dont les symbolistes sont coutumiers pour la faire participer, au prix d'un flagrant dévoiement, à l'édification d'un langage total : musical, symphonique, expressif et idéal³⁸². Enfin, des raisons socio-littéraires doivent être invoquées pour justifier notre choix, et auxquelles les débats esthétiques ne sont néanmoins pas étrangers. Autour des années 1888-1889, René Ghil revendique sans cesse son éloignement des symbolo-décadents et n'est plus accompagné que de poètes inconnus qui lui dédicent quasi systématiquement leurs écrits, en particulier dans les colonnes du journal qu'il a lui-même fondé et sur lequel il paraît régner en despote : après la publication d'un article d'Achille Delaroche hostile à l'égard de la théorie instrumentiste de Ghil, ce dernier répond et annonce, dans le même numéro, l'éviction de ce dernier, entraînant également celle d'Albert Mockel et Albert Saint-Paul³⁸³. Cette scission est suivie par l'accueil de deux nouveaux poètes dans les *Écrits*, censé prouver que les protagonistes de la revue sont « ouverts à qui vient à eux³⁸⁴ », dont Albert Lantoin, qui en profite pour livrer un premier poème sur le thème des natifs

³⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

³⁸² *Écrits pour l'art, op.cit.*, à partir de p. 123.

³⁸³ Décidée le 3 août (*ibid.*, p. 145).

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 156.

américains, par ailleurs proche, thématiquement et esthétiquement, des évocations préhistoriques que nous avons pu lire jusqu'ici³⁸⁵ :

Le Sachem Swa-Gawk dort sous le bûcher de chêne,
Dont les rameaux compacts dès l'aube seront clairs.
Les hauts chiens, dont les yeux sabrent la nuit d'éclairs
Hurlent – et font craquer le bois qui les géhenne.

Pour que le Manitou pour Lui n'ait point de haine,
Le choc des tomahawks, aussi dur que des fers
Rythme les rudes chants, rumorant dans les airs
Comme un rauque torrent qui des rocs se déchaîne.

Les enfants dans le sang trempent leurs mocassins
Aux portes des wigwams où des scalps pleurent rouge
– En la sylve assombrie aucun oïsel ne bouge.

Les vieilles squaws, griffant de leurs ongles leurs seins,
Crachent vers les cieux noirs où, pour railler leur rôle,
La Lune qui sourit semble un Visage-Pâle.

La période de la carrière de Ghil que nous isolons correspond enfin à celle où le sujet préhistorique a sans doute le plus de chance d'être abordé, bien que, nous l'avons dit et avons engagé des réflexions dans ce sens, le rapport aux origines que nous nous proposons d'examiner dans ces œuvres ne recouvre pas seulement les questions afférentes aux représentations mais éventuellement à la mission assignée au langage poétique lui-même. L'ampleur des ambitions de Ghil est mesurable tant il aime à les faire valoir, dans son essai comme dans sa revue ou ses préfaces, où il annonce sans cesse la vastitude et l'importance de ce qu'il édifie. Afin de bien situer le périmètre que nous délimitons, nous reproduisons ici le plan de cette Œuvre et mettons en valeur (en gras) les deux livres sur lesquels nous porterons plus particulièrement notre attention, pour toutes les raisons mentionnées plus haut³⁸⁶ :

- Première partie. Dire du mieux

- **I. Le Meilleur Devenir**

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 155. L'atmosphère primitive est particulièrement rendue par la sécheresse des phonèmes, parfois proches de l'onomatopée, qui suggère une immersion dans une société proto-linguistique : termes monosyllabiques, fréquence des consonnes occlusives (deux consonnes sourdes à l'hémistiche dès le deuxième vers), usage du parophone (« rauque », « roc ») et de la répétition phonique (« railler leur rôle »). L'onomastique et la mobilisation de termes exotiques pour le lectorat français participent occasionnellement à cette impression de rudesse, tout en invoquant un lointain linguistique qui peut se déployer sur le plan géographique, mais aussi temporel. La thématique de la barbarie (les scalps des hommes blancs, la mutilation, le sang et les cris) et la proximité avec les animaux et une nature hostile participent de cette association avec un imaginaire des origines, proto-civilisationnel, préhistorique.

³⁸⁶ Ce plan est consultable au seuil de son *Œuvre*, le « Dire du Mieux », publié chez Falguière en 1889.

- *II. Le Geste ingénu*
- *III. La Preuve égoïste*³⁸⁷
- *IV. Le Vœu de vivre*
- *V. L'Ordre altruiste*
- Deuxième partie. Dire des sangs
 - *I. Le Pas humain*
 - *II. Le Toit des hommes*
 - *III. Les Images du monde*
 - *IV. Les Images de l'homme*
- Troisième partie. Dire de la loi

Dans *Les Dates et les Œuvres*, Ghil définit en effet la première partie de son *Œuvre* (partie relative au Passé) comme « exhumant les temps de l'homme animal, les visions de la Préhistoire³⁸⁸. » Page suivante, il affirme : « Oui, tout ce qui devait être, était là, en gestation ou en première réalisation : l'instrumentation verbale orchestrant le poème – la genèse cosmique, la pré-histoire et les Humanités dansant les rites, en montée vers leur être conscient, la Vie s'organisait à nouveau au ventre maternel et reproduisant l'évolution du monde et de l'homme antérieur, l'évocation de nos Modernités mécaniques et créatrices d'inassouvis Besoins, pour prophétiser la Grande Guerre [...]. » Nous observerons le rôle qu'a pu jouer Ghil dans la transmission des préoccupations préhistoriques aux avant-gardes qui le redécouvriront et lui offriront, ce faisant, une chance inespérée de sortir de son autarcie sur la scène littéraire française. Mais dans la dernière décennie du siècle, René Ghil s'isole des sphères symbolistes même s'il cite bien, abondamment, des poètes qui pourraient faire école à ses côtés dans *l'Enquête* de Jules Huret, notamment. Aussi tente-t-il de rallier de jeunes plumes à sa nouvelle cause quand il lance ses *Écrits pour l'art*, nous l'avons vu, mais il

³⁸⁷ Cette section s'ouvre sur l'arrivée de la métallurgie, donc la sortie de la préhistoire. Il demeure certes malaisé de dégager une économie proprement narrative de cette *Œuvre*, néanmoins, une progression chronologique est perceptible. Ce que nous nous proposons d'étudier, c'est bien la circulation à double sens entre traitement thématique de la préhistoire et influence sur l'écriture elle-même.

³⁸⁸ *op.cit.*, p. 15

apparaît évident, *a posteriori*, que la lutte pour imposer une « poésie scientifique », « évolutionniste », « instrumentiste », fut surtout, voire exclusivement, la sienne³⁸⁹.

En dépit de ces proclamations d'indépendance vis-à-vis du symbolisme, répétées, occasionnellement offensives ou polémiques, René Ghil ne se départit pas des apanages et prérogatives du symbolisme, notamment en matière de traitement du problème des origines. Nous allons maintenant observer ce qu'a de commun la poétique ghilienne, au moment où il n'a pas encore définitivement rompu avec le symbolisme, avec le traitement que réserve cette culture à ce sujet, dont nous avons vu les enjeux et paramètres jusqu'ici, tout en en dégagant les spécificités qui justifient l'amplitude de la place que nous accordons au poète dans cette étude. Thématiquement, en termes d'univers de référence, les préoccupations de l'école instrumentiste en matière d'originarité sont plus volontiers tournées vers l'ahistoricité, comme en témoigne d'emblée le premier sonnet de la revue, signé Stuart Merrill, jeune poète ami de Ghil, dont l'analyse dégagerait peu d'apports supplémentaires à ce que nous avons déjà commenté sur une telle poétique. Le *Traité* du chef de file n'indique pas autre chose : la préhistoire et ses périodes ne sont jamais nommément convoquées, cédant la place à des désignations telles que « monstrueux paradis » ou « genèse³⁹⁰ ». Le traitement réservé à la poétique de l'élémentaire appellerait commentaires et nourrirait également les réflexions déjà menées plus haut : il n'est que de citer le premier « Sonnet » que livre Henri de Régnier³⁹¹, qui évoque notamment la « maternelle mer³⁹² », ou encore « Le Meilleur devenir », de Ghil. Ce long poème qui constitue la première partie (le « Dire du Mieux ») de son « Œuvre », déploie, en XII sections, l'épopée de la vie, de la naissance de l'univers à l'irruption de l'homme, en passant par les premiers stades du vivant, la sortie des eaux primordiales(V) et la locomotion quadrupède (VII). Il mêle fréquemment le minéral, le lumineux ou l'aquatique

³⁸⁹ D'ailleurs constaté plus tard par Paul Léautaud et Adolphe Van Bever, dans *Poètes d'aujourd'hui* (Paris, Mercure de France, 1918, p. 94) qui voient en l'instrumentation une « [c]urieuse théorie, qu'il est resté le seul à professer. »

³⁹⁰ *Traité du verbe*, *op.cit.*, p. 14.

³⁹¹ *Écrits pour l'art*, n° du 7 mars 1887.

³⁹² *Ibid.*, p. 72.

dans une poétique qui tente d'harmoniser, par le travail mené sur le son, un chaos originaire³⁹³, parfois jusqu'à la saturation :

En des monts et valons aux lueurs minérales :
griève d'apports, qui dans heurts illimités
Terraqués ! mêlent muantes des âpretés :
qui du Temps est exempte et durant des nuits noie
et qui n'éteigne la lueur en les méats

La pluie illuminante et lourde dégénère.
La pluie illuminante et lourde dégénère
et dans elle,

pendant qu'aux nuages durants
un sinistre d'éparres lourd ouvre et envoie :
Toutes en perpétuité d'ardents Torrents
Tonnent, ignition lourde de laps striants —
Toutes qui haut mouvaient : les pesanteurs ouvrantes³⁹⁴.

La thématique de la permanence fait en revanche l'objet d'un intérêt suffisamment évident et réitéré pour justifier que l'on s'arrête sur le traitement ghilien du sujet, et plus largement instrumentiste, en dépit de l'examen que nous lui avons déjà réservé à propos d'autres auteurs et artistes tout au long de cette étude. Bien souvent, ici encore, elle est inscrite et perceptible dans le corps du sujet, comme dans cet autre sonnet de Régnier publié dans les *Écrits* :

Les clairs saphyrs, miroirs éternisant l'Azur,
D'un ciel primordial que nul soir n'ensanglante,
Échos perpétués de la couleur vivante,
Seront tes yeux où me luira ton amour pur [...] ³⁹⁵.

Nous retrouvons, dans ces vers, exposée dans la prose sibylline caractéristique du symbolisme, à plus forte raison instrumentiste, l'idée d'une éternité de toute chose sensible dans une nature capable de répéter son origine et à laquelle le sujet, ici *via* les yeux de l'aimée, fait écho. Le premier tercet du sonnet répercute ces effets de reflets, entre temps (deuxième quatrain) appliqués aux lèvres, en réfléchissant cette fois l'image de la roche veinée, dont on sait qu'elle est une matérialisation de l'accumulation du temps long (ici avec des connotations mortuaires, tombales), dans celle de la chair de l'aimée. Cette association n'est pas sans

³⁹³ Les phénomènes d'entrelacement sont par ailleurs fréquents, par exemple ces premiers vers du poème VIII du Meilleur devenir (*Œuvres I. Le Dire du Mieux. I, I. Le Meilleur Devenir*, Paris, Figuière, 1889, p. 35) : « Torrentielles quand en les stipes, les eaux/ Terrestres multiplement des monts vont et vaguent [...] »)

³⁹⁴ *Œuvres, op.cit.*, pp. 14, 15.

³⁹⁵ *Écrits pour l'art*, n° de juin 1887, p. 81.

rappeler celle proposée par Verhaeren dans « Les Lignes de la main », commentée plus haut, entre vie intérieure de l'âme, extérieure du corps comme paysage, et antérieure du sujet³⁹⁶ :

Le marbre blanc strié de veines d'épidermes
Simulera ta chair mystérieuse et ferme
Que rosait l'Aube glaciale des pudeurs

Le premier recueil de Ghil, *Légendes d'âmes et de sangs*, publié en 1885, baigne également dans une primitivité abstraite, non située, dont on retrouve trace dans *Le Geste ingénu*, deuxième tome de son *œuvre*, qui convoque « la mémoire dormante en l'immémorial veuve³⁹⁷ ». Cette permanence de toute chose participe bien à une négociation avec l'idée d'une progression (vers le « Mieux ») dont l'ellipse est l'image :

Car la seule digne Histoire du sang et du rêve, n'est-ce pas, de l'initial tressaillement du prime plasma qui veut sentir à l'extase de l'Homme génial, de la dualité alvine et idéale qui, dans l'Amativité, s'angoisse de ne pouvoir goûter, égoïste, le victorieux repos d'animal ou de mage, l'exposé divers³⁹⁸.

Si ce repos d'animal, souvenir peut-être d'un âge d'or préhistorique, est le gain d'une victoire, c'est qu'il est projeté en avant de l'« Homme génial » qui saura le désigner comme l'objet de sa quête. Cet effort, cette recherche, doivent l'amener à traverser, ou plutôt, à admettre la dichotomie entre la corporéité (« alvine ») et le monde idéal, que réconcilie le concept d'« Amativité³⁹⁹ », c'est-à-dire une pulsion affective, certes à visée reproductive, mais qui se comprend moins comme la sexualité que comme l'amour inscrit dans le corps. Mais tout étant mouvement et devenir, chez Ghil, l'objet de la quête et les étapes qui la jalonnent se trouvent en germes dans « l'initial tressaillement du prime plasma », ce qui justifie que l'on prête attention à cet état originaire, puisque, recelant tout l'avenir, il nous concerne. De telles idées sont plus limpide exposées par son ami Stuart Merrill qui fait dialoguer l'âme et la chair, dans « L'Éternel dialogue », et admet « l'amour animal⁴⁰⁰ », peu différent de « l'amour procréateur » appelé par Ghil. La notion d'atavisme n'est jamais convoquée, mais c'est bien cette idée, poétisée et dépliée sur la quête incessante à laquelle

³⁹⁶ Voir *supra*, p. 435.

³⁹⁷ *Œuvres I. Le Dire du Mieux. I, I. Le Geste ingénu*, Paris, Figuière, 1889, p. 7.

³⁹⁸ *Traité du verbe, op.cit.*, p. 13.

³⁹⁹ n° du 7 mars 1887, p. 34 : Ghil présente sa *Légende d'âmes et de sangs* comme une « histoire de l'Amativité », terme qui désigne alors, en phrénologie, la pulsion reproductive et amoureuse.

⁴⁰⁰ *Les Gammes : vers*, Paris, Vanier, 1887, p. 27.

s'astreint le poète, qui travaille ces textes et inscrit encore les origines de l'homme dans la permanence. Car, contrairement à ce que nous avons pu lire dans les écrits décadents, cet atavisme, auquel est substituée la notion d'amativité, ne s'offre pas comme l'indice d'une primitivité mal domestiquée vers laquelle l'individu fait retour, mais comme le moteur d'un devenir incessant. Ce mouvement partirait du « Rien-encore » de la « Terre première », et aiguillonnerait l'homme vers son « apothéose concluante » par la force de son désir d'être et de procréer⁴⁰¹.

Pour autant, cette permanence n'invite pas à embrasser la stase ou l'immobilité, mais bien à reconnaître la pérennité des essences dans un monde artificiel et une nature illisible pour qui ne sait pas la lire en poète. Ainsi le passé préhistorique peut-il embrasser le présent et l'avenir et ne constitue plus ce moment embryonnaire honteux dont le retour inavoué doit être condamné : « [d]ans la nuit d'un Passé s'abolissant mais qui est à vénérer, pour l'aube malaisée d'un Futur entendez poindre les Timbres⁴⁰². » Cette acceptation, qui finit par échapper au temps et admettre toutes les époques n'implique pas pour autant de célébrer la contemporanéité, loin s'en faut : nous verrons que René Ghil aura une influence sur les poètes promoteurs de la modernité, y compris industrielle, mais pour l'heure, il reçoit encore l'influence des milieux symbolistes qui refusent de participer à « l'universel reportage » dont procède jusqu'à la langue courante et dont le refus de l'emploi du terme d'atavisme constitue peut-être un discret indice. C'est notamment la proposition de Marc Angenot qui, parmi d'autres riches et stimulantes analyses sur l'état de la langue durant cette période, comprend cette tension vers la permanence comme une réaction à l'usage quotidien et utilitaire de la langue et remarque que, chez Ghil, « [l]a pathologie de la rareté langagière exprime la crise de la littérature, dévaluée par le contact avilissant avec l'éphémère et le bruyant discours social, dominé par la forme journalistique [...]»⁴⁰³.

Il serait intuitivement bien justifié d'attendre la thématique de la permanence, à plus forte raison d'une persistance des origines sensible dans la nature, évoquée en termes savants, donc abordée depuis la préhistoire, de la part d'une école dont nous avons vu la

⁴⁰¹ *Traité du Verbe, op.cit.*, p. 13.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 41 (à propos de Wagner).

⁴⁰³ Voir à ce propos l'alinéa 72 du chapitre 7, de l'imposant *1889. Un état du discours social*, de Marc Angenot. « Chapitre 7. Français littéraire, français national », (*op.cit.*).

revendication de l'influence scientifique. Néanmoins, et probablement en raison des causes que nous venons d'identifier avec Marc Angenot, René Ghil veut imposer à la poésie une langue pérenne, bien loin de l'obsolescence assumée de la poétique décadente⁴⁰⁴, à laquelle l'usage des technoclectes semblent contrevvenir, puisque sa prose en est presque dépourvue. Pourtant, son programme poétique à venir dès le seuil des *Légendes d'âmes et de sangs*, en 1885 formule cette annonce : « Puis, deux derniers [livres] viendront : un, où d'après les seules données de la Science moderne, j'exhumerais les Temps de l'homme animal, avec, en les prèles énormes, les visions pâles et passées des plésiosaures et de l'elephas primigenius [...]»⁴⁰⁵. » Cependant, nous l'avons dit, l'ouvrage déroule plus volontiers des hymnes panthéistes à la fécondité sur fond d'ahistoricité qu'il ne puise dans les données de la préhistoire qu'annoncent pourtant ces lexèmes paléontologiques. Le technoclecte semble davantage mobilisé comme un indice de scientificité ponctuel, dans le passage sus-cité, censé attester des bonnes connaissances de l'auteur en matière de préhistoire, mais dont l'usage abusif dérogerait à la pureté du langage vers laquelle veut tendre le poète. En effet, nulle part ailleurs nous ne retrouvons de précises mentions de la préhistoire, et jamais Ghil ne dépeint de paléoenvironnements.

C'est pourquoi, même lorsqu'il s'engage manifestement sur le terrain préhistorique sur le plan thématique, comme dans le « Meilleur Devenir », qu'il présente lui-même comme un « poème du transformisme⁴⁰⁶ », le récit de l'émergence des premiers « quadrumanes » qu'il narre ne se dépare pas du style sibyllin caractéristique du symbolisme. Il décrit alors « l'être médiat⁴⁰⁷ » qui erre

en les droitures qui large éloignent en sorte
végétant d'ères et longtemps nueusement
ondant le mouvement d'êtres et de nuits, d'où sorte
et par heurts et par sauts l'élan perpétuel
de quel vertige quadrumane : en les droitures
des végétaux géants dont appète l'exploit
les nouveaux Adaptés domptent haut les natures.

⁴⁰⁴ Dont Paul Bourget a rendu compte dans sa « Théorie de la décadence » dès 1883.

⁴⁰⁵ *Légendes d'âmes et de sangs*, Paris, Frinzine et C^{ie}, 1885, pp. 1 et 2.

⁴⁰⁶ n° du 7 juin 1888, p. 7.

⁴⁰⁷ La suite est publiée dans le n° du 15 novembre 1888, p. 65.

En dépit des prétentions affichées par son auteur qui accompagne ses poèmes d'une matière théorique sensiblement aussi volumineuse, un tel poème ne semble que très peu parvenir à mettre en application la méthode instrumentiste, qui l'infléchirait vers un pur jeu phonétique, et son analyse se prête plus aisément à une approche thématique et imitative. Sur le plan thématique, d'abord, on retrouve l'association de la primitivité à l'élémentaire en même temps qu'à l'idée de permanence *via* l'emploi du terme « végéter » dont le rappel avec le quasi homophone « végétaux » indique la polysémie : il y a bien un lien qui se tisse, par ces effets d'échos, entre inertie et monde naturel, en l'occurrence, végétal. Ces termes appellent phonétiquement le « vertige » enrichissant le champ sémantique de la verticalité dont nous reparlerons. Sur le plan imitatif, le rythme, dont on sait qu'il fait l'objet d'une attention particulière chez Ghil, mérite commentaire : alors que les deux premiers vers s'énoncent en alexandrins réguliers qui embrassent éventuellement cette idée de mouvement continuellement répété, le troisième figure l'éloignement des ondées et nuées qu'évoquent ce qui précède en faisant littéralement sortir du patron métrique le verbe « sortir », qui rime pourtant parfaitement avec son homophone du premier vers cité. Alors que ledit vers emploie le terme « sorte » au sens de « façon », mais aussi, ce qui fait sens avec l'ensemble, d'« espèce », le mouvement régulier posé par l'alexandrin subit une saillie qui déstabilise l'immobilité de l'ensemble et peut en ce sens évoquer la figure de l'ellipse élue par le poète, donc la répétition du même avec déviation ou, pour exploiter la terminologie darwinienne, avec modification⁴⁰⁸.

Puis le poème revient à un alexandrin très régulièrement rythmé (3/3//2/4) qui scande bien le rythme des « heurts » et « sauts » duquel procéderait l'évolution, contrairement au suivant qui place le « quadrumane » à la césure pour le faire justement saillir. Nous comprenons donc que ces effets de saillance, qui reconduisent le schéma vertical suggéré par le champ lexical, disent bien quelque chose de la vision des origines proposée par le poète,

⁴⁰⁸ L'image de l'ellipse est fréquemment convoquée dans le *Traité du Verbe*, mais plus nettement assimilée à l'évolution dans *De la poésie scientifique* (*op.cit.*, pp. 51-52) : « Mais l'Ellipse sort péniblement et par intermittences, à travers les vicissitudes inhérentes aux conditions de durées partielles, de ce Cercle primordial par quoi nous suggérons la Matière unique. Fatalement l'Ellipse, par périodes, se raccourcit donc, et par loi de pesanteur même, vers le dessin originel : c'est-à-dire l'évolution n'est pas continuellement en expansion. C'est à quoi répondent les périodes de décadence dans la nature et les êtres. » André Barre, chroniqueur plus tardif du symbolisme (*Le Symbolisme*, Paris, Jouve et Cie, 1911, p. 320), relevait lui aussi ce lien : « Issu des doctrines évolutionnistes, son système se résume ainsi : la matière est éternelle et illimitée. Elle se meut, non comme le déclare Goethe, selon la spirale, non comme le schématise l'italien Vico, selon le cercle, mais selon l'ellipse, car par l'ellipse elle sort de la fatalité du cercle et tend vers l'affranchissement infini de la ligne droite. Tout cela pour démontrer que la matière progresse et va vers le Mieux. »

mais sans recourir pour ce faire aux outils de l'instrumentation verbale. Si nous prêtons dorénavant attention au jeu des consonnes et voyelles qui pourraient être l'indice de son application, nous remarquons d'abord l'allitération en dentales (« [d] » et « [t] ») supposées correspondre aux « Harpes stériles⁴⁰⁹ » dont on ne voit pas l'approfondissement de sens qu'elles apporteraient à la strophe, alors que la simple et plus évidente sensation de rudesse que provoquent ces consonnes suffisent à figurer une humanité primitive et pré-verbale. Concernant l'emploi des voyelles, différentes assonances sont repérables dont la plus évidente en [ã] qui assure la transition après les deux alexandrins classiques vers le troisième déjà commenté. Or de telles assonances, si l'on se réfère à la méthode instrumentiste, doivent appeler les « Orgues hiératiques⁴¹⁰ ». Libre au lecteur d'imaginer l'agrément euphonique que produiraient les harpes et orgues entremêlés par ces sonorités qui sont supposées les convoquer, mais, à nouveau, de tels effets ne nous permettent pas de dégager des pistes fructueuses concernant le sens du poème plutôt que sa seule forme⁴¹¹.

Bien plus fertile nous paraît l'effet produit par le retour de l'allitération en « [t] » dans les derniers vers cités sur le plan imitatif, bien que l'auteur se refuse à l'emploi de tels procédés⁴¹², ce qui confirme l'écart entre son programme poétique et son exécution, mais aussi sur le plan purement visuel : elle accompagne ce qui ressemble à l'évocation de la sortie de l'homme de l'animalité, qu'elle rappelle encore phonétiquement par sa rudesse, mais qu'elle déploie vers le haut par sa forme visuelle. Or, nous l'avons annoncé, le champ sémantique de ces strophes, et plus encore des suivantes, suggèrent un élan vers la verticalité, qui infléchirait l'ellipse vers le haut, qui est autant la hauteur de la posture bipède à venir que la supériorité de l'homme qui dompte la nature et, avec elle, les éléments qui la composent et qu'évoquent les vers précédents. Ainsi, de tels exemples issus de l'œuvre non-théorique de René Ghil n'invalident en rien la possible pertinence du système qu'il promulgue et nous pouvons tout à fait lire ses poèmes par ce prisme ; mais, pour saisir le discours qu'il porte sur la question des origines, le recours à d'autres outils d'analyse, aussi contre-intuitive que soit l'application de ces procédés classiques à une poésie qui veut rompre avec la tradition, demeure plus opérants.

⁴⁰⁹ Concernant les harpes rendues par les [t] et [d] stériles, voir le *Traité du Verbe*, *op.cit.*, p. 28.

⁴¹⁰ Pour les « ia, éa, oa, ua, oua, an et ouan pour les Orgues hiératiques. », *ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*. « Cependant la seule origine est là, de même que les Voyelles sont de la langue la genèse ».

⁴¹² *Ibid.*, p. 20, Ghil veut une poésie « hors du balbutiement primordial » et refuse d'en faire une expression entièrement « imitative » pour pouvoir exprimer des notions en se passant du cratylisme.

Nous avons ainsi pu dégager les éléments insignes que sont la temporalité elliptique directement inspirée de l'évolutionnisme et formellement reconduits dans la métrique, la dynamique ascensionnelle qui l'accompagne et déploie une poétique du progrès célébrant les « exploits » des ancêtres que le contemporain est amené à prolonger.

Si nous n'y aurons plus vraiment recours comme moyen d'analyse, veillons néanmoins à ne pas évincer définitivement les outils de l'instrumentation de nos clés de lecture pour la suite de l'examen de la poétique ghilienne qu'il nous reste à mener et rappelons-nous que l'une de ses principales vocations, qui dit cette fois clairement son nom par celui que choisit le poète pour son école, est d'introduire plus franchement, et plus symphoniquement peut-être, la musique dans le vers. Or, songeons encore que la musique, pour Ghil qui manifeste encore en cela la nature symboliste de son inspiration, constitue la matrice primitive de toute poésie : avec l'héritage wagnérien, « [...] la Poésie quitte de déclamation passe à travers la Musique pour reprendre les trésors dont se servit celle-ci, et ainsi nue ment occupe sa place vraie : la première⁴¹³. » En cela, et en dépit de l'intérêt évident et exhibé des symbolistes, Mallarmé y compris, pour le quatrième art, Ghil se distingue de son maître en systématisant ce commerce avec la musique et l'un et l'autre, théoriquement, empruntent des voies différentes pour parvenir aux origines⁴¹⁴. C'est donc bien davantage dans le postulat théorique que posent l'auteur et ses émules plutôt qu'au sein des poèmes qu'il concerne qu'il faut chercher, chez ces poètes, les indices d'une obsession réelle pour la primitivité et le supposé état originaire de l'activité poétique. Ainsi, sans que l'auteur ne justifie jamais ce qu'il postule comme une évidence, il garantit que l'audition colorée permettrait la « montée vers les heures lointaines [...] où tous les Arts inconsciemment impies reviendront⁴¹⁵ se perdre

⁴¹³ *Écrits pour l'art*, n° 3, mars 1887, p. 34.

⁴¹⁴ Joseph Acquisto attire notre attention sur cette différence notable entre Ghil et Mallarmé : « A foreign language (for Mallarmé [Joseph Acquisto fait ici référence à sa théorisation depuis les *Mots anglais*]) or a fictive version of one's native language (for Ghil) becomes the ideal to which poetic language should aspire ». « Une langue étrangère ou une version fictive d'une langue originaire (pour Ghil) devient l'idéal auquel devrait aspirer la langue poétique. » ACQUISTO, Joseph. "Between Stéphane Mallarmé and René Ghil: The Impossible Desire for Poetry." *French Forum*, vol. 29, n° 3, 2004, pp. 27–41, <http://www.jstor.org/stable/40552575>. Accessed 15 Apr. 2022, p. 4.

⁴¹⁵ Outre l'idée d'une unité de la nature en amont du temps (les heures lointaines), relevons le préfixe itératif qui insiste sur le caractère immémorial de l'état que désigne la quête poétique.

en la totale Communion [...]»⁴¹⁶. », ou encore que les couleurs des voyelles sonneraient le retour au « mystère primordial⁴¹⁷ ».

Nous allons pourtant observer comment l'auteur, dans les deux œuvres que nous avons isolées tout à l'heure, accueille la préhistoire au sein de ses thématiques. Mais, auparavant, il convient de démontrer, sans trop nous y attarder, que l'innutrition des préoccupations en matière d'origine de la poésie et plus largement de l'humanité s'écrit sous d'autres plumes que celle de Ghil dans les publications véhiculant les idées de l'instrumentation verbale, là encore au sein des pages les plus théoriques. Cet attachement à la thématique des origines est notamment perceptible à travers les lignes par lesquelles les quelques poètes rassemblés sous la bannière instrumentiste se désignent. Henri de Régnier présente, par exemple, le poème « Carmen perpetuum » de Vielé-Griffin, comme l'expression de « l'Éternel Amour, légué de siècle en siècle et survivant dans l'âme de l'actuel poète [...] » présenté, page suivante, comme un « barbare » issu des temps « mythiques » et immémoriaux⁴¹⁸. Pas plus que ses disciples Ghil ne tient à situer où mène la remontée des siècles ni décompter leur nombre, et comme eux, il préfère aux datations et précisions chronologiques les notions d'éternité, de perpétuité et d'immémorial. Ainsi, les premiers poèmes du *Meilleur Devenir*, premier livre de son *Dire du Mieux*⁴¹⁹ développent une poétique de l'atemporalité qui les situent davantage du côté du symbolisme duquel leur auteur veut les extraire que de l'apport savant revendiqué. Observons d'abord deux clôtures de poèmes allant dans ce sens :

vœu de Transport lent immanent à un volume :
et au longtemps d'advenir qui dans lui-même ! est
qui n'a point et l'Avent et le Terme, et n'est lentes
qu'œuvres d'évènements en l'immense et l'augment :
vœu de Transport lent immanent à un volume :
Amour — germe dans lui de lui germant — Amour⁴²⁰...

⁴¹⁶ *Traité du Verbe*, op.cit., p. 39.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁴¹⁸ *Écrits pour l'art*, n° 3, mars 1887, p. 38.

⁴¹⁹ Lui-même inscrit dans son projet plus global d'*Œuvre*.

⁴²⁰ *Œuvres I. Le Dire du Mieux. I, I. Le Meilleur Devenir*, op.cit., p. 12.

Cette fois encore, nous ne nous arrêterons pas sur les paramètres phonétiques et rythmiques de cet extrait, d'autant plus que nous y retrouvons l'assonance en [ã] qui ne s'est *a priori* pas offert à l'interprétation, plus haut. Cependant, le retour permanent des phonèmes participe à un effet de va-et-vient qui enrichit celui appliqué au lexique. Il convient alors de mener un relevé, fût-il succinct, qui nous permettra de mieux cerner ce qui fait aller et retour. Car la suggestion d'une temporalité anhistorique passe notamment par l'homophonie *Avent/avant* qui mêle discours historique, ou au moins chronologie (puisqu'il est mis en balance avec « Terme ») et biblique. Il semblerait que Ghil fasse ici, non pas alterner, mais bien cohabiter les possibilités de l'imaginaire des origines dégagées plus haut, puisque coexistent temporalités situées et discours biblique. Le lexique témoigne par ailleurs de cet entremêlement : les termes « immanent », « longtemps », « lentes », dialoguent ensemble par le jeu des sonorités. Cet effet de récurrence, de balancement qui se déplace en avançant dans la strophe, puisque les mots sont répétés mais n'occupent pas la même place dans l'économie métrique de vers en vers, est brisé par le dernier vers cité, avec sa structure en chiasme. Il introduit le concept d'amativité, donc d'amour couplé à la reproduction, qui fait événement dans le cours des choses et en relance la dynamique. Ailleurs, une autre strophe semble justifier cette double temporalité en inscrivant cet événement, si tant est que l'on puisse nommer ainsi un fait processuel, dans ce que nous avons désigné plus haut comme une géopoétique. Autrement dit, les éléments sont posés à la fois comme cadre et sujets, ce qui permet le dialogue entre événement et immuabilité :

Mais dans
la pluie et mer où lent noieront les monts qui girent
de derniers levers droit au hauts luxuriants,
dure, qui dure lent en ardeurs qui n'ouvrirent !
le métal d'élan des heurts grands et leurs Torrents —
la pluie et dans la mer où lent noieront les monts ardents
(la pluie illuminante et lourde dégénère)
en œuvre lente dans les âges véhéments
lourd agirent et demeurent des gisements⁴²¹...

Ces deux derniers vers inscrivent la dualité mouvement-immuabilité dans un cadre paléontologique qui en pose aussi les conditions (en ce que la paléontologie observe les traces immuables de ce qui est passé) : l'« œuvre lente » de la création, qui, par le choix du lexique, s'assimile à un travail processuel autant qu'à un ouvrage d'art, s'élabore dans des âges

⁴²¹ *Ibid.*, p. 16.

nécessairement violents, appelant l'imaginaire farouche associé à la préhistoire. Cette mention permet la conjugaison à la sixième personne et au passé simple d'« agir », ajoutant à l'idée d'une action cosmique certes continue, mais passée, celle souvent convoquée de « giration », donc de répétition à l'œuvre dans la création. La conjugaison au présent du verbe « demeurer » qui suit, associé aux « gisements » qui font plus évidemment signe vers la paléontologie, justifie cette interprétation et resserre le lien qui se noue entre présent et passé. Bien d'autres exemples issus du *Meilleur Devenir* serviraient à nourrir les analyses que nous venons de proposer, que ce soit sur le plan de la temporalité ambivalente suggérée et de sa caractérisation comme un long élan, sans cesse répété, vers le mieux, et ce par les lexèmes, leur agencement dans la progression du poème ou encore le travail sur les sons, en faisant circuler, voire tournoyer les motifs qui se répètent et s'enrichissent petit à petit⁴²². Une rupture est néanmoins sensible à partir du poème V, qui fait basculer l'ensemble vers l'événement singulier que constitue l'irruption du vivant, bien qu'elle s'inscrive aussi dans cette dynamique plus globale de germination universelle et qu'elle s'insinue parmi les autres motifs plus qu'elle n'advient :

Mais lent adaptaient-ils quant à imprudemment
aller les purs et les premiers sortis de l'onde
(quels animaux des eaux inaptés à mouvoir)
à étrangers avènements aux monts du monde :
lent qui loin de la mer émeuvent vers le mont
les mêmes qui naissent Autres par un laps long⁴²³.

Le poète, à ce propos, cède parfois au langage technolectal, bien que celui-ci, répondant encore aux enseignements du maître de la rue de Rome, ne désigne pas franchement les êtres qu'il paraît concerner : le poème VII, en particulier, déroule le champ sémantique de l'insecte sans jamais nommer son hyponyme : « du/ vent supporté par les irradiements diptères/ des saltigrades doux n'iront plus vers les eaux⁴²⁴ ». L'évolution irrémédiable de la mer vers le ciel est encore suggérée par d'autres termes compatibles avec l'imagerie entomologique : « nueusement », « ailes », « vol agitateur ». Une autre rupture dans la progression du recueil, non moins discrète, peut encore être repérée dans le poème IX. Elle se caractérise notamment par l'apparition d'animaux manifestement plus complexes dont

⁴²² Voir, parmi d'autres exemples, *ibid.*, p. 24.

⁴²³ *Ibid.*, p. 26.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 33.

l'introduction, malgré l'entrelacement fluide des motifs, est rendue saillante par l'adverbe qui en marque le seuil, les exclamations qui ponctuent cette apparition, mais aussi la submersion du lexique par des termes nouveaux, que ce soit à l'échelle du recueil autant que de la langue (néologismes fréquents) :

Mais il est en aventure
cahots et sauts ! parmi l'âge des végétants :
que mal quadrupétant par des géométries
longipèdes et mal adroites,
Triturant plus avant de Terrains aux galops
de nouveaux
Advenus, à grands exils et en des peurs nues
cahots et sauts ! vont dans Terres et dans îlots
errants de rauqueurs⁴²⁵...

Pas plus que les insectes, ces êtres ne sont nommément présentés. On peut cependant soupçonner une allusion au ptérodactyle (« doigt ailé ») dont l'étymologie et l'imagerie sont discrètement mobilisées : « aléatoirement ailés de nuits doigtées/ de nouveaux Advenus à l'altitude issant/ agitent le destin d'angulaires montées »⁴²⁶. De fait, la subordination à la poétique symboliste de la suggestion, préférée à la désignation franche, dans de tels moments de l'économie du recueil, doit attirer notre attention et nous inviter à la comprendre au-delà de ce seul soupçon de sujétion tardive. Reconduite dans le contexte d'une célébration de la vitalité, ici adressée à la dynamique de la nature à l'œuvre dans les âges préhistoriques, mais aussi d'une poétisation de la théorie de l'évolution, ces effets de suggestion semblent travailler à saisir le vivant au moment de son éclosion, bien en amont de leur nomination et classement par la science, plus qu'elles ne fuient cette dernière. Ainsi, Ghil propose bel et bien une poésie qui tente de dépasser le symbolisme, en appliquant la poétique mallarméenne à un système et qui, ce faisant, lui soustrait son éventuelle gratuité. Ainsi, il la réconcilie avec une philosophie notoirement matérialiste, en cela qu'elle s'assume comme terrestre et sensible. Un dernier événement du recueil servira à étayer cette hypothèse, l'introduction de notre ancêtre « quadrumane », particulièrement distingué par ses « doigts », dans les poèmes XI et XII :

Dans l'âge des natures longues ! cet Astre et
les astres illimités de nuit et de nues
nuaient les Yeux : et dénoués ont amples et
environnants erré les gestes d'immortelle

⁴²⁵ *Ibid.*, pp. 38, 39.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 39.

hauteur, longtemps avérant l'Homme :
déhérents⁴²⁷ !

L'être dont il est question, fait rare, nous l'avons vérifié, est bel et bien nommé, à l'issue d'une mise en suspens qui, syntaxiquement, ménage l'attente : l'homme. Cette ponctuelle nomination franche vient certes à l'encontre de la poétique de la suggestion mallarméenne dont nous avons voulu retrouver la trace chez l'élève dissident et permet un effet de saillance évident. Pour autant, cette strophe ne contrevient pas, loin s'en faut, aux enseignements du maître renié. D'une part, si la structure et l'agencement des motifs permettent bien un effet d'attente, celui-ci n'est sans doute pas entièrement cosmétique : il s'agit de rendre compte d'un avènement que prépare le processuel travail de la nature, dont la lenteur est par ailleurs rappelée. D'autre part, mis à part, encore, les jeux euphoniques qui dessinent une partition ostentatoirement musicale, le lexique installe des motifs qui serviront plus tard à désigner l'homme, en particulier le *geste* et, plus encore, la *hauteur*. Le tropisme de la verticalité, dont nous avons vu des expressions ailleurs, vient à nouveau participer à une célébration du progrès vers le mieux, qui affleure à l'occasion d'une circulation des motifs. Au regard de cette apparente et incessante répétition, l'effet de rupture qu'implique l'introduction de ce nouvel être brise la circularité et garantit le schéma elliptique du poème qui veut rendre compte de celui de l'évolution. En effet, de même que l'ellipse se distingue de la parfaite circularité, le poème ménage des événements, en l'occurrence l'irruption d'un sujet, au sein de ses boucles répétitives, et de même encore, l'évolution procède de répétitions avec modifications. Cette apparition est investie de tant d'importance qu'elle justifie un changement de section, du *Meilleur Devenir* vers *Le Geste ingénu*, ce qui extrait assurément le *Dire du mieux* et, plus généralement l'*Œuvre* dans laquelle il s'insère, de toute poétique décadente dont nous avons prouvé l'anti-humanisme.

Cette deuxième section du *Dire du mieux*, donc, *Le Geste ingénu*, s'ingénie à prendre acte de l'éclosion de l'humanité sans pour autant perdre de vue la perpétuelle dynamique évolutive de la nature dans laquelle l'insère le poète. Nous ne commenterons pas outre mesure ces vers, puisque ce qui nous importe à ce stade de notre étude de la préhistoire ghilienne, c'est bien la vision qu'il en propose. Ils serviront cependant ici à confirmer que Ghil insère

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 51.

bien le préhistorique dans le travail incessant de l'évolution, mais aussi et surtout nous relie à lui, par le chaînage de la procréation amoureuse :

Heureux multiplieront les appels dont l'âme erre
appelant les exils exempts d'autres départs
à l'amour nuptial en même Terre et ère
quand le sort rédempteur des vœux
voulant : nous⁴²⁸ !

Cette irruption de la quatrième personne que la structure met ostentatoirement en relief s'insère dans une focalisation graduelle vers l'individu qui vise peut-être autant à lui reconnaître sa singularité qu'à rappeler sa solidarité avec l'ensemble du vivant. La suite du recueil, en installant les personnages conceptuels et plastiques de « lui » et « elle », poursuit cette direction tout en garantissant à nouveau la compossibilité du discours mythique, puisque l'intertexte biblique est évident, et biologique, puisque ces pronoms personnels peuvent également être compris comme les instances garantes de la reproduction sexuée et de l'amour qu'ils rendent possible :

et parmi le millier de ramures du monde
vaste du manque aux Yeux de regrets du serment
qui d'aurore en néant évaguerait par l'onde
la mémoire des mers murmure indulgemment.

c'est là l'air à voix grandes
nuptial et voulu par la vierge, dûment –
Il m'est en heur de nuit stellante à moi guirlandes
(comme palmes, mes mains universellement
clament qu'en vérité plus pure que pure onde
mon désert a goûté des ailes les plus grandes.
le radieux vent de la gloire et qui ne ment⁴²⁹)

Le premier quatrain cité resitue l'homme dans la vastitude de l'espace de la nature, mais aussi dans la profondeur de sa temporalité, en recourant à nouveau à la mobilisation de l'élémentaire, qui, encore, semble submerger l'homme dans la nature et le passé en même temps que suggérer un lien privilégié voire affectif avec eux. Le dernier vers de ce quatrain, particulièrement, déploie une allitération si ostensible qu'il est tentant de soupçonner une intention imitative en dépit des préventions de l'auteur. Mais nous retiendrons surtout de ce

⁴²⁸ *Œuvres I. Le Dire du Mieux. I, I. Le Geste ingénu, op.cit., p. 5.*

⁴²⁹ *Ibid., p. 37.*

passage que, au-delà de sa qualité musicale, il cimente l'idée d'un élément aquatique porteur du passé des hommes et d'une possible communication avec le cosmos qu'il figure par métonymie. Cette possibilité est suggérée par l'adverbe personnalisant appliqué au « murmure », terme qui suggère l'émission confuse de paroles rappelant à l'homme, dans le présent, son origine embryonnaire.

La strophe suivante, en personnalisant cette fois « l'air », dont on ne peut s'empêcher d'envisager l'homophonie musicale, déploie cette connivence de l'homme et de son environnement à l'ensemble du cosmos. Cette solidarité semble assurée par la dynamique de l'amativité (« air [...] nuptial ») qui circule autant dans les êtres que les choses, et qui s'impose autant comme un vouloir qu'un droit ou un devoir. De ce point de vue, Ghil propose une lecture singulière et complexe de l'évolutionnisme qui ne tranche pas entre libre arbitre et déterminisme biologique, entre lutte ou sélection consciente et sujétion au hasard. Surtout, cette strophe consacre un nouvel événement qui prolonge le mouvement, observé plus haut, de resserrement de la focalisation : l'introduction de la première personne. Par conséquent, le poète fait donc à nouveau coïncider vision de l'évolution et procédés poétiques, ici, mise en circulation des motifs et mise en relief de sujets, puisque la progression elliptique dans le temps long est rendue sensible par la remontée progressive des personnes grammaticales, d'abord absentes, témoignant ensuite de la solidarité de l'espèce (« nous »), avant de consacrer l'avènement de l'autre et de soi, donc de l'individu.

En ce sens, la poétique ghilienne de la permanence œuvre bien à une mise en relation de l'homme et de la nature en insistant sur son inscription en son sein, inscription qui, comme chez d'autres symbolistes, ne saurait se comprendre nous l'avons vu, comme une dissolution, mais plutôt comme une intégration de l'homme dans un plan cosmique auquel le sujet, plus qu'il ne s'y perd, participe. Cependant, le poète affirme bien la singularité de sa poétique des origines vis-à-vis de l'école de laquelle il tient à s'émanciper : l'homme, compris comme espèce mais aussi dans son individualité, participe à ce plan en vertu de la dynamique de l'évolution qui l'y relie et dont l'amour, idéalisé, mais dans une perspective qui admet ses motivations biologiques, s'offre comme une condition. Il propose donc un nouveau modèle d'idéalité qui ne descend pas d'arrière-mondes supérieurs ou ne pose pas comme condition l'élévation de l'homme vers eux. Ce modèle admet la matérialité et oppose à la transcendance symboliste l'immanence instrumentiste, dont la condition est la mise au jour de l'ascendance,

venue des profondeurs du temps plutôt que des nues. Citons encore, sans nous y arrêter mais au crédit de nos précédentes remarques, cette autre strophe où la poétique amoureuse se mêle aux tropes précédemment relevés de la profondeur du temps et qui s'offre comme l'épithalame consacrant à la fois, à travers la voix de « elle », l'union des êtres entre eux et avec une nature éternelle :

et là vers Toi,
comme vraiment involontaire
est la montée de mes Yeux où l'aveu luit
inaveuglé du vent d'haleines et de nuit.
Autant loin qu'il n'est vèpre, ma mémoire errante
dans le pur âge des matins est avérante
que nous nous vîmes dans des Temps, doux végétants
et dont après départ mutuel est longtemps
comme douleur d'un heur déserte en les mémoires⁴³⁰.

C'est donc bien le traitement de la problématique des origines qui fonde la distinction, voulue par lui, de René Ghil vis-à-vis de son ancien maître. Plus encore, le discours savant ne fait pas seulement l'objet d'un traitement ou, au contraire, d'un évincement, mais configure bien l'ensemble de la poétique de l'auteur qui ne la reconduit pas seulement thématiquement dans son œuvre mais l'érige comme un système qui conditionne autant les choix rythmiques et sonores que les audaces amplement systématisées et théorisées sur le plan de la métrique. René Ghil témoigne donc d'une lecture et d'une transposition originale de la théorie évolutionniste, qui non seulement l'admet, mais l'insère dans une poétique cosmique optimiste, humaniste et soucieuse de célébrer un progrès universel. Cette poétique ne saurait cependant être comprise comme la simple exaltation de son époque et de l'industrie qui la caractérise, mais plutôt comme celle d'un mouvement permanent dont l'amour est le moteur⁴³¹. Ce dernier aspect ne nous paraît pas anodin et a par ailleurs été remarqué et commenté par les contemporains les plus avisés, en matière de poésie comme de sciences des

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴³¹ Pour Nicolas Wanlin, le caractère optimiste du darwinisme selon Ghil le distingue des autres poètes qui entreprennent de s'engager sur le terrain biologique : « Là encore apparaît l'importance de l'imaginaire haeckelien par opposition à celui qu'évoque le nom de Darwin ; non que Darwin n'ait pas porté une vision optimiste de l'évolution, notamment dans *La Descendance de l'homme*, mais parce que sa réception, en se focalisant sur le darwinisme social (et Spencer), a définitivement associé son nom à un imaginaire délétère. Ghil représente par excellence l'écrivain qui exalte le "darwinisme positif" dans son œuvre [...] » (« La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *op.cit.*, pp. 91-104, alinéa 26). Dans une note de bas de page de sa préface pour *Les Dates et les Œuvres* (*op.cit.*, p. 117), Bobillot remarque aussi la coloration anti-spencérienne de la pensée ghilienne.

origines, ici en la personne de Rémy de Gourmont qui voit dans le mélange de positivisme et de sentimentalisme inhérent à la poétique ghilienne un « transformisme par l'amour⁴³² ». Pour autant, cette réconciliation n'est pas jugée d'un œil bienveillant par le critique qui rétribue l'audace du symboliste dissident en réprobations à l'endroit d'un darwinisme jugé naïf : « Positivement, le positivisme est le christianisme retourné bout pour bout ; ce que l'une des croyances met au commencement, l'autre le met à la fin ; c'est une question topographique : le paradis terrestre a-t-il été la première étape de l'humanité, ou en sera-t-il la dernière⁴³³ ? ». Nous verrons tout à l'heure que de telles critiques pourraient être adressées aux avant-gardes qui sauront parfois se souvenir de l'apport ghilien et appelleront de leurs vœux, depuis une vision fantasmée de la préhistoire, l'avènement d'un âge d'or. Retenons pour le moment que la démarche du poète instrumentiste est loin d'être plébiscitée par ses pairs, cela a été rappelé, mais surtout que les accusations mettent parfois en procès, précisément, le caractère pseudo-scientifique de ces écrits, voire l'obsolescence de l'intertexte qu'ils exploitent⁴³⁴.

Si nous avons pu repérer des éléments qui témoignent encore de l'influence mallarméenne, notamment en matière de suggestion et d'hermétisme revendiqué, il n'en demeure pas moins que ces gestes sont mis au service de projets sensiblement différents : Ghil veut, lui aussi, inaugurer un langage poétique propre et en rupture avec la langue de la cité, mais au profit d'une musicalité totale, étendant son empire sur le mot, le son, et la couleur qui lui est attachée⁴³⁵, devant rendre compte d'un état idéalisé du sentiment d'être au monde depuis les origines. En dépit de ces dissemblances, les fondements mallarméens de la poésie

⁴³² Rémy de Gourmont dans *Le Livre des masques* (tome 2, 1896-1898), *op.cit.*, p. 181.

⁴³³ *Ibid.*, p. 182.

⁴³⁴ René Ghil lui-même tient à rapporter, pour mieux asseoir son statut de maudit des lettres, les railleries dont il a été victime. Ainsi, une chronique hostile à la jeune génération symboliste et décadente, intitulée « Les Enfants s'amuse » s'interroge à propos de l'« Avant dire » (termes eux-mêmes épinglés) de Mallarmé : « Est-ce du français ? Est-ce du volapuk ? », *Le Temps*, 20 septembre 1886, p. 3. (Citations extraites de *Les Dates et les Œuvres*, *op.cit.*, p. 63). Les préfaciers d'un *Choix de poèmes de René Ghil* rapportent des critiques contemporaines portant sur la dimension scientifique de sa poésie : « Didactisme, voilà enfin la dernière des grandes critiques dirigées contre René Ghil. Sans aller bien loin dans l'information, on a déclaré sans se lasser que René Ghil « poète scientifique » s'était proposé d'exposer des connaissances dans ses vers. On a cru qu'il versifiait des théories philosophiques et les découvertes de la science moderne. De là à appliquer au Poète l'expression lamartinienne : "Le didactisme rimé, cette négation de la Poésie", il n'y a qu'un pas [...]. » (Gabriel Brunet, Noël Bureau et Paul Jamati, *Choix de poèmes de René Ghil*, Paris, Messein éditions, 1928, p. 6).

⁴³⁵ Voir la proposition de Joseph Acquisto à ce propos ("Between Stéphane Mallarmé and René Ghil: The Impossible Desire for Poetry.", *op.cit.*, p. 8) : « What separates Ghil from Mallarmé is his approach to the recombination of words into works of literature. » (« Ce qui distingue Ghil de Mallarmé, c'est son approche de la recombinaison des mots dans le processus littéraire. »)

de Ghil restent donc discernables. Musicalité, hermétisme, suggestion, c'est l'exigence dont il investit ces éléments du programme poétique mallarméen et, surtout, la direction qu'il leur assigne, qui distingue d'abord Ghil. Il en va peut-être de même pour la question de l'évolutionnisme qui nous préoccupe. Nous sommes, en effet, en droit d'admettre, avec Joseph Acquisto, qu'il existe bien un certain darwinisme mallarméen, qu'il applique à sa théorie et que nous avons peu commenté pour mieux nous concentrer sur la question des origines qui nous occupe :

The cut and paste technique by which Mallarmé assembled *Crise de vers* is simply a more vivid example of the way all texts are constructed, that is, by the recombination of previously constructed words and phrases. Mallarmé does with whole paragraphs what every writer does with words, rearranging them in new combinations that alter their meaning. A consequence of this is that the individual word in *Crise de vers* loses its ability to signify and the building blocks of sense become larger, namely, the size of whole paragraphs. This text is approached through violent quasi-Darwinian struggle ("a contest for the true text"), and the synthesis is never achieved. This is Mallarmé in his most Ghilean moment : the very multiplicity of texts in the world ultimately, and ironically, suggests that there is only one text⁴³⁶.

Mais nous devons surtout convenir, à l'issue de notre étude de la poésie ghilienne et fort de nos précédents exemples, que l'usage instrumentiste de l'évolutionnisme nourrit plusieurs niveaux de l'écriture qui s'interpénètrent. D'abord, et René Ghil souscrit en cela à un programme littéraire que d'autres de ses contemporains, nous l'avons vu, inventent avant lui, la théorie scientifique oriente la poésie vers la narration en lui déléguant la mise en récit de l'histoire des choses et des êtres, en particulier des hommes⁴³⁷. Ensuite, elle assigne à la poésie une mission, plus encore que narrative, explicative, dans la mesure où elle se voit sommée de dévoiler aux contemporains les mécanismes souterrains à l'œuvre dans la nature

⁴³⁶ ACQUISTO, Joseph, "Between Stéphane Mallarmé and René Ghil: The Impossible Desire for Poetry.", *op.cit.*, p. 7. « La technique du couper-coller qu'a appliquée Mallarmé à l'assemblage de *Crise de vers* est simplement un exemple plus frappant de la manière dont tout texte est construit, à savoir par la recombinaison des mots et phrases précédemment construits. Mallarmé fait avec des paragraphes entiers ce que tout écrivain fait avec les mots, les réarrangeant en de nouvelles combinaisons qui en altèrent la signification. Par conséquent, les mots individuels, dans *Crise de vers*, perdent leur habilité à signifier, et les éléments constitutifs du sens deviennent plus larges, c'est-à-dire de la taille de paragraphes entiers. Ce texte est appréhendé par une lutte violente, quasi-darwinienne (« la compétition pour le vrai texte »), et la synthèse n'aboutit jamais. C'est Mallarmé dans son moment le plus ghilien : la multiplicité des textes dans le monde suggère en définitive, et ironiquement, qu'il n'y a qu'un seul texte. »

⁴³⁷ La dimension narrative de la poétique ghilienne est notamment remarquée par Joseph Acquisto : « To conclude, then, I suggest that seeing Ghil's work as pure fiction, in both the most pejorative and most exalted senses of the term, allows us to get beyond a surface reading that still expects the theoretical text somehow to map onto reality », *ibid.*, p. 14. « Pour conclure, je suggère donc que voir l'œuvre de Ghil comme une pure fiction, dans le sens à la fois le plus péjoratif et le plus exalté du terme, nous permet d'aller au-delà d'une lecture superficielle qui attend toujours que le texte théorique corresponde d'une manière ou d'une autre à la réalité. »

et d'inventer une langue idoine qui, seule, peut adéquatement en rendre compte. En cela, l'apport évolutionniste prolonge et complexifie la vocation orphique que s'attribue le poète symboliste⁴³⁸ en l'amalgamant à celle du savant. Enfin, la théorie scientifique engage la poésie sur le terrain de la philosophie métaphysique, puisqu'elle s'offre comme un outil privilégié de compréhension du monde dont le poème (et la théorie qui l'accompagne) rend compte intransitivement et met à disposition les clés de lecture, notamment en réactivant les thèmes poétiques par excellence que sont l'amour, le passage du temps et la mort, qui se voient investis et exploités à nouveaux frais par l'intertexte matérialiste sans jamais perdre leur dignité ou légitimité littéraire.

En cela, le projet du poète instrumentiste témoigne d'un phénomène de bifurcation intéressant au regard du moment de l'histoire littéraire que domine le symbolisme, et c'est ce qui justifie l'importance que nous lui accordons dans cette étude : s'il appartient à chacun et chacune de juger de la pertinence de ses propositions et de la réussite de sa tentative de dépassement, force est de constater qu'il prouve une direction possible que peut emprunter la poésie de la fin du siècle sous l'influence du contexte épistémique et à partir des mêmes héritages. Car si les échos du mallarmisme abjuré sont encore entendables dans la poésie de René Ghil, le socle commun baudelairien est, lui, évident et doit être rappelé, puisque, déjà, le lien entre synesthésie (audition colorée chez Ghil, correspondances chez Baudelaire) et originarité y est établi :

D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans analyse et sans comparaisons ; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité⁴³⁹.

Partant des mêmes prémisses poétiques et philosophiques que ses contemporains symbolistes, René Ghil intègre les données épistémiques de son époque dans son œuvre et, ce faisant, enrichit en même temps qu'il justifie leurs théories. Il les enrichit en investissant chaque paramètre du symbolisme d'un discours excessivement conceptuel qui dénote une

⁴³⁸ Verlaine ne dit pas autre chose à propos du projet de Livre de Mallarmé dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, (*Œuvres*, Vanier, 1905, t.5, p. 351) : « l'explication orphique de la terre qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence, [...] »

⁴³⁹ « L'Art romantique », dans *Œuvres complètes*, t.3, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 215.

insatisfaction à l'égard de la poétique mallarméenne, verlainienne et baudelairienne, et une volonté de pousser au-delà de l'ébauche théorique et de l'allusion les concepts d'unité, de synesthésie, de permanence et de suggestivité. Il les justifie parce que, précisément, cette volonté de dépassement passe par une production théorique massive qui vise à donner les clés de lecture de ses entreprises poétiques, mais qui pare également celles déjà engagées par les assidus des Mardis d'un argumentaire épistémique : l'audition colorée s'émancipe des correspondances baudelairiennes en bénéficiant de l'apport du physiologiste von Helmholtz, surtout, pour ce qui nous concerne, la réforme du rythme, de la syntaxe et du mètre, en somme, l'écart du langage poétique vis-à-vis de la langue ordinaire autant que des normes du genre, se justifie par la reconduction tentée des données de l'évolutionnisme.

Plus encore, il convient de décroiser les deux aspects que nous venons de désigner en reconnaissant que la parole symphonique que tente de fonder la théorie évolutive instrumentiste repose certes sur une ambition de rendre sensible une temporalité elliptique inspirée de la science, mais aussi de restituer un langage originaire sur un socle plus informé que les tentatives symbolistes que nous avons eu l'occasion d'analyser. Le premier aspect, la volonté de rendre sensible par le texte une dynamique macrocosmique elliptique, pourrait se résumer et s'imaginer par l'usage du polyptote : dans le poème ghilien, des termes de sens, de sonorités et surtout de racines communes circulent et se répètent en effet en se modifiant, mais le patronage d'une telle figure donne autant une image de l'évolution que d'une langue originaire qui reviendrait sans cesse sur ses bases depuis lesquelles se développer. Si ces deux aspects de la poétique ghilienne, l'application d'une dynamique évolutive qui cherche à appliquer au poème un plan cosmique et la tension vers un état originaire du langage, doivent être embrassés dans leur entière solidarité, c'est qu'ils bénéficient d'un cimentage permis par des prémisses philosophiques qu'avaient déjà installées certains des contemporains symbolistes : l'idée de permanence et d'extensivité des origines, de la préhistoire au présent, est réinvestie par le poète, ce qui motive d'autant plus notre choix de lui accorder une attention particulière dans notre observation du symbolisme et de la poétique des origines qui s'y épanouit.

B. De la poésie « évolutive » aux avant-gardes : Ghil, Verhaeren, Kryszynska

Le programme poétique de René Ghil et de ses rares zéloteurs formule un projet d'une ambition considérable et qui aménage une place d'une rare ampleur à la question des origines et au discours scientifique plus généralement. Pour autant, nous l'avons rappelé après ses contemporains, ses théories ont trouvé peu d'écho dans le vaste champ des propositions poétiques fin-de-siècle. Le nom de René Ghil, certes, est alors connu, et la contribution de Mallarmé, qui a préfacé le *Traité du Verbe* d'un « Avant-Dire » avant de se voir désavoué par son élève, n'y est sans doute pas pour rien. Mais les quelques témoignages que nous avons eu l'occasion de citer trahissent bien souvent une indifférence voire un mépris à l'égard de la théorie instrumentiste et de son auteur, dont on se demande parfois s'ils sont conséquents à une réelle consultation des textes. Tout porte à croire que la systématisation hypertrophique déversée dans essais et revues n'a eu pour résultat que de décourager la critique à lui accorder une attention approfondie. Il est à cet égard significatif que, même lorsqu'il paraît rétrospectivement louer l'auteur dont il tient à entretenir le souvenir, son contemporain Ernest Raynaud s'arrête sur l'expression thématique de son évolutionnisme, alors que nous avons démontré que cet aspect était de loin le moins saillant, en retrait devant un usage avant tout théorique et formel de la science :

Il a lu Darwin, Haeckel... Il a étudié les mystères de notre origine, suivi notre évolution depuis la monère primitive. Il a traversé, en imagination, les marais carbonifères, les forêts de l'âge mésozoïque. Il sait que notre imagination fut représentée à l'âge carbonifère par quelque chose – quelque chose – au sang froid et à la peau visqueuse – qui se cachait entre l'air et l'eau et fuyait devant les gigantesques amphibiens de l'époque. Il est instruit, j'imagine, de notre genèse paléontologique et sait quels liens nous rattachent aux mammifères pithécoïdes. Il sait que la nature n'use de nous qu'à titre de ferments nourriciers et prolifiques afin d'assurer la perpétuité de l'espèce : *Totus homo semen est, tota mulier in utero*. Il sait que la morale n'eut d'autre fondement, au début, que des nécessités d'hygiène ; [...]⁴⁴⁰.

Il serait bien stérile de mettre en doute l'exactitude des sources qu'identifie le critique et historien, d'autant plus qu'il a été contemporain de Ghil et a sans doute eu l'occasion de le rencontrer. En revanche, si elles sont avérées, ces lectures n'en demeurent pas moins quasi invisibles dans le réseau intertextuel qui trame souterrainement l'œuvre ghilien : nous y avons

⁴⁴⁰ RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs. II. 1890-1900*, Paris, La Renaissance du livre, 1920, pp. 73, 74.

en effet identifié un apport manifestement plus lamarckien que darwinien, dont l'élan vers le « Mieux » dénote l'évidente empreinte téléologique. Il semblerait que ce qu'a retenu Raynaud, davantage que l'échafaudage théorique complexe structurant l'instrumentation, c'est le vernis scientifique qu'il double à son tour en attribuant au poète des influences plus modernes, donc plus légitimantes sur le plan épistémique. Nous avons certes repéré de ponctuels technoclectes dans les poèmes précédemment analysés, mais leur usage est de loin moins massif que celui qu'en fait Raynaud qui en sature son texte, et cela aussi permet de faire bifurquer la dimension thématique de la préhistoire ghilienne vers une dimension théorique : en peignant un paysage qui accumule toutes les caractéristiques d'un paléoenvironnement telles que nous les avons observées dans le texte comme dans l'image (accumulation, monstruosité, hostilité, prédation), Raynaud semble reconnaître dans l'œuvre de Ghil une représentation de la préhistoire plutôt qu'une inspiration de l'évolutionnisme reconduite sur le plan théorique.

Or, durant les mêmes années qui voient la parution des souvenirs de Raynaud, une génération de poètes redécouvre les propositions de Ghil et s'en empare, en reconnaissant notamment l'audace et la fertilité de certains des aspects de son système théorique. Notre objectif sera dorénavant de situer l'apport ghilien dans la transmission aux avant-gardes modernistes du début du XX^e siècle des préoccupations pour les origines passant notamment par une réforme radicale de la poésie, en particulier, mais pas seulement, par sa dimension sonore qui intéresse spécifiquement ces générations. Nous nous permettrons donc, à ce stade de notre étude, une excursion hors des balises qui ont jusqu'ici constitué le périmètre de nos investigations, mais nous veillerons à ne pas perdre de vue le symbolisme et l'instrumentation que nous retrouverons sous la forme d'échos si ce n'est de tentatives de rénovations ponctuelles. Il s'agira en particulier de comprendre comment René Ghil a organisé la mise à disposition d'un matériau théorique qui autorise la cohabitation entre modernité et primitivité que feront leurs les avant-gardes et dont il nous faudra expliquer l'équivocité, avant d'observer ces effets de circulation partant d'autres poètes symbolistes, proches de l'instrumentation.

Nous tenterons donc ici d'interroger et discuter le caractère avant-gardiste de la démarche ghilienne⁴⁴¹, puis d'observer les traces qu'il a laissées ou non dans les avant-gardes du XX^e siècle. Ces questionnements impliquent d'emblée de situer le symbolisme à l'extérieur, ou en amont, du champ des avant-gardes, notamment en raison du conservatisme politique et esthétique qu'il affiche parfois, mais aussi de la pluralité de ses expressions qui ne sauraient répondre de concert aux exigences d'un programme commun⁴⁴². Il nous a en effet semblé qu'un aspect en particulier de sa poésie, peut-être l'un des plus importants, anticipait sur les expérimentations poétiques qui lui succèdent : la théorisation et la mise en texte des qualités sonores du texte poétique par Ghil ont-elles, par exemple, trouvé un écho dans les innovations poétiques qui se sont intéressées au son enregistré ? Nous faisons ici face à un évident paradoxe qu'il nous faudra éclairer, celui de la cohabitation d'un culte de la primitivité avec une exaltation de la modernité esthétique et technique. Prévenons d'emblée que les espaces d'expérimentation dans lesquels nous tenterons de vérifier la résonance ou non des théories ghiliennes ne correspondent pas à la poésie sonore au sens strict, mais bien plutôt à une conception plus large impliquant un usage des instruments d'enregistrement à des fins poétiques.

Un regard global fait effectivement apparaître une nette démarcation entre un Mallarmé qui serait le poète de l'espace, de la page (saillant dans l'expérience du « Coup de dés »), et un Ghil s'intéressant plus volontiers à la matière sonore. De telles apparentes divergences s'expliquent par la nature de la rencontre des deux poètes, selon Julien Marsot⁴⁴³ qui évoque la découverte de « L'Après-midi d'un faune » par Ghil comme une « scène primitive de sa découverte de Mallarmé par l'oreille⁴⁴⁴ ». Il y aurait à l'origine de l'admiration

⁴⁴¹ Jean-Pierre Bobillot relève les traits de ce qui fait de Ghil « historiquement, pour le meilleur et pour le pire, le fondateur de *la première avant-garde poétique*, identifiable comme telle, en France et, selon toute vraisemblance, en Europe ». BOBILLOT, Jean-Pierre, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », paru dans *Loxias*, 36, mis en ligne le 15 mars 2012 [dernière consultation le 25 avril 2022], URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7029>. §15.

⁴⁴² Comme le fait Béatrice Joyeux-Prunel, qui préfère en parler en termes de *mouvance* ou de *nébuleuse*, termes que nous avons repris à notre compte, au cours de cette étude, aux côtés de *sensibilité*, *culture* ou *tendance*, selon les contextes d'emploi. *Les Avant-gardes artistiques*, *op.cit.*, p. 240. L'autrice reconnaît cependant que le symbolisme complique la tâche de l'historien.ne de l'art en introduisant voire en se fondant dans les avant-gardes (*ibid.*, p. 244).

⁴⁴³ MARSOT, Julien, « Ghil hors de l'oubli où *la voix de Mallarmé* relègue aucun contour », *Études françaises*, volume 52, numéro 3, 2016, pp. 53–75. <https://doi.org/10.7202/1038057ar>

⁴⁴⁴ *Ibid.*, §.16.

de Ghil un « bien fugitif contact de l'ordre du sensible plus que de l'intelligible – de la *phonè* plus que du *Logos* » ; ainsi fonderait-il sa conception de la poésie sur une « mélecture » ou plutôt une « mésécoute » de Mallarmé⁴⁴⁵. À la différence de la plupart des symbolistes, qui louent en Mallarmé l'impeccabilité de son idéalisme, Ghil retient de « L'Après-midi d'un faune » un certain sensualisme, qui n'est pas pour autant l'érotisme sur lequel Huysmans s'attarde dans *À rebours* quand il commente le même poème. À cet égard, sa lecture, sensuelle au sens corporel et matériel, est symptomatique des raisons qui motivent sa rupture avec le symbolisme. L'originalité de cette lecture tiendrait à

Un double "réalisme" du poème par la voix se profile, que Ghil travaillerait toute sa vie : celui du matériau compositionnel phonétique que l'audition rend sensible (que voudra systématiser le *Traité du verbe*), et celui thématique qu'opère la focalisation de *L'après-midi d'un faune* sur la voix comme être vivant, sujet de l'art au monde et du monde à l'art⁴⁴⁶.

Avant de se faire modelleur de voix et artisan de la matière sonore, Ghil est d'abord, cette expérience le prouve, un « écouteur », comme il y a des lecteurs. Il se fait « écouteur » du message poétique de Mallarmé, donc, et aussi d'une musique qui serait une reconduction du réel, selon une approche plus mimétique que le formalisme autotélique de Mallarmé, et dont il analyse les modalités sensitives de réception *via* les travaux d'Hermann von Helmholtz, comme nous l'avons signalé. Mais il se fait surtout « écouteur » de la vie, proposant un modèle de poète comme sujet à même d'en capter l'essence primitive et de la retranscrire, à la suite de Rimbaud : « [d]'autres ont dit cette attirante Vie et sont les Historiens de ses Faits, étant ses Voyants. À nous, j'ai cru, d'en être les écouteurs⁴⁴⁷ ! » En dépit de la collaboration à venir avant la rupture (puisque Mallarmé préface le *Traité du verbe* de Ghil), la divergence se fait sentir et la bifurcation semble s'opérer au niveau de deux points essentiels : le traitement et la place réservés à la musicalité (Mallarmé reprochera à son émule de « phraser en compositeur plutôt qu'en écrivain⁴⁴⁸ »), mais aussi la question de la généricité. Rappelons en effet que, alors que Mallarmé avait posé le lyrisme au sommet de sa poétique et l'ode comme forme privilégiée de son expression, Ghil semble ignorer délibérément la question des genres : le

⁴⁴⁵ *Ibid.*, §.2.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, §.9.

⁴⁴⁷ René Ghil cité par Julien Marsot, *ibid.*, §.11.

⁴⁴⁸ Lettre du 7 mars 1885 citée par Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005, p. 96.

travail sur la texture sonore dont il va radicaliser l'approche ne s'insère dans aucun cadre formel prédéfini par la tradition et s'émancipe en vertu d'une attention portée à la texture même des sons.

Nous l'avons dit, le débat critique qui signe la rupture des deux poètes porte sur la nécessité ou non de concevoir un Éden en poésie, de faire tendre cette dernière à une originarité idéelle. Quand Ghil suggère de se passer de l'« Éden », il faut peut-être entendre, chez ce matérialiste darwiniste, un rejet de l'idéalité biblique plutôt que de l'idée d'originarité même⁴⁴⁹. Jean-Pierre Bobillot, dont nous verrons la tentative de mettre au jour l'influence de Ghil sur les avant-gardes suivantes, résume : « Cette constante *recherche d'une primitivité perdue à travers une élaboration formalisée à l'extrême* est sans doute la caractéristique la plus frappante de sa poétique : elle n'est pas sans avenir⁴⁵⁰. » Nous tenterons de faire l'examen de cette postérité, mais d'abord, arrêtons-nous sur les paramètres de l'attrait du poète pour la primitivité. Nous retrouvons dans son exploitation de la question des origines les motifs qui ont motivé la rupture avec Mallarmé, à savoir un appui sur le darwinisme plutôt qu'un recours à l'idéalité biblique. Nous pouvons aussi y déceler les paramètres et les raisons de son attrait pour la sonorité. Nous y lisons ces paramètres car Ghil propose une théorie radicalement matérialiste des sons appliqués à la poésie, et c'est là aussi une différence avec Mallarmé. Nous en comprenons ses raisons dans la mesure où l'auteur indique, cette fois dans une démarche proche de celle de son ancien maître, que cette poésie aux sonorités méthodiquement (systématiquement) travaillées doit restituer une expression des origines. Les importations épistémologiques de Ghil semblent nombreuses et à la hauteur de ce que l'on peut attendre d'une poésie qui se prétend scientifique, comme le relève Bobillot⁴⁵¹, en dépit de l'évident dévoiement que nous avons commenté après Rémy de Gourmont. Pourtant, mais c'est sans doute là un trait d'une époque où la science ne pénètre que lentement dans les imaginaires, cette vision semblerait emprunter plus à Rousseau qu'à Lamarck ou Darwin si ce

⁴⁴⁹ Pour plus quelques précisions sur cette controverse, nourries d'exemples issus de la poésie ghilienne, voir *La Crise du moderne* de Ringuédé, *op.cit.*, pp. 480, 481.

⁴⁵⁰ « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », *op.cit.*, §.44.

⁴⁵¹ *Ibid.*, §.25, il résume sa poésie : « sa "Métaphysique émue" relève autant de la tradition du matérialisme atomiste antique, tel que l'avait formulé Lucrèce, que de celui des Lumières, notamment de Diderot, du transformisme darwinien que de la conception non dualiste du Cosmos, telle qu'il la trouvait dans le bouddhisme, récemment introduit en France ».

n'était ce refus, justement, d'un Éden, et la prise en compte des données, bien que vaguement reconduites, de l'évolutionnisme.

Cela nous amène à une interrogation qui touche à la genericité même de la poésie ghilienne : quel est le statut de cette « poésie scientifique », puisque c'est le nom d'un de ses ouvrages théoriques tardif, qu'il tente d'inaugurer et dont il veut faire le bilan ? La « poésie scientifique » constitue en effet une expression poétique à part entière, qui précède de très loin la fin du XIX^e siècle, et dont Hugues Marchal a proposé une anthologie qui montre sa fertilité à travers les siècles⁴⁵². Cette poésie, inscrite dans le genre didactique, a pour vocation de répandre la science à travers la forme métrique, afin de la rendre plus assimilable (et peut-être de l'esthétiser). Il s'agit donc d'une exploitation thématique de la science. La démarche est tout autre chez Ghil, puisqu'il reprend à son compte les termes de « poésie scientifique » mais transfère la dimension scientifique dans la méthode. C'est donc le geste du poète qui prolonge la science, dans un mouvement simultané de création et de recréation, plutôt que son discours qui la reconduit. Ce transfert du discours dans la méthode nous permet de mettre au jour le caractère avant-gardiste de Ghil. En effet, comme les avant-gardes du début du XX^e siècle, littéraires ou plastiques, ce que Ghil promeut, c'est un processus créatif, passant au premier plan bien que faisant circuler certaines philosophies ou idéologies (ici, un certain matérialisme scientiste). Et, comme les avant-gardes du début du XX^e siècle, il fait reposer son édifice conceptuel sur un socle théorique quantitativement massif puisqu'il utilise le traité, l'essai, l'interview, et la création de revues pour défendre et illustrer ce qui aurait pu être un « mouvement ».

Réaffirmons tout d'abord la place cardinale qu'occupe la question des origines dans la démarche expérimentale de Ghil, qui motive, précisément, son travail sur les sonorités, puisque Ghil concevrait un langage « en organisme intégral, sous la double valeur phonétique et idéographique », tendant à « l'émotivité et au mouvement même de la sensation traduite primordialement par le cri⁴⁵³ ». Si nous insistons sur ce point, ce n'est pas seulement pour focaliser notre attention sur ce qui anime la prise de distance avec Mallarmé et, ainsi, en distingue sa démarche, mais aussi pour rappeler l'apparent paradoxe de la compossibilité du

⁴⁵² MARCHAL, Hugues (dir.), *Muses et Ptérodactyles. La poésie scientifique, de Chénier à Rimbaud*, *op.cit.*

⁴⁵³ René Ghil cité par Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste... », *op.cit.*, §.44.

modèle primitiviste, tourné vers le passé immémorial, et le modernisme avant-gardiste. Ce paradoxe n'est pas exclusif de l'instrumentation, du moins, certaines avant-gardes modernistes se sont très bien accommodées d'un certain primitivisme ; c'est le cas du cubisme, dans les arts plastiques, mais pensons aussi au travail de Gauguin, artiste également en marge du symbolisme vers lequel nous reviendrons⁴⁵⁴. Comme Gauguin a puisé dans les cultures extra-européennes, Ghil a exploité des genres poétiques « exotiques » (alors qu'on l'a vu si hermétique aux classifications génériques occidentales) supposés plus proches d'un certain état originaire de la poésie. Et comme pour Gauguin, cette démarche a trouvé un écho chez les générations avant-gardistes suivantes : les 14, 15 et 16 février 1925, le « Pantoun des Pantoun », appropriation d'une forme poétique orale malaise par René Ghil, fait l'objet au « Grenier jaune », salle attitrée du « laboratoire Art et action », d'un spectacle de marionnettes javano-malaises, dû à Akakia-Viala et Louise Lara⁴⁵⁵. Le véritable paradoxe à notre sens, dans ce cheminement qui partirait de la « poésie scientifique » selon Ghil à la poésie sonore, nous amène sur le terrain médiologique : l'usage du phonographe ou du magnétophone essentiel à cette dernière semble mal concorder avec la recherche des origines à laquelle aspire la première. Il apparaît donc étonnant d'entendre Jean-Louis Brau, lettriste dissident adepte du magnétophone, citer, en 1965, René Ghil comme un précurseur, comme on peut être surpris de constater son influence chez les futuristes, puisque *L'Art des bruits* de Russolo, selon Bobillot⁴⁵⁶, porterait son empreinte.

Il semble bien y avoir une certaine continuité des théories ghiliennes dans les avant-gardes, dont la portée reste à relativiser, comme l'atteste notamment l'existence de la revue *Rythme et Synthèse*, qui promouvra ses théories auprès des jeunes générations jusqu'en 1926. Mais, pour ce qui concerne la question des expérimentations sonores en particulier, les témoignages d'Apollinaire semblent offrir un bon point de vue depuis lequel observer ces transvasements. Le poète moderniste, qui voit en Ghil « le précurseur de la littérature humainement mondiale qui s'élabore actuellement⁴⁵⁷ » s'est très tôt intéressé aux possibilités

⁴⁵⁴ Même s'il a pu être cité par Albert Aurier comme l'exemple même du symbolisme (« Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin, *Mercure de France* », mars 1891).

⁴⁵⁵ BOBILLOT, *op.cit.*, §.56.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, §.9.

⁴⁵⁷ *Ibid.* §.6.

poétiques offertes par le phonographe⁴⁵⁸. Mais l'événement majeur qui, d'une part, encourage le jeune poète à se saisir de ce médium et, d'autre part, accrédite l'idée d'une contribution de Ghil à l'inauguration d'une poésie sonore se déroule en décembre 1913 quand les deux auteurs, ainsi que d'autres dont d'anciens symbolistes, sont invités par le linguiste Ferdinand Brunot à enregistrer leurs poèmes au phonographe, dans le cadre de la création des Archives de la Parole⁴⁵⁹.

Cette initiative réalise une double vocation esthétique et scientifique, comme en témoignent la liste des invités en présence, réconciliant littérateurs et savants autour de la technique à l'issue d'une fin de siècle qui exhibait et exacerbait leur antagonisme. La présence de Ghil ne saurait s'expliquer par la seule politesse ou le serment d'allégeance des organisateurs à l'égard du poète qui a le plus prêté attention à la matérialité sonore du poème, puisque ils mettent eux-mêmes en avant une filiation avec les origines, cette fois en insérant la technique phonographique dans un *continuum* qui la relie à la primitivité, comme on peut l'entendre dire par une des voix conservée : « la création d'appareil qui enregistre et reproduit la voix humaine complète une série d'inventions qui a commencé le jour où l'homme a imaginé de dessiner le premier symbole pour représenter sa pensée⁴⁶⁰ ». Ainsi, le phonographe offre la possibilité de conjurer la mort ou, pour nous situer à l'échelle de l'espèce, d'empêcher sa totale extinction ; l'archive phonographique offre aux générations futures des fossiles intentionnels, qui se fabriquent au présent, et qui leur permettront d'exorciser la frustration dont nous a fait part l'Edison de Villiers de L'Isle-Adam de ne pas avoir pu enregistrer la préhistoire. Cette dimension mortuaire de l'enregistrement qui met en

⁴⁵⁸ « La Sorbonne est ébranlée », *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris : Gallimard, 1991, p. 1204. Il évoque aussi cette technologie dans « arbre » (*Calligrammes*, 1913) : « Tu chantes avec les autres tandis que les phonographes galopent ».

⁴⁵⁹ Le *Chant dans l'espace* (René Ghil, voix, Université de Paris, Archives de la parole (Paris), BNF, département audiovisuel AP-58), entre ressouvenir de l'immémorial et devenir, est en particulier intéressant pour notre propos.

⁴⁶⁰ *Discours d'inauguration des Archives de la parole*, *ibid.*, (M. Brunot, aut., participant, Université de Paris, 1911 - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1279113>)

spectacle le deuil de la parole qu'elle canonise en l'archivant⁴⁶¹ trouve son point d'acmé dans l'enfouissement d'urnes phonographiques à destination de la postérité en 1907 dans les caves de l'Opéra, contenant notamment les voix des chanteurs et chanteuses les plus illustres de l'époque⁴⁶². Lorsque, en 1912, une autre de ces capsules temporelles sonores est encavée, la presse ne manque pas d'évoquer la dette que devront les « archéologues » futurs aux « âges reculés » de « barbarie » qu'ils évoqueront avec condescendance⁴⁶³. Ainsi se lève une partie du paradoxe que constitue l'entrelacement de la modernité technique et poétique et de la primitivité : contemporain prend conscience de sa qualité de préhistorique pour sa descendance et c'est l'outil technique qui permettra d'en pérenniser la mémoire en assurant à sa parole sa destinée de fossile quasi impérissable, tout en subvertissant radicalement la forme poétique qui se voit évacuée de son support millénaire⁴⁶⁴.

Surtout, l'année 1914 est l'occasion, devant un auditoire nombreux selon Apollinaire, de diffuser « ces premières pages de livres auditifs dont c'était à la fois la première édition et la première audition ». Selon Apollinaire, Ghil, avec Verhaeren, fut le « véritable triomphateur de cette séance⁴⁶⁵. » Un regard rétrospectif sur la poésie de ces auteurs tend à justifier ce succès : la poésie moderne et urbaine d'un Verhaeren était certainement propre à être médiatisée par de nouvelles technologies, mais, plus encore et pour ce qui nous intéresse, la poésie de Ghil, dont la dimension sonore avait, depuis des décennies, fait l'objet d'une attention particulière, devait être plus que toute autre appropriée à cet exercice, comme si elle

⁴⁶¹ Voir CORDEREIX, Pascal, « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire », *Revue de la BNF*, 2014/3 (n° 48), pp. 5-11. DOI : 10.3917/rbnf.048.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-3-page-5.htm>. La dimension mortuaire de la phonographie a auparavant été mise en roman par Jules Verne dans *Le Château des Carpathes* puisque, dans ce récit où le fantastique est expliqué, l'apparition de la défunte Stilla est permise par ce procédé. Cet usage du phonographe est donc préparé par un imaginaire anticipateur, décadent (*L'Ève nouvelle*), mais aussi gothique.

⁴⁶² Parcourir à ce propos l'exposition virtuelle de la BNF, « Les Voix ensevelies », disponible en ligne [dernière consultation le 15 mai 2022] : <http://expositions.bnf.fr/voix/>

⁴⁶³ GINISTY, Paul « La semaine parisienne. Dans cent ans... - À propos de disques phonographiques. - Le jour de l'échéance. - Paris au XXI^e siècle. - Ce que dira de nous l'avenir », dans le *Petit Parisien*, Paris, t. 37, n° 13015, lundi 17 juin 1912, p. 1, col. a-b.

⁴⁶⁴ Il s'agit plus globalement d'un thème traité par la littérature d'anticipation à la même époque (voir notamment la contribution de Sarah Monbert pour *Le Roman des possibles*, *op.cit.*, « L'Actualité de l'avenir. Invention du phonographe dans la presse de fiction ») mais, ici, ce n'est pas tant le discours (ou le récit) qui suscite le vertige devant le temps, mais sa nature acoustique (en l'occurrence, phonographiée).

⁴⁶⁵ Cité par Jean-Pierre Bobillot, *op.cit.*, §.59 et 60.

y fut préparée et qu'elle avait seulement attendu la réalisation effective de son expression sonore *via* le phonographe⁴⁶⁶.

La contribution d'Apollinaire à l'histoire de la poésie sonore ou, au moins, à celle d'une exploration créative et expérimentale des possibilités offertes par l'enregistrement, est généralement admise : Marc Battier relève cette activité et cette conceptualisation du poète mais les situe surtout dans le sillage de l'esthétique et de la poétique simultanée, elle-même redevable de l'unanimité de Jules Romains⁴⁶⁷. Cependant, comme le relève Marc Battier, son simultanisme, empruntant les possibilités de la machine, ne doit pas déboucher sur une naïve « harmonie imitative », et nous pouvons peut-être voir dans cette précaution une tentative de mettre à distance l'exemple ghilien procédant par analogies, à son corps défendant et en dépit de ses précautions à ce sujet, certes largement plus systématisées que l'exemple baudelairien. Ce que retient Apollinaire, c'est surtout la possibilité de faire porter la voix plus loin :

Avant peu, les poètes pourront, au moyen des disques, lancer à travers le monde de véritables poèmes symphoniques. Grâce en soient rendues à l'inventeur du phonographe, Charles Cros, qui aura ainsi fourni au monde un moyen d'expression plus puissant, plus direct que la voix d'un homme imitée par l'écriture ou la typographie⁴⁶⁸.

Il semblerait donc qu'Apollinaire assigne un rôle différent à l'oralité et s'intéresse davantage aux possibilités communicationnelles de la voix, suppléée et diffusable par les moyens techniques, qu'à la texture du son lui-même, et c'est peut-être cette vocation que retiendront en particulier les avant-gardes suivantes. L'évocation de Charles Cros, poète de la génération pré-symboliste, ici convoqué en tant qu'inventeur, innovateur sur le plan technologique plus que poétique, est à cet égard éloquente. Nous retrouvons surtout, parmi les raisons qui justifient l'intérêt qu'attache le poète à cette innovation, les qualités relatives à l'immédiateté et à l'intransitivité déjà contenues théoriquement dans la poésie symboliste qui

⁴⁶⁶ Le témoignage de la rencontre d'Arthur Pétronio que rapporte Bobillot à la fin de son article, autorise encore à concevoir une anticipation de Ghil.

⁴⁶⁷ BATTIER, Marc, « Des unanimistes à l'art sonore : quand la littérature, l'art et la musique recréent la technologie », dans *Musique et modernité en France*, CARON, Sylvain, DE MEDICIS, François et DUCHESNEAU, Michel, (dir.), Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2006, §.44. Disponible en ligne [dernière consultation le 24.04.2022] : <https://books.openedition.org/pum/10364>

⁴⁶⁸ Cité par Jean-Pierre Bobillot dans « Contributions de la "poésie sonore" à une approche médiopoétique », *Formules, revue des littératures à contraintes*, Instituut voor Culturele Studies, 2015, Formes : supports / espaces, 19, pp. 51-68. (p.54).

appliquait ces notions au rapport au réel qu'elle tentait d'inaugurer par l'écriture. Dorénavant ce n'est plus tant de la référentialité qu'il faut se débarrasser comme d'une entrave à notre accès au réel, mais tout bonnement du médium lui-même qui assure la passation de l'œuvre du poète au lecteur. Autrement dit, la technicité peut contre-intuitivement garantir la réception d'une parole à proprement parler immédiate, en amont de l'écriture, préhistorique en somme. Une autre partie du paradoxe que nous avons posé plus haut se lève alors : en rendant directement sensible la voix, la technologie n'est pas perçue comme un médium technique mais une possibilité d'effacement de la matérialité (du livre) pour accéder à l'oralité primitive. De fait, en réalisant ce souhait, ces poètes réalisent également les prévisions ou craintes formulées par des auteurs de la fin du siècle précédent, comme Jules Verne dans *Paris au XX^e siècle*, Léo Clarétie, dans *Paris depuis ses origines jusqu'à l'an 3000*⁴⁶⁹, ou, plus proche des symbolistes, Octave Uzanne, bibliophile et auteur prolifique qui appréhende « La Fin des livres »⁴⁷⁰, à travers le discours d'un de ses personnages érudits et avisés qui annonce que dans le prochain siècle, « le phonographe détruira probablement l'imprimé⁴⁷¹ ». Si l'ère des avant-gardes s'inaugure sur ce que l'on peut percevoir comme un changement de paradigme, le basculement est motivé par un même discours : que le livre soit fétichisé⁴⁷² ou évincé, il demeure un totem de l'extrême civilisation que les symbolo-décadents parent et vénèrent, et

⁴⁶⁹ Publié de manière posthume mais proposé (et refusé par lui) à son éditeur Hetzel en 1860, *Paris au XX^e siècle* insiste davantage sur le déclin de la littérature que du livre, mais le spectre de cette crainte plane sur le récit tant la technologie électrique y est omniprésente. On y suit un personnage qui, en l'an 1960, s'évertue à réclamer les grandes œuvres littéraires du passé à des libraires, qui ne peuvent répondre à sa requête, ne connaissant pas les noms de Hugo ou Lamartine et ne possédant que des ouvrages scientifiques. Dans la partie que Léo Clarétie consacre au futur, à la fin de son ouvrage (*Paris depuis ses origines jusqu'à l'an 3000*, Paris, Charavay Frères et C^{ie}, 1886), les journaux se sont certes épaissis en raison des avancées de l'impression (on publie toutes les deux heures d'énormes volumes de presse), mais, de petits objets électriques menacent de les remplacer (pp.330-331)

⁴⁷⁰ Les œuvres d'Octave Uzanne ne sont pas assimilables au symbolisme, mais l'auteur est néanmoins proche des auteurs et artistes symbolo-décadents, comme Félicien Rops et Edmond Haraucourt, dont il édite *L'Effort*. « La Fin des livres » appartient aux *Contes pour les bibliophiles*, édités en 1895 et illustrés par Albert Robida. Ce dernier invente également de nombreux dispositifs à même de remplacer le livre, dans son travail prolifique d'illustrateur, et particulièrement dans son propre roman, *Le Vingtième siècle* (1883). Claire Barel-Moisan et Valérie Stiénon dressent un riche inventaire commenté et analysé des expressions de cette angoisse entourant l'avenir du livre dans « Le livre au futur antérieur. Les ambiguïtés d'un motif d'anticipation », *Autour de Vallès, La Mort du livre*, Corinne Saminadayar-Perrin dir., n° 45, 2015, pp. 147-168.

⁴⁷¹ *Contes pour les Bibliophiles*, Paris, ancienne Maison Quantin, 1895, p. 135. Dans les avant-gardes, si l'on prête foi à de telles prophéties, c'est davantage avec enthousiasme, comme les futuristes italiens, bien sûr, mais aussi Apollinaire, qui imagine le phonographe avoir raison du livre qui « est à son déclin », et le poète de prophétiser sa disparition pour « un ou deux siècles » (interview donné en 1917 à Gaston Picard, citée par Isabelle Krzykowski dans *Le Temps et l'espace sont morts hier*, op.cit., p. 218.).

⁴⁷² Pour une étude approfondie et nourrie de nombreux exemples sur le sujet de la fétichisation du livre dans une frange du discours fin-de-siècle, nous signalons encore l'ouvrage de Stead, *La Chair du livre*, op.cit.

que les cubo-futuristes dépouillent et rejettent. En somme, c'est la même technicité qui permet donc à certains acteurs des avant-gardes modernistes d'accéder à une parole première, à un état originaire de l'expression, que la fin du siècle précédent concevait comme un phénomène menaçant, à même de mettre à bas la notion même d'identité. C'est du moins ce qu'a imaginé Villiers de L'Isle-Adam à travers le discours d'Edison qui, dans *L'Ève future*, décourage son interlocuteur de chercher à reconnaître l'identité du modèle Hadaly à travers son artefact artificiel, et renvoie la notion de ressemblance objective à une préhistoire de la pensée⁴⁷³.

Il convient dorénavant d'identifier d'autres phénomènes de mise en circulation du primitivisme préhistorique dans les avant-gardes permis par la poésie évolutive-instrumentiste⁴⁷⁴, bien que celui que nous venons d'identifier nous ait paru le plus saillant, mais il nous faut d'abord nuancer la filiation que nous venons de suggérer, de leur chef de file à la poésie sonore. Nous pouvons observer deux phénomènes parallèles, et c'est justement ce parallélisme, le fait que ces deux phénomènes ne paraissent pas se rencontrer, qui nous permet de nuancer l'idée d'une influence directe de Ghil sur les innovations poético-sonores : d'abord, un intérêt de certains poètes modernistes (les futuristes, les unanimistes, mais surtout Apollinaire) pour les possibilités de l'enregistrement, et, dans une certaine mesure, une connaissance et prise en compte des travaux de Ghil, mais dont les théories et méthodes ne semblent pas reconduites. Ensuite, une certaine persistance de la figure du poète instrumentiste chez les jeunes générations, notamment relevée par un observateur attentif de la période post-symboliste, Michel Décaudin. Celui-ci relève en effet la présence de Ghil auprès de la jeune génération, accompagnant discrètement les unanimistes⁴⁷⁵, ce qui peut donner à penser une filiation avec l'art sonore, si l'on suit la voie balisée par Marc Battier, mais plus significativement aux côtés des « néo-symbolistes⁴⁷⁶ » (selon la typologie de Décaudin), ce qui tend à minimiser la portée de Ghil dans les avant-gardes au profit d'une certaine persistance dans des tentatives de rénovations de l'école ancienne. De plus, nous devons admettre que, malgré le caractère foisonnant et renseigné de l'étude de Décaudin, le

⁴⁷³ « Se ressembler ! Quel est ce préjugé des temps lacustres ou troglodytes ! », *L'Ève future*, *op.cit.*, p. 104.

⁴⁷⁴ Pour une approche plus large des liens entre première avant-garde et primitivisme, consulter notamment : KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Le primitivisme dans la poésie des avant-gardes historiques » dans *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, pp. 193-214, 2006.

⁴⁷⁵ DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op.cit.*, p. 235.

⁴⁷⁶ *Ibid*, p. 192.

nom de Ghil n'apparaît que très peu, à plus forte raison dans les pages traitant des initiatives les plus avant-gardistes.

Néanmoins, aussi ténue qu'ait pu être l'influence de Ghil, le caractère avant-gardiste de sa théorie poétique, qu'il concède également à ses contemporains et concurrents⁴⁷⁷, n'a pas échappé à ses successeurs ni à ses historiens⁴⁷⁸. Nous n'avons jusqu'ici mentionné que les productions dont l'influence ghilienne est manifeste voire revendiquée, mais il est permis de croire que les « poèmes phonétiques » que conçoit Raoul Hausmann en 1818, la « poésie sans mots » dont le dadaïste Hugo Ball s'attribue l'invention en 1916⁴⁷⁹, les *Poèmes à crier et à danser*, de Pierre Albert-Birot, ou encore la langue incantatoire « Zaoum »⁴⁸⁰, élaborée par les futuristes russes dès 1913, innovations radicales et tension vers une parole qui ne recourt plus du tout aux qualités référentielles du langage pour n'en conserver que la seule valeur phonétique et expressive, gardent le souvenir, sinon de Ghil lui-même, au moins de ses descendants. De telles inventions nous éloignent certes de la période qui nous intéresse et risquent de nous faire perdre de vue notre objectif de restitution du rôle du symbolisme et de l'instrumentation dans la passation des problématiques liées aux origines vers les avant-gardes, mais elles peuvent toutefois étayer notre tentative de résolution du paradoxe entre modernisme et primitivité.

Toutes, en effet, mettent en avant, qui par la référence au chamanisme, qui par la mise en avant d'une vocation médiumnique, la plupart avec humour, une volonté de restituer une langue plus que d'en créer, ou plutôt, d'abattre la dernière frontière qui, après le livre, sépare la parole de la primitivité : la référentialité et le concept, délaissés au profit de la pure expressivité. On ne s'étonnera donc pas de retrouver Marinetti parmi les collaborateurs de des

⁴⁷⁷ *Les Dates et les Œuvres, op.cit.*, p. 123, Ghil appose le terme d'avant-garde pour *La Revue indépendante*.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 39, Jean-Pierre Bobillot place dans un même geste de volonté de « restituer au langage de son authenticité, de sa plénitude, de sa vitalité (censément) perdues » la poésie de Ghil et Mallarmé et celle des avant-gardes à venir.

⁴⁷⁹ BALL, Hugo, *La Fuite hors du Temps* (traduit par Sabine Wolf), Monaco, éd. Du Rocher, 1993, p. 144.

⁴⁸⁰ Initiative qui vise à retrouver le « caractère fondamentalement expressif et autotélique du langage, qui ne dépend d'autre chose que d'une certaine articulation d'un donné acoustique ou visuel. » : FLACK, Patrick, « De l'objet esthétique à la forme seule. Phénoménologie de l'avant-garde russe », *Ligeia*, 2017/2 (n° 157-160), pp. 118-132. DOI : 10.3917/lige.157.0118. URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2017-2-page-118.htm> - alinéa 25.

Écrits pour l'art lors de la refondation de la revue au début du siècle⁴⁸¹, dans la mesure où, certes tardivement, René Ghil lui-même prétend avoir appelé à une poésie motivée par la pure impulsion : « [...] pour être adéquate à cette œuvre, l'expression poétique devait-elle être reprise aux origines mêmes du Verbe, là où elle commence à une émotion gutturale de l'instinct⁴⁸². »

Un autre facteur, sans doute autant poétique que politique, et les avant-gardes se caractérisent précisément par cet entremêlement sensible dès cette désignation, a pu faciliter le transfert de l'instrumentation, plus que d'autres propositions symbolistes, vers la jeune génération : le refus du passéisme, passant par un encouragement de l'élan vers l'avant et une poésie du devenir. Revenons une dernière fois sur la querelle entre Ghil et Mallarmé pour éclairer ce propos, avec le témoignage de Pierre Devoluy, jeune poète qui a fait ses armes dans le périmètre de Ghil qu'il soutient en 1891 :

On peut « se passer d'Éden », quoi qu'en dise M. Mallarmé. Pour nous la quantité d'Absolu que comporte l'idée d'Humanité et de Morale humaine altruiste, nous est assez. En espérant l'heure, lointaine sans doute, de l'équilibre harmonique, nous devons combattre les sophistes, ne pas permettre qu'une littérature d'ataviques détraqués puisse détourner l'Humanité de son évolution ascendante vers le Mieux⁴⁸³...

Le disciple apporte ici un supplément d'information quant à la nature de la controverse en fustigeant le primitivisme pathologique et délétère d'une poésie à l'endroit de laquelle on retrouve les attaques communément adressées aux décadents, et en célébrant, *a contrario*, le progressisme de l'instrumentation qui aurait le mérite de poursuivre et embrasser l'évolution à l'œuvre dans la nature. Si Ghil tient à rappeler ce commentaire dans son ouvrage tardif (*Les Dates et les Œuvres*), c'est sans doute parce que, dans le contexte des avant-gardes cubo-futuristes des premières décennies du siècle, la dimension politique des initiatives disruptives proposées par la jeune génération est sans cesse mise en avant, ce qui lui permet de revendiquer implicitement sa participation à l'effervescence du moment. C'est ce qu'encouragent à penser d'autres déclarations de la même époque, alors qu'il tient à marquer

⁴⁸¹ *De la poésie scientifique, op.cit.*, p. 99. En 1905, Jean Royère relance les *Écrits pour l'art*, avec John Antoine Nau, Marinetti, Gaston Moreillon, Brussov, Mercerau, Robert Randau, Edgar Baes, Duhamel, Arcos, Vildrac, Tancred de Visan. Il est également cité dans *Les Dates et les Œuvres, op.cit.*, p. 207 et p. 295, parmi bien d'autres noms, notamment comme un passeur entre l'instrumentation et le futurisme.

⁴⁸² *De la poésie scientifique, op.cit.*, p. 41.

⁴⁸³ n° de mars 1891 des *Écrits pour l'art*, p. 66.

son écart vis-à-vis des écoles post-symbolistes promotrices d'une rénovation classique soupçonnées d'opposer à la jeune poésie des « réactions néo-quelque chose⁴⁸⁴ » et de se poser en incarnation de « l'inquiétante extrême-gauche⁴⁸⁵ », d'attribuer rétrospectivement à la revue qu'il a fondé des « prédilections d'aristocratique Anarchie⁴⁸⁶ » ou encore d'avoir appartenu, avec d'autres symbolistes à ce que les bourgeois auraient appelé « les intellectuels de l'Anarchie⁴⁸⁷ ». Or, nous verrons tout à l'heure que c'est précisément au prétexte d'un certain anarchisme que se célébreront les noces du primitivisme et du progressisme contenus en germes dans un certain symbolisme.

Enfin, sur le plan des sociabilités, Ghil œuvre à inscrire son nom aux côtés des auteurs les plus progressistes tout en rappelant, à l'occasion de cet exercice de connivences, sa préoccupation pour les origines et l'évolutionnisme : ainsi rapporte-t-il ses liens avec Rosny aîné et la fréquentation de ce dernier des *Écrits*⁴⁸⁸, il loue également l'art poétique de Vielé-Griffin qui serait « possédé d'une latente pensée de la donnée évolutionniste⁴⁸⁹ » et apparaît au sommaire de *La Vie*, première concrétisation du groupe de la Libre Abbaye⁴⁹⁰. Enfin, en célébrant chez Verhaeren « un tempérament rude et puissant qui, s'il cherche encore sa voie, s'exprime aussi en visions robustes de nature, comme sacré d'on ne sait quel total émoi mystique – venu d'atavismes profonds [...]»⁴⁹¹, il intègre dans son giron le symboliste le plus plébiscité par la jeune génération tout en rappelant son intérêt pour la science biologique dont le poète et ami s'offrirait comme une incarnation.

⁴⁸⁴ *Les Dates et les Œuvres, op.cit.*, p. 217.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 140, à propos des *Entretiens*.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁹⁰ *De la poésie scientifique...*, *op.cit.*, p. 98. Selon Jean-Pierre Bobillot (introduction à l'ouvrage, p. 67) l'auteur aurait inspiré des groupes comme les simultanéristes ou *Art et action* qui se réclamaient de lui.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 31.

Et pour cause, le « barbare mystique⁴⁹² » belge a lui aussi œuvré à l'édification de passerelles entre le symbolisme finissant et les tentatives de dépassement ou de rupture des générations suivantes, notamment *via* la transmission des innovations formelles que l'on peut aisément situer dans le sillon de Ghil : Verhaeren participe lui aussi aux enregistrements de poèmes à l'initiative de la création des archives de la parole, avec une contribution de deux poèmes où se voit reconduite la poétique symboliste de l'élémentaire, puisqu'il est question du « vent » et de « l'eau » comme résurgences de forces sauvages⁴⁹³. Enfin, la proposition de définition qu'élabore Verhaeren du symbolisme ne se distingue que subtilement des innombrables tentatives de ses contemporains, mais manifeste, d'une part, son indéfectible attachement à la mouvance vieillissante, puisqu'elle serait l'expression la plus haute de l'art en vertu de son abandon du démonstratif au profit du suggestif⁴⁹⁴, et d'autre part, d'évidentes proximités avec les théories ghiliennes puisque ce serait le symbolisme qui, le premier, aurait fait de la phrase un « organisme » plus que jamais « vivant⁴⁹⁵ ». Il n'est que de citer sans la commenter cette strophe du poème « Inconscience » qui servira à rendre compte, par le jeu des échos, l'entrelacement des personnes grammaticales, le tropisme biologique et l'évocation de la permanence, de la proximité, sinon de la dette, vis-à-vis de Ghil :

Passer inconscient et se faire l'ami
Du rien qui vole : insecte et de l'aile. Naguère,
Avant qu'il ne sortît du somme, l'endormi
Le premier homme, on a vu mes pareils sur terre⁴⁹⁶.

Afin de clore cette exploration des passages qui relient aux avant-gardes les acteurs les plus téméraires du symbolisme et de ses périphéries par les innovations formelles plus ou moins reconduites des uns aux autres *via* la mise en circulation des préoccupations pour les origines qu'ils assurent, il convient de signaler une dernière invention poétique lancée à

⁴⁹² Pour ses liens avec Ghil : FRICKX, Robert, « Verhaeren et Ghil », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34. pp. 165-178. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1982.2388> (*Ibid.*, p. 166 pour la citation).

⁴⁹³ [Archives de la parole], *op.cit.*, Le vent ; Le passeur d'eau / M. Émile Verhaeren.

⁴⁹⁴ « Le Symbole s'épure donc toujours, à travers une évocation, en idée : il est un sublimé de perceptions et de sensations ; il n'est point démonstratif, mais suggestif ; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail ; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit. » (*Impressions*, 3^e série, 3^e édition, Paris, Mercure de France, 1926-1928, chapitre « Le Symbolisme », p. 115.)

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁹⁶ *Les Débâcles*, Bruxelles, E. Deman, p. 64.

l'initiative des générations fin-de-siècle et qui a pu permettre la continuité de cet élan vers la primitivité : le vers libre. Il ne nous appartient pas de trancher dans la longue controverse portant sur l'attribution de cette innovation à tel ou tel auteur, entre Arthur Rimbaud, Gustave Kahn, Jules Laforgue ou Marie Krysinska, mais c'est sur la base des écrits de cette dernière que nous fonderons notre proposition, puisqu'elle fournit quelques occurrences intéressantes dénotant un intérêt pour la thématique préhistorique. Sa peinture suggestive des origines est certes bien souvent redevable de ce que nous avons nommé l'« apréhistoricité » caractéristique d'un bon nombre de productions symbolistes. Ainsi son « Aurore première » laisse bien envisager une situation dans les premiers temps du monde et n'emprunte certes pas les atours de l'âge d'or mythologique et biblique, mais le poème est davantage prétexte au déploiement d'une vision vitaliste et sensuelle d'une originarité idéalisée :

Comme elles devaient être belles
Les aurores premières
Sur un monde commençant
[...]

Partout un silence sacré –
Elle n'est pas encore née
La naïve chanson des nids.
[...]

Mais, la mer - infini de flots purs
Où semble englouti tout l'azur –
Déferle sur le sol aride.

En larges strophes cadencées,
Elle chante – cette mer inspirée –
L'étendue l'écoute recueillie :
« Tressaillez, fleuves et forêts !
Frémissez, terre nouvelle née !
Je suis la Vie.⁴⁹⁷ »

⁴⁹⁷ *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, L. Vanier, 1903, p. 13. *Les Intermèdes* de Maria Krysinska, poétesse symboliste passée - chose exceptionnelle pour une femme - par les cercles proto-décadents du quartier latin dont le Chat Noir, sont publiés en 1903, à la suite d'autres recueils qui se distinguent notamment par les expérimentations formelles auxquelles elle se livre.

Mais un autre poème, qui ne saurait assurément figurer, convenons-en, parmi ses plus formellement révolutionnaires, « La Vie », soumet une vision nettement identifiable de la temporalité depuis des origines que l'on devine évidemment préhistoriques :

Elle nous parvient ingénue et rajeunie
Des lointains confins des races abolies.
Les pleurs que versent nos yeux enfants,
Étonnés par l'éclat des nouveaux matins,
Sont fait des douleurs anciennes ;
Et nos premiers chagrins sont de vieilles antiennes⁴⁹⁸

L'emploi du vers libre ne rend pas compte de la circularité de la temporalité qui se fait jour dans cette strophe dont seules les rimes plates rendent éventuellement l'effet, mais suggère peut-être la notion de répétition du même (la rime) avec modification (le mètre) dont on a vu d'autres possibilités de transcriptions formelles chez Ghil. Si nous nous permettons une telle lecture, alors que ces procédés se lisent ailleurs dans l'œuvre de la poétesse, c'est d'abord parce que le poème met en avant, outre la circularité, la synthèse⁴⁹⁹ et la permanence, l'élan vers l'avant, dans les strophes suivantes. Mais c'est aussi et surtout sous le patronage d'un contemporain, pour le moins significatif, que nous nous autorisons cette hypothèse. Dans sa préface des *Rythmes pittoresques*, de la même autrice, Rosny aîné⁵⁰⁰ loue la musicalité de cette « prose chantée » qui ouvrirait le champ, selon ses propres termes, à la « phrase instrumentive⁵⁰¹ », et célèbre la réconciliation de la modernité avec une poésie naturelle, anté-traditionnelle. On retrouve certes dans ces commentaires les éléments de vocabulaire ghilien, mais on retient surtout la compossibilité alors envisagée entre audace poétique, modernité et originalité, à l'occasion d'une réforme de la poésie, ralliée à la prose, par Krysinska, et ainsi considérée :

Repoussée de l'étude du contemporain, écrasée par la maëstria du roman, elle [la poésie] remporta des victoires dernières sur le domaine de la Tradition. Ainsi elle ralliait son origine, réapparaissait une mnémonique habile, fixatrice, conservatrice de ce qu'il y a de légendaire dans notre forte et positive civilisation. Mais ces victoires lui ont coûté : le vieux budget des

⁴⁹⁸ Dans *Joies errantes, nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, A. Lemerre, 1894, p. 9.

⁴⁹⁹ Plus loin, la « minute brève » contient les joies et « tout le tourment des âges évanouis », *ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁰ Déjà, dans *La Revue indépendante* (1884-1893), pp. 424, 425, Jacques Monferrier note que le « Réalisme scientifique » de Rosny cherche à s'imposer dans le roman *via* Ghil.

⁵⁰¹ *Rythmes pittoresques*, Paris, A. Lemerre, 1890, p. VIII.

métaphores et des cadences, des effets de nombre et de rime, le vieux budget s'y est tari [...] ⁵⁰².

Si l'on en croit le romancier et préfacier, ce ne sont donc pas les ponctuelles mentions de la préhistoire par la poétesse qui entretiennent, plus qu'une permanence, une solidarité entre originarité et modernité poétique, mais bien l'audace formelle qu'elle ose en refusant la tradition métrique.

Nous pourrions lire à la lumière de tels commentaires un poème comme « Métempsychose » ⁵⁰³, qui imagine, toujours en vertu d'une temporalité circulaire, une préhistoire à refaire pour l'humanité future sur une « terre veuve » désertée, après un passage des âmes sur un autre astre, et ainsi comprendre cet incessant retour des époques, en particulier des origines, comme contenu formellement dans le poème et réalisé par lui. Mais il reste à signaler le fait que l'effet de condensation remarqué plus haut s'énonce à un autre niveau qui suggère encore une anticipation de certains aspects du primitivisme propre aux avant-gardes, sur le plan thématique plutôt que formel : l'association de la préhistoire de l'espèce à l'enfance de l'individu. Ce rapprochement était également tenté dans le poème sus-cité de Verhaeren qui évoquait les « oiseaux hallucinés de l'enfance » accompagnant le premier homme. Nous avons eu l'occasion d'observer de tels télescopages dans les poétiques décadentes et symbolistes, notamment redevables de l'épistémè haeckelien, mais nous verrons que la primitivité appliquée à l'enfance et sa mise en relation avec un état originaire, et donc pur, de l'humanité, fait l'objet d'une véritable promotion par les acteurs de certaines avant-gardes du début du XX^e siècle. Le repérage de cette thématique nous paraît donc nécessaire au sein des productions les plus formellement disruptives, bien qu'aucun indice, du côté des sociabilités, ne nous permette de mettre au jour une réception revendiquée des textes de Krysinska par ces avant-gardes.

Le projet poétique de l'autrice, moins encore que celui de Verhaeren dont nous avons vu les liens certes ténus avec l'instrumentation, ne saurait être rattaché à l'école qu'a voulu fonder René Ghil sur la seule base d'une brève mention de son préfacier et des quelques affinités que nous avons relevées. Les ambitions de Ghil étaient bel et bien de motiver le geste du poète de demain qui « ne s'exaltera point [...] sur telle époque particulière de la vie de

⁵⁰² *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 120.

l'Humanité⁵⁰⁴ » mais tiendra compte d'une dynamique du vivant, d'un plan cosmique reliant l'individu éclairé aux origines de l'espèce dont il est solidaire, passant par une parole proprement poétique, mais rénovée à la lumière des dernières données de la science⁵⁰⁵, fussent-elles très librement reconduites, puisque le poète « ne doublera pas, en poète didactique, la parole du savant, dont l'émotion craint de dévier les lignes du document expérimental [...]»⁵⁰⁶. En cela, un tel projet poétique dramatise et résout un problème dont nous avons posé les termes dès les premières pages de cette étude : celui de la cohabitation d'une poétique des origines immanquablement orientée vers la primitivité, le naturel et la sauvagerie, avec une science innovante et l'apport de ses dernières théories. Nos précédentes hypothèses, en particulier à propos des paramètres de l'appropriation symboliste de la préhistoire, ont révélé une prudence manifeste vis-à-vis des deux termes de ce problème qui tient de la préhistoire comme période autant que comme discipline : par la réticence de ces auteurs et artistes à désigner comme « préhistorique » la période des origines du vivant et de l'humanité qu'ils abordent pourtant (mythographie, apréhistoricité), et par évitement du lexique savant soupçonné d'impureté (refus du technolecte). Il s'agira dorénavant de montrer que les avant-gardes des premières décennies du XX^e siècle sauront se dégager de cette aporie, et que l'apport des symbolistes n'est pas pour rien dans ce basculement paradigmatique.

C. L'héritage symboliste pour une préhistoire d'avant-garde : Denis, Gauguin, Cézanne

Nos précédentes analyses nous ont déjà permis de mettre au jour quelques itinéraires possibles ayant assuré la circulation des idées et pratiques symbolistes vers les avant-gardes. Isabelle Krzywkowski montre bien que la proposition d'une possibilité « matérialiste » au sein même de l'idéalisme symboliste à laquelle a travaillé Ghil⁵⁰⁷, nous l'avons vu, mais aussi la relecture de Mallarmé (celui du « Coup de dés »), à partir de 1912⁵⁰⁸ et qui donnera peut-être la première impulsion d'une recherche de « poème plastique⁵⁰⁹ », ont ouvert des voies sur

⁵⁰⁴ *La Tradition de la poésie scientifique*, dans *De la poésie scientifique*, *op.cit.*, p. 18.

⁵⁰⁵ Dans le même essai (p.21), il définit le « leit-motiv » de la poésie scientifique comme le « rapport de l'Humain au Cosmos », qui se fonde sur la paléontologie, la cosmologie, l'ethnologie ou l'histoire des Cultes.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁷ *Le Temps et l'espace sont morts hier*, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

lesquelles les premières avant-gardes ont pu s'aventurer. Nous approfondirons nos observations du traitement pictural du thème, du geste ou de la plastique préhistorique, mais rappelons encore, avec Isabelle Krzywkowski, cette autre voie de circulation, en poésie, entre symbolisme tardif et premières avant-gardes que constitue le passage de préoccupations portant sur le rythme davantage que le mètre, formulées par Khan, Ghil⁵¹⁰, mais aussi Kryszynska. La suite de nos réflexions prend donc acte de ces effets de circulation et vise à observer le rôle qu'y joue l'exploitation de l'imaginaire préhistorique, en partant du postulat que, avant de formuler une déclaration d'indépendance, les premières avant-gardes entérinent des propositions poétiques et plastiques qui ont été celles du symbolisme⁵¹¹.

Afin de bien saisir la nature et les paramètres de la rupture ou de la transition, puisque c'est une telle dynamique que nous voulons mettre au jour, du symbolisme vers les avant-gardes dans le traitement de la préhistoire, il convient d'abord d'en identifier les conditions. Et, une fois de plus, le terrain qui se dégage pour accueillir les avant-gardes bénéficie d'un changement de paradigme culturel et artistique, mais aussi, comme nous le montrerons, proprement scientifique. D'après la thèse de Michel Décaudin, qui a abondamment documenté cette période, une partie des forces artistiques « turbulentes » qui se font jour à l'aube du siècle hérite d'un legs rimbaldien passé par le prisme symboliste mais qui valorise davantage l'invention que la discipline⁵¹². L'ensemble du travail de l'auteur rend compte de ponctuels effets de passation du symbolisme vers les avant-gardes. Les auteurs de l'importante somme, *L'Âge des cénacles*, Glinoe et Lasney, apportent un éclairage du point de vue des dynamiques sociabilitaires plus que de la production théorique sur cette période mais documentent, chemin faisant, une certaine profusion manifestaire qui sature le champ littéraire et artistique et indique un renversement culturel significatif vers une anomie plus systématique, constatant

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 136. Ce dernier, en mettant l'accent sur la phonétique du texte plutôt que sur son « code » aurait également suggéré aux signatures de l'avant-garde un « moyen de déplacer la poésie du sens, vers l'expression » (*ibid.*, p. 235).

⁵¹¹ Nous adhérons donc, et souhaitons contribuer, à la relativisation d'une conception des avant-gardes comme absolument disruptives, toujours dans le sillage d'Isabelle Krzywkowski qui propose de considérer « dada, non comme un précurseur, mais comme la dernière étape d'un parcours amorcé au début du siècle, et même, par certains aspects, avec le symbolisme [...] » (*ibid.*, p. 12).

⁵¹² *La Crise des valeurs symbolistes, op.cit.*, pp. 400, 401.

que, à partir de 1900, « il ne se passe pas une année, pas un mois sans que surgisse *ex abrupto* un “groupe” porteur d’une nouvelle théorie⁵¹³. »

Nous pouvons d’ores et déjà supposer, forts de ces éclairages, qu’un tel contexte de subversion permanente qui implique la contradiction automatique de tout système théorique, fût-ce par l’opposition d’un autre, peut conduire à un attrait pour le primitif conçu comme l’état culturel antisocial par excellence, donc à même de réaliser le refus des règles, notamment académiques. Car il nous faut aussi garder à l’esprit un autre aspect du glissement culturel qui s’opère dans ces années-là et dont le rapport de la création avec les origines recevra l’effet : la réalisation dans le champ artistique d’un anarchisme embrassé et assumé également dans sa dimension la plus politique. Nous avons eu l’occasion d’apprécier la récurrence du tropisme anarchisant dans les milieux symbolistes, mais énoncé au prix d’une dépolitisation esthétisante et élitiste qui visait, certes, à reconduire une certaine irrévérence à l’égard des règles établies dans le champ de la création, mais surtout à offrir un socle théorique à l’individualisme dans les lettres et les arts. Or, nombre d’avant-gardes, continuant en cela une revendication anti-symboliste, et notamment naturiste, de refus des arrières-mondes au bénéfice d’un sensualisme et d’une adhésion consentie et revendiquée au réel, tentent de faire coïncider leur prise de distance en matière de création avec un projet de société incarné et éprouvé dans le réel. Une fois encore, une telle adhésion des pratiques culturelles et des revendications sociales, parce qu’elles participent d’une mise en acte du refus de toute règle établie, ouvre la voie à une recherche de primitivité anté-sociale.

De fait, les aspects du sentiment anarchiste ont bien muté depuis l’ère symboliste : dans ce contexte de revendication d’adhésion au réel, d’exaltation de la vitalité et de retour à la nature, ce sentiment, ne saurait se satisfaire de la geste symboliste qui trouve davantage dans la posture anarchisante les ferments d’une ontologie individualiste que d’un rapport au monde⁵¹⁴. Socialement, elle prend la forme d’une sortie du dandysme élitaire au profit d’une

⁵¹³ *L’Âge des cénacles*, *op.cit.*, p. 209. Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l’art*, *op.cit.*, p. 210, constate aussi que la révolution devient le « modèle de l’accès à l’existence dans le champ », phénomène dont témoigne la profusion des *-ismes*.

⁵¹⁴ Pour Béatrice Joyeux-Prunel, l’attrait des générations de 1905 pour l’art primitif (Derain, Vlaminck, Picasso, Matisse) doit aussi se comprendre comme un moyen de démarcation générationnel : « L’avant-garde prenait possession d’une ressource symbolique et picturale complètement étrangère aux références des générations précédentes. » (*Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918*, *op.cit.*, p. 336)

réconciliation avec l'esprit de bohème⁵¹⁵, comme le remarque Béatrice Joyeux-Prunel, qui ne participe cependant pas moins d'une certaine volonté de distinction : « La jeune génération réinterprétait le symbolisme à sa manière. Elle se centrait sur la figure, plus si mythique, de l'artiste isolé, misérable, saltimbanque d'une société inapte à lui faire la place qu'il méritait⁵¹⁶. » Ce projet de mise en crise de tous les aspects de la vie sociale, transvasé dans le champ de la création, doit nécessairement introduire le désir de rupture avec la société civilisée et bourgeoise dans la pratique même des arts, dans ses aspects les plus formels, davantage que dans ses thématiques. L'attrait pour les origines peut alors glisser de la représentation vers l'imitation. Cette aspiration se voit informée en cela du désir de renouer avec une réforme de la création qui se veut originaire, donc pure, dont nous avons vu les manifestations dans la production poétique symboliste qui a tenté de rénover une parole des origines. C'est en particulier de ce glissement de la représentation de la préhistoire vers son imitation et du rôle qu'y a joué le legs symboliste que nous voulons particulièrement rendre compte ici.

Si, comme l'a établi Isabelle Krzywkowski, ce rapport de continuité du symbolisme vers les avant-gardes est traçable, il n'en reste pas moins que le basculement vers le paradigme avant-gardiste est lisible depuis plusieurs points de rupture qui intéressent directement notre étude : Krzywkowski remarque notamment que la recherche du primitif par les avant-gardes permet de passer de l'évocation (propre au symbolisme) à la pure expression, mais aussi à une « efficacité » qui vise à « atteindre un état performatif » de la langue poétique⁵¹⁷. Pour autant, nous avons vu que l'exploration de l'imaginaire préhistorique par les auteurs symbolistes, dans la poésie mais aussi, plus sporadiquement, dans le récit, pouvait les amener à concevoir une langue intransitive comme origine et aboutissement de la poésie idéale⁵¹⁸. En cela, la

⁵¹⁵ Aux côtés de cette culture bohème les sociabilités communautaires ont pu être réévaluées par le prisme de la préhistoire, si l'on en croit Hélène Ivanoff pour qui elle s'est offerte aux artistes comme « un monde énigmatique, situé hors du temps, hors de l'histoire, renvoyant aux mythes des origines. Ses représentations témoignaient d'une certaine relation de l'homme au monde, renvoyant les artistes à leur propre modernité, poussant certains, à l'instar des membres de *die Brücke* au début du XX^e siècle, à renouer avec un mode de vie communautaire proche de la nature, dans l'esprit des mouvements de réforme de la vie se développant en Allemagne et en Suisse en réaction à l'émergence des sociétés urbaines et industrielles. » (IVANOFF, Hélène, « La collection Frobenius et l'art moderne », dans RIEBER, Audrey (dir.), *L'art avant l'art : Le paradigme préhistorique*, Lyon, ENS Éditions, 2022 (pp. 99-115). [Lisible en ligne, consulté le 11.05.2022] : <http://books.openedition.org/enseditions/41021>

⁵¹⁶ *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918, op.cit.*, p. 318.

⁵¹⁷ *Le Temps et l'espace sont morts hier, op.cit.*, pp. 206 et 207.

⁵¹⁸ Voir *supra*, dans le deuxième chapitre de cette partie : « C. Poétiser la langue originaire, essentialiser la poésie ».

préoccupation pour la préhistoire a sans doute permis d'engager la poésie sur ce terrain « performatif » que les avant-gardes pensent notamment à partir de la question de la primitivité, selon Isabelle Krzywkowski : « La langue primitive n'est ainsi pas celle qui est à l'origine des langues, mais celle qui origine la langue poétique [...]. ». Ainsi, les voies qu'ont pu se frayer les idées symbolistes vers les générations suivantes ont peut-être été tracées par une volonté commune, en germe chez les symbolistes et davantage systématisée dans les avant-gardes, de réaliser pratiquement le retour aux origines dont le fantasme a traversé le siècle précédent.

Pour étayer nos dernières propositions, il paraît nécessaire d'ajouter aux contributions que nous avons mobilisées les apports de productions picturales et littéraires qui attestent un nouveau rapport à la préhistoire, dans lequel se lisent les indices du changement d'atmosphère socio-culturelle qui s'ouvre à l'aube du siècle. Le logocentrisme, c'est-à-dire le rapport de dépendance de l'image au texte, et en particulier de son commentaire critique et de son exégèse par les écrivains, que Dario Gamboni⁵¹⁹ identifie comme constitutif de la production visuelle des symbolistes, passe notamment par le choix des titres et, plus globalement, l'exploitation de tout autre élément parapictural à même d'apporter un supplément d'information ou de stimuler ou brouiller l'interprétation. Nous l'avons vu avec Rops (*Transformismes, ou les Darwiniques* [B.3]), mais aussi chez Signac (*Au temps de l'harmonie*), exemple étonnant chez un peintre sensualiste chez qui on pourrait croire que le logocentrisme pourrait passer pour une concession. Or, la dialectique entre cette œuvre et son titre suggère un intérêt pour un passé idéalisé redirigé vers une vision progressiste de l'avenir où doit se réaliser à nouveau un état originellement harmonieux. Nous avons certes déjà commenté cette relation entre titre et image et tenté de comprendre ce qui s'y jouait sur un plan thématique, en observant notamment les figures et motifs déployés dans le tableau, mais sans nous arrêter sur ses caractéristiques purement plastiques. Pourtant, le divisionnisme qu'il contribue à lancer au tournant des années 1890 et dont cette toile fournit un exemple, au même titre que d'autres expériences picturales en marge du symbolisme et du postimpressionnisme, offre une occurrence non négligeable de cohabitation entre intérêt pour la science et promotion

⁵¹⁹ Selon Dario Gambini, cité par Joyeux-Prunel, ce phénomène va de pair avec la nature ekphrastique des arts visuels à l'époque (*ibid.*, pp. 250, 255) qui appelle le commentaire et le texte.

de l'instinct dans les arts sur lequel il convient de s'arrêter, fût-ce provisoirement afin de ne pas perdre de vue l'horizon symboliste.

Si la méthode de Signac trahit un même sensualisme que celui observable chez ses contemporains, y compris, nous l'avons dit, poètes et symbolistes, l'apport savant y demeure nettement plus lisible, puisque le divisionnisme se fonde sur les dernières théories en matière d'optique. Mais la théorie scientifique vient au secours d'une palette qui se veut pure et intense⁵²⁰ et c'est au prétexte de ces mêmes revendications que s'ouvrira, quelques années plus tard, un espace que sauront occuper les avant-gardes primitivistes. Nous analyserons des cas évidents en les personnes de Gauguin, Matisse ou Denis, tous trois évoluant dans le périmètre du symbolisme pictural, mais citons pour le moment une toile plus tardive, en raison de la proximité de son auteur avec Signac⁵²¹ et de celle de ladite toile avec notre précédent exemple : *Le Paradis terrestre* [C.7.a], de Pierre Bonnard, peint vers 1921. Fort de son héritage symboliste, le peintre est sans doute l'un de ceux qui a assuré la communication entre la génération de la fin du siècle et la suivante⁵²², notamment en vertu d'un élan vers la pure expressivité, aux dépens de la référentialité, en particulier dans l'usage de la couleur et la liberté du trait, que le titre de l'œuvre aide ici à interpréter comme une recherche de primitivité. Le traitement de ce paysage de facture fauviste diffère peu des autres productions de cette époque. Pourtant, le profil et la couleur du sujet masculin, par ailleurs accompagné d'un singe, accèdent à cette interprétation. Enfin, il demeure difficile d'identifier l'éventuel rapport que l'artiste, dont on connaît un croquis de la dame de Brassempouy, mais plus tardif⁵²³, entretient alors avec la préhistoire, mais nous pouvons formuler l'hypothèse que, avant de s'offrir comme une lecture et une reprise de l'art préhistorique à proprement parler, les dernières audaces formelles de ces symbolistes tardifs font signe vers une idée de primitivité plus

⁵²⁰ L'artiste revendique ces qualités dans *D'Eugène Delacroix aux post-impressionnistes*, Paris, H. Floury, 1911.

⁵²¹ Il peint un portrait de *Signac et ses amis en bateau* vers 1914.

⁵²² Notamment en illustrant *Parallèlement*, en 1900, ouvrage posthume de Verlaine qu'il accompagne de lithographies en sanguine sensuelles et suggestives, d'un caractère croqué qui voisine l'indéfinition.

⁵²³ Ce dessin à la plume et encre de chine de la célèbre sculpture paléolithique, que l'artiste a certainement observée de ses propres yeux aux Musées des Antiquités Nationales, a été réalisé pour illustrer l'ouvrage préhistorique de Claude Anet, *La Fin d'un monde* (1925). Ce dernier a par ailleurs été lié aux cultures symbolo-décadentes et s'est intéressé à l'art pictural des symbolistes et des écoles satellites. Voir DESSY, Clément (dir.), « Claude Anet, de l'esthète fin de siècle au romancier-reporter », CURATOLO, Bruno, RENARD, Paul, OUELLET, François (dir.), *Romans exhumés (1910-1960). Contribution à l'histoire littéraire du vingtième siècle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014.

diffuse, qui ne se stabilisera que plus tard avec la reconnaissance de l'art pariétal. C'est cet ordre de lecture que propose de suivre Hélène Ivanoff :

Soudainement dévoilées aux artistes du xx^e siècle, ces peintures et gravures rupestres avaient d'évidentes parentés avec les créations artistiques de l'avant-garde : la superposition et la juxtaposition de figures de face et de profil, les formes abstraites et oniriques, l'extrême simplification du tracé, la parfaite reproduction ou les volontaires disproportions dans certaines représentations naturalistes, le support mural et le format monumental, la simulation du mouvement par les ombres portées et la démultiplication des figures, l'utilisation de pigments naturels et de techniques de grattage et de frottage⁵²⁴...

L'effet de superposition des plans aux dépens de l'unité des volumes est certes le propre du cubisme de la même époque dont les protagonistes ont manifesté un vif intérêt à l'endroit des œuvres pariétales, mais certaines des autres caractéristiques identifiées par Hélène Ivanoff sont bien les mêmes que l'on retrouve dans les expériences picturales post-symbolistes du début du siècle avant même que leurs auteurs ne reconnaissent leur dette à l'égard de la préhistoire. Concernant *Le Paradis terrestre* de Bonnard, l'éventuelle influence préhistorique ne peut être prouvée⁵²⁵, cependant, la planéité de la perspective et des formes, en dépit du raccourci appliqué à la figure féminine du premier plan, l'indistinction des massifs colorés, ou encore l'économie de procédés et de tons dans le traitement de la lumière sont les signes d'une recherche de primitivité revendiquée, conçue comme un abandon de la valeur naturaliste de la représentation picturale au profit de ses potentialités expressives. Nous tenterons de définir la place qu'ont pu occuper les découvertes et théories en matière d'art préhistorique au début du siècle, mais gageons d'abord que, si elles ont bien contribué à fournir aux artistes d'avant-garde des justifications, des cautions scientifiques tout autant qu'un matériau iconographique inspirant, elles ont aussi comblé une attente, répondu à un désir de primitivité qui les précédaient et se faisait jour dans les arts dès le symbolisme.

Mais avant de poursuivre nos investigations en direction des avant-gardes picturales et des innovations plastiques qui les préparent, il peut être fructueux de remobiliser des exemples littéraires afin de mieux faire valoir l'apport symboliste qui ouvre le terrain à ces

⁵²⁴ « La collection Frobenius et l'art moderne », *op.cit.*

⁵²⁵ Hélène Ivanoff indique qu'il en a connaissance, mais plus tard : « Plusieurs artistes furent également conviés aux vernissages des expositions parisiennes, à l'instar de Derain, Pierre Bonnard (1867-1947), Miró, Louis Marcoussis (1878-1941), Picasso, Ossip Zadkin (1890-1967) ou Marie Laurencin (1883-1956) en 1930, en témoignent des listes d'invités pour l'exposition de la salle Pleyel et les cartons d'invitation qui leur sont parvenus ». *Ibid.*

expériences. Nous avons observé en détail les dynamiques de circulation entre l'école instrumentiste et les suivantes qui reconnaissent ponctuellement leur dette à son égard, mais il est un aspect plus évident du symbolisme littéraire dont nous avons pu apprécier une possible traduction picturale, en l'occurrence chez Bonnard : l'évincement des potentialités naturalistes de la représentation iconique au profit d'un usage expressif de ses paramètres (formes, couleurs, proportions...) que nous venons d'évoquer semble recevoir l'écho théorique de ce qu'avait auparavant proposé le projet littéraire des symbolistes, à savoir le privilège accordé à la suggestion aux dépens de la référentialité. Nous ne nous satisferons évidemment pas de ces seules propositions, mais nous pouvons déjà dégager, avant d'analyser plus spécifiquement le rôle joué par la thématique originaire dans le passage d'une littérature symboliste à celle cubo-futuriste du début du siècle, deux hypothèses qui motivent notre volonté de faire valoir des effets de circulation et de glissement en dépit des revendications disruptives des jeunes tendances⁵²⁶ : d'une part la recherche d'une primitivité qui se passe de la référence directe à la préhistoire mais fait de la pureté, la simplicité, l'intensité ou la spontanéité ses valeurs cardinales, et d'autre part la promotion des qualités expressives de l'art, qui infléchissent la théorie de la suggestion symbolistes vers un idéal de sincérité parfois anti-conceptuel. Cet idéal trouve ses possibilités de réalisation, non plus dans le *naturalisme*, mais le *naturel*⁵²⁷, dans la mesure où il ne se situe plus tant dans la sphère du sujet (représentation) que du geste (imitation).

Nous avons déjà relevé la connaissance de l'instrumentation par Apollinaire, et l'enracinement de ses débuts littéraires dans le symbolisme n'est plus à démontrer⁵²⁸. Par ailleurs, la revendication de rupture avec le symbolisme se serait énoncé avec les moyens mêmes de la mouvance, si l'on en croit la lecture proposée par Claudine Gothot-Mersch du

⁵²⁶ Si nous insistons sur la revendication de rupture prononcée par les artistes et mouvances que nous interrogeons, c'est pour bien signaler qu'il s'agit d'observer les dynamiques de circulation au sein des tendances modernistes et progressistes. Nous écartons de fait d'autres tendances pourtant nombreuses et fédératrices comme les réactions néo-classiques et les tentatives de rénovations diverses.

⁵²⁷ Aude Jeannerod montre bien néanmoins que Huysmans théorise déjà, à travers ses critiques d'art, une vision de la mimésis naturaliste qui aurait « la nature pour objet et le naturel pour effet ». (*La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*, Paris, classiques Garnier, 2020, p. 442).

⁵²⁸ Décaudin détaille les liens entre Apollinaire et le symbolisme (*La Crise des valeurs symbolistes, op.cit.*, p. 486 en particulier). Signalons également la contribution du poète à *La Poésie symboliste : trois entretiens sur les temps héroïques (période symboliste)*, Paris, L'édition, 1908. Il y reconnaît, p. 134, sa dette envers certains symbolistes qu'il énumère, dont Ghil et Kahn (cité page suivante). Enfin, il écrit dans les deux suppléments poétiques de *La Plume* publiés en 1903 avant de fonder *Le Festin d'Ésope*.

poème « Le Larron », publié dans *Alcools* en 1913⁵²⁹, mais aussi *via* la représentation d'un personnage conceptuel (ledit larron) errant entre la modernité et un monde antique à ce point synthétique et profus dans ses références intertextuelles qu'il finit par renvoyer à la notion hyperonymique de passé anté-chrétien dans sa globalité. L'ensemble de l'Œuvre du poète témoigne de cette tentation de la suggestion qui se réalise notamment, dans le texte, par le délié sémantique qui fait passer d'une idée à l'autre, à l'image d'une pensée pré-notionnelle. Procédant ainsi, Apollinaire dégage sans doute une piste exploitable pour revisiter le paradoxe souvent évoqué dans cette étude entre expression de la modernité artificielle ou industrielle et déploiement d'une poétique des origines : ici, la prosodie et l'enchaînement thématique des poèmes évoquent tout autant la pensée automatique non conceptuelle que nous venons d'évoquer que la profusion informationnelle d'une société moderne qui sature la cognition, au sein de laquelle peuvent néanmoins passer de fulgurantes évocations préhistoriques. Que l'on en juge par ces quelques vers des « Fenêtres » :

Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Quand chantent les aras dans les forêts natales
Abatis de pihis
Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile
Nous l'enverrons en message téléphonique⁵³⁰

Nous ne nous livrerons pas ici à une glose exégétique que découragent par ailleurs les témoignages d'époque⁵³¹, mais ces mêmes témoignages nous invitent cependant à nous intéresser aux effets de juxtaposition qui structurent l'ensemble. En effet, le poème semble recevoir comme un cylindre phonographique les informations émises et reçues depuis le moment de l'écriture, comme l'indiquent les deux derniers vers de cet extrait. Cet effet d'immédiateté justifie le titre par l'impression qu'il donne de fenêtre ouverte, ici sur les réflexions qui président à la conception du poème, ailleurs sur les sons et images de la rue, mais cela permet aussi d'accueillir la possible image d'un tableau de Delaunay du même nom (1912 [Fig.25]). Mais ce qui attire notre attention, c'est l'irruption parmi ces éléments de la rêverie, ouverte par la conjonction de temps, au deuxième vers. Aussi inopiné soit-il, ce vers

⁵²⁹ *Revue d'histoire littéraire de France*, 1^{er} janvier 1967, « Apollinaire et le symbolisme : "le larron" ». Bien sûr, et l'autrice le reconnaît, la rupture avec le symbolisme a toutefois été consommée avant 1913.

⁵³⁰ Poème écrit pour l'album publié pour le catalogue de l'exposition des œuvres de Robert Delaunay en 1913 à la Galerie Der Sturm de Berlin.

⁵³¹ Exhumés par Décaudin dans « Une controverse sur "Les Fenêtres" », *Que Vlo-Ve ?* Série 3 No 3 juillet-septembre 1991, pp. 72-78.

offre un contrepoint dans la progression d'ensemble qui ne l'en fait pas pour autant apparaître comme une anomalie poursuivant la seule volonté de déconcerter. Car l'ara peut bien faire germer l'idée d'oiseau qui, elle-même, appelle à décrocher le téléphone pour ne pas la laisser s'envoler et la retranscrire au moment de son émission, mais il peut aussi être suggéré par la vision du tableau de Delaunay, coloré à l'instar de l'oiseau exotique. La contemplation, ou le ressouvenir, d'un tableau d'avant-garde abstrait, faisant un usage expressif de la couleur, suggère en retour l'évocation flottante, qui fait irruption dans le poème, d'une primitivité édénique et fantasmatique⁵³² qui, si elle n'est pas nettement assimilable à un désir de préhistoire, contraste avec le retour à la modernité urbaine qui encadre le moment de conception du poème.



Fig.25 : Robert Delaunay, Les Fenêtres

Dès lors que nous avons reconnu la compossibilité, dans la poétique cubo-futuriste, de la rêverie originaire et de la modernité industrielle, il convient de rappeler l'enracinement de ses protagonistes dans le terreau symboliste et de comprendre cette cohabitation comme l'indice d'une continuité possible. L'exemple le plus significatif, au regard de la dynamique de rupture qu'il incarne, nous est sans doute proposé par Marinetti, alors déjà fortement ancré

⁵³² Puisque le pihî est un oiseau fantastique issu de la mythographie personnelle du poète.

dans les milieux littéraires parisiens au tournant du siècle⁵³³. Comme Apollinaire, lorsqu'il quitte le symbolisme, c'est pour tendre à une acceptation absolue de la modernité, mais aussi à la promotion d'une spontanéité qui admet occasionnellement le primitivisme, comme en témoignent ces lignes du *Futurisme* qui appelle à l'avènement d'un homme « multiplié par lui-même, ennemi du livre, ami de l'expérience personnelle, élève de la Machine, cultivateur acharné de sa volonté, lucide dans l'éclair de son inspiration, armé de flair félin, de foudroyants calculs, d'instincts sauvages, d'intuition, d'astuces et de témérité⁵³⁴. » Un tel programme confirme l'adhésion entre refonte des formes artistiques et réforme de la vie, embrassées dans un même projet ontologique, mais propose également une radicalisation du projet décadent qui, ce faisant, en reconduit l'équivoque rapport aux origines : animalité primitive et artificialisme exacerbé se solidarisent à l'occasion de l'annonce d'une *tabula rasa* dont la revendication d'anti-tradition passe encore par le retour à une anté-tradition⁵³⁵. Autrement dit, si la recherche de la sophistication poétique ne fait plus partie des préoccupations de la jeune génération futuriste, la promotion de l'artificialité fait retour et passe, au contraire, par une recherche de spontanéité en accord, à la fois avec le rythme de la société industrielle, à la fois avec la vie instinctive. Un tel glissement est donc symptomatique du transfert d'une représentation, d'un dévoilement éventuellement moralisant, de la permanence de la vie instinctive dont nous avons vu que l'imaginaire préhistorique était en grande partie responsable, à la recherche active de sa pure expression.

Nous ne saurions ignorer l'existence, déjà signalée, d'un sentiment conservateur largement répandu dans les arts au tournant du siècle, mais surtout dans les lettres, prenant

⁵³³ Décaudin (*La Crise des valeurs symbolistes, op.cit.*, p. 243) rappelle que Marinetti s'est d'abord distingué par sa défense de la poésie française, à travers *L'Anthologie-revue de France et d'Italie*, qui publie parnassiens et symbolistes, et dont il a été le secrétaire italien. Il figure également dans l'anthologie tardive déjà signalée, *La Poésie symboliste : trois entretiens sur les temps héroïques, période symboliste*, aux côtés de symbolistes, mais aussi de naturalistes. Son long poème épique, *La Conquête des étoiles* (Paris, Sansot & Cie, 1909), est dédié à Gustave Kahn. Même si le poème porte sans doute en germe le souffle épique et violent qui caractérisera les professions de foi à venir de son auteur, cela corrobore le point de vue d'Isabelle Krzywkowski pour qui, en poésie, c'est vers 1913 que, formellement, les expérimentations se dégagent du symbolisme, puisque c'est une forme de vers libre encore très assimilable à la tendance qui s'exprime jusqu'ici (*Le Temps et l'espace sont morts hier, op.cit.*, p. 14).

⁵³⁴ *Le Futurisme*, Paris, E. Sansot, 1911, p. 94. Une telle déclaration ne doit, bien entendu, ne pas faire accroire à une volonté de chanter la nature, que l'auteur appelle à dompter et dominer à chaque ligne, s'en prenant au passage à la mélancolie contemplative des symbolistes qu'il renie, mais plutôt à embrasser une supposée nature humaine.

⁵³⁵ Rappelons ici la maxime 6 du manifeste futuriste, qui peut dissoner avec le reste : « il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux. » (En une du *Figaro* le 20 février 1909).

diverses formes : promotion de la culture romane, notamment par Moréas qui s'éloigne du symbolisme dont il a auparavant voulu se présenter comme le chef de file, appel à un retour à l'ordre classique, particulièrement dans les rangs de la jeune *Nouvelle Revue Française*, néopaganisme nietzschéen, parfois lisible dans le naturisme⁵³⁶... Il en est qui, parmi elles, revendiquent, précisément, un certain primitivisme, à l'instar du naturisme, et parfois justement en opposition à un futurisme qui ne semblent pas avoir été sensibles aux appels à la sauvagerie que nous venons de relever⁵³⁷. Mais il nous paraît autrement plus fructueux et pertinent de nous intéresser aux avant-gardes modernistes et, dans une certaine mesure, progressistes⁵³⁸, qu'à celles-ci à divers titres. D'abord, nombre de ces écoles plus ou moins conservatrices revendiquent souvent un classicisme qui évacue toute référence à la préhistoire, si bien qu'aucun relevé ne nous aurait permis de faire valoir d'éventuels effets de réception et de circulation du discours savant, sinon par la négative, et nous avons déjà analysé de telles dynamiques au sein du symbolisme. Ensuite, toutes proposent une sortie si assumée du symbolisme qu'elles ne permettent pas d'observer une autre circulation : les effets d'influences thématiques et formelles et de transferts des théories vers d'autres plus innovantes mais qui reçoivent l'écho des précédentes. Or, il est apparu, à l'issue de la consultation d'un important corpus⁵³⁹, que, y compris au sein du syncrétisme proposé par les acteurs de la *NRF*, le début du XX^e siècle montrait une variété d'initiatives héritières du symbolisme et tendant vers l'innovation formelle plus que la rénovation. L'analyse de tels glissements permet en particulier de lever le soupçon de conservatisme que l'on peut porter à l'égard du symbolisme, et nous allons voir que la thématique originale n'y est pas étrangère,

⁵³⁶ Se référer à la sous-partie « un nouveau paganisme » de *La Crise des valeurs symbolistes*, *op.cit.*, pp. 282 à 285. Prévenons que Marinetti, lui, tient à se distinguer de Nietzsche dans le passage sus-cité, en raison de l'attachement de ce dernier à l'héritage gréco-latin.

⁵³⁷ De leur côté, les très peu connus Touny-Lérys, Marc Dhano et Georges Gaudionc inventent un « primitivisme » en opposition au futurisme. Voir le n° 28-30 de *Poésie*, hiver 1909, où ils appellent à un « art qui se nourrit aux sources mêmes de la Vie (qui viennent de loin, au début des âges) » (cité par Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op.cit.*, p. 279).

⁵³⁸ Puisque le « progrès » passe, au tournant du siècle, de « mot-fétiche » incantatoire, célébré ou conspué (voir ANGENOT Marc, « Malaise dans l'idée de Progrès (1889) » dans *Mots*, n° 19, juin 1989. Batailles de mots autour de 1900, sous la direction de Gabrielle Drigeard et Maurice Tournier. pp. 5-22. p. 6. DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.1989.1462>), à une conception plus nettement politique, infléchie vers la culture révolutionnaire.

⁵³⁹ En particulier au sein des jeunes, et souvent éphémères, revues créées au début du XX^e siècle et recensées par Décaudin, dont la liste, entre autres titres, est donnée en annexes.

en particulier dans les arts graphiques, champ dans lequel le symbolisme n'a cessé d'expérimenter vers le renouvellement.

Les thèses formulées par Isabelle Krzywkowski à propos de la poésie nous semble en partie applicable à la peinture dès lors que nous poursuivons notre observation des modalités de saisie de l'imaginaire préhistorique, du symbolisme vers les avant-gardes : de la même manière qu'il y a, en poésie, un déplacement « du sujet (thématique ou lyrique) à l'objet », à savoir le poème⁵⁴⁰, qu'il y a, en théorie, glissement de la définition des seuls objectifs à l'étalage des procédés⁵⁴¹ ou, en général, passage de la poétique à la poïétique⁵⁴², nous pouvons observer, en peinture, un passage de l'esthétique à la plastique. Néanmoins, il ne saurait être question de reconduire aveuglément nos précédentes réflexions dans le champ des arts visuels, bien que, comme les symbolistes, les milieux d'avant-gardes montrent une solidarité étroite entre théories et productions littéraires et plastiques. Concernant le passage de la représentation à l'imitation de la préhistoire que nous voulons mettre en valeur, une donnée cardinale doit à ce titre être prise en compte : alors que la recherche d'une langue poétique originaire est largement déléguée à la spéculation, les arts visuels bénéficient d'un ensemble de documents matériels, de figures de plus en plus précises, dont le corpus s'étend significativement à partir du début du XX^e siècle.

Nous avons supposé que les artistes post-impresionnistes, post-symbolistes, et plus globalement, avant-gardistes, avaient d'abord préparé les conditions du bon accueil de l'art préhistorique avant que de s'en inspirer et nous serions tenté d'identifier une inspiration par anticipation de la même manière que Pierre Bayard théorise malicieusement un plagiat par anticipation ; il nous faudra alors en comprendre les raisons et nous verrons que la théorisation de l'art par les symbolistes ouvrait la voie à l'émancipation des formes et des couleurs. Mais reconnaissons d'abord que la reconnaissance d'un art préhistorique est chronologiquement bien antérieure à leur exploitation dans les années 1920 et 1930 dont nous avons évoqué des exemples, et que les mêmes expériences formelles qui préparent sa réception en sont contemporaines, ce qui souligne encore le caractère processuel de l'innutrition du discours savant dans la sphère artistique. Il serait malvenu et fastidieux de revenir ici sur la longue

⁵⁴⁰ *Le Temps et l'espace sont morts hier, op.cit.*, p. 18.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 57, à propos des manifestes du moins.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 61.

controverse entourant la reconnaissance de l'art préhistorique, sa nature, ses fonctions, controverse à propos de laquelle nous avons déjà renvoyé à quelques sources dans notre première partie⁵⁴³. Dès lors que l'origine préhistorique des peintures d'Altamira a été consensuellement reconnue par les préhistoriens au début du siècle, et d'autres avec elles, retenons, parmi ces débats, parce qu'ils paramètreront les conditions de réception et de d'exploitation de ces images, la question de l'accession au titre d'art de ces figures et artefacts⁵⁴⁴, de leur vocation fonctionnelle (en l'occurrence magique) ou autotélique⁵⁴⁵, ou encore de l'intentionnalité qui a présidé au geste de leur création⁵⁴⁶.

De tels débats ne vont évidemment pas sans appeler des commentaires d'ordre évaluatif. En particulier, alors que la pratique d'un art entièrement abstrait demeure encore inavouable au début du siècle, les motifs géométriques non figuratifs jettent sur l'ensemble des tracés préhistoriques le soupçon de la médiocrité et de l'idiotie, au sens médical de l'époque, comme le constate Chiara di Stefano dans son intéressante étude sur les liens entre art préhistorique et art abstrait :

À quelques exceptions près, les plus anciennes interprétations de la naissance de l'art trahissent donc une vision négative des formes non figuratives : « gribouillages inconscients » ou « dégénérescences des motifs réalistes », dans les deux cas les signes géométriques sont éloignés, par immaturité ou par décadence, de l'âge adulte de l'art rupestre, sa phase de splendeur : la précision naturaliste⁵⁴⁷.

Ces commentaires sont exprimés depuis un point de vue historique voire savant, pourtant il n'est pas difficile d'y reconnaître les *a priori* esthétiques de l'art académique. De

⁵⁴³ Ajoutons, car cet apport nous mène aussi vers les avant-gardes, le chapitre « Y a-t-il un art préhistorique » de l'ouvrage de Rémi Labrusse, *Préhistoire, l'envers du temps* (*op.cit.*), qui dessine un itinéraire éclairant dans le foisonnement intellectuel autour de ce débat.

⁵⁴⁴ Nathalie Richard (*Inventer la préhistoire, op.cit.*) signale, dans *Cavernes du Périgord* (Paris, Didier et Cie, 1864, p. 19) des préhistoriens Lartet et Christy, la mention des « ouvriers, ou si l'on veut des artistes ». Elle attire également notre attention sur le chapitre 19 du *Préhistorique* de Mortillet (*op.cit.*, 1883), où les mots « artistes », « arts », « chef-d'œuvre », apparaissent plusieurs fois.

⁵⁴⁵ Nous distinguons en particulier la théorie de l'art magique défendue par Salomon Reinach et Henri Breuil, de celle de l'art pour l'art soutenue par Gabriel de Mortillet, autrement dit, une théorie spiritualiste d'une théorie matérialiste.

⁵⁴⁶ Pour Nathalie Richard (*op.cit.*, p. 180), les préhistoriens, dans les années 1860 (Lartet, Christy), voient les productions artistiques/industrielles des hommes du paléolithique comme une « distraction semblable à celle que pratiquent les bergers des montagnes suisses lorsqu'ils sculptent des morceaux de bois à la pointe de leur couteau pour passer le temps » dénuée de toute « préoccupations esthétiques ou métaphysiques complexes. »

⁵⁴⁷ DI STEFANO, Chiara, « Art préhistorique et art abstrait : un dialogue à deux voix », dans RIEBER, Audrey. *L'art avant l'art : Le paradigme préhistorique, op.cit.*

la même manière que le degré de supériorité intellectuelle d'une société primitive se mesure au degré de qualité imitative de son art, le degré d'éloignement d'un art vis-à-vis de sa vocation figurative et photoréaliste est un indice de la dégradation morale et mentale de l'époque qui le produit, quelle qu'elle soit. Ce schéma ne peut qu'être mis en crise par la culture symbolo-décadente qui, non seulement rejette l'académisme, mais valorise l'expression individuelle et inverse bien souvent les critères de grandeur et de décadence ordinairement admis. Voici, par exemple, ce que note Rémy de Gourmont, au prétexte d'un article sur l'art nouveau, à propos de l'art préhistorique : « Les plus anciens témoignages du sens artistique chez l'homme sont nécessairement naturalistes. Tels les dessins retrouvés dans une grotte magdaléenne [sic]. Ce que nous appelons l'art primitif est au contraire un art d'extrême civilisation, puisqu'il est à la fois stylisé et géométrique⁵⁴⁸. » Outre-Rhin, Adolf Loos, également commentateur mais surtout partisan d'un art nouveau, certes de facture beaucoup plus épurée, défend lui aussi son esthétique au prétexte de sa supposée antiquité et sur la base d'une vision toute personnelle de l'art préhistorique :

Tout art est érotique. Le premier ornement jamais apparu, à savoir la croix, était d'origine érotique. La première œuvre d'art, le premier geste érotique par lequel le premier artiste donna libre cours à son exubérance en griffonnant sur un mur, était érotique. Une ligne horizontale, c'était la femme allongée ; une ligne verticale, l'homme qui la pénètre... Mais celui qu'à notre époque encore, quelque exigence interne pousse à couvrir les murs de symboles érotiques, de graffiti obscènes, celui-là est un criminel ou un délinquant⁵⁴⁹.

L'un comme l'autre renverse donc la critique commune qui est censée justifier le procès en décadence : d'une part, ils revendiquent la primitivité autrement que comme un état d'incomplétude ou d'immaturité duquel se dégager, d'autre part, ils déclarent, en dépit des critiques et des apparences, œuvrer (ou inviter) à un art authentiquement naturaliste, en ce qu'il rend compte de l'intériorité sincère de l'artiste et de sa volonté d'imposer son imagination et sa perception du réel sur sa représentation. Or, les qualités « naturalistes » de l'art préhistorique, au sens imitatif, sont alors reconnues, décrites et commentées dans la

⁵⁴⁸ « Sur l'art nouveau en l'an 1912 », *Promenades littéraire, septième série, op.cit.*, p. 31.

⁵⁴⁹ Cité par Robert L. Delevoye dans *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1977, p. 168.

sphère savante⁵⁵⁰ sans toutefois impacter la culture visuelle de l'époque. Pour comprendre le délai de cet écho de l'art préhistorique dans la culture occidentale, il faut opérer un détour par la culture d'après-guerre avant de revenir dans le périmètre de notre étude.

En effet, nous l'avons dit, c'est surtout à partir des années 1920 et 1930 que les artistes contemporains revendiquent l'influence préhistorique. Hélène Ivanoff retrace l'itinéraire de cette fascination en livrant au passage des précisions éclairantes :

Dès les années 1920, certaines revues d'art évoquaient en effet en Allemagne les recherches de l'ethnologue, comme *Der Querschnitt* du galeriste et marchand d'art de Düsseldorf Alfred Flechtheim (1878-1937), zélateur de l'avant-garde. Proche de la scène artistique parisienne, en l'occurrence du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979), de Picasso et de Klee, Flechtheim avait déjà publié en 1923 aux côtés de chants « nègres » des reproductions de peintures préhistoriques, appartenant au critique et historien d'art Carl Einstein (1885-1940), l'auteur de *Negerplastik*⁵⁵¹.

C'est donc au profit de la « negromania⁵⁵² » caractéristique des années d'après-guerre que se voit valorisé l'art préhistorique, dont la proximité supposée hérite et prolonge celle des peuples qui la produisent que soupçonnaient les savants du siècle précédent. Plus encore que d'un effet de résurgence des discours, c'est bien d'une persistance du comparatisme ethnologique racialisé qu'il s'agit, dans la mesure où les premiers écrits sur l'art préhistorique, dès la reconnaissance de l'authenticité de l'art pariétal, l'ont pérennisé et transvasé dans le champ de l'esthétique. Qu'on en juge par les allusions comparatistes de Cartailhac, en 1904, dans ses descriptions des figures d'Altamira dont les faciès sont comparés aux masques des « primitifs actuels⁵⁵³ », ou encore par la lecture de l'article d'Henri Breuil,

⁵⁵⁰ Relevons surtout la contribution d'Émile Cartailhac, notamment par le fameux texte « La grotte d'Altamira. "Mea culpa" d'un sceptique », paru dans *L'Anthropologie*, 1902, ou du même, en collaboration avec Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906. Signalons également « Les peintures préhistoriques de la caverne d'Altamira », conférence que Cartailhac prononce au musée Guimet le 24 janvier 1904 et publiée dans les *Conférences faites au musée Guimet en 1903-1904*, Paris, M. Courant édition, Ernest Leroux, 1904, pp. 109-133, [disponible ici en ligne dernière consultation le 09.05.2022] : https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1903_num_47_3_19403

⁵⁵¹ « La collection Frobenius et l'art moderne », *op.cit.*

⁵⁵² Terme proposé par Sylvie Chalaye dans BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles, LEMAIRE, Sandrine, *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011, « Chapitre 34. Théâtre et cabarets : le "nègre" spectacle », §17. Pour une étude plus large sur ce phénomène, consulter Blachère, Jean-Claude, *Le Modèle nègre, aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle, chez Apollinaire, Cendrars et Tzara*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981.

⁵⁵³ CARTAILHAC, Émile, « Les peintures préhistoriques de la caverne d'Altamira », conférence prononcée au musée Guimet le 24 janvier 1904 et publiée dans les *Conférences faites au musée Guimet en 1903-1904*, *op.cit.*, p. 261.

« L'art à ses débuts. Les enfants, les primitifs »⁵⁵⁴, paru deux ans plus tard, qui ambitionne de donner à comprendre les origines de l'art en « scrutant l'art des primitifs actuels et fossiles⁵⁵⁵ ». Nous ne pouvons certes pas nous permettre ici de déployer une étude sur l'influence des arts non-occidentaux, et en particulier africains, sur l'histoire des avant-gardes, examens brillamment menés ailleurs et qui nous éloigneraient de notre propos, mais les trajectoires esthétiques et culturelles que nous mettons en évidence à la suite d'autres recherches nous permettent de confirmer que les écoles post-symbolistes imitent, d'une certaine manière, un art, sinon préhistorique, préhistorisant, amalgamé avec des productions plus ou moins contemporaines d'autres cultures, alors même que la plupart n'ont certainement pas encore eu l'occasion d'observer une peinture pariétale, même sous forme de reproduction. L'itinéraire qu'il nous reste maintenant à creuser est celui qui nous mènera de l'obsession originaire qui hante une partie des artistes symbolistes vers le vertige primitiviste auquel succomberont les générations suivantes.

Nous pourrions remonter bien en amont dans le siècle s'il fallait livrer ici une archéologie de la primitivité en peinture dans l'acception large de rejet des normes civilisationnelles voire de revendications anti-sociales. Nous nous en tiendrons au signalement de tels projets esthétiques au sein des milieux impressionnistes que côtoient les symbolistes⁵⁵⁶ chez qui Huysmans, alors qu'il a participé à inaugurer le symbolo-décadentisme quelques années plus tôt, reconnaît déjà cet élan vers la sauvagerie :

De Claude Monet, une série de paysages tumultueux, de mers abruptes, violentes, aux tons féroces, bleu hargneux, violet cru, vert âpre, des vagues rocailleuses aux crêtes fermes, sous des ciels en rage [...] La sauvagerie de cette peinture vue par un œil de cannibale déconcerte d'abord, puis, devant la force qu'elle décèle, devant la foi qui l'anime devant le souffle puissant de l'homme qui la brosse, l'on se soumet aux rébarbatifs appas de cet art fruste⁵⁵⁷.

⁵⁵⁴ BREUIL, Henri, « L'art à ses débuts. Les enfants, les primitifs », *Revue de philosophie*, no 7, 1906.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 2. Voir à ce sujet ETHERINGTON, Ben, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2018, dont Jehanne Denogent et Nadejda Magnenat rendent compte dans « Décoloniser le primitivisme », *Acta fabula*, vol. 21, n° 2, Essais critiques, Février 2020, URL : <http://www.fabula.org/acta/document12628.php>, [page consultée le 18 mai 2022]. Rappelons enfin l'important ouvrage de Marylène Patou-Mathis, *Le Sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental : de la malédiction de Cham à l'identité nationale*, *op.cit.*

⁵⁵⁶ Nous savons que les deux figures tutélaires, Verlaine et Mallarmé, étaient déjà liées à ces peintres.

⁵⁵⁷ « Chronique d'art : Salon de 1887. L'exposition internationale de la rue de Sèze », dans *La Revue indépendante*, T.3, n° 6, 7, 8, avril-juin 1887, p. 352.

L'exaltation de la primitivité ne prend pas pour cible le sujet mais se situe bel et bien au niveau de la manière qu'a le peintre de s'en saisir, et l'on pourrait sans doute appliquer de telles critiques aux expérimentateurs des décennies suivantes, et encore en amont du fauvisme ou de l'expressionnisme, certes pas chez les divisionnistes dont nous avons dit que la démarche restait assujettie à une revendication de scientificité informée, mais davantage aux symbolistes et leurs voisins, y compris les plus mystiques comme le mouvement nabi, auquel Bonnard a appartenu, avec des productions avoisinant l'abstraction comme l'*Ève* ou plus encore le tableau-manifeste *Le Talisman* [C.7.d], tous deux peints par Sérusier. Mais c'est auprès d'un autre membre du groupe que nous trouverons une influence plus certaine de la préhistoire alors même que, théoriquement, le passé de référence de ces artistes puise plus volontiers dans l'orphisme antique, la kabbale ou encore le mysticisme chrétien : Maurice Denis, qui consigne dans ses carnets, dès 1884, des notes éclairantes bien que succinctes quant à son intérêt pour la collection d'objets préhistoriques du Musées des Antiquités Nationales⁵⁵⁸. Concernant le premier étage, il « [r]emarku[e] le mammouth sur ivoire, le renne de // Thaïngen (Suisse) et autres dessins sur os, pierre, corne et sur des bâtons de commandement ; manches poignard sculptés » sans en faire en grand cas, mais une autre annotation à propos de la même salle évoque les « artistes des Cavernes » à une époque où, nous l'avons vu, la valeur artistique de ces artefacts ne fait pas consensus, bien qu'il revienne sur cette appellation dès la visite de la salle suivante⁵⁵⁹.

Maurice Denis semble donc entretenir une relation équivoque avec la notion d'art préhistorique assez caractéristique de l'atmosphère culturelle de son époque à ce propos, entre reconnaissance et déni. C'est ce que remarque Rémi Labrusse : le vérisme des rares productions figuratives préhistoriques, qui sont exposées suivant une scénographie soucieuse de scientificité et d'organisation typologique plutôt qu'esthétique, accrédièterait l'idée académiquement acceptable d'un art originellement naturaliste plutôt qu'il n'encouragerait à en remettre les codes en cause⁵⁶⁰. Ainsi, Maurice Denis manifeste certes un intérêt pour les productions préhistoriques, mais la nature de son jugement ne diffère pas du discours ambiant

⁵⁵⁸ L'auteur de cette étude remercie chaleureusement Fabienne Stahl, spécialiste de l'Œuvre de l'artiste et chargée de la valorisation des collections au musée départemental Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye, qui nous a généreusement communiqué ces écrits.

⁵⁵⁹ « C'est ce qui explique l'absence de l'art de la Madelaine [sic]. »

⁵⁶⁰ « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Musée National d'Art Moderne, 2013, Préhistoire / Modernité, pp. 44-57. (hal-01650656.), p. 46.

à ce sujet. Il demeure donc difficile d'attribuer à son intérêt pour la préhistoire la facture sauvage de certaines toiles de Maurice Denis⁵⁶¹ ou celles dont l'usage des aplats, du cloisonnement des figures et des couleurs franches doit peut-être davantage à l'influence japonaise et à l'imitation du vitrail. Il ne faut pourtant pas négliger l'apport d'une autre influence des nabis, bien contemporaine et française, qui traduit, indirectement, une obsession pour un art préhistorique fantasmagique : celle de Paul Gauguin. Le peintre, sacré maître du symbolisme dans les arts par Albert Aurier⁵⁶², écrit dans une lettre au poète non moins symboliste André Fontainas cette déclaration d'admiration à l'endroit des Tahitiens :

Délice révélé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial. Autrefois, odeur de joie que je respire dans le présent. Figures animales rigides d'une rigidité statuaire ; je ne sais quoi d'ancien, d'auguste, de religieux dans le rythme de leur geste, dans leur immobilité rare. Dans ces yeux qui rêvent, la surface trouble d'une énigme insondable. Et voilà la nuit – tout repose. Mes yeux se ferment pour voir sans comprendre le rêve dans l'espace infini qui fuit devant moi, et j'ai la sensation dolente de la marche dolente de mes espérances. [...] L'idole est là non comme une explication littéraire, mais comme une statue, moins statue peut-être que les figures animales ; moins animales aussi, faisant corps dans mon rêve, devant ma case avec la nature entière, régissant en notre âme primitive, consolation imaginaire de nos souffrances en ce qu'elles comportent de vague et d'incompris devant le mystère de nos origines et de notre avenir⁵⁶³.

S'il est de notoriété publique que Gauguin fut le promoteur d'une certaine sauvagerie dans les arts qu'il a voulu concilier, devançant en cela les plus modernes avant-gardistes, avec une existence à l'image de son programme esthétique, il convient de rappeler, à la lumière de déclarations de ce type, que cette fuite de la modernité doit satisfaire le fantasme d'un retour à une primitivité originaire que le voyage et le contact avec les sociétés non-industrialisées sont supposées réaliser dans le présent. Autrement dit, nous pouvons deviner un art préhistorique fantôme qui préexiste à la reconnaissance officielle de l'authenticité des peintures pariétales et, avec elle, de l'acceptation générale de l'idée d'art préhistorique, qui se

⁵⁶¹ Par cette désignation, nous renvoyons particulièrement à celles peintes après 1900 qui se distinguent de ce que l'écrivain et critique symboliste Édouard Dujardin a pu nommer « cloisonisme » [sic] (« Aux XX et aux Indépendants, le cloisonisme », *La Revue indépendante*, n° 17, mars 1888, p. 487), produites durant les décennies précédentes : des toiles comme *Le Paradis* (1912, huile sur bois, Musée d'Orsay) ou *Saint-Georges aux rochers rouges* (1910, huile sur toile, Musée d'Orsay) montrent un usage plus spontané de la couleur, libérée du dessin.

⁵⁶² « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *op.cit.*, Aurier distingue cette tendance de l'impressionnisme en opposant à l'art référentiel de ce dernier, celui idéal et expressif du symbolisme.

⁵⁶³ Lettre à André Fontainas, Tahiti, mars 1899, citée dans l'ouvrage de DENIZEAU, Gérard, *Vocabulaire des arts visuels du XIX^e*, Paris, Minerve, 2004, p. 59. Paul Gauguin dédie également au poète son ouvrage *Avant et Après* (1923), où il développe par l'écriture certains aspects de son primitivisme.

construit par supposition et comparatisme. L'ethno-comparatisme permet donc d'envisager une autre primitivité, au sens préhistorique, qui se désolidarise paradoxalement de la science, à condition de transférer cette primitivité du regard au geste. Cette inspiration latente nous permet de mieux comprendre une gravure comme *Le Porteur de foi* (1898-1899) [C.1], *Le Sourire*, ou *L'Univers est créé*, une sculpture telle que *Oviri* (1894) [C.2], ou bien plus encore le tableau testament *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898 [Fig.26]).

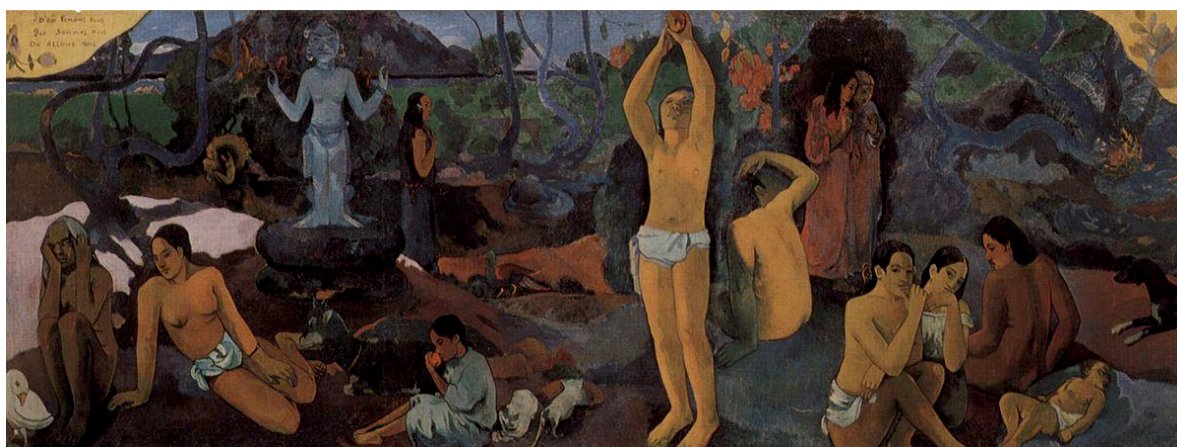


Fig. 26 : Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous*

Cette dernière doit particulièrement nous interpeller, ne serait-ce qu'en raison de l'importance que lui accorde l'artiste au sein de sa carrière, mais aussi parce qu'elle tisse un lien entre sauvagerie et originalité à bien des égards. Structurellement, la lecture de droite à gauche, représentant l'origine de la vie à l'endroit où ce qu'une lecture occidentale situerait comme le terme peut indiquer cette volonté de se défaire de la civilisation, certes, mais surtout par une remontée dans les âges. Nous ne nous risquons pas à alourdir l'interprétation allégorique dont Gauguin lui-même donne quelques clés au sein de sa correspondance et qui a déjà nourri l'exégèse à son propos, mais remarquons tout de même la proximité évidente avec les représentations de l'Éden⁵⁶⁴ dont nous avons vu nombre d'exemples, et la présence des animaux, notamment aux deux extrémités, qui, si l'on poursuit notre lecture suivant un régime temporel et macrocosmique, peuvent évoquer la sortie, la permanence, et le retour à l'état d'animal. La présence animale est récurrente chez Gauguin, y compris dans ses

⁵⁶⁴ Dont la figure centrale est un avatar défait du poids de la culpabilité.

sculptures, comme *Oviri*, autre sujet tahitien dont on peut encore déceler le dialogue entre sauvagerie et originarité : androgynéité du sujet qui conserve peut-être le souvenir de Platon, ancrage dans la matière dont nous avons vu les potentialités symboliques dans notre examen de la thématique élémentaire ou encore interpénétration de la domestication (le louveteau) et de la sauvagerie (le loup) qui fait autant écho à une primitivité préhistorique qu'au statut que l'artiste se revendique lui-même. Les animaux sont encore présents dans *Le Porteur de fei*, mis en suspension au même titre que la figure humaine, dans un ensemble d'une telle planéité qu'il paraît mural et semble anticiper la reconnaissance des peintures pariétales à venir ; phénomène évoqué plus haut, ici également encouragé par le choix de la technique.

C'est en raison de cette ignorance de l'existence avérée, de la nature et des formes de l'art préhistorique qu'il est plus prudent d'évoquer davantage une tension vers l'immémorial dont on essaye alors de soupçonner, de deviner le geste qui peut nous y relier. C'est pourquoi il nous importe d'observer des œuvres qui cherchent certes à (re)trouver un traitement primitif de la matière, en particulier peinte ou sculptée, mais qui font aussi part de ces préoccupations par le truchement de la thématique abordée par les mêmes œuvres. Cela vaut pour Gauguin, mais aussi pour Cézanne qui associe à ce que nous avons désigné comme une démarche imitationnelle un intérêt thématique pour le temps profond. C'est ce que révèle encore Rémi Labrusse à propos de ses représentations de la montagne Sainte-Victoire (différentes versions et variantes, de 1885 à 1905)⁵⁶⁵ lorsqu'il propose que le site associerait trois idées : soubresauts géologiques, présence des fossiles, présence des hommes sauvages du passé. Comme Gauguin au Salon d'Automne de 1903 et 1906, Cézanne est par ailleurs célébré par une importante frange de la jeune génération lors d'une rétrospective qui lui est consacrée en 1907 à l'occasion du même événement annuel. Un autre tableau de l'artiste, *La Carrière de Bibémus* (vers 1895) [C.3], rend compte de sa préoccupation pour la géologie qui se traduit par un traitement du paysage par masses de volumes telluriques compacts à la fois imposants et mouvants, qui s'offrent comme les germes matriciels de toutes les formes. Plus qu'il n'est écrasé ou dominé par elle, l'homme dans la nature, chez Cézanne, se dissout, comme en témoignent ses propres déclarations :

⁵⁶⁵ *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, pp. 125 à 128 : les liens avérés de Cézanne avec Antoine Fortuné Marion, jeune géologue qui s'est intéressé au passé préhistorique de ces lieux et à sa stratigraphie, trament un intérêt profond dont témoignent les carnets de l'artiste qui mêle à ses croquis des stratotypes de son ami.

Que penser des imbéciles qui vous disent : le peintre est toujours inférieur à la nature ! Il lui est parallèle. S'il n'intervient pas volontairement... entendez-moi bien. Toute sa volonté doit être le silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur la plaque sensible, tout le paysage s'inscrit⁵⁶⁶.

Cette injonction adressée à l'artiste, dont une partie des générations suivantes semble avoir pris acte, traduit significativement l'attachement aux deux manifestations des origines dans l'art que nous avons évoquées : dans le thème et dans le geste. Dans le thème parce qu'il s'agit bel et bien de représenter une nature qui matérialise le temps profond et dissout tout ce qui prend place en son sein, y compris l'homme, sommé de faire silence. Dans le geste parce que cette même modestie à laquelle invite la contemplation des reliefs géologiques qui recèlent l'immensité du temps doit encourager l'homme à voir intuitivement, au mépris de toute la culture accumulée en lui, et de peindre en conséquence⁵⁶⁷. Le sculpteur et peintre Aristide Maillol, qui a également œuvré à la transition du symbolisme vers les avant-gardes, propose lui aussi de se livrer à cette amnésie historique consentie lorsqu'il prétend : « travaille[r] comme si je n'avais rien appris, comme si j'étais le premier homme qui fasse de la peinture⁵⁶⁸. »

D'après les éléments relevés jusqu'ici, le traitement des formes et des couleurs, de la perspective et des volumes, voire même de la matière même sur la toile, que nous désignons comme une imitation spéculative, ou intuitive, d'un geste primitif perdu et qui s'associe volontiers à la thématique préhistorique, c'est-à-dire à sa représentation, s'identifie assez nettement : ses critères constants sont la forte empreinte émotionnelle ou expressive, le refus de la perspective voire le dérèglement perceptif, la facture allusive, l'extrême fermeté ou, au contraire, l'extrême dissolution du trait sans demi-mesure, la densité des volumes contrebalancée par la planéité de leur traitement et, occasionnellement, un large ambitus chromatique. Ces caractéristiques ne sont certes pas informées par la connaissance de l'art préhistorique, à plus forte raison pariétal, et, par ailleurs, certaines parmi elles ne pourraient être convoqués à son sujet, en particulier l'emploi des couleurs franches qui résulte davantage,

⁵⁶⁶ Propos recueillis par GASQUET, Joachim dans *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 109.

⁵⁶⁷ Dans « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », *op.cit.*, Rémi Labrusse remarque une autre caractéristique de la géoesthétique cézannienne qui embrasse également le thème et le geste : l'artiste, plutôt que de proposer une préhistoire idéologisée à l'instar de nombre de ceux qui abordent le sujet, formulerait plutôt une « exigence radicalisée de donner vie à l'invisible du sol, distendant la trame de la mimèsis », p. 46.

⁵⁶⁸ Cité dans le *Vocabulaire de l'art visuel du XIX^e siècle*, de Gérard Denizeau, *op.cit.*, p. 199.

sur le plan esthétique, d'une recherche d'expressivité et, sur le plan médiologique, des possibilités fournies par les pigments de synthèse. C'est pourtant cette facture préhistorique que supposent aussi, de leur côté, les critiques contemporains, confirmant encore l'idée d'une communication plus ou moins implicite entre l'art formellement libéré et la préhistoire. Le cas des fauves et de leurs prédécesseurs fait évidemment école à cet égard, comme le commente Rémi Labrusse qui revient sur la dénonciation ou la célébration du caractère préhistorique des œuvres de Matisse (en particulier *Le Bonheur de vivre*, 1905-1906)⁵⁶⁹ [C.6]. Il cite notamment une critique du Salon des Indépendants où a été exposé, entre autres œuvres avant-gardistes, ce tableau⁵⁷⁰, dont l'auteur dénonce la prosternation de ces artistes devant « les ancêtres inconnus qui gravèrent sur la pierre des cavernes les images rudimentaires des plantes et des animaux ». Il est par ailleurs intéressant de noter que le critique prétend répondre à un prétendu courrier d'où sont tirées ces citations, et qui défendrait un art sincère, revenu à « l'état de nature », inspiré du geste des « sauvages » ou des « enfants ». Le triptyque préhistorique-enfant-sauvage évoqué par la supposée lettre du zélé partisan de la modernité montre donc bien cette désignation d'une préhistoire fantôme révélée depuis des états de primitivité actuels.

Ailleurs, des comparaisons exactement similaires sont éventuellement invoquées pour évaluer positivement de telles œuvres, du moins sur la base des mêmes critères, ce qui témoigne de l'élargissement de la scission entre les artistes d'avant-garde et leurs soutiens d'une part et l'opinion commune dont ils tiennent à se distinguer d'autre part. Le critique Louis Vauxcelles, à qui on doit la dénomination de « fauves » et dont on retient plutôt la réticence à l'égard des avant-gardes, loue pourtant le travail de Derain à l'occasion du Salon d'Automne de 1908⁵⁷¹. Après y avoir perçu l'écho, comme chez Matisse, des innovations de Denis et Bonnard puis relevé la filiation avec les « maîtres » Gauguin et Cézanne, après avoir célébré les qualités picturales de la jeune génération qui parvient à chanter la nature avec originalité et sincérité, et avant de louer une nouvelle fois Matisse, il félicite encore : « M. Derain obéit à son dur idéal ; il revit les époques de la préhistoire ; ses personnages rudes et roides, d'une rigidité métallique, ne sont ni du Gauguin, ni du Cézanne, mais un monde rêvé

⁵⁶⁹ *Ibidem.*

⁵⁷⁰ Parue dans *L'Illustration* le 24 mars 1906, signée Nozière, en partie citée dans *Préhistoire, l'envers du temps, op.cit.*, p. 151.

⁵⁷¹ C'est encore Rémi Labrusse qui attire notre attention sur ces pages.

et créé par un cerveau d'artiste solitaire et hautain⁵⁷². » Le critique tient certes à distinguer l'artiste des deux figures tutélaires qu'il cite mais, ce faisant, l'antiphrase les convoque par la négative et fait passer la filiation comme évidente bien que ce soit sur la spécificité de son « idéal » qu'il faille s'arrêter. Car ce retour en préhistoire jouerait en faveur de la qualité que nous avons désignée comme cardinale dès le symbolisme : l'originalité, par ailleurs encore évoquée en termes d'aristocratie de l'esprit vers laquelle a pu tendre la génération symbolo-décadente. Or, cette fois, la distinction ne passe plus par la sophistication et l'extrême raffinement, mais au contraire par la primitivité, le retour aux origines ; autrement dit, pour s'élever au-dessus de la masse, il faut être apte à remonter le temps ; pour être unique, il faut retrouver l'origine nodale de toute création. Cette façon d'être moderne débouche donc sur nouveau paradoxe : la préhistoire s'offre à la fois comme le noyau embryonnaire de l'humanité tout entière, où prend donc racine la création universelle, mais savoir y retourner garantit l'affirmation d'une singularité indisputable dans le champ de l'art.

Et pourtant, à l'ère des avant-gardes, les prix de singularité que dispensent les critiques sont sans cesse remis en jeu, et il n'est pas anodin que les critères justifiant la qualification de préhistorique sous la plume de Vauxcelles, soient les mêmes que l'on pourrait appliquer au cubisme : Picasso aussi peindra des figures à la « rigidité métallique », et dans cette seule proximité entre l'idée de préhistoire et la métaphore ferrominière s'insère tout le paradoxe d'une ère culturelle qui, pour aller plus vite en avant, doit aller plus loin en arrière. La préhistoire imitée par les successeurs directs des symbolistes au titre de tendances avant-gardiste est donc pétrie de contradiction : elle s'inspire de ce qui n'existe pas encore, du moins, de ce qui n'a pas encore été inventé, au sens spéléologique du terme, mais se compose elle-même sous le regard et la main d'artistes qui recueillent ici et là les fossiles d'une primitivité supposée et à reconstruire : cultures non-occidentales⁵⁷³, enfance, folie, voies de l'instinct. Mais, surtout, c'est bien souvent la revendication de ce passé radicalement lointain et fantasmatique qui garantit elle-même le statut d'avant-gardes. Car c'est bien autour de la béance de cet art préhistorique fantôme qu'ils approchent pourtant conjointement que se

⁵⁷² « Au Grand Palais – le Salon d'automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1908 (en une).

⁵⁷³ Pour Décaudin (*La Crise des valeurs symbolistes*, *op.cit.*, p. 256), « ce sont les fauves qui, dans des circonstances mal connues, découvrirent, sans doute en 1905, l'originalité de l'art africain [...] ». Plus tard, la revue *Cahiers d'art* de Christian Zervos, dès sa création en 1926, associe art moderne et art préhistorique, notamment avec un article de l'historien d'art Jean Cassou.

disputent critiques et artistes, qui s'en revendiquent, s'en offusquent ou s'en moquent, et qui ouvre un fossé toujours plus grand entre les avant-gardes et le goût populaire dont elles font le procès en bourgeoisie⁵⁷⁴.

En valorisant l'expression individuelle, les auteurs, critiques et artistes des avant-gardes invitent de plus en plus au détachement de la représentation référentielle, précisément attachée à rendre compte d'un monde commun, partagé. Elles initient donc l'aventure picturale qui sera celle du XX^e siècle, l'abstraction. Or, nous l'avons vu, la volonté d'imiter une plastique originaire participe de ce détachement de la représentation au profit de l'expression et du geste, mais elle répond aussi à un programme déjà en gestation dans les mouvances symbolistes : elle serait à situer « dans le cadre plus vaste de la réflexion engagée par le symbolisme sur l'autonomie de l'art⁵⁷⁵ », mais se heurterait néanmoins au projet avant-gardiste de revenir à ce réel qu'aurait voulu évincer le symbolisme. Pour Isabelle Krzywkowski, l'aporie se dissipe dès lors que l'on prête attention à la nature de l'abstraction : celle qu'appellent les symbolistes est idéaliste, celle que réalisent les avant-gardes est matérialiste. Mais si ces attitudes vis-à-vis de l'abstraction diffèrent, il n'en reste pas moins que, globalement, l'abstraction, qui consisterait à extraire du concept son essence, opèrerait un déplacement « hors du champ de la référence » pour aller vers la pure suggestion. C'est ce qui permet à Krzywkowski de conclure à une réalisation partielle, par les avant-gardes, du projet symboliste sur le plan de l'abstraction⁵⁷⁶. Nos précédents exemples vont dans le sens de cette conclusion et nous permettent d'y ajouter que, en littérature comme en arts visuels, c'est notamment un commun désir d'originalité, intérieure et procédant d'abord d'une rêverie idéelle avant d'investir le geste, qui a conduit le symbolisme à imaginer les voies de l'abstraction sur lesquelles les avant-gardes se sont engagées.

Puisque, autant que d'une image, c'est d'un geste que ces artistes veulent faire la conquête, et puisque la corporéité redevient une valeur en soi, revendiquée et réconciliée avec la spiritualité ou l'élévation de l'esprit, il convient, avant de clore cet examen du legs symboliste dans les premières avant-gardes du XX^e siècle, de signaler des manifestations

⁵⁷⁴ Par exemple, l'article de *L'Illustration* hostile à Matisse et aux autres dénonce l'usage supposé de la qualification d'« épicier » de la part des avant-gardistes à l'endroit de ceux qui les rejettent.

⁵⁷⁵ *Le Temps et l'espace sont morts hier*, op.cit., p. 172.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 173.

culturelles de ce primitivisme diffus quand bien même elles débordent du cadre que nous nous sommes fixés : la danse, qui connaît d'incessants bouleversements à l'aube du siècle et dont la collaboration avec les autres arts mute et s'intensifie. Rappelons seulement que la fructueuse année 1913 a également vu la représentation du *Sacre du Printemps*, composé par Igor Stravinsky et chorégraphié par Vaslav Nijinski, vision païenne dans le thème et le geste des origines de la Russie dont l'effet de transe chorégraphique et rythmique se répand de la scène au public sous la forme d'un scandale généralisé et immédiat⁵⁷⁷. La représentation suit d'une année celle chorégraphiée également par Nijinski du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, composé par Debussy à la fin du siècle précédent sur la base du poème de Mallarmé et qui tendait déjà vers cette originalité païenne dont la danse prend acte⁵⁷⁸.

En dépit de l'écart avec la culture populaire, dont témoigne d'ailleurs la réception de ces œuvres, et dont nous avons mesuré le creusement par les avant-gardes à l'étalon de la primitivité qui s'offre comme un outil pour se distinguer de la création ordinaire et avec elle, de la civilisation, une telle exploration devrait bénéficier d'un décloisonnement. Les tentatives de reconstitution de « danses druidiques », proposées au grand public dans le Palais de la danse à l'occasion de l'Exposition de 1900⁵⁷⁹ étaient peut-être aussi des tentatives de retrouver un geste anté-historique perdu, gravitant autour d'une béance qui suscite vertiges et fantasmes. Les non moins populaires, et presque autant fantasmagoriques, reconstitutions de modes de vies, paysages, habitats et danses non-européennes ont pu aussi jouer ce rôle, si l'on en croit Pierre Labrousse qui analyse la représentation et la réception de la culture indienne dans de tels événements :

Il est indéniable que le succès de Mata Hari fut ressenti comme une modernisation provocante de la traditionnelle relation de l'Orient et de la sexualité. Que ce débridement de l'imaginaire se fit sous l'égide de Java ne paraît pas fortuit, dans la mesure où il était nécessaire que surgissent, au-delà des Indes classiques, des horizons inconnus, générateurs de frissons nouveaux. L'évolution se fit en effet dans le sens d'une libération progressive de la sensualité,

⁵⁷⁷ Cocteau ne s'y est pas trompé, qui considère le *Sacre du printemps* comme les « géorgiques de la préhistoire » (dédicace au compositeur en épigraphe de son *Potomak*). Le compositeur Charles Koechlin, dans son *Esthétique et langage musical* (Paris, Mardaga, p. 137) la qualifie quant à lui de « préhistorique et sauvage ».

⁵⁷⁸ Nous pourrions ajouter le ballet plus tardif dont Cendrars a écrit le livret et Fernand Léger imaginé les décors, *La Création du monde* (1923), qui mêle justement primitivisme temporel et géographique. L'auteur a par ailleurs été l'artisan de l'introduction d'un « art nègre » dans les lettres avec son *Anthologie nègre*, ou des poèmes comme « Mee too buggi » (1914) ou encore « Les Grands Fétiches » (1916).

⁵⁷⁹ *Guide Lemercier pour l'exposition universelle de 1900* (Concessionnaires du catalogue officiel de l'exposition universelle), p. 136.

où la danse fut le mode d'expression privilégié qui suscita les retrouvailles de la bourgeoisie parisienne avec la nature sauvage, primitive et animale de l'homme⁵⁸⁰.

L'intensité de l'élan vers les origines, en dépit du déficit indiciaire, et la profusion des inspirations qui pallient ce manque nous invitent à évoquer cet attrait en termes de « sentiment de la préhistoire », après Nicol Mocchi qui choisit ces termes à propos de Giorgio de Chirico et Alberto Savinio⁵⁸¹. C'est ce même sentiment, diffus mais qui se solidifie ponctuellement au sein d'œuvres saillantes, relevant tout autant de l'émotion ontologique, du programme esthétique et du vertige métaphysique, qui paramètre la représentation comme l'imitation de la préhistoire. S'il se réalise occasionnellement, ce sentiment est lui aussi entré dans le domaine de la permanence : c'est justement Alberto Savinio qui nous le fait remarquer. *Le Souvenir d'un monde disparu* [Fig.27], qu'il se remémore dans son tableau de 1928, se perd entre deux ères ou plutôt, circule entre elles, à l'image de ces dinosaures qu'il présente comme un ouoboros bifrons qui se mord inlassablement la queue dans notre imaginaire : c'est évidemment à ce que l'on appelait alors l'ère secondaire qu'ils renvoient l'observateur non averti, en leur qualité de dinosaures, mais c'est sans doute celle de la vulgarisation paléontologique dont l'écho, en vertu de la nouvelle viralité des images, a dû résonner dans l'enfance de l'artiste, qu'elle évoque à qui a déjà vu ces représentations, tant la citation est évidente. Ainsi, le sens d'une telle œuvre se fossilise elle-même à mesure que son public oublie ces premières reconstitutions de dinosaures tentées dans le vide documentaire, à l'aube du « sentiment de la préhistoire ». Et le peintre autodidacte Henri Trouillard se souvient à son tour de ces images en 1934, alors qu'il reprend, forme pour forme, les illustrations de la vulgate paléontologique des années 1860, dans son *Autrefois n°1* [Fig.28], symptomatiquement encadrées par un serpent qui se mord la queue. Et sans doute le cinéma populaire d'aujourd'hui en garde lui aussi le souvenir, que ses acteurs en soient conscients ou non, quand il déroule et actualise, dans de pharaoniques productions, les motifs inventés voilà deux siècles.

⁵⁸⁰ Dans *Zoos humains...*, *op.cit.*, « Chapitre 25. L'Insulinde en images et dans les expositions universelles : pendant ce temps les Javanaises... », §9.

⁵⁸¹ C'est le titre de sa contribution à *Préhistoire. Une énigme moderne*, *op.cit.*



Fig. 27 : Alberto Savinio, Souvenir d'un monde disparu.

L'imaginaire préhistorique, ne pouvant se repaître d'un matériau à même de satisfaire ses appétits de vertige, dévore sans cesse ses propre images, ses thèmes et ses motifs, à l'instar de l'iguanodon et du mégalosure de ces images. Mais sans cesse aussi, il mute, s'adapte à son environnement et révèle son époque chemin faisant. Cette absence de matériau jamais comblée, puisque paléontologie et préhistoire s'offrent encore comme des tonneaux des Danaïdes au bénéfice de notre imaginaire sur lequel ils ruissellent, déploie donc devant écrivains et artistes une mine intarissable d'« images potentielles⁵⁸² ». Car cette potentialité s'offre bien comme un évident, un creux qui s'ouvre devant le chercheur et le renseigne sur les sociétés qui l'ont sondé à mesure qu'il observe ce qu'elles y ont jeté pour le combler : la culture fin-de-siècle a notamment recouru à ce que nous avons désigné comme le modèle comparatiste, le début du siècle suivant aussi, mais en se revendiquant de cette « sauvagerie » à reconquérir plutôt qu'à dompter ou craindre. L'une a recouru à l'identification, l'autre a plutôt applaudi, devant le préhistorique, ses qualités antisociales, sa nette coupure d'avec nous. Autrement dit, les mêmes images, les mêmes approches, les mêmes théories scientifiques, parfois, nourrissent de nouvelles pratiques et de nouveaux discours et révèlent

⁵⁸² Nous nous permettons un usage quelque peu détourné de l'expression de Dario Gamboni (*Images potentielles : ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Dijon, Presses du réel, 2016).

une nouvelle façon d'être au monde : ce sont les mêmes modèles d'un siècle à l'autre, mais les manières de s'en saisir mettent en lumière le basculement qui s'opère.

Pourtant, ce basculement devient glissement dès lors que l'on resserre la focale sur ce moment de l'histoire des idées. Car si l'attrait des avant-gardes nourrit à juste titre les passions et inspire de stimulantes initiatives⁵⁸³, il convient de faire figurer à l'ordre du jour de cette célébration l'apport de la culture symbolo-décadente. Car d'autres l'ont remarqué et documenté depuis d'autres sujets et suivant d'autres itinéraires, il y a bien une progression entre ces expressions, d'un point de vue formel, thématique⁵⁸⁴ et épistémique, comme nous avons voulu le montrer, mais aussi sociabilitaire⁵⁸⁵ ou médiologique⁵⁸⁶. Du décadentisme et symbolisme aux avant-gardes du début du XX^e siècle, ce sont bien de nouvelles manières d'être modernes avec l'appui de la préhistoire qui s'inventent, en particulier en passant de la représentation à l'imitation, mais suivant le même itinéraire d'une volonté de tendre à un art qui se refuse à l'interprétation et qui appelle, paradoxalement, la glose tout en feignant de lui résister. Les œuvres que produisent ces initiatives, que motive ce sentiment, semblent donc encore jalouses du vertige et du mystère que suscitent et recèlent les grottes ornées, dont les

⁵⁸³ Pour souligner le caractère récent de cet engouement, signalons la très riche *Préhistoire, une énigme moderne*, au centre Pompidou en 2019. Une exposition plus récente, *Les origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle*, au Musée d'Orsay en 2021, revient certes sur l'obsession originaire du siècle précédent. L'expression avant-gardiste de cette préoccupation est lisible aussi, dans une certaine mesure, dans l'exposition *Paul Klee, entre-mondes*, au musée des Beaux-Arts de Lille la même année. L'exposition *Vanités ! à la mort à la vie*, au Musée des Beaux-Arts de Lyon, en 2022, présentait un certain nombre d'œuvres en relation avec un regard savant sur l'origine de la vie. Mais pour revenir aux liens entre primitivisme et avant-gardes, il convient de citer absolument le projet en cours depuis 2018 *Le primitivisme dans les avant-gardes littéraires (1898-1924)*, codirigé par Antonio Rodriguez et Christine Le Quellec Cottier de l'Université de Lausanne et financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

⁵⁸⁴ Rappelons cet autre point de glissement d'un siècle à l'autre : la recherche d'une certaine naïveté dans la création, dont l'exemple a aussi pu être cherché du côté de l'art populaire, certes moins manifeste chez les symbolistes, mais néanmoins latent, comme l'analyse Julien Schuh (« Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle », *op.cit.*).

⁵⁸⁵ Béatrice Joyeux-Prunel résume pertinemment cette circulation des créateurs entre les milieux : « Le symbolisme complique, cependant, le travail de l'historien des avant-gardes, parce qu'il ne peut exclure trop vite de son étude. Non seulement il s'en mêle, avec Gauguin, Bernard, le groupe de Pont-Aven, ou les nabis ; mais il accueille les avant-gardes dans ses structures, avec le Salon des Vingt et la Libre Esthétique, le Salon de la Rose-Croix ; il en fait la promotion avec le Salon des Cent ou la galerie Bing, les mêlant à des réseaux spiritualistes ou nietzschéens, catholiques ou occultistes, anarchistes comme ultraconservateurs. » (*Les Avant-gardes artistiques, op.cit.*, p. 244).

⁵⁸⁶ C'est encore Joyeux-Prunel qui attire notre attention sur ce paramètre : « À Paris, les livres jugés décadents étaient recouverts de papier jaune pour prévenir de leur contenu dangereux. La mode du jaune et du vert en Angleterre, couleurs associées à tout ce qui était bizarre et reprise par certains dandys parisiens, reflétait une idée nette de l'effet des couleurs sur l'humeur, sur la conscience. Même parmi ceux qui étaient restés néo-impressionnistes, on en vint dans les années 1890 à l'idée que les couleurs et les formes du tableau pouvaient avoir des effets sur la psychologie, voire sur l'âme des spectateurs. » (*Ibid.*, p. 278).

dessins aussi taisent l'intentionnalité du geste qui présida à leur exécution, et vers lesquelles on ne cesse de revenir.



Fig. 28 : Henri Trouillard, Autrefois n°1.

CONCLUSION

Outre les transferts du symbolisme vers les avant-gardes que nous avons observés, il convient de discuter un point de rupture spécifique entre cultures symbolo-décadentes et avant-gardistes : leur commune recherche d'expériences créatrices plus intimement éprouvées, qu'elles soient sensibles, cérébrales ou spirituelles, passe par un rejet du discours scientifique chez les premiers, que les seconds ne semblent pas reconduire. De telles affirmations doivent cependant être nuancées dès lors que l'on considère que l'allégeance que prêtent les avant-gardes à la mécanisation du paysage moderne, mais aussi de l'art ou de la parole, implique davantage la célébration de l'industrie¹ que de la science du vivant². Plus encore, le caractère sacré de l'art préhistorique dont se parent les peintures pariétales dès lors qu'elles sont reconnues comme authentiques, au début du siècle, ouvre la voie à un nouvel investissement de nos origines défait des oripeaux de la science. Ainsi, on revient alors aux origines préhistoriques pour les mêmes raisons qui avaient pu en éloigner les symbolistes et leur faire préférer des origines aprehistoriques, alors qu'ils s'exprimaient depuis une autre épistémè : le refus d'un regard panscientifique sur le monde et la quête du « spirituel dans l'art ». Les origines de l'homme, après des décennies d'investissement par l'évolutionnisme et l'anthropologie en particulier, ne semblent plus être une affaire de science, et tout se passe comme si l'idée de préhistoire était acquise mais que la discipline nouvelle qui avait permis de la penser s'était effacée derrière elle.

Mais en amont, le problème des conditions, des paramètres et des effets de l'innutrition d'une matière savante par des cultures qui revendiquent de se passer de la science et de lui opposer des discours alternatifs (autotélisme, idéalisme, spiritualité et prévalence de l'art), a dû se poser d'emblée. Pour autant, la préhistoire, et c'est ce qui justifie sa spécialisation et sa prise d'autonomie progressive au moment où se compose notre corpus,

¹ Dans le chapitre « Technique et modernité » de son ouvrage *Le Temps et l'espace sont morts hier*, Isabelle Krzykowski parle d'une « modernôlatrie » autour de la machine (*op.cit.*, p. 23) et se demande s'il y a une fascination autre que thématique, jusqu'aux avant-gardes. Une telle interrogation, nous l'avons vu, peut légitimement être formulée à propos de la préhistoire.

² Sciences dont le discours s'opacifie par ailleurs de plus en plus pour le dilettante ; au moment où Maurice Renard observe l'expansion d'un merveilleux scientifique, les nouvelles données, dont la découverte du rayon X, sont entreprises avec une liberté spéculative croissante (voir à ce sujet la thèse de Fleur Hopkins, « Aux frontières de l'invisible : culture visuelle et instruments optiques dans le récit merveilleux-scientifique au passage du siècle [1894-1930] », rédigée sous la direction de Pascal Rousseau, soutenue le 16.11.2019 à Paris 1).

s'impose comme une discipline singulière, avec ses spécificités, et se définit par son ambition de lever les mystères qui nimbent les fondements de l'humanité elle-même par la preuve et la déduction. La formulation d'un tel projet ne pouvait laisser indifférents les auteurs et artistes qui s'intéressaient à sa possible extinction, en tant que civilisation ou espèce. Cet écho produit des résultats dans cette tendance qui permet d'en cerner les spécificités et dont nous rappellerons tout à l'heure les contours tels que notre examen a pu les identifier. Ces observations ont notamment contribué à confirmer ce que la recherche a démontré par ailleurs et particulièrement à propos d'autres transferts de savoirs : la décadence n'est pas étanchement hermétique à la science et peut y puiser à l'envi des motifs dès lors qu'ils participent à nourrir les préoccupations de ses acteurs et ne témoignent pas d'une foi prêtée en son hégémonie.

Il en va autrement du symbolisme. Nous avons pu partiellement conclure à son propos que la volonté manifeste d'éviction de la science, au profit d'une lecture entièrement idéaliste du monde, pouvait se comprendre comme un caractère définitoire. En effet, si le décadent, dont Des Esseintes s'offre comme l'exemple archétypal, recherche la fuite hors du monde matériel par la saturation des sens et l'artificialisme exacerbé, le symboliste propose l'élaboration ou la (re)découverte d'arrière-mondes dont la voie d'accès, ouvrant souvent sur la spiritualité, ne saurait être ni la science, ni même la raison. Cependant, et c'est là un des paradoxes qu'il a fallu résoudre et qui nous a encouragé à exhumer les indices de préhistoricité dans ces productions, la fuite hors de la modernité matérialiste emprunte parfois le chemin d'une rétrospection radicale, censée mener l'homme moderne à des origines perçues comme pures et propices à la fondation d'une parole et d'un geste transcendants. Ainsi, par leur aspiration à renouer avec une supposée pureté originare, un commerce avec les instances supérieures du réel dont le monde industrialisé aurait rompu le dialogue, les symbolistes s'attèlent à penser les débuts de l'humanité et leurs fantasmes ne pouvaient manquer de recevoir les échos, même lointains, de la science.

Le thème, et plus tard l'imitation, de la préhistoire s'est donc offert comme un point de vue privilégié et peu fréquenté depuis lequel observer les différents aspects des tendances décadentes et symbolistes. D'un point de vue esthétique, poétique et philosophique, bien sûr, et nous y reviendrons tout de suite en exposant les résultats de ce travail, mais aussi idéologique. Ce qu'a révélé à ce sujet l'examen du traitement de la préhistoire s'avère suffisamment éloquent pour que l'on s'y soit arrêté. La teneur idéologique de l'imaginaire

préhistorique populaire, c'est-à-dire diffusé dans des productions à grands tirages, plus ou moins pédagogiques, plus ou moins fictionnalisées, ou observables par un public massif dans les Salons et Expositions, a été amplement mesurée et décrite par la recherche lors de ces dernières décennies. Il nous a paru néanmoins nécessaire d'en dresser une typologie à même d'en faire valoir la complexité et la pluralité. Le repérage, dans les productions élitaires, des trois discours majeurs qu'a révélé ce balisage, identification, comparaison, évolution, nous a permis de cerner les spécificités idéologiques des tendances symbolo-décadentes, mais aussi leur occasionnelle solidarité avec la culture dominante dont elles prétendent se distinguer. En effet, la seule attention présidant à la représentation de la préhistoire dans ces milieux témoigne d'emblée de leur revendication de distinction, en particulier par son refus, voire son mépris, de toute vocation pédagogique.

Ce positionnement est révélateur du rapport que ces auteurs et artistes cherchent à entretenir avec le caractère aléthique du discours scientifique, souvent ignoré ou très librement investi, et en cela ils distinguent leurs productions de celles des naturalistes qui tentent d'exploiter les données savantes avec rigueur. Il est également révélateur d'une poétique de la saturation, de l'excès et de l'épuisement, plus sensible chez les décadents, dans la mesure où les potentialités de l'imaginaire préhistorique sont dépliées dans un discours hyperbolique qui n'envisage rien de moins que l'extinction progressive de l'espèce humaine et la mise en tension de ses fondements ontologiques. Il est révélateur enfin d'une relation plus large entretenue avec le réel même, puisque la science qui est supposée y reconduire et l'élucider est envisagée comme un jeu de dupes. Nous rappellerons les effets d'un tel parti pris sur le sens des textes et des images décadents et symbolistes, mais ce refus de tout didactisme nous a incité à considérer un autre critère de distinction de notre corpus que la seule approche thématique : celui des publics et des intentions manifestes des artistes et auteurs qui sont dirigées vers lui. On peut notamment retenir que ces productions s'adressent à un lectorat évidemment adulte, lettré et élitare, si l'on considère les faibles tirages de ces écrits, l'hermétisme de leur style et le caractère confidentiel des réseaux et organes de diffusion des images. Néanmoins, l'exemple du cas particulier des premières fictions préhistoriques de Rosny aîné a pu révéler la pluralité de ces éventuelles intentions, l'occasionnelle plasticité des stylèmes symbolo-décadents, mais aussi l'élasticité des liens qui tissent les réseaux de sociabilité de ces auteurs, parfois autant à l'aise et plébiscités par les acteurs et dans les organes de la culture populaire qu'élitaire.

Notre étude nous a donc amené à reconsidérer et réévaluer la dimension disruptive des projets symbolistes et décadents en identifiant, certes, des caractéristiques stylistiques et, surtout, thématiques, qui en assurent la singularité, entre eux et vis-à-vis de la culture ambiante, mais aussi en repérant des points de connexion avec cette dernière. L'observation du traitement d'un sujet dont nous avons reconnu le caractère populaire par des tendances élitaires nous a permis de reconnaître que, en dépit des revendications de ses auteurs, il convient de les resituer dans la culture avec laquelle elles prétendent rompre : la décadence et le symbolisme restent solidaires de leur époque et tributaires de son épistémè. Cette communication de tendances *a priori* hermétiques avec l'extérieur s'est par ailleurs donnée à comprendre comme un véritable dialogue : l'observation des formes et enjeux de l'imaginaire préhistorique dans les essais de psychologie, notamment, a pu prouver que la culture dominante reçoit elle aussi les inquiétudes de la décadence, dès lors qu'elle prend acte des mêmes conclusions que permettent de tirer les nouvelles données scientifiques (animalité en l'homme, possibilité de la régression, récurrence de sa culture...). Pour ces raisons, ce n'est pas seulement l'identification de nouvelles thématiques mais aussi et surtout l'analyse de leur traitement qui a particulièrement éveillé notre attention. À titre d'exemple, notre volonté de mener un examen approfondi de la thématique du langage chez les symbolistes telle qu'envisagée par le prisme de l'originarité et donc, éventuellement, de la préhistoire, tient évidemment de la saillance des questionnements qui l'entourent dans leurs productions, mais force est de reconnaître que certains contenus populaires traitent aussi du sujet. C'est par exemple le cas de Charles Derennes, dans *Le Peuple du Pôle*, paru en 1907 au Mercure de France, dans lequel il imagine la rencontre d'explorateurs avec des « anthroposaures », évolution spéculative de dinosaures qui, en tendant au moderne le miroir d'une altérité alternative, questionne implicitement l'arbitraire du langage. Si le même thème est convoqué, celui des origines du langage et de son évolution, bien qu'au moyen ici d'un récit de monde perdu, les significations d'un tel récit divergent diamétralement des conclusions des symbolistes, qui veulent œuvrer au réinvestissement d'une langue pure, intransitive, unique.

Nous avons voulu garder à l'esprit également la possibilité d'un traitement similaire, au moins sur certains points, de la thématique préhistorique par la littérature populaire, mais dont les partis pris formels, l'ancrage sociabilitaire de son auteur ou éditorial de sa production, et le positionnement philosophique ou idéologique affichés dans l'œuvre ne nous permettent

certainement pas de l'intégrer à un corpus symboliste. Ainsi, dans « Le Roi de la pierre »³, Henri Malo déploie lui aussi une poétique de l'élémentaire ouvrant sur la dénonciation de la nature destructrice de l'homme qu'inspire au poète la contemplation de la montagne, poétique qui aurait toute sa place parmi les données que nous avons choisi de traiter, si elle ne s'exprimait pas en un style canoniquement rustique et ne se clôturait par une discrète célébration progressiste de l'homme et de « l'éclair » de sa « pensée illumin[ant] son front⁴ ». Nous avons bien entendu choisi de ne traiter que certaines occurrences de ces phénomènes afin de ne pas perdre de vue nos objectifs, mais avons tenu à ne pas les ignorer et à comprendre de telles possibilités comme une preuve de l'innutrition réciproque entre préoccupations élitaires et populaires dont nous avons fait mention plus haut et que nous rappelons tout au long de ce travail. Ce sont donc bien des paramètres sociabilitaires, éditoriaux, autant que thématiques, qui ont arbitré le balisage de notre corpus. Pour autant, il est manifeste qu'à l'issue de cette étude, ces critères thématiques n'ont pas été dédaignés, loin s'en faut. Mais il a alors fallu que la saillance des obsessions symbolo-décadentes, mais aussi leur récurrence, nous aient parues suffisamment indiscutables pour justifier l'intégration dans notre corpus des productions qui les traitent. Si nous avons, par exemple, ménagé une place aussi importante à Jean Lahor, c'est que, sans que nous nous y attendions, nous avons pu trouver les traces de la peinture d'une préhistoire métaphysique et angoissée page après page⁵.

Pour autant, et en dépit de cette apparente cohésion qui cimenterait ce qui serait de l'ordre d'une *culture* décadente, nous avons bien dû reconnaître la plasticité des positions de ces auteurs, sur les plans notamment formels, moraux ou philosophiques. Cette plasticité s'épanouit dans le temps mais aussi au sein d'un même recueil, et c'est sans doute cette hétérocliticité, dont nous avons vu qu'elle faisait l'objet d'un parti pris revendiqué, qui complique le repérage des contours de la décadence. Par exemple, toujours pour reprendre le

³ *La Revue du Nord*, 07, 1896, pp. 305-306.

⁴ *Ibid.*, p. 306. Nous en profitons pour signaler un autre texte, versifié également, qui pourrait nous inviter à tirer les mêmes conclusions : dans « L'Homme des cavernes », signé Saint-Signy et paru dans les colonnes du *Parnasse : organe des concours littéraires de Paris* du 16 septembre 1885 (p.11), nous retrouvons aussi une résurrection du préhistorique qui invite à penser la permanence de l'esprit de destruction de l'homme sans qu'un tel texte ne soit en aucun cas identifiable à une quelconque contribution à la culture décadente.

⁵ Et il a bien fallu opérer une sélection, mais afin de faire valoir la différence de traitement d'un sujet proche, comparons encore « L'Homme des cavernes », de Saint-Signy mentionné dans notre précédente note à « La Gloire du Néant » par Lahor, que nous avons mis de côté précisément pour éviter de reconduire dans cette thèse l'effet de redondance duquel peut jouer un recueil de poèmes (*L'Illusion, op.cit.*).

cas de Lahor et en remobilisant des occurrences que nous avons dû laisser de côté pour assurer la cohésion de notre propre étude, l'homme préhistorique peut prononcer l'invitation à une régression perçue comme paradoxalement méliorative⁶ ou servir à signaler, en même temps que glorifier, la sortie de l'animalité par la conscience⁷. L'exploitation ici de tels exemples ne vise pas, à proprement parler, à insister sur le caractère insaisissable de la mouvance décadente, mais à bien faire valoir l'essentielle pluralité de ses « figures et formes » qui a pu compliquer notre balisage et depuis laquelle il a fallu partir afin de mener notre investigation. Cette protéiformité ayant été reconnue dans notre étude et rappelée ici, nous avons cependant bel et bien pu formuler des conclusions globales quant aux spécificités de la décadence que nous ont permis de dégager l'exploration de son traitement des origines *via* la préhistoire et dont nous voudrions enfin rappeler les grandes lignes.

Nos précédentes remarques nous invitent à commencer par ces aspects : c'est d'abord une série de paradoxes que nous a permis de pointer notre étude, dont les objectifs visaient pourtant à en lever, mais cette équivocité permanente de notre objet est loin de déboucher nécessairement sur de stériles apories. Le plus frappant est celui du caractère massif, et éventuellement renseigné, des emprunts à la science, alors même que les pétitions de principe et les positionnements affichés nous invitent, si l'on en croit les auteurs qui les formulent, à ne pas les désigner comme l'objet d'une quelconque enquête. Nous ne saurions pourtant nous contenter d'accuser à cet égard les effets d'une revendication d'inconstance permanente et c'est pourquoi, en approfondissant l'examen de la nature des liens tissés avec la science, en l'occurrence anthropologique et biologique, nous avons pu en cerner certains invariants. Si la question de l'exactitude et de la rigueur de ce traitement a certes mené à quelques impasses, dans la mesure où, d'un protagoniste à l'autre, les résultats diffèrent amplement, on ne peut ignorer au moins une volonté générale de tendre à la juste exploitation du discours scientifique, même dans l'épuisement fantaisiste de ses possibilités. Dans ses occurrences les plus anecdotiques, la mention de la préhistoire ne vise certes qu'à « faire science », ce qui, en régime décadent, renvoie davantage à une préciosité lexicale qu'à une démonstration de scientificité. Mais souvent, les auteurs et artistes semblent vouloir faire accroire à leur maîtrise de ces sujets, bien qu'ils tiennent à rappeler que, pour eux, la vie est ailleurs que dans ce réel

⁶ Dans « Cosmos » (*L'Illusion, ibid.*)

⁷ « Hymne au soleil » (*ibid.*, p. 126, deuxième strophe).

bassement terrestre qu'affouille la science. Ainsi, au sein de deux contes successifs, dans un même recueil, « Le Premier Homme » et « Le Dernier Homme », un même auteur, Champsaur, peut tourner en dérision les bourgeois en s'autorisant des données de la préhistoire, faisant alors valoir la permanence de ses instincts réalisés dans le rêve, tout en moquant, dans l'autre conte, les prétentions des scientifiques qui mettent à disposition ces savoirs. Cet exemple, parmi d'autres dont nous avons rendu compte dans les mêmes pages, nous a paru révélateur du rejet d'un scientisme, davantage que de toute donnée scientifique, ce qui nous permet d'opérer une première distinction avec le symbolisme, lui, qui les évacue.

Mais, ce constat posé, il nous a encore fallu comprendre ce que désigne le régime épistémique décadent, autrement dit, pour quels effets et au bénéfice de quelles intentions les données savantes ont pu être mobilisées par les protagonistes de cette tendance, plus spécifiquement, puisqu'elles semblent plus assumées et exploitées par eux. Si la préhistoire en particulier, et sans doute plus que d'autres sciences (ce qui s'explique peut-être par son caractère récent et sa capacité à faire récit), a amplement été mise à contribution à des fins idéologiques au sein de l'imaginaire populaire mais aussi élitaire, elle semble avoir davantage servi, dans la décadence, à affermir des positions philosophiques. La science a effectivement pu être occasionnellement exploitée par ces auteurs et artistes pour proposer une anti-morale comme alternative à l'idéologie du progrès : en partant des mêmes prémisses les décadents postulent que, si la préhistoire nous enseigne que l'homme est perfectible, il peut aussi être corrompible. Si l'évolution peut suivre la voie ascensionnelle du progrès, ils envisagent surtout celle déclinante de la dégénérescence. Il est de notoriété publique que la décadence subvertit, inverse tout, mais surtout, elle infléchit tout vers la dégradation, la destruction ou le délabrement et pose toujours la finitude comme point de chute. En cela, elle fait certes un usage plus libre, plus excessif, des données de la science du passé, dont elle projette les possibilités dans le présent et l'avenir, mais elle témoigne aussi paradoxalement (et sans doute parfois involontairement) d'une compréhension mieux informée de la préhistoire et de la biologie. Les dernières données, à la fin du siècle, en matière d'évolution, n'indiquent effectivement pas un élan vers le mieux et découragent toute assignation d'un destin téléologique aux sociétés dont le progrès serait le moteur. Aussi le creusement progressif de la profondeur toujours insoupçonnée du temps invite-t-elle effectivement à penser une eschatologie sans Dieu manifeste, scientifiquement informée, et dont notre actualité reçoit

peut-être l'écho dans ses angoisses collapsologiques qui se nourrissent d'une légitime éco-anxiété grandissante.

Ainsi nous glissons du terrain idéologique, sur lequel s'épanouit particulièrement le refus du progrès et la dénonciation de l'hypocrisie dont est soupçonnée la morale bourgeoise, vers celui de la philosophie. Et c'est sans doute l'intérêt pour les conséquences ontologiques plutôt que sociales qu'implique l'application du darwinisme dans le champ de la création qui distingue les décadents des naturalistes. Chez ces derniers, l'imaginaire préhistorique, en particulier appréhendé *via* les données de l'évolutionnisme, était mobilisé à des fins explicatives, pour lever le voile sur les possibles fondements biologiques des comportements sociaux, mais aussi, inversement, pour dénoncer le risque de régression atavique que ferait encourir l'avilissement de l'homme. Chez les décadents, ces paramètres sociaux disparaissent derrière une appréhension plus largement appliquée à l'ensemble de l'espèce humaine, bien que beaucoup semblent plus particulièrement se plaire à désigner le préhistorique sommeillant dans le bourgeois afin de faire valoir, par contraste, la duplicité de ses valeurs. Mais l'analyse de notre corpus a davantage mis au jour une obsession d'ordre ontologique focalisée sur la friabilité des contours de l'humanité qu'implique la révélation par les évolutionnismes de ses origines animales, la mise en crise de son hégémonie, mais aussi, nous l'avons dit, sa dissolution dans une temporalité incommensurable qui la voue au néant et à l'oubli.

Les deux autres schémas de représentation de la préhistoire que nous avons identifiés dans la culture populaire, identificatoire et comparatiste, semblent bien moins mis à contribution dans les productions décadentes. Le geste identificatoire, dont nous avons vu qu'il consistait à appliquer aux préhistoriques les constructions culturelles occidentales, bien souvent dans l'objectif de les valider plus ou moins explicitement, semble s'inverser lorsque la décadence s'en saisit : ses représentants préfèrent en effet prêter à leurs contemporains les gestes et appétits d'une préhistoire fantasmatique, féroce et inculte. L'exploitation de la préhistoire sert donc des objectifs propres et ne tient plus à sa seule exposition pédagogique : par cette inversion, artistes et auteurs semblent davantage chercher à saper les fondements moraux et sociaux de la civilisation industrielle que d'en chercher la justification dans ses origines. Plutôt que de tenter de cerner la supposée antiquité des pratiques culturelles qui les légitimerait, la décadence envisage une autre permanence (occasionnellement une rémanence), celle d'une brutalité primitive que l'écoulement des millénaires n'a pas su

éteindre. Plus que d'une déploration morale et sociale, c'est encore d'un vertige ontologique que procède cette horreur biologique : la férocité animale qui se fait occasionnellement jour sous le frac de l'homme moderne n'est pas, comme pour les naturalistes, une résurgence atavique que réveilleraient une hérédité ou des conditions sociales malheureuses, elle lui est essentielle. Le schéma comparatiste, quant à lui, n'est pratiquement jamais investi par les décadents, ce qui marque le contraste qui les distingue de l'imaginaire préhistorique populaire où son recours est quasi-systématique. Gardons-nous néanmoins d'en conclure qu'un tel évincement témoignerait d'une volonté épistémique, politique, voire militante, de refuser le discours racialisé et éventuellement colonialiste qui peut lui être associé, non seulement en raison de l'anachronisme d'une telle hypothèse, mais aussi et surtout parce que la fréquente dépolitisation revendiquée par les décadents nous y invite, au même titre que nos précédentes conclusions. Ainsi, il est bien plus prudent de mettre cette absence du discours comparatiste dans la préhistoire décadente sur le compte de son rejet de toute pédagogie, puisque c'est principalement à cette fin qu'il est convoqué ailleurs, et de tout moralisme progressiste et plus largement socio-politique, puisque ce sont là les implicites de ce schéma.

La décadence postule donc une hypothétique préhistoire nécessairement farouche, sauf en quelques rares occurrences, avant d'en faire valoir la permanence ou la possible résurgence. Les symbolistes s'en distinguent aussi sur ce point : la préhistoire ne constitue plus ce passé honteux qui hante le présent, mais un potentiel pallier d'une origine fantasmatique caractérisée par sa pureté, son harmonie et son intransitivité dans le rapport des hommes au monde et entre eux. Les auteurs et artistes qui œuvrent à la définition de cette tendance, notamment par une massive production théorique, postulent plus volontiers une préhistoire édénique, ce qui leur permet notamment de contourner plus aisément les données scientifiques, en les dissolvant à l'envi dans une mythographie commune et revisitée (mythologies, Bible, contes). En cela, le symbolisme s'affirme comme plus franchement anti-matérialiste que le décadentisme, plus spiritualiste aussi, mais également plus passéiste. En effet, si les décadents exhibent plus manifestement leur dégoût de la modernité, si l'idée même de Décadence et l'historiographie propre à ses auteurs et artistes formule un appel désespéré vers un passé idéalisé (Moyen Âge, Bas Empire), l'invitation à la régression vers les origines ne semble pas s'offrir comme une réponse convaincante.

Le mépris de la modernité chez les symbolistes, pour être moins vindicativement exprimé, passe par un fantasme d'une chronologie à rebours, ou plutôt le retour, par les voies de l'art et de la poésie, à des origines idéalisées et à même de rejaillir sous la plume ou le pinceau du créateur. Il y a certes chez eux un *memento mori* civilisationnel, voire métaphysique, en ce qu'il englobe possiblement l'ensemble du vivant. Mais c'est précisément ce changement de perspective qui incite à s'exprimer depuis un au-delà du monde sensible, qui permet aux symbolistes de transmuier le vertige métaphysique en une théorie de l'harmonie cosmique. Et un tel basculement s'opère bien à l'occasion d'une prise en considération de l'incommensurabilité du temps qui, dès lors que le créateur s'en saisit, lui fait entrevoir l'infini, comme en témoigne cette citation de Ralph Waldo Emerson que Francis Vielé-Griffin choisit en épigraphe de son *Diptyque* et que nous avons voulu réserver pour cette conclusion, tant elle synthétise le rapport que cette tendance entretient avec l'idée de temps profond :

Vos Progrès mécaniques et vos inventions seront bientôt dépassés ; vos modes, le souvenir même en sera mort, demain ; vos cités, la dévastation des guerres y passera, ou celle plus cruelle des démolisseurs, leur commerce émigrera vers d'autres bords, sur elles qui sait ? le flot des mers pourra déferler ; – mortes toutes vos vanités, et dispersées, comme les coquillages aux galets des falaises – colonies sans cesse renaissantes pour la Mort à jamais avide. Mais les pensées que ces quelques Solitaires [les poètes en premier lieu] s'efforcent de proclamer [...], demeureront en leur Beauté forte pour se reformer dans la Nature et s'investir à nouveau d'un limon plus noblement doué, peut-être, et plus heureusement pétri, uni – par-delà le désaccord d'aujourd'hui - dans l'harmonie du système universel⁸.

En définitive, et en schématisant peut-être à grands traits, il apparaît clairement que le symbolisme apporte une réponse spirituelle aux questions qu'adressent désespérément les décadents à un ciel vidé de ses dieux, et qu'il prémunit artistes et auteurs de sombrer dans l'abîme nihiliste qui tente un large pan de la culture *fin-de-siècle*. De l'un à l'autre il n'y a peut-être pas de nette frontière chronologique (notre corpus montre un évident tuilage entre décadentisme et symbolisme), mais sans doute une réelle et notable continuité intellectuelle, philosophique et spirituelle. Les différentes productions examinées dans notre étude révèlent donc une préoccupation plus manifeste et plus franchement théorisée, du côté des symbolistes, pour les questions métaphysiques (place de l'humanité dans un ordre cosmique), bien qu'elles semblent se résoudre par l'initiative ou plutôt l'expérience instinctuelle, cérébrale et sensible de l'individu créateur. Du côté des décadents, les conséquences de la réflexion autour de la préhistoire, de l'évolution et de la profondeur du temps semblent davantage ouvrir sur des

⁸ Ralph Waldo Emerson, cité par Francis Vielé-Griffin, dans *Dyptique*, Paris, autoédition, 1891, n.p.

appréhensions psychologiques ou ontologiques, rejoignant à l'occasion le cortège d'autres « monstres » issus notamment de la science anatomique et tératologique, comme l'illustre Iwan Gilkin dans le poème « Anatomie », issu de *La Nuit* :

Dans la rue, au théâtre, au bal, je décompose
Les visages. Toujours j'y retrouve le Mal,
Qui sous les teints cuivrés, la graisse ou la chlorose
Découpe en grimaçant un profil d'animal.

La brute qui végète au fond de l'âme, impose
Au galbe lentement son rictus bestial ;
L'être humain se dissout et se métamorphose
En chien, en bouc, en porc, en hyène, en chacal.

L'Avarice, le Vol, la Ruse et la Luxure,
Sous le faux vernis des civilisations
Trahissent lâchement notre ignoble nature ;

Les muscles vigoureux et les carnations
Superbes font aux os d'inutiles toilettes,
Où transparait l'horreur intime des squelettes.

Un tel texte nous éloigne certes de l'imaginaire préhistorique, dès son titre et d'où sa place ici, mais il est révélateur d'une reconduction dans l'intériorité du sujet de la prise en compte de l'antiquité et de l'animalité de l'homme qu'invite à penser la préhistoire et dont nous avons dressé le constat dans notre étude. Ainsi se dégage un critère partagé, constant, voire invariable, du décadentisme au symbolisme : son fondamental individualisme, qu'il s'agisse de se focaliser sur ce qui travaille souterrainement l'individu (chez les décadents) ou sa possibilité de se situer dans le cosmos et de l'appréhender (chez les symbolistes). Ces tendances se distinguent en cela des avant-gardes primitivistes (le fauvisme ou le cubisme notamment) qui tentent de revaloriser l'expérience collective, qu'elle soit sociale, politique ou purement créatrice. Mais elles s'en distinguent aussi et surtout, et en cela symbolistes et décadents affichent une certaine solidarité intellectuelle, par le refus du progrès et par sa paradoxale expression *via* une promotion de l'innovation poétique et plastique.

Car une autre caractéristique commune au symbolisme et au décadentisme que le traitement du thème préhistorique a révélé concerne l'exigence formelle de ces deux tendances : toutes deux font du langage et du visuel un champ d'expériences quasi-illimité, qui s'étend principalement en quatre directions. D'abord et à un niveau encore superficiel, dans la littérature décadente, les sciences des origines pourvoient le vocabulaire littéraire en lexèmes technoclectaux. Du côté des arts visuels, c'est de motifs baroques, fantasmagoriques

mais paradoxalement réalistes (car autorisés par la science) que ces disciplines dotent la décadence, mais plus encore d'une ouverture sur un infini des possibles formels, particulièrement sensible chez Redon, qui tend à rendre compte de la protéiformité potentiellement illimitée du vivant qu'invite à penser l'évolutionnisme. En littérature, dans une moindre mesure, c'est en revanche une finitude que désigne l'idée de préhistoire et d'évolution, celle du langage, dont le caractère transitoire est précisément revendiqué par les décadents, si l'on en croit la théorie inaugurale de Paul Bourget. Reconduit dans le domaine de la production théorique littéraire et artistique, l'évolutionnisme ouvre un nouveau paradigme justifiant la succession des écoles et des tendances par un argument biologique plus légitimant que le point de vue historique, tout en fournissant des outils conceptuels permettant de penser les fondements du langage poétique. Enfin, l'idée d'une préhistoire du langage depuis laquelle il aurait évolué jusqu'à nous pousse les symbolistes à une exigence sans pareille dans l'histoire de la poésie puisque sa quête, et avec elle celle d'une certaine pureté originelle ou (pour Ghil) des mécanismes de son évolution, encourage l'émancipation du langage poétique vis-à-vis du langage ordinaire. Cette quête de la parole originaire s'accompagne, chez les artistes, d'une recherche de formes et de gestes primitifs, en particulier chez Gauguin, consacré par la critique (Aurier) comme le représentant du symbolisme en peinture, et imité par les avant-gardes qui lui succéderont.

Il peut également arriver, très occasionnellement, que la critique contemporaine extérieure aux tendances symbolistes en défende les apports tout en en remarquant la supposée permanence dans l'histoire littéraire, ce qui confirme la relative solidarité de la mouvance avec la culture ambiante. Ainsi, Ferdinand Brunetière reconnaît, dans un article consacré à la mouvance dans la *Revue des Deux Mondes* que :

Précisément parce que le symbolisme est de l'essence de la poésie, comme ils le pensent, et comme je viens d'essayer de faire voir pourquoi, il faut bien que le symbolisme soit aussi ancien que la poésie même et contemporain, si je puis ainsi dire, de ses premiers balbutiements⁹.

De telles positions, demeurent anecdotiques mais doivent être signalées en vue de discuter l'éventuel antagonisme de deux tendances que nous avons distinguées dans notre étude : celle des symbolistes consistant à revendiquer la légitimité de leur entreprise poétique

⁹ BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, tome 104, 1891, p. 688.

par l'argument de l'originalité, et celle de ses détracteurs, visant à en dénoncer la vanité et l'inconsistance par l'argument de l'évidence. À cet égard, les détracteurs comme les théoriciens du symbolisme, y compris ceux qui n'en sont ni les plus ardents défenseurs ni même les protagonistes, lui reconnaissent un rapport avec la préhistoire à l'occasion d'un élargissement de perspective tendant à faire du « symbolisme » un « art symbolique », au corps défendant d'autres auteurs en quête de contours plus nettement définis. Identifions dans la suite du texte de Brunetière un tel postulat que l'analyse de notre corpus nous a déjà permis d'examiner :

Tout le problème de l'art, et en particulier de l'art symbolique, est de ramener cette complexité à son unité primitive ; et le véritable artiste est celui qui le fait avec aisance, mais surtout avec clarté¹⁰.

Un lien évident semble se nouer entre l'espèce qui, par le travail de la pensée symbolique, procède à ce que l'on appellera son hominisation, et le poète qui retrouve ce geste inaugural par la création ; bien que l'invitation à la clarté que formule Brunetière vise sans doute à attaquer la posture symboliste.

La position équivoque que revendique Brunetière vis-à-vis du symbolisme est révélatrice d'autres difficultés que nous avons eu à surmonter et auxquelles il reste encore sans doute à apporter les réponses convaincantes que le cadre de cette étude ne nous a pas permis de circonscrire ni de développer. Parmi celles-ci, précisément, celle de distinguer un corpus symbolo-décadent d'une culture populaire nous a paru la plus contraignante à plusieurs titres. D'une part, le balisage d'un corpus exhaustif, à même de traiter l'ensemble des occurrences d'exploitation plus ou moins allusive, plus ou moins explicite, de l'imaginaire préhistorique (thématiquement ou formellement) par les productions symbolo-décadentes demeure évidemment impossible. Si ces courants bénéficient bien de réseaux de diffusions propres et souvent confidentiels (revues, éditions, événements), il n'en demeure pas moins que leur refus des grands tirages et leur fier hermétisme a de quoi décourager le chercheur de définir un périmètre d'investigation solidement balisé. La mobilité des tendances dans le

¹⁰ *Ibid.*, p. 690. De telles propositions réaffirment sur un autre mode l'hypothèse baudelairienne pour qui l'imagination, reine des facultés, « a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore » (BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, III. La reine des facultés). On retrouve le même glissement chez Camille Mauclair dans « Du symbole », recueilli dans *Eleusis : causeries sur la cité intérieure* (Paris, Perrin et Cie, 1894), p. 87, notamment, où le symboliste fait lui aussi de ce geste le fondement de toute expression de la conscience.

temps participe encore à cette porosité, à plus forte raison pour des auteurs qui les traversent comme, entre autres, Haraucourt, dont les productions émaillent presque de part en part notre étude. Enfin, nous avons pu voir que certains auteurs pouvaient circuler entre diverses tendances, abordant parfois ponctuellement les rivages de la décadence ou du symbolisme, par le style ou les thèmes, sans jamais s'y arrimer dans la durée, ce qui nous a contraint à ne pas isoler l'ensemble de leurs occurrences dans l'une ou l'autre partie.

C'est pourquoi l'approche sociabilitaire, si elle a pu ponctuellement s'offrir comme une démarche opérante, n'a pu nous guider entièrement dans notre repérage. Il nous a donc paru plus approprié de justifier l'insertion de nos exemples dans notre corps d'étude par des critères tendanciels, tant sur les plans stylistiques que thématiques. Bien souvent, c'est bien le traitement lui-même de la matière préhistorique qui a pu aiguiller nos choix, et nous espérons, qu'à cet égard, ce travail permettra de préciser, creuser et expliquer la complexité de ces tendances. En dépit de ces efforts, nous l'avons dit, la distinction de ces différentes tendances entre elles et vis-à-vis de la culture académique, populaire et plus généralement extérieure aux milieux symbolo-décadents ne saurait être posée qu'au prix de regrettables compromissions. Par ailleurs, pour des raisons qui tiennent notamment au fréquent refus de ces auteurs et artistes de dialoguer avec toute culture extérieure à leurs cercles d'élection, les réseaux assurant la circulation du discours savant vers les productions artistiques demeurent bien souvent difficiles à identifier, et si nous avons pu en repérer certains sillons, il nous a paru téméraire d'en dresser une cartographie aussi nette que nous l'aurions voulu. Mais ce sont précisément ces mêmes difficultés à cartographier de manière systématique ces réseaux qui nous ont permis, en retour, une plus grande latitude pour apprécier dans toutes ses nuances la diversité des relations entre les créateurs et la science.

Une telle précaution, conséquente à notre volonté initiale de trouver au sein de ces productions des discours qui lui paraissent *a priori* étrangers voire insolubles, prouve la solidarité de toute tendance culturelle, y compris présentée par ses protagonistes comme autotélique, avec la société de laquelle elle vise à se singulariser. Un tel dialogue, comme instauré par-dessus le mur érigé par les symbolistes et décadents autour de leur élitisme, a certes compliqué davantage l'identification, voire l'analyse de notre corpus, mais a également permis de mieux en comprendre les fondements philosophiques et idéologiques, en l'intégrant au sein de ce que ses acteurs prétendent rejeter mais dont ils retiennent l'écho. Ainsi, la

décadence peut certes fonder une eschatologie dégénérationniste au prétexte de son innutrition de la préhistoire et de l'application des données de l'évolutionnisme aux obsessions qui lui sont propres, il n'en demeure pas moins que ses discours se lisent avec à peine plus de nuances dans la culture anthropologique courante. Plus qu'un décadentisme et un symbolisme parfaitement étanches à la culture ambiante qu'ils croient repousser, il y aurait alors davantage des auteurs et artistes élitaires exacerbant sans doute certaines des préoccupations qui travaillent la Belle-Époque en leur offrant une matrice esthétique et poétique. Et ces créateurs évoluent au sein d'une culture (notamment et peut-être plus spécifiquement française) elle aussi inquiète de sa propre décadence et soucieuse d'opposer une spiritualité renouée à la crise des valeurs qu'elle croit traverser, quitte à appeler à son secours (ou à son chevet) l'homme préhistorique ou le savant évolutionniste.

Cette relative perméabilité des discours élitaires à ce qui les configure depuis l'extérieur, en termes de traitement du problème de nos origines, bénéficierait sans doute d'un examen plus approfondi encore, si aux données de la préhistoire, de l'anthropologie, de la biologie ou de la psychologie, nous ajoutions les apports de la philosophie, que nous n'avons pu aborder que lointainement. Cependant, nous l'avons dit, l'intertexte le plus saillant dans le maillage philosophique de la fin du siècle, celui de Schopenhauer, résulte bien souvent d'une appropriation de seconde main, indirecte voire assez libre. La réception de Nietzsche est encore plus discrète au tournant du siècle et devient plus lisible en France dans les décennies suivantes. Elle coïncide sans doute avec le passage vers un nouveau paradigme post-symboliste que nous avons identifié, après Michel Décaudin, au début du siècle dernier. Mais peut-être est-il possible de comprendre comme une conséquence cette simultanéité entre la rencontre de la jeunesse avec le philosophe prussien et l'émergence de nouveaux appétits créatifs davantage tournés vers la célébration de la nature, de la fécondité, de l'effort, de la vie. Dans *Arabesques*, recueil à forte tonalité panthéiste, ou dionysiaque¹¹, dans lequel Adolphe Retté se livre notamment à la contemplation de la fécondité de la nature mais aussi de ce qu'elle dit du temps (« Dans les rochers ») et de son invitation à agir parmi les hommes, l'ex-symboliste commente la pensée de Nietzsche dans un hommage nuancé mais laudatif.

¹¹ Lire en particulier « Dans la forêt ».

Il en retient notamment que, selon ce dernier, l'homme ne doit écouter « que ses seuls instincts¹² » et qu'il est au Surhomme ce que le singe est à lui-même¹³. Il rectifie les écrits du philosophe, page suivante, en précisant qu'il s'agit là d'une idée certes valable sur le plan métaphysique (où toute hypothèse est formulable) mais pas scientifique, puisque l'évolution n'y est pas synonyme de progrès mais de « changement d'état ». Plus loin, il témoigne un peu plus de sa juste compréhension de l'évolutionnisme puisque, après avoir rejeté l'idée d'une supposée supériorité de l'homme blanc, il rappelle que « les singes ne sont pas nos pères, mais bien, au dire de Darwin, nos cousins issus de germains. Ils descendraient, comme nous, d'une espèce aujourd'hui éteinte¹⁴. » Ce texte témoigne donc, certes, de la réussite de l'évolutionnisme à s'introduire sans trop de modifications dans la (ou dans une certaine) littérature française. Mais il indique également, et peut-être conséquemment, la nature du nouveau paradigme culturel qui se fait jour et que nous avons décidé d'écarter de notre étude bien qu'il ait accompagné les dernières manifestations du symbolo-décadentisme. Passées ces corrections, Retté revient en effet sur ce qu'il retient de sa lecture de Nietzsche : il rappelle que le Surhomme n'est pas conçu pour être effectivement réalisé dans l'avenir des sociétés et qu'il reste une base conceptuelle depuis laquelle penser la réconciliation avec la nature et la vie qu'il appelle de ses vœux.

La question des origines, ici abordée au prétexte d'un commentaire de Nietzsche, n'est donc certainement pas étrangère à la sortie du symbolisme, certes, nous avons eu l'occasion de l'examiner, par le modernisme, mais aussi par les écoles, notamment littéraires, qui lui font directement suite et s'y opposent frontalement. Adolphe Retté a certes participé à ce glissement, mais il n'est pas le seul à aspirer à ce nouveau rapport au monde, comme il le signale lui-même. Dans « La Jeune Littérature », texte issu du même recueil, il prend ses distances avec le symbolisme, qui, pour avoir voulu rejeter la science et promouvoir l'individualisme, a aussi cherché à évincer tout ce qui pouvait

évoquer des hommes, c'est-à-dire des animaux égoïstes, passionnés, capricieux et carnassiers, mangeant, buvant, dormant, aimant, haïssant, souffrant, se réjouissant, voulant le bien et faisant le mal, voulant le mal et faisant le bien, se conduisant tantôt comme des êtres de raison

¹² RETTÉ, Adolphe, « XII. Sur Nietzsche », *Arabesques*, Paris, Société anonyme La Plume, 1899, p. 154.

¹³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

et tantôt comme des bêtes fauves, obéissant enfin à leur hérédité et aux instincts que développent en eux le milieu où ils vivent¹⁵.

Malgré les apports qu'il consent à reconnaître à la mouvance à laquelle il a lui-même participé, il reproche notamment au symbolisme de s'être « invent[é] des paradis chimériques » au lieu de se préoccuper de la « conscience générale de l'espèce¹⁶ » avant de conclure sur des encouragements à l'adresse de la jeune école naturiste. Cette école et d'autres assimilables qui l'épaulent, ont fait l'objet de moins d'attention par la recherche que le symbolisme et le décadentisme, et il est vrai que leur caractère éphémère autant que leur éparpillement théorique peuvent en décourager l'étude. Mais il est probable, comme nous y invite à le penser Retté, que le problème des origines humaines a motivé ce changement paradigmatique en littérature. De la même manière, il fait peu de doute que la formulation de cette question en de nouveaux termes a accompagné l'émergence des avant-gardes primitivistes, tant le fantasme d'un retour à une condition naturelle y est saillant. L'examen du traitement de l'imaginaire préhistorique par ces écoles, notamment au moyen des outils conceptuels que nous proposons, pourrait constituer un point de vue privilégié pour en mener une analyse pertinente sur les plans poétiques autant qu'idéologiques. Si cet imaginaire est davantage associé à la culture populaire, voire à l'imagerie et la littérature jeunesse, nous gageons que les tendances que nous avons investiguées ont constitué, sinon le terrain privilégié, au moins le terreau intellectuel, poétique et esthétique dans lequel il a pu germer et s'épanouir¹⁷. Ce périmètre insoupçonné où a pu se déployer une thématique bientôt rendue à sa dimension populaire n'en a donc pas fini d'offrir à l'analyse la perméabilité de ses contours avec la culture ambiante, et nous croyons que ces pistes demeurent fructueuses et doivent encore être poursuivies.

La porosité d'autres terrains liminaux, à la frontière de notre périmètre de recherche, doit encore être soumise à l'examen. Nos travaux ont permis de mettre au jour des entrelacs discursifs insoupçonnés entre science et pensée magique. De nombreuses et stimulantes études

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷ Nos deux précédents exemples ne sauraient certes trouver leur place dans notre corpus si l'on s'en tient aux critères du périmètre dans lequel nous avons tenu à circonscrire notre étude, mais nous retrouvons notamment certaines des caractéristiques qui ont suscité notre intérêt, dont la dimension étiologique du récit préhistorique ou la préférence pour un passé que nous avons appelé apréhistorique.

existent déjà qui portent sur cette étonnante circulation¹⁸, mais l'appropriation par les cultures occultistes, spiritualistes ou mystiques de l'évolutionnisme et de l'anthropologie préhistorique ne semble pas avoir fait l'objet d'investigations approfondies. Nous avons en partie abordé ce sujet ici dans la mesure où la pensée magique est revendiquée voire exhibée par les acteurs du symbolisme, mais nous n'avons pu pousser trop loin notre enquête au-delà du périmètre de cette tendance. Or, les formes de spiritualisme que nous avons eu l'occasion d'aborder ne constituent pas des épiphénomènes intellectuels, isolés de leur terreau culturel et, surtout, disjoints de notre contemporanéité. La spiritualité éclectique fin-de-siècle, que nous avons comprise comme relativement solidaire du courant symboliste, pose les bases d'une pensée plus largement *New Age* dont la rémanence, à partir des années 1970 et dans le giron de la culture hippie, puis la résurgence au bénéfice d'internet quelques décennies plus tard, ne doivent pas faire oublier la cause. Nous avons notamment eu l'occasion d'apprécier un témoignage, *via* les écrits de Stanislas de Guaita, du rayonnement de la pensée théosophique moderne d'Hélène Blavatsky et plus encore de l'anthroposophie de Rudolf Steiner dans une certaine approche des origines humaines en France. Peut-être serait-il intéressant pour la compréhension de ces discours actuellement complexes, confusément éclectiques et sans doute de moins en moins traçables à mesure qu'internet en permet l'hybridation, d'en mieux cerner les racines intellectuelles, mais aussi pseudo-scientifiques et éventuellement esthétiques, puisque les arts et les lettres ont pu jouer dans l'exercice de leur fascination. Le discours sur les origines porté par ces mouvances mériterait particulièrement d'être examiné, en ce qu'il s'y montre encore comme explicitement ou insidieusement normatif et qu'il est parfois encore présenté comme scientifiquement fondé dans les écoles Steiner-Waldorf qui privent les enfants d'une pédagogie critique en matière d'apprentissage de la méthode scientifique.

Enfin, la spiritualité accompagnant le symbolisme a pu bénéficier d'autres canaux pour s'épanouir après le déclin du courant esthétique et littéraire qui l'a portée. Nous ne pouvons nier le caractère matérialiste des avant-gardes du début du XX^e siècle, qu'il soit fondé sur un discours moderniste ou primitiviste. Mais ces mouvements ont pourtant pu participer à

¹⁸ Relevons notamment, pour l'examen d'un cas particulier mais révélateur, BENSUADE-VINCENT, Bernadette, et BLONDEL, Christine, *Des savants face à l'occulte. 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002, ou, pour une approche plus panoramique, FINN, Michael R. « Science et paranormal au 19^e siècle : la science-fiction spiritualiste de Camille Flammarion », *Dalhousie French Studies*, vol. 78, 2007, pp. 43–51. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40838375> [dernière consultation le 29 juillet 2022].

relayer cette vision sacrée de la création et du monde. Parmi d'autres innombrables exemples, la spiritualité recherchée par Kandinsky dans l'art pictural trouve ses ferments dans le symbolisme francophone, notamment chez Maurice Maeterlinck¹⁹, partisan d'un dépassement de la science par la spiritualité²⁰. Un tel plébiscite témoigne par ailleurs de la superficie internationale des réseaux qui trament la double culture spirituelle-esthétique de ces décennies, et le traçage de leur itinéraire, notamment *via* la lecture que proposent ces créateurs de nos origines, dessinerait sans doute les contours d'une culture surprenante. Culture à la fois souterraine, à la fois puissamment esthétisée, à la fois confiante en la science, à la fois consciente des limites des horizons qu'elle offre pour la création, et surtout profondément plurielle. Nous y vérifierions notre thèse d'un legs des symbolistes vers les avant-gardes empruntant des voies épistémiques, spirituelles autant qu'esthétiques : c'est à cette intersection que l'on pourrait ainsi situer une œuvre comme le triptyque *Evolutie [Evolution]* peint par Piet Mondrian en 1911, au moment où il reçoit conjointement l'influence du symbolisme et de la théosophie moderne²¹.

Le nouveau paradigme pictural dans lequel les avant-gardes engagent irrémédiablement la peinture peut globalement être interrogé et apprécié par le truchement de celui sur lequel le symbolisme l'a auparavant entraîné à sa suite. Nous avons en effet compris l'art visuel symboliste comme singularisé par sa discursivité²², en ce sens que, par l'aura mystérieuse dont leurs créateurs parent ces œuvres, elles appellent l'interprétation, le commentaire ou l'ekphrasis. Les avant-gardes qui lui font suite s'en distinguent notamment par un retour à la matière pure, mais, en repoussant toute idée de référencialité dans la représentation, beaucoup appellent également, et tout aussi paradoxalement, le texte. Le

¹⁹ Kandinsky salue « le grand art » du poète belge (*Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1989, p. 87) et associe, dans l'ensemble de l'ouvrage, la création et l'observation de la peinture à une expérience spirituelle que, mises de côté les rigides considérations théoriques et formelles, n'auraient pas reniée les symbolistes.

²⁰ Il est l'auteur d'un ouvrage célèbre et très commenté, *La Vie des abeilles* (1901), exprimant occasionnellement une vision spiritualiste de l'évolutionnisme et de l'éthologie. Il a également œuvré à la défense d'un retour à la spiritualité dont il prédit notamment l'avènement dans « Le Réveil de l'âme » (*Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1896).

²¹ Si les questionnements de certains artistes d'avant-gardes, dont on connaît les racines symbolistes, autour du problème des origines comme František Kupka, déjà évoqué, ou Paul Klee, ont pu être mis en évidence (voir l'exposition *Paul Klee, entre-mondes*, du 19 novembre 2021 au 27 février 2022 LaM – Villeneuve d'Ascq), il n'en demeure pas moins que les discours conjointement épistémiques et spirituels qui les fondent méritent encore d'être éclairés.

²² Discursivité paradoxale, puisque ces productions tendent à instaurer un silence, une mise à l'écart de la cérébralité.

moment symboliste peut donc fournir les outils conceptuels pour nourrir l'approche texte-image, au-delà du constat de la seule mise à proximité de ces régimes de représentations qui s'intensifie dans ces décennies pour des raisons notamment matérielles.

Si, comme le propose Jacques Rancière, la « modernité poétique ou littéraire serait l'exploration des pouvoirs d'un langage détourné de ses usages communicationnels » alors que celle de la peinture serait son « retour [...] à son propre : le pigment coloré et la surface bidimensionnelle²³ », il s'agirait de traduire le dialogue qui a pu ou non se nouer entre ces diverses manifestations de la modernité et d'en comprendre les résonances chronologiques, puisque nous avons vu que le glissement de la littérature hors du langage communicationnel advient particulièrement sous l'impulsion des efforts symbolo-décadents, alors que la préférence de la matière à l'image de référence qu'elle organise et à laquelle elle est supposée renvoyer semble davantage être le propre des avant-gardes du tournant du siècle. Mais, surtout, il nous paraît essentiel de nous souvenir de la place qu'occupe l'obsession des origines dans un geste comme dans l'autre, dans la recherche d'un langage intransitif comme dans celle d'une peinture concrètement sensible. L'intérêt que nous avons nous-même nourri pour le sujet, et auquel nous espérons avoir contribué, enrichit et prolonge une galerie de contributions universitaires, d'initiatives muséales ou de productions créatives qui n'ont cessé de s'accumuler alors même que s'écrivait encore ce travail²⁴. L'actualité de ces préoccupations nous pousse à reconnaître la pérennité de cette quête d'origines plus ou moins fantasmatiques, toujours posées comme un paradoxal horizon. Une telle recherche obsédante nous paraît symptomatique d'un réflexe intellectuel, partagé, sans contours, sans début, ni fin situables, duquel nous procédons sans doute encore. Cette culture moderne, élastique,

²³ RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 38.

²⁴ Concernant les premières, il n'est que de remarquer le caractère très récent d'un grand nombre des études que nous citons dans notre état de l'art et exploitons dans cette étude, notamment *L'Art avant l'art, le paradigme préhistorique*, dirigé par Audrey Rieber (2022), ou les différents ouvrages mobilisés ici de Rémi Labrusse, en particulier *La Préhistoire au présent*, qu'il dirige avec Sophie A. de Beaune (2021), et *Préhistoire, l'envers du temps* (2019). Concernant les expositions, voir *supra* notre note 583 de la troisième partie, p. 555. Enfin, si la préhistoire semble avoir suscité l'intérêt de romanciers contemporains à la fin du XX^e siècle (*Préhistoire*, d'Éric Chevillard, publié en 1977, Claude Ollier publie un ouvrage portant le même titre deux ans plus tard, *La Grande Beune*, plus discrètement, par Pierre Michon en 1996, *Préhistoires*, de Jean Rouaud en 1999, ou encore *Dormance*, de Jean-Loup Trassard en 2000), des productions plus immédiatement contemporaines indiquent également un intérêt marqué pour cette période, souvent mise en dialogue avec la nôtre : *Un Monde à portée de main* (2018), par Maylis de Kérangal, *Noir Vézère* (2018), de Gilles Vincent, ou encore *Le Fils de l'homme* (2021) de Jean-Baptiste del Amo.

Conclusion

protéiforme, qui cherche sans cesse à se défaire d'elle-même, semble ne respirer qu'en poursuivant l'impossible source qui demeure en amont de son premier souffle.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Corps du texte

Fig. 1 : Émile Bayard, « Une famille à l'époque du renne », lithogravure pour Louis Figuier, *L'Homme primitif*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, éditions de 1870 et 1873. (p. 75)

Fig. 2 : cartes publicitaires pour les chocolats d'Aiguebelle, les chocolats Poulain et les viandes Liebig, s.d. (fin du XIX^e siècle). (p. 97)

Fig. 3. a. : Illustration d'Édouard Riou pour le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne, Paris, Hetzel, 1867, p.21.

Fig. 3. b. : Vue de la salle I du musée des Antiquités nationales, tirage sur papier albuminé, non signé, vers 1867, Musée des Antiquités Nationales. (p. 107)

Fig. 4 : Odilon Redon, *Le Silence éternel des espaces infinis m'effraie*, dessin à la mine de plomb, s.d, Petit Palais, Paris. (p. 157)

Fig. 5 : Angèle Delasalle, *Retour de la chasse*, 1898, huile sur toile, Musée Sainte-Croix, Poitiers. (p. 170)

Fig. 6 : Émile Friant, *Scène de vie préhistorique*, 1881, huile sur toile, collection particulière. (p. 172)

Fig. 7 : Félicien Rops, *Accouplement préhistorique*, s.d., eau forte, pointe sèche, collection particulière, en dépôt au musée Rops, collection privée, en dépôt au musée Félicien Rops, Namur. (p. 174)

Fig. 8 : Henry Thomas de la Beche, « Awful Changes », 1833, lithographie, Muséum d'histoire naturelle, Londres. (p. 207)

Fig. 9. a. : Francisco de Goya, croquis préparatoire à « El sueño de la razon produce monstruos » ou « Sueño 1^o », *Los Caprichos*, vers 1799, crayon et encre, musée du Prado, Madrid.

Fig. 9. b. : Alfred Kubin, *Vampyr*, fusain et encre sur papier, 1900.

Fig. 9. c. : Max Klinger, « Gefesselt », *Ein Leben*, aquarelle, 1889. (p. 237)

Fig. 10. a. : Adolphe François Pannemaker, *Le Monde primitif*, 1857, illustration pour *Le Monde avant la création de l'homme*, par Zimmermann (détail).

Fig. 10. b. : Edward Newman, Reconstitution de ptérosaures, 1843.

Fig. 10. c. : Jean Hermann (envoyé à Georges Cuvier), *Pterodactylus antiquus*, 1800, Taquet, P., et Padian, K. (2004), « The earliest known restoration of a pterosaur and the philosophical origins of Cuvier's Ossemens Fossiles. » *Comptes Rendus Palevol*, 3(2): 157-175. (p. 240)

Fig. 11 : Alfred Kubin, *Eine Frau für alle*, vers 1900, collection particulière, mine de plomb. (p. 241)

Fig. 12. a. : Odilon Redon, *L'Homme primitif (le chasseur)*, vers 1915, Kroller-Müller Museum, pastel et craie noire sur papier, H. 58 ; L. 43,2 cm.

Fig. 12. b. : Odilon Redon, *L'Homme primitif (assis dans l'ombre)*, s.d, Art Institut of Chicago, H. 39 ; L. 34 cm. (p. 282)

Fig. 13. a. : Odilon Redon, « Sans cesse à mes côtés s'agite le démon... », illustration pour *Les Fleurs du mal*, Bruxelles, Deman, 1890, eaux-fortes sur vélin.

Fig. 13. a. : Odilon Redon, « Gloire et louange à toi, Satan », illustration pour *Les Fleurs du mal*, Bruxelles, Deman, 1890, eaux-fortes sur vélin. (p. 284)

Fig. : 14. a. : Félicien Rops, *Les Monstres, ou la Genèse*, s.d., collection particulière, gravure.

Fig. : 14. b. : Félicien Rops, *Satan semant les monstres*, 1882, Namur, Musée Félicien Rops, gravure. (p. 288)

Fig. 15 : Félicien Rops, *Humanité*, s.d., Namur, Musée Félicien Rops, pointe sèche sur papier. (p. 292)

Fig. 16 : Illustration de Gustave Fraipont pour *Les Îles d'amour* de Catulle Mendès, Paris, Frinzine & Cie, 1886, p.33. (p. 308)

Fig. 17 : Carlos Schwabe, illustrations pour Edmond Haraucourt, « L'Immortalité », dans *L'Effort*, Paris, Société des bibliophiles contemporains, 1894, p.80. (p. 340)

Fig. 18. a. : Clémentine-Hélène Dufau, *Géologie*, panneau mural pour la salle des autorités de la Sorbonne, s.d., début du XX^e siècle.

Fig. 18. b. : Clémentine-Hélène Dufau, *Zoologie*, panneau mural pour la salle des autorités de la Sorbonne, s.d., début du XX^e siècle. (p. 353)

Fig. 19 : Henry de Groux, *La Mort d'Abel*, pastel, s.d., vers 1890, collection particulière. (p. 107)

Fig. 20 : Gustave Moreau, *Galatée*, vers 1880, Musée d'Orsay, huile sur bois, H. 85,5 ; L. 66 cm. (p. 361)

Fig. 21 : Odilon Redon, « Oannès », dans *La Tentation de Saint-Antoine*. (p. 416)

Fig. 22 : Max Klinger, « Séduction (Verführung) », *Ein Leben, Opus VIII*, 1884, gravure. *Leuckart Certificate (Penelope)*, s.d., gravure (avec détail). (p. 420)

Fig. 23 : František Kupka, « La Création de l'homme », dessin en couleurs, *L'Assiette au beurre* n°162, 7 mai 1904. (p. 425)

Fig. 24 : František Kupka, *Les Nénuphars*, 1900, Centre Pompidou, aquatinte, H. 34,5 ; L. 34,7 cm. (p. 427)

Fig. 25 : Robert Delaunay, *Les Fenêtres*, 1912, Londres, Tate Modern, huile sur toile, H. 45,7 ; L. 37,5 cm. (p. 536)

Fig. 26 : Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* 1897-1898, Musée des Beaux-Arts de Boston, huile sur toile, H. 139,1 ; L. 374,6 cm. (p. 546)

Fig. 27 : Alberto Savinio, *Souvenir d'un monde disparu*, 1928, collection particulière, huile sur toile, H. 61,0 ; L. 78,0 cm. (p. 554)

Fig. 28 : Henri Trouillard, *Autrefois n°1*, 1934, Musée d'Art Naïf et des Arts Singuliers de Laval, H. 128,0 ; L. 200,0 cm. (p. 556)

Annexes

[A.1] Fernand Cormon, *Cain*, 1880, Musée d'Orsay, Paris, huile sur toile, H. 400,0 ; L. 700,0 cm.

[A.2] Fernand Cormon, *Retour de la chasse à l'ours*, 1884, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, huile sur toile.

[A.3] Xénophon Hellouin, *Funérailles au bord de la Seine*, 1870, Musée d'Orsay, huile sur toile, H. 145,5 ; L. 205,0 cm.

[A.4] Georges Antoine Rochegrosse, *Combat entre deux hommes de « l'âge des cavernes »*, s.d., Paris, Louvre, Département des arts graphiques, H. 40 ; L. 29,9 cm.

[A.5] Paul Jamin, *Le Rapt à l'âge de pierre*, 1888, Musée de Reims, huile sur toile, H. 282,0 ; L. 200,2 cm.

[A.6] Paul Jamin, *Un Drame à l'âge de pierre*, 1886, collection particulière (Paris), huile sur toile.

[A.7] Maxime Faivre, *Deux mères*, 1888, Musée d'Orsay, Paris, huile sur toile, H. 242,5 ; L. 182,0 cm.

[A.8] Maxime Faivre, *L'Envahisseur*, 1884, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Vienne, huile sur toile, H. 259,0 ; L. 189,0 cm.

[A.9.a] Emmanuel Frémiet, *Gorille enlevant une femme*, 1887, Musée d'arts de Nantes, plâtre, H. 187,0 . L. 167,0 l. 100,0

[A.9.b] Emmanuel Frémiet, *Gorille enlevant une négresse*, photographie de la sculpture présentée au Salon de 1859 (tirée de l'ouvrage de Philippe Fauré-Frémiet, *Frémiet collection « Les Maîtres de l'art »*, Paris, Plon, 1934).

[A.10] Benjamin Waterhouse Hawkins (supervision scientifique de Richard Owen), *Dinosaures du Crystal Palace*, 1854 (inauguration), plâtre, Londres.

[A.11] Thomas Henry de la Beche, *Duria Antiquior*, 1830, National Museums & Galleries of Wales, aquarelle.

[A.12] Anonyme, réclame pour la traduction libre du Dr. Zimmermann par Camille Flammarion, *Le Monde avant la création de l'homme* (Paris, Marpon & Flammarion, 1886).

[A.13]

a. Thomas Cole, *The Course of Empire, Destruction*, 1858, New-York Historical Society, huile sur toile, H. 100,3 cm ; L. 161,2 cm.

b. Samuel Colman, *The Edge of Doom*, 1836, Brooklyn Museum, huile sur toile, H. 137,2 ; L. 199,4 cm.

c. John Martin, *The Great Day of His Wrath*, 1853, Tate Britain, huile sur toile, H. 197,0 ; L. 303,0 cm.

d. John Martin, *The Destruction of Pompei and Herculaneum*, 1822, Tate Britain, huile sur toile, H. 253,0 ; L. 161,6 cm.

e. John Martin, *The Country of the Iguanodon*, 1837, Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, aquarelle H. 30,2 ; L. 42,6 cm.

[B.1] Odilon Redon, *Les Origines*, lithographies, Paris, Lemercier & Cie, 1883.

Couverture-frontispice,

a. « Quand s'éveillait la vie au fond de la matière obscure »

b. « Il y eut peut-être une première vision essayée dans la fleur »

c. « Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux »

d. « La Sirène sortit des flots vêtue de dards »

e. « ...Et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques »

f. « Et l'homme parut, interrogeant le sol d'où il sort et qui l'attire, il se fraya la voie vers de sombres clartés »

[B.2] Odilon Redon, *Dans le rêve*, Paris, Lemercier, 1879.

a. « Ecllosion »

b. « Germination »

c. « Limbes »

d. « Visions »

[B.3] Félicien Rops, *Transformisme n°1, 2 et 3 (Les Darwiniques)*, 1879, Musée provincial Félicien Rops, Namur, héliogravure retouchée à la pointe sèche, eau forte et pointe sèche, aquatinte et pointe sèche.

[B.4] Max Klinger, *Ein Handschuh*, 1881, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, suite de gravure, aquatinte, imprimé par Friedrich Felsing, Munich

a. « Ort »

b. « Handlung »

c. « Ängste »

d. « Ruhe »

e. « Entführung »

[B.5] František Kupka, *Anthropoïdes luttant*, 1902, Prague, galerie Zdeněk Sklenář, gouache sur carton, H. 59,5 ; 62,0 cm.

[B.6] František Kupka, illustration pour Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, chapitre « Les Origines », Paris, Librairie Universelle, 1905.

[B.7] Gustave Moreau, *La Vie de l'humanité* (polyptyque), 1886, Musée Gustave Moreau, huile sur bois.

a. « Adam : Le Matin : La Prière »

b. « Adam : Le Midi : L'extase »

c. « Caïn : Le Matin : Le Travail »

d. « Caïn : Le Soir : La Mort »

[B.8] Arnold Böcklin, *Die Meeresstille (La Mer calme)*, 1886, Museum of Fine Arts, Berne, tempura et émail, H. 103,0 ; L. 150,0 cm.

[C.1] Paul Gauguin, « Le Porteur de fœi » (*Suite Vollard*), 1898, National Gallery of Australia, gravure sur bois, H. 16,2 ; L. 28,6 cm.

[C.2] Paul Gauguin, *Oviri*, 1894, Musée d'Orsay, grès, céramique, terre cuite, H. 75,0 ; L. 19,0 ; l. 27,0 cm.

[C.3] Paul Cézanne, *La Carrière de Bibémus*, 1898, Barnes Foundation, Merion, Pennsylvanie, huile sur toile, H. 92,0 ; L. 72,8 cm.

[C.4] Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire*,

a. 1905, huile sur toile, Kunsthaus de Zurich, H. 63,5 ; L. 83,0.

b. 1904, huile sur toile, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, H. 70,0 ; L. 92,0 cm.

c. 1885, huile sur toile, Barnes Foundation, Philadelphie, H. 73,0 cm ; L. 92,0 cm.

[C.5] Paul Signac, *Au Temps de l'harmonie : l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir*, 1893, 1895, Mairie de Montreuil, huile sur toile, H. 310, 0 cm ; L. 410, 0 cm.

[C.6] Henri Matisse, *La Joie de vivre*, 1905, Barnes Foundation, Philadelphie, huile sur toile, H. 175,0 ; L. 241,0 cm.

[C.7]

a. Pierre Bonnard, *Le Paradis Terrestre*, 1923, Art Institute of Chicago, huile sur toile.

b. Marcel Roux, *Le Paradis Perdu*, 1909, Musée des Beaux-Arts de Lyon, eau-forte et aquarelle sur vélin.

c. Paul Sérusier, *Ève Bretonne*, 1890, Musée d'Orsay, huile sur toile, H. 72,6 ; L. 58,3 cm.

d. Paul Sérusier, *Le Talisman*, Paysage au Bois d'Amour, 1888, Musée d'Orsay, huile sur toile, H. 27,0 ; L. 21,5 cm.

e. Émile Bernard, *Adam et Ève*, 1888, Musée d'Orsay, huile sur toile, H. 42,0 ; L. 34,0 cm.

f. Paul Élie Ranson, *Ève au Paradis Terrestre*, 1899, Musée des Beaux-Arts de Rennes, huile sur toile.

BIBLIOGRAPHIE

Documentation primaire

1.1 Corpus principal

1.1.1. Romans, contes, nouvelles

BOIS, Jules, *L'Ève nouvelle*, Paris, Flammarion, 1894.

- *Le Couple futur*, Paris, Librairie des Annales, 1912.

CARLADEZ, O. de, « La Fille des cavernes, idylles préhistoriques », *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1909.

CHAMPSAUR, Félicien, *Entrée de clowns*, Paris, Jules Lévy, 1885.

HARAUCOURT, Edmond, « L'Immortalité » dans *L'Effort*, Paris, Sociétaires des Bibliophiles Contemporains, 1894.

- « Les Derniers hommes : histoire de l'avenir », *Le Gaulois : littéraire et politique*, 2 novembre 1900.
- « La Traversée de Paris », *Le Journal*, les 22 et 28 septembre, 5, 12 et 19 octobre 1904.
- « Le Gorilloïde », *L'Œuvre*, 3^e année, Tours, 1906.
- *Les Âges, Daâh le premier homme*, Paris, Arléa, 1988 [1914].

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Charpentier, 1884.

LAZARE, Bernard, « L'Offrande à la déesse », *Le Miroir des légendes*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1892.

LAFORGUE, Jules, *Les Moralités légendaires*, Paris, Vanier, 1894.

LEMONNIER, Camille, *La Fin des bourgeois*, Paris, Dentu, 1892.

MIRBEAU, Octave, *Le Jardin des supplices*, Paris, Gallimard collection Folio classiques, 2006 [1899].

ROSNY AINE, J.H. [Joseph Henri Honoré Boex], *La Guerre du feu et autres romans préhistoriques*, Paris, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985.

RETTE, Adolphe, *La Seule Nuit. Légende moderne*, Paris, Société de la Plume, 1899.

SCHWOB, Marcel, « La Mort d'Odjigh », *Le Masque d'or*, Paris, Paul Ollendorff, 1893.

- « L'Âge de la pierre polie : la vendeuse d'ambre », *Cœur double*, Paris, Paul Ollendorff, 1891.
- *La Porte des rêves*, Paris, Société des bibliophiles indépendants, 1899 (illustrations de Georges de Feure).

VAN LERBERGHE, Charles, *Pan*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.

1.1.2. Poésie

GHIL, René, *Légende d'âme et de sang*, Paris, Frinzine et C^{ie}, 1885.

- *Les Gammes : vers*, Paris, Vanier, 1887.
- *Œuvres I. Le Dire du Mieux. I, I. Le Geste ingénu*, Paris, Figuière, 1889.

HARAUCOURT, Edmond, *La Légende des sexes*, Bruxelles (autoédition), 1882.

- *L'Âme nue*, Paris, Charpentier et c^{ie}, 1885
- *Seul*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes*, Paris, Vanier, 1885.

LAHOR, Jean, *L'Illusion*, Paris, Lemerre, 1888.

RICHEPIN, Jean, *La Mer*, Paris, Dreyfous et Dalsace, 1894.

VAN LERBERGHE, Charles, *La Chanson d'Ève*, Paris, Société du Mercure de France, 1904.

VERHAEREN, Émile, *Les Flamandes*, Bruxelles, Lucien Hochsteyn éditeur, 1883.

- *Les Débâcles*, Bruxelles, Edmond Deman, 1888.

- *Les Flambeaux noirs*, Bruxelles, Edmond Deman, 1891.
- *Les Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Edmond Deman, 1893.
- *Les Visages de la vie*, Bruxelles, Edmond Deman, 1899.
- *Les Rythmes souverains*, 7^e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1917.

1.1.3. Textes théoriques et critiques

AURIER, Albert, *Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin*, Paris, Mercure de France, 1891.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Symbolistes et Décadents », *Revue des Deux Mondes*, Novembre, 1888.

CAPITAN, « Le Peintre préhistorique Paul Jamin », *Revue de l'École d'Anthropologie*, 1914.

LAFORGUE, Jules, *Textes de critiques d'art*, réunis et présentés par Mireille Dottin-Orsini, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988.

GHIL, René, *Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle*, Paris, Albert Savine, 1889.

- *Le Traité du verbe*, Paris, Giraud, 1886.
- *De la poésie scientifique*, Paris, Gastein-Serge, 1909.
- *Les Dates et les Œuvres*, Jean-Pierre Bobillot éd., Grenoble, UGA, 2012

GIDE, André, *Traité du Narcisse, Six Traités*, Paris, Gallimard, 1891.

GOURMONT, Rémy de, *Le Livre des masques, profils symbolistes*, Paris, Mercure de France éditeur, 1898.

- *Promenades philosophiques*, Mercure de France, 1905.
- *Promenades littéraires*, quatrième série, Paris, Mercure de France, 1912.
- « Les enquêtes littéraires en France en 1905 », dans *Promenades littéraires*, vol.7 (troisième édition), Paris, Mercure de France, 1927.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.

KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denöel, 1989 [1911].

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Alcan, 1895.

MALLARMÉ, Stéphane, « Richard Wagner », *La Revue Wagnérienne*, 8 aout 1885.

- *Les Dieux antiques. Nouvelle mythologie (d'après W. Cox)*, Paris, Gallimard, NRF, 1925 [1880].
- *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897.
- *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.
- *Œuvres complètes*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 et 2003.

MAUCLAIR, Camille, *Albert Besnard, l'homme et l'Œuvre*, Paris, Delagrave, 1914.

MOCKEL, Albert, *Propos de littérature*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1894.

MORÉAS, Jean, « Manifeste du symbolisme », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 18 septembre 1886.

MORICE, Charles, *La Littérature de tout à l'heure*, Paris, Librairie académique Didier Perrin, 1889.

NORDAU, Max, *Dégénérescence* (traduit de l'allemand par Auguste Dietrich), Paris, Alcan, 1894.

SCHURE, Édouard, *L'Évolution divine. Du Sphinx au Christ*, Librairie Académique Perrin et Cie, Paris, 1912.

- *Les Grand Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Paris, Perrin, 1931 [1889].

VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889.

1.1.4. Romans populaires et littérature de vulgarisation

ARCELIN [CRANILE], Adrien, *Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale*, Paris, Hachette, 1872.

BERTHOUD, Samuel-Henri, *L'Homme depuis 5000 mille ans*, Paris, Garnier Frères, 1876.

BOITARD, Pierre, *Paris avant les Hommes*, Paris, Passard, 1861.

CARTAILHAC, Émile, *La France préhistorique*, Paris, F. Alcan, 1889.

CLARETIE, Léo, *Paris depuis ses origines jusqu'à l'an 3000*, Paris, Charavay Frères et C^{ie}, 1886

FIGUIER, Louis, *L'Homme primitif*, Paris, Hachette et Cie, 1870.

- *La Terre avant le déluge*, Paris, Hachette, 1866.

FOUILLÉE, Alfred, « Dégénérescence ? Le passé et le présent de notre race », *La Revue des deux mondes*, 15 octobre 1895.

FLAMMARION, Camille, *Le Monde avant la création de l'homme*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886.

VERNE, Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Hetzel, 1867.

- *L'Île mystérieuse*, Paris, Hetzel éditeur, 1875.
- *Paris au XX^e siècle*, Paris, Hetzel, 1994 [écrit en 1860]

1.2 Autre corpus convoqué et mentions remarquables

1.2.1. Poésie et fiction

ABAUR, Paul, *Contes physiologiques*, Paris, Société d'édition littéraire, 1895.

CONAN DOYLE, Arthur, *The Lost World*, Londres, Hodder & Stoughton, 1912.

COTTY, Ernest, *Antediluviana. Poème géologique*, Paris, Comte-Milliet, 1876.

DUBUT DE LAFOREST, Jean-Louis, *L'Homme de joie : mœurs parisiennes et étrangères*, Paris, Dentu, 1889.

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Charpentier, 1874.

- *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Lemerre, 1881

FOUREST, Georges, « La Singesse », *La Négrresse blonde*, Paris, Georges Crès et Cie, 1913.

KRYSINSKA, Marie, *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, L. Vanier, 1903.

- *Rythmes pittoresques*, Paris, A. Lemerre, 1890, p.VIII.
- *Joies errantes, nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, A. Lemerre, 1894,

LAFORGUE, Jules, *L'Imitation de Notre-Dame la lune*, Paris, Vanier, 1886.

- *Les Derniers vers de Jules Laforgue* (édités par Dujardin et Fénéon, Paris, autoédition, avec le concours de la Revue indépendante, 1890.

LEVEQUE, *Au Cours des âges*, Paris, éditions de la plume, 1903.

LEMONNIER, Camille, *L'Île vierge*, Paris, Dentu, 1887.

- *Le Possédé*, Paris, Séguier, 1997 [1890].

LOUÏS, Pierre, *La Femme. 39 poèmes érotiques inédits avec dessins de l'auteur*, Paris, Mytilène, à l'enseigne de Bilitis, 1938.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *La Conquête des étoiles*, Paris, Sansot & Cie, 1909.

MARROT, Paul, « L'âge de pierre », *Le Livre des chaînes. Mystères physiques*, Paris, Lemerre, 1887.

MAUCLAIR, Camille, « La mort mécanique » dans *Les Clefs d'or*, Paris, Ollendorff, 1897.

METENIER, Oscar, *Le Gorille : roman parisien*, Paris, Victor-Havard éditeur, 1891.

MINHAR, Raoul, VALETTE, Alfred, *À l'écart*, Paris, Périn, 1891.

MIRBEAU, Octave, *Journal d'une femme de chambre*, Paris, Charpentier-Pasquelle, 1900.

- « Botticelli se révolte », *Le Journal*, 4 octobre 1896.

POICTEVIN, Francis, *Double*, Paris, Lemerre, 1889.

REGNIER, Henri de, *La Canne de Jaspe*, Paris, Société du Mercure de France, 1897.

RENARD, Jules, *L'Invitation à la peur*, Paris, P. Belfond, 1970 [1913].

RICHEPIN, Jean, *Contes de la Décadence romaine*, Paris, Fasquelle, 1898

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-morte*, Paris, Flammarion, 1998 [1892].

ROSNY AINE, J.H. [Joseph Henri Honoré Boex], *La Mort de la Terre*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1910.

- « Un Autre monde », 1er septembre 1895 de *La Revue de Paris* (septembre-octobre, deuxième année, tome cinquième, p.5).

SAINT-POL-ROUX [Paul-Pierre Roux], *Les Reposoirs de la procession*, Paris, Mercure de France, 1893.

SAMAIN, Albert, *Le Chariot. Symphonie héroïque*, Paris, Mercure de France, 1921 [1900].

SERVANT, Stéphane, « La Légende Humaine : Morphê-Anthropos » (première partie : « Les Préhumains »), *La Revue intellectuelle*, octobre 1906 – juillet 1908.

STRADA, José de (Jules Delarue), *L'Épopée humaine*, Paris, Ollendorff, 1895.

UZANNE, Octave, *Contes pour les Bibliophiles*, Paris, ancienne Maison Quantin, 1895.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis, *Joies*, Paris, Tresse et Stock éditeurs, 1889.

VILLIERS DE LISLE ADAM, Auguste de, *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff éditeur, 1886,

ZOLA, Émile, *Le Docteur Pascal*, Paris, Charpentier, 1893.

- *La Bête humaine*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1893.
- *Les Trois Villes : Rome*, Paris, Charpentier, 1896.

1.2.2. Textes théoriques, essais

AURIER, Albert, « Préface pour un livre de critique d'art », *Mercure de France*, t. VI, n° 36, décembre 1892.

- « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Mercure de France*, t. II, n° 15, mars 1891.

APOLLINAIRE, Guillaume, « La Sorbonne est ébranlée », *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1991.

BAJU, Anatole, *Le Décadent littéraire et artistique*, première année, n°1, 10 avril 1886.

BALL, Hugo, *La Fuite hors du Temps*, trad. Sabine Wolf, Monaco, édition Du Rocher, 1993.

BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, Paris, Dentu, 1861.

- « Salon de 1859 », *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868.
- « Le Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. II*, Paris, Michel Lévy frères.

BOURGET, Paul, *Essai de psychologie contemporaine*, Paris, Alphonse Lemerre, 1883.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Symbolisme contemporain », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, tome 104, 1891.

DENIS, Maurice, « De la gaucherie des primitifs », *Les Arts de la vie*, n°7, juillet 1904.

GAULTIER, Jules de, « Essai de physiologie poétique », *La Revue Blanche*, mai et juin 1894.

GINISTY, Paul, « La semaine parisienne : Dans cent ans... – A propos de disques phonographiques. – Le jour de l'échéance. – Paris au XXI^e siècle. – Ce que dira de nous l'avenir », dans le *Petit Parisien*, Paris, t. 37, n°13015, lundi 17 juin 1912.

GOURMONT, Rémy de, *Chez les Lapons : mœurs, coutumes et légendes de la Laponie norvégienne*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1890.

- *Correspondance* (réunie et préfacée par Vincent Gogibu), Tome 1, Paris, éditions du Sandre, 2010.
- *Le Chemin de velours*, Paris, Mercure de France, 1902.

GUAITA, Stanislas de, *Au seuil du Mystère*, 2^e édition, Paris, G. Carré, 1890.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Écrits sur l'art. 1867-1905* (édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant), Paris, Bartillat, 2006.

- « Le Monstre », dans *Certains*, Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1889.
- « Chronique d'art : Salon de 1887. L'exposition internationale de la rue de Sèze », dans *La Revue indépendante*, T.3, n°6, 7, 8, avril-juin 1887.

JARRY, Alfred, *Le Temps dans l'art*, Paris, L'échoppe, 1995 [conférence prononcée en 1901].

LAFORGUE, Jules, « Notes esthétiques », *Œuvres complètes. Mélanges posthumes*, Paris, Société du Mercure de France.

- *Œuvre complète de Jules Laforgue*, rassemblé par Théo Van Rysselberghe, Paris, Société du Mercure de France, 1903.
- *Mélanges posthumes*, Genève, Slatkine reprint, 1979.
- *Feuilles volantes*, Paris, Le Sycomore, 1981.

LAZARE, Bernard, *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Perrin & Cie, 1895.

- *Les porteurs de torches*, Paris, Armand Colin, 1897.

LEBLOND, Ary et Marius, *L'Idéal du XIX^e siècle*, Paris, Félix Alcan, 1909.

LEMONNIER, Camille, *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*, Paris, Floury, 1908.

MAETERLINCK, Maurice, *La Vie des abeilles*, Paris, Eugène Fasquelle, 1901.

- *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1896

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, Paris, E. Sansot, 1911.

- « Manifeste du futurisme », *Figaro*, 20 février 1909, p.1.

MAUCLAIR, Camille, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, Delagrave, 1914.

- *Eleusis : causeries sur la cité intérieure*, Paris, Perrin et Cie, 1894.

MICHELET, Victor-Émile, *De l'ésotérisme dans l'art*, Paris, G. Carré, 1890.

MITHOUARD, Adrien, *Traité de l'Occident*, Paris, Didier Perrin et C^{ie}, 1904.

MOCKEL, Albert, *Émile Verhaeren*, avec une notice biographique de Francis Vielé-Griffin, Paris, Mercure de France, 1895.

MONTESQUIOU, Robert de, *Diptyque de Flandre, triptyque de France*, Paris, E. Sansot, 1921.

PAULHAN, Frédéric, *Le Nouveau Mysticisme*, Paris, Alcan, 1891.

QUINET, Edgar, *La Création*, Tome 1, Paris, Librairie internationale, 1870.

RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste : portraits et souvenirs. II. 1890-1900*, Paris, La Renaissance du livre, 1920.

REDON, Odilon, *À Soi-même*, Paris, José Corti, 1989.

REGNIER, Henri de, « Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain » dans *Figures et Caractères*, Paris, Mercure de France, 1901.

- « XII. Sur Nietzsche », *Arabesques*, Paris, Société anonyme La Plume, 1899.

RETTE, Adolphe, *Mémoires de Diogène*, Paris, Fasquelle, 1903.

RENARD, Georges, « La Littérature et la science », *La Nouvelle Revue*, vingtième année, 1898.

ROUILLEE, Alfred, *L'Évolutionnisme des idées-forces*, Paris, Félix Alcan, 1890.

- *Le Mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Paris, Félix Alcan, 1896.
- *Critique des systèmes de morale contemporains : morale évolutionniste, morale positive, morale indépendante, morale kantienne et néo kantienne, morale pessimiste, morale spiritualiste, morale esthétique et mystique, morale théologique*, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1899.

ROSNY AINE, J.H. [Joseph Henri Honoré Boex], *Torches et Lumignon*, Paris, Force française, 1921.

- *Le Pluralisme, essai sur la discontinuité et l'hétérogénéité des Phénomènes*, sous le pseudonyme J. H. Boex-Borel, Paris, Alcan, 1909 et *Les Sciences et le pluralisme*, Paris, Alcan, 1922.
- *Les Origines*, Paris, Crès et Cie, 1923.

SAINT-ANTOINE, « Qu'est-ce que le symbolisme ? », *L'Ermitage*, juin 1894.

SIGNAC, Paul, *D'Eugène Delacroix aux néo-impresionnistes*, Paris, H. Floury, 1911.

VAN LERBERGHE, Charles, *Lettres à Fernand Severin*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1924.

VANOR, Georges, *L'Art symboliste*, Paris, Vanier, 1889.

VERHAEREN, Émile, « Hugo et le romantisme », dans *L'Art moderne* de 1885, article republié par les éditions Complexe (Bruxelles) en 2002.

- *Impressions*, 3^e série, 3^e éd., Paris, Mercure de France, 1926-1928.

VERLAINE, Paul, *Les Hommes d'aujourd'hui, Œuvres*, Paris, Vanier, 1905.

ZOLA, Émile, *Mes Haines - Mon Salon*, Paris, Charpentier, 1893.

1.2.3. Ouvrages et articles savants, vulgarisation

BERTHET, Élie, *Paris avant l'Histoire*, Paris, Jouvett, 1895.

BOITARD, Pierre, « L'Homme Fossile », le *Magasin universel*, tome 5, avril 1838.

BREUIL, Henri, « L'art à ses débuts. Les enfants, les primitifs », *Revue de philosophie*, no 7, 1906.

CARTAILHAC, Émile, « La Grotte d'Altamira. "Mea culpa" d'un sceptique », dans *L'Anthropologie*, 1902.

- (avec Henri Breuil), *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1906.
- « Les peintures préhistoriques de la caverne d'Altamira », conférence au musée Guimet le 24 janvier 1904 et publiée dans les *Conférences faites au musée Guimet en 1903-1904*, M. Courant éd., Paris, Ernest Leroux, 1904, p. 109-13.

DU CLEUZIQU, Henri, *La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*, Paris, Marpon et Flammarion, 1887.

HARTMANN, Karl Eduard Robert Von, *Les Singes anthropoïdes et leur organisation comparée à celle de l'homme*, Paris, Félix Alcan, 1886.

HERVILLY, Ernest d', *Aventures d'un petit garçon préhistorique en France*, Paris, Librairie Mondaine, 1887.

LANOYE, Ferdinand de, *L'Homme sauvage*, Paris, Hachette, 1873 (œuvre posthume).

LUBBOCK, John, *Pre-historic Times*, Londres, Williams and Norgate, 1865.

MEUNIER, Léonie, *Misère et Grandeur de l'humanité primitive*, Paris, A. Picard et Kaan, 1889.

MORTILLET, Gabriel de, *Promenade préhistorique à l'Exposition universelle*, Paris, Reinwald, 1867.

REJA, Marcel, « L'Art malade : dessins de fous », *La Revue universelle*, 28 septembre 1901.

Documentation secondaire

2.1 Littérature, art, culture visuelle

2.1.1. Histoire et théorie littéraire

ACQUISTO, Joseph, « Between Stéphane Mallarmé and René Ghil: The Impossible Desire for Poetry.” *French Forum*, vol. 29, n° 3, 2004, pp. 27–41, <http://www.jstor.org/stable/40552575>. [dernière consultation le 15 avril 2022]

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise, 1979.

- « Malaise dans l'idée de Progrès (1889) », *Mots*, n°19, juin 1989, *Batailles de mots autour de 1900*, sous la direction de Gabrielle Drigeard et Maurice Tournier. pp. 5-22. p.6. DOI : <https://doi.org/10.3406/mots.1989.1462>)

AZOULAI, Juliette, « Temps historique et temps révolutionnaire », *Arts et Savoirs*, n°7, 2016.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Le Livre de poche, 1993.

BACHELLERIE, Éric, « Le Motif du tableau onirique (1864-1914) dans les récits de Verne, Rosny aîné, Renard, Haraucourt », *Cycnos*, 2006-10-13. URL : <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/646>

BACKES, Jean-Louis, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Cerf, 2010.

BAREL-MOISAN, Claire et CHASSAY, Jean-François, *Le Roman des possibles : l'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860 – 1940)*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2019.

BAREL-MOISAN, Claire et STIENON, Valérie, « Le livre au futur antérieur. Les ambiguïtés d'un motif d'anticipation », *Autour de Vallès, La Mort du livre*, Corinne Saminadayar-Perrin dir., n° 45, 2015, pp. 147-168.

BATTIER, Marc, « Des unanimistes à l'art sonore : quand la littérature, l'art et la musique recréent la technologie », *Musique et modernité en France*, Sylvain Caron, François de Medicis, Michel Duchesneau, (dir.), Montréal, Presses universitaires de Montréal.

BENHAÏM, André et LANTELME, Michel, *Écrivains de la préhistoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.

BERG, Christian, JUTRIN, Monique, LHERMITTE, Agnès et GEFEN, Alexandre, *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BIETRY, Roland, *Les théories poétiques à l'époque symboliste*, Genève, Slatkine, 2001.

BOBILLOT, Jean-Pierre, « L'Anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », dans *Loxias*, 36, mis en ligne le 15 mars 2012 [dernière consultation le 25 avril 2022], URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7029>

BONNER, Mitchell, *Les Manifestes de la Belle Époque*, Paris, Seghers, 1966.

BORDES, François, « Science-Fiction et préhistoire », *Satellite*, 1959.

BUCHER, Gérard, *L'Imagination de l'origine*, Paris, L'Harmattan, 2000.

COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, PUL, 1979.

- *Dictionnaire du naturalisme*, Tusson, Du Lérot, 2012.

COUFIGNAL, Robert, *Le Drame de l'Eden, le récit de la Genèse et sa fortune littéraire*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

DA LISCA, Caterina, *Ces eaux que l'on dit dormantes, Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques* (Barcelone, Université Pompeu-Fabra, 2015, dir. Aron, Paul ; Cots, Montserrat, legal deposit : B 8925-2015).

DÉCAUDIN, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française. 1895-1914*. Genève-Paris, Slatkine, 1981

- « Une Controverse sur “Les Fenêtres” », *Que Vlo-Ve?* Série 3 No 3 juillet-septembre 1991 pages 72-7

DE GUIDO, Cédric, *Marcel Schwob, « un journaliste de l'espèce rare »* (thèse de doctorat, Université Lyon 2), 2014.

- « Marcel Schwob lecteur de Frantz Jourdain : une contestation du naturalisme », *Romantisme*, 2005/1 (n° 127), p. 89-103. DOI : 10.3917/rom.127.0089. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-1-page-89.htm>

DELEVOYE, Robert L., *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira, 1977.

DESSY, Clément, et STIENON, Valérie (dir.), *(Bé)vués du futur : Les imaginaires visuels de la dystopie (1840-1940)*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

DUBIEF, Jean-Pierre et MELISON-HISCHWARD, Gabrielle (dir.), *Écrire en artistes, des Goncourt à Proust*, Paris, Honoré Champion, 2016.

DUFIEF-SANCHEZ, Véronique (dir) *Les écrivains face aux au savoir*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2002.

DUNN-LARDEAU, Brenda, *Le Voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*, Grenoble, ELLUG, 2009.

ETHERINGTON, Ben, *Literary Primitivism*, Stanford, Stanford University Press, 2018.

FAVRE, Yves-Alain, « La création poétique chez Van Lerberghe », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n° 34.

FONDANECHÉ, Daniel, *La Littérature d'imagination scientifique*, Amsterdam : Rodopi, coll. "Faux titre", 2013.

FRICKX, Robert, « Verhaeren et Ghil », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1982, n°34. pp. 165-178.

GABELLONE, Pascal (dir.), *Résurgences du mythe - Figures de l'origine et de la fin des temps dans la littérature moderne*, Montpellier, PULM, 2010.

GORCEIX, Paul, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, Complexe, 1998.

GRAUBY, Françoise, *La Création mythique à l'époque symboliste*, Paris, Nizet, 1994.

GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

GUILLAUMIE, Marc, *Le Roman préhistorique, essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Limoges, PULIM, 2006.

HAMON, Philippe, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF, « Quadrige », 1997.

HANNON, Théodore, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, éditions Complexe, 1998.

HUSTI, Carmen, « Voyage à la recherche du chaînon manquant de l'évolution », *Arts et Savoirs* n°7, 2016.

JOUBEAUX, Hervé, « Un Épisode de La Controverse Ghil-Mallarmé », *Études Stéphane Mallarmé*, n° 6, 2018, pp. 13–20, <https://www.jstor.org/stable/27041693>.

KRZYWKOWSKI, Isabelle et THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Anamorphoses décadentes, L'art de la défiguration (1880-1914)* Paris, PUPS, 2002.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, *Le Temps et l'espace sont morts hier. Les années 1910-1920 : poésie et poétique de la première avant-garde*, Paris, Éditions L'Improviste, 2006.

KRZYWKOWSKI, Isabelle, « Camille Lemonnier : du “Jardin de la mort” au rêve de l'âge d'or », *La Réserve* [En ligne], La Réserve, Archives I. Krzywkowski, HDR, vol. 1. *Du jardin à l'espace littéraire. Du paysage moderne à la spatialisation*.

LAVAUD, Martine (dir.), *La Plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Paris, Lucie éditions, 2008.

LEBLANC, Cécile, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2005.

LE SCANFF, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2007.

LÖWY, Michael et SAYRE, Robert, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

MARCHAL, Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1998.

MARSOT, Julien, « Ghil « hors de l'oubli où *la voix de Mallarmé* relègue aucun contour », *Études françaises*, volume 52, numéro 3, 2016, pp. 53–75.

MESSAC, Régis, « À propos d'Émile Dodillon et *Hémo* », dans *Les Romans de L'homme-singe*, Paris, Ex-Nihilo, 2009.

MICHAUD, Guy, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1994.

- *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1947.

MICHELET-JACQUOD, Valérie, *Le Roman symboliste, un art de l'extrême conscience*, Genève, Droz, 2008.

MONTANDON, Alain, *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

NATHAN, Michel, *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.

PALACIO, Jean de, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.

- *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994.
- *Le Silence du texte*, Louvain, Peeters, 2003.

PAQUE, Jeannine, *Le Symbolisme belge*, Bruxelles, Labor, 1989.

PERCEBOIS, Isabelle, *Écritures de la science dans l'imaginaire fantastique européen (1816-1894)*, Thèse de doctorat en Littérature comparée, sous la direction de Danièle Chauvin, Paris, Université Paris 4, 2011.

PERCHERON, Bénédicte, « Le Corps dégénéré : des textes scientifiques à la littérature française du XIX^e siècle », *Arts et Savoirs*, Revues.org, 2016, Littérature et savoirs du vivant Morphologies et temporalités, <https://aes.revues.org/697>.

PÉZARD, Émilie, « Les Mutations du merveilleux à l'ère du progrès scientifique », *VII^e Congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), Le XIX^e siècle face au futur*, Claire Barel-Moisan, José-Luis Diaz, Aude Déruelle dir., Fondation Singer-Polignac, Janvier 2016, Paris, France.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent, 1880-1900*, Paris, PUF, 1977.

- *L'Imaginaire décadent*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 2007.

PLASSARD, Didier et SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social (1848-1914)*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2020.

PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature*, Paris, Denoël, 1977 [1966],

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

RINGUEDÉ, Yohann, *Une Crise du moderne : science et poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse dirigée par Gisèle Séginger et Hugues Marchal, Littératures. Université Paris-Est; Universität Basel, 2018. Français.

ROBERT, Marthe, *Origines du roman, roman des origines*, Paris, Gallimard, 1977,

ROGER, Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du Démon de l'analogie », *Littérature*, vol. 143, n° 3, 2006, pp. 3-27.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Un merveilleux réaliste ? », *Romantisme*, vol. 170, n° 4, 2015.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

SCHIANO, Sandrine, « Contre le progrès, contre le temps, contre le futur des espèces... Le XIX^e siècle ou le soupçon d'une marche en avant », actes du VII^e Congrès de la SERD, dir. C. Barel-Moisan, A. Déruelle et J.-L. Diaz, 2018.

- « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution », *Romantisme*, 2012/3 (n° 157).

SCHUH, Julien, « Synthétisme, primitivisme et éloge de la naïveté : le modèle de l'art populaire au XIX^e siècle » Colloque *La littérature à l'épreuve des arts populaires*, Jun 2012, Champs-sur-Marne, France. pp.23-44. En ligne (dernière consultation le 03.05.2020) : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988516/document>

- « Une avant-garde populaire : le rire synthétique à la Belle Époque », Congrès *Médias 19 La presse et les journalistes au XIX^e siècle : identités et modernités*, Guillaume Pinson; Marie-Ève Thérenty, Juin 2015, Paris, France. En ligne (dernière consultation le 03.06.2020) : <http://www.medias19.org/index.php?id=22897>

- « Gourmont et l'art populaire » (*Relire Remy de Gourmont – 1915-2015*, Vincent Gogibu; Sophie Lucet, Apr 2015, Paris, France. En ligne (dernière consultation le 02.06.2020) : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01140227/document>

SHUSTERMAN, Ronald, « Fiction, connaissance, épistémologie », *Poétique*, n° 104, novembre 1995.

SIGANOS, André, *Mythes et écritures, la nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, 1999.

SEILLAN, Jean-Marie. « La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 139, n° 1, 2008, pp. 33-45.

SHAHPAR-RAD, Katayoun, « Le rôle de la philosophie de Schopenhauer dans la genèse des œuvres de jeunesse de Gide, Les Cahiers et Les Poésies d'André Walter », dans *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, 6, 11, 2010, 74-86.

STEAD, Évanghélia, « Le registre du mixte ou l'attrait littéraire de Darwin », dans *Fiction et Connaissance. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998 (dirigé par Catherine Coquio et Régis Salado).

- *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
- *La Chair du livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012.

STEAD, Évanghélia et VÉDRINE, Hélène (dir.), *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Paris, PUPS, 2008.

- *L'Europe des revues II (1860-1930). Réseaux et circulations des modèles*, Paris, PUPS, 2018.

VÉDRINE, Hélène, *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravée de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Paris, Honoré Champion, 2002.

VÉDRINE, Hélène (dir.), *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Kimé, 2005.

VERBAERE, Laure. (2003). « L'histoire de la réception de Nietzsche en France : Bilan critique », *Revue de littérature comparée*, n° 306(2), 225-233. doi:10.3917/rlc.306.0225.)

VERILHAC, Yoan, *La Jeune critique des petites revues symbolistes (1884-1904)*, sous la direction de Jean-Marie Roulin et Jean-Bernard Vray, thèse soutenue à Saint-Étienne, 2008 (publication aux PUSE, 2010).

VERSINS, Paul, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972.

VIBERT, Bertrand, *Poète, même en prose. Le recueil de contes poétiques en prose 1890-1900*, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », Paris, 2010.

- *Contes symbolistes* (anthologies critiques), UGA éditions, Grenoble, 2011

WANLIN, Nicolas, « L'anthropomorphisme dans la poésie scientifique », *Épistémocritique*, juin 2007, volume n°1.

YAMAGUCHI, Liesl, « Vers le vers véridique : versification et vérité chez Mallarmé », dans *Fabula-LhT*, n° 24, « Toucher au « vrai » : la poésie à l'épreuve des sciences et des savoirs », dir. Annick Ettlin et Jan Baetens, novembre 2020, URL : <http://www.fabula.org/lht/24/yamaguchi.html>, page consultée le 28 juin 2022.

ZBIERSKA-KATAYOUN, Judyta, « L'esthétique symboliste selon Charles Van Lerberghe », *Écho des Études Romanes*, 2006 (1), pp. 67-78.

2.1.2. Histoire et théorie de l'art et des images, culture visuelle, rapports texte-image

BARIDON, Laurent et GUEDRON, Martial, *Homme animal : histoires d'un face à face*, Paris, Adam Biro, 2004.

BATTIER, Marc, « Des unanimistes à l'art sonore : quand la littérature, l'art et la musique recréent la technologie », dans *Musique et modernité en France*, Sylvain Caron, François de Médicis, Michel Duchesneau, (dir.), Montréal, Presses universitaires de Montréal.

BEYTRISON COMINA, Ingrid (dir.), *Symbolisme, sortilèges de l'eau*, Lausanne, Favre, 2017.

BOSSI, Laura (dir.), *Les origines du monde, l'invention de la nature au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2020.

CLAIR, Jean (dir.), *L'Âme au corps : arts et science, 1793 – 1993* [exposition, Grand Palais] Paris, Réunion des Musées Nationaux – Gallimard-electa, 1993.

COURANT, Elsa, ENRIQUEZ, Romain (dir.), *Un Territoire en partage. Littérature et science au XIX^e siècle*, Paris, éditions épistémocritiques, 2018.

DAHAN-GAIDA, Laurence (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.

DELAPLANCHE, Jérôme, « Images d'une pulsion. Les représentations d'enlèvement à travers les arts », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2012/1 (n° 25), p. 151-164. DOI : 10.3917/lcpp.025.0151. URL : <https://www.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2012-1-page-151.htm>

DELYFER, Catherine, « Les monstres d'Aubrey Beardsley et le "grotesque darwinien" », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n°77, Printemps 2013.

DENIZEAU, Gérard, *Vocabulaire des arts visuels du XIX^e*, Paris, Minerve, 2004.

FLACK, Patrick, « De l'objet esthétique à la forme seule. Phénoménologie de l'avant-garde russe », *Ligeia*, 2017/2 (n° 157-160), pp. 118-132. DOI : 10.3917/ligeia.157.0118. URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2017-2-page-118.htm>

GAMBONI, Dario, « Odilon Redon et ses critiques », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 66-67, mars 1987.

- *La Plume et le pinceau*, Paris, Les éditions de minuit, 1989.

GAMBONI, Dario, HOUSSAIS, Laurent, PINCHON, Pierre (dir.), *Redon retrouvé*, Paris, Cohen&Cohen, 2022.

GASQUET, Joachim, *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

GEYER, Marie-Jeanne et LAPS, Thierry (dir.), *Max Klinger, le théâtre de l'étrange*, Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, 2012.

GLEIZES, Delphine, « L'Épistémocritique à la lumière des études visuelles. Enjeux et perspectives », *Romantisme*, vol. 183, n° 1, 2019, pp. 79-90.

GUNTHER, André, « Peut-on photographier les dinosaures ? », Canal-U, la vidéothèque de l'enseignement supérieur, ID : 10670/1.w3c4of

- « Le Dinosaur, figure des pouvoirs de la science », compte rendu du séminaire du 8 avril 2010, visible dans son carnet de recherches : <https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/518> [consulté le 11.12.2019]).

HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 2001.

HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste*, Paris, Gallimard, 2005.

HUFNAGEL, Henning, JÄGER, Frank et WANLIN, Nicolas (dir.), *Arts et Savoirs*, n° 9, *Ernst Haeckel entre science et esthétique*, LISAA, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/aes/>

JEANNEROD, Aude, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologie*, Paris, classiques Garnier, 2020.

JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *Les Avant-gardes artistiques (1848-1918), une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 2016.

LABRUSSE, Rémi, *Préhistoire, l'envers du temps*, Paris, Hazan, 2019.

LABRUSSE, Rémi et STAVRINAKI, Maria, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Musée National d'Art Moderne, 2013, *Préhistoire / Modernité*, pp.44--57. {hal-01650656,}

LACAMBRE, Geneviève, dans *Gustave Moreau : Maître Sorcier*, Paris, Gallimard et Réunion des musées nationaux, 1997.

LARSON, Barbara, "Evolution and Degeneration in the Early Work of Odilon Redon," *Nineteenth-Century Art Worldwide* 2, numéro 1 (Printemps 2003), <http://www.19thc-artworldwide.org/spring03/220-evolution-and-degeneration-in-the-early-work-of-odilon-redon> [consulté le 6.07.2021]

- *The Dark Side of Nature: Science, Society, and the Fantastic in the Work of Odilon Redon*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.
- avec BRAUER, Fae (dir.), *The Art of Evolution: Darwin, Darwinisms, and Visual Culture and Darwin*, Lebanon, UPNE, 2009.

LE GALL, Guillaume, *Aquariorama : histoire d'un dispositif*, Paris, Mimèsis, 2022.

MITCHELL, William J. T., *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago, University of Chicago, 1998.

NOCE, Vincent, *Odilon Redon, dans l'œil de Darwin*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.

RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, 2016.

RAPETTI, Rodolphe (dir.), *Odilon Redon, prince du rêve*, Paris, Musée d'Orsay, 2011.

RIEBER, Audrey. *L'art avant l'art : Le paradigme préhistorique*. Lyon : ENS Éditions, 2022. (pp. 117-131) Web. <<http://books.openedition.org/enseditions/41031>>. §10)

ROUSSILLON-CONSTANTY, Laurence, « La topographie selon Ruskin : saillance du visible et du lisible dans *Modern Painters* », *Journal of Alpine Research | Revue de géographie alpine* [En ligne], 104-2 | 2016, mis en ligne le 12 décembre 2016, consulté le 02 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rga/3397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rga.3397>

SCHLESSER, Thomas, *L'Univers sans l'homme*, Paris, Hazan, 2016.

STEAD, Evaghélia, « Odilon Redon dans les textes belges et français de la Décadence : les images invisibles », *Textyles* [En ligne], 17-18 | 2000.

STREICHER, Elizabeth et VARNEDOE, J. Kirk T., *Graphic Works of Max Klinger*, New York, Dover Publications, 1977.

THOMSON, Richard, *La République troublée. Culture visuelle et débat social (1889-1900)*, Paris, Les presses du réel, 2008.

VOUILLOUX, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2011.

2.1.3. Sociocritique, sociologie littéraire, histoire culturelle et archéologie des médias

ANGENOT, Marc, « Chapitre 1. Le discours social : problématique d'ensemble », *Médias 19* [En ligne], A. Préliminaires heuristiques, Publications, 1889. *Un état du discours social*, mis à jour le : 08/05/2014, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles, LEMAIRE, Sandrine, *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Paris, La Découverte, 2011.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

CITTI, Pierre, DETRIE, Muriel, *Le Champ Littéraire*, Paris, Vrin, 1992.

CORDEREIX, Pascal, « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire », *Revue de la BNF*, 2014/3 (n° 48), p. 5-11. DOI : 10.3917/rbnf.048.0005. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2014-3-page-5.htm>

DITTMAR, Pierre-Olivier, « Le propre de la bête et le sale de l'homme », BARTHOLEYNS, Gil, DITTMAR, Pierre-Olivier, GOLSENNE, Thomas, HAR-PELED, Misgav, JOLIVET, Vincent (dir.), *Adam et l'Astragale. Essais d'histoire et d'anthropologie sur les limites de l'humain*, Paris, MSH, 2009.

GLINOER, Anthony et LAISNEY, Vincent, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013.

HARTOG, François, *Régime d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

POPOVIC, Pierre, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.

- « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [Online], 151-152 | 2011, Online since 13 June 2014, connection on 28 May 2020. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.1762>

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Temps des dieux et temps des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs » dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 157, n°1, 1960. pp. 55-8.

2.2. Histoire des sciences

2.2.1. Préhistoire et représentations

ANGENOT, Marc, KHOURI, Nadia, « Savoir et autorité : le discours de l'anthropologie préhistorique », *Littérature* n° 50, mai 1993, pp. 104-118.

- « An International Bibliography of Prehistoric Fiction », *Science fiction studies*, 1981, vol. 8, p.38-53.

BEAUNE Sophie A. de, *Qu'est-ce que la préhistoire*, Paris, Gallimard, 2016.

BLANCKAERT, Claude, « Les bases de la civilisation ; lectures de “L'homme primitif” de Louis Figuié (1870) », dans *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 90, n°1, 1993. pp. 31-49.

- « Nommer le *préhistorique* au XX^e siècle. Linguistique et transferts lexicaux », *Organon*, 49, 2017.

BOËTSCH, Gilles, FERRIE, Jean-Noël, DE FONTON, Max, « La mise en scène de l'homme préhistorique dans la peinture et l'illustration », dans *Préhistoire et Anthropologie Méditerranéennes*, vol. 2 : 143-148, 1993.

BON, François, FAUVELLE-AYMAR, François-Xavier, et SADR, Karim, « L'Ailleurs et l'avant », *L'Homme*, 184 | 2007, 25-45.

BOYER, Alain-Michel et Groupe de recherche sur les modernités (Nantes), *Mondes Perdus*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1991.

BUFFETAUT, Éric, COYE, Noël, KAESER, Marc-Antoine (dir.), *Mythique préhistoire, idées fausses et vrais clichés*, Solutré, Musée de préhistoire, 2011.

BUSH, Katia, DAGEN, Philippe (dir.), *Vénus et Caïn, figures de la préhistoire : 1830-1900*, Bordeaux, Musées d'Aquitaine, 2003.

COHEN, Claudine, HUBLIN, Jean-Jacques, *Boucher de Perthes, Les origines romantiques de la préhistoire*, Paris, Belin, 1989.

COHEN, Claudine, *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Seuil, 1999.

CLERMONT, Philippe, *Darwinisme et littérature de science-fiction*, Paris, L'Harmattan, 2011.

- « Science darwiniste et fiction spéculative », dans *Alliage*, n°57-58 - Juillet 2006, Science darwiniste et fiction spéculative, mis en ligne le 02 août 2012, consulté le 22.03.2018, URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3557>.

COYE, Noël, *La préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique (1830 – 1950)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

COYE, Noël, HUREL, Arnaud (dir.), *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, Paris, publications scientifiques du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris, 2011.

DEBRAY, Cécile, LABRUSSE, Rémi, STAVRINAKI, Maria, *Préhistoire. Une énigme moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2019.

DEMOULE, Jean-Paul et LANDES, Christian (dir.), *La Fabrique de l'archéologie en France*, Paris, La Découverte, 2009.

DUCROS, Albert et Jacqueline (dir.), *L'Homme préhistorique. Images et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GRANDORDY, Béatrice, *Darwin, Pasteur, Koch et Freud dans le roman : L'évolution et la santé dans la réalité et l'imaginaire européens*, Paris, L'Harmattan, 2012.

GRIMOULT, Cédric, *Le Développement de la paléontologie contemporaine*, Paris, Droz, 2000.

GREENE, John, *The Death of Adam. Evolution and its Impact on Western Thought*, Ames, The Iowa State University Press, 1959.

JAUSSAUD, Philippe, « Création et Évolution : la littérature s'engage », EXBRAYAT, Jean-Marie, D'HOMBRES, Emmanuel, REVOL, Fabien, *Évolution et création : des sciences à la métaphysique*, Vrin, 2011.

LAGARDERE, Geneviève (dir.), *Peintres d'un monde disparu. La préhistoire vue par les artistes de la fin du XIXe siècle à nos jours*, Solutré, Musée départemental de la préhistoire, 1990.

LANDAU, Misia, *Narratives of Human Evolution, Journal of the History of Biology*, New Haven, Yale University Press, 1993.

LAUDET, Marie-Pierre, « Les Origines du Monde et de l'Homme dans les récits mythiques et scientifiques : des récits pour une légitimation de l'ordre social », thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de RENARD, Jean-Bruno, Montpellier, Université Montpellier III, 2009.

PATOU-MATHIS, Marylène, *Le Sauvage et le Préhistorique, miroir de l'homme occidental*, Paris, Odile Jacob, 2011.

QUETERLET, Sylvain (dir.), *Mythique Préhistoire. Idées fausses et vrais clichés*, Solutré, Musée de la Préhistoire, 2010.

RICHARD, Nathalie, *Inventer la préhistoire (anthologie)*, Paris, Agora pocket, 1992.

SCHIANO, Sandrine, « Contre le progrès, contre le temps, contre le futur des espèces... Le XIX^e siècle ou le soupçon d'une marche en avant », actes du congrès de la SERD, <https://serd.hypotheses.org/1877> [consulté le 07.02.20]

- « De Schopenhauer à Darwin : le théâtre de l'évolution », *Romantisme*, 2012/3, n°157.

SOMERSET, Richard, « From Monster to Ancestor: The Emergence and Animation of the Deep Past », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 85 Printemps | 2017, mis en ligne le 21 mars 2017, §18 [dernière consultation le 07.07.2020: <http://journals.openedition.org/cve/3166>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cve.3166>]

- « Fictionalising Humans Origins », dans le *lines.fr*, n°3, *The Idea of Origin*, 2007, pp.99 à 113. [en ligne, dernière consultation le 07.07.2020 : <https://www.lines.fr/lines3/>]

STOCKOWSKI, Wiktor, *Anthropologie naïve, anthropologie savante. De l'origine de l'homme, de l'imagination et des idées reçues*, Paris, CNRS éditions, 1994.

- *Aux origines de l'humanité. Anthologie*, Paris, Agora pocket, 1996.

THOMAS, Herbert, *L'Homme avant l'homme, le scénario des origines*, Gallimard, 1994.

WANLIN, Nicolas, « Illustrer la poésie scientifique au XIX^e siècle : un défi éditorial et culturel », *Savoirs et savants dans la littérature*, Pascal Alexandre-Bergues/Jeanyves Guérin (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2010

- « La Poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme* n°154, Décembre 2011, pp. 91-104.
- « 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 » Jean-François Chassay, William Messier et Daniel Grenier (dir.), Montréal, UQAM, mai 2013.
- « L'évolutionnisme entre imagination scientifique et poétique », *Littérature et appétit des savoirs*, Blanca Acinas, François Géral (coll.), Université de Burgos, 2014.

2.2.2. Histoire des sciences et de leur diffusion

BEGUET, Bruno, « La vulgarisation au XIX^e siècle » dans BEGUET, Bruno, CANTOR, Marylin et LE MEN, Ségolène (dir.), *Les Dossiers du Musée d'Orsay n°52 : la Science pour tous*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994

BEGUET, Bruno (dir.), *La Science pour tous. Sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire national des arts et métiers, 1990.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, et BLONDEL, Christine, *Des savants face à l'occulte. 1870-1940*, Paris, La Découverte, 2002

COMPAGNON, Antoine et SURPRENANT, Céline (dir.), *Darwin au collège de France, XIX-XXI^e siècle*, Paris, Collège de France, 2020.

CONRY, Yvette, *L'Introduction du darwinisme en France au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 1974.

COPANS Jean et JAMIN Jean, *Aux origines de l'anthropologie française*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.

DASTON, Lorraine et GALISON, Peter, *Objectivité* (Traduit de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou), Paris, Les presses du réel, 2012.

FAYOLLE, Azélie, et RINGUEDÉ, Yohann (dir.), *La Découverte scientifique dans les arts*, Champs sur Marne, LISAA éditeur, 2018

FINN, Michael R. « Science et paranormal au 19^e siècle : la science-fiction spiritualiste de Camille Flammarion », *Dalhousie French Studies*, vol. 78, 2007.

GOULD, Stephen Jay, *Et Dieu dit, « que Darwin soit »*, Paris, Seuil, 2000.

- *La Foire aux dinosaures*, Paris, Seuil, 1997.

GRIMOULT, Cédric, *Le Développement de la paléontologie contemporaine*, Genève, Droz, 2000.

- *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat, 1800-1881*, Paris, CNRS éditions, 1998.

GROENEN, Marc, *Pour une histoire de la paléontologie*, Grenoble, éditions Jérôme Million, 1994.

JEANNERET, Yves, *Écrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, 1994.

LAURENT, Goulven, « Idées sur l'origine animale de l'homme en France au XIX^e siècle », dans *Ape, Man, Apeman : changing views since 1600*, R. CORBEY, B. THEUNISSE (dir.), Leyde, Leiden university, 1995.

LE MEN, Ségolène, « La science enfantine et l'apprentissage du regard », *La Science pour tous* (coll.), Paris, RMN- Grand Palais, 1994.

MARCHAL, Hugues, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 144, n° 2, 2009, pp. 25-37.

- « L'hippopotame et le coursier amphibie : de la survie du langage poétique en un siècle de science », *Romantisme*, vol. 154, n° 4, 2011.

MARCHAL, Hugues (dir.), *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Le Seuil, 2013.

NARAYANA, Valérie, « Des Espèces de l'origine : le feuilleton scientifique de Louis Figuier dans *La Presse* de 1862 », *Études littéraires*, 2009, vol. 40, n°3, p.76. Disponible en ligne [consulté le 26.06.2021] : <https://doi.org/10.7202/039245ar>

PETITER, Paule, « "Arrêt de développement" et poétique de l'histoire chez Michelet et chez Quinet », *Épistémocritique*, vol. V, Automne 2009 (<https://epistemocritique.org/arret-de-developpement-et-poetique-de-lhistoire/> [consulté le 14.12.2021])

REMY, Catherine, « Organes de primates et frontières d'humanité. Les xénogreffes controversées du docteur Voronoff (1910 – 1930) », *Revue de primatologie* [En ligne], 8 | 2017.

SHUSTERMAN, Ronald, « Fiction, connaissance, épistémologie », *Poétique*, n° 104, novembre 1995.

STOLL, Claude, *Homogenesis, une histoire de l'histoire de l'Homme*, Lausanne, PPUR Presses polytechniques, 2011.

TORT, Patrick (dir.), *Dictionnaire du darwinisme et de l'évolution*, Paris, PUF, 1996.

- *Darwinisme et la science de l'évolution*, Paris, Gallimard, 2000.

Iconographie secondaire

Peinture

ANKER, Albert, *Der Pfahlbauer*, 1886, huile sur canevas, Kunst Museum, Winterthur.

BAY, Otto Emmanuel, *Station lacustre de Moosee*, 1891, huile sur toile, Musée historique, Berne.

BENNER, Emmanuel, *Homme préhistorique chassant l'ours*, 1892, huile sur toile, Musée d'Unterlinden, Colmar.

- *Chasseurs à l'affût*, huile sur toile, 1879, Musée Petiet, Limoux.

CORMON, Fernand, *L'Humanité. Étude pour la fresque de l'amphithéâtre du Museum d'Histoire Naturelle*, 1897, huile sur toile, Musée du petit palais, Paris.

- *La Chasse. Étude pour la fresque de l'amphithéâtre du Museum d'Histoire Naturelle*, 1897, huile sur toile, Musée du petit palais, Paris.
- *La Pêche. Étude pour la fresque de l'amphithéâtre du Museum d'Histoire Naturelle*, 1897, huile sur toile, Musée du petit palais, Paris.
- *La Poterie. Étude pour la fresque de l'amphithéâtre du Museum d'Histoire Naturelle*, 1897, huile sur toile, Musée du petit palais, Paris.
- *Mangeurs de crabes. Étude pour la fresque de l'amphithéâtre du Museum d'Histoire Naturelle*, 1897, huile sur toile, Musée du petit palais, Paris.
- *Le Bronze et le fer. Étude pour la fresque de l'amphithéâtre du Museum d'Histoire Naturelle*, 1897, huile sur toile, Musée du petit palais, Paris.

FALGUIERE, Alexandre Jean Joseph, *Caïn portant le corps d'Abel*, 1876, huile sur toile, Musée des Beaux-arts de Carcassonne, Carcassonne.

JAMIN, Paul, *La Fuite devant le mammouth*, 1885, huile sur toile, Musée de l'homme, Paris.

- *Un Peintre décorateur à l'âge de pierre*, dans *Catalogue illustré de la société des artistes français*, Paris, L. Baschet, 1887.
- *Une Cité lacustre*, lithographie, dans *L'Estampe moderne*, 1898.

LEON, Frédéric, *L'Âge d'or, la nuit* (volet central), 1900, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

MENARD, Emile-René, *L'Heureuse Famille*, n.d., peinture sur canevas, collection particulière.

- *L'Âge d'or*, 1908, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

ROCHEGROSSE, Georges Antoine, *Combat entre deux hommes de l'âge des cavernes*, s.d., musée d'Orsay, Paris.

TISSOT, James, *Femme préhistorique*, 1877, huile sur toile, collection particulière.

Sculpture

ALLAR, André-Joseph, *Frise de la paléontologie*, 1898, Muséum national d'histoires naturelles (fronton de la galerie de paléontologie), Paris.

BOUSQUET, Charles, MARTIN, Henri, *Buste de femme de la Quina*, 1913, Musée d'archéologie nationale, Saint-Germain-en-Laye.

FREMIET, Emmanuel, *Homme de l'âge de pierre* (ou *Le Chasseur d'ours*), 1872, Jardin des Plantes, Paris.

- *Le Dénicheur d'oursons*, 1884, Jardin des Plantes, Paris.
- *Orang-outan étranglant un sauvage de Bornéo*, 1895, Galerie de paléontologie et d'anatomie comparée du Muséum d'Histoire Naturelle, Paris.

MASCRE, Louis et RUTOT, Aimé, *Femme de Néandertal*, 1909-1914, Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Bruxelles.

- *Homme de Mauer*, 1909-1914, Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Bruxelles.
- *Homme de Néandertal*, 1909-1914, Institut royal des Sciences naturelles de Belgique, Bruxelles.

RICHER, Paul, *Premier artiste*, 1890, Jardin des plantes, Paris.

RODIN, Auguste, *L'Âge d'airain*, 1877, musée d'Orsay, Paris.

INDEX DES NOMS PROPRES

A.

Acquisto, Joseph : 495, 505, 504

Adam, Paul : 248, 389

Albert-Birot, Pierre : 520

Anet, Claude : 532

Angenot, Marc : 14, 54, 65, 325, 326, 491, 492, 538

Anker, Albert : 44

Apollinaire, Guillaume : 514, 516, 517, 519, 534, 535, 537

Arbelot, Jules : 98

Arcelin, Adrien : 43, 44, 68, 99

Arden, Paul : 119

Aurier, Albert : 26, 174, 342, 344, 380, 384, 514, 545, 558, 569

Azoulai, Juliette : 220, 335

B.

Bachelard, Gaston : 396, 406, 407, 417, 419, 427, 437

Bachelier, Éric : 396

Backès, Jean-Louis : 370

Baju, Anatole : 254, 160, 430

Baillot, Marcel : 300

Ball, Hugo : 520

Balzac, Honoré de : 149, 205, 350,

Barel-Moisan, Claire : 49, 76, 442, 518

Barrès, Maurice : 248, 345

Battier, Marc : 517, 519

Baudelaire, Charles : 18, 20, 26, 30, 45, 144, 145, 167, 188, 204, 238, 255, 265, 276, 279, 283, 343, 398, 415, 429, 430, 448, 506, 576

Bay, Otto Emmanuel : 44

Bayard, Émile : 75

Bayros, Franz von : 311

Beaunis, Henri-Étienne (Paul Abaur) : 305, 307, 465

Beche, Henry Thomas de la : 142, 203, 206, 207, 209, 323

Béguet, Brunot : 90, 98, 100, 137

Bellanger, Camille-Félix : 266, 360

Benhaim, André : 79

Benner, Emmanuel : 44

Bensaude-Vincent, Bernadette : 574

Bernard, Émile : 181, 280, 281, 284

Bernard, Maurice : 360

Berthet, Élie : 99, 100, 103, 205

Berthoud, Samuel-Henri : 42, 71, 100, 115

Bertrand, Alexandre : 141, 142

Besnard, Albert : 231, 232, 233

Bessière, Jean : 108

Bietry, Roland : 135, 479, 483

Binet, René : 199, 200

Blachère, Jean-Claude : 542

Blake, William : 238

Blanckaert, Claude : 11, 49, 116, 117, 327, 428, 473

Blavatsky, Héléna : 377, 575

Blondel, Christine : 574

- Böcklin, Arnold : 421, 430
- Boëtsch, Gilles : 47, 542
- Bois, Jules : 34, 66, 161, 166-169, 222-225, 240, 262, 279, 379, 399, 408, 460
- Boitard, Pierre : 41, 64-70, 90, 102, 103, 111-115, 205, 228, 318, 323, 588
- Bonnard, Pierre : 549
- Boquet, Charles : 39
- Bossi, Laura : 319
- Boucher de Perthes, Jacques : 38, 40, 69, 87, 88, 402
- Bouilhet, Louis-Hyacinthe : 143
- Boulangier, Gustave : 44
- Boule, Marcellin : 400
- Bourdieu, Pierre : 529
- Bourget, Paul : 20, 22, 26, 145, 213-215, 221, 251, 262, 325, 329, 342, 345, 476, 492
- Boutet, Frédéric : 118
- Brauer, Fae : 50
- Breuil, Henri : 543
- Broca, Paul : 41, 88
- Brunetière, Ferdinand : 31, 252-254, 569, 570
- Brunot, Ferdinand : 515, 516
- Buffetaut, Éric : 47
- Bush, Katia : 44
- C.
- Callen, Anthea : 279
- Capitan, Louis : 94, 95
- Carladez, O. de : 66, 110, 409, 457-460, 466, 470
- Cartailhac, Émile : 42, 70-77, 87, 318, 542
- Castoriadis, Cornélius : 14
- Cazalis, Henri (Jean Lahor) : 34, 276-279, 282, 312, 428, 562
- Cendrars, Blaise : 542, 552
- Cézanne, Paul : 37, 428, 527, 547, 548, 549
- Chalaye, Sylvie : 542
- Champsaur, Félicien : 28, 33, 35, 66, 79, 161-163, 186, 242, 243, 261, 263, 299, 322-326, 334, 465, 564
- Chaperon, Danielle : 131, 210
- Charpentier, Armand : 299
- Chavannes, Pierre Puvis de : 430, 233
- Citti, Pierre : 60, 64, 66, 442
- Claudet, Paul : 260, 338
- Clavaud, Armand : 178, 179
- Cocteau, Jean : 552
- Cohen, Claudine : 38, 40, 41, 47, 69, 71, 163, 196, 443, 444, 445
- Colin, René-Pierre : 32, 139, 140, 187, 276, 298
- Compagnon, Antoine : 86, 316
- Conry, Yvette : 86
- Cordereix, Pascal : 516
- Coquio, Catherine : 48
- Cormon, Fernand : 37, 44, 94, 94, 153-155, 229, 240
- Corsi, Pietro : 85
- Cotty, Ernest : 101, 103
- Courant, Elsa : 102, 326
- Cox, Georges : 372-374
- Coye, Noël : 47, 53, 71, 87, 98, 111, 399
- Cros, Charles : 517

Cuvier, Georges : 41, 80, 114, 115, 139, 141, 143, 166, 175, 181, 196, 205, 206, 270, 281, 284, 350, 429

D.

Dagen, Philippe : 44, 94, 95

Dahan-Gaida, Laurence : 51

Darwin, Charles : 13, 24, 39, 44, 48-50, 59, 73, 79-85, 110, 115, 116, 126, 131, 140, 144, 149-158, 176, 180, 181, 194, 198, 212-222, 227, 235-238, 248-297, 309, 315-321, 358, 362, 367, 390, 393, 413, 426, 439, 449, 465-479, 484, 503, 504, 508, 512, 565, 572

Daston, Lorraine : 51

Debray, Cécile : 48, 414

Debussy, Claude : 552

Décaudin, Michel : 33, 519, 520, 528, 534, 535, 538, 550, 572

Degas, Edgar : 276

De Guido, Cédric : 33, 53, 152

Delacroix, Eugène : 194, 255, 429, 532

Delaplanche, Jérôme : 174

Delaroche, Achille : 485

Delarue, Gabriel-Jules (José de Strada)

Delasalle, Angèle : 170-172

Delaunay, Robert : 535, 536

Delevoye, Robert L. : 241

Delville, Jean : 40

Delyfer, Catherine : 285

Demoule, Jean-Paul : 88, 479

Denis, Maurice : 148, 149, 370, 532, 544, 545

Denizeau, Gérard : 545, 548

Derain, André : 529, 543, 549

Derenne, Charles : 561

Dessy, Clément : 216, 532

Devoluy, Pierre : 521

Dittmar, Pierre-Olivier : 141, 276

Dodillon, Émile : 118, 149, 186, 196-304

Doyle, Arthur Conan : 79

Dubief, Jean-Pierre : 130

Dufief-Sanchez, Véronique : 131, 210

Dubut de Laforest Jean-Louis : 118, 196, 304-307

Ducros, Albert et Jacqueline : 47, 53, 93

Dufau, Clémentine-Hélène : 353-355

Dunn-Lardeau, Brenda : 208

Duval, Mathias : 146

E.

Eliade, Mircea : 358

Emerson, Ralph Waldo

Enriquez, Romain : 567

Etherington, Ben : 543

F.

Fabre d'Olivet, Antoine : 382

Faivre, Léon Maxime : 44, 74

Falguière, Alexandre : 266, 360

Felci, Roberta de : 130, 442

Ferrie, Jean-Noël : 47

Feure, Georges de : 457

Figuier, Louis : 41, 69, 75, 90, 103, 110-118, 323

Finn, Michael R. : 574

Flack, Patrick : 520

Flammarion, Camille : 90, 98, 99, 240, 574

Flaubert, Gustave : 141-145, 180, 213, 415, 416

Flechtheim, Alfred : 542

Fondanèche, Daniel : 99, 109

Fontainas, André : 545

Fonton, Michèle : 47

Fouillée, Alfred : 234, 235, 263

Fourest, Georges : 34, 35, 309

Frémiet, Emmanuel : 45, 93, 173, 293, 298, 299

Freud, Sigmund : 275, 281

Friant, Émile : 171, 172

Frickx, Robert : 523

G.

Galison, Peter : 51

Gallé, Émile : 417

Gamboni, Dario : 175, 179, 263, 414, 531, 554

Gasquet, Joachim : 548

Gaudry, Albert : 154, 179, 197

Gauguin, Paul : 26, 36, 37, 258, 514, 532, 545-549, 569

Gaultier, Jules de : 473

Gérôme, Jean-Léon : 44

Ghil, René : voir pp. 480 à 527

Gide, André : 349-351, 356, 358, 369

Gilkin, Iwan : 427, 567

Ginisty, Paul : 516

Gleizes, Delphine : 52

Glinoyer, Anthony : 17-19, 145, 160, 528-530

Gogibu, Vincent : 53, 151

Golden, Lauren : 247

Goncourt, Edmond et Jules de : 18, 119, 130, 131, 135

Gould, Stephen Jay : 116, 447

Gothot-Mersch, Claudine : 534

Gourmont, Rémy de : 34, 53, 125 ; 149-151, 184, 199, 200, 217-221, 227, 250, 256, 261, 262, 286, 302, 423, 471, 472, 504, 512, 541

Goya, Francisco da : 237, 238, 283, 311

Grandville, Jean-Jacques : 176, 177

Grauby, Françoise : 344, 357, 375, 411, 469, 477

Grimoult, Cédric : 80, 284

Grojnowski, Daniel : 15, 250, 252, 256

Groux, Henry de : 360, 361

Guaita, Stanislas de : 147, 378, 575

Guichard, Geneviève : 163, 375

Guillaumie, Marc : 12, 48, 59, 66, 68, 68, 78, 79, 94, 95, 104, 109, 110, 122, 124, 136, 138, 159-170, 188, 341, 344, 357-360, 396, 397, 399, 428, 446, 448, 452, 455, 464, 467

Gunthert, André : 52, 302

Guthmüller, Marie : 247

H.

Hamon Philippe : 54

Haoui, Karim : 479

Haraucourt, Edmond : 21, 28, 33, 35, 62, 66, 77-79, 82, 104, 138, 161-163, 167-217, 221, 251-261, 299, 302, 317, 322, 334, 341, 375, 376, 385-388, 396, 406-409, 447, 448, 457, 463, 469, 470, 484, 518, 570

Hartmann, Eduard von : 149, 275, 276, 413

Hartmann, Robert : 298

Hartog, François : 184-186

Hausmann, Raoul : 520

Hawkins, Benjamin Waterhouse 93

Heinich, Nathalie : 146

Helmholtz, Hermann von : 487, 507, 511

Hermann, Jean : 240

Hervilly, Ernest d' : 42, 446

Hopkins, Fleur : 558

Hoquet, Thierry : 86

Hublin, Jean-Jacques : 38, 40, 41, 69

Hugo, Victor :

Hufnagel, Henning : 51, 325

Hurel, Arnaud : 87, 88, 94

Huret, Jules : 31, 125, 148, 161, 247, 252-255, 339, 356

Husti, Carmen : 297

Huxley, Thomas Henry : 40, 103, 167, 295, 297

Huysmans, Joris-Karl : 18, 34, 36, 125, 145, 152-156, 175, 179-181, 186-191, 200, 228, 229, 242, 263, 264, 281, 317, 323-326, 334, 343-346, 359, 361, 475, 481, 511, 543

I.

Ivanoff, Hélène : 530, 533, 542

J.

Jacobi, Daniel : 101

Jäger, Frank : 51

Jamin, Paul : 37, 44, 93-95, 173, 240

Jankélévitch, Vladimir : 19, 24-29, 266, 328-330, 335, 476

Jeanneret, Yves : 46, 53, 86, 100-105, 108, 112, 137

Jeannerod, Aude : 534

Jeddi, Sophi : 185, 186

Joubeaux, Hervé : 483

Joyeux-Prunel, Béatrice : 33, 36, 510, 529-531, 555

K.

Kaeser, Marc-Antoine : 47, 423

Kahn, Gustave : 255, 475, 534, 534, 537

Kandinsky, Vassily : 575

Kardec, Alan : 377

Khouri, Nadia : 65, 66

Klee, Paul : 542, 565, 576

Klein, Gérard : 61

Klinger, Max : 36, 37, 192, 235-241, 263, 285, 330, 334, 419-421

Klinkert, Thomas : 50, 176, 315

Koechlin, Charles : 552

Krause, Erika : 199, 411

Krysinska, Marie : 524-528

Krzywkowski, Isabelle : 38, 185, 348, 518, 519, 527-531, 537, 539, 551, 558

Kubin, Alfred : 37, 192, 237-241, 285, 293

Kupka, Frantisek : 36, 172-175, 182, 300, 301, 308, 309, 320, 325-327, 576

L.

Labrousse, Pierre : 552

Labrusse, Rémi : 11, 37, 48, 169, 175, 190, 205, 206, 264, 284, 345, 346, 414, 428, 540, 544, 547, 548

Lacambre, Geneviève : 313

Laforgue, Jules : 21, 34, 35, 37, 187, 192-195, 244, 254, 263, 312, 315, 334, 367, 376, 383, 407, 412-414, 524

Laisney, Vincent : 17-19, 145, 160, 528-530

Lantelme, Michel : 79

Lanoye, Ferdinand de : 42, 71

- Lantoine, Albert : 485
- Lanzarote Guiral, José María : 91
- Lapparent, Albert de : 401, 424
- Larson, Barbara : 50, 212, 228, 281-283, 411
- Lartet, Édouard : 42, 540
- Lavaud, Martine : 60
- Lazare, Bernard : 34, 130, 370, 383-386, 409, 422, 428, 441, 444, 445, 458, 460, 461
- Léautaud, Paul : 488
- Leblanc, Cécile : 511
- Le Bon, Gustave : 51, 159, 213, 229, 230
- Lefèvre, André : 154
- Lefebvre, Jules : 44
- Le Gall, Guillaume : 418
- Le Men, Ségolène : 84, 90
- Lemonnier, Camille : 21, 179, 183, 186, 187, 228, 241, 242, 263, 268, 269, 276, 288-294, 348, 475
- Lerberghe, Charles van : 362-364, 368, 369
- Leprieur, Paul : 410
- Le Scanff, Yvon : 203
- Le Tensorer, Jean-Marie : 427
- Lhermitte, Agnès : 417
- Linné, Carl von : 136
- Lisca, Caterina da : 419
- Loisy, Alfred : 378
- Lombroso, Cesare : 151, 159, 193, 300
- Louâpre, Muriel : 206, 344
- Louÿs, Pierre : 307
- Löwy, Michael : 345
- Loyau, Anne : 91
- Lubbock, John : 11, 69, 152, 154
- Lucet, Sophie : 53
- Lyell, Charles : 103, 297
- Lysoe, Eric : 79, 442
- M.
- Maeterlinck, Maurice : 179, 362, 462, 463, 575
- Maillol, Aristide : 548
- Mallarmé, Stéphane : 15, 18, 32, 35, 125, 179, 256, 259, 276, 342, 349, 434, 441, 450, 464-480, 481-483, 495, 504-512, 520, 521, 527, 543, 552
- Malo, Henri : 562
- Malthus, Thomas : 269, 270, 276, 309
- Marchal, Bertrand : 22, 265, 275, 375
- Marchal, Hugues : 21, 50, 51, 102, 167, 327, 471, 513
- Marinetti, Filippo Tommaso : 521, 536-538
- Marion, Antoine Fortuné : 547
- Marsot, Julien : 510, 511
- Mascré, Louis : 92, 93, 300
- Matisse, Henri : 5529, 532, 549, 551
- Mauclair, Camille : 126, 179, 200, 201, 231, 232, 261, 570
- Maupassant, Guy de : 242, 247, 266
- Mélandri, Achille : 238
- Melison-Hirchwald, Gabrielle : 130
- Mendès, Catulle : 253, 308
- Merrill, Stuart : 253, 281, 488, 490
- Metenier, Oscar : 45, 297

Index des noms propres

- Meunier, Mme Stanislas : 100
- Michelet, Victor-Émile : 126, 378
- Michelet Jacquod, Valérie : 17, 20, 21, 25, 191, 344, 472
- Minhar, Raoul : 229
- Mirbeau, Octave : 21, 267, 397
- Mitchell, William J. T. : 52
- Mithouard, Adrien : 257, 337, 338
- Mockel, Albert : 226, 227, 434, 435, 463, 485
- Mondrian, Piet : 576
- Monet, Claude : 148, 543
- Montandon, Alain : 190, 242
- Montesquiou, Robert de : 417, 238
- Moréas, Jean : 17, 147, 249, 253, 306, 309, 343, 450, 538
- Moreau, Gustave : 15, 313, 346, 359, 360, 410-414, 430
- Morel, Bénédict Augustin : 140
- Morice, Charles : 147, 258-260, 343, 356, 381,
- Mortillet, Gabriel de : 42, 43, 87-91, 99, 103, 112, 154, 340, 400, 457, 458, 540
- Morton, Marsha : 238, 284, 419
- Moulinié, Jean-Jacques : 39
- N.
- Narayana, Valérie : 115, 116
- Nathan, Michel : 67, 103, 104, 109, 112
- Newman, Edward : 240
- Nicolas, Serge : 316
- Nietzsche, Friedrich : 32, 365, 538, 572, 573
- Nijinski, Vaslav : 552
- Noce, Vincent : 155, 176-181, 421
- Nordau, Max : 31, 51, 146-147, 159, 215, 233, 235, 262
- O.
- Olivier, Laurent : 92
- Owen, Richard : 93
- P.
- Palacio, Jean de : 18-23, 32, 130, 186, 228, 233, 266, 303, 304, 376, 441, 443, 447, 454, 476
- Pannemaker, Adolphe François : 203, 240
- Papus : 379
- Pathou-Mathis, Marylène : 39, 42, 44, 71, 185, 543
- Peladan, Joséphin de : 379
- Peng, Chang Ming : 94
- Percheron, Bénédicte : 141, 266, 315
- Perrault, Charles : 13, 449
- Petitier, Paule : 50, 335
- Petronio, Arthur : 517
- Pézard, Émilie : 442
- Picard, Edmond : 362, 462
- Pierrot, Jean : 15, 22, 191, 377, 410
- Piette, Edouard : 105
- Poictevin, Francis : 346, 347
- Ponchon, Raoul : 34, 35
- Popovic, Pierre : 14
- Popper, Karl : 105, 393
- Praz, Mario : 311

Pruner-Bey, Franz : 154

Q.

Quiblier, Charlotte : 91

Quinet, Edgar : 11-13, 98, 247, 315, 335, 399, 464

Quinton, René : 151, 219

R.

Rancière, Jacques : 577

Ranson, Paul-Elie : 360

Rapetti, Rodolphe : 26, 183, 184, 193, 245, 345, 351

Raynaud, Ernest : 508, 509

Reclus, Élysée : 36, 187, 301

Redon, Odilon : 24, 25, 31, 34, 36, 50, 81, 130, 155-157, 175-183, 192, 199, 232, 263, 264, 266, 280-285, 290-293, 295, 317, 319-326, 334, 411-416, 420, 421, 427, 430, 477, 462, 568

Réja, Marcel : 245, 246, 262

Régnier, Henri de : 268-275, 370, 372, 488, 489, 496

Rémy, Catherine : 300

Rémy-Watté, Monique : 87

Retté, Adolphe : 13, 21, 346, 441, 449, 450, 451-456, 572-574

Revol, Lise : 190, 242, 313, 324

Rey, Abel : 126

Ribot, Théodule : 32, 151, 316

Richard, Nathalie : 12, 40, 43, 47, 88, 89, 92, 93, 112, 337, 345, 540

Richepin, Jean : 21, 34, 35, 167, 273, 286, 307, 327, 328, 334, 418, 460, 476

Richer, Paul : 45, 46

Rieber, Audrey : 530, 540, 577

Ringuedé, Yohann

Riou, Édouard : 21, 35, 101, 102, 176, 206, 326, 512

Rivière, Jacques : 162

Rivière, Jean : 356

Robert, Marthe : 450, 441

Robles, Fanny : 79

Rodenbach, Georges : 125, 190, 227, 417-422, 435-437

Rodin, Auguste : 45, 292-293

Roger, Thierry : 374

Roland, Marcel : 118, 296-297

Rollinat, Maurice : 21, 238

Rops, Félicien : 15, 25-25, 36, 81-82, 161, 173-175, 182, 187, 189, 240, 286-295, 307, 311, 320, 334, 348, 531

Rosny aîné, J.-H (Joseph Henri Honoré Boex) : pp. 119 à 133

Rousseau, Jean-Jacques : 62, 123, 140, 233, 512

Roussillon-Constanty, Laurence : 430

Roux, Constant : 94

Roux, Marcel : 360

Royer, Clémence : 39, 86, 166, 390, 409

Royère, Jean : 251-255, 337, 521

Ruskin, John : 430

Rutot, André : 93, 300

S.

Saint-Paul, Albert : 485

Saint-Pol-Roux (Paul-Pierre Roux) : 338, 367-368

Saint-Signy : 562

Salado, Régis : 48

Samain, Albert : 274-277, 312, 359, 367

Saminadayar-Perrin, Corinne : 218, 266, 518

- Sand, Maurice : 118
- Sautola, Maria et Sanz de : 44
- Savinio, Alberto : 553, 554
- Sayre, Robert : 345
- Schiano, Sandrine : 76, 83, 140, 218, 296
- Schleicher, August : 473
- Schopenhauer, Arthur : 32, 83, 139, 140, 147, 165, 186, 269, 277, 321, 350, 376, 386, 406, 451, 473, 572
- Schuh, Julien : 53, 126, 151, 461, 555
- Schuré, Édouard : voir pp. 377-395
- Schwob, Marcel : 33, 34, 53, 66, 104, 152, 384, 385, 405, 406, 417, 441, 445, 455, 456, 465, 466, 470
- Séginger, Gisèle : 21, 50, 176, 315
- Seillan, Jean-Marie : 186
- Sérusier, Paul : 369, 544
- Shusterman, Ronald : 59
- Signac, Paul : 352, 531, 532
- Somerset, Richard : 59
- Spencer, Herbert : 39, 150, 220, 247, 253, 362, 316-319, 358,
- Stavrinaki, Maria : 48
- Stahl, Fabienne : 544
- Stead, Évanghélia : 13, 21, 23, 32, 48, 49, 55, 62, 65, 66, 77, 85, 135, 138, 149, 176, 199, 214, 279, 266, 290, 302, 304, 311, 315-317, 319, 335, 425, 518
- Stefano, Chiara di : 540
- Steiner, Rudolf : 319, 575
- Stoczkowski, Wiktor : 62, 63, 68
- Stravinsky, Igor : 552
- Surprenant, Céline : 86, 316
- T.
- Thierry, Augustin : 78
- Thomsen, Christian J. : 360
- Thomson, Richard : 146-148, 229-232
- Tissot, James : 44, 266
- Trassard, Jean-Lou : 405, 577
- Trouillard, Henri : 553, 556
- Trutat, Eugène : 87
- V.
- Vallette, Alfred : 242,
- Vallin, Luc : 447
- Vanor, Georges : 248, 389, 475
- Vauxcelles, Louis : 559, 550
- Védrine, Hélène : 294
- Verbaere, Laure : 32
- Verhaeren, Émile : 21, 195, 225-227, 262, 368, 369, 407, 414, 422, 431, 433-441, 490, 508, 516-526
- Verlaine, Paul : 17, 18, 20, 169, 172, 258, 306, 347, 473, 474, 506, 532, 543
- Verne, Jules : 41, 46, 65, 66, 79, 90, 105, 107, 270, 297-299, 322-327, 396, 429, 457, 518
- Vibert, Bertrand : 20, 123, 145, 370, 383, 440, 447, 450
- Vidal-Naquet, Pierre : 393
- Vielé-Griffin, Francis : 226, 496, 522, 567
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de : 162, 201, 202, 243, 366, 515, 519

Vogt, Charles : 103, 149

Vogüé, Eugène-Melchior de : 32

W.

Wagner, Richard : 32, 144, 148, 167, 259, 375, 379, 475, 491

Wanlin, Nicolas : 50, 51, 102, 176, 247, 315, 327, 503

Weber, Anne-Gaëlle : 50, 247

Weinland, David Friedrich : 42, 79

Wells, Herbert G. : 110

Y.

Yamaguchi, Liesl : 374

Z.

Zimmermann, Dr : 99, 240

Zola, Émile : 18, 19, 78, 98, 119, 131, 139-141, 145, 146, 158, 186-188, 191, 196, 197, 204, 247, 248, 353

