



HAL
open science

Poésie et cosmologie dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : nouvelle mythologie de la nuit à l'ère du positivisme

Elsa Courant

► To cite this version:

Elsa Courant. Poésie et cosmologie dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : nouvelle mythologie de la nuit à l'ère du positivisme. Littératures. Université Paris sciences et lettres; Universität Basel, 2018. Français. NNT : 2018PSLEE042 . tel-04860546

HAL Id: tel-04860546

<https://theses.hal.science/tel-04860546v1>

Submitted on 1 Jan 2025

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

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

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University
et de l'Université de Bâle

Préparée dans le cadre d'une cotutelle entre
l'École Normale Supérieure
et l'Université de Bâle (Philosophisch-Historische Fakultät)

« Poésie et cosmologie dans la seconde moitié du XIX^e siècle.
Nouvelle mythologie de la nuit à l'ère du positivisme »

« Poetry and cosmology in the second half of the XIXth century. A new mythology
of the night at the era of positivism. »

École doctorale n°ED 540

ÉCOLE DOCTORALE TRANSDISCIPLINAIRE LETTRES / SCIENCES

Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft (Bâle)

Spécialité LITTÉRATURE FRANÇAISE

COMPOSITION DU JURY :

Mme BRANCHER Dominique
Professeur (Université de Bâle, Membre du jury /
Zweitbetreuerin pour Bâle)

M. COMBE Dominique
Professeur (ENS, Membre du jury)

M. LÉVY-LEBLOND Jean-Marc
Professeur honoraire (Université de Nice, Membre
du jury)

M. MARCHAL Bertrand
Professeur (Université Paris-Sorbonne,
Rapporteur)

M. MARCHAL Hugues
Professeur (Université de Bâle, Membre du jury /
Erstbetreuer pour Bâle)

Mme MILLET Claude
Professeur (Université Paris Diderot, Présidente du
jury)

Mme PANTIN Isabelle
Professeur (ENS, Membre du jury / Expertin pour
Bâle)

Mme WEBER Anne-Gaëlle
Professeur (Université d'Artois, Rapportrice)

Soutenue par **ELSA COURANT**
le 11 juin 2018

Dirigée par **Isabelle PANTIN (ENS)**
et **Hugues MARCHAL (Bâle)**



Tous les grands mots, tous les mots appelés à la grandeur par un poète sont des clefs d'univers, du double univers du Cosmos et des profondeurs de l'âme humaine.

G. Bachelard
(*La Poétique de l'espace*, 1957)

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à l'ensemble des personnes qui ont rendu ce travail possible et m'ont accompagnée jusqu'à sa réalisation finale.

C'est d'abord un immense plaisir de témoigner ma reconnaissance pour mes deux directeurs, les professeurs Isabelle Pantin et Hugues Marchal, pour leurs si nombreux conseils et encouragements dans toutes les étapes de ce mémoire. La rigueur et la qualité d'écriture caractérisant leurs ouvrages ont été pour moi un modèle que je me suis efforcée de suivre.

Je remercie très chaleureusement les professeurs Dominique Brancher, Dominique Combe, Jean-Marc Lévy-Leblond, Bertrand Marchal, Claude Millet et Anne-Gaëlle Weber d'avoir accepté de participer à mon jury de thèse. Cette étude est profondément marquée par leurs propres recherches, et c'est un honneur pour moi de la leur soumettre.

J'exprime également toute ma gratitude envers l'ensemble des chercheurs, collègues, amis et proches qui m'ont soutenue, guidée, inspirée et relue pendant ces années. Je voudrais remercier particulièrement Mme Anne Lasserre, qui m'a transmis le goût des études littéraires ; les professeurs Sarah et Guy Stroumsa, qui m'ont donné les premières clefs de la rédaction d'une thèse ; l'Académie des Jeux floraux de Toulouse, son Secrétaire perpétuel, M. Dazet-Brun, mais aussi Mme Guérolée de Cargouët, qui m'a si aimablement accueillie dans cette mine où j'ai trouvé quelques-uns de mes poètes ; Tiphaine Rolland, dont l'implication et l'amitié furent si importantes, qui a relu la quasi intégralité de ma thèse avec une attention qui n'aurait pas fait rougir mes propres directeurs, et avec la rigueur qu'on lui connaît ; les cavalières, Myrtille Hunault et Mélanie Gérard ; les camarades, Géraldine Dolléans, Aurélie Huz, Caroline Lefebvre, Delphine-Marie Morel-Maréchal ; ma famille, et tant d'autres amis dont la liste serait trop longue, qui m'ont souvent apporté l'écoute et le soutien nécessaire pour mener un tel projet à son terme. J'ai une pensée particulière pour ma mère, qui m'a donné le courage de quitter mes Pyrénées pour vivre cette longue aventure il y a onze ans.

Enfin, pour Mikel, mon compagnon – et tout premier relecteur –, dont la présence indéfectible à travers les épreuves a rendu ce travail agréable et ces moments de labeur joyeux, par son affection et son sens de l'humour. Les mots me manquent pour exprimer l'étendue de ma reconnaissance envers lui. J'espère que ces pages en sont un digne témoignage.

Sommaire

AVANT-PROPOS	13
I. Les territoires de la cosmologie : repères historiques et terminologiques	14
II. Enjeux d'une cartographie et leçons de l'inventaire	19
III. Feuille de route pour un parcours de recherche	23
PREMIÈRE PARTIE : CHANTER LE COSMOS APRÈS LE ROMANTISME. INTRODUCTION CONTEXTUELLE ET MÉTHODOLOGIQUE À LA POÉSIE DU CIEL (1840-1900).....	27
Chapitre 1 : Le contexte scientifique : une bataille idéologique.....	31
I. De la République des Lettres à l'Empire de la Science : le cas particulier des sciences de l'univers	32
II. La cosmologie face au positivisme : un enjeu définitionnel.....	38
III. « Âge du positivisme » contre « nostalgie du cosmos », de Le Verrier à Flammarion.....	50
Chapitre 2 : La poésie cosmologique, variations et dépassements du didactisme	59
I. Qu'est-ce que la poésie du ciel au second XIX ^e siècle ?	60
1. Le siècle des ténèbres : un âge d'or de la nuit	60
2. Pour une définition de la poésie cosmologique (1840-1900) : corpus et méthodologie	67
II. Mettre en vers le système du monde : didactisme et propédeutique	73
1. La voie didactique : un héritage controversé	74
2. La voie propédeutique, de la louange à la poésie de combat.....	81
III. Poésie cosmologique et didactisme à plus haut sens : modes de la voie orphique	94
1. Le cas particulier de la poésie du ciel	95
2. <i>Ethos</i> du poète face au cosmos : une typologie de la médiation	98
3. Le sacerdoce de l'astronome, prophète et martyr de la science	107
PARTIE II : POÉSIE COSMOLOGIQUE ET MÉTAPHYSIQUE : UN ENJEU SPIRITUEL	115
Chapitre 3 : Esquisse d'un panorama historique	119
I. Dieu et le cosmos : introduction et repères dans la tradition du Livre du monde	119
II. Des Lumières au Romantisme : le tournant spirituel du XIX ^e siècle	122
1. Le difficile héritage du rationalisme des Lumières	123
2. L'Église et la science, entre vrais et faux savoirs	131
3. Renouveler la métaphysique.....	140
a) La voie métaphysique : le génie allemand à l'épreuve de l'esprit français.....	140
i. Kant, Hegel et Schopenhauer	141
ii. L'éclectisme de Victor Cousin	150

b) Les nouveaux visages de Dieu et la religion de la science, du panthéisme à l'occultisme	154
i. Panthéisme et panenthéisme, de Spinoza à Krause	154
ii. Mysticisme et science occulte, de Fourier à Jean Reynaud.....	159
III. La réaction poétique : la voie d'un nouvel orphisme	166

Chapitre 4 : La spiritualité à l'épreuve de la nouvelle cosmologie scientifique : leçons de la rupture rationaliste..... 173

I. Le désenchantement du ciel.....	175
II. Cosmologie et matérialisme : la poésie du ciel en prise avec la sécularisation.....	186
1. Impuissance de la science, triomphe du scepticisme.....	187
2. Désuétude de la religion, victoire du rationalisme	195
a) L'échelle du cosmos et l'insignifiance de l'homme : une nouvelle révolution copernicienne ?.....	196
b) Analyse spectrale et composition stellaire : une leçon cruelle sur la banalité du monde	216
c) Le thème de la mort des mondes	219
III. « Le Ciel est mort » : Mallarmé et la sécularisation du cosmos.....	247
1. Mallarmé avant Tournon : l'or solaire.....	250
2. L'Azur et le ciel vide	257
3. D'« Hérodiade » au Livre : le rêve cosmologique de l'immanence.....	264

Chapitre 5 : La poésie cosmologique au service de la foi : formes de la réconciliation 277

I. La cosmologie à l'âge du concordisme	280
1. Camille Flammarion et le panenthéisme	281
a) L'impossible concordisme : Flammarion et l'Abbé Moigno	281
b) <i>Dieu dans la nature</i> et ses lecteurs : une « poésie » du ciel contre le matérialisme.....	287
2. Réenchanter la cosmologie : le retour poétique des <i>mirabilia</i>	297
a) Le bel ordre du monde	298
b) La loi de la renaissance des mondes.....	307
c) Beautés de la spectroscopie : une preuve de l'unité du cosmos	313
II. Le cosmos de Lamartine : une poésie du « déisme rationnel ».....	318
1. La culture astronomique d'un admirateur des cieux.....	321
2. « Cet alphabet de feu dans le ciel répandu » : des <i>Nouvelles méditations aux Harmonies poétiques et religieuses</i> (1823-1830).....	330
3. Un « monde muet, sans ciel et sans flambeau » : de la « Première vision » au « Désert ».....	347

Chapitre 6 : Vers l'invention de nouveaux cosmos religieux..... 362

I. Réinventer les religions, imaginer des cosmologies : une question de méthode	363
1. Occultisme et analogies	363
2. Savoir par le rêve : les formes oniriques du voyage dans les astres.....	378
II. Les cosmologies de l'avenir : libre-pensée et renouvellement des représentations cosmologiques	384
1. Révolution et solidarité cosmique : la politique des chants du cosmos.....	385
2. Réincarnation et métempsycose : la temporalité évolutive de l'univers	392

III. Victor Hugo et la religion de l'amour cosmique	401
1. La cosmologie hugolienne : parcours critique	402
2. Syncrétisme et transition mythologique	406
3. Une religion de l'ombre et de la lumière	415
4. La loi d'amour	422
 PARTIE III : UNE NOUVELLE MYTHOLOGIE DE LA NUIT : LE PARADOXE DES REDÉCOUVERTES	427
Chapitre 7 : Les territoires mythologiques de la poésie du ciel : avant-propos pour une cartographie	429
 Chapitre 8 : Une mythologie pour la science de l'univers, entre conservatisme et dépassement	439
I. La permanence menacée des modèles mythologiques	441
1. Mythe ou légende : le statut problématique de la Bible	441
2. Le cosmos des Écritures, ou les éternels registres de la poésie chrétienne	444
3. Voir le ciel avec des yeux antiques : présence des mythologies gréco-latines.....	449
II. Réinventer la mythologie du ciel	455
1. Dépasser les images du christianisme, congédier les mythologies païennes.....	455
2. Demi-dieux de la science et nouveaux mythes astronomiques	461
III. Éléments de mythologie céleste dans <i>La Légende des siècles</i> : le dernier mot d'« Abîme »	469
 Chapitre 9 : L'inspiration aux sources de la mythologie comparée : le cosmos oriental des dieux disparus	477
I. Les jalons d'une « renaissance orientale »	479
II. La poésie du ciel à l'épreuve de la philologie : de nouveaux modèles mythologiques	485
1. La voie païenne.....	486
a) Pastiches et transpositions : Maurice Bouchor et Victor Hugo.....	486
b) Refondations mythologiques : Leconte de Lisle	491
2. La voie érudite	501
3. La voie symbolique	508
 PARTIE IV : FORMES ET REGISTRES DE LA POÉSIE COSMOLOGIQUE, DE L'AVANT-GARDE AUX PARODIES	517
 Chapitre 10 : Le poème d'avant-garde et la forme cosmologique	521
I. Henri Cazalis : la trame cosmique du poème en prose.....	522
II. René Ghil et ses continuateurs : le chant des origines.....	532
1. La trajectoire théorique d'un poète scientifique	532
2. <i>Dire du Mieux</i> : l'Ellipse et la loi du monde	537
3. <i>Dire des Sangs</i> : une deuxième cosmogonie	543
4. Franck Vincent ou la poésie géométrique du monde.....	549
III. Stéphane Mallarmé : le poème en constellation	556
1. Définir une constellation poétique.....	557
2. La constellation comme modèle esthétique et formel	563
3. L'épreuve de la lecture	568
4. La constellation, forme sans <i>mimèsis</i>	572

5. La constellation et le Mythe : une « explication orphique de la Terre »	574
Chapitre 11 : Voyages poétiques en utopies extraterrestres : les poèmes-récits astronomiques à la fin du XIX^e siècle	579
I. Du drame philosophique au merveilleux réaliste : Sully Prudhomme et <i>Le Bonheur</i>	583
1. La poésie cosmologique narrative, une synthèse des genres ?	583
2. <i>Le Bonheur</i> , un poème d'anticipation.....	588
II. Une Odyssée de l'espace sous le signe du rire : Valéry Vernier et <i>L'Étrange voyage</i>	594
1. L'homme et l'œuvre : le destin littéraire d'un illustre inconnu.....	595
2. L'« étrange voyage » intertextuel d'un pasticheur	601
a) Vernier et Flammarion : une filiation littéraire et scientifique.....	601
b) Lucien, Rabelais, Cyrano : les grands modèles.....	604
3. Les mondes de <i>L'Étrange voyage</i> : une cosmologie de combat.....	608
a) Cosmologie contre astronomie officielle : la victoire de l'imaginaire	608
b) La république interplanétaire : essai de cosmologie politique	613
c) Voyage cosmi-comique et parodie littéraire.....	617
Chapitre 12 : La lyre désaccordée : l'humour au service d'une anti-poésie du ciel.....	623
I. La muse amusée : quand la poésie du ciel fait chanter les animaux.....	625
1. L'épopée fantaisiste d'un félin séraphique : le chat romantique d'Ernesti Bader	626
2. L'envol céleste en chansons : le « cheval aérien » de Poitevin	633
II. Newton, Lamartine et Dieu sont sur un bateau... La poésie du ciel au crible des parodies.....	638
1. La « divine comédie » de la Genèse : satire religieuse et cosmogonies comiques.....	640
2. Désapprendre le ciel en riant : parodies de la poésie didactique	647
a) <i>Les Mondes</i> de Jude Patissié (1850).....	647
b) <i>La Nouvelle étoile télescopique</i> d'Hercule Birat (1867).....	652
3. Portraits de Lamartine au vitriol : les « niaiseries » du Romantisme au clair de lune	662
III. Ironie et humour noir : le ciel désenchanté.....	669
1. Chanter la mort en riant : l'au-delà au crible de l'humour noir.....	671
2. Les simagrées de l'inspiration : déconstruction littéraire de l'Orphée moderne..	675
IV. Copernic à Charenton : « fous littéraires » et comique involontaire dans la poésie pseudo-cosmologique	680
CONCLUSION	695
ANNEXES : REPÈRES CHRONOLOGIQUES	703
Annexe 1 : Illustrations.....	705
Annexe 2 : Repères chronologiques	717
A. Chronologie indicative des parutions de poèmes cosmologiques (1840-1910)	717
B. Chronologie des parutions de poèmes scientifiques (1792-1902)	718
Annexe 3 : Indications biographiques sur les poètes cités	719

Bibliographie	733
I. Corpus primaire	733
1. Œuvres poétiques françaises de la deuxième moitié du XIX ^e siècle	733
2. Œuvres littéraires associées	741
3. Études littéraires (XVIII ^e -XIX ^e siècles)	744
4. Études et traités scientifiques (XVIII ^e -XIX ^e siècles)	746
5. Ouvrages de vulgarisation astronomique (XVIII ^e -XIX ^e siècles)	747
6. Essais philosophiques (XVI ^e -XIX ^e siècles)	748
7. Périodiques	752
8. Dictionnaires anciens	753
II. Corpus critique	754
1. Critique littéraire	754
a) Littérature générale	754
b) Sélection d'études monographiques	762
2. Études historiques et contextuelles	766
3. Études théoriques et philosophiques	773
4. Dictionnaires modernes	775
5. Sources indicatives pour l'établissement des biographies d'auteurs	776
6. Liste des illustrations	776
 Index	 777

Avertissement

De courtes biographies des auteurs les moins connus sont disponibles dans l'annexe 3. Afin de faciliter la lecture, nous avons intégré ces informations dans les notes lorsque les œuvres des poètes concernés faisaient l'objet d'un développement spécifique. Dans le cas contraire, un astérisque signale le renvoi vers la notice en annexe.

Dans les citations de textes anciens, la graphie est modernisée.

Au sein d'une phrase dans le corps du développement, toute citation d'un texte ou d'une expression préexistante est signalée par l'emploi des guillemets. Les italiques sont employés lorsque les termes cités font l'objet d'une modification, par exemple pour les besoins de la syntaxe.

Dans l'appareil de notes, les ouvrages précédemment mentionnés sont indiqués par les termes *op. cit.*, et les articles, par *loc. cit.*, conformément à l'usage.

Concernant l'inclusion des notes dans le corps du texte, nous avons distingué les cas où celles-ci renseignaient un segment interne à une phrase ou une citation isolée, et celles qui renvoyaient à un ensemble de citations. Dans le premier cas, la note précède la ponctuation, comme à l'ordinaire ; dans le second, elle lui succède.

Avant-propos

Le cosmos d'un côté, l'âme de l'autre, et Dieu par-dessus tout, voilà bien le domaine éternel de la poésie [...].

Saint-René Taillandier (« La poésie et les poètes en 1865 », *Revue des deux mondes*, 1865)

Peu de sujets ont suscité un engouement aussi durable que celui du cosmos dans l'histoire du genre poétique. Depuis l'Antiquité, les astres, leurs mouvements et les lois qui régissent le système du monde, sont des objets de fascination littéraire. Qu'il serve d'arrière-plan ou qu'il se situe au centre du texte, le ciel est un motif récurrent de la « poésie de la nature ». Au XIX^e siècle, en France, cette expression recoupe deux acceptions complémentaires : elle désigne d'abord une poésie qui prend la nature pour sujet, notamment la poésie scientifique ou descriptive ; mais elle pose aussi le postulat d'une valeur poétique des beautés de la nature, qui justifierait l'inscription de ce thème en littérature.

Si l'idée d'une qualité esthétique, voire d'une « poésie » intrinsèque du spectacle céleste est un motif très ancien, elle est particulièrement répandue au XIX^e siècle. On la trouve aussi bien sous la plume des poètes que des savants français. Pour n'en citer que deux exemples, lorsque Hugo rapporte, dans le *Promontoire des songes*, une expérience d'observation lunaire en compagnie d'Arago en 1834, il affirme que « [d]ans le monde mystérieux de l'art, comme dans cette lune [...], il y a la cime du rêve. [...] Toute une poésie singulière et spéciale en découle¹. » Un demi-siècle après lui, l'astronome Jules Janssen, dans un article du *Bulletin de la Société Astronomique de France* intitulé *Science et poésie* (1902), évoque les « merveilleuses méthodes d'investigation » astronomique, du calcul infinitésimal à l'analyse spectrale, et demande à son tour : « Est-ce qu'il n'y a pas, en effet, une poésie souveraine dans le spectacle que nous offre aujourd'hui l'Univers enfin dévoilé à nos méditations² [...] ? »

D'où provient un tel sentiment d'évidence, quant au lien entre la poésie et le sujet cosmologique, et quel sens spécifique peut avoir ce sentiment dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ? Les

¹ V. Hugo, « *Promontorium somnii* », *Proses philosophiques*, [in] *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, [1864] 1985, p. 639-668.

² J. Janssen, *Science et poésie, extrait du Bulletin de la Société Astronomique de France (décembre 1902)*, Paris, Au siège de la société, Hôtel des sociétés savantes, 1902, p. 5-6. Janssen est notamment connu pour avoir mis en évidence la présence de l'hélium dans le spectre solaire en 1868.

hypothèses à ce sujet sont nombreuses. Dans l'*Astronomie populaire*, en 1880, Camille Flammarion apporte sa pierre à l'édifice :

Les générations terrestres, les nations et leurs gloires, les trônes et les autels ont disparu : le ciel d'Homère est toujours là. Qu'y a-t-il d'étonnant à ce qu'on l'ait contemplé, aimé, vénéré, questionné, admiré, avant même de rien connaître de ses vraies beautés et de ses insondables grandeurs ? Mieux que le spectacle de la mer calme ou agitée, mieux que le spectacle des montagnes ornées de forêts ou couronnées de neiges perpétuelles, le spectacle du ciel étoilé nous attire, nous enveloppe, nous parle de l'infini, nous donne le vertige des abîmes ; car, plus que nul autre, il saisit l'âme contemplative et l'appelle, étant la vérité, étant l'infini, étant l'éternité, étant *tout*³.

Il est frappant de voir avec quel degré de conviction, notamment à travers la connotation du sublime, Flammarion s'attache à légitimer l'idée d'un lien originel entre l'astronomie, la philosophie, et une certaine poésie pérenne et essentielle – par exemple sous les traits de la mythologie grecque, dont les noms des constellations gardent la mémoire. Un élément fondamental qui permet de proclamer ce lien tient aux différentes définitions possibles de la cosmologie et leurs évolutions au XIX^e siècle. Avant d'y consacrer un chapitre⁴, il importe de revenir d'emblée sur l'enjeu terminologique, afin d'apporter les premiers éléments de réponse à la question suivante : pourquoi considérer que la période choisie – le second XIX^e siècle – a fait époque dans l'histoire de cette configuration discursive, unissant poésie et connaissance du ciel ?

I. LES TERRITOIRES DE LA COSMOLOGIE : REPÈRES HISTORIQUES ET TERMINOLOGIQUES

La cosmologie, au sens étymologique, est d'abord un discours sur le bel ordre de la nature. Flammarion, comme d'autres savants non astronomes à l'instar de Humboldt ou du philosophe Elme-Marie Caro, rappellent volontiers le sens esthétique du mot grec *cosmos*, qui signifie à la fois « bon ordre » et « ordre de l'univers » (puis par extension « monde, univers », « ciel » et « astres »), mais aussi « parure, ornement ». Depuis l'apparition du terme dans le dictionnaire de l'Académie française en 1762, la *cosmologie* se définit (avec quelques variantes de formulation) comme une « science des lois générales qui gouvernent le monde physique ». Elle se rapproche de deux autres mots : la cosmographie, désignant au sens large la description du monde, et la cosmogonie, science ou système de la formation de l'Univers depuis ses origines. L'astronomie, quant à elle, concerne l'étude des corps célestes et de leurs mouvements. La cosmologie se trouve donc dans un rapport de proximité, mais aussi d'implication réciproque avec ces termes, puisque le raisonnement théorique

³ C. Flammarion, *Astronomie populaire*, Paris, Marpon et Flammarion, 1880, p. 677.

⁴ Voir le chapitre 1, « Le contexte scientifique : une bataille idéologique ».

et l'observation ne peuvent être totalement dissociés. Or, dans une perspective diachronique, elle désigne également toute forme d'explication du système du monde en adéquation avec une culture donnée. Ainsi emploie-t-on, au XIX^e siècle, le mot de « cosmologie » pour évoquer certains passages de la Bible, ou pour parler de la mythologie gréco-latine, védique, chinoise, etc. Ce terme polysémique recouvre donc plusieurs réalités potentiellement contradictoires, qui favorisent une rencontre avec la poésie.

Encouragée par la riche ouverture sémantique qui caractérise un tel objet, notre étude a pour point de départ cette intuition de complémentarité naturelle entre le genre poétique et le sujet cosmologique, souvent exprimée par les auteurs, lettrés ou savants. Cette intuition, dont il faut assumer pleinement la valeur rétrospective, provient en réalité d'un constat : le firmament occupe une place privilégiée dans la hiérarchie des sujets choisis en poésie, comme en témoignent le nombre et la variété de textes ou de recueils qui lui sont partiellement, voire totalement consacrés. Parmi ceux-ci, on trouve des œuvres majeures telles que les *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine, *La Légende des siècles*, les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, ou encore le *Coup de dés* de Mallarmé, mais aussi de nombreux recueils d'auteurs jugés mineurs ou inconnus, pour qui les thèmes cosmologiques constituent parfois une voie d'entrée dans l'écriture poétique⁵. De tels textes s'inscrivent dans la continuité d'un héritage prestigieux qui a fait l'objet de travaux critiques spécifiques, en particulier pour la période renaissante⁶. Or cette longue tradition littéraire, présente dès l'Antiquité, est encore vivante dans la seconde partie du XIX^e siècle, non seulement par la permanence d'un dialogue intense entre la poésie et les thèmes, enjeux ou métaphores liés à la cosmologie, mais aussi par des traductions inédites réalisées par les poètes, comme Leconte de Lisle, faisant paraître une version de la *Théogonie* d'Hésiode en 1869, ou Sully Prudhomme, traduisant le premier chant du *De natura rerum* dix ans plus tard. Un des objectifs de notre étude vise donc à expliquer cet engouement particulier, porté par des éléments de contexte propres à la seconde moitié du XIX^e siècle. Commençons par en donner les grandes lignes.

Les corpus anciens, tout d'abord, sont bouleversés par la promotion d'une jeune discipline dans les années 1850, la mythologie comparée. À travers elle, le public découvre de nouveaux chants du monde importés de l'Orient, qui amènent à réévaluer le statut des chefs-d'œuvre de l'Antiquité gréco-latine et à porter un autre regard sur l'évolution des représentations du cosmos présentes dans

⁵ S. Triaire-Dumas, *La Création du monde*, Nîmes, Imprimerie de la Veuve Gaude, 1844 ; M. Taconnet, *La Science*, Paris, Lemerre, 1878 ; etc. Voir dans le chapitre 2, « Pour une définition de la poésie cosmologique (1840-1900) : corpus et méthodologie ».

⁶ Voir I. Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Genève, Droz, 1995 ; L. Keller, *Palingène, Ronsard, Du Bartas : trois études sur la poésie cosmologique à la Renaissance*, Berne, Francke, 1974 ; D. Ménager, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005.

l'histoire de la culture européenne⁷. Parallèlement, le développement des voies de la vulgarisation, des cours publics aux journaux spécialisés, fait parvenir au commun le bruit d'avancées spectaculaires dans la science astronomique. En 1846, Le Verrier découvre la planète Neptune par le calcul, brillant exploit d'une « astronomie de l'invisible⁸ ». En 1859, Kirchhoff propose d'appliquer l'analyse spectroscopique à l'observation du Soleil et d'en déduire une partie de sa composition chimique, lançant par cette découverte la prometteuse discipline de l'astrophysique⁹. En 1885, les frères Henry, astronomes de l'Observatoire de Paris, achèvent la construction de l'« astrographe », double lunette capable d'observer et de photographier le ciel. Deux ans plus tard, un congrès international se réunit dans l'idée de réaliser une carte céleste exhaustive par la technique photographique¹⁰, et marque l'adoubement institutionnel des daguerréotypes astronomiques, lancés cinquante ans plus tôt par la spectaculaire photographie lunaire de Draper¹¹. En 1905, dans un article des *Annalen der Physik*, Albert Einstein énonce le principe de la relativité restreinte. Sans compter le bruit fait par nombre d'événements célestes remarquables comme l'éclipse totale de Madrid en 1870, ou le passage de grandes comètes dans le ciel européen, dont celle de 1881. De telles découvertes suscitent un engouement, voire un effet de mode, promouvant l'imaginaire de l'espace ou la spéculation sur les autres mondes. En témoigne l'importance du thème spatial dans une certaine littérature d'anticipation qui accompagne l'essor de la vulgarisation

⁷ L'analyse des mythes est relativement récente au milieu du XIX^e siècle. Les travaux de Volney ou Creuzer en ouvrent la voie à la fin du XVIII^e siècle. On considère cependant que c'est la *Comparative Mythology* (1856) de Müller, s'appuyant sur la philologie et la linguistique, qui la constitue en véritable discipline. Voir le chapitre 7, et au chapitre 9, « Les jalons d'une "renaissance orientale" » (p. 479-484).

⁸ L'expression est employée au pluriel dans une « Notice sur la découverte de la planète Le Verrier », de la *Nouvelle revue encyclopédique* (1846, vol. 2, p. 270). Elle apparaît également sous la plume d'Auguste Laugel au sujet de Wilhelm Bessel dans *Les Problèmes de la nature* (Paris, Germer Baillière, 1864, p. 89) ; puis dans un article de l'astronome Rodolphe Radau sur « Les Progrès de l'astronomie stellaire » (*Revue des deux mondes*, vol. 11, 1875, p. 644). Elle est reprise par Jacques Merleau-Ponty (*La Science de l'univers à l'âge du positivisme*, Paris, Vrin, 1983, p. 119) et René Taton (*La Science contemporaine*, vol. 1, Paris, PUF/Quadrige, 1995, p. 151-152).

⁹ Dans un article paru en 1900 dans la *Revue des deux mondes*, consacré à « L'astronomie expérimentale », Rodolphe Radau raconte l'essor d'une « surprenante nouvelle branche de l'astronomie », qui « date surtout de l'avènement de l'analyse spectrale », appelée dans les observatoires « astronomie physique, ou plus simplement, astrophysique » (« L'astronomie expérimentale et l'observatoire de Meudon », *Revue des deux mondes*, Paris, sept. 1900, période IV, vol. 161, p. 811). René Taton, à sa suite, date la naissance de l'astrophysique du 27 octobre 1859, jour de la communication de Kirchhoff à l'Académie de Berlin sur les raies spectrales du Soleil (*La Science contemporaine, op. cit.*, p. 127). Sans aller jusqu'à un tel degré de précision, il est clair que cette découverte est un tournant dans l'essor de la discipline.

¹⁰ Selon Théo Weimer, ce congrès préfigure la création de l'Union Astronomique Internationale (T. Weimer, « Naissance et développement de la carte du ciel en France », [in] S. Débarbat, J. A. Eddy, H. K. Eichhorn, A. R. Upgren [dir.], *Mapping the Sky: Past Heritage and Future Directions*, International Astronomical Union, Symposium n° 133, Dordrecht / Boston / London, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 29-30).

¹¹ R. Taton, *La Science contemporaine, op. cit.*, p. 133-136. Le premier daguerréotype lunaire de Draper date de 1840. Entre 1896 et 1910, Loewy et Puisieux font paraître un *Atlas photographique de la Lune*.

scientifique. *De la Terre à la Lune* (Jules Verne) ou *Stella* (Camille Flammarion) en sont des exemples.

Entre les années 1840 et la fin du siècle, coexistent donc plusieurs représentations de l'univers en mutation, dont la cosmologie, touchant aussi bien à l'astronomie qu'à la mythologie, est le dénominateur commun : d'une part, le ciel de l'Antiquité s'élargit, accueillant de nouveaux corpus tels que les textes sacrés du *Rig Veda* ; d'autre part, celui de la science moderne est bouleversé par l'évolution des techniques et la victoire progressive de l'idéologie positiviste. Ce point mérite également une amorce d'éclaircissement.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la philosophie de Comte œuvre à exclure tout savoir spéculatif hors du champ de la science. *A fortiori*, toute idée d'une valeur poétique ou métaphysique propre à la connaissance des cieux doit être occultée. Cette dissociation ne date pas du second XIX^e siècle, mais c'est la doctrine positiviste qui en formule la définition la plus restrictive, et la plus durable. En conséquence, le paysage du savoir astronomique se scinde et se diversifie, entre les institutions officielles (académies, universités, revues spécialisées) qui consacrent l'avènement de cette nouvelle culture scientifique, et la production de discours plus ou moins solides, allant de la popularisation à la cosmophilie. Pourtant, le partage qui tend à s'imposer entre les domaines et les discours n'est pas toujours clair. Auguste Comte, qui rejette la cosmologie comme discipline spéculative, l'accepte tacitement dans ses acquis (par exemple pour la définition newtonienne de la gravitation). De même, Jean Reynaud, qui s'oppose au monopole de la science positive dans la description d'une nouvelle cosmologie, s'appuie naturellement sur certaines données de l'astronomie dans *Terre et ciel*¹².

En toute rigueur, il faudrait donc moins parler de *la* cosmologie que *des* cosmologies, envisagées sous l'angle du savoir positif ou de la vulgarisation, voire de la mythologie et de la philosophie. Les frontières de ces territoires sont d'autant plus mobiles que la cosmologie occupe une place problématique dans la négociation d'une nouvelle distribution des savoirs. Un fait, cependant, est incontestable : désormais, c'est l'astronomie de position, la cosmographie, puis l'astrophysique que l'on discute dans les séances de l'Institut. La poésie du cosmos, elle, se situe dans les marges du

¹² Voir le chapitre 3, « Mysticisme et science occulte, de Fourier à Jean Reynaud ». Nous verrons que Reynaud, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est encore largement considéré comme un philosophe, et non comme un original. Dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hippolyte Taine, qui juge pourtant très sévèrement sa doctrine, le décrit d'abord comme un « mathématicien », dont l'ouvrage « exprime un penchant de l'esprit public » (H.-A. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, L. Hachette, [1865]1866, p. 2). Pour un de ses biographes, l'ingénieur polytechnicien Émile Cheysson, il est une « grande figure de savant et de philosophe » (« Jean Reynaud », extrait du *Livre d'or du centenaire de l'École polytechnique*, Paris, 1896, p. 1).

savoir académique, dans les productions littéraires, dans la vulgarisation – ou dans les bulletins de la Société Astronomique de France, fondée par Camille Flammarion contre l’Observatoire de Paris.

Ces marges constituent une base de résistance contre l’établissement progressif d’une *doxa* réductrice à l’égard du discours et des implications de la cosmologie. On aurait tort, cependant, de penser qu’elles occupent à tous points de vue une seconde place. En témoigne l’immense succès français du *Cosmos* de Humboldt, dont la première traduction paraît en 1846. Le plan de l’ouvrage donne un premier aperçu des principes sur lesquels se fonde le lien entre les savoirs cosmologiques et toute forme d’expression artistique ou littéraire durant cette période. L’*Essai de description physique du monde* comporte plusieurs tomes dans l’édition originale française : le premier, consacré aux « tableaux de la nature », s’ouvre sur une présentation du ciel ; le second traite du « reflet du monde extérieur sur l’imagination de l’homme » et retrace l’histoire de la « littérature descriptive », portant sur le « sentiment de la nature suivant la différence des races et des temps¹³ » dans la poésie grecque, latine, chrétienne, indienne, celte, jusqu’à la poésie de Delille ; les deux chapitres ultérieurs, comme s’ils découlaient des précédents, sont consacrés à « l’idée de l’univers » et à l’uranologie¹⁴. Humboldt s’explique sur l’ambition totalisante de son ouvrage, qui contredit l’idée d’un partage des disciplines :

Pour que cette œuvre réponde à la dignité de la belle expression de Cosmos, qui signifie l’ordre dans l’univers et la magnificence dans l’ordre, il faut qu’elle embrasse et qu’elle décrive le grand Tout (*to pan*) ; il faut classer et coordonner les phénomènes, pénétrer le jeu des forces qui les produisent, peindre enfin, par un langage animé, une image vivante de la réalité. Puisse l’infinie variété des éléments dont se compose le tableau de la nature ne pas nuire à cette impression harmonieuse de calme et d’unité, dernier but de toute œuvre littéraire ou purement artistique¹⁵ !

Cosmos est un véritable best-seller¹⁶. Selon Alain Rey, le succès de l’ouvrage est tel qu’il impose dans la langue le mot *cosmos*, emprunté du grec, pour désigner l’univers – un terme jusqu’alors absent des dictionnaires¹⁷. Dès la traduction du premier tome en France au milieu du siècle, la démarche de Humboldt est commentée, son texte est cité, la parution des prochains volumes est annoncée dans la presse – preuve d’une attente réelle du public¹⁸. Dans un contexte de promotion

¹³ A. de Humboldt, *Cosmos, essai d’une description physique du monde*, éd. J. Grange, Paris, Utz, 2000, p. 345.

¹⁴ La rédaction du cinquième tome est interrompue par la mort de l’auteur en 1859.

¹⁵ A. de Humboldt, *Cosmos, op. cit.*, p. 89.

¹⁶ Sur la réception du *Cosmos*, voir la préface de Juliette Grange, [in] A. de Humboldt, *Cosmos, op. cit.*, p. 9-11.

¹⁷ A. Rey (dir.), « Cosmos », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, vol. 1, p. 907.

¹⁸ Hoefler, « Ce que doit contenir le second volume du *Cosmos* », lettre du 10 octobre 1846 parue dans la *Nouvelle Revue Encyclopédique*, Paris, 1846, vol. 2, p. 273-274.

sans précédent de la science expérimentale, portée par la philosophie positiviste, un tel ouvrage détonne. Il accentue une ligne de partage, de plus en plus problématique, entre diverses conceptions du savoir. Son succès est révélateur de plusieurs phénomènes fondamentaux pour mesurer l'importance du thème cosmologique en poésie. Il assure d'abord la pérennité d'un modèle pluraliste dans la vulgarisation des connaissances, qui persiste à lier astronomie et littérature en dépit d'une spécialisation des connaissances favorisant leur disjonction¹⁹. Mais il donne également une caution savante à ce lien, fondé sur le *topos* d'une poésie propre au spectacle de la nature. Ce faisant, il pose les bases d'un nouveau dialogue, potentiellement problématique, entre les champs et les discours en rapport avec la science du ciel.

À la lumière du propos de Humboldt, nous avançons l'hypothèse suivante : tandis que l'astronomie positive fait sombrer dans un oubli volontaire la cosmologie spéculative, que les sciences l'emportent peu à peu sur les Belles-Lettres dans la hiérarchie des discours de vérité, que l'essor du roman concurrence la poésie sur le terrain du prestige littéraire, la poésie et la cosmologie trouvent par un argument esthétique commun de nouvelles forces dans la défense de leur légitimité. Notre enquête vise à étudier les modalités de rencontre entre deux discours apparemment hétérogènes, mais entretenant des relations d'implications réciproques profondes et anciennes, paradoxalement revivifiées par une intense remise en cause des repères philosophiques de leur temps.

II. ENJEUX D'UNE CARTOGRAPHIE ET LEÇONS DE L'INVENTAIRE

Revenons sur le choix d'un sujet pluridisciplinaire. D'une part, nous n'avons pas souhaité ajouter à la longue liste de thèses thématiques un nouvel objet portant sur un imaginaire enclavé dans les registres de la littérature, comme « la nuit » ou « les étoiles » chez tel ou tel auteur. Cette approche nous semblait courir un risque majeur : celui de n'aboutir qu'à un simple relevé dont le classement raisonné n'éclairerait pas plus les œuvres que leur contexte d'écriture ou de réception. S'il s'agit bien d'une étude d'histoire littéraire avant tout, et non d'histoire des sciences, nous assumons pleinement la binarité de notre titre : « Poésie *et* cosmologie ». Le dialogue entre ces deux domaines discursifs a donné lieu à une abondante production poétique, aussi diverse qu'originale, mais il ne

¹⁹ De ce point de vue, il est un modèle d'écriture pour Camille Flammarion. Dans ses *Mémoires*, ce dernier affirme : « le *Cosmos*, de Humboldt, est celui qui déploya devant mon esprit les plus splendides panoramas de l'espace et du temps. » C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, E. Flammarion, 1912, p. 159. Nous reviendrons brièvement sur ce lien pour évoquer l'héritage de Humboldt dans le monde savant français au chapitre 1 (« "Âge du positivisme" contre "nostalgie du cosmos", de Le Verrier à Flammarion », p. 55-56), puis dans la critique littéraire au chapitre 2 (« Le siècle des ténèbres : un âge d'or de la nuit », p. 62-63).

se réduit pas à de simples réseaux d'appropriations. Une démarche attentive à l'histoire littéraire comme à l'histoire culturelle s'est donc rapidement imposée comme la plus féconde.

D'une façon générale, comme l'ont bien montré de nombreux critiques, ces deux disciplines entretiennent des rapports d'enrichissement réciproque, tant sur le plan des méthodes que des savoirs²⁰. José-Luiz Diaz et Alain Vaillant le rappellent : l'histoire culturelle ne garantit pas seulement un approfondissement de notre connaissance des textes ou de leurs auteurs ; elle permet encore d'échapper à l'écueil d'un enchaînement de monographies, ne pouvant suffire à constituer une histoire littéraire²¹. Notre démarche s'inscrit donc bien dans la continuité d'études, récentes ou non, aussi attentives à la lettre des œuvres qu'à leur contexte de production, de diffusion et de réception. Nous aurons l'occasion d'évoquer ultérieurement tout ce que cette enquête doit à de nombreux travaux pluridisciplinaires portant sur la poésie dans son rapport à la philosophie, à la religion, ou à la science²².

Ce parti pris méthodologique tient également à l'objet que nous avons choisi : la cosmologie, saisie dans le contexte particulier de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous en avons donné un aperçu, et nous aurons l'occasion de le prouver plus fermement, ce savoir, à la fois ancien et en pleine refondation, plurivoque et pourtant singulier, représente par excellence un objet que l'on pourrait qualifier de transfrontalier. Située à la charnière de discours et de domaines entre lettres, philosophie et science, dont les limites subissent le contrecoup d'âpres négociations, la cosmologie apparaît comme un prisme révélateur de tensions multiples répercutées dans le champ littéraire, et auxquelles la poésie a souvent prétendu apporter des réponses spécifiques.

Sur le plan terminologique, nous parlerons indifféremment de « poésie du cosmos », « poésie du ciel » à la suite d'Isabelle Pantin²³, ou de « poésie cosmologique », pour désigner toute poésie qui prend à son compte les aspects thématiques et formels liés au discours sur le cosmos, bien qu'il y ait une poésie cosmologique au sens fort (par exemple, celle qui prétend dire le cosmos en imitant sa structure, comme l'œuvre de René Ghil) et une poésie du ciel plus allusive. Ces distinctions détermineront la place et l'importance donnée aux divers textes qu'on abordera, dans une perspective différenciée, mais toujours attentive au contexte. De fait, pour chacun des points de rencontre entre la poésie et la cosmologie, la deuxième moitié du XIX^e siècle constitue un moment

²⁰ Voir P. Poirrier, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points-Histoire », 2004 ; J.-L. Diaz et A. Vaillant, « Histoire culturelle / histoire littéraire », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2009/1, n° 143 ; etc.

²¹ J.-L. Diaz et A. Vaillant, « Histoire culturelle / histoire littéraire », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 3-11.

²² Quelques exemples parmi tant d'autres : G. Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, 12 vol., Paris, Payot, 1966-1985 ; B. Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988 ; H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013 ; etc.

²³ I. Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, *op. cit.*

privilegié pour étudier certains effets de feuilletage, qui font paradoxalement coexister ce qu'on appelle un peu platement la « tradition » (les corpus antiques), le lieu commun (le motif du « clair de lune », peu concerné par la cosmologie), et la « modernité » scientifique et littéraire, née du triomphe institutionnel du positivisme ou du renouvellement des enjeux et formes de la poésie.

Abordons maintenant la question de la datation. La difficulté à poser le cadre de ces échanges est triple. D'abord, prendre en compte l'histoire longue de changements dans les formes littéraires, dans les modèles épistémologiques ou dans les idées contraint d'adopter des bornes relativement souples et en partie arbitraires. En effet, il est délicat d'évaluer de tels changements, et *a fortiori* d'en déterminer les causes, bien qu'il soit possible d'isoler des moments charnière dans l'histoire littéraire (par exemple, la consécration du poème en prose) ou dans l'ordre des sciences (tels que la découverte de Neptune). Ensuite, mesurer l'importance de ces changements est d'autant plus complexe qu'existent des effets de superposition, de retard et d'anticipation, tant dans les discours littéraires que scientifiques. Or ces chevauchements se sont avérés particulièrement féconds pour étudier la seconde moitié du siècle – une période qui peut sembler au prime abord moins homogène que les décennies antérieures. À titre d'exemple, d'un côté, triomphent le positivisme et une certaine conception du savoir qui transparaît ponctuellement dans une poésie astronomico-didactique ; de l'autre, persiste une philosophie romantique de la nature, y compris dans la vulgarisation astronomique, qui encourage l'idée d'un pouvoir cosmologique de la poésie. Pour finir, la périodicité est double : le temps de l'histoire littéraire et celui de l'épistémologie ne se croisent pas nécessairement, ou pas sur tous les points.

Nous avons donc pris le parti d'adopter une datation littéraire, mais ouverte sur le contexte scientifique, d'où le choix d'une large période : un second XIX^e siècle allant de la fin du premier Romantisme²⁴ à l'avènement d'une forme d'avant-garde poétique. Or, ce bornage littéraire est encadré par des temps forts dans l'histoire de la cosmologie. En amont, la découverte de la planète Neptune en 1846 consacre une cosmologie mathématique et restrictive à l'encontre d'autres méthodes plus spéculatives, l'année même où le *Cosmos* de Humboldt fait une entrée fracassante sur le sol français. En aval, le XX^e siècle, marqué par les travaux d'Einstein, Friedmann et Lemaître, verra le retour de la cosmologie scientifique dans les pratiques scientifiques à l'échelle internationale.

Le bornage ainsi défini permet de restituer la riche polyphonie de ces années, en échappant à certains effets de grossissements liés à l'étude de mouvements ou d'écoles. En effet, nous avons

²⁴ Nous employons cette expression non pas au sens restreint de *Frühromantik*, évoquant les cinq années d'élaboration théorique du Romantisme allemand (1796-1802), mais pour désigner les premières années du Romantisme français, dont les années 1830 constituent l'apogée, avant les désillusions relatives à l'échec de la révolution de 1848. Pour plus d'informations sur le Cercle d'Iéna, nous renvoyons à l'ouvrage d'André Stanguennec, *La Philosophie romantique allemande. Un philosophe infini*, Paris, Vrin, 2011.

considéré la seconde moitié du XIX^e siècle comme une période non pas homogène, mais cohérente, de délitement et de recomposition pour le champ littéraire comme pour la science. Sur le plan poétique en particulier, nous avons pris pour terrain d'enquête cinquante ans d'expérimentation, en prise avec l'affranchissement des grands modèles du Romantisme, années de négociation aussi difficiles que fécondes²⁵, avec la cosmologie comme boussole. Le premier faisceau de questions auxquelles nous entendons répondre est donc le suivant : de quelle façon la poésie du second XIX^e siècle s'est-elle appropriée le discours cosmologique ? Par suite, certains aspects de ce discours furent-ils privilégiés, et quelle valeur faut-il attribuer aux effets de reprise, de réécriture ou de contestation ?

Une seconde question est celle de l'importance de ce phénomène de convergence, relativement au reste de la production poétique, voire littéraire, de l'époque. Au regard de l'ampleur du corpus concerné²⁶, la rencontre entre la poésie et la cosmologie n'est en rien un phénomène marginal. À partir de sources diverses, dont l'une des plus généreuses fut les registres de la *Bibliographie de la France*, nous avons défini un corpus accueillant aussi bien les recueils de poètes majeurs que les plus confidentiels, en conservant comme critère la convergence thématique et formelle entre le genre poétique et la cosmologie, dans la pluralité de ses acceptions. Cette méthode nous a permis de mettre au jour des textes qui n'avaient parfois jamais été commentés, à l'instar de *L'Étrange voyage* de Valéry Vernier, roman cosmique versifié, ou des *Genèses* de Franck Vincent, talentueux disciple de René Ghil. Confronter ces poèmes peu connus aux classiques de notre corpus, dont certains ont déjà fait l'objet d'études spécifiques²⁷, permet d'apporter de nouveaux éléments d'éclairage non seulement sur l'évolution de certaines pratiques poétiques, mais aussi sur la façon dont le XIX^e siècle a tenté de répondre aux interrogations culturelles et épistémologiques de son temps. Parmi celles-ci, on compte les délicates questions du rôle de la religion et de l'Art.

Enfin, il s'agit également de savoir si le corpus ainsi rassemblé détermine un objet, voire un champ à part entière, ou un simple croisement thématique favorisé par la période. Les réponses à cette question sont multiples. Elles varient en fonction des échelles d'investigation, mais aussi des auteurs. Chacune des étapes de notre étude y apportera des solutions spécifiques et complémentaires, jusqu'à reconstituer le spectre complet de ces échanges. Sur le plan

²⁵ Voir A. Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005 ; C. Millet (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Garnier, 2012.

²⁶ Ce point fait l'objet d'un développement spécifique au chapitre 2 (« Pour une définition de la poésie cosmologique [1840-1900] : corpus et méthodologie »).

²⁷ Nous pensons notamment à la remarquable étude de Pierre Albouy sur l'imaginaire astral dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* (Paris, J. Corti, 1963), plus satisfaisante que celle d'Edmond Grégoire (*L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Droz, 1933) ; ou aux analyses du drame solaire mallarméen par Gardner Davies (*Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, Corti, 1959) et Bertrand Marchal (*La Religion de Mallarmé, op. cit.*).

méthodologique, l'apport des études d'« épistémocritique » offrira de précieux outils d'analyse. Comme l'ont montré de nombreux commentateurs, parmi lesquels Michel-Pierssens²⁸, la « mise en culture²⁹ » des sciences passe par des processus variés de réappropriation des sources savantes – une diversité qui justifie l'ampleur de notre enquête.

III. FEUILLE DE ROUTE POUR UN PARCOURS DE RECHERCHE

Les quatre acceptions majeures du terme *cosmologie* constituent les entrées principales de notre étude. D'abord, nous tâcherons de déterminer le contexte scientifique dans le cadre duquel certains poèmes chantent un ciel bouleversé par la nouvelle *doxa* épistémologique. La première partie sera donc consacrée à poser des repères dans l'histoire des définitions de la cosmologie au XIX^e siècle, à travers une présentation du contexte scientifique et une analyse de l'évolution des sens attribués à ce terme (chapitre 1). Nous verrons que ces effets de reconfiguration rendent possible un dialogue riche et soutenu avec le genre poétique tout au long du second XIX^e siècle, comme en témoigne le large corpus que nous avons constitué (chapitre 2³⁰).

Les trois parties suivantes montreront comment la plurivocité qui caractérise la cosmologie ménage des points de rencontre majeurs avec la poésie. La seconde partie de notre étude est consacrée aux enjeux métaphysiques propres à la confrontation de divers modèles cosmologiques, dont la poésie se fait le relais. En effet, nous verrons que par l'étendue de son champ d'investigation et sa proximité avec le raisonnement cosmogonique, la cosmologie rencontre les problématiques religieuses. Elle engage une réflexion plus ou moins ouverte sur les origines, la structure et la finalité de l'univers, compatible ou non avec une présence divine. De ce point de vue, toute cosmologie, définie selon les critères de la science positiviste, de la philosophie ou de la théologie, est normative. Au XIX^e siècle, dans le contexte du long processus de sécularisation qui culmine avec la loi de 1905, on voit s'affronter de nombreux modèles dont certains connaissent une fortune éphémère, mais réelle, à l'instar des systèmes de Charles Fourier ou de Jean Reynaud. Le chapitre 3 permettra de poser des repères clairs pour s'orienter dans la jungle métaphysique que constitue notre période. Or la poésie, qui peut s'avérer combative, voire prosélyte, est un des lieux où s'expriment les débats portant sur les rapports difficiles entre le savoir et la foi. Certains auteurs défendent leur disjonction radicale au nom d'un catholicisme rigoriste ou, au contraire, du matérialisme le plus dur, comme Louise Ackermann dans les *Poésies philosophiques* (chapitre 4).

²⁸ M. Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

²⁹ Cette expression est employée par Jean-Marc Lévy-Leblond. Voir notamment *Mettre la science en culture*, Nice, ANAIS, 1986.

³⁰ La présentation plus détaillée du corpus permettra de préciser quelles relations ces textes entretiennent avec ce qu'il est convenu d'appeler la « poésie scientifique ».

D'autres, à l'instar de Lamartine, se prononcent en faveur d'une démarche conciliatrice, chrétienne ou déiste (chapitre 5). D'autres encore prétendent dépasser les querelles liées au dogme en empruntant les voies d'un syncrétisme parfois mystique, dont la poésie de Hugo offre un des meilleurs exemples (chapitre 6).

Mais la pluralité des modèles cosmologiques ne se réduit pas à l'opposition de systèmes concurrents sur le plan métaphysique ; elle concerne également l'apparition de nouvelles mythologies, inventées de toutes pièces ou révélées par le déchiffrement du sanscrit au tournant du XIX^e siècle. Ce point fera l'objet de la troisième partie. Le chapitre 7 posera d'abord certains jalons terminologiques et historiques nécessaires pour mesurer la complexité du phénomène mythologique, non seulement dans le contexte du XIX^e siècle, mais aussi de façon plus générale dans son lien avec d'autres discours : l'histoire et la littérature. Nous montrerons ensuite qu'outre un intérêt réel pour l'apparition de registres mythologiques inédits, la découverte d'autres conceptions du monde encourage une revalorisation du pouvoir cosmologique de la langue poétique, vecteur privilégié de transmission d'une forme de savoir sur l'univers antique. Nous verrons comment la poésie de la période s'approprie ce bouleversement culturel en prenant au sérieux l'idée d'une force mythologique propre à son langage, capable d'exprimer une vérité sur l'ordre du cosmos autrement que par la seule transposition du discours de la science positive. Cette ambition est d'abord visible dans un renouvellement des tropes, menant à l'invention d'une mythologie compatible avec les nouveaux imaginaires de l'espace engagés par l'évolution des connaissances (chapitre 8). Elle se signale enfin dans la réécriture d'anciens corpus orientaux récemment découverts, qui apparaissent alors comme la fontaine de Jouvence de l'inspiration poétique, par exemple dans les *Poèmes antiques* (chapitre 9).

Une quatrième et dernière partie vise à montrer comment cette prétention cosmologique de l'écriture se manifeste dans le bouleversement des formes poétiques. Certains auteurs s'affranchissent des modèles antérieurs pour retrouver un rapport d'adéquation éthique et cosmologique à notre monde – à l'instar de Cazalis dans le *Livre du néant*, René Ghil dans l'*Œuvre* ou Mallarmé dans le *Coup de dés*. En effet, parce que ce savoir englobe plusieurs représentations du ciel, il est d'abord un thème privilégié, mais parfois aussi un cadre pour redéfinir le langage poétique dans l'idée d'un rapport plus juste à l'ordre du monde (chapitre 10). D'autres auteurs non moins ambitieux font le choix de l'hybridité en empruntant les voies de la poésie narrative, peut-être moins en réaction à la disqualification (maintes fois commentée) de l'épopée que pour accompagner un élan favorable au récit d'anticipation (chapitre 11). Enfin, un dernier chapitre consacré aux textes parodiques et humoristiques permettra de mesurer le degré d'assimilation et de dépassement de ce phénomène pluriel, à savoir la promotion visible d'une poésie du ciel dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (chapitre 12).

Dans chacune de ces étapes, nous nous sommes attachée à respecter un équilibre entre les mises au point historiques et culturelles, les vues synthétiques sur des ensembles poétiques cohérents, et l'étude des cas les plus riches ou les plus originaux. Les ouvrages philosophiques et savants, mais aussi les articles de presse allant de la petite chronique de gazette aux essais de la *Revue des deux mondes*, en passant par les comptes-rendus du *Journal des savants*, nous ont servi d'instrument de mesure pour évaluer la justesse de certaines intuitions ou impressions de lecture, mais ils nous ont aussi parfois donné certains indices heureux pour l'analyse des textes eux-mêmes. Dans tous les cas, c'est l'ambition d'approfondir la connaissance des œuvres poétiques rassemblées dans notre corpus qui fut notre fil d'Ariane. Nous espérons donc que ce travail permettra autant de présenter des textes nouveaux que d'approfondir ou de complexifier l'interprétation d'œuvres bien connues, à la lumière de questions inédites ou revisitées.

Première partie

CHANTER LE COSMOS APRÈS LE
ROMANTISME.

INTRODUCTION CONTEXTUELLE ET
MÉTHODOLOGIQUE À LA POÉSIE DU CIEL
(1840-1900)

La deuxième moitié du XIX^e siècle correspond à un moment de bouleversements multiples pour la poésie, du point de vue des formes littéraires en général et dans son rapport aux sciences en particulier ; or c'est aussi une période d'évolution pour la cosmologie qui oscille entre plusieurs discours, définie comme une science de l'univers, une partie de la métaphysique, ou un recueil de mythologies anciennes. L'une et l'autre traversent alors des crises qui présentent plusieurs points d'analogie : pour la poésie, le Romantisme et son contrecoup, et pour la cosmologie, le tournant positiviste des années 1830, mettent en cause des formes de langage ou des méthodes d'investigation sur le monde, et soulèvent des questions de légitimité. Ces phénomènes de mutations et de remise en cause encouragent un intense dialogue entre la poésie et la cosmologie, dans la multiplicité de ses acceptions possibles. Cette partie introductive vise à rendre compte de la complexité de ces échanges, en diachronie comme en synchronie.

Afin de poser un cadre historique ferme aux aspects les plus problématiques, on s'autorisera à convoquer certains événements en aval pour éclairer et enrichir notre lecture des textes, mais aussi pour relativiser le sentiment d'originalité lié à certaines œuvres. D'abord, nous préciserons dans quel contexte épistémologique et idéologique la cosmologie se heurte à l'émergence d'une nouvelle conception de la science portée par le positivisme (chapitre 1). Ce premier chapitre nous permettra d'expliquer et d'approfondir certains choix de datation et de terminologie. La pluralité de sens qui caractérise la cosmologie, évoquée dès l'avant-propos, pose problème, notamment lorsque ces différentes acceptions entrent en conflit de légitimité les unes avec les autres. Ce préambule permettra de situer les thèmes et formes majeurs des textes rencontrés, dans l'histoire culturelle comme dans l'histoire littéraire. C'est à ce second terme que nous nous attacherons dans le chapitre 2. La poésie du ciel s'inscrit dans un paysage littéraire alors marqué par la critique de certains modes et genres, tels que la poésie scientifique ou le didactisme. Poser les jalons de ces remises en cause permettra de définir les enjeux d'une poésie cosmologique au second XIX^e siècle dans sa spécificité, en précisant les contours du corpus que nous avons déterminé.

Chapitre 1

Le contexte scientifique : une bataille idéologique

Voilà, en effet, qu'aujourd'hui l'émotion séductrice et puissante des siècles artistes semble éteinte, tandis que des esprits d'un tout autre ordre s'éveillent qui inventent des machines de toute sorte, des appareils surprenants, des mécaniques aussi compliquées que les corps vivants, ou qui, combinant des substances, obtiennent des résultats stupéfiants et admirables. Tout cela pour servir aux besoins physiques de l'homme, ou pour le tuer.

Les conceptions idéales, ainsi que la science pure et désintéressée, celle de Galilée, de Newton, de Pascal, nous semblent interdites, tandis que notre imagination paraît de plus en plus excitable par l'envie de spéculer sur les découvertes utiles à l'existence.

Or, le génie de celui qui, d'un bond de sa pensée, est allé de la chute d'une pomme à la grande loi qui régit les mondes, ne semble-t-il pas né d'un germe plus divin que l'esprit pénétrant de l'inventeur américain, du miraculeux fabricant de sonnettes, de porte-voix et d'appareils lumineux³¹ ?

N'est-ce point là le vice secret de l'âme moderne, la marque de son infériorité dans un triomphe³² ?

C'est en ces termes que Maupassant, comme bien d'autres contemporains, condamne l'édification de la Tour Eiffel pour l'Exposition internationale de 1889. Incarnant la consécration de la technique moderne, la Tour Eiffel est le sujet d'une réflexion plus générale sur la valeur de la théorie scientifique, et indirectement, sur celle de l'Art, deux termes unis par le dénominateur commun du *génie*. Le cliché de la perte d'un rapport idéal au savoir et au monde évoque d'abord une distance problématique entre connaissances théoriques et pratiques ; mais il suggère aussi plus spécifiquement, dans le second XIX^e siècle, un écart entre la cosmologie, spéculative, conceptuelle, incarnée par les génies des siècles passés à l'instar de Newton, et la nouvelle définition positiviste de la science, technique, expérimentale, utile, à l'aune de laquelle s'établit la légitimité de l'astronomie moderne.

Cette distance tient notamment à deux réalités interdépendantes : la détermination d'un protocole restrictif imposant de nouveaux critères de définition des sciences, consacré par le modèle comtien et promis à un large succès dans les pratiques astronomiques de l'époque ; mais aussi l'évolution et la pluralité des définitions de la cosmologie. De fait, le second XIX^e siècle constitue une étape significative dans la redistribution des rôles entre les divers domaines discursifs et les branches du

³¹ Allusion à Thomas Edison (1847-1931), présent lors de l'Exposition Internationale de Paris consacrée à l'électricité en 1881.

³² G. de Maupassant, *La Vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p. 7-8.

savoir, depuis les dernières années de l'élaboration du positivisme scientifique, après 1840, jusqu'au début du siècle suivant³³. Tandis qu'est renégociée la légitimité des discours de savoirs sur le monde à l'encontre des domaines spéculatifs, l'ouverture sémantique qui caractérise la cosmologie rend possible une alliance productive avec la poésie sur le plan littéraire, mais aussi dans la transmission des savoirs, notamment sous une forme vulgarisée.

I. DE LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES À L'EMPIRE DE LA SCIENCE : LE CAS PARTICULIER DES SCIENCES DE L'UNIVERS

L'évolution des rapports complexes entre les Lettres et les Sciences, ainsi que l'émergence de la notion de science moderne, ses protocoles et ses institutions au XIX^e siècle, ont fait l'objet d'analyses importantes et spécifiques, dans les domaines de l'histoire des sciences³⁴ comme de l'histoire littéraire³⁵. Ces études ont notamment montré que, tout au long du XIX^e siècle, le rapport entre ces deux champs, mais aussi la détermination de leurs rôles et de leur importance respectifs, font l'objet de négociations. La notion synthétique de « Belles-Lettres » est progressivement abandonnée, au profit de celle de « littérature³⁶ », souvent définie par opposition aux domaines de la

³³ La fin du long XIX^e siècle constitue un moment de remise en cause particulièrement sévère de l'idéologie du progrès, sur laquelle Comte avait fondé la philosophie positiviste. Voir A. Rasmussen, « Le progrès en procès » et « Critique du progrès, "crise de la science" : débats et représentations du tournant du siècle », [in] *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, dossier « Progrès et décadence », 1996, n° 14, p. 5-14 et p. 89-113. L'auteur cite notamment F. Brunetière, « Après une visite au Vatican », *Revue des deux mondes*, 1^{er} janvier 1895, p. 97-118 ; E. Goblet d'Alviella, *À propos d'une récente controverse sur la banqueroute de la science*, Bruxelles, Weissenbruch, 1895 ; P. Claudel, « Ma conversion », [in] *Contacts et circonstances, Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, [1913] 1989, p. 1009 ; L. Daudet, *Le Stupide XIX^e siècle. 1789-1919*, [in] *Souvenirs et polémiques*, Paris, R. Laffont, [1922] 1992, p. 121 ; etc.

³⁴ G. Carnino, *L'Invention de la science*, Paris, Seuil, 2015 ; N. et J. Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, 1989 ; R. Fox, *The Savant and the State, Science and Cultural Politics in Nineteenth-century France*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2012 ; R. Fox et G. Weisz, *The Organization of Science and Technology in France : 1808-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980 ; G. Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale, op. cit.* ; H. W. Paul, *From Knowledge to Power. The Rise of the Science Empire in France (1860-1939)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985 ; R. Taton, *La Science contemporaine, op. cit.*, vol. 1 ; etc.

³⁵ L. Andries, *Le Partage des savoirs, XVIII^e - XIX^e siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003 ; H. Marchal (dir.), *Muses et Ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud, op. cit.* ; H. Marchal, M. Louâtre, M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, édition en ligne de la revue *Épistémocritique*, accessible sur <<http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique74>>, 2014 ; M. Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique, op. cit.* ; A.-G. Weber (dir.), *Belles-lettres, sciences, littérature, revue en ligne Épistémocritique*, disponible sur <<http://epistemocritique.org/spip.php?rubrique82>>, 2015. Voir aussi R. Crawford, *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford, Oxford University Press, 2006 ; K. Ebury, *Modernism and Cosmology, Absurd Lights*, New York, Palgrave Macmillan, 2014 ; M. Midgley, *Science and Poetry*, London/New York, Routledge, 2006 ; etc.

³⁶ A.-G. Weber, « Préface. Éléments pour une histoire de la séparation des sciences et de la littérature », [in] A.-G. Weber (dir.), *Belles-lettres, sciences, littérature, op. cit.*, p. 7. Voir aussi P. Caron, *Des « belles*

science. Ce mode de distinction, auquel Charles Percy Snow donna un cadre pérenne en formulant le concept des « deux cultures »³⁷, apparaît dans les discours savants et les registres encyclopédiques du XIX^e siècle³⁸. Elle ne doit cependant pas cacher les nombreux phénomènes d'alliance et de brouillage entre ces deux discours³⁹ : les liens qui les unissent, leurs fonctions et leur portée font débat.

Au XIX^e siècle, l'idée d'un régime distinctif strict entre la science et les lettres n'est pas nécessairement nouvelle ; mais elle prend une résonance différente durant cette période, au cours de laquelle les sciences acquièrent une importance et une légitimité inédites⁴⁰. Ce changement tient à plusieurs phénomènes conjoints. D'abord, les succès réels de la technique encouragent un préjugé positif en leur faveur, soutenu par l'idée de progrès auquel le positivisme achève de donner en France ses lettres de noblesse. Dans *La Science contemporaine*, René Taton note une accélération remarquable des découvertes et des évolutions techniques au XIX^e siècle, ainsi qu'une modernisation de l'enseignement des domaines scientifiques en faveur des secteurs jugés « utiles »⁴¹. La réorganisation institutionnelle de la science vers une professionnalisation croissante à la fin du siècle, ainsi que le perfectionnement des méthodes d'investigation, donnent un poids

lettres » à la « littérature » : une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760), Paris / Louvain, Éditions Peeters, 1996.

³⁷ C. P. Snow, *The Two Cultures*, Mansfield, Martino Publishing, 1959.

³⁸ Dans la huitième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, par exemple, le pluriel de *Lettres* se dit « par opposition aux Sciences ». Concernant le rapport entre la poésie et les sciences, voir surtout le sixième chapitre de l'anthologie *Muses et ptérodactyles* intitulé « Deux puissances ennemies », ainsi que les extraits des œuvres de Bonald (« Sur la guerre des sciences et des lettres ») et Chateaubriand (*Génie du christianisme*) qui y sont associés, [in] H. Marchal (dir.), *op. cit.*, p. 213-226.

³⁹ Voir les travaux précédemment cités (à la n. 34), ainsi que les projets ANR « Euterpe : la poésie scientifique de 1792 à 1939, disparition d'un genre et reconfiguration d'une frontière » (2007-2010) coordonné par Hugues Marchal, « HC 19 : Histoires croisées de la littérature et des sciences au XIX^e siècle (en Europe et aux États-Unis) » (2010-2013) coordonné par Anne-Gaëlle Weber, et le projet inter-MSH VIVANLIT « Penser le vivant : les échanges entre littérature et sciences de la vie (de la fin du XVIII^e siècle à l'époque contemporaine) » (2012-), coordonné par Gisèle Séginger et Christine Maillard. Voir aussi D. Fondanèche, *La Littérature d'imagination scientifique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2012. Dans la préface du volume *Belles-lettres, sciences et littérature*, Anne-Gaëlle Weber cite également les travaux de Wolf Lepenies (*Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München, Hanser, 1985) et Gillian Beer (*Open Fields. Science in Cultural Encounter*, Oxford, Clarendon Press, 1996).

⁴⁰ Hugues Marchal rapporte notamment les propos du journaliste Jean-Joseph-François Dussault, affirmant dans un article de 1801 « Sur le prix de poésie décerné par l'Institut » (*Journal de l'Empire*, 24 octobre 1801, [in] *Le Spectateur français au XIX^e siècle*, Librairie de la Société typographique, 1805, vol. 2, p. 505) que « le nom de savant est bien plus auguste que celui d'homme de lettres » (cité par H. Marchal, *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 216). Dans le même article, Dussault note la supériorité numérique des savants, confondus avec les philosophes à l'encontre des « gens de lettres ». Il conclut encore que « rien n'est plus redoutable pour l'éloquence et la poésie, que le trop grand ascendant des sciences » : elles exercent une influence « fatale » sur la langue des poètes, qui vont « chercher leurs beautés dans une étude superficielle des sciences et dans le fatras obscur et barbare des nomenclatures scientifiques ». Pour remédier à ce métissage, Dussault encourageait à créer une section académique dédiée à la Littérature, « opprimée dans l'Institut » (p. 508-510).

⁴¹ R. Taton, *La Science contemporaine*, *op. cit.*, vol. 1, p. 616.

symbolique important à la parole des savants, parfois présents dans les organes de représentation politique⁴². L'enseignement des sciences est favorisé par la promotion d'une culture de vulgarisation sur le modèle des cours publics, mais aussi par le développement d'une presse spécialisée et par la parution d'ouvrages promouvant une science populaire dont le succès culmine dans la deuxième moitié du siècle, avec Camille Flammarion ou Amédée Guillemin pour l'astronomie⁴³. Ces connaissances se démocratisent enfin – et non sans heurts – dans les institutions éducatives et les programmes scolaires⁴⁴, où les manuels de « cosmographie » sont présents dans toutes les classes⁴⁵.

Or les débats sur l'enseignement des sciences au cours du XIX^e siècle sont révélateurs d'une lutte idéologique relative à l'émergence d'un nouveau schéma de légitimité intellectuelle, dans le cadre duquel l'astronomie et la poésie occupent des places problématiques. La promotion des savoirs scientifiques peut indirectement engager une relativisation symétrique de l'importance des humanités. Paradoxalement, bien que la voix poétique, portée par des personnalités d'envergure, semble auréolée de prestige à l'ère du Romantisme, elle se marginalise également en s'opposant aux valeurs utilitaristes qui caractérisent les mentalités d'une société bourgeoise émergente,

⁴² Sous l'Empire, les astronomes Laplace, Lalande et Delambre sont nommés membres du gouvernement. N. et J. Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France (1793-1824)*, *op. cit.*, p. 691 ; R. Fox, *The Savant and the State*, *op. cit.*, p. 9. Laplace est notamment ministre de l'Intérieur du Consulat provisoire du 12 novembre au 24 décembre 1799. Les exemples de savants endossant des responsabilités politiques sont avérés tout au long du siècle, qu'il s'agisse de François Arago, député républicain et ministre de la Guerre sous le gouvernement provisoire de 1848, ou du chimiste Marcellin Berthelot, ministre de l'Instruction publique (1886-1887), puis des Affaires étrangères (1895-1896). Pour une analyse du lien entre les savants et la vie politique française au XIX^e siècle, voir R. Fox, *op. cit.*, en particulier p. 9-27 et p. 227-259.

⁴³ À titre d'exemple, parmi les périodiques, voir *Le Magasin pittoresque* (1833-1938), *L'Année scientifique et industrielle* lancée par Louis Figuier (1857-1914), ou *L'Astronomie*, revue de Camille Flammarion spécifiquement consacrée à cette science (1882-1894). Les manuels Roret, quant à eux, paraissent entre 1825 et 1860. Il existe plusieurs volumes sur l'astronomie, tels que la troisième édition du *Manuel d'astronomie, ou Traité élémentaire de cette science d'après l'état actuel de nos connaissances*, par É.-M. Bailly (Paris, Roret, 1830), ou le *Nouveau manuel complet d'astronomie, ou Traité élémentaire de cette science* par J. F. W. Herschel (trad. A.-D. Vergnaud, Paris, Roret, 1853). *L'Astronomie populaire* (*op. cit.*) et les *Merveilles célestes, lectures du soir* (Paris, Hachette et C^{ie}, 1865) de Camille Flammarion font l'objet de multiples rééditions jusqu'à la fin du siècle. Voir B. Bensaude-Vincent et A. Rasmussen (dir.), *La Science populaire dans la presse et l'édition, XIX^e et XX^e siècles*, CNRS Éditions, coll. Histoire, Paris, 1997 ; B. Béguet, M. Cantor et S. Le Men, *La Science pour tous*, Dossiers du Musée d'Orsay, Paris, éd. La Réunion des musées nationaux, 1994 ; R. Fox, *The Savant and the State*, *op. cit.*, p. 184-226.

⁴⁴ L'enseignement des sciences au lycée à proportion égale avec celui des lettres est généralisé dès la fin du XVIII^e siècle, à l'issue de vifs débats opposant les enseignants des deux disciplines. N. et J. Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France (1793-1824)*, *op. cit.*, p. 553 et 604-615. Voir aussi P. Kahn, *La Leçon de choses : Naissance de l'enseignement des sciences à l'école primaire*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

⁴⁵ B. Belhoste, *Les Sciences dans l'enseignement secondaire français, textes officiels*, vol. 1, Paris, INRP, 1995. Voir aussi l'article de C. Le Lay, « De l'astronomie à la cosmographie. Enseigner la science des astres (1802-1852) », [in] P. Kahn, Y. Michel (dir.), *Formation, transformations des savoirs scolaires. Histoires croisées des disciplines, XIX^e-XX^e siècles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016, p. 25-34.

convaincue par les bienfaits de la science et de la technique. Le débat entre Lamartine et l'astronome François Arago, lors d'une séance de la chambre des députés le 24 mars 1837, est un symptôme de telles tensions⁴⁶.

L'enjeu de cet échange est de déterminer s'il faut donner plus d'importance à l'enseignement des mathématiques dans les classes, au détriment des langues anciennes. Au-delà d'un débat sur l'éducation, il s'agit d'un affrontement sur les valeurs fondamentales que la société doit transmettre aux générations futures. La question de l'utilité des savoirs apparaît alors comme déterminante, et c'est avec cet argument que François Arago défend la légitimité des enseignements scientifiques auprès des plus jeunes, en évoquant « le besoin de l'administration » de « créer des hommes de sens, utiles au pays », plutôt que « des hommes d'imagination »⁴⁷. Arago répond ici à un préjugé négatif à l'encontre des savoirs utilitaires, entachant la dignité des études scientifiques⁴⁸. Il affirme que « ce n'est pas, en effet, avec de belles paroles qu'on fait du sucre de betteraves ; ce n'est pas avec des alexandrins qu'on extrait la soude du sel marin⁴⁹. » De son côté, Lamartine renverse l'argument utilitaire en faveur des humanités et défend la nécessité inaliénable d'une forme d'idéalisme. Pour lui, l'enseignement des lettres anciennes permet de transmettre des valeurs indispensables :

[S]i le genre humain était condamné à perdre entièrement un de ces deux ordres de vérités, ou toutes les vérités mathématiques, ou toutes les vérités morales, je dis qu'il ne devrait pas hésiter à sacrifier les vérités mathématiques : car si toutes les vérités mathématiques se perdaient, le monde industriel, le monde matériel subirait sans doute un grand dommage, un immense détriment : mais si l'homme perdait une seule de ces vérités morales dont les études littéraires sont le véhicule, ce serait l'homme lui-même, ce serait l'humanité tout entière qui périrait⁵⁰.

Abordant la question de la transmission des valeurs, parmi lesquelles « le sentiment et l'amour du beau » sont jugés « inséparables du sentiment et de l'amour du bien et de l'honnête », Lamartine ajoute qu'« il est utile, il est indispensable que l'âme de l'homme enfant se forme à elle-même un

⁴⁶ Ce débat fait l'objet d'une analyse spécifique dans H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 230-236. La retranscription de ces échanges apparaît dans J. Madival et E. Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, 2^e série, vol. 108, Paris, Paul Dupont, 1903. Elle est également reprise dans le *Journal général de l'instruction publique et des cours scientifiques et littéraires*, dir. Am. Renée, Paris, impr. Paul Dupont, n^o 27, dimanche 7 mai 1837, p. 189-194. Nous nous appuyons sur celui-ci pour les paginations suivantes.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁸ « Il y a, je ne désigne personne, il y a, chez un grand nombre d'autorités universitaires, peu de goût, peu de penchant, peu de bienveillance pour les études scientifiques : il a été dit [...] à l'occasion de cette loi, que les études scientifiques étaient un métier de manœuvre. [...] C'est en présence de ces critiques que j'ai pensé devoir vous soumettre quelques réflexions [...]. » *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁵⁰ *Ibid.*

type, et que ce type, sur lequel elle tend involontairement à se modeler, soit le plus idéal et le plus grand que son imagination puisse atteindre »⁵¹. Lamartine défend donc la prééminence des lettres dans les programmes éducatifs à l'encontre des sciences, ou plus précisément, des sciences applicables et du « calcul », symbole du « matérialisme du dix-huitième siècle »⁵². Bien que le poète remporte brillamment cette bataille à la chambre, le succès n'est que provisoire, et la seconde moitié du XIX^e siècle donnera plutôt raison à son adversaire dans les programmes d'éducation⁵³.

Un aspect du débat sur la légitimité respective des lettres et des sciences dans l'éducation attire cependant notre attention. Dans le discours d'Arago comme dans celui de Lamartine, les sciences de l'univers semblent toujours hors de cause. Selon Arago, les beautés du cosmos « tel que les recherches astronomiques l'ont constitué », notamment à l'encontre des récits de la Bible⁵⁴, prouvent que la science possède des qualités poétiques intrinsèques. Ces splendeurs montrent que « le monde de la science [est] de cent coudées plus grand que le monde qu'[ont] rêvé les imaginations les plus ardentes », et qu'« [i]l y [a] mille fois plus de poésie dans la réalité que dans la fable »⁵⁵. Or sur ce point, l'opinion de Lamartine est en accord avec celle de l'astronome :

Et ici, messieurs, vous voyez que j'abonde dans le sens de M. Arago ; comme lui je trouve de la poésie et de l'éloquence dans les chiffres mêmes. Je me souviens qu'il n'y a pas longtemps encore, à une époque de la vie où l'imagination n'a peut-être plus toute sa sensibilité, toute son impressionnabilité première, j'ai éprouvé, en lisant les leçons astronomiques d'Herschell, une des plus fortes, une des plus poétiques impressions de ma vie. J'en ai éprouvé autant quelquefois en lisant ces admirables travaux où M. Arago popularise les astres ; et je le déclare, dussé-je blesser mon honorable adversaire, dans ces moments, je me suis écrié : Herschell [*sic*] et Arago sont deux grands poètes⁵⁶ !

Si Lamartine et Arago s'accordent sur l'idée d'une poésie de la science, en s'appuyant sur les exemples de Herschel ou d'Euler, ce n'est pas seulement au nom de la beauté des objets de la

⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Dès 1852, en effet, la branche littéraire est séparée de la branche scientifique dans l'éducation secondaire sous l'influence de Fortoul et de la loi Falloux de 1850 : c'est la *bifurcation*, dont le premier résultat est de baisser considérablement le nombre d'élèves passant le baccalauréat de lettres au profit du baccalauréat scientifique (R. Fox, *The Savant and the State*, *op. cit.*, p. 95-98). L'astronome Urbain Le Verrier, successeur d'Arago à la direction de l'Observatoire de Paris, aurait joué un rôle important dans l'élaboration de la bifurcation. Vers la fin du siècle, les lois Ferry de 1882 garantissent un enseignement en sciences naturelles et mathématiques à tous les élèves de premier cycle, sans distinction de sexe (P. Kahn, *La Leçon de choses. Naissance de l'enseignement des sciences à l'école primaire*, *op. cit.*, p. 72, cité dans H. Marchal, *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 235). Pour une synthèse sur ce sujet, voir également la préface de Bruno Belhoste dans *Les Sciences dans l'enseignement secondaire français*, *op. cit.*, p. 41-57.

⁵⁴ Arago relate une anecdote selon laquelle Euler aurait encouragé avec succès un homme d'Église à prêcher les véritables systèmes cosmologiques, plutôt que les « fables » des textes sacrés. *Journal général de l'instruction publique et des cours scientifiques et littéraires*, *loc. cit.*, p. 191.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 192.

cosmologie ; c'est aussi parce que cette science peut échapper au préjugé d'utilitarisme entachant la dignité de la science. De ce point de vue, Arago ne souligne pas explicitement la différence essentielle qui sépare la cosmologie théorique et spéculative, s'interrogeant sur la structure de l'univers, et l'astronomie de position applicable à la navigation – bien qu'il la mentionne⁵⁷. Ce faisant, le poète et l'astronome passent sous silence un débat de fond lié à la discrimination des savoirs scientifiques dans le système positiviste⁵⁸, entre sciences pratiques et sciences théoriques, ou sciences d'« imagination ».

La philosophie positiviste, qui gagne en légitimité à mesure de son élaboration, impose une définition restrictive de l'objectivité dans les organes officiels de production du savoir, et engage conjointement une nouvelle conception des discours légitimes, prévalant sur la poésie et la cosmologie dans leur prétention à exprimer un certain ordre du monde. Concernant le débat sur la disjonction de la science et des lettres, plusieurs travaux critiques récents⁵⁹ ont montré que le savoir astronomique fait l'objet de luttes d'appropriations intenses et spécifiques dès le tournant du XIX^e siècle, tant sur les plans idéologique et institutionnel⁶⁰ que stylistique⁶¹. Or la cosmologie apparaît à la fois au croisement de ces débats et en décalage avec leurs termes, notamment parce qu'elle bute elle-même contre la spécialisation toujours croissante des savoirs scientifiques. Clarifier les éléments de cette problématique sous-jacente, qui informe le dialogue entre la poésie et tout discours sur les astres, revient à poser la question de la définition de la cosmologie et son évolution durant notre période.

⁵⁷ « Au surplus, qu'on réduise, si l'on veut, l'utilité des sciences aux besoins matériels, et elles n'en seront pas moins cultivées avec zèle et persévérance. [...] Que l'astronomie pénètre jusque dans les dernières régions de l'espace, non pas, si l'on veut, pour arriver à la fondation de nouveaux mondes, non pas pour découvrir si les conditions de notre système solaire en assurent la durée indéfinie, mais afin de donner, s'il est possible, une nouvelle perfection à l'art nautique ; [...] quand toutes ces améliorations seront réalisées, la science aura bien mérité du pays [...]. » Arago, *ibid.*

⁵⁸ Lorsqu'a lieu le débat entre Arago et Lamartine, Auguste Comte publie depuis sept ans ses *Cours de philosophie positive* (1830-1842).

⁵⁹ S. Zékian (dir.), dossier « La guerre des étoiles », *Orages. Littérature et culture (1760-1830)*, mars 2014, n° 13 ; L. Guignard et S. Venayre, dossier « L'Astronomie », *Romantisme*, 2014/4, n° 166 ; A. Vasak, *Météorologies : discours sur le ciel et le climat, des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2007.

⁶⁰ Dans le dossier n° 13 de la revue *Orages*, voir en particulier les articles de Delphine Gleizes (« Un astronome dans le débat public : Jérôme de Lalande, de l'expertise à la polémique », p. 23-40) et S. Zékian (« La reconquête de l'espace. Mercier, Newton et "la farce des fabricateurs d'univers" », p. 41-55). Voir aussi C. Christen, « Les leçons et traités d'astronomie populaire dans le premier XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 166, *op. cit.*, p. 8-20 ; R. Sigrist, « Quand l'astronomie devient un métier : Grandjean de Fouchy, Jean III Bernoulli et la "république astronomique", 1700-1830 », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 61-1, janvier-juin 2008, p. 105-132 (mentionné par D. Gleizes dans l'article sus-cité).

⁶¹ Voir en particulier, dans le dossier n° 13 de la revue *Orages*, les articles de Hugues Marchal (« Changement d'orbite : L'Astronomie de Daru et la collaboration de la poésie et des sciences », p. 57-72) ; Anne-Gaëlle Weber (« Beauté des astres, beauté du style. Les débats sur l'existence d'un style savant au début du XIX^e siècle », p. 89-104) et Nicolas Wanlin (« Désenchantement du ciel et poétique de la vulgarisation dans les poèmes astronomiques de Fontanes à Jean-Jacques Ampère », p. 105-120).

II. LA COSMOLOGIE FACE AU POSITIVISME : UN ENJEU DÉFINITIONNEL

Le sens du mot *cosmologie*, tout au long du XIX^e siècle, fait l'objet de luttes idéologiques plus ou moins explicites, mais bien réelles. Sont en jeu les questions de l'utilité des connaissances, de notre capacité à dévoiler les mystères de l'univers, et du lien avec d'autres discours sur le cosmos, de la mythologie à la religion. Jacques Merleau-Ponty, dans une importante étude sur *La Science de l'univers à l'âge du positivisme*, a bien montré la complexité de ces débats, dont les conséquences sont fondamentales non seulement pour les pratiques scientifiques, mais aussi pour la valeur attribuée aux discours cosmologiques⁶². Comme le fait remarquer Helge Kragh dans *Conceptions of Cosmos*, le terme *cosmologie* fut employé à travers l'histoire pour désigner tout autre chose que la science du système de l'univers, et peut renvoyer plus généralement à une vision du monde ou à une idéologie. Pour autant, dans une perspective historique à grande échelle, cette définition de la cosmologie ne peut être strictement dissociée de la cosmologie scientifique, ce qui complique sensiblement toute enquête sur l'histoire de ce domaine⁶³. Un tel brouillage sémantique est d'autant plus problématique durant le second XIX^e siècle que les critères mêmes de la scientificité évoluent, en faveur d'une spécialisation et d'une distinction disciplinaire plus stricte – une partition étroite à laquelle la cosmologie est, par essence, difficilement adaptable.

Il est donc nécessaire d'aborder frontalement la question terminologique, et de poser un cadre minimal nécessaire pour appréhender le sens du mot *cosmologie* en lien avec la poésie. Commençons par nous appuyer sur les définitions données par les principaux dictionnaires, comme le Littré, le dictionnaire de l'Académie et le Larousse⁶⁴.

Depuis l'apparition du terme dans le *Dictionnaire* de l'Académie française en 1762, la cosmologie est définie comme une « science des lois générales qui gouvernent le monde

⁶² J. Merleau-Ponty, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme*, Paris, Vrin, 1983. Les problèmes posés par le statut de ce savoir au cours du XIX^e siècle justifieraient qu'un travail spécifique d'historien soit mené sur les emplois et les sens du terme *cosmologie*, notamment pour interroger – davantage que nous ne pouvons le faire ici – les conséquences d'une proximité sémantique de ce mot avec d'autres tels que *cosmogonie* et *astronomie*, ou avec d'autres domaines discursifs tels que la *mythologie* ou la *philosophie*, dans les pratiques de la science comme dans l'histoire des idées. Merleau-Ponty évoque ces distinctions, mais il se restreint à les aborder sous l'angle du savoir scientifique moderne.

⁶³ H. Kragh, *Conceptions of Cosmos. From Myths to the Accelerating Universe: A History of Cosmology*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 2-3.

⁶⁴ Nous ne nous interdisons pas d'évoquer des usuels moins célèbres ou de moindre envergure (la *Grande encyclopédie* de Berthelot, le *Dictionnaire universel* de Camille Flammarion), voire d'autres types de textes (traités savants ou articles de revues), lorsqu'ils apportent des éléments significatifs dans l'analyse, bien que la diffusion et l'impact de ces autres sources, comparativement aux premières, soient probablement réduits. Elles n'en constituent pas moins des symptômes révélateurs des difficultés idéologiques et sémantiques liées au champ de la cosmologie, et c'est à ce titre que nous les convoquons.

physique ». Elle apparaît comme une science totalisante, envisageant dans l'espace et dans le temps le système de l'univers. Cette caractérisation reste relativement stable dans les usuels⁶⁵ et peut servir de base à des définitions plus développées, comme dans le *Dictionnaire de la langue française*, d'Émile Littré (1873-1874) :

COSMOLOGIE, s. f. Science des lois générales qui gouvernent le monde physique. La cosmologie ou science de l'univers se distribue en uranologie ou science du ciel, en aérologie ou science de l'air, en géologie ou science des continents, et en hydrologie ou science des eaux, D'ALEMB. *Œuvres*, t. I, p. 341, dans POUGENS. La cosmologie est cette science qui s'occupe principalement de l'enchaînement ou de l'harmonie de toutes les parties de l'univers, BONNET, *Palingén.*, 13^e part., ch. 7. S'il est en cosmologie un principe aussi fécond que certain, c'est celui de cette liaison universelle qui enchaîne toutes les parties de la nature, ID. *ib.*⁶⁶

Dans le Littré, cette définition se rapproche de deux termes aujourd'hui disparus : *cosmonomie* (« Ensemble des lois cosmiques ») et *cosmosophie* (« Étude mystique de l'univers⁶⁷ »). En réalité, la définition de la cosmologie que donne le Littré est assez restrictive. En ce qui concerne la citation de l'*Encyclopédie*, le *Dictionnaire de la langue française* ne retient qu'une partition disciplinaire annoncée dans l'introduction de l'ouvrage de Diderot et d'Alembert⁶⁸, sans reprendre les éléments d'analyse de l'entrée « cosmologie ». Ce faisant, il passe sous silence une dimension essentielle de la définition d'origine : la portée métaphysique de ce savoir.

En effet, pour d'Alembert et Jean-Henri-Samuel Formey, rédacteurs de l'article,

La *Cosmologie* est donc proprement une Physique générale et raisonnée, qui, sans entrer dans les détails trop circonstanciés des faits examine du côté métaphysique les résultats de ces faits mêmes, fait voir l'analogie et l'union qu'ils ont entre eux, et tâche par là de découvrir une partie des lois générales par lesquelles l'Univers est gouverné. Tout est lié dans la Nature ; tous les êtres se tiennent par une chaîne dont nous apercevons quelques parties continues, quoique dans un plus grand nombre d'endroits la continuité nous échappe [...]. Mais l'utilité principale que nous devons retirer de la *Cosmologie*, c'est de nous élever

⁶⁵ Cette définition est reprise mot pour mot dans le *Nouveau dictionnaire de la langue française* de P. Larousse (Paris, Larousse et Boyer, 1856, p. 127), le *Nouveau dictionnaire classique de la langue française* de L.-N. Bescherelle et J. A. Pons (Paris, Garnier, 1865, p. 263), le *Nouveau dictionnaire universel de la langue française* de M. P. Poitevin (Paris, Reinwald, 1869, vol. 1, p. 566), le *Dictionnaire illustré* de P. Vincent (Paris, G. Delarue, 1892, n. p.), etc.

⁶⁶ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, vol. 1, p. 826.

⁶⁷ Ce mot rappelle notamment l'ouvrage de Henri Lecouturier, *La Cosmosophie, ou le socialisme universel*, Paris, chez l'auteur, 1850. Le terme est repris dans une perspective doctrinale par Auguste van de Kerckhove, dit S. U. Zanne, qui fait de la cosmosophie un mouvement ésotérique à part entière au début du XX^e siècle (*Principes et éléments de cosmosophie*, Paris, chez l'auteur, 1901-1906).

⁶⁸ Plus précisément, dans l'« Explication détaillée du système des connaissances humaines » qui suit le « Discours préliminaire des éditeurs ». D. Diderot et J. d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, vol. 1, p. 1. Texte disponible en ligne sur <<http://encyclopedia.uchicago.edu/>> (éd. R. Morrissey et G. Roe, ARTLF Encyclopédie Project, University of Chicago, 2016).

par les lois générales de la Nature, à la connaissance de son auteur, dont la sagesse a établi ces lois, nous en a laissé voir ce qu'il nous était nécessaire d'en connaître pour notre utilité ou pour notre amusement, et nous a caché le reste pour nous apprendre à douter. Ainsi la *Cosmologie* est la science du Monde ou de l'Univers considéré en général, en tant qu'il est un être composé, et pourtant simple par l'union et l'harmonie de ses parties ; un tout, qui est gouverné par une intelligence suprême, et dont les ressorts sont combinés, mis en jeu, et modifiés par cette intelligence⁶⁹.

La définition de l'*Encyclopédie* marque donc un lien naturel entre la cosmologie et la métaphysique⁷⁰. Dans la neuvième et dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1986-), la portée philosophique de ce savoir sur le cosmos est prise en compte, puisque la cosmologie est définie, dans un sens second, comme une « partie de la métaphysique⁷¹ ». Pourquoi cet oubli, ou ce silence, dans la rédaction d'un grand nombre de dictionnaires au XIX^e siècle, du Larousse au Bescherelle ? En réalité, il n'est pas étonnant qu'une telle acception disparaisse dans celui d'Émile Littré, disciple d'Auguste Comte⁷². Avec la doctrine positiviste, Comte propose en effet une définition restrictive de la science, en établissant un modèle épistémologique discriminant et hiérarchisé au nom duquel la cosmologie, considérée dans son rapport avec la métaphysique, est évacuée du champ des savoirs.

Dans les années 1830, la doctrine positiviste contribue à redéfinir les domaines de l'astronomie mathématique et physique en faveur de l'observation et de l'expérience. Cette valorisation de la science empirique et expérimentale à l'encontre des savoirs théoriques n'est pas nouvelle. Dans l'article « Expérimental » de l'*Encyclopédie*, d'Alembert prononçait aussi un réquisitoire contre ces derniers, associés au « plaisir oisif de la méditation et de la conjecture », qui « entraîne les grands esprits », ralentissant les progrès des connaissances⁷³. Comte reprend une partie de ces anciens arguments qu'il fédère autour de notions au poids idéologique fort, telles que le *progrès* ou l'*utile*. Il ouvre également l'épistémologie à des considérations sociales, encourageant à privilégier les

⁶⁹ J. d'Alembert et J.-H.-S. Formey, « Cosmologie », [in] D. Diderot et d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 4, p. 294. Formey (1711-1797) est un pasteur calviniste originaire de Berlin.

⁷⁰ Pour une analyse plus détaillée de la définition de la cosmologie par d'Alembert, voir J. Merleau-Ponty, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme, op. cit.*, p. 19-21.

⁷¹ « Cosmologie », *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, 1986-, accessible en ligne sur <www.cnrtl.fr/definition/academie9/cosmologie>.

⁷² M. Ouelbani, *Qu'est-ce que le positivisme ?* Paris, Vrin, 2010, p. 59.

⁷³ Au sujet de Descartes et Bacon, qui auraient dû être « plus physiciens de pratique et moins de théorie », d'Alembert écrit : « ils proposent des vues, ils prescrivent ce qu'il faut faire pour en constater la justesse et l'avantage, et laissent le travail mécanique à d'autres, qui éclairés par une lumière étrangère, ne vont pas aussi loin que leurs maîtres auraient été seuls : ainsi les uns pensent ou rêvent, les autres agissent ou manœuvrent, et l'enfance des Sciences est longue, ou, pour mieux dire, éternelle. » J. d'Alembert, « Expérimental », [in] D. Diderot et J. d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 6, p. 299.

sciences applicables pour l'amélioration des conditions de vie de tout un chacun, dans la lignée du saint-simonisme.

Dans le *Discours sur l'esprit positif*, devant servir de préambule au *Traité philosophique d'astronomie populaire*⁷⁴ (1844), Comte affirme avec force qu'il serait à la fois inutile et nuisible de chercher la réponse à des questions qui nous dépassent, sans espoir d'en tirer une application concrète susceptible de contribuer au bien commun ; en d'autres termes, la cosmologie spéculative est implicitement bannie du spectre de la science positive. À ce titre, et conformément à la loi des trois états, elle appartient aux anciens « âges » de l'humanité, à commencer par l'âge théologique, qui marque « une prédilection caractéristique pour les questions les plus insolubles, sur les sujets les plus radicalement inaccessibles à toute investigation décisive », tels que « l'origine de toutes choses, les causes essentielles, soit premières, soit finales, des divers phénomènes qui le frappent, et leur mode fondamental de production, en un mot les connaissances absolues »⁷⁵. C'est sous le « monothéisme » que la nécessité d'élaborer un système unique de lois régissant l'univers se serait imposée à l'esprit, supposant « l'assujettissement nécessaire de tous les phénomènes naturels à des lois invariables »⁷⁶. Comte dénonce encore à leur sujet l'inutilité des raisonnements trop abstraits, auxquels les « modernes occidentaux » ont « substitu[é] irrévocablement des études plus efficaces, et mieux en harmonie avec nos vrais besoins »⁷⁷. Enfin, parce qu'elle s'appuie sur des raisonnements spéculatifs, étudiant non seulement le système du monde, mais aussi indirectement son histoire, la cosmologie a trait à l'imagination – faculté de l'esprit que Comte relègue à l'âge polythéiste, et dont il s'agit de sortir par une pratique *positive* de la science⁷⁸. La légitimité de tout savoir se mesure à l'aune de son adéquation au terme *positif*, synonyme de vérité, et à l'encontre de ce qu'il appelle la « vaine satisfaction d'une stérile curiosité »⁷⁹. Comte donne donc un cadre plus étroit à la définition de l'objectivité du savoir. Ce faisant, il contribue à populariser une conception protocolaire de la science qui désigne désormais un ensemble de connaissances soigneusement

⁷⁴ A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Carilian-Gœury et V. Dalmont, 1844. Voir le compte rendu de Pascale Seys sur la réédition de l'ouvrage par Annie Petit (Paris, Vrin, 1995), *Revue philosophique de Louvain*, 1996, vol. 96, n° 2, p. 364-365.

⁷⁵ A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 5. Sur la question du rapport de Comte à l'empirisme, voir M. Ouelbani, *Qu'est-ce que le positivisme ? op. cit.*, p. 12-14.

⁷⁸ A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, *op. cit.*, p. 3-4.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 41. On lit également dans la même page : « Considéré dans son acception la plus ancienne et la plus commune, le mot positif désigne le réel, par opposition au chimérique : sous ce rapport, il convient pleinement au nouvel esprit philosophique, ainsi caractérisé d'après sa constante consécration aux recherches vraiment accessibles à notre intelligence, à l'exclusion permanente des impénétrables mystères dont s'occupait surtout son enfance. »

sélectionnées, mais aussi une méthode devant répondre à trois exigences relatives à la transmission du savoir : l'utilité, l'universalité, l'exhaustivité⁸⁰.

Placer un tel réquisitoire en tête d'un traité d'astronomie n'est pas anodin. Comme l'a montré Jacques Merleau-Ponty, il s'agit bien de poser des bases nouvelles pour la science, notamment à l'encontre d'une cosmologie jugée trop théorique – celle des grands systèmes et des spéculations abstraites⁸¹. Le mot *cosmologie* n'est pourtant pas absent des écrits de Comte. Merleau-Ponty rappelle qu'en 1835, le philosophe fait paraître un mémoire *Sur la cosmologie positive*, sans intérêt du point de vue de l'avancée des connaissances⁸², mais important sur le plan idéologique. Dans la 27^e leçon intitulée « Considérations générales sur l'astronomie sidérale et sur la cosmogonie positive », ce dernier évoque la nécessité d'écarter toute forme de téléologie du raisonnement scientifique, et propose de substituer à l'« idée de *création* » celle des « *transformations* successives du ciel, en se bornant, même, au moins d'abord, à celle qui a pu produire immédiatement son état actuel. » Il ajoute :

À cet égard, la séparation fondamentale que je me suis tant occupé de constituer solidement entre l'étude essentiellement inaccessible de l'univers et l'étude nécessairement très positive de notre monde, introduit naturellement une distinction profonde, qui restreint beaucoup le champ des recherches effectives⁸³.

S'il existe donc bien une cosmologie dans le premier système de Comte, elle semble se réduire à l'application des acquis théoriques des siècles précédents, en vue du perfectionnement des usages de l'astronomie. Il est révélateur que, dans la deuxième phase du positivisme, la notion de cosmologie réapparaisse, par exemple dans le *Système de politique positive*, publié dans les années 1850. Elle y est alors définie comme la connaissance du domaine inorganique et l'étude de la Terre, domaine qu'il s'agit d'épurer au vu de l'échec de toutes les tentatives de synthèse qui ont précédé la sienne, dans l'idée d'une « fusion finale de la science et de la religion⁸⁴ ». Mais là encore, la cosmologie doit restreindre ses ambitions à la « destination normale de la mécanique céleste⁸⁵ » :

En écartant les irrationnelles espérances que sa loi fondamentale inspira d'abord à l'orgueil mathématique, on reconnaît que le domaine astronomique ne cessera jamais d'être surtout géométrique ; nous n'avons pas plus le pouvoir que le

⁸⁰ Nicole et Jean Dhombres font remarquer que c'est un trait général de la science de l'époque que de refuser de « s'occuper des causes, premières comme dernières ». N. et J. Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France (1793-1824)*, op. cit., p. 449.

⁸¹ J. Merleau-Ponty, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme*, op. cit., p. 7-9, p. 166-172.

⁸² Merleau-Ponty parle du « fiasco d'Auguste Comte ». *Ibid.*, p. 166.

⁸³ A. Comte, *Cours de philosophie positive*, Paris, Bachelier, 1835, vol. 2, p. 363.

⁸⁴ A. Comte, *Système de politique positive, ou Traité de sociologie, instituant la Religion de l'Humanité*, Paris, chez l'auteur, août 1854, vol. 4, p. 199.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 214.

besoin d'y tout systématiser. Les lois de Kepler y suffiraient toujours pour les prévisions raisonnables, si les six éléments de chaque mouvement elliptique s'y trouvaient assez renouvelés⁸⁶.

Comte accepte donc les lois cosmologiques nécessaires à l'étude des cieux, mais il refuse d'étendre le raisonnement cosmologique à l'échelle de l'univers. Lorsque le mot de *cosmologie* apparaît dans le *Système de politique positive*, vingt ans après le *Discours sur l'esprit positif*, le terme a subi la même érosion sémantique que celui de *savoir*⁸⁷.

Cette fermeture, qui marque la suprématie sans partage du savoir expérimental et appliqué sur d'autres discours, explique peut-être en partie le succès institutionnel du positivisme comtien, qui donne un cadre idéologique aux succès de la science et de la technique. Selon René Taton, une des raisons supplémentaires à ce paradoxal rejet de la cosmologie est qu'à l'époque, une majorité de savants considère que l'humanité possède déjà presque toutes les connaissances sur le ciel qui sont à notre portée. Seuls les progrès techniques permettraient d'en savoir davantage, en physique instrumentale et en astronomie de position⁸⁸. La question du mystère de l'ordre cosmique et de la légitimité du raisonnement spéculatif sera posée dans les marges plus ou moins lointaines de l'astronomie officielle⁸⁹, par exemple dans une note adressée à l'Académie des sciences, ou dans un poème sur feuillet volant proposant une hypothèse originale, plus ou moins farfelue, sur le système du monde⁹⁰.

La stabilité observée dans les définitions de la cosmologie données par les dictionnaires est donc trompeuse. Les usuels persistent à reprendre, au mot près, une définition qui date du XVIII^e siècle,

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Jacques Merleau-Ponty suggère que si Comte s'autorise tardivement à employer le mot *cosmologie*, c'est que l'ancienne acception portant sur un objet défini a disparu, et ne peut plus prêter à confusion. Il ajoute qu'« en effet le mot "Cosmos" serait pour lui complètement vide de sens, car sa conception de l'Univers est entièrement et sans réserve dominée par la distinction fondamentale entre le *monde* et l'*Univers* ; le monde, c'est-à-dire tous les objets du système solaire, objets légitimes d'une science positive qui n'est autre que l'Astronomie ; l'*Univers*, c'est-à-dire le reste, qui échappera toujours aux prises de la science. » J. Merleau-Ponty, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme*, *op. cit.*, p. 274. Concernant le partage des disciplines et la hiérarchie des discours, Annie Petit ajoute que Comte n'est pas fermé à la poésie en général. Il aurait d'ailleurs envisagé de versifier son *Catéchisme positiviste* ; pour autant, la poésie doit toujours – selon lui – être au service de la science, dans sa phase théologique. Bien que Comte ait rêvé la composition d'un grand « poème de l'Humanité », cet aspect de sa pensée n'a pas été retenu par la postérité, et ne semble pas avoir servi de modèle à la poésie scientifique. A. Petit, [in] N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003, p. 20.

⁸⁸ R. Taton, *La Science contemporaine*, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁹ Voir notamment les analyses de Volny Fagès sur « Les origines cosmiques aux marges de l'Observatoire », dans sa thèse : « Cosmogonies scientifiques en France (1860-1920) : acteurs, pratiques, représentations », EHESS, 2012, p. 33-74, p. 80-98 et p. 123-158.

⁹⁰ Concernant les notes, nous renvoyons à nouveau à la thèse de Volny Fagès, *ibid.*, p. 80-98. Pour les poèmes, voir par exemple l'abbé Arzac, *La Cosmogonie, ou l'hypothèse anté-hexamérique, au point de vue de la pluralité des mondes et de l'Hydroscopie*, Aubenas, imprimerie de Léopold Escudier, 1859.

et font de la cosmologie une « science des lois générales », alors même que le sens du mot de science a subi de profonds bouleversements, liés notamment à la mutation des critères de l'objectivité⁹¹. La pérennité de cette formulation initiale cache un changement dans les valeurs d'usage de termes chargés d'idéologie. En effet, d'autres définitions de la cosmologie coexistent, aussi bien au sein des textes savants que dans certains registres mineurs du savoir encyclopédique.

D'un côté, le mot *cosmologie* est souvent employé pour désigner les représentations du cosmos dans le monde antique gréco-latin et oriental. On parle plus volontiers de la « cosmologie des Anciens » par opposition à l'« astronomie moderne » que l'inverse, comme si, au XIX^e siècle, la *cosmologie* était un mot daté sur le plan des connaissances du ciel. Il n'est donc pas étonnant que le terme apparaisse avec une fréquence régulière du début à la fin du siècle dans le *Journal des savants*, consacré à la philologie et aux civilisations anciennes⁹², alors qu'il n'apparaît dans les tables de *L'Année scientifique et industrielle* qu'en 1895, au lendemain de la mort de Louis Figuier, fondateur de la revue⁹³. D'une manière générale, avant la fin du XIX^e siècle, le terme *cosmologie* est fréquemment convoqué pour désigner des systèmes du monde invalidés par les connaissances ultérieures, et qui n'ont leur place dans les registres du savoir qu'au nom de l'histoire culturelle. On trouve des traces d'un tel emploi dans certaines analyses d'histoire des sciences, comme dans

⁹¹ Ces critères ne font d'ailleurs pas toujours l'unanimité, y compris dans le camp des savants. L'ingénieur Léopold Bresson (1817-1896) ouvre notamment son ouvrage *Idées modernes. Cosmologie – Sociologie* (Paris, Reinwald, 1888) par une discussion des définitions des mots *objectif* et *subjectif* selon le Littré. Il défend leur complémentarité en faveur du raisonnement théorique dans les sciences, en prenant pour exemple l'établissement de tables lunaires : « Mais voici que l'astronomie, partant d'un certain nombre d'observations célestes, en déduit, au moyen du calcul, une série de positions théoriques qui constituent ce que l'on appelle les tables lunaires [...], [qui] est à la fois le résultat et la preuve de l'exactitude et de la légitimité de la théorie. » *Ibid.*, p. 3. Bien qu'il considère la philosophie positive – ailleurs appelée *religion* – comme la seule véritable, il se prononce dans la préface de l'ouvrage en faveur d'une définition englobante de la cosmologie, à l'encontre de toute *doxa* positiviste : « Après avoir bien souvent réfléchi sur les problèmes et les mystères de la nature intime, de l'origine et de la fin des choses, dont l'esprit humain ne saurait se détacher, et qui m'ont été comme un refuge et un délassement au milieu d'occupations étrangères aux spéculations philosophiques, j'ai cédé, sur la fin de ma vie, à la tentation d'écrire mes réflexions. » *Ibid.*, p. vi-vii. Plus loin, il envisage d'expliquer « comment les conclusions d'A. Comte doivent être modifiées [...] pour faire une part suffisante à la liberté et à l'inconnu. » *Ibid.*, p. 294.

⁹² Entre les années 1840 et 1900, nous avons identifié une quinzaine d'articles mentionnant le mot de *cosmologie* au sujet de l'Antiquité grecque (Egger, septembre 1879 ; Levêque, mars 1884) et des textes sacrés de l'Inde (Burnouf, mai 1840, août 1884 ; J. Barthélemy-Saint-Hilaire, juin 1853, septembre 1868, février 1894). Il est employé avec une ironie grinçante à l'encontre de la « philosophie de Schopenhauer » par Ribot (décembre 1874). On note également un article du géologue et polytechnicien Gabriel-Auguste Daubrée, en 1880, consacré à « Descartes, l'un des créateurs de la cosmologie et de la géologie », dans lequel l'auteur entend montrer l'importance du système cosmologique cartésien à l'égard du développement ultérieur des savoirs astronomiques. Il cite notamment les succès de l'analyse spectrale, également placée sous l'égide de la cosmologie, ici considérée comme un hyperonyme (A. Daubrée, *Journal des savants*, Paris, année 1880, p. 165-175 et p. 206-221).

⁹³ Émile Gautier remplace Louis Figuier (1819-1894) à la tête de la revue en 1895. S'en suivent quelques changements dans la rédaction, dont un remplacement de la catégorie « Astronomie » par une catégorie « Cosmologie », englobant l'ancienne section « astronomie » ainsi qu'une seconde dédiée à la « météorologie ». Là encore, le terme *cosmologie* est employé comme un hyperonyme.

l'article d'Émile Lamé (fils du mathématicien Gabriel Lamé) sur les « Progrès de la Science antique. Formation de la science moderne d'Homère à Aristote », paru dans la *Revue contemporaine* en 1862. Il y évoque la « cosmologie naïve » d'Homère et la mythologie, considérée comme la « première forme de la science grecque ». Puis, rappelant la récurrence d'un schéma cosmique vertical dans les textes anciens, il conclut qu'« [a]u fond, toutes les cosmologies primitives sont les mêmes »⁹⁴. Quarante ans plus tard, ces préjugés ont encore cours, comme dans *Le Système du monde, des Chaldéens à Newton* (1913), par l'ingénieur et homme de lettres Jules Sageret (1861-1944). Le mot *cosmologie* y apparaît dans un chapitre relatant la « genèse de la cosmologie et de l'astronomie », affublé de compléments révélateurs dans les sous-titres : « Cosmologies “sauvages” » et « Cosmologies mythiques »⁹⁵, reléguant celles-ci du côté d'une pensée raciste de la primitivité ou des récits du *Rig Véda*. Seul Newton est épargné dans ce panorama progressiste, pour avoir donné à l'astronomie un « outillage scientifique » grâce auquel il est possible d'établir « un lien universel qui existe entre tous les objets sensibles, tant ceux de la terre que ceux du ciel »⁹⁶. Or Sageret justifie son propos en ces termes : « Donc, même de la part des gens qui reprochent à la science de ne rien nous faire connaître, la science la plus spéculative, la plus désintéressée, mérite des encouragements »⁹⁷. Preuve que les arguments positivistes avaient marqué les esprits.

Parallèlement, la cosmologie est parfois entièrement rapportée à la dimension métaphysique des questions qu'elle affronte, par exemple dans la *Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts* (1885-1902). La cosmologie y est exclusivement définie comme un « terme de philosophie » hérité de la métaphysique allemande, au mépris de toute chronologie⁹⁸ :

Ce mot signifie littéralement théorie du monde, et plus particulièrement du monde considéré comme un tout complet et ordonné, du *cosmos*. Cette expression a été mise en usage par Kant, qui appelle « cosmologie rationnelle » le travail de la raison pour saisir dans son unité « l'ensemble de tous les phénomènes », autrement dit la science de l'*objet*, comme il appelle « psychologie rationnelle » la science du *sujet pensant*. La cosmologie a pour objet l'idée rationnelle du *monde*, comme la psychologie l'idée du *moi* (*Crit. de la rais. pure*, trad. Barni, t. I, p. 390). – Passée

⁹⁴ É. Lamé, « Les progrès de la science antique. Formation de la science moderne, d'Homère à Aristote », *Revue contemporaine*, Paris, 1862, vol. 61, p. 547. Émile Lamé publie la même année un ouvrage sur *Julien l'Apostat*, remarqué pour son érudition (*Le Temps*, 10 décembre 1863, p. 2). Il meurt l'année suivante.

⁹⁵ J. Sageret, *Le Système du monde, des Chaldéens à Newton*, Paris, Félix Alcan, 1913, p. 45-46.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁹⁸ La première édition allemande de la *Critique de la raison pure* date de 1781. La *Grande Encyclopédie* passe sous silence non seulement l'édition antérieure du *Dictionnaire de l'Académie française*, mais aussi l'emploi du terme dans des travaux scientifiques d'importance, comme l'*Essai de cosmologie* de Maupertuis, évoquant les théories de Newton en 1751. En langue française, le mot apparaît d'ailleurs dès les siècles précédents (par exemple dans la *Cosmologie du Monde tant céleste que terrestre* de Jean Saulnier, Paris, Michel Daniel, 1618).

dans la langue courante de la philosophie classique, l'expression *cosmologie rationnelle* y désigne la partie de la métaphysique qui traite de la nature fondamentale et de l'origine des choses sensibles. Qu'y a-t-il, et y a-t-il quelque chose sous les phénomènes qui composent ce qu'on appelle communément le monde extérieur ? Qu'est-ce que la matière, en dernière analyse ? Qu'est-ce que la vie ? etc. – Le sens de l'adjectif *cosmologique* est dès lors très clair. On appelle *cosmologique* ce qui a rapport au monde considéré comme tout absolu. Les preuves cosmologiques de l'existence de Dieu, par exemple, sont celles qui se tirent de l'existence du monde, et tout particulièrement celle qui repose sur l'ordre et l'harmonie du *cosmos*⁹⁹.

Cette définition exprime ici, sous un jour particulièrement réducteur, le lien unissant pour une part la cosmologie et la métaphysique, voire la théologie ou la religion. La *Grande encyclopédie*, qui prétend être « [é]trangère aux querelles du jour », n'avoir « d'autre règle que l'impartialité de la science » et « expose[r] les faits avec une scrupuleuse exactitude, les théories diverses ou contradictoires avec impartialité »¹⁰⁰, confirme donc à quel point ce domaine du savoir est pris à parti dans des querelles idéologiques, parfois silencieuses ou inconscientes. En résulte une ambiguïté épistémologique et sémantique perceptible dans la diversité des emplois et valeurs du mot *cosmologie*. Celui-ci fait l'objet de définitions différentes, voire opposées, apparaissant dans les titres de traités portant sur divers sujets plus ou moins éloignés de la métaphysique, plus ou moins proches de l'astronomie positive. De fait, la cosmologie renvoie à des savoirs très anciens dont le statut varie en fonction des époques, comme le fait remarquer Micheline Grenet au sujet de l'astrologie¹⁰¹. L'auteur rappelle notamment qu'au XVII^e siècle, en dépit de la transition avérée vers un régime majoritairement rationnel de légitimité épistémologique, certaines « théories aberrantes » de « l'astrologie populaire ou savante » ne sont pas forcément disqualifiées par l'apparition de nouvelles explications cosmologiques¹⁰². Cette affirmation reste applicable au XIX^e siècle, qui donne une voix nouvelle à de nombreux faux savoirs ésotériques, à la faveur de religions inédites portées par Jean Reynaud, Charles Fourier ou Allan Kardec. Dans les mots de Jean-Claude Beacco :

Une telle caractéristique fait de l'astronomie une science à forte *composante métaphysique potentielle* (comme la préhistoire : mystère des origines, méditation

⁹⁹ *La Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, dir. M. Berthelot, H. Derenbourg, A. Giry et al., Paris, H. Lamirault et C^{ie}, 1885-1902, vol. 12, p. 1134. L'article est signé « H. M. » Il existe quatre rédacteurs susceptibles de répondre à ces initiales, comme en témoigne la liste des collaborateurs. Aucun d'entre eux, cependant, n'est homme de sciences.

¹⁰⁰ *La Grande Encyclopédie, op. cit.*, vol. 1, p. i. Il faut noter que dans cette même préface, les rédacteurs revendiquent le modèle de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, qui soulignait les implications métaphysiques du raisonnement cosmologique. La *Grande Encyclopédie* ne retient ici que cet aspect de la définition de la « cosmologie » rédigée par d'Alembert et Jean-Henri-Samuel Formey.

¹⁰¹ M. Grenet, *La Passion des astres au XVII^e siècle. De l'astrologie à l'astronomie*, Paris, Hachette, 1994, notamment p. 35-40 et p. 268-271.

¹⁰² *Ibid.*, p. 270.

sur l'univers) et donc à une forte potentialité *poétique*, à la fois du côté du lecteur et de celui du scripteur, qui peut tenir compte de ces attentes du lectorat¹⁰³.

Au XIX^e siècle, tandis que les critères de définition du savoir font l'objet de renouvellements méthodologiques fondamentaux, la cosmologie se trouve donc dans une position à la fois surplombante et décalée par rapport à la science moderne. Elle recouvre des réalités très diverses, parfois au prix de la contradiction, puisqu'elle semble relever autant de la connaissance scientifique que de la philosophie, voire de la mythologie ou du folklore. Dans les sources que nous avons évoquées, ces acceptions sont d'ailleurs souvent mêlées, mais aussi parfois présentées à l'exclusion les unes des autres, d'où une impression de confusion ou de divergence dans les caractérisations de la cosmologie.

Une définition, cependant, nous semble refléter la réelle ambiguïté sémantique que désigne ce terme au XIX^e siècle : celle de Camille Flammarion, dans le *Dictionnaire encyclopédique universel* (1894-1898). Pour ce dernier,

Cosmologie signifie science des lois par lesquelles est gouverné l'univers. La c[osmologie] serait donc la grande synthèse qui donnerait l'explication de tous les phénomènes du monde organique et du monde vivant, en les rattachant à leur véritable cause. Les anciens philosophes ont souvent cherché à faire cette synthèse de l'univers ; malheureusement, ne possédant aucune donnée scientifique bien établie, ils n'avaient d'autre guide que l'imagination et le raisonnement. Au lieu d'observer le monde, ils essayaient de l'inventer. Aussi les œuvres de cette nature, si considérables qu'elles soient, n'ont aucune valeur scientifique et n'intéressent que l'histoire de la philosophie. Cependant, si l'on se borne aux généralités sans entrer dans les détails qui sont du domaine des sciences physiques, il est exact de dire que toute doctrine philosophique a sa manière particulière d'envisager le monde, et, par suite, son système cosmologique¹⁰⁴.

En dépit de son caractère philosophique et orienté, le *Dictionnaire* de Flammarion a pour mérite de proposer une définition ouverte de la cosmologie, plus en accord avec la multiplicité des emplois du terme. Il en fait le dénominateur commun de tous les discours sur le cosmos, bien qu'il existe une cosmologie plus spécifiquement scientifique s'inscrivant dans le progrès des connaissances. En toute rigueur, la science, mais aussi les systèmes philosophiques, la métaphysique, les religions et les mythologies sont également fondatrices de cosmologies, bien que celles-ci n'aient pas le même statut.

¹⁰³ J.-C. Beacco (dir.), *L'Astronomie dans les médias. Analyses linguistiques du discours de vulgarisation*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, p. 18. Ces ambiguïtés expliquent peut-être en partie le fait que, parmi les ouvrages qui présentent une ambition cosmologique scientifique (à l'instar de *L'Astronomie populaire* de Flammarion), bien peu revendiquent le titre de *cosmologie*, terme aux connotations possiblement douteuses.

¹⁰⁴ C. Flammarion, *Dictionnaire encyclopédique universel*, Paris, E. Flammarion, 1894-1898, vol. 3, p. 87.

Pour Flammarion, la cosmologie a donc pleinement sa place dans le champ des savoirs, et les nouveaux critères de la science n'altèrent en rien l'importance et la valeur relative des systèmes anciens. En revanche, s'il ne dédaigne pas absolument les systèmes antérieurs ou non scientifiques, il reste attaché à la valeur de la vérité, que seule la Science (et non la science positiviste) semble garantir à ses yeux. Or dans ce cadre, contrairement à ce qu'affirme Auguste Comte dans le *Traité philosophique d'astronomie populaire*, poser certaines questions apparemment insolubles est non seulement légitime, mais participe au progrès des connaissances. L'astronome affirme encore que la cosmologie est en devenir. Si les théories d'Aristote, de Démocrite, de Descartes ou même de Newton sont insatisfaisantes ou partielles, c'est uniquement parce que notre savoir sur la structure et l'histoire de l'univers est temporairement limité¹⁰⁵.

La cosmologie scientifique, dans la définition proposée par Flammarion en 1898, comprend donc à la fois l'astronomie « positive » (portant essentiellement sur la cosmographie et l'astronomie de position), la récente astrophysique, et la cosmogonie, elle-même impliquant indirectement d'autres domaines scientifiques tels que la biologie et la géologie. Sous cet angle, la cosmologie apparaît comme un savoir fondamental, voire englobant à l'égard des autres sciences.

Le risque d'adopter une définition aussi large est cependant de perdre l'objet en lui-même. Les dernières lignes de la définition de Flammarion restreignent donc en partie le champ de la cosmologie à la connaissance des cieux, dont elle serait le domaine le plus important :

[L]a plus grandiose et la plus certaine des synthèses cosmologiques est assurément la *synthèse astronomique*, qui nous montre les astres peuplant l'espace avec leurs dimensions, leurs distances et leurs mouvements véritables et qui explique tous ces mouvements par la seule action de la loi de la gravitation universelle de Newton. Et ici, il ne s'agit pas d'hypothèses ou de conjectures : nous sommes en présence d'une vérité scientifique aussi solidement démontrée que peut le faire la science humaine et qu'il est impossible de nier sans détruire de fond en comble tout l'édifice de la science. La connaissance du véritable système du monde sidéral est une des plus belles conquêtes de l'esprit scientifique moderne, et l'une des plus propres à grandir l'intelligence humaine et à élargir la pensée philosophique. Voy. ASTRONOMIE, GRAVITATION¹⁰⁶.

Parce que la cosmologie au sens strict vise un savoir total sur le système de l'univers, elle concerne donc de façon privilégiée les connaissances à grande échelle portant sur l'espace sidéral.

¹⁰⁵ « Il est clair que toutes les tentatives que nous venons de rappeler succinctement étaient largement prématurées et que tout système cosmogonique doit s'appuyer avant tout sur les données positives de l'astronomie et de la physique. Il faut même convenir que la science moderne, malgré ses découvertes nombreuses et inattendues, est encore loin de permettre l'établissement d'un pareil système. [...] Si cependant toute tentative de synthèse générale est aujourd'hui impossible, la science nous permet au moins de construire des synthèses partielles qui n'embrassent, il est vrai, que certaines catégories de phénomènes, mais qui, du moins, élargissent considérablement nos connaissances cosmologiques et serviront de point de départ aux progrès que l'avenir nous réserve. » *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

C'est une des raisons pour lesquelles Flammarion insiste sur la valeur de la « *synthèse astronomique* », nous confrontant à des réalités qui dépassent peut-être la portée de certains de nos sens, mais pas de notre intellect. Les bulletins hebdomadaires de l'Académie des Sciences lui donnent d'ailleurs indirectement raison : lorsque sont abordées les questions de « cosmologie », entre 1840 et le début du XX^e siècle, il s'agit essentiellement de la composition et la trajectoire de comètes et météores¹⁰⁷, ces objets venus des profondeurs du cosmos, d'un inconnu que nous parvenons à comprendre, maîtriser et prédire grâce à notre capacité à penser la structure de l'univers.

La définition de la cosmologie donnée par Flammarion n'est pas moins partisane que les précédentes ; elle montre l'importance d'une méthode pleinement cosmologique aux yeux de l'auteur, qui croit à l'amélioration morale de la société par la popularisation des connaissances astronomiques¹⁰⁸. En revanche, parce que cette définition est large, inclusive et non discriminante à l'égard des textes anciens ou de ceux qui n'entrent pas pleinement dans les critères de la science positive, elle donne une image claire du terrain sur lequel la poésie du second XIX^e siècle s'est approprié les images de la cosmologie moderne et ancienne, son ambition totalisante ou ses enjeux philosophiques.

À l'issue de ce bref parcours sémantique et historique, la cosmologie apparaît donc comme un domaine discursif complexe, au croisement de plusieurs représentations du monde possiblement concurrentes. Quant aux enjeux idéologiques relatifs à la définition de la cosmologie, le second XIX^e siècle est un moment paradoxal de négociation, de remise en cause et de reconquête

¹⁰⁷ Dans les *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* (Paris, Bachelier / Gauthier-Villars), voir G. Daubrée, « Cosmologie. – Nouveau procédé pour étudier la structure des fers météoriques », janvier 1867, p. 685-688 ; *id.*, « Cosmologie. – Note sur une météorite tombée, le 20 mai 1874, en Turquie, à Virba près Vidin », juillet 1874, p. 276-277 ; G. Daubrée et S. Meunier, « Cosmologie. – Observations sur la météorite de Grazac ; type charbonneux nouveau qu'elle représente », janvier 1887, p. 1771-1773 ; G. Daubrée, sur une note de H.-A. Newton, « Cosmologie. – Document relatif à la trajectoire suivie par la météorite d'Ensisheim en 1492 », juillet 1891, p. 234-237, etc. Gabriel Auguste Daubrée (1814-1896) fut minéralogiste et géologue. Dans les mots de Marcellin Berthelot, il « n'hésita pas à aborder les hautes conceptions cosmogoniques » (M. Berthelot, *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Daubrée*, lue dans la séance publique de l'Académie des sciences du 19 décembre 1904, Paris, Institut de France, 1904, p. vii). Il contribua au développement et à la « mise en ordre de la Collection des météorites du Muséum », alors jugée considérable à sa nomination en 1861.

¹⁰⁸ « [L]a science n'est pas faite pour un privilégié sur mille ou dix mille ; elle est faite pour tout le monde ; elle se doit à tous les hommes ; elle est l'évangile moderne ; elle est le véritable, le seul salut du monde sorti de l'enfance et de la barbarie ; elle est la condition même du progrès de l'humanité. [...] L'entreprise, cependant, est assurément loin d'être irréalisable. Si même les lecteurs de l'*Astronomie populaire* le veulent, ils peuvent créer eux-mêmes leur propre observatoire. » C. Flammarion, *Astronomie populaire*, *op. cit.*, p. 829. Après avoir évoqué l'astronomie, « religion de l'avenir », il rappelle sa devise : « le Progrès par la science ! » *Ibid.*, p. 836.

silencieuse d'une légitimité épistémologique, que garantira durablement la théorie de la relativité au siècle suivant¹⁰⁹.

III. « ÂGE DU POSITIVISME » CONTRE « NOSTALGIE DU COSMOS »¹¹⁰, DE LE VERRIER À FLAMMARION.

Sur le plan scientifique, la transition vers le second XIX^e siècle s'ouvre sur un événement spectaculaire qui confirme et renforce le prestige de l'astronomie : la découverte de la planète Neptune par Le Verrier en 1846. Revenons sur cet événement, présenté par certains organes de presse comme la preuve la plus brillante de la loi de l'attraction universelle, mais aussi comme un événement intellectuel décisif, marquant le triomphe de l'analyse mathématique. Le Verrier parvient en effet à établir par le seul calcul l'existence d'une planète invisible aux frontières de notre système solaire, responsable de la perturbation des tables d'Uranus. Une notice de la *Nouvelle Revue encyclopédique*, annonçant la nouvelle en 1846, considère cette découverte comme un fait capital par lequel la science astronomique est sauvée du discrédit. Évoquant le moment inéluctable où les tables astronomiques se seraient révélées fausses sans explication apparente, l'auteur nous engage à « [nous transporter] par la pensée à l'époque où toutes ces anomalies eussent été constatées » :

[V]oilà l'astronomie qui ne sait plus rendre compte des mouvements qu'elle observe ; cette grande doctrine, qui avait toujours pris le pas sur toutes les sciences positives, va rétrogradant sans cesse, tandis que les autres continuent à avancer ; chaque siècle qui s'écoule lui apporte un nouveau démenti, et elle se voit ravir une à une toutes ses prérogatives. Que lui reste-t-il de ce qui assurait sa prééminence ? l'explication rationnelle de l'univers ?... elle enregistre chaque jour des phénomènes qu'elle ne comprend pas ; la simplicité de ses lois ?... elle impose au principe de la gravitation des restrictions de plus en plus nombreuses ; la certitude de ses prévisions ?... les prophéties à long terme lui sont interdites, ses éphémérides ne conviennent qu'à un moment de la durée, et la *mécanique céleste*, assujettie à des corrections toujours nouvelles, ressemble à ces chronomètres imparfaits, qu'il faut reporter de temps à autre chez l'horloger ; son autorité ?... elle ne peut plus offrir à la croyance populaire qu'un système caduc dont elle doute

¹⁰⁹ Merleau-Ponty parle de « disparition de la science cosmologique en tant que telle au dix-neuvième siècle, c'est-à-dire, de la recherche des propriétés de l'Univers considéré dans sa totalité – jusqu'à sa surprenante réapparition au vingtième siècle » [*the disappearance of cosmological science as such in the nineteenth century, that is, the investigation of the properties of the Universe considered in its totality – until its surprising revival in the twentieth century*]. J. Merleau-Ponty, « Laplace as a cosmologist », [in] W. Yourgrau, A. D. Breck (dir.), *Cosmology, History and Theology*, New York, Plenum Press, 1977, p. 283. Notre traduction. Stanley Jaki note encore le silence d'Urbain Le Verrier sur les questions cosmologiques, consacrant la réduction de l'investigation sidérale à une mécanique céleste (S. Jaki, *The Paradox of Olbers' Paradox*, New York, Herder and Herder, 1969, p. 157, cité par P. Vickers, *Understanding Inconsistent Science*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 135).

¹¹⁰ Les expressions sont de Jacques Merleau-Ponty.

elle-même !... Voilà ce que l'astronomie eût perdu dans cette grande déroute, dont les anomalies d'Uranus n'étaient que le premier signal.

Aujourd'hui, tout est réparé, et, par un singulier retour de fortune, la science a gagné en un jour autant qu'elle avait risqué de perdre. Les divagations apparentes d'Uranus ne sont pas seulement rectifiées, mais elles ont encore servi à découvrir une autre planète. L'ordre, qui semblait troublé d'une manière irréparable, est garanti pour toujours ; l'autorité de la science, un instant compromise, se trouve mieux assurée que jamais. La même découverte qui a restauré la théorie la perfectionne. Ce qui portait atteinte aux lois fondamentales de la nature est précisément ce qui les confirme. Désormais les prévisions astronomiques seront d'autant plus certaines qu'elles ont paru un moment plus douteuses¹¹¹.

Publiée sans revendication auctoriale claire dans la rubrique des « mélanges » de la revue, la notice est à la fois anecdotique par son statut, et révélatrice quant à la réception de la découverte d'une nouvelle planète. Elle repose notamment sur certains préjugés, généralement favorables, relatifs à l'astronomie. Celle-ci est d'abord présentée comme la première et la plus noble des sciences, *topos* lié à la longue histoire de l'étude des astres depuis l'Antiquité, mais aussi à l'ampleur de ses succès. L'auteur de la notice suggère encore que toute remise en cause de ses théories, qui fédèrent et subsument les acquis d'autres domaines du savoir (dont les mathématiques), peut constituer une remise en cause globale de la science. La découverte de Le Verrier est donc un triomphe dont la portée dépasse largement la simple révision des cartes célestes. Ajoutant une planète au système solaire, elle élargit notre « monde » au sein de l'univers, et confirme l'idée d'une progression des connaissances vers la vérité sur l'ordre du cosmos par la science mathématique, à l'encontre d'autres discours explicatifs.

Cette notice montre donc aussi bien la prééminence de l'astronomie dans les mentalités de l'époque, confirmée par le discours de la vulgarisation jusqu'à la fin du XIX^e siècle, qu'un certain soupçon à l'encontre des théories cosmologiques. Si les découvertes sur l'ordre de l'univers sont parmi les plus spectaculaires, elles semblent aussi les plus fragiles, en raison du degré d'abstraction et de la complexité qui les caractérise. Dans le cas de Neptune, ce sont les mathématiques qui permettent la confirmation définitive (du moins le croit-on¹¹²) de la théorie newtonienne convertie en réalité astronomique observable. Le succès des calculs de Le Verrier marque donc d'abord et avant tout le triomphe de la mécanique céleste, à savoir des mathématiques appliquées à l'astronomie de position en vertu de lois cosmologiques fondamentales. Elle marque en réalité la victoire d'une « cosmologie » restreinte définie selon les critères positivistes, caractérisée par l'application stricte de lois connues aux mathématiques célestes. Ce succès est donc à double

¹¹¹ « Notice sur la découverte de la planète Le Verrier », *Nouvelle revue encyclopédique*, Paris, Firmin Didot frères, 1846, vol. 2, p. 264-265. L'article est signé de l'initiale « T. » Il pourrait s'agir de Léon Thiessé, contributeur de l'ancienne *Revue encyclopédique*, mais nous sommes sans certitudes.

¹¹² En effet, la théorie de la relativité générale d'Einstein remet en cause le modèle cosmologique newtonien au début du XX^e siècle en contredisant l'idée d'un espace et d'un temps absolus.

tranchant, car il encourage une disjonction dans la recherche et la transmission des savoirs sur le ciel, au détriment d'une pratique plus ouverte et plus théorique de la cosmologie. Le changement est d'autant plus visible qu'en 1854, Le Verrier prend la direction de l'Observatoire de Paris, à la suite d'Arago.

Le Verrier est une figure emblématique de l'astronomie positive par ses méthodes de recherche, mais aussi par ses choix dans la réorganisation de l'Observatoire de Paris. Suivant un modèle tayloriste, il décide une limitation de la portée des missions des astronomes et segmente les tâches, déléguant l'observation à des vacataires. Une conséquence de ce nouveau système est notamment de rendre impossible toute conclusion générale et de limiter les raisonnements spéculatifs¹¹³. L'astronomie d'observation, la mesure et le calcul l'emportent sur le raisonnement cosmologique dans les lieux officiels de production du savoir sur les cieux. De ce point de vue, Camille Flammarion incarne un esprit de résistance à l'encontre de cette conception positiviste et réductrice de l'astronomie.

La carrière de Flammarion, né en 1842¹¹⁴, débute à l'âge de 16 ans comme « élève-astronome » à l'Observatoire, douze ans après la découverte de Neptune. À l'issue d'un bref entretien avec le Directeur et d'un examen de mathématiques, il pense voir son rêve réalisé en étant admis dans cette prestigieuse institution pour « corriger les positions apparentes des étoiles observées à la lunette méridienne ».

Vivre en pleine science, apprendre, étudier, chercher, découvrir, contempler les splendeurs du ciel, m'envoler à travers les plaines éthérées, visiter les autres mondes à l'aide des merveilleux instruments inventés par le genre humain : voilà les horizons merveilleux qui se déroulaient devant mon imagination. C'était pour moi le bonheur absolu.¹¹⁵

À sa grande déception, il constate que l'astronomie selon Le Verrier n'a rien à voir avec les méditations cosmologiques qui le poussaient vers ces études. Le contraste avec la réalité du métier d'astronome à l'Observatoire est brutal :

Dès mes premières journées de fréquentation, je m'aperçus que, sur mes cinq collègues, aucun n'aimait l'astronomie, aucun ne s'intéressait aux contemplations célestes, aucun ne voyageait en esprit dans les espaces infinis du ciel. J'avoue que

¹¹³ F. Locher, « L'empire de l'astronome : Urbain Le Verrier, l'Ordre et le Pouvoir », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, 2007, n° 102 p. 33-48. Voir également S. Schaffer, dans la traduction de F. Aït-Touati, L. Marcou et S. Van Damme, « Quand les astronomes marquent leur temps. Discipline et "équation personnelle" », [in] *La Fabrique des sciences modernes : XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Seuil, 2014, p. 273-275.

¹¹⁴ Dans les *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Flammarion remarque qu'il est né un 26 février, comme Étienne Montgolfier, François Arago et Victor Hugo. Il ajoute : « L'aérostation, l'astronomie, la poésie sont trois muses qui m'ont charmé. » C. Flammarion, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

je fus stupéfait de cette indifférence et que ce fut pour moi une véritable désillusion. [...] Excellents employés de bureau, calculateurs attentifs, ils ne voyaient rien au-delà des colonnes de chiffres. C'était le parfait service militaire, l'exécution ponctuelle de la consigne administrative. Très honnêtes bureaucrates. Assurément, Sénèque et Plutarque s'intéressaient beaucoup plus qu'eux aux questions astronomiques, et Voltaire devinait mieux qu'eux l'importance de l'astronomie comme base de la philosophie générale¹¹⁶.

Assez rapidement, le jeune Flammarion s'aperçoit que très peu observent le ciel, et que la majorité, dont Le Verrier lui-même, se cantonne aux calculs de positionnement. Ses collègues ne semblent pas même se préoccuper de la composition des planètes. À ce sujet, il ajoute :

Ainsi, l'astronomie physique, l'astronomie vivante, celle qui pour moi représentait l'admirable science du ciel, l'étude des conditions de la vie dans l'Univers, était en dehors des travaux du programme de l'Observatoire de Paris ! Je n'y pouvais croire, et je n'en revenais pas¹¹⁷.

Dans les *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Flammarion oppose en effet à plusieurs reprises l'« ancienne et léthargique astronomie mathématique », incarnée par les « fonctionnaires de l'Observatoire, depuis le Directeur jusqu'au dernier élève », à l'astronomie « vivante » qu'il entend promouvoir, ouverte aux questionnements sur le système de l'univers, son habitabilité, sa composition, ses origines¹¹⁸. Flammarion ne dédaigne pas les mathématiques ou la mécanique céleste mais, selon lui, elles ne sont qu'une base pour la véritable investigation astronomique :

J'admirais la puissance du génie mathématique, la précision des calculs, la valeur des méthodes, l'ingéniosité des constructeurs d'instruments, les résultats des observations, mais je ne m'expliquais pas que la curiosité fût si faible en ce qui concernait l'état physique, physiologique, vital, des divers mondes de notre système solaire, ainsi que sur le problème général des autres systèmes, chaque étoile étant un soleil, et que les travaux de l'établissement restassent pour ainsi dire purement administratifs. À côté de l'admirable astronomie mathématique, à côté de la mécanique céleste, il y avait pourtant place pour une recherche plus idéale, plus poétique, plus vivante¹¹⁹.

Sa conception de l'astronomie comme discipline cosmologique spéculative s'avère à l'usage incompatible avec la pratique de cette science à l'Observatoire. La première édition de la *Pluralité des mondes habités* parue en 1862, motivée par le constat d'un vide intellectuel dans l'institution

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 154. Sur le rôle de Voltaire dans la diffusion de la théorie newtonienne, voir le chapitre 3, « Le mystères du cosmos : le difficile héritage du rationalisme des Lumières » (p. 124-126).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 201-204. Nous pourrions encore citer cet extrait : « Pour moi, alors comme aujourd'hui, la mission de l'Astronomie n'était pas de s'arrêter à la mesure des *positions* des astres, mais devait s'élever jusqu'à l'étude de *leur nature*. [...] N'y avait-il donc pas, à côté de l'astronomie de position, base nécessaire de la connaissance du système du monde, place pour l'astronomie physique, pour l'étude des conditions de la vie dans l'univers ? » *Ibid.*, p. 156-157.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 201.

astronomique, lui vaut d'être renvoyé par Le Verrier, pour qui Flammarion ne semble plus être un « élève-astronome, mais un élève-poète¹²⁰ ». Pourtant, cet ouvrage, qui reprend le thème souvent débattu de l'existence de la vie dans d'autres systèmes planétaires, connaît un succès réel. La deuxième édition, contenant des conclusions philosophiques auxquelles Flammarion avait d'abord renoncé par économie, fait l'objet de nombreuses traductions (y compris en chinois et en « stéréotypie pour les aveugles¹²¹ »). Autre signe que Flammarion répondait à une certaine attente du public, son ouvrage fait l'objet de lectures commentées, parfois très critiques, mais aussi sérieuses, de la part de personnalités d'envergure telles que Sainte-Beuve, Charles de Rémusat, Allan Kardec ou l'abbé Moigno.

En réalité, ce qui pouvait n'être au départ qu'un simple élan de curiosité, provoqué par un même goût pour l'étude des sciences et des lettres, devient rapidement une position de principe déterminant deux conceptions incompatibles de la science de l'univers : d'un côté, la sèche astronomie mathématique de Le Verrier, positiviste dans son refus de la théorie et de la religion ; de l'autre, l'astronomie spéculative, sacerdotale et vulgarisée, ouverte aux questionnements philosophiques et au discours littéraire. En effet, pour Flammarion, « [i]l est indispensable que le système du monde moral et le système du monde physique forment une seule unité¹²² ». Ce que l'auteur de la *Pluralité* décrit en ces termes, c'est donc une ambition cosmologique au sens fort, qu'il espère réaliser dans ses études astronomiques. Sans jamais renoncer à l'idéal de vérité scientifique, il entend promouvoir un savoir total sur le cosmos, qui est pour lui l'astronomie véritable, donnant un cadre rationnel aux mystères des origines de l'univers, à l'hypothèse d'une vie sur d'autres terres, voire à l'existence de l'âme et de Dieu. Lorsqu'il écrit ses *Mémoires*, Flammarion considère que cette conception de l'astronomie, qu'il défendait dès son premier ouvrage et qui constitue « en quelque sorte, le programme de toute [s]a vie scientifique et littéraire¹²³ », est accomplie dans l'astronomie moderne, grâce aux progrès de l'analyse spectrale et de la photographie. C'est par l'astrophysique que lui semble pouvoir se réaliser le rêve d'une véritable cosmologie, espérée pour l'avenir dans la définition du *Dictionnaire universel*.

Malgré tout, force est de constater que quand Flammarion évoque les savoirs cosmologiques, il emploie presque toujours le mot d'*astronomie*. De son propre aveu, il apparaît pourtant clairement qu'il ne s'agit pas de l'astronomie de Comte ou de Le Verrier, mais bien d'une astronomie

¹²⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹²¹ *Ibid.*, p. 218.

¹²² *Ibid.*, p. 187. Cette affirmation est réitérée dans les derniers chapitres : « Le système du monde physique est le cadre du système du monde moral ; il est impossible de concevoir exactement celui-ci en dehors du premier. L'univers est une unité. De là une immense complexité d'études sans fin pour celui qui veut vivre dans la vérité. » *Ibid.*, p. 464.

¹²³ *Ibid.*, p. 204.

synthétique, relevant le défi du raisonnement cosmologique – parfois au prix de la forme scientifique. En effet, si Flammarion revendique une distinction stricte entre la cosmologie scientifique et les systèmes antiques, mythologiques ou religieux, il ne s'empêche pas de mêler constamment les discours de la science et des lettres, dans des livres de savoir ou de fiction, dans la vulgarisation¹²⁴ comme l'étude philosophique¹²⁵, dans les romans¹²⁶ comme la prose poétique¹²⁷. En ce sens, l'œuvre de Flammarion nous semble représentative de ce que Jacques Merleau-Ponty appelle une « nostalgie du cosmos¹²⁸ », perceptible dans des œuvres hybrides traduisant un attrait pour l'approche cosmologique du monde, en marge de l'astronomie positive.

À cette période, le modèle majeur de ce type de textes, y compris pour les œuvres de Flammarion, est le *Cosmos* d'Alexandre de Humboldt. Nous avons déjà évoqué dans l'avant-propos l'importance capitale de cet ouvrage pour l'histoire des rapports entre cosmologie et poésie. Précisons désormais quelle l'influence a pu avoir le naturaliste sur les pratiques d'écritures dans le monde savant français.

L'ambition du *Cosmos* est de proposer un tableau général du monde dans un style « descriptif, simple et scientifique », mais aussi « constamment mêlé au genre oratoire »¹²⁹. Humboldt entend ainsi « dominer le monde matériel, c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes physiques » et « faire rentrer dans le domaine de sa pensée la nature entière avec la riche plénitude de sa vie, et l'action des forces ou libres ou cachées qui l'animent »¹³⁰. Il prétend donc écrire au-delà des seuls domaines de la science, en ouvrant la connaissance aux questions spéculatives :

Le savant aime la simplicité de ces rapports numériques qui expriment les dimensions du ciel visible, la grandeur des corps célestes, leurs perturbations périodiques, et les trois éléments du magnétisme terrestre, de la pression atmosphérique et de la quantité de chaleur que le soleil verse en chaque saison de l'année sur tous les points de nos continents ou de nos mers. Mais ils ne sauraient suffire au poète de la nature, et moins encore à la multitude curieuse. La science contemporaine leur paraît avoir fait fausse route, parce qu'elle ne répond plus que par le doute à une foule de questions qu'on s'imaginait autrefois pouvoir faire rentrer dans son domaine, si même elle ne les déclare absolument insolubles¹³¹.

Ce que Humboldt défend indirectement ici, c'est la possibilité de reconstruire un discours cohérent sur le *Cosmos* qui fasse le lien avec certaines interrogations relatives à la philosophie, et en

¹²⁴ C. Flammarion, *Les Merveilles célestes*, op. cit. ; *Astronomie populaire*, op. cit.

¹²⁵ *Id.*, *Dieu dans la nature*, Paris, Didier et C^{ie}, 1867.

¹²⁶ *Id.*, *Récits de l'infini*, Paris, Didier, 1873 ; *Stella*, Paris, E. Flammarion, 1897.

¹²⁷ Voir certains textes de Flammarion dans *Clairs de lune*, Paris, E. Flammarion, 1894.

¹²⁸ J. Merleau-Ponty, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme*, op. cit., p. 8.

¹²⁹ A. de Humboldt, *Cosmos, essai d'une description physique du monde*, op. cit., vol. 1, p. 12.

¹³⁰ « Telle est la nature elle-même. Les scintillantes étoiles réjouissent et inspirent, néanmoins tout ce qui se meut sous la voûte céleste est soumis à des lois mathématiques. » *Ibid.*, p. 89.

¹³¹ *Ibid.*, p. 91.

particulier la métaphysique ou l'esthétique. Pour ce faire, il affirme la supériorité de la cosmologie à l'égard des autres sciences qu'elle inclut – comme le fait à sa suite Flammarion, lorsqu'il affirme que l'*astronomie* telle qu'il l'entend doit être la « base de la philosophie générale¹³² ». L'introduction du troisième tome du *Cosmos*, dans l'édition originale, s'achève sur une défense de la cosmologie, non comme une science à part, mais comme la matrice des sciences naturelles, sinon de toute connaissance :

Bien que le lien de causalité qui unit tous les phénomènes ne soit pas encore suffisamment connu, l'étude du Cosmos ne saurait être considérée comme une branche à part dans le domaine des sciences naturelles. Elle embrasse plutôt ce domaine en entier, les phénomènes du ciel aussi bien que ceux de la terre, mais elle les embrasse d'un certain point de vue, qui est celui d'où l'on peut le mieux recomposer l'ensemble du monde¹³³.

Or cet ouvrage s'ouvre sur des « considérations sur les différents degrés de jouissance qu'offrent l'aspect de la nature et l'étude de ses lois¹³⁴ ». Humboldt écrit pour le poète et les curieux, et non pour l'homme de science. En employant toutes les ressources d'un style élevé, il entend rendre raison du sentiment humain face aux merveilles du cosmos – sentiment éclairé par la connaissance de ses lois et particularités. Ce faisant, le naturaliste revendique un mode d'appréhension de l'univers dans le cadre duquel la poésie a toute sa place.

Cette ambiguïté implique des difficultés réelles de classement et d'évaluation dans tout travail d'histoire des sciences portant sur la cosmologie. Mais elle est au contraire très fructueuse lorsqu'il s'agit d'étudier la façon dont ce domaine du savoir informe la poésie du second XIX^e siècle, qui se nourrit de l'ouverture sémantique et méthodologique qui le caractérise. Parce qu'elle nous est apparue comme la plus englobante et la plus représentative, nous avons choisi de nous appuyer sur la définition de la cosmologie donnée par Camille Flammarion. Ce parti pris implique deux conséquences. La première est terminologique : nous employons dans ce travail le mot *cosmologie* de façon privilégiée, dans l'idée que la métaphysique, les religions, les mythologies produisent leur propre cosmologie au même titre que la science, bien qu'elles n'aient évidemment pas la même portée, le même statut, les mêmes méthodes. Mais nous évoquerons aussi l'astronomie, la cosmogonie et, le cas échéant, la cosmosophie, dans leurs sens spécifiques. Comme nous l'avons vu, la cosmologie est une science englobante ; l'emploi de termes appartenant à son champ sémantique ne marque pas un éloignement de notre propos, mais plutôt une prise en compte du

¹³² C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, op. cit., p. 154.

¹³³ A. de Humboldt, *Cosmos, essai d'une description physique du monde*, op. cit., p. 726.

¹³⁴ *Ibid*, p. 37.

dialogue privilégié entre la cosmologie et d'autres discours sur les astres ou le système de l'univers, confirmé par les poèmes de notre corpus.

La deuxième conséquence concerne la délimitation de ce corpus. En effet, considérée sous cet angle, la cosmologie au sens large inclut des discours ne relevant pas de la science positive (la philosophie, la mythologie, les religions) ; mais elle entretient également des rapports privilégiés avec l'ensemble des thèmes célestes, et s'éloigne paradoxalement de certains domaines du savoir qui la concernent de façon indirecte, tels que la biologie ou la géologie, champs bien représentés dans la poésie scientifique. Le chapitre suivant donnera donc des éléments de délimitation et de définition spécifiques pour la poésie cosmologique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en accord avec les choix terminologiques précédemment exposés.

Chapitre 2

La poésie cosmologique, variations et dépassements du didactisme

Tous les théorèmes de l'astronomie n'empêcheront jamais que la vue du ciel infini n'excite en nous une sorte d'inquiétude vague, un désir non rassasié de savoir, qui fait la poésie du ciel.

J.-M. Guyau
(*Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884)

Pour la cosmologie comme pour la poésie, le XIX^e siècle est un moment de mutations diverses et majeures. Par exemple, les grands modèles de prose poétique du siècle précédent, l'assouplissement des règles de la versification pendant le Romantisme, ainsi que l'apparition du poème en prose et du vers libre encouragent un élargissement du genre, accueillant des formes, voire des sujets nouveaux. Parallèlement, le spectre des multiples définitions de la cosmologie ouvre un large champ d'appropriation pour la littérature, ainsi que pour d'autres discours situés en dehors du domaine de la science positive. Plusieurs facteurs appellent alors le renouvellement d'une poésie portant sur le ciel ou le système de l'univers. D'abord, si celle-ci relève d'une tradition pérenne, elle se situe aussi à l'intersection de modèles divers, plus ou moins circonscrits et parfois critiqués au XIX^e siècle, tels que la poésie de la nature, la poésie philosophique, scientifique ou didactique. Ensuite, l'avancée des connaissances et l'évolution des modèles cosmologiques ne peuvent que bouleverser les usages de la poésie du ciel. Elle se situe donc à la conjonction de débats relatifs à la définition de la cosmologie et au bouleversement des formes poétiques.

Notre période, couvrant une large deuxième moitié du XIX^e siècle, est jalonnée de textes et recueils majeurs qui révèlent des effets de croisement, de superposition et de débats entre la poésie et la cosmologie comprise dans son acception la plus large. Elle porte également les traces d'un double héritage : d'abord, une valorisation inédite de la nuit et de son appareil stellaire au tournant du Romantisme ; ensuite, l'idée d'une qualité heuristique propre à la poésie moderne, voire d'une « poésie » intrinsèque à la recherche scientifique. Or ces définitions réciproques s'appuient de façon récurrente sur la défense d'un lien privilégié entre la poésie et l'astronomie, favorisée par l'intensification d'une vulgarisation scientifique ouverte à la littérature avec Humboldt, puis

Flammarion et leurs émules. Le corpus de textes que nous avons constitué témoigne de la prégnance de certaines traditions littéraires liées aux enjeux et formes de la poésie cosmologique, mais il révèle également l'ampleur des transformations dont elles firent l'objet.

I. QU'EST-CE QUE LA POÉSIE DU CIEL AU SECOND XIX^e SIÈCLE ?

1. *Le siècle des ténèbres : un âge d'or de la nuit*

La poésie inspirée par le spectacle du ciel bénéficie d'un moment particulièrement favorable au tournant du XIX^e siècle. L'essor du mouvement romantique à l'échelle européenne remet en avant l'importance de la poésie, tout en renouvelant l'imaginaire littéraire à la faveur d'autres espaces métaphoriques¹³⁵, dont la nuit et les cieux constellés sont des chronotopes privilégiés. La France n'échappe pas à cette évolution : dès la fin du XVIII^e siècle, et pour des générations à venir, la nuit étoilée est l'objet de méditations lyriques sur le modèle des poèmes d'Edward Young (1681-1765) ou – plus rarement – de Novalis (1772-1801). Comme le fait remarquer Alain Montandon dans un « essai sur le romantisme allemand » :

Il existe un certain nombre de courants littéraires qui favorisent à la fin du siècle des Lumières l'apparition privilégiée de la nuit. Il s'agit d'un ensemble complexe qui comme l'amour chez Stendhal, pourrait-on dire, donne lieu à un phénomène de cristallisation¹³⁶.

Dans les recueils de ces poètes étrangers, la nuit n'est pas qu'un simple motif descriptif destiné à mettre en valeur un lyrisme personnel. Les *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* d'Edward Young, traduites en français par Le Tourneur dès 1769, connaissent un succès européen durable, en particulier pendant le Romantisme. Or les *Nuits*, selon le titre français, sont des méditations abordant les grands problèmes de la cosmologie, tels que le lien entre l'ordre du cosmos

¹³⁵ Voir notamment A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le Romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, [1937] 1993 ; M. Milner, *L'Envers du visible*, Paris, Seuil, 2005 ; J.-P. Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1999 ; H. Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, J. Corti, [1965] 1988.

¹³⁶ A. Montandon, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 13. Dans la préface, Alain Montandon considère l'éclairage public comme un phénomène déterminant dans le bouleversement de la perception de la nuit en Europe et dans la consécration du moment nocturne pendant le Romantisme, qui lui confère une « profondeur et une substance » inédites (*ibid.*, p. 18). Le critique va jusqu'à faire de cette valorisation de la nuit un changement de paradigme prenant acte du « passage de la *mimésis* à la *poiésis* qui marque le début de la littérature au sens moderne, c'est-à-dire de l'acte même d'écrire, comme le dit Foucault dans *Les Mots et les choses*. » Sans nécessairement aller jusque-là, il est clair que le Romantisme encouragea une valorisation extrême et durable de la nuit dans l'imaginaire poétique, moment dont les perceptions évoluent nécessairement avec la transformation de l'espace public, et avec l'avancée des connaissances astronomiques. Sur ce sujet, voir aussi V. Jankélévitch, *Le Nocturne, avec 13 exemples musicaux*, Lyon, Audin, 1942, p. 2.

et les preuves de l'existence de Dieu¹³⁷, ou la pluralité des mondes habités¹³⁸. S'opposant à la clarté, métaphore de la raison et valeur par excellence au siècle des Lumières, l'obscurité de la nuit chez Young, puis Novalis, auteur des *Hymnes à la nuit* (1800), est un moment privilégié pour l'accès à une connaissance mystique du cosmos¹³⁹.

Sur le plan des formes poétiques, d'après Nathalie Vincent-Munnia, les premières publications de Young ou Novalis coïncident avec l'apparition progressive du poème en prose, un bouleversement dont prend acte le *Spleen de Paris* en 1855¹⁴⁰. Selon elle, il ne s'agit pas d'une coïncidence, car ce genre trouve notamment ses racines dans la prose poétique qui fait le succès des traductions de Le Tourneur ou Baour-Lormian¹⁴¹. Mais ce n'est pas tout : durant les années d'émergence du poème en prose, entre 1750 et 1850, la rencontre du genre poétique et du thème cosmologique acquiert une légitimité particulièrement forte dans la théorie kantienne du sublime, à la suite de Longin et de Burke, ainsi que dans les principes de la *Naturphilosophie* dont Novalis est une figure majeure.

Du côté de Kant, selon le deuxième livre de la *Critique de la faculté de juger* (1790), c'est l'infini, notamment révélé par les cieux (et corollairement, par les études astronomiques), qui provoque le sentiment du sublime. Les premiers commentateurs français de Kant ne manquent pas de rappeler le lien entre le motif cosmologique et ce registre¹⁴², si souvent employé dans la seconde

¹³⁷ E. Young, XX^e nuit, « Méditation sur les cieux », *Les Nuits*, trad. Le Tourneur, Paris, Lejay, 1769, p. 214.

¹³⁸ E. Young, XXI^e nuit, « Les cieux. La pluralité des mondes », *Les Nuits, op. cit.*, p. 171-192.

¹³⁹ Young écrit notamment : « Moi j'invoque la nuit et je cherche son obscurité sacrée. Mes chants ne sont point des chants de joie [...]. Oui, c'est la clarté tranquille des étoiles qui éclaire le mieux les pas du génie. C'est avec la nuit que la fée s'éveille. C'est au milieu des ténèbres que l'âme reçoit ses plus vives illuminations et que sa vue devient plus perçante [...]. Dans ces instants d'un calme parfait, l'âme commerce librement avec les Cieux et correspond avec Dieu. [...] Dieu fit la nuit et ses astres pour élever l'âme, échauffer le génie et entretenir dans le cœur de l'homme l'amour de la sublime sagesse. [...] Dans tous les siècles, dont la lune a éclairé les nuits, elle fut une lampe allumée par le Créateur pour les veilles du sage ; c'est aux rayons de sa lumière épurée, qu'il cherche et rencontre la vérité. » E. Young, *Les Nuits, op. cit.*, p. 285-301. Concernant Novalis, voir la préface de G. Bianquis, [in] Novalis, *Hymnes à la nuit [Ymnen an die Nacht]*, Paris, Aubier / Mouton, 1943.

¹⁴⁰ Dans les *Petits poèmes en prose*, Baudelaire propose une définition du poème en prose qu'il rapporte à *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (1842). L'imposante étude de Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, montre que cette généalogie est bien plus ancienne et complexe (*op. cit.*).

¹⁴¹ Pierre Baour-Lormian (1770-1854) fut le traducteur des poèmes du barde Ossian, fiction de James MacPherson, dans *Poésies gaéliques en vers français* (Paris, P. Didot l'aîné an IX/1801). Sur l'influence des traductions dans l'émergence du genre du poème en prose, voir M. Bellot-Antony et D. Hadjadj, « Traduction et prose poétique : le cas d'Ossian (1760-1777) », [in] N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, *op. cit.*, p. 181-194 ; C. Smethurst, « Prose poétique et poème en prose chez Chateaubriand », [in] *ibid.*, p. 301.

¹⁴² Voir M. Veyland, *Essai sur le sentiment du beau et du sublime, traduit de l'Allemand du célèbre Kant* (Paris, Dentu, 1823, p. 7) : « [L]a nuit est sublime, le jour est beau. Supposez un homme dont le sentiment naturel possède à un haut degré le sentiment du sublime, supposez-le seul, [...] plongé dans le profond silence d'une soirée d'été, lorsque la lumière tremblante des astres perce à travers les pâles ombres de la nuit, et que la lune solitaire montant à l'horizon vient éclairer les ténèbres, cet homme ne résistera pas

moitié du XIX^e siècle par les vulgarisateurs de la science. L'adjectif *sublime*, fréquemment rencontré sous la plume de ces derniers, vient à l'appui d'un nouveau stéréotype aussi répandu que débattu : l'idée d'une poésie intrinsèque à la science, dont l'astronomie serait l'exemple le plus parlant¹⁴³. Parallèlement à l'idéalisme kantien, la *Naturphilosophie*, portée par Schelling, les frères Schlegel ou Novalis, définit un autre mode d'accès à la connaissance du cosmos, à la faveur d'une conception holiste des savoirs et des discours. Sans entrer – pour l'instant – dans le détail de cette pensée, disons d'emblée que cette mouvance philosophique donne à son tour une assise théorique fondamentale au lien entre la poésie et le cosmos¹⁴⁴. Au milieu du XIX^e siècle, presque cent ans après la première parution des *Night Thoughts* de Young, la nuit étoilée est devenue un cliché du Romantisme, illustré par les « monstres sacrés » de la poésie tels que Hugo ou Lamartine, auteur dont l'influence perdure au moins jusqu'à la fin des années 1890¹⁴⁵.

C'est dans ce contexte que paraît la traduction française du *Cosmos* de Humboldt, en 1843. Évoquons une dernière fois cet ouvrage, pour mesurer son impact sur la critique de l'époque. Mêlant tableaux scientifiques et considérations littéraires, empruntant souvent les modes de la prose poétique, le *Cosmos* est une vibrante défense des beautés du monde dévoilé par le savoir scientifique. Traçant un lien intime entre la connaissance de l'univers et la littérature, lien fondé sur le « sentiment de la nature¹⁴⁶ », cet ouvrage constitue un gage de légitimité supplémentaire pour toute forme de poésie portant sur les astres et le système du monde. De fait, l'explication des phénomènes célestes, au carrefour de l'épistémologie et de l'esthétique, y est souvent accompagnée

aux idées nobles, touchantes ou sublimes qui viendront l'assaillir de toutes parts ; il se sentira transporté dans des sphères inconnues ; de l'enthousiasme le plus vigoureux il sera entraîné dans les sentiments les plus héroïques de l'amitié et du mépris du monde, et suivant ses mœurs et la force de son esprit, s'élancera au-delà des limites du temps et de l'espace imposées à la faible humanité ». En des termes quasi similaires, voir aussi A.-H. de Keratry, *Examen philosophique des « Considérations sur le sentiment du sublime et du beau, dans le rapport des caractères, des tempéraments, des sexes, des climats et des religions », d'Emmanuel Kant*, Paris, Bossange frères, 1823, p. 261-262.

¹⁴³ Voir C. Flammarion, *Astronomie populaire* : « Présentées à notre esprit sous leur véritable aspect, les découvertes et les généralisations de la science moderne constituent donc le plus sublime des poèmes qui se soit jamais offert à l'intelligence et à l'imagination de l'homme » (*op. cit.*, p. 311). Ou encore Jean-Marie Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* : « L'hypothèse est une sorte de roman sublime, c'est le poème du savant » (Paris, Félix Alcan, 1884, p. 141), etc.

¹⁴⁴ Nous reviendrons sur ce point au chapitre 3 (« La réaction poétique : la voie d'un nouvel orphisme », p. 166-168).

¹⁴⁵ Sur la question des *topoi* littéraire, voir l'analyse du motif poétique du coucher de soleil dans J. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992, p. 36-37. Voir au chapitre 5, la n. 1071 (p. 360).

¹⁴⁶ Humboldt définit ce sentiment comme une injonction à connaître au-delà des apparences phénoménales : « Pour embrasser l'ensemble de la nature, il ne faut pas s'en tenir aux phénomènes du dehors. Il faut faire entrevoir du moins quelques-unes de ces analogies mystérieuses et de ces harmonies morales qui rattachent l'homme au monde extérieur ; montrer comment la nature, en se reflétant dans l'homme, a été tantôt enveloppée d'un voile symbolique qui laissait entrevoir de gracieuses images, tantôt a fait éclore en lui le noble germe des arts. » A. de Humboldt, *Cosmos, op. cit.*, vol. 2, p. 346.

d'une revendication de corrélation entre l'inspiration poétique et le spectacle du ciel¹⁴⁷. Outre l'usage d'une prose poétique, la beauté du sujet, susceptible d'inspirer en chacun le sentiment du sublime, encourage à définir l'œuvre de Humboldt comme un écrit poétique.

Ainsi, le critique et philosophe Elme Caro¹⁴⁸, dans un article consacré à la « Philosophie de Goethe », pose en 1866 la question de ce que peut être, à l'ère moderne, un véritable poème de la nature. Évoquant les poèmes inachevés de Lebrun, Fontanes ou Chénier, il constate l'ignorance que pouvaient avoir ces auteurs de la « science positive », et en conclut que « [t]out cela n'est pas de la science, c'est la vague ivresse de la nature, une physique poétique, un thème à beaux vers »¹⁴⁹. Pour lui,

Au XIX^e siècle, avec l'abondance prodigieuse des détails que la science a recueillis et la précision sévère des lois dans lesquelles elle a fixé cette masse confuse de faits, il n'y a guère qu'un poème possible sur la nature. Ce poème, c'est M. de Humboldt qui a eu la gloire de l'écrire, et il s'appelle le *Cosmos*. [...] Il n'a pas enchaîné les détails infinis de la réalité vivante dans les liens d'une œuvre didactique ; il a fait mieux, il nous en donne à chaque instant, dans des poèmes variés, le sentiment et la vue d'ensemble ; il ouvre devant nos yeux les abîmes muets de l'être et du temps ; il se plaît à ressentir le vertige et le frisson du mystère cosmique, qui révèle Dieu aux uns, qui le remplace pour les autres¹⁵⁰ [...].

Nous le verrons, la définition de Caro, faisant du *Cosmos* le seul poème possible sur la nature, reflète en partie les problèmes soulevés, après le triomphe du Romantisme, par la spectaculaire disqualification dont avait fait l'objet la « poésie scientifique » du Premier Empire¹⁵¹. Elle témoigne aussi plus largement d'une difficulté dans le classement d'objets hybrides, s'inscrivant à rebours de la spécialisation des savoirs, mais aussi de la séparation des discours de la science et de la littérature, jusque dans les pratiques d'écriture et le style¹⁵². Les ouvrages de la vulgarisation en astronomie reflètent cette opposition, en donnant une place d'importance à la poésie par la citation ou la prose poétique¹⁵³, voire en se revendiquant de la littérature. Pour la science astronomique, ce double phénomène n'est pas rare dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Flammarion, par

¹⁴⁷ Voir par exemple A. de Humboldt, *Cosmos, op. cit.*, vol. 1, p. 39.

¹⁴⁸ Elme-Marie Caro (1826-1887) fut un académicien, philosophe et critique littéraire majeur du XIX^e siècle, auteur de très nombreux articles dans *La Revue des deux mondes*. Il fut également professeur à la Sorbonne. Ses critiques littéraires faisaient souvent autorité. Comme nous le verrons, il est l'un des rares à avoir défendu la poésie de Louise Ackermann (voir le chapitre 4, p. 213).

¹⁴⁹ E. Caro, « La Philosophie de Goethe », *Revue des deux mondes*, vol. 62, 1866, p. 409-410.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 410.

¹⁵¹ Voir plus bas : « La voie didactique : un héritage controversé », p. 70 et suivantes.

¹⁵² Suivant les analyses de Jacques Merleau-Ponty, ce phénomène, particulièrement visible au sujet des hypothèses cosmogoniques, peut s'expliquer par la confrontation de plusieurs idéologies relatives aux savoirs sur le cosmos, parmi lesquelles la *Naturphilosophie*, ayant la « prétention de produire un discours sur le monde qui fût extérieur à celui de la science positive et pourtant adéquat à son objet ». J. Merleau-Ponty, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme, op. cit.*, p. 146.

¹⁵³ Ce phénomène n'est cependant pas spécifique au sujet astronomique, et concerne la vulgarisation de toutes les branches du savoir.

exemple, qui considère ses *Merveilles célestes* (1862) comme une « œuvre littéraire [plutôt] qu'un traité scientifique¹⁵⁴ », y traduit de très nombreux poètes¹⁵⁵. De même, Amédée Guillemin, dans la préface du *Ciel* (1864), affirme que son ouvrage « n'est pas, à dire vrai, un livre de science, mais un tableau fidèle des phénomènes offerts par le ciel à l'admiration intelligente de l'homme¹⁵⁶ », convoquant par métaphore le modèle de la peinture et de la poésie descriptive. Se défendant par ailleurs de traiter de cosmologie spéculative, et en particulier du problème de la pluralité des mondes habités, Guillemin reconnaît que la profondeur philosophique de ce savoir particulier est une nécessité ; mais elle est aussi un argument en faveur de l'identité entre les termes finals de la science et de la poésie :

[...] l'esprit le plus froid, le moins accessible aux suggestions de la fantaisie, ne saurait entièrement s'en défendre ; malgré lui, vient un moment, une heure de rêverie, où il se pose les mêmes problèmes ; et vraiment, nous ne pouvons nous en plaindre : n'est-ce pas une preuve de plus à l'appui d'une vérité qui de jour en jour devient plus éclatante, à savoir que la science touche à la poésie¹⁵⁷.

Réciproquement, ce brouillage des frontières discursives implique une réinterprétation de l'idée de poésie de la nature. Dans un contexte de remise en cause des formes poétiques, elle vient à l'appui d'une définition large du genre, où le sujet choisi joue un rôle majeur. Mais en retour, le ciel étoilé étant par tradition une source d'inspiration valide, toute restitution sensible des réalités cosmologiques peut venir concurrencer la poésie. Ainsi, pour Flammarion, celle-ci ne tient pas aux rimes, mais à une qualité intrinsèque du dire, garantie par la beauté des objets qu'il chante. À ce titre, Galilée serait, selon lui, plus poète que Boileau.

¹⁵⁴ C. Flammarion, *Les Merveilles célestes*, Paris, L. Hachette, 1867 (2^e éd.), p. ii.

¹⁵⁵ Tous les ouvrages de vulgarisation de Flammarion présentent des citations. La première édition des *Merveilles célestes* (1865), notamment, cite longuement de grands noms de la littérature française (Hugo, Lamartine, Musset, Voltaire, Chénedollé), d'autres moins connus (Daru, Ricard), d'autres encore empruntés à la littérature étrangère (Goethe, Pope, Newland, Longfellow, Thomas Moore, Maria Lucretia Davidson). Cosmin Dina, dans l'article « Astronomie et poésie didactique en France. Enquête sur la disparition du genre », interprète le remplacement ultérieur de ces citations par des illustrations comme un indice du statut essentiellement illustratif de la poésie dans cet ouvrage ([in] H. Marchal, M. Louâpre, M. Pierssens [dir.], *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, op. cit., p. 225). Il est vrai que Flammarion lui-même juge ces citations superflues dans les éditions successives. En revanche, ce refus de la « surabondance de poésie rimée » se double d'une revendication essentielle : « La poésie du spectacle direct est en effet préférable à toute interprétation littéraire. » (C. Flammarion, *Les Merveilles célestes*, op. cit., 1867, p. ii). Il s'agit donc moins d'un refus de la poésie que d'une extension de sa définition et de son champ d'application.

¹⁵⁶ A. Guillemin, *Le Ciel : notions d'astronomie à l'usage des gens du monde et de la jeunesse*, Paris, L. Hachette et C^{ie}, Paris, 1864, p. i.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. iii. Évoquant plus loin la « splendeur » du ciel étoilé qui suscite, pour le contemplateur, « une émotion profonde, religieuse, indéfinissable, mélange d'admiration, de calme et de douce mélancolie », l'auteur convoque « les belles strophes du plus harmonieux de nos poètes » en reproduisant un extrait du poème « Le soir », d'Alphonse de Lamartine. *Ibid.*, p. 3.

Et quant à la forme littéraire elle-même, est-ce que Galilée, est-ce que Kepler, est-ce que Cassini n'ont pas écrit de charmantes pièces de vers¹⁵⁸ ? Et puis encore, la poésie n'est-elle pas, bien souvent, aussi belle, aussi profonde, en certaines pages de prose qu'en versification ? Lamartine, Victor Hugo, ne sont-ils pas poètes même en prose ? Et Boileau, le législateur de l'art poétique, peut-il être vraiment qualifié de poète ? Uranie, muse de l'astronomie, et Calliope, muse de la poésie, sont sœurs¹⁵⁹.

Ce point de vue n'est d'ailleurs pas isolé. Jusqu'à la fin du siècle, de nombreuses voix s'élèvent pour défendre la compatibilité profonde des sciences et de la poésie¹⁶⁰, si ce n'est leur identité : pour certains, la nature faisant l'objet de l'enquête scientifique renferme une poésie intrinsèque qui ramène naturellement sa connaissance à l'esthétique et au genre littéraire¹⁶¹ ; pour d'autres, les thèmes abordés par les savants, touchant au sublime, en font des poètes malgré eux¹⁶² ; pour d'autres encore, la quête scientifique rejoint les enjeux d'une poésie véritable, attentive à l'harmonie du monde¹⁶³ ; ailleurs, l'idéal de la science coïncide avec celui de la poésie, à savoir une contemplation métaphysique permettant d'établir un lien entre l'homme et le Créateur¹⁶⁴ ; enfin, la

¹⁵⁸ Sur ce point, voir F. Aït-Touati, *Contes de la Lune : essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011 ; *id.*, *Fictions of the Cosmos: Science and Literature in the Seventeenth Century*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2011.

¹⁵⁹ C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁶⁰ R. Ghil, *De la Poésie scientifique et autres écrits*, éd. J.-P. Bobillot, Grenoble, ELLUG, [1909] 2008 ; Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris, Lemerre, 1901 ; etc. Sur ce point, voir notamment H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 19-29 et p. 493-580.

¹⁶¹ Chez le mathématicien Alphonse Valson (1826-1901) : « Une campagne couverte d'abondantes moissons, un paysage resplendissant de verdure et de lumière, un coucher de soleil à l'horizon d'une mer calme et sereine, une nuit d'été embellie par les feux de ses milliers d'étoiles, sont autant de tableaux qui possèdent par eux-mêmes une beauté sensible dont l'âme peut être charmée et ravie [...]. Il y a sans doute dans ces divers spectacles un fonds réel de poésie ; l'artiste, le peintre, le poète pourront y trouver d'heureuses inspirations, et produire ainsi des œuvres considérables [...]. » A. Valson, *Du sentiment de l'idéal et de la poésie dans la science et chez les savants. Discours de réception à l'Académie des Sciences, Belles-lettres et Arts de Lyon, lu en séance publique le 19 décembre 1882*, Lyon, Association typographique, 1883, p. 5-6.

¹⁶² Selon C. P. Viallet, par exemple, en dépit du dédain de Pascal pour les arts d'agrément, ce dernier fut « le plus grand poète du XVII^e siècle » : « à côté d'une propension naturelle à l'exactitude scientifique, il y a, dans son âme, un sentiment très vif des misères humaines, de l'infini, de la Divinité ; il y a de l'amour, il y a de la charité. Ce logicien est un sensitif : en lui se fusionnent, si l'on peut dire, les deux tendances les plus contraires de l'esprit humain : l'une, positive, qui glace le cœur ; l'autre, sentimentale, qui le passionne au contraire et le remplit d'ardeurs et d'enthousiasme. Enfin, chez Pascal, le sentiment s'associe à une imagination puissante qui en décuple la force : Pascal est exalté, il est mystique, et ce sont là des qualités propres au poète. » C. P. Viallet, *La Poésie de Pascal*, Grenoble, F. Allier, 1897, p. 7-8.

¹⁶³ À nouveau chez Valson : « [...] quand le savant veut ensuite remonter à l'origine pour découvrir les causes et les lois, il est bien obligé de sortir du domaine des faits, car les faits, ou les phénomènes, comme on les appelle encore, ne sont, en définitive, que des apparences ou des signes sous lesquels se cachent les substances et les causes, et il faut pénétrer plus avant pour atteindre la région supérieure où résident ces êtres que Platon définit si énergiquement : “*ta on ontôs*”, c'est-à-dire les êtres qui existent essentiellement. / Or, cette région supérieure est précisément celle de l'idéal, et l'idéal est le fonds même de la poésie. » *Du sentiment de l'idéal et de la poésie dans la science et chez les savants*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁴ Chez Hippolyte de Villeneuve-Flayosc : « N'est-ce pas dans le type divin de la vérité et de la beauté, dans l'harmonie idéale, dans la perfection suprême que se trouvent réunis tous les attraits de la science ? Là naissent les flammes de la poésie intérieure qui brûlent au fond de l'âme du savant. La science véritable n'est

science peut aussi constituer une voie de régénération pour la forme poétique, dont les métaphores usées ne permettent plus un véritable chant de la nature¹⁶⁵. Dans tous les cas, le sujet cosmologique – parce qu’il est considéré comme un des plus spectaculaires, mais aussi un des plus englobants – est avancé comme une preuve ultime des qualités « poétiques » de la science¹⁶⁶.

En prolongement de ces arguments, le poète et critique Jean-Marie Guyau propose en 1884, dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, une définition de la « poésie du ciel », comprise non comme une forme littéraire, mais comme une valeur intrinsèque de ce thème qui donne force et légitimité à tout poème sur le cosmos. Il affirme d’abord que le mystère, nécessaire à l’imagination poétique, ne peut être détruit par la science qui ne pourra jamais tout expliquer. Puis il défend la portée cosmologique de la poésie, garante de la dignité du genre :

La poésie comme la science est une interprétation du monde ; mais les interprétations de la science ne nous donneront jamais ce sens intime des choses que nous donnent les interprétations de la poésie, car elles s’adressent à une faculté limitée, non à l’homme entier : voilà pourquoi la poésie ne peut périr. Tous les efforts du savant tendent à abstraire des choses qu’il observe sa propre personnalité ; mais, après tout, le cœur humain est une partie maîtresse du monde ; entre lui et les choses doit exister une nécessaire harmonie : le poète, en prenant conscience de cette harmonie, n’est donc pas moins dans le vrai que le savant ; un sentiment vaut autant par lui-même qu’une sensation ou une perception. Ce n’est pas seulement la chose vue qui a une « valeur objective », c’est l’œil même qui voit. Nous ne pouvons pas plus abstraire notre cœur du monde que nous ne pourrions arracher le monde de notre cœur. Tous les théorèmes de l’astronomie n’empêcheront jamais que la vue du ciel infini n’excite en nous une sorte d’inquiétude vague, un désir non rassasié de savoir, qui fait la poésie du ciel¹⁶⁷.

La question du dialogue entre la cosmologie et la poésie dépasse donc largement le simple renouvellement d’un imaginaire. Si ces deux domaines et discours sont compatibles par essence,

qu’une tendance vers Dieu, vers le foyer de toute poésie. » *La Poésie de la science*, Marseille, Barlatier-Feissat, 1873, p. 4 ; voir aussi A. Valson, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁶⁵ Chez Nicolas Joly, président de l’Académie royale des Sciences de Toulouse : « fille de Virgile et d’Homère, [la Nature physique] appelle la Fable à son aide, et celle-ci lui prête complaisamment ses charmes les plus doux. C’est ainsi que l’Aurore retrouve encore parmi nous ses antiques doigts de rose ; que Zéphyr nous rafraîchit de temps en temps de son haleine embaumée ; que Flore elle-même nous envoie ses parfums. Mais, il faut en convenir, ces images gracieuses ont beaucoup perdu de leur fraîcheur : c’est une monnaie dont l’empreinte s’est effacée par un fréquent usage, et qui maintenant n’a plus qu’une mince valeur. » Pour renouveler la poésie, il faut donc s’attacher au vrai et aller « s’asseoir avec les de Humboldt sur la cime des Andes », car « la Nature est un magnifique poème, et les Sciences qui s’y rattachent sont elles-mêmes pleines de poésie. » N. Joly, *De l’étude de la nature physique, et spécialement des sciences naturelles dans leurs rapports avec la poésie*, discours prononcé à l’ouverture de la séance publique du 30 mai 1847, p. 7-8.

¹⁶⁶ Un autre exemple de la force de tels préjugés est donné par les querelles pour la dénomination des objets célestes. Ainsi de Neptune, que les savants ne purent se résoudre à appeler « planète Le Verrier ». Pendant plusieurs années, la planète porta pourtant le nom de son découvreur, à la suggestion de François Arago. Des débats éclatèrent à l’encontre de ce choix, qui fut abandonné au profit d’un nom mythologique. Le changement est principalement dû à l’attachement de la communauté scientifique à une tradition du lien entre la cartographie céleste et la mythologie antique – mais il n’est pas impossible que le terrible caractère de Le Verrier, qui lui valut de grandes inimitiés, soit également en cause dans ce revirement.

¹⁶⁷ J.-M. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1884, p. 126.

parce qu'ils cherchent tous deux à atteindre un idéal et une vérité sur l'ordre du monde¹⁶⁸, il existe au sein de la poésie du ciel une poésie cosmologique au sens fort, qui rejoint les ambitions de la science la plus digne, attentive aux enjeux philosophiques de causalité, de métaphysique ou de chronologie. Or l'idée d'une poésie intrinsèque à la connaissance du cosmos est d'autant plus acceptable à compter du milieu du siècle qu'elle entre en résonance avec l'élargissement et la dispersion du phénomène poétique, par la promotion d'autres genres et formes en accointance avec la prose. Le bouleversement des formes poétiques, remises en causes par le poème en prose et le vers libre, ménage indirectement un lien de légitimité entre la cosmologie et la poésie, qui tend à se définir non seulement par la qualité d'un dire, mais aussi par une ambition et un sujet, sinon par l'*ethos* de la voix qui la porte.

2. *Pour une définition de la poésie cosmologique (1840-1900) : corpus et méthodologie*

Les jalons historiques que nous avons posés montre l'étendue et l'importance du phénomène de la poésie cosmologique. Elle constitue un vaste champ d'investigation dont la richesse et la profondeur nécessite un travail de délimitation rigoureuse. Revenons brièvement sur le bornage de cette étude afin de préciser dans quel cadre méthodologique le corpus de poèmes cosmologiques a été constitué.

Le *Cosmos* de Humboldt n'est qu'un symptôme de la complexité du contexte littéraire et scientifique de l'époque, mais il constitue pour notre étude un point de cristallisation, sinon de départ. Autour de cette parution remarquée, les années 1840 ouvrent la voie d'un nouveau modèle d'alliance entre le genre poétique et la cosmologie, changeant certains repères de la poésie du ciel des premiers romantiques français. En aval, nous limitons cette analyse à l'émergence d'une poésie dans laquelle la cosmologie devient ressource formelle à la fin du siècle, visant à restituer dans le verbe poétique une certaine logique à l'œuvre dans l'ordre du monde. Le *Coup de dés* (1897) de Mallarmé, donnant la part belle à une « constellation » conceptuelle et sans prise avec l'évolution des savoirs sur l'univers, est représentatif du tournant vers une voie moderniste pour la poésie, et notamment pour la poésie du ciel.

Considéré isolément, l'écart entre la manière de Lamartine et celle de Mallarmé est cependant trompeur, car il masque des effets de permanence et de superposition chronologique dans les différentes façons de chanter le cosmos : le lyrisme des cieux étoilés, dans la veine des *Nuits* de Young, ne disparaît pas avec la génération symboliste, tant s'en faut. Durant la seconde moitié du

¹⁶⁸ Dix ans plus tôt, Villeneuve-Flayosc faisait de ce besoin de connaissance une qualité du sentiment poétique, à l'origine de l'inspiration des savants (*La Poésie de la science, op. cit.*, p. 3-4).

XIX^e siècle, coexistent plusieurs modèles, des continuateurs du premier Romantisme aux tenants d'une modernité formelle maximale, à la suite des parnassiens et symbolistes. Ces paradoxes apparaissent dès lors qu'on envisage un corpus inclusif de textes moins reconnus, voire inédits, qui nous engage à renoncer à une vision linéaire de la chronologie de cette période.

Nous avons donc considéré tous les poèmes faisant une référence claire à la cosmologie, que nous ne pouvions réduire à l'astronomie pour toutes les raisons précédemment évoquées. Ce savoir est convoqué dans notre corpus au nom d'une présence non seulement thématique et métaphorique (le ciel, l'univers et les astres), mais aussi épistémologique¹⁶⁹. Nous avons donc pris au sérieux les commentaires de poètes, savants et critiques de l'époque qui défendent une valeur heuristique de l'écriture, à l'instar de Jean-Marie Guyau, selon qui la grande poésie et la science ont toutes deux pour ambition de connaître et de percer les mystères de l'univers. La prétention cosmologique de ces textes, fût-elle de façade, nous a permis de définir un objet circonscrit, à distance d'une poésie nocturne érotique et descriptive particulièrement abondante à cette époque.

En effet, de ce point de vue, les poèmes faisant de la nuit étoilée un chronotope spécifique constituent un cas limite : bien souvent, les nombreux textes se définissant comme des « nocturnes » ou « clairs de lune » prêtent moins attention au *cosmos* en tant que structure globale de l'univers qu'à la *nuit*, moment de l'épanchement personnel et de l'inspiration amoureuse. Ces textes nous ont été particulièrement utiles pour penser la spécificité d'une poésie du ciel pleinement cosmologique, par opposition aux divers « clairs de lune » auxquels on identifia longtemps – et pour l'essentiel, à tort – le Romantisme selon Lamartine. Ont donc été écartés les poèmes qui n'utilisent la nuit que comme un motif secondaire et métaphorique, destiné à mettre en valeur une forme de lyrisme personnel. Parallèlement, nous n'avons pas considéré les poèmes fondés sur une valeur heuristique de l'expérience poétique sans lien clair, direct ou privilégié avec la cosmologie sidérale, comme « La chevelure » de Baudelaire, ou la « Lettre du voyant » de Rimbaud. De fait, en intégrant ces œuvres (certes fondamentales pour l'histoire littéraire) dans les rangs de la poésie du ciel, nous risquions de considérer tout poème philosophique comme producteur de sa propre « cosmologie » verbale ; or nous ne pouvons pas réduire ce terme à un jeu de mot ou une vague métaphore à travers laquelle relire toute la poésie du XIX^e siècle.

Sur la base des définitions complexes de la cosmologie, de la « poésie » de la science, et du genre poétique lui-même, nous avons donc considéré plusieurs recueils majeurs marquant la rencontre entre ces termes durant notre période. C'est à l'aune de tels textes que nous avons identifié et évalué un nombre important de poèmes du ciel inconnus ou jugés mineurs. Ce corpus fut

¹⁶⁹ Nous employons à dessein l'adjectif *épistémologique*, renvoyant à une conception large du savoir, plutôt que *scientifique*, dans la continuité des analyses du chapitre précédent.

constitué à l'aide d'anthologies et d'ouvrages critiques existants¹⁷⁰, mais aussi par une lecture attentive des volumes de la *Bibliographie de la France* pour notre période. Les auteurs de ce noyau dur sont au nombre de six : Lamartine, dans ses dernières années, est représentatif d'une poésie peu concernée par la rigueur scientifique, mais se servant d'images cosmologiques précises à la faveur d'arguments métaphysiques. Hugo, qui fait paraître *Les Contemplations* et *La Légende des siècles* entre les années 1850 et 1880, considère la poésie comme une voix orphique au pouvoir cosmologique¹⁷¹, capable de rendre compte de l'unité spirituelle du monde, et réalisant la synthèse de toutes les connaissances scientifiques ou mythiques sur l'univers. Leconte de Lisle, à la tête du Parnasse, défend l'intégration en poésie de nouvelles cosmologies antiques, comme le *Rig-Véda* récemment mis à l'honneur par la mythologie comparée. Sully Prudhomme prétend faire de la poésie un chant de vérité ou d'interrogation sur l'ordre du monde, avec le concours des connaissances scientifiques. René Ghil entend mettre la voix poétique au diapason d'une « Signification totale » de l'Univers et de ses lois¹⁷². Enfin, Mallarmé propose un nouveau rapport entre la poésie et la nature à la faveur d'un symbolisme orphique, dont les étoiles sont une des meilleures interprètes. Chacun à sa manière ouvre de nouvelles voies dans la rencontre entre le discours poétique et la cosmologie, qu'il fasse état de systèmes en contradiction avec la science contemporaine, qu'il se fasse le relais d'autres traditions culturelles (comme les mythologies antiques et orientales), ou qu'il convoque des cosmologies alternatives à connotations religieuses, sociales et morales (chrétienne, spirite, fouriériste, etc.). C'est la raison pour laquelle des poèmes aussi divers que la petite cosmogonie chrétienne versifiée de Sophie Triaire-Dumas¹⁷³ et le célèbre *Coup de dés* de Mallarmé semblent renvoyer, en dépit de leurs énormes différences, à une ambition créatrice convergente très présente au second XIX^e siècle. S'il ne s'agit pas de considérer la poésie cosmologique comme un genre (ne serait-ce qu'au regard de l'immense variété des objets qu'elle désigne), celle-ci correspond cependant bien à une tradition, très largement interprétée, s'appuyant sur des modèles, des principes, un imaginaire et des problématiques ciblées, permettant de délimiter des ensembles et des tendances au sein du corpus constitué.

¹⁷⁰ Outre les travaux de l'ANR Euterpe (« Euterpe : la poésie scientifique de 1792 à 1939, disparition d'un genre et reconfiguration d'une frontière », 2007-2010, coordonné par H. Marchal) précédemment mentionnés, d'autres sources plus anciennes et parfois dépassées, telles que l'ouvrage de Casimir Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours* (Paris, Scientifica, 1918), ont pu nous être utiles.

¹⁷¹ Nous revenons sur ce modèle plus bas dans ce chapitre (« Poésie cosmologique et didactisme à plus haut sens : modes de la voie orphique », p. 94-114).

¹⁷² R. Ghil, *De la poésie scientifique et autres écrits*, op. cit., p. 143.

¹⁷³ S. Triaire-Dumas, *La Création du monde, suivie du Déluge et de diverses pièces*, Nîmes, impr. Vve Gaude, 1844.

Cette démarche inclusive a permis d'établir un corpus de deux cent cinquante et un auteurs aux profils très différents¹⁷⁴. Parce que peu d'entre eux revendiquent l'appartenance à un genre littéraire ou à un réseau d'écriture clair, mais aussi parce que, pour certains, les informations biographiques sont rares, il est difficile d'établir des critères pertinents pour mener une analyse sociologique (et *a fortiori* quantitative) sur ces poètes¹⁷⁵. Nous constatons cependant que les catégories socio-professionnelles représentées parmi les auteurs de notre corpus correspondent souvent à des métiers de savoir, mais pas nécessairement de science. Les professeurs, en particulier de philosophie, sont assez nombreux, de même que les historiens, les archivistes ou les conservateurs, ainsi que les députés et les avocats, ou les journalistes et les éditeurs¹⁷⁶. Les ingénieurs et hommes de science sont minoritaires, de même que les ouvriers¹⁷⁷. Une étude aussi superficielle ne nous permet de tirer qu'une conclusion : le thème cosmologique apparaît sous la plume d'auteurs aux profils très divers, de l'écolier amateur au poète « prophète », de la mère de famille au député¹⁷⁸, preuve que la cosmologie sous toutes ses formes est un sujet poétique familier et licite. Bien qu'elle entre dans la catégorie des objets les plus dignes et qu'elle signale une certaine compétence de l'écrivain, elle n'est pas nécessairement réservée à une élite savante, y compris sous son jour le plus scientifique¹⁷⁹.

¹⁷⁴ Parmi eux, six anonymes et seulement six femmes, dont deux sous pseudonymes identifiés. Il s'agit de Cécile Gay, dite « Saygé », auteur de *Matin et soir*, Paris, Fischbacher, 1881, et Jeanne Loiseau, dite « Daniel Lesueur », auteur de *Rêves et visions*, Paris, Lemerre, 1889. Voir aussi Louise Ackermann, *Poésies philosophiques*, Paris, Lemerre, 1871 ; Nathalie de Lahaeef, *Ode au sublime architecte de l'univers, basée sur l'étude des grandes vérités, des beautés et des merveilles de la nature*, Paris, Simonet-Delaguette, 1842 ; Noëlle Herblay, *Étoiles d'Orient*, Paris, Le « Gotha Français », 1900 ; Sophie Triaire-Dumas, *La Création du monde*, *op. cit.* Nous renvoyons aux titres des « œuvres poétiques françaises de la deuxième moitié du XIX^e siècle » dans la section « corpus primaire » de la bibliographie (p. 733-741).

¹⁷⁵ Pour plus d'informations sur les auteurs du corpus, se reporter à l'annexe n° 3 (p. 719-732). Certains auteurs restent cependant inconnus, à l'instar de Gabrielle Cazavan ou Paul Rouland, dont la postérité n'a retenu que les bibliographies.

¹⁷⁶ Voir respectivement le professeur de langues anciennes F.-L. Groult de Tourlaville (*Le Système du monde, ou Loi universelle fondée sur l'attraction de soi-pour-soi, découverte par M. Geoffroy Saint-Hilaire. Poème en trois chants*, Paris, Ledoyen, 1840) ; l'historien et bibliothécaire Charles Bouchet (*Le Ciel*, Vendôme, Lemercier, 1871) ; ou encore Edmond Haraucourt, d'abord avocat, puis rédacteur, ingénieur, enfin conservateur au musée du Trocadéro (*L'Âme nue*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1885).

¹⁷⁷ On trouve seulement un grossiste de vin parmi les auteurs régionaux, Marius Izetta (*Li Stela dau noastre siel*, Nice, Imprimerie des Alpes-Maritimes, 1888).

¹⁷⁸ Voir respectivement Mario Tacconnet (élève de rhétorique du lycée Fontanes), *La Science, vers lus au banquet de la Saint Charlemagne le 6 février 1875*, *op. cit.* ; Léocadie Hersent-Penquer (Mme Auguste Penquer, dite la « muse brestoise », et notamment grand-mère de l'auteur Marie-Anna Willotte), *À Monsieur E. Caro, de l'Académie française, après la lecture de sa belle étude sur le poète positiviste Mme L. Ackerman*, Brest, impr. Gadreau, 16 mai 1874 ; et Henri de Lacretelle (député), *Nocturnes*, Paris, Paul Masgana, 1846.

¹⁷⁹ L'essor de la vulgarisation astronomique dans la deuxième moitié du siècle, du *Cosmos* à l'*Astronomie populaire*, est sans doute un élément déterminant dans ce phénomène, voire un facteur majeur de diffusion de telles connaissances, désormais à la portée de tous les lecteurs et de pratiquement toutes les bourses. É. Parinet, *La Librairie Flammarion (1875-1914)*, Paris, IMEC éditions, 1992, p. 229. Voir plus bas nos analyses sur la frise chronologique de l'annexe n° 2a (« Chronologie indicative de poèmes cosmologiques [1840-1910] », en p. 717), p. 72.

La diversité des formes de la poésie accueillant des thèmes cosmologiques reflète celle des auteurs. Les registres, les longueurs, les genres poétiques représentés vont de la fable didactique de quelques vers¹⁸⁰ au roman versifié de près de cinq cent pages¹⁸¹, du lyrisme métaphysique le plus sérieux¹⁸² à la chanson populaire parodique¹⁸³. Le choix du sujet cosmologique se signale cependant par certains traits distinctifs : d'abord, et sans surprise, une prédilection pour les catégories du sublime, fût-ce pour le tourner en dérision ; ensuite, une accointance avec les caractéristiques d'autres genres complexes et controversés, tels que l'épopée¹⁸⁴, la poésie philosophique¹⁸⁵ et la poésie scientifique¹⁸⁶. Or, dans la poésie du ciel, l'hybridation et le mélange des registres sont assez fréquents¹⁸⁷ : de la *Légende des siècles* au Livre mallarméen, une ambition synthétique, particulièrement compatible avec les thèmes cosmologiques, perdure jusqu'à la fin du siècle, notamment à travers le modèle des « œuvres-monde¹⁸⁸ ». Ce modèle peut s'appliquer dans une certaine mesure à tous les recueils importants des six auteurs majeurs précédemment évoqués.

L'expression « œuvre-monde » est généralement employée pour désigner les productions romanesques cycliques, en particulier celle de Balzac (« modèl[e] matricie[l] » de la forme selon Dominique Massonaud¹⁸⁹), Zola ou Proust. Dans le cas de la poésie cosmologique, l'envergure et la portée de ces textes encouragent à considérer une extension de l'expression au genre poétique, en particulier lorsque des modèles totalisants sont revendiqués, chez Hugo, Mallarmé ou René Ghil. Comme le fait remarquer Marie-Ève Thérénty, l'ambition de synthèse et d'œuvre totale est un leitmotiv de la création littéraire au XIX^e siècle, en particulier après les années 1850¹⁹⁰. Or cette ambition apparaît dans notre corpus selon deux modalités généralement complémentaires : la forme,

¹⁸⁰ J.-M.-A. Pérot, « Le Soleil et les Nuages », *Allégories sociales, morales et philosophiques, illustrées de douze magnifiques gravures de Claverie*, Paris, Librairie populaire, 1882, p. 84.

¹⁸¹ V. Vernier, *L'Étrange voyage. Dans les autres mondes*, Paris, Dentu, 1883.

¹⁸² A. de Lamartine, « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu », poème du *Cours familier de littérature* (1858-1869), [in] *Œuvres complètes*, éd. M.-F. Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1473-1484.

¹⁸³ Anonyme, *Le Cheval aérien de M. Poitevin, chansonnette comique*, Paris, Appert Fils et Vavas seur, 1850. Voir aussi Van Zéphir, *La Pétomanie. Poème réaliste*, Marseille, Doucet, 1893.

¹⁸⁴ Nous reviendrons aux chapitres 10 et 11 sur la question de l'épopée dans les cas de René Ghil, Sully Prudhomme et Valéry Vernier (voir en particulier les p. 544-549, et la n. 1765, p. 581).

¹⁸⁵ Voir la partie II, « Poésie cosmologique et métaphysique : un enjeu spirituel ».

¹⁸⁶ Outre les ouvrages précédemment cités, sur la question de la dénomination du genre, voir H. Marchal, « Baptiser *Les Fossiles*, un défi terminologique », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, Rouen, 2016, n° 32, p. 43-57.

¹⁸⁷ La confusion et le mélange des éléments génériques ne sont cependant pas réservés à ce type de sujets. Selon Dominique Combe, il s'agit d'une caractéristique de la poésie à partir du Romantisme. D. Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 62-63.

¹⁸⁸ M.-È. Thérénty (dir.), « L'œuvre-monde au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 136, Paris, Armand Colin, 2007.

¹⁸⁹ D. Massonaud, *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, 2014.

¹⁹⁰ M.-È. Thérénty, « Avant-Propos », [in] M.-È. Thérénty (dir.), « L'œuvre-monde au XIX^e siècle », *Romantisme*, op. cit., p. 3-13.

rejoignant en partie les procédés de la poésie philosophique selon les critères de Dominique Combe¹⁹¹, et le sujet, caractérisé par une portée universelle.

Si le terme d'*œuvre-monde* correspond bien aux intentions et aux formes de recueils tels que les *Visions* de Lamartine, *Dire du Mieux* de Ghil ou *Le Bonheur* de Sully Prudhomme, il ne peut cependant pas s'appliquer à toutes les productions poétiques portant sur la cosmologie durant notre période, dont les registres et l'ampleur n'ont pas forcément la valeur de leurs modèles. Cependant, il peut constituer un cadre, voire un horizon pour des poèmes de moindre envergure. Ce rapport de continuité ou de proximité, sur la base duquel nous fondons la cohérence du corpus constitué, mérite un point d'éclaircissement. Un aperçu synthétique des recueils rassemblés par le travail bibliographique, rendu possible par la frise chronologique reproduite dans l'annexe n° 2a, permet de mieux cerner certains enjeux génériques et formels liés à la poésie cosmologique.

La courbe représente les parutions de recueils ou poèmes cosmologiques sélectionnés sur la base des principes précédemment exposés, réunis dans la première section de notre bibliographie consacrée aux « œuvres poétiques françaises » du « corpus primaire ». Cette image fait apparaître d'emblée la persistance du sujet cosmologique dans les recueils d'auteurs majeurs entre les années 1840 et 1910, confirmant l'importance des six poètes précédemment mentionnés, qui constituent un socle pour notre étude. Elle semble également montrer comment certains événements liés à l'actualité scientifique peuvent motiver un regain d'intérêt pour ces matières. De ce point de vue, *Astronomie populaire* de Camille Flammarion intervient au seuil d'une multiplication spectaculaire des publications, entre les années 1880 et 1900, avec deux pics majeurs qui succèdent à la première parution de l'ouvrage et sa réédition en 1890¹⁹².

Mais quant aux savoirs cosmologiques proprement dits, la lecture des recueils de notre corpus révèle deux grandes voies dans les choix de composition : une première, proche des catégories d'une certaine poésie scientifique, place la cosmologie comme science de l'univers au centre de l'écriture, et relève d'un didactisme scolaire ou propédeutique, parfois limité à une simple mise en vers du savoir. Celle-ci concerne environ cinquante auteurs, soit vingt pour cent de notre corpus¹⁹³.

¹⁹¹ Pour Dominique Combe, bien qu'il ne s'agisse pas d'un genre bénéficiant de codes formels stricts, la poésie philosophique se signale par des caractéristiques précises : une longueur conforme à la complexité des sujets abordés, un vers souvent classique (alexandrin ou décasyllabe), des figures rhétoriques balisées telles que l'allégorie et la prosopopée, des « actes de langage » tels que les assertions ou les énoncés descriptifs, etc. D. Combe, « Le Poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, vol. 41, n° 3, p. 68-69.

¹⁹² Valéry Vernier, auteur de *L'Étrange voyage* (1883) revendique d'ailleurs ouvertement le patronage de Flammarion, comme nous le verrons au chapitre 11 (« Une Odyssée de l'espace sous le signe du rire : Valéry Vernier et *L'Étrange voyage* », en particulier p. 601-604).

¹⁹³ En adoptant une définition de la poésie scientifique et didactique incluant aussi bien les éloges peu documentés ou allusifs des astronomes que les poèmes défendant certains modèles cosmologiques dépassés

Elle reste donc minoritaire, pour des raisons que nous entendons expliciter dans ce chapitre. Une seconde, au contraire, convoque diverses cosmologies comme des sujets poétiques à part entière, grâce auxquels il devient possible de défendre un didactisme à plus haut sens¹⁹⁴, déterminant les modalités d'une voie orphique pour la poésie du ciel. Quel que soit le cas, est en jeu une certaine conception du savoir sur le monde. Dans le premier, ce savoir est considéré comme clos ou extérieur ; il appartient d'abord et avant tout aux savants. Dans le second, il est en devenir, et il entre de plein droit dans le champ de la grande poésie.

II. METTRE EN VERS LE SYSTÈME DU MONDE : DIDACTISME ET PROPÉDEUTIQUE

L'inscription d'un savoir scientifique en poésie, aussi digne et large soit-il, pose des problèmes spécifiques durant le XIX^e siècle, notamment parce que la catégorie du didactisme fait l'objet d'une profonde remise en question. Certains poèmes font usage de la cosmologie comme d'un sujet appartenant à la science, pleinement constituée comme un discours étranger aux enjeux littéraires, et rencontrent pour une part les problématiques qu'affronte la poésie scientifique, à commencer par la suivante : un poème sur la science est-il encore poétique ? Les travaux du projet ANR « Euterpe : la poésie scientifique de 1792 à 1939, disparition d'un genre et reconfiguration d'une frontière » (2007-2010), coordonné par Hugues Marchal, ont permis d'établir une cartographie révélatrice pour le genre durant le long XIX^e siècle à travers deux publications majeures : le recueil d'articles *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*¹⁹⁵ (2010), et l'anthologie *Muses et ptérodactyles*¹⁹⁶ (2013). S'appuyant sur les sources les plus diverses, du recueil à la chanson publicitaire en passant par les poèmes publiés dans les revues scientifiques¹⁹⁷, les travaux des chercheurs ont montré

ou faux (par exemple, la *Nouvelle théorie de l'univers* de Joseph Auburtin, sur laquelle nous reviendrons), on compte quarante-sept auteurs entrant dans cette catégorie.

¹⁹⁴ Dominique Combe a bien montré qu'il existe au XIX^e siècle deux formes de didactisme : l'un, « plat » et « utilitaire », est l'affaire des « versificateurs qui [...] se contentent de mettre en vers le Code civil, la géographie de la France, ou la géométrie » ; l'autre « touche aux “grands” sujets de la philosophie, de la morale, de la religion, de la science », et permet à la poésie d'« accompli[r] sa vocation religieuse au prosélytisme. » D. Combe, « Le poème philosophique ou “l'hérésie de l'enseignement” », *loc. cit.*, p. 65.

¹⁹⁵ M. Louâtre, H. Marchal, M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, actes du colloque « La Poésie scientifique de la gloire au déclin », Montréal, 15-17 septembre 2010, revue en ligne *Epistémocritique*, disponible à l'adresse <<http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique74>>, consulté le 23 octobre 2014.

¹⁹⁶ H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Un troisième volume, fédérant l'ensemble des travaux de l'ANR ainsi qu'une base de données exhaustive du corpus, est à ce jour en attente de publication. Nous avons cependant pu consulter un état de cette base avant la parution en septembre 2015. Nous en remercions Hugues Marchal ainsi que l'ensemble de l'équipe de l'ANR.

l'engouement réel dont la poésie scientifique a pu faire l'objet durant cette période – qui n'empêcha pas des critiques de fond sur la légitimité de sa forme et de son objet. Plusieurs poèmes portant sur la cosmologie, sous son jour le plus astronomique et scientifique, sont directement concernés par les débats relatifs à l'existence d'une poésie scientifique.

1. La voie didactique : un héritage controversé

Durant le second XIX^e siècle, l'un des premiers enjeux affrontés par la poésie scientifique en général est de répondre à une sévère critique du didactisme. Dès le siècle précédent, Marmontel fait du poème didactique une contradiction dans les termes¹⁹⁸. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, il affirme que

le poème *didactique* n'est qu'un tissu de tableaux d'après nature, lorsqu'il remplit sa destination. La froideur est le vice radical de ce genre ; il n'est surtout rien de plus insoutenable qu'un sujet sublime en lui-même, *didactiquement* traité par un versificateur faible et lâche, qui glace tout ce qu'il touche, qui met de l'esprit où il faut du génie et qui raisonne au lieu de sentir¹⁹⁹.

Le registre didactique apparaît donc, avant même le tournant romantique, comme une modalité peu glorieuse de la poésie, définie par une intention utilitaire (enseigner) plus que par ses qualités esthétiques. Comme l'a montré Dominique Combe, au milieu du XIX^e siècle en particulier, il apparaît souvent comme acquis qu'une poésie qui mérite ce nom est d'abord et avant tout lyrique. Pour cette raison, « la [poésie] didactique est perçue comme antipoétique, selon un discrédit qui affecte également le récit et la description, dans le “système des genres” qui s'est imposé depuis le romantisme²⁰⁰ ». Si cette opinion n'est pas forcément celle de tous les poètes et critiques (à commencer par Sully Prudhomme), elle est hautement défendue par certains auteurs de la *Revue des deux mondes* au milieu du XIX^e siècle, tels que Patin²⁰¹ ou Charles Louandre. Ce dernier, dans un

¹⁹⁸ « Il faut bien se souvenir que le Poème didactique n'est un Poème que par les détails. La Poésie est l'art de peindre à l'esprit [...]. Et comment peindre des préceptes, me direz-vous ? » J.-F. Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, p. 523-524.

¹⁹⁹ E.-F. Mallé (abbé) et J.-F. Marmontel, « Didactique [Terme d'école] », [in] D. Diderot et J. d'Alembert, *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 4, p. 970. Cette définition est reprise comme telle par P. A. Capelle dans la *Nouvelle encyclopédie poétique*, Paris, Payen, 1830, p. 16-17.

²⁰⁰ D. Combe, « Le poème philosophique ou “l'hérésie de l'enseignement” », *loc. cit.*, p. 64.

²⁰¹ Dans « La Poésie didactique à ses différents âges » (*Revue des deux mondes*, vol. 21, nouvelle série, 1848), Patin annonce la fin de la poésie didactique, inutile dès lors qu'« on arrive à la science positive, aux traités réguliers, aux leçons en forme » (p. 715). Si les « merveilles de la science » constituent des sujets dignes d'inspirer de grands poèmes, comme en témoignent ceux de Fontanes (*La Nature et l'Homme*), de Chénier (*Hermès*) et de Lebrun (*La Nature*), l'inachèvement de ces œuvres prouve encore leur appartenance naturelle au domaine de la prose, et non de la poésie (p. 720-723). Cet article est mentionné par Muriel Louâpre, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », [in] M. Louâpre, H. Marchal, M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique : de la gloire au déclin, op. cit.*, p. 21-41.

article de 1842 sur la « Statistique littéraire. La Poésie depuis 1830 », dénonce le caractère définitivement dépassé du genre, dans une charge à l'encontre de l'école de Delille :

La poésie de l'âme et de l'imagination s'est heureusement substituée à la poésie rationaliste du XVIII^e siècle, à la poésie terne de l'Empire ; mais en agrandissant sa sphère, en abordant l'infini, elle n'a plus rencontré de bornes dans l'idéal et dans le réel. Rêveuse et positive en même temps, quelques fois mystique et matérialiste dans le même homme, elle s'est placée sur la limite indécise, pour ainsi dire, des sentiments, des opinions les plus opposés : elle a voulu enseigner, dogmatiser, réformer, intervenir à tout propos dans le monde et dans la vie. [...] Là fleurissent encore, dans toute leur fraîcheur, les traditions de Delille et d'Esménard²⁰² ; là les hommes s'appellent toujours les humains ou les mortels, les chevaux s'appellent toujours les coursiers. L'inévitable invocation, l'inévitable épisode, s'y déroulent au murmure solennel de l'alexandrin, et, par complément, des notes explicatives ou scientifiques ajoutent après chaque chant à l'ennui général²⁰³.

La réception d'un poème sur l'astronomie composé par l'académicien Pierre Daru, paru en 1830 à titre posthume, est un bon exemple des débats suscités par ce genre²⁰⁴. En 1837, la notice de la *Biographie universelle, ancienne et moderne* consacrée à Daru affirme que

Cet ouvrage posthume semble avoir été l'objet des préférences de l'auteur. Hélas ! le poème didactique ne l'est plus de celles du public : *Sunt fata libellis*. Malgré d'heureux épisodes, des idées ingénieuses, des descriptions fleuries, et beaucoup d'exactitude dans les chiffres que le poète enchâsse dans ses vers, cette œuvre hybride n'est et ne pouvait être qu'un anachronisme : l'astronome préférera toujours l'Annuaire du bureau des longitudes, et les hommes d'imagination liront plutôt *Peau d'Âne*²⁰⁵.

Au contraire, en 1853, une *Notice sur M. P. Daru* par le poète Jean-Pons-Guillaume Viennet fait du succès de ce même texte un signe du changement des rapports entre la littérature et le savoir, en faveur de leur concours :

²⁰² Esménard est l'auteur d'un poème didactique sur la navigation (*La Navigation*, Paris, Guiguet et Michaud, 1801).

²⁰³ C. Louandre, « Statistique littéraire. La Poésie depuis 1830 », *Revue des deux mondes*, vol. 30, première série, juin 1842, p. 974-975. Voir aussi le portrait satirique du poète didactique dans É. de La Bédollière, « Le poète », *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Curmer, 1841, vol. 2, p. 86-87, cité par N. Wanlin, « Le poème didactique : un genre réactionnaire ? », *La Révolution française*, 2014, vol. 7, §11, mis en ligne le 31 déc. 2014 sur <<https://lrf.revues.org/1198>>, consulté le 16 mars 2017.

²⁰⁴ Voir H. Marchal, « Changement d'orbite : L'Astronomie de Daru et la collaboration de la poésie et des sciences », [in] S. Zékian (dir.), « La Guerre des étoiles. L'astronomie entre lettres et sciences », *Orages. Littérature et culture 1760-1830, op. cit.*, p. 57-71.

²⁰⁵ J. Fr. et L. G. Michaud (dir.), *Biographie universelle, ancienne et moderne. Supplément, ou suite de l'histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris, Michaud frères, 1837, vol. 62, p. 109.

Dans notre siècle, où tous les esprits tendent vers l'étude des choses positives, la littérature semble appelée à parcourir une carrière nouvelle. Son rôle est de populariser les sciences, de les présenter dépouillées des formes qui les rendent inaccessibles à un si grand nombre d'intelligences²⁰⁶.

Énoncés à quelques années d'écart, ces commentaires opposés, appuyés par le présent de vérité générale, démontrent l'intensité des débats relatifs à l'existence même d'une poésie portant sur la science – surtout lorsqu'elle prétend l'enseigner. Ils s'accordent cependant l'un et l'autre sur le constat qu'une poésie didactique sur la science ne peut se réaliser au présent, soit qu'elle constitue l'avenir de la littérature, soit que son heure soit révolue.

Le genre n'était pourtant pas exempt d'avantages et de modèles prestigieux, rappelés par Fellens dans le *Manuel poétique et littéraire* de l'édition Roret²⁰⁷. Sur le sujet astronomique en particulier, la poésie didactique hérite au XIX^e siècle d'une tradition glorieuse, depuis l'Antiquité avec Ovide et Lucrèce, jusqu'aux poèmes de Fontanes, Chênedollé et Delille – encore très apprécié à la date de sa mort en 1813²⁰⁸. Les poèmes didactiques remonteraient d'ailleurs aux origines du genre, avant même le *De Natura rerum* de Lucrèce²⁰⁹ – référence très présente tout au long du siècle. Plusieurs poètes font également paraître de nouvelles traductions en vers français des poèmes didactiques et cosmologiques de l'Antiquité : le premier livre du *De Natura rerum* par Sully Prudhomme en 1869, les *Cinq livres des Astronomiques* de Manilius par Ricouart en 1885, ou les *Géorgiques* de Virgile par de moindres auteurs tels que Cournand (1805) ou Bardi de Fourtou²¹⁰ (1877), sans compter les

²⁰⁶ J.-P.-G. Viennet, *Notice sur M. P. Daru*, Paris, Firmin-Didot frères, 1853, p. iii-iv, cité par N. Wanlin, « Le poème didactique : un genre réactionnaire ? », *loc. cit.*, note 13. Viennet (1777-1868) était également membre de l'Académie Française.

²⁰⁷ « On appelle poème *didactique* (du grec [...] *didasco*, j'enseigne, j'instruis) un ouvrage en vers où l'on expose les principes d'un art. Ces principes et les préceptes qui les accompagnent ne doivent pas être débités sèchement, et avec la simplicité d'un traité de science ou de morale. Si la poésie s'en empare, c'est pour les rendre plus agréables, plus attrayants. Elle emploie en conséquence l'harmonie du style et la richesse de l'expression ; elle prend dans le sujet même les détails qui sont susceptibles d'ornements, sans s'appesantir sur ceux qu'elle ne pourrait embellir. » L'auteur cite en exemple Virgile, Ovide, Lucrèce, Boileau, Roucher et Delille. J.-B. Fellens, *Manuel poétique et littéraire*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1838, p. 369.

²⁰⁸ L. de Fontanes, *Essai sur l'astronomie*, [in] *Œuvres de M. de Fontanes*, Paris, L. Hachette, [1789] 1839, vol. 1, p. 14-25 ; C.-J. Chênedollé, *Le Génie de l'homme*, Paris, H. Nicolle, 1807 ; J. Delille, *Les Trois règnes de la Nature*, Paris, H. Nicolle, 1808. Jacques Delille (1738-1813) fut enterré lors d'une cérémonie particulièrement grandiose. R. Bertrand, « L'apothéose de Jacques Delille : son enterrement et son tombeau (1813) », [in] H. Bresc (dir.), *Honorer et commémorer les morts*, Actes du 134^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Bordeaux, 2009), Éditions du CTHS (édition électronique), 2011, p. 142-158.

²⁰⁹ Voir C. Cusset (dir.), *Musa docta : recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Saint-Just-la-Pendue, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

²¹⁰ Lucrèce, *De la nature des choses. Livre premier*, trad. Sully Prudhomme, Paris, Lemerre, 1869 ; Manilius, *Les Cinq livres des Astronomiques*, trad. en vers par L. Ricouart, Paris, A. Picart, 1883 ; Virgile, *Les Géorgiques*, trad. en vers français par A. Cournand, avec le texte latin à côté, accompagné de notes relatives à l'astronomie, à la géographie, à l'histoire, à la mythologie et à la poésie, Paris, Bernard, 1805 ; *Les Géorgiques et les Bucoliques de Virgile, traduites en vers français par M. F. Bardi de Fourtou*, Paris, Garnier frères, 1877 ; etc.

multiples rééditions de la traduction de l'abbé Delille jusqu'à la fin du siècle²¹¹. Outre la reconnaissance de l'importance patrimoniale de tels textes, certaines de ces traductions versifiées (comme celle de Sully Prudhomme) marquent une recherche de modèles pour le renouvellement d'une poésie savante et informée sur la nature²¹².

Or, au XIX^e siècle, il existe en général deux voies – souvent perméables – pour la poésie didactique : la première repose sur un modèle pédagogique, voire scolaire, et considère la poésie pour ses qualités mnémotechniques ; elle est fille de mémoire avant tout, et doit faciliter l'apprentissage²¹³. Dans la deuxième moitié du siècle, les poèmes relevant de ce premier type à l'exclusion de tout autre nous sont apparus comme très minoritaires et ne concernent que sept auteurs de notre corpus. La seconde voie est propédeutique : elle permet de séduire et d'attirer le lecteur vers une connaissance que leur texte évoque et utilise sans prétendre la résumer. C'est le modèle de Delille ou de Chênedollé, qui intègrent dans leurs poèmes une culture scientifique sans pour autant se substituer au pédagogue, dans le but d'inciter à l'apprentissage ou de susciter des vocations. Pour la plupart des auteurs, ces deux voies s'inscrivent généralement dans un *continuum*, en particulier au sein des textes où les poètes peuvent passer d'un mode à l'autre, selon l'importance accordée à l'ambition pédagogique dans leur projet d'écriture. Une telle souplesse leur permet d'ailleurs parfois de se prémunir contre certains reproches à l'encontre des simples mises en vers du savoir.

Commençons par évoquer les poèmes relevant du premier didactisme. Ces textes, généralement exclus du champ de la « vraie poésie », sont les cibles privilégiées de critiques nombreuses, qui influencent les auteurs dans la revendication générique de leurs œuvres. Lorsqu'un auteur tel que Drouin²¹⁴ écrit un *Poème sur l'esprit*, ou « poème didactique en douze chants » pour les « élèves des Lycées et Collèges Nationaux, et [les] Jeunes Demoiselles instruites dans les Pensionnats²¹⁵ », il se défend de composer de la poésie « romantique ». Consacrant un segment du texte à ce

²¹¹ Virgile, *Les Géorgiques*, trad. J. Delille, Paris, Didot, [1770] an XI (1803) ; Paris, Michaud, 1812 ; Paris, Librairie des bons livres, 1852 ; Paris-Limoges, Martial Ardant frères, 1852, etc. ; puis dans les *Œuvres choisies* de Delille, Paris, Firmin Didot et C^{ie}, [1850 ; 1862] 1887.

²¹² Dans l'avant-propos de sa traduction, Sully Prudhomme affirmait avoir entrepris ce travail dans l'intention de découvrir « le secret d'assujettir le vers à l'idée » (*Œuvres de Sully Prudhomme*, Paris, Lemerre, 1886, « Poésies », vol. 4, 1878-1879, p. i). Pour une analyse de cette traduction, voir F. Philippot, « Sully Prudhomme traducteur de Lucrèce », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1931, n^o 4, p. 603-608.

²¹³ Cet usage pédagogique des vers fut d'ailleurs conservé très tard dans l'histoire des programmes scolaires, puisqu'on apprenait encore sa géographie en vers au début du XX^e siècle.

²¹⁴ B. Drouin était membre de la Société des Gens de Lettres. Certains prétendent qu'en 1848, il aurait présenté sa candidature à l'Assemblée nationale avec le soutien de Victor Hugo ; néanmoins, la *Liste générale par ordre alphabétique des Candidats qui se présentent ou qui sont présentés aux Élections du département de la Seine pour l'Assemblée nationale* (1848) ne le mentionne pas, bien que Victor Hugo y apparaisse. Bien entendu, rien n'empêche qu'il ait posé sa candidature dans un autre département.

²¹⁵ B. Drouin, *Poème sur l'esprit*, Paris, chez l'auteur, 10 rue des Trois-Frères, [1844] 1850, n. p.

mouvement littéraire, Drouin affirme que « [t]out ouvrage en ce genre est faux, défectueux²¹⁶. » Son recueil, dédié au ministre de l'Instruction publique, est d'abord et avant tout un « ornement de mémoire », un « Livre d'étrennes » accompagné de « notes explicatives et scientifiques », ayant « son vrai but moral et utile²¹⁷ ». Les chants sont consacrés à des sujets éducatifs et scolaires tels que « l'art d'écrire », de lire, ou de dire, « le calcul décimal » ou encore « l'origine des sciences ». En matière d'astronomie, les jeunes lecteurs apprennent en quelques vers ce qu'est un équinoxe, pourquoi il existe des saisons, ou comment fonctionne le cadran solaire :

Pour préciser le temps qui s'écoule ou s'enfuit,
Le globe sur son axe, en tournant jour et nuit,
Dans sa marche diurne ôte ou rend la lumière,
Selon que le soleil en frappe un hémisphère.
L'ombre que le cadran reçoit à son levant,
Trace sur douze traits son midi, son couchant²¹⁸.

Rejetant les fastidieux modèles de l'épopée, de l'ode ou du « grand poème », Drouin revendique les mérites de la simple mise en vers contre les excès d'un grand style :

Dussé-je soulever bien des avis divers,
À ce luxe importun, je préfère les vers
Exempts de poésie²¹⁹. [...]

Trente ans plus tard, dans le contexte des lois Ferry et de l'essor de la vulgarisation astronomique, Jules Arbelot emploie les mêmes arguments pour son ouvrage, *La Création et l'humanité, poème en trois parties avec citations, notes et éclaircissements divers* (1882). Agrégé puis censeur des études au lycée de Bordeaux, Jules Arbelot avait fait son métier de la pédagogie.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 100.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 36. Voir aussi la mise en vers de la cosmogonie biblique de l'abbé Figier, dans son *Panorama mnémotechnique en vers chantants*, Paris, J. Lecoffre et C^{ie}, 1854, p. 1 : « De rien Dieu fit le monde / Et le fit en six jours, / Quand moins d'une seconde / Lui suffirait toujours. / Dimanche eut la lumière, / Lundi le firmament, / Et mardi vit la terre / Dans tout son ornement », etc. Ou encore une liste des étoiles et constellations par Paul Rouland* dans « La contemplation des cieux », à la fin de laquelle l'auteur revendique un *ethos* d'écolier : « On ne suppose pas ce que j'ai pris de peine / Pour savoir tout cela ; – la constellation / Que je connais le plus se nomme la Baleine, / Qui scintille au pied droit du géant Orion ! » *Au crépuscule*, Granville, J. Goachet, 1898, p. 5. Pour d'autres exemples de poèmes astronomiques didactiques sur le modèle pédagogique et scolaire, voir le docteur Alexandre Delaine*, qui consacre à « L'astronomie » un poème accompagné de notes dans *l'Hommage lyrique aux sciences naturelles*, ainsi qu'un autre à « La mémoire des vers », sur leur fonction mnémotechnique (Troyes, Fèbvre, 1847, p. 15-19 et 187-188) ; le poème *Les Mondes* du médecin Adrien Aliez* (*Recueil de l'Académie des Jeux floraux*, Toulouse, Douladoure-Privat, 1854, p. 49) ; et celui de Jude Patissié* qui se revendique des « leçons » de Fontenelle dans *Les Mondes, épître à Fontenelle*, texte qui obtint une violette réservée aux Jeux floraux de 1850 (*op. cit.*, 1850, p. 45). Ce dernier poème vante les vertus de la science, permettant de sortir des erreurs de l'allégorie dans les représentations du ciel (*ibid.*, p. 48-49).

Tout en reconnaissant l'intention savante à l'origine de son geste d'écriture, l'auteur revendique dans la préface le statut hybride du texte. Il met en avant une ambition non poétique et essentiellement mnémotechnique, mais aussi le caractère privé de sa démarche en prétextant la qualité du destinataire, un jeune collégien :

Ceci n'est pas une œuvre scientifique, encore moins une œuvre poétique. Il ne faut y voir qu'un résumé de quelques lectures en Géologie²²⁰, Paléontologie, Biologie et Anthropologie, auquel j'ai ajouté, comme complément, un tableau succinct de la marche de la civilisation dans les sociétés humaines.

Si tout cela a été écrit en vers, ce n'est pas, certes, que j'aie senti en moi « du ciel l'influence secrète », comme disait Boileau : j'ai, au contraire, le sentiment profond de mon indignité et de mon insuffisance [...]. Si pourtant j'ai écrit, si, ce qui est plus grave, j'ai osé faire en quelque sorte un usage profane de la langue des dieux, c'est que, peu familiarisé avec les termes scientifiques et les retenant difficilement, j'ai pensé que l'effort même de la rédaction serait un stimulant pour ma mémoire devenue paresseuse.

De pareils essais, mnémotechniques, pédagogiques, ne profitent guère en général qu'à leurs auteurs en tant qu'exercices : et celui-ci serait resté dans mes cartons, si quelqu'un, à qui je ne saurais rien refuser, ne m'en avait demandé une copie pour son fils.

Cette copie une fois promise, j'avais à rendre l'œuvre aussi instructive que possible. C'est dans ce but que j'ai multiplié, accumulé, allongé, au bas des pages, les citations et les notes, ce dont je me serais dispensé certainement s'il ne s'était agi d'un jeune homme qui est encore sur les bancs du collège²²¹.

Chaque strophe du poème est ainsi agrémentée de notes plus ou moins longues – et plus ou moins informées²²². Bien que ce n'ait pas été son intention initiale, du moins selon la préface, Arbelot reconnaît à son ouvrage le pouvoir d'instruire un jeune lectorat ; mais cette qualité est acquise au détriment d'une certaine idée de la « vraie science », comme de la « vraie poésie²²³ ».

²²⁰ À ce titre, les premiers vers du poème sont consacrés à la cosmogonie. Une section porte également sur le « bolide », autre nom du météoroïde. Bien que la cosmologie n'occupe pas une place centrale dans le recueil, elle apparaît comme un passage obligé. Alexandre de Humboldt est d'ailleurs un des modèles revendiqués de l'auteur, au même titre que Cuvier ou Geoffroy Saint-Hilaire. Voir par exemple J. Arbelot, *La Création et l'humanité : poème en trois parties avec citations, notes et éclaircissements divers*, Paris, Delagrave, 1882, p. 10, p. 52-53, p. 144, p. 175, etc.

²²¹ *Ibid.*, p. i-ii.

²²² Les trois premiers vers évoquant la création de la Terre font l'objet d'une longue citation de l'archéologue Alfred Maury, tirée de *La Terre et l'Homme* (1857) et introduite par un aveu d'impuissance : « Bolide, nébuleuse, planète, comment la terre fut-elle formée ? Il serait fort difficile de le dire. Nous en sommes encore réduits sur cette question à de simples hypothèses... » (*ibid.*, p. 3). Bien qu'il y ait encore débat à l'époque d'Arbelot, c'est pourtant plutôt l'hypothèse nébulaire de Laplace qui l'emporte. Selon cette théorie, notre planète se serait formée au sein d'une nébuleuse par un processus lent impliquant les lois de la gravitation. Par opposition, l'hypothèse catastrophiste supposait une collision astrale. Mais Arbelot n'entre pas dans le détail de ces discussions.

²²³ La publication du texte, d'abord envisagé comme une sorte d'aide-mémoire dans le cadre d'une réception privée, engage de nouvelles problématiques qui exhibent les limites du projet de la mise en vers de la science, dans le cas d'Arbelot comme dans celui d'autres auteurs. En effet, le poème se présente au public comme une synthèse qui ne peut remplacer l'apprentissage exhaustif ou précis d'un savoir donné, en dépit des nombreuses notes qui visent à compenser ce point.

Réciproquement, les qualités mnémotechniques des poèmes didactiques sont régulièrement rappelées et valorisées dans les ouvrages de vulgarisation, comme *L'Astronomie populaire* de Flammarion. Lorsque l'auteur évoque la ceinture zodiacale, par exemple, il fait appel aux poètes antiques :

Deux mémorables vers latins du poète Ausone nous présentent ces douze signes dans l'ordre où le soleil les parcourt, et c'est encore le moyen le plus facile qui se présente pour les retenir par cœur :

*Sunt : Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo,
Libraque, Scorpius, Arcitenens, Caper, Amphora, Pisces*²²⁴.

Flammarion considère d'ailleurs que la pédagogie est une qualité essentielle du genre poétique, et s'excuse par moments auprès de ses lecteurs de ne faire qu'œuvre de savant²²⁵. Mais du côté des hommes de science comme des versificateurs, il semble pris pour acquis que la fonction du poème didactique (sur la « cosmographie » ou sur n'importe quel autre sujet) s'inscrit avant tout dans un processus d'apprentissage. En conséquence, ce type de textes relève davantage de l'exercice de mémoire que d'une poésie véritable et profonde, née de l'inspiration. De fait, vers la fin du siècle, si les formes didactiques persistent dans la poésie du cosmos, c'est parfois de manière sous-jacente et implicite, voire à l'encontre de l'intention affichée de l'auteur. C'est le cas pour Charles Bouchet²²⁶ qui se défend d'écrire un texte de ce genre, dans la préface d'un poème sur *Le Ciel* (1871) :

Cette pièce a été écrite en 1869. Nous le disons pour l'intelligence de certains passages. Toutefois, d'importantes additions ont été faites depuis²²⁷. Ce n'est point ici une description complète du Ciel, un poème didactique ; nous avons voulu seulement exprimer les principales circonstances du système planétaire, du moins celles qui parlent le plus à l'imagination, et jeter un coup-d'œil par delà. Nous avons mêlé à cet ensemble quelques impressions personnelles, quelques conjectures plus ou moins hasardées pour éviter la monotonie et la froideur²²⁸.

²²⁴ C. Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 690.

²²⁵ Après avoir exposé le phénomène des marées, par exemple, Flammarion commente (avec une pointe d'ironie) : « Telle est l'explication scientifique de ce beau phénomène. Elle est peut-être moins agréable que l'explication poétique donnée par Bernardin de Saint-Pierre » (*ibid.*, p. 219). Évoquant la méthode de mesure de la distance entre la Terre et la Lune, il affirme encore qu'« [e]n effet, l'examen d'un angle n'a rien de poétique ni de séduisant. Mais il n'est pas pour cela absolument désagréable et fastidieux » (*ibid.*, p. 111).

²²⁶ Charles Bouchet (1814-1886) était un auteur de province, particulièrement impliqué dans les sociétés savantes du Vendômois où il fit se connaître pour ses talents poétiques. Historien et bibliothécaire, il contribua à la fondation de la Société archéologique du Vendômois ; de fait, sa poésie est volontiers inspirée par la science, et notamment la science naturelle. Outre *Le Ciel*, il écrivit en 1868 *Art et nature*, sans compter plusieurs recueils chrétiens dont les *Miracles de la Bienheureuse Vierge Marie* (1888).

²²⁷ Ces précautions visent à devancer un reproche de péremption du savoir, souvent formulé à l'encontre de la poésie scientifique. Voir H. Marchal, « Chroniques d'un monde mobile », [in] H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 69-72 et, sur un corpus du XX^e siècle, H. Marchal, « Péremption savante et intégration littéraire », [in] L. Dahan-Gaida (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 29-44.

²²⁸ C. Bouchet, *Le Ciel*, op. cit., p. 3.

Le refus d'assumer le caractère « didactique » du poème s'apparente ici à un scrupule d'exhaustivité, mais peut-être aussi à un préjugé négatif associé au registre.

Pourtant, l'inscription d'un savoir en poésie et l'idée d'un pouvoir éducatif qui lui serait propre ne sont pas si éloignés du rêve encyclopédique, tant d'actualité au XIX^e siècle. Réunir les savoirs disponibles par un beau langage dans un but de diffusion universelle de la connaissance peut aussi constituer un projet digne du genre poétique. Même André Chénier, souvent considéré comme un modèle du lyrisme romantique, l'avait défendu dans *L'Invention* au siècle précédent. Pour ces diverses raisons, le registre didactique est encore convoqué au milieu du XIX^e siècle dans plusieurs poèmes du ciel comme un mode valide de composition. La poésie propédeutique, à la manière de Delille, est à cet égard plus recevable, et plus représentée²²⁹.

2. *La voie propédeutique, de la louange à la poésie de combat*

Nombreux sont les poèmes qui abordent la science moins pour l'enseigner que pour en vanter les succès, les beautés, la méthode, afin de susciter la curiosité des lecteurs. Charles Bouchet, qui refuse de donner un statut didactique à son poème sur *Le Ciel*, illustre bien ce choix. Évoquant la nature du soleil, il écrit :

Nous te vaincrons par ta propre lumière ;
Déjà tu sais qu'en deux tubes jumeaux
Nous enfermons cette belle courrière,
En la brisant sur un prisme en faisceaux,
La transformant de splendide manière,
Nous évoquons ton spectre aux sept couleurs²³⁰.

Or une note explique le phénomène décrit, et appelle à la lecture directe des textes scientifiques :

Le spectroscope, au moyen duquel on a découvert dans le Soleil les substances dont nous parlons plus bas. – Voir la remarquable notice de M. Delaunay sur la constitution de l'univers (*Annuaire du Bureau des Longitudes* 1869 et 1870²³¹).

²²⁹ Contrairement aux préjugés, Jacques Delille n'est pas totalement discrédité après le tournant romantique. Le concours de l'Académie des Jeux floraux de 1856 proposait encore un jasmin d'or pour un discours en prose faisant l'« Éloge de Jacques Delille ». Par ailleurs, l'abbé Duilhé de Saint-Projet, directeur au petit Séminaire de Toulouse et lauréat du concours, explique la désaffection pour Delille non pas par son usage didactique des vers, mais par la qualité de son « grand style », orné de « perles et diamants » et coupable d'un « soin du détail jusqu'à l'idolâtrie ». Il conclut ainsi : « Voilà pourquoi, enfin, malgré son immense renommée, Delille a été si violemment attaqué par l'école idéaliste de notre siècle, outragé au sein d'une émeute littéraire par ceux-là mêmes dont il fut le premier maître et le glorieux précurseur. » Abbé Duilhé de Saint-Projet, [in] *Recueil de l'Académie des Jeux floraux*, op. cit., 1856, p. 127-129.

²³⁰ C. Bouchet, *Le Ciel*, op. cit., p. 6.

²³¹ *Ibid.*

Sur le même schéma, les poèmes de tous ordres qui mettent en vers les merveilles de l'astronomie et de la cosmographie sont nombreux jusqu'à la fin du siècle. Ces textes visent généralement à expliquer et mettre à la portée de tous certaines réalités cosmologiques spectaculaires, comme le mouvement des planètes, les origines du cosmos, ou la situation de la Terre au sein de l'univers²³². Le médecin Pierre-Adolphe Piorry, en 1854, consacre notamment une section du recueil *Dieu, l'âme, la nature* à « l'harmonie » dévoilée par les découvertes des savants, parmi lesquelles :

L'attraction régissant la nature,
Les corps en mouvement agissant en mesure,
De l'électricité l'invisible ressort,
Et le fer magnétique oscillant vers le Nord ;
Des ardeurs du soleil le merveilleux mystère,
Les sept rayons brillants d'un faisceau de lumière²³³ [...].

Le premier vers fait l'objet d'un commentaire en note :

L'attraction, dont le nom rappellera à jamais la gloire de Newton, est ce phénomène incompréhensible qui consiste en ce que les corps tendent à se rapprocher les uns des autres. Le soleil attire la terre ; le globe terrestre agit de la même façon sur la lune, qui, à son tour, exerce sur la mer une action attractive. Le cours des astres et sa régularité sont les résultats de l'attraction et d'une impulsion primitive. Un grand nombre de faits dépendant de l'électricité, du magnétisme minéral, de la combinaison des corps, sont dus à l'attraction s'exerçant soit à de petites distances, soit au contact. Sur la connaissance de l'attraction reposent les théories les plus plausibles des principaux phénomènes de la nature²³⁴.

C'est sans doute par un souci de précision que cette note, qui développe en cinq longues phrases les quelques vers qui précèdent, s'appuie sur une accumulation des phénomènes récemment découverts. Parmi ceux-ci, on compte la spectaculaire électricité que certains considèrent alors comme une cause possible de la gravitation²³⁵. Avec prudence, l'auteur évoque cette hypothèse, mais, dans le poème comme dans la note, il souligne le « mystère » entourant ces lois – éveillant ainsi la curiosité des lecteurs.

Ailleurs, la valeur propédeutique de la poésie sur le sujet cosmologique est ponctuellement revendiquée sous les bannières du régionalisme, comme en témoigne un poème d'Izetta, auteur niçois. Appartenant probablement à une famille de grossistes de vins et liqueurs, ce dernier écrit en

²³² Voir A. Delaine*, *Hommage lyrique aux sciences naturelles*, op. cit. ; E. Emerich, *La Création du globe terrestre, poème géologique*, Strasbourg, Vve Berger-Levrault, 1860 ; M. Largeris*, *Les Chants du kosmos*, Paris, Comptoir d'éditions, 1890. Voir aussi G. B. Nohus, *Ecce futura. Satires sociales*, Paris, Chez l'auteur, 1847 et A. Babin*, *Le Régénérateur de notre humanité terrestre*, Draguignan, chez l'auteur, 1888.

²³³ P.-A. Piorry, *Dieu, l'âme, la nature, suivi de Fragments poétiques sur les Médecins, sur Napoléon, sur la Révolution*, Paris, chez J. B. Baillière, 1854, p. 6-7.

²³⁴ *Ibid.*, p. 32.

²³⁵ Cette idée a cours jusqu'à la fin du siècle, comme en témoigne une publication plus tardive : A. Despaux, *Cause des énergies attractives. Magnétisme, électricité, gravitation*, Paris, F. Alcan, 1902.

vers nissarts un poème propédeutique sur les constellations intitulé *Li Stela dau noastre Siel* [Les Étoiles de notre Ciel] (1888). Le ciel de Nice y apparaît comme le plus brillant reflet du « palais d'Uranie²³⁶ ». Dans ce poème, l'astronomie devient l'une des plus belles conquêtes pacifiques de l'humanité et prend une valeur politique après la défaite de 1871, tandis que les discours belliqueux font rage :

Qu'il est grandiose, le Soleil que nous pouvons étudier
Dans les découvertes modernes de l'astronomie
Et de l'esprit humain les pacifiques victoires
Qui n'ont jamais coûté une goutte de sang
Et dont l'humanité a souvent profité²³⁷ !...

La démarche de traduire la science en langue régionale révèle une intention didactique à destination d'un public moins savant que populaire, mais aussi l'implication du Félibrige ou leurs sympathisants dans une entreprise globale de vulgarisation scientifique²³⁸. En outre, la dédicace du poème à M. le comte de Barrême, « membre du Club de la Voile de Nice », suggère que ce projet d'écriture s'inscrit dans une sociabilité nobiliaire. Un tel usage du vers remonte à des pratiques anciennes répandues dans les cercles savants des siècles passés²³⁹, qui persistent ici sous une forme régionale et localisée. Dans ce cadre, le choix du thème cosmologique est une marque de la compétence du rédacteur. Mais il s'explique également par l'intensité de la vulgarisation en astronomie dans les années 1880, avec les grands succès de Camille Flammarion. L'astronomie constitue enfin un sujet d'appropriation relativement facile, si l'on en croit Casimir Fusil, un des premiers analystes de la poésie scientifique au début du XX^e siècle. Selon lui, « [l]es plus timides

²³⁶ « La nuit vient peu à peu et une tempête d'étoiles étincelantes / Semble éclater dans la voûte azurée, / Et dans ce Ciel qui est le nôtre, si souvent beau et pur, / Le palais d'Uranie resplendit dans l'azur ! » [« *Le nueç ven poù a poù e la vouta azurada / De luisenti stela pareisse tempestada, / E en lou noastre Siel, souven tan beù e pur, / Lou palai d'Uranì resplendisse en l'azur !* »] M. Izetta, *Li Stela dau noastre Siel* [Les Étoiles de notre Ciel], Nice, Imprimerie des Alpes-Maritimes, 1888, p. 1. Notre traduction.

²³⁷ [« *Che grandious Souleù li ha a studiar / En li descuberta moderni astronomichi / E de l'esprit uman vitoria pacifichi / Ch'un degoute de sanc non ha giamai coustat / E don l'humanità ha souven proufittat !...* »] M. Izetta, *Li Stela dau noastre Siel* [Les Étoiles de notre Ciel], *op. cit.*, p. 2. Nous remercions chaleureusement Jean-Pierre Spies (Institut d'Études Occitanes) pour son aide précieuse dans l'élaboration de cette traduction. Dans un courrier personnel, J.-P. Spies ajoute que la graphie employée par l'auteur correspond à une orthographe italianisante en vogue à l'époque.

²³⁸ La poésie scientifique en occitan perdure du début à la fin du siècle. Voir notamment M. Diouloufret, *Leis Magnans / Les Vers-à-soie, poème didactique en vers provençaux*, Aix[-en-Provence], Auguste Ponthier, 1819 ; ainsi que deux réclames médicales, dont une parodie : *Il Signor Giandouilla das Academias di Italia, di Hollandia, di Castillia, il savantissimo dottore de toto l'universo* Chauny, imp. de Bugnicourt, 1868 ; Marius Clément, *Curo miraculoue oouperado per lou remedi de Leroy*, Marseille, impr. de Arnaud, 1858, n. p.

²³⁹ On peut penser au « Discours à Mme de La Sablière » dans le second volume des *Fables* de La Fontaine, où sont évoqués les débats opposant Descartes et Gassendi. J. de La Fontaine, *Fables, [in] Œuvres complètes*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, vol. 1, p. 383-385.

des didactiques écrivent des poèmes astronomiques », car « [t]rop merveilleux étaient les progrès accomplis par l'astronomie pour ne pas tenter les poètes »²⁴⁰.

Si nous ne suivons pas Casimir Fusil dans toutes ses analyses, celle-ci nous semble confirmée par la diversité des profils socioculturels des poètes de notre corpus. Elle est également justifiée par l'accointance du sujet cosmologique avec d'autres registres traditionnellement poétiques, à commencer par le sublime. À ce titre, la poésie du ciel semble excéder naturellement les catégories du didactisme, offrant un sujet facile aux rimeurs de tous ordres.

Les beautés du cosmos, en effet, constituent un sujet réputé plus abordable ou plus poétique que d'autres, parce qu'elles se prêtent davantage aux registres privilégiés du genre au XIX^e siècle, tels que le lyrisme. Le poème d'Izetta, multipliant les interjections et tournures exclamatives, en est une illustration²⁴¹. Le registre encomiastique, empruntant les voies du lyrisme de façon privilégiée, est récurrent dans la poésie scientifique à valeur propédeutique. Dans les poèmes portant sur le cosmos et la science de l'univers, les éloges de l'univers, mais aussi des instruments ou des découvreurs sont extrêmement fréquents²⁴².

En ce qui concerne les instruments de la science astronomique, le télescope est l'un des plus vantés. Il fait régulièrement l'objet de louanges versifiées, en particulier à l'occasion des événements de mise en valeur de la science tels que les Expositions universelles. Permettant une appréhension nouvelle de l'espace, infiniment plus étendue et précise, le télescope est l'instrument emblématique du progrès technique. Au XIX^e siècle, la commercialisation accrue de modèles simples de lunettes, telles que celles des constructeurs parisiens Molteni ou Bardou²⁴³, le met à la portée de nombreux amateurs, et l'observation céleste devient à la mode. Sainte-Beuve, en 1868, décrit dans les *Nouveaux Lundis* ce phénomène de société :

²⁴⁰ C. Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, *op. cit.*, p. 59, cité par C. Dina, « Astronomie et poésie didactique en France. Enquête sur la disparition d'un genre », [in] M. Louâpre, H. Marchal et M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, p. 225, note 2.

²⁴¹ « Quelle vue sublime ! que de magnificences ! / Que de mondes perdus en la voûte immense ! / Combien de splendeurs pouvons-nous contempler [...] ! » [« *Che sublime cou d'uns ! Che de magnificensa ! / Che de monde perdut en la vouta immensa ! / Che nombroui seplendour aven a contemprar [...] !* »] Notre traduction. Izetta, *Li Stela dau noastre Siel* [Les Étoiles de notre Ciel], *op. cit.*, p. 1-2.

²⁴² Pour une étude du registre encomiastique, notamment aux XVIII^e et XIX^e siècles, voir A. Génétiot (dir.), *L'Éloge lyrique*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, en particulier la préface d'Alain Génétiot, « De l'ode encomiastique au chant du monde », *ibid.*, p. 7-13, et l'article de Jean-Louis Haquette, « Du déisme sensible à la dramaturgie de l'inspiration : réflexions sur l'éloge de la nature au siècle des Lumières », *ibid.*, p. 273-282.

²⁴³ À la fin de *Astronomie populaire*, Flammarion formule des recommandations à l'astronome amateur pour l'acquisition de premiers instruments d'observation. La lunette de Molteni (61 millimètres de diamètre et 90 centimètres de long) est vendue au prix réduit de 150 francs pour les lecteurs de l'ouvrage. Pour celle de Bardou, un peu plus grande, son prix serait de 200 francs, etc. C. Flammarion, *Astronomie populaire*, *op. cit.*, p. 835. Les sommes restaient tout de même considérables pour une famille modeste.

Le grand livre du ciel est plus ouvert aujourd'hui que jamais : il l'est jusque dans ses profondeurs ; les télescopes sont partout et vous sollicitent au passage ; on les voit sur les places publiques, sur les ponts, sans même aller les chercher sur les terrasses accessibles et très hospitalières de l'Observatoire²⁴⁴.

L'Exposition universelle organisée à Paris l'année précédente, faisant la part belle aux progrès techniques, n'est probablement pas étrangère à cet engouement. Elle intervient en outre après un début de décennie particulièrement fécond en observations célestes de tous ordres. De 1860 à 1864, on put en effet observer chaque année le passage d'une comète, évènement qui ne manquait pas de faire sensation.

Pour ne citer qu'un exemple, le poème intitulé *L'Exposition Universelle*, par le juge lyonnais Antoine-Gaspard Bellin²⁴⁵ en 1867, réserve une place de choix au télescope et à ses améliorations depuis les débuts de l'astronomie de position. Il rappelle la légende de la découverte de l'instrument, selon laquelle deux enfants jouant dans la boutique de verre à lunettes de Hans Lippershey auraient donné à ce dernier l'idée de la longue-vue. L'histoire est mêlée à celle de l'origine de la lunette, découverte par hasard par Jacques Metius (ici écrit Metz), récit rapporté par Descartes dans la première page de la *Dioptrique*²⁴⁶ :

²⁴⁴ C.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Lévy, 1868, vol. 10, p. 94. Un poème de Cazalis met en scène un de ces montreurs d'étoiles (*Le Livre du néant*, Paris, A. Lemerre, 1872, p. 7 ; voir au chapitre 4, « L'échelle du cosmos et l'insignifiance de l'homme : une nouvelle révolution copernicienne ? », p. 204-205). On a vu qu'à la fin de *Astronomie populaire*, Flammarion encourageait même ses lecteurs à construire leurs propres observatoires (*op. cit.*, p. 859).

²⁴⁵ Antoine-Gaspard Bellin (1815-1891), originaire de Lyon, n'était pas destiné à une carrière poétique. Il est d'abord juge suppléant au tribunal civil de Lyon. Bientôt bibliothécaire du tribunal (de 1870 à 1885), il mène en parallèle une intense activité journalistique. Outre des articles, notices, comptes-rendus, il écrit également divers discours qu'il prononce devant le Congrès scientifique de France. Ceux-ci témoignent de son intérêt pour la philosophie contemporaine et antique. On retient notamment celui sur « l'École sociétaire » de Fourier, ou encore sur la question de l'origine du langage chez Platon et Aristote. Entre autres responsabilités, il est membre correspondant de l'Académie des sciences, belles-Lettres et arts de Lyon, ainsi que la Société historique, archéologique et littéraire de cette même ville en 1839 et 1860. Il rédige aussi quelques notices sur les sociétés littéraires de sa ville natale. Il fut suffisamment connu dans le milieu lyonnais pour qu'un historien de la région, Antoine Vachez, lui consacre une biographie (*A.-G. Bellin, sa vie et son œuvre*, Revue du Lyonnais, 1891). Si Bellin écrivit un ouvrage d'analyse sur l'Exposition universelle, le poème du même nom est *a priori* le seul ouvrage en vers qu'il ait jamais publié.

²⁴⁶ « [À] la honte de nos sciences, cette invention, si utile et si admirable, n'a premièrement été trouvée que par l'expérience et la fortune. Il y a environ trente ans qu'un nommé Jacques Mélius, de la ville d'Alcmar en Hollande, homme qui n'avait jamais étudié, bien qu'il eût un père et un frère qui ont fait profession des mathématiques, mais qui prenait particulièrement plaisir à faire des miroirs et verres brûlants, en composant même l'hiver avec de la glace, ainsi que l'expérience a montré qu'on en peut faire ; ayant à cette occasion plusieurs verres de diverses formes, s'avisait par bonheur de regarder au travers de deux, dont l'un était un peu plus épais au milieu qu'aux extrémités, et l'autre, au contraire, beaucoup plus épais aux extrémités qu'au milieu, et il les appliqua si heureusement aux deux bouts d'un tuyau, que la première des lunettes dont nous parlons en fut composée. Et c'est seulement sur ce patron que toutes les autres qu'on a vues depuis ont été faites, sans que personne encore, que je sache, ait suffisamment déterminé les figures que ces verres doivent avoir. » R. Descartes, *La Dioptrique*, [in] *Œuvres de Descartes*, texte établi par V. Cousin, Paris, F. G. Levrault, 1824, vol. 5, p. 3.

La vision aussi voit tomber la distance,
 Grâce aux progrès récents fournis par la science.
 Le hasard lui donna d'abord l'impulsion.
 Les enfants de Metz, pour leur distraction,
 Deux siècles avant nous, dans une maisonnette,
 L'un sur l'autre empilaient des verres de lunette.
 De leurs débiles mains, dans leurs ébats joyeux,
 Ils portent tout à coup deux verres à leurs yeux,
 Un convexe, un concave, ayant centre identique.
 Ô prodige inouï ! devenue élastique,
 La vision s'étend et confine au lointain.
 De ce jeu répété le résultat certain
 Préparait le terrain pour une découverte²⁴⁷.

S'ensuit un éloge rhapsodique de tous les savants ayant perfectionné le système : Galilée, Kepler, Reitha²⁴⁸, Hall et Dollon « bravant de Newton l'effrayant anathème²⁴⁹ ». Les deux procédés majeurs du registre encomiastique, à savoir les effets de liste, qui soutiennent avec excès la dynamique de l'éloge, ainsi que le jeu des hyperboles, ont la part belle dans ce passage. L'expression « prodige inouï », par exemple, rapporte l'observation télescopique aux merveilles monstrueuses, aux manifestations surnaturelles, à l'impossible. Or l'éloge du télescope par Bellin est certes un éloge de la technique, mais aussi des savoir-faire qui permettent ces découvertes, dans une démarche propédeutique :

Du céleste calcul fidèles serviteurs,
 Ces instruments, goûtés de rares acheteurs,
 Attestent hautement quelle vaste puissance
 Peut donner l'industrie à la pure science
 Et comment des métiers chaque perfection
 Vient agrandir le champ de l'observation.

Grâce aux habiles mains qui façonnent l'optique,
 Notre œil perce aisément des cieux la voûte antique
 Et porte jusqu'au fond des orbites béants
 Les regards indiscrets des objectifs géants²⁵⁰.

De proche en proche, le système de rimes tisse un réseau de signification élogieuse, chaque mot répondant à un adjectif qui suggère toute forme d'excellence : « science » répond à « puissance »,

²⁴⁷ A.-G. Bellin, *L'Exposition universelle, poème didactique en quinze chants*, Paris, Garnier frères, 1867, p. 115-116.

²⁴⁸ Selon le *Dictionnaire des inventions et découvertes* de Nicolas Boquillon, « [l]e père Reitha est l'inventeur du *Télescope terrestre*, auquel on donne trois oculaires pour redresser l'image qu'il importe peu de voir renversée dans les observations astronomiques » (Paris, Charles Béchét, 1826, p. 354).

²⁴⁹ A.-G. Bellin, *L'Exposition universelle, op. cit.*, p. 117. Cette technique concurrence celle de la lentille concave inventée par Newton.

²⁵⁰ *Ibid.*

« observation » à « perfection ». Quant à la rime « optique » – « antique », elle semble rappeler la transition épistémologique qui permet le transfert et la réunion de deux termes dans l'histoire de l'instrument : à l'optique moderne, répond le ciel antique, qui perdure dans le vers comme dans les consciences, mais *percé* par le regard de la technique. Le poème de Bellin, consacrant un long passage au télescope, est donc un vibrant hommage aux conquêtes de l'astronomie, mais aussi aux divers « métiers » des travailleurs manuels qui la rendent possible, indépendamment du génie des découvreurs.

Ce type de propos est assez rare, pour l'époque, dans le traitement du sujet astronomique, notamment parce qu'en poésie, le télescope s'impose moins comme un objet familier que comme l'instrument des grands découvreurs de l'histoire. En effet, comme le démontre Philippe Hamou dans *La Mutation du visible*, l'invention du télescope engage un bouleversement technique, mais aussi et surtout un changement d'épistémologie ; les lois mathématiques d'appréhension de l'univers suivent le renouvellement de la vision du ciel engagé par l'utilisation de cet outil²⁵¹. Selon lui, la modernité astronomique se fit plus par ces lois que par l'observation car, au XVIII^e siècle, elle n'est considérée que comme l'adjuvant des premières. De plus, le télescope remonte à Galilée, contrairement à d'autres techniques d'observation totalement spécifiques au XIX^e siècle, telles que l'analyse spectrale inventée par Fraunhofer²⁵², ou la photographie astronomique permettant une investigation plus simple et systématique des astres les plus proches. D'un côté, écrire un éloge du télescope au milieu du XIX^e siècle, c'est donc faire preuve d'un certain archaïsme, l'instrument lui-même étant loin d'être une nouveauté ; d'un autre, c'est aussi accompagner l'essor momentané d'une poésie « industrielle » se voulant moderne, qui encourage la parution de textes encomiastiques sur ce sujet au milieu du siècle²⁵³.

Le registre de l'éloge permet encore la mise en scène d'éléments d'histoire de la cosmologie, en rappelant la longue généalogie des progrès de la science de l'univers à travers l'évocation

²⁵¹ P. Hamou, *La Mutation du visible : essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 14-19.

²⁵² Jean-Marie Guyau consacre un poème à cette technique en 1881, dans *Vers d'un philosophe*, Paris, Germer Baillière, p. 186-200, cité dans l'anthologie de H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles, op. cit.*, p. 93-94.

²⁵³ Voir la préface des *Chants modernes* de Maxime Du Camp : « Dans l'avenir préparé à travers les événements qui nous assaillent, quel sera le rôle de la littérature ? Il sera immense, selon nous ! Elle aura à formuler définitivement le dogme nouveau ; elle aura à dépouiller la science des nuages obscurs où elle se complaît et aura à diriger l'industrie, car, j'en suis fâché pour les rêveurs, le siècle est aux planètes et aux machines » (Paris, Lévy frères, 1855, p. 21). Voir aussi la préface de l'édition de 1860 (Paris, Lévy frères), p. 39. Sur l'éloge du télescope, voir J. Lesguillon, *Le télescope*, [in] *Recueil de l'Académie des Jeux floraux, op. cit.*, 1852, p. 50 (édité la même année chez Cerf, à Sèvres) ; F. Clerc, *La Science. Dialogue entre l'âme et le corps*, Lille, Dubois, 1864, p. 7-8 ; et l'auteur lyonnais A. Beauque*, *Les Astres et la pluralité des mondes*, Besançon, chez l'auteur, 1868, p. 6-7.

enthousiaste des génies et des astronomes. Les effets de liste et d'accumulation sont majoritaires dans ces passages, qui suivent le parcours historique traditionnel des ouvrages de référence, tels que l'*Histoire de l'astronomie ancienne et moderne* de Bailly²⁵⁴. Dans une démarche comparable à celle de Delille ou de Fontanes au siècle précédent, de nombreux poètes rapportent les découvertes d'hommes d'exception depuis l'Antiquité jusqu'à la science moderne²⁵⁵. Ponctuellement, ces effets de liste – fréquents dans la poésie mnémotechnique – rapprochent le didactisme des catégories de l'épique sur le modèle de Victor Hugo, pour qui les accumulations sont un stylème dans la *Légende des siècles*²⁵⁶.

Tandis que Hugo en prépare la dernière série, Sully Prudhomme fait paraître avec *Le Bonheur* (1882) un poème narratif didactique, qui met en scène l'apprentissage des connaissances sur un mode énumératif comparable. Faustus, héros du poème, mène une vie sans douleur au paradis – mais la soif de l'inconnu continue de le tourmenter. Il entreprend alors de connaître la philosophie antique et moderne, ainsi que « Les sciences », nom d'une section du poème. Faustus retient de la pensée d'Auguste Comte que la vérité n'est pas l'objet d'une révélation subite, mais un monument qui se construit peu à peu, avec méthode et patience. En vertu de ce principe, sont présentés dans un ordre chronologique toutes les découvertes cosmologiques et astronomiques, ainsi que les acteurs de ces conquêtes, de Leibniz à Laplace :

Leibniz et Newton vont réduire
 Les grandeurs, pour les reconstruire,
 À l'élément essentiel,
 Dont la petitesse infinie
 Aux compas de l'astronomie
 Livre l'immensité du ciel !

²⁵⁴ J.-S. Bailly, *Histoire de l'astronomie ancienne depuis son origine jusqu'à l'établissement de l'école d'Alexandrie*, Paris, Debure frères, 1775 ; *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de 1730*, Paris, Debure frères, 1779.

²⁵⁵ Voir notamment F. Clerc, *La Science. Dialogue entre l'âme et le corps*, op. cit., p. 5 : « Enfin Bacon parut : sa méthode féconde / Suscita ces savants, pléiade sans seconde, / Boërhave, Linné, Galilée et Newton [...] ». On reconnaît dans le premier vers une allusion à la célèbre formule de Boileau : « Enfin Malherbe vint ». La liste des savants précède celle de toutes les conquêtes de la science, dont la cosmographie. Voir aussi L. Festeau*, *Le Progrès*, Paris, P. Baudouin, 1855, p. 1 ; H. Sulzer*, *Le Progrès*, Havre, Santallier, 1873 ; G.-B. de Nohus, « Les aérolithes et les bolides », *Ecce futura (Voilà l'avenir), satires sociales*, Paris, Ph. Cordier, 1847, p. 3-4.

²⁵⁶ Pour n'en citer qu'un, voir le poème liminaire, « La Vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles*, [in] V. Hugo, *La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu*, éd. J. Truchet, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 9-10. Voir aussi le poème posthume « Les Grands morts » : « Moïse, Orphée, Hermès, Socrate, Zoroastre, / Michel-Ange, Gama, le chercheur hasardeux, / Milton, Newton, Jean Huss, Tell, Shakespeare ; et près d'eux, / Tous les autres pasteurs des humanités sombres / Que d'autres sphères vont promenant dans les ombres, / Tous les puissants Colombes et tous les Christs divins, / Tous les Dantes, les Jobs, les Luthers, les Calvins, / Et tous les Mahomets de tous les autres globes, / Géants ayant du jour dans les plis de leurs robes, / Sont là [...] ». V. Hugo, « Les Grands morts », *La Fin de Satan*, [in] *ibid.*, p. 941.

La Chaldée y plongeait la sonde,
Hipparque y porte le flambeau,
Et Copernic impose au monde
Un ordre déjà sûr et beau.

Le cours des astres s'illumine.
Galilée est en vain hué,
Il sait que la terre chemine,
Elle a sous son front remué !

[...] Dans sa veille longue et sans trêve,
Arrachant par un puissant rêve
Leurs lois aux planètes, Kepler
Lègue sa formule profonde,
D'où jaillit un immense éclair,
À Newton grand comme le monde !

Newton lie entre eux tous les corps
Par une chute universelle
Qui dans tout le ciel se décèle
En y courbant tous les essors !

Il meurt cependant, pour revivre !
Car tout disciple de son livre
Est de sa gloire le héraut !
Car d'Alembert, Euler, Clairaut
Et Lagrange sont de sa race.

Ils pensent, le front sur sa trace,
Et leur grand héritier Laplace
Des sphères, sans lever les yeux,
Ordonne en groupe harmonieux
L'essaim familial qu'il embrasse !
Dans les infinis envolé,
Dédaignant d'un Dieu l'hypothèse,
Sans terreur si haut isolé
Son génie y respire à l'aise²⁵⁷ !

Sully Prudhomme met donc en vers une histoire de l'astronomie en raccourci, d'où peut-être le choix de l'octosyllabe qui confère légèreté et rapidité aux strophes irrégulières. Chacune d'entre elles se concentre sur des détails emblématiques de la vie des astronomes introduits dans la liste. Ce faisant, l'auteur constitue un panorama de clichés historiques, réduisant ces figures de la science en espèces de totems.

Le premier paragraphe évoque la querelle entre Leibniz et Newton sur l'antériorité de la découverte du calcul différentiel. On considère aujourd'hui qu'ils en furent les co-inventeurs, ce qui

²⁵⁷ Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, [in] *Poésies (1879-1888)*, *Œuvres de Sully Prudhomme*, Paris, Lemerre, 1882, vol. 5, p. 257-259.

peut expliquer l'antéposition de leurs deux noms, unis par un coordonnant dans le premier vers cité. La référence aux Chaldéens rappelle les origines alléguées de l'astronomie selon les ouvrages de vulgarisation²⁵⁸. Copernic imposant au monde « un ordre déjà sûr et beau » propose l'abandon du géocentrisme. De Galilée, on ne retient que sa querelle avec l'Église et le déroulement du procès. Les deux derniers vers de la strophe (« Il sait que la terre chemine, / Elle a sous son front remué ! ») font allusion à la célèbre parole qui lui est attribuée au moment de sa condamnation : « *E pur si muove !* [Et pourtant, elle tourne !] » Concernant les travaux de Kepler, sont évoquées les trois lois qu'il a découvertes²⁵⁹, mais aussi la dimension symbolique de son système du monde, incluant une théorie sur la musique des sphères. Newton est évidemment cité pour la découverte de la gravitation universelle. Quant aux autres savants (d'Alembert, Euler, Clairaut, Lagrange, et même Laplace), ils ne sont mentionnés qu'en qualité de continuateurs. Si Laplace couronne cette liste, c'est pour avoir achevé le système de Newton par le calcul, et pour un célèbre propos qu'il aurait tenu à Napoléon²⁶⁰. Sully Prudhomme insiste sur le caractère abstrait des avancées majeures : la terre remue « sous [le] front » de Galilée, Laplace développe la théorie de Newton « sans lever les yeux ». Pour autant, la dynamique de restitution des connaissances épouse bien la chronologie pédagogique établie par la doctrine positiviste de Comte : le progrès des connaissances mène irrémédiablement à l'abandon des anciennes croyances et de la religion²⁶¹.

Cet extrait montre bien que, lorsqu'il distribue les honneurs de la science, le didactisme à valeur propédeutique véhicule également une idéologie, tantôt en faveur, tantôt à l'encontre de discours d'autorité comme celui de la science officielle ou de la religion. C'est ce que confirme un certain nombre de poèmes qui avancent leurs propres hypothèses cosmologiques, ou qui contredisent les découvertes généralement admises – à commencer par l'organisation du système solaire. Dans ce cas, les poèmes scientifiques outrepassent les catégories du didactisme à valeur pédagogique ou propédeutique. Ils n'entendent pas se contenter de relayer des savoirs avec lesquels ils prennent parfois leur distance. Au contraire, ils prétendent participer directement aux débats scientifiques –

²⁵⁸ A. Guillemin, *Le Ciel : notions d'astronomie à l'usage des gens du monde et de la jeunesse*, op. cit., p. 2 ; C. Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 66 ; etc.

²⁵⁹ Il s'agit de la loi des orbites, la loi des aires et la loi des périodes. Voir J.-P. Verdet, *Une histoire de l'astronomie*, Paris, Seuil, 1990, p. 151-152.

²⁶⁰ Ce dernier lui demandant quelle serait la place de Dieu dans son système, l'astronome aurait affirmé : « Je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse. » L'anecdote est relayée de nombreuses fois, et notamment par Lamartine dans le *Cours familier* (« La Science ou le Cosmos d'Alexander von Humboldt », *Cours familier de littérature*, CXII^e entretien, 1865, Paris, chez l'auteur, 1858-1869, p. 257).

²⁶¹ Trente ans auparavant, un poème encomiastique de Joseph Alphonse Le Flaguais*, intitulé *Malherbe et Laplace ou la fête du génie. Ode*, faisait au contraire de Laplace une figure de la providence divine, établissant un lien définitif entre l'homme et Dieu (Paris, Derache, 1847, p. 7-12).

qu'ils créent parfois de toutes pièces. Joseph Auburtin²⁶², par exemple, impose avec véhémence une *Nouvelle théorie de l'univers*, poème didactique en douze chants contre l'héliocentrisme. Dans l'introduction de l'ouvrage, l'auteur entend concurrencer les savants sur leur propre terrain, en revendiquant le « bon sens » comme seule règle d'intellection, par opposition aux mathématiques :

La méthode que j'ai suivie pour rendre compte des mouvements des astres et des phénomènes de la nature, si diversement décrits par les philosophes astronomes, tant anciens que modernes, est celle que l'illustre Cuvier a adoptée dans ses œuvres de zoologie.

C'est en remontant, comme ce savant, des effets aux causes, ou des faits aux principes, et sans recourir aux figures algébriques, que je suis parvenu à établir les preuves des propositions contenues dans ce volume, à savoir :

1° Que le soleil n'est pas fixe ;

2° Que la terre est immobile ;

3° Que les lois incompréhensibles d'attraction et de répulsion, inventées par Newton, et propagées par ses disciples, ne peuvent pas exister, parce qu'elles seraient destructives de l'univers, qu'elles auraient mission de conserver dans l'ordre où le Créateur de toute chose l'a placé, et qu'en outre, elles pèchent contre la logique ; car on ne saurait pas plus attirer et repousser à la fois qu'exciter et calmer en même temps²⁶³ [...].

Entre autres « découvertes », le soleil serait bien moins gros qu'on ne l'aurait dit ; la Terre ne pourrait se déplacer à la vitesse supposée par les savants ; enfin, les planètes ne seraient que des « corps creux », semblables à des ballons qui « voguent au firmament »²⁶⁴. Quant à Copernic, Galilée, Kepler et Newton, ils sont « comme les trissotins cumulards de notre ère de lumière » et des possibles « charlatans » coupables d'avoir propagé des « fables » mathématiques²⁶⁵. Cette défense du bon sens contre la figure du savant mathématicien se trouve dans le corps du texte, au chapitre « Le Soleil » :

Eh ! par quelle raison promenant son esprit
Au-delà du ciel clos où tout est circonscrit,
Où finit l'univers, où l'Érèbe commence,
L'astronome ébloui de sa haute science,
Et n'ayant que la foi de ses verres puissants,
Serait-il écouté plutôt que le bon sens²⁶⁶ ?

²⁶² Auburtin de Sainte-Barbe épousa un temps la carrière militaire, et fut capitaine quartier-maître. Certains de ses ouvrages, comme *Le Carillon patriotique* (1830), en sont le reflet. Plusieurs de ses recueils traitent de sujets politiques. La *Nouvelle théorie de l'univers* est unique dans la production du poète, quant à son sujet.

²⁶³ J. Auburtin, *Nouvelle théorie de l'univers : poème didactique en douze chapitres, avec des notes explicatives*, Paris, Garnier, 1842, p. i-ii.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. v. Cette théorie est une réminiscence probable des diverses théories de la Terre creuse, notamment défendue par l'astronome Halley à la fin du XVII^e siècle, et encore illustrée par Jules Verne dans le *Voyage au centre de la Terre* en 1864. Voir G. Costes et J. Altaïrac, *Les Terres creuses. Bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, Paris, Belles Lettres, 2006.

²⁶⁵ J. Auburtin, *Nouvelle théorie de l'univers*, op. cit., p. xi.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 153.

Se réclamant du poème de Daru sur l'astronomie²⁶⁷, Auburtin présente alors en vers sa propre vision du système du monde, qu'il imagine géocentrique et anti-copernicien. Selon lui, tout s'explique par l'action du Soleil sur les corps célestes. Il les forme, les met en mouvement et prête vie à la Terre grâce aux feux qui l'animent. Il s'agit en réalité d'une reprise modernisée de la théorie élémentaire de Pythagore, selon laquelle un feu central serait à l'origine de la vie comme du mouvement des astres. On trouve le même genre d'hypothèses chez Charles Fourier, dont les théories sont encore largement diffusées à l'époque²⁶⁸. Cependant, au XIX^e siècle, Pythagore est moins cité comme une référence scientifique que comme un philosophe. Les propos d'Auburtin restent donc, même pour l'époque, d'un grand conservatisme. Ce dernier se prononce d'ailleurs en termes ouvertement fixistes contre l'hypothèse catastrophiste de la création des mondes, qui implique la possibilité d'une nouvelle collision astrale :

Gardons-nous de sonder le cas éventuel
D'un sinistre en dehors de l'ordre habituel,
Dont la solution, funeste à la nature,
Ferait au Tout-Puissant une mortelle injure ;
Et qui n'offre d'ailleurs, dans sa complexité,
Pas même un léger fond de probabilité ;
Quoiqu'en aient prétendu de fameux astronomes
(Les Newton, les Kepler, armés de leurs binômes),
Sur un principe qui, dans le système ancien,
Conduirait l'univers sans se lier à rien²⁶⁹.

Une note vient préciser le caractère anti-newtonien du dernier vers :

Ce principe n'a existé que dans l'imagination de ces célèbres astronomes dans l'impossibilité où ils étaient de rendre compte des causes réelles du mouvement des planètes : n'ayant point de bonnes raisons à donner, ils ont inventé une matière occulte qui agirait dans *tout l'univers*, sans toucher à rien, et qui, tôt ou tard, si elle existait, amènerait une conflagration générale²⁷⁰.

L'horizon de cette critique est le christianisme, qui vient délivrer l'Antiquité de l'erreur mythologique²⁷¹. On peut concevoir qu'Auburtin ait refusé l'hypothèse de Newton, puisqu'elle n'expliquait certaines irrégularités du système solaire qu'au prix d'un littéral *deus ex machina* – bien que la théorie de Laplace ait contribué à réduire ces difficultés²⁷². En effet, dans la théorie de Newton, le poète récuse surtout le recours final à un divin horloger, contraint de remonter

²⁶⁷ P. Daru, *L'Astronomie, poème en six chants*, Paris, F. Didot frères, 1830.

²⁶⁸ Nous reviendrons sur ce point au chapitre 3 (« Mysticisme et science occulte, de Fourier à Jean Reynaud », p. 159-166).

²⁶⁹ J. Auburtin, *Nouvelle théorie de l'univers, op. cit.*, p. 36.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

²⁷¹ Seul Ptolémée, auteur de *L'Almageste* et adepte de la théorie géocentrique, trouve grâce à ses yeux.

²⁷² Voir à nouveau dans le chapitre 3, « Les mystères du cosmos : le difficile héritage du rationalisme des Lumières » (p. 126).

régulièrement les pendules du monde. Auburtin n'hésite pas à qualifier cette hypothèse de « galimatias métaphysique²⁷³ », Dieu n'ayant pu créer qu'un monde parfait à son image.

Auburtin n'est pas le seul à exprimer des résistances à l'encontre des nouveaux modèles cosmologiques²⁷⁴, que ce soit pour des raisons philosophiques et religieuses²⁷⁵, ou de rivalité institutionnelle²⁷⁶. La plupart de ces textes, cependant, paraissent dans les années 1840 et, pour celui d'Auburtin, juste avant la découverte de Neptune. Peut-être l'astronomie n'avait-elle pas encore connu de victoire assez spectaculaire pour convaincre les plus sceptiques²⁷⁷. Au milieu du XIX^e siècle le paysage savant est encore disparate, et nombre de théories qui nous paraissent aujourd'hui farfelues (comme le spiritisme dans les années 1860) étaient considérées non seulement comme recevables, mais aussi comme scientifiques. On l'a vu, le positivisme mit un certain temps à s'imposer dans les mœurs et dans les pratiques de la science, engageant une disqualification rétrospective de ces hypothèses cosmologiques excentriques. Le recours à une forme poétique pour défendre d'autres systèmes du monde, dans le poème d'Auburtin comme dans les cosmologies bibliques versifiées, correspond dans les années 1840 à une pratique traditionnelle sur le point d'être dépassée : pour l'auteur de la *Nouvelle théorie de l'univers*, le choix du genre poétique est naturel et lui permet de se démarquer du langage des savants qu'il récuse, tout en lui apportant, semble-t-il, une caution esthétique nécessaire à la bonne diffusion de son message. La *Nouvelle théorie de l'univers* donnerait donc raison à Nicolas Wanlin, lorsqu'il formule l'hypothèse suivante :

²⁷³ *Ibid.*, p. xxi.

²⁷⁴ Ce point fait l'objet d'une analyse spécifique dans l'article d'Olivier Justafré, « L'astronomie en vers... *et contre tous*. Le rejet du système héliocentrique dans la poésie du XIX^e siècle », [in] É. Thoizet, N. Wanlin et A.-G. Weber (dir.), *Panthéons littéraires et savants, XIX^e-XX^e siècles*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2012, p. 65-84. L'article est assorti d'une bibliographie éclairante sur les « fous littéraires » auteurs de poèmes astronomiques. Nous reviendrons sur ces corpus au chapitre 12 (« Copernic à Charenton : “fous littéraires” et comique involontaire dans la poésie pseudo-cosmologique », p. 680-694).

²⁷⁵ Voir l'excentrique *Nouvelle cosmologie raisonnée* de J. Lavezzari (en prose), Paris, Blondeau, 1842. On compte également de nombreux poèmes catholiques défendant la cosmologie de la Bible à l'encontre de celle de la science moderne : N. de Lahaef*, *Ode au sublime architecte de l'univers, basée sur l'étude des grandes vérités, des beautés et des merveilles de la nature*, *op. cit.* (1842) ; S. Triaire-Dumas*, *La Création du monde, suivie du Déluge et de diverses pièces*, *op. cit.* (1844) ; A. Le Dain*, *L'Humanité, poème*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1877, notamment p. 3. Plus tôt dans le siècle, voir L.-S. Mercier, *Satire contre les astronomes*, Paris, Terrelonge, 1803, et l'analyse qu'en fait Stéphane Zékian, « La reconquête de l'espace. Mercier, Newton et “la farce des fabricateurs d'univers” », [in] S. Zékian (dir.), « La guerre des étoiles. L'astronomie entre lettres et sciences », *Orages, op. cit.*, p. 41-55.

²⁷⁶ F. Grille, *Epître à l'Institut*, Paris, Ledoyen, 1853. Il s'agit d'un violent réquisitoire contre le monopole de la vérité détenu par la « coterie » académicienne. L'astronomie est représentée dans les savoirs pris en otage par cette institution. À l'opposé, Sully Prudhomme consacre un poème élogieux à « L'Institut de France » dans les *Épaves*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, Paris, Lemerre, 1909, vol. 6, p. 199-205.

²⁷⁷ Pour une analyse des poèmes anti-coperniciens et les raisons de résistances à l'encontre des modèles cosmologiques modernes, nous renvoyons à nouveau à l'article d'Olivier Justafré, « L'astronomie en vers... *et contre tous*. Le rejet du système héliocentrique dans la poésie du XIX^e siècle », *loc. cit.*

au moins entre 1789 et 1830, publier un poème didactique et particulièrement un poème didactique sur un sujet scientifique pouvait être une prise de position idéologique : le choix de ce genre et la corrélation entre le genre et le sujet pouvaient exprimer une nostalgie de l'époque où les Lettres détenaient encore un magistère moral dont elles pouvaient user à propos de tout autre domaine de la culture²⁷⁸.

Implicitement, la démarche d'Auburtin est aussi révélatrice d'une opposition structurante dans la poésie scientifique portant sur le cosmos : d'un côté, le savoir qui sèche le cœur et l'imagination ; de l'autre, celui qui l'étend et permet d'atteindre un autre niveau de conscience. D'un côté, la science du matérialisme ; de l'autre, la connaissance de la nature, voire la *Naturphilosophie*. La « fausse science » des athées, ou la « vraie science » des croyants. L'astronomie positive, ou la grande cosmologie. La majorité des poèmes précédemment évoqués jouent sur cette tension, soit en renonçant à s'inscrire dans un genre valorisé, soit en revendiquant les qualités du didactisme, y compris le plus plat. Mais si ces problématiques concernent le champ global de la poésie didactique, les poèmes portant sur la cosmologie échappent assez facilement à un ensemble de critiques formulées à l'encontre de la première, telles que la fadeur ou la vocation utilitaire. Concernés par des considérations métaphysiques fondamentales, les poèmes du ciel empruntent souvent les chemins de la grande poésie philosophique, et s'émancipent d'un didactisme potentiellement prosaïque qui menace les diverses odes à la science. De ce fait, ils justifient sans peine leur propre poéticité et défendent d'autres modes de connaissances, empruntant les voies de l'orphisme.

III. POÉSIE COSMOLOGIQUE ET DIDACTISME À PLUS HAUT SENS : MODES DE LA VOIE ORPHIQUE

La poésie didactique et, par suite, la poésie scientifique (qui inclut la première lorsque celle-ci porte sur les savoirs positifs), affrontent au XIX^e siècle de nombreuses critiques²⁷⁹ : l'athéisme, le

²⁷⁸ N. Wanlin, « Le poème didactique : un genre réactionnaire ? », *loc. cit.*, §15. D'autres textes témoignent d'une telle confiance en l'égale légitimité discursive des savants et des poètes. On citera notamment *Le Vaisseau de Dieu* de Jacques Fernand*, curieux poème à mi-chemin entre la prose poétique et le vers, ponctué de titres et sous-titres nombreux tels que « Le nom du Vaisseau ?... L'ÉTERNEL ! » ou « Le nom du Pilote ?... JÉHOVAH ! ». Le ciel y est présenté comme un « océan gazeux » dans lequel seule la main de Dieu peut instaurer l'ordre, et sur lequel vogue la Terre comparée à un navire. Conscient de la faiblesse scientifique de son œuvre, Fernand implore l'indulgence du corps scientifique en ces termes : « Si les savants ont découvert quelques taches dans notre miroir... nous reconnâtrons, en toute humilité, les imperfections de notre œuvre. – Mais nous aurons une consolation : c'est que les docteurs ont cru découvrir des taches, même dans l'astre du jour ! – Et leur science est assez embarrassée pour en préciser la cause réelle ». [In] J. Fernand, *Œuvres de Jacques Fernand, Le Vaisseau de Dieu ! L'Odyssée du Ciel ! La Patrie des âmes ! Pologne ! Venise ! Circassie ! Mexique, lettre à S. M. l'Empereur Maximilien I^{er}. Propagande Lamartine*, Paris, C. Vanier, 1866, p. 193.

²⁷⁹ Nous renvoyons aux analyses de Hugues Marchal, notamment le chapitre « Deux puissances ennemies » dans l'anthologie *Muses et ptérodactyles*, rappelant que l'alliance de la poésie et de la science est jugée comme « contre nature » par Schiller, Chateaubriand, Mme de Staël, Baudelaire revendiquant le « caractère

positivisme, ou encore le capitalisme, alliés de la science moderne, sont jugés « funestes à la délicatesse du sens littéraire²⁸⁰ ». Ces critiques sont d'autant plus fortes au milieu du siècle qu'avec le Parnasse, apparaît un nouvel idéal de « poésie pure²⁸¹ », prenant le contre-pied des valeurs de l'ère industrielle. Or la cosmologie, par la nature même de ses objets ou de son discours, peut être compatible avec une conception idéale du genre poétique, contrairement à la majorité des autres domaines de la science. La poésie du ciel occupe donc une place particulière dans le panorama des chants de la nature, et s'inscrit dans un juste milieu commode entre la poésie scientifique et les nouveaux standards de cette poésie « pure » – bien qu'un jeu puisse s'instaurer dans le degré de scientificité du texte. L'immense majorité des poèmes sur l'univers, dans la deuxième partie du XIX^e siècle, convoquent en effet la cosmologie au-delà d'une conception didactique ou propédeutique de la science, au nom de la religion, de la mythologie ou de l'Art, comme nous le verrons dans les trois parties suivantes de notre étude. Or ce phénomène tient à deux préalables majeurs : le premier est la particularité du sujet cosmologique eu égard aux autres domaines du savoir ; le second est la convergence naturelle entre ce même sujet et la construction de l'*ethos* de génie, prophétique ou orphique, des deux médiateurs privilégiés pour la connaissance de l'univers, à savoir le poète et l'astronome.

1. *Le cas particulier de la poésie du ciel*

Dans les registres de la poésie du ciel, nous avons vu combien les poèmes didactiques portant sur l'astronomie étaient minoritaires. Mais au-delà même du didactisme, la poésie cosmologique excède naturellement les catégories d'une poésie de la science, qu'on la définisse par son sujet

extra-scientifique de toute poésie » (C. Baudelaire, « Victor Hugo » [1861-1865], [in] *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Bordas, 1986, p. 740, cité par H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 214), et bien d'autres. Voir aussi C. P. Snow, *Les Deux cultures*, op. cit.

²⁸⁰ E. Picard, « La vie et l'œuvre de Jules Tannery » [1925], *Mémoires de l'Académie des sciences*, vol. 58, 2^e série, 1926, [in] H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 215.

²⁸¹ L'expression est déjà employée par Jaucourt dans la définition du « Poème didactique » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « [D]ans tous ces ouvrages, il n'y a de poétique que la forme. La matière était faite ; il ne s'agissait que de la revêtir. Ce n'est point la fiction qui a fourni les choses, selon les règles de l'imitation, c'est la vérité même. Aussi l'imitation ne porte-t-elle ses règles que sur l'expression. C'est pourquoi le *poème didactique* en général peut se définir : la vérité mise en vers : et par opposition, l'autre espèce de poésie : la fiction mise en vers. Voilà les deux extrémités : le *didactique* pur, et le poétique pur » (orthographe modernisée). Cette formulation réapparaît sous la plume de Paul Valéry. Elle est également employée en 1925 par l'académicien Henri Bremond au sujet d'Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé et Valéry lui-même. Voir R. Fromilhague, « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1976, p. 393-411. À ce sujet Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré ajoutent que le XIX^e siècle est l'occasion d'une « véritable révolution poétique [...] grâce à un changement dans la conception même de la mission poétique, où étaient mises en avant les notions de subjectivité, d'intimité, de profondeur : la poésie devient un mode de vie personnel ». M. Aquien et J.-P. Honoré, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1997, p. 6. Nous remercions M. H. Marchal d'avoir attiré notre attention sur le passage de l'*Encyclopédie* précédemment mentionné.

comme Casimir Fusil²⁸², ou par son champ d'application à la suite de Hugues Marchal : « dire son temps, rendre la connaissance plaisante, l'ancrer dans la mémoire, distribuer les honneurs²⁸³ ». Revenons un instant sur la frise chronologique de l'annexe 2a, montrant une courbe indicative des publications de poèmes cosmologiques durant notre période. En effet, une comparaison entre cette frise et les histogrammes réalisés par Muriel Louâpre sur les recueils et poèmes scientifiques rassemblés dans le cadre de l'ANR Euterpe²⁸⁴ s'avère éclairante pour penser la spécificité de la poésie cosmologique. L'image produite par Muriel Louâpre indique un apogée de la poésie scientifique entre les années 1850 et 1870. Cependant, les années 1870-1880 constitueraient une « véritable anomalie », marquée par « l'absence de reprise du cycle après ce pic remarquablement long »²⁸⁵. Pour la poésie du ciel, au contraire, ces dernières décennies correspondent à un moment d'intense publication.

Ce phénomène tend d'abord à confirmer le point de vue de Muriel Louâpre, qui rapporte un tel déclin au retour à « une approche morale (philosophique, éventuellement politique ou religieuse), qui parle de la science pour en discuter la valeur [...] et une approche plus descriptive, faisant la part belle à l'observation de la nature²⁸⁶ » – quitte à s'éloigner du discours scientifique en tant que tel. Mais il confirme également une intuition importante, indirectement exprimée par les poètes et savants tels que Lamartine, Arago ou Flammarion²⁸⁷ : la poésie du ciel ne recoupe que partiellement les problématiques liées à la poésie scientifique.

Un élément d'explication à ce constat tient à la dignité des savoirs cosmologiques. Nombre d'auteurs et critiques de la poésie scientifique relèvent le statut distinctif du sujet astronomique,

²⁸² Dans l'introduction à *La Poésie scientifique*, Casimir Fusil reconnaît la difficulté de « distinguer la poésie scientifique de la poésie philosophique », car selon lui « la philosophie possède un champ étendu et mal délimité, situé entre la science et la poésie ». Il entend résoudre cet écueil en « établi[ssant] la règle suivante : là où interviennent les données du calcul, de l'observation, de l'expérimentation, et les conséquences de ces données, lois reconnues ou lois entrevues, là où l'application des méthodes scientifiques conduit à la certitude où même à des probabilités, là aussi et là seulement nous avons affaire à un genre de poésie scientifique » (C. Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, *op. cit.*, p. 8). Une telle définition, extrêmement restrictive, nous engagerait à ne conserver que les poèmes les plus didactiques dans les rangs de la poésie scientifique. Or, en réalité, Fusil lui-même ne respecte pas cette règle de détermination, puisqu'il n'hésite pas à citer une paraphrase d'Ossian par Baour-Lormian (*ibid.*, p. 49), preuve que cette définition n'est pas suffisante.

²⁸³ H. Marchal, « Avant-Propos », [in] H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 11. On peut également rappeler la définition de René Ghil, pour qui la poésie scientifique « pre[nd] thème en la connaissance d'alors » (*Les Dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, éd. J.-P. Bobillot, Grenoble, ELLUG, [1922] 2012, p. 83).

²⁸⁴ M. Louâpre, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », [in] M. Louâpre, H. Marchal et M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *op. cit.*, fig. 1, p. 25. Nous reproduisons cette image ainsi qu'un second histogramme plus récent à la suite de notre frise, dans l'annexe n° 2b, p. 718.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁷ Nous renvoyons aux analyses du chapitre 1 sur le débat entre Arago et Lamartine à la chambre des députés en 1837 (p. 35-37) et sur la question des définitions de la cosmologie (p. 38-50).

jugé sublime par excellence²⁸⁸. Yves Jeanneret rappelle que l'astronomie est généralement considérée comme une science à part, capable d'élever l'âme en haussant le regard. Pour lui :

On ne vulgarise pas l'astronomie comme on vulgariserait l'électricité, parce que l'astronomie élève l'homme : elle est science souveraine. Lorsqu'on vulgarise l'astronomie, on peut être scientifique, littéraire, démocrate ou autoritariste, anticlérical ou catholique, mais on est nécessairement idéaliste²⁸⁹. [...] La dimension métaphorique du thème de l'élévation – exhaussant son regard, celui qui étudie les astres élève son âme – renvoie à une cosmologie antique et pré-ptolémaïque. Tel est le paradoxe : tout en reconnaissant, d'un point de vue scientifique, qu'il n'y a ni haut ni bas dans l'univers, les vulgarisateurs de l'astronomie placent le ciel en haut et la terre en bas, du point de vue imaginaire et idéologique. Cette métaphore fonde un idéalisme philosophique et moral très polysémique. [...] Le *topos*, souvent repris, suit un plan constant : admiration de la voûte étoilée – sentiment poétique – désir de connaître – contemplation divine²⁹⁰.

Ce point de vue correspond bien à celui des vulgarisateurs de l'astronomie au XIX^e siècle, comme Camille Flammarion. Faisant allusion aux nombreux lecteurs de *Astronomie populaire*, l'auteur attribue son succès à la profonde compatibilité entre le savoir scientifique et les sentiments traditionnellement suscités par l'art – ou la religion :

Des écrivains qui ne comprennent rien à la vraie poésie de la science moderne ont prétendu que le sentiment du sublime naît de l'ignorance et que pour admirer il faut ne point connaître²⁹¹. C'est assurément là une étrange erreur, et la meilleure preuve en est dans le charme captivant et l'admiration passionnée que la divine science inspire actuellement, non pas à quelques rares esprits seulement, mais à des milliers d'intelligences, à cent mille lecteurs passionnés pour la recherche du vrai, surpris, presque honteux d'avoir vécu dans l'ignorance et l'indifférence de ces réalités splendides, désireux d'accroître sans cesse leur

²⁸⁸ Outre les exemples précédemment cités dans ce chapitre, lorsque Antoine-Alexandre Barbier et Nicolas-Toussaint des Essarts évoquent la *Sphère* de l'abbé Ricard, dans leur *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût* (1808-1810), l'astronomie y est présentée comme un sujet privilégié de la mise en vers. Rappelant les qualités de la précédente traduction des *Astronomiques* de Manilius par Pingré, ils ajoutent que « [cette traduction] ne pouvait dispenser un Français d'essayer de chanter en vers la science sublime des astres, d'après les travaux immortels des Kepler, des Cassini, des Lalande et des Herschel ; c'est le but de la *Sphère*, poème en huit chants, par l'abbé Ricard, connu par une excellence traduction de Plutarque, enrichie de judicieuses observations. » A.-A. Barbier et N.-L.-M.-T. Des Essarts, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, vol. 2, Paris, Duminil-Lesueur, 1808-1810, p. 285-286.

²⁸⁹ Cette affirmation, très juste d'une manière générale, est à nuancer au regard d'un corpus de poésie cosmologique satirique, analysée au chapitre 12 (« La lyre désaccordée : l'humour au service d'une anti-poésie du ciel »).

²⁹⁰ Y. Jeanneret, « L'astronomie pour tous. Analyse d'une constellation éditoriale », [in] B. Bensaude-Vincent et A. Rasmussen (dir.), *La Science populaire dans la presse et l'édition, XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 75-76.

²⁹¹ Ce reproche est probablement formulé à l'encontre de la critique de Bonald (« Sur la guerre des sciences et des lettres », [in] H. Marchal [dir.], *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 223-224) ou de Chateaubriand, faisant de la science un vecteur d'appauvrissement du « cœur » dans le *Génie du christianisme* (nous reviendrons sur ce texte au chapitre 3, p. 128-130). Ces critiques sont largement reprises tout au long du siècle par les pourfendeurs de la science.

conception des choses éternelles, et sentant l'admiration grandir dans leur âme éblouie à mesure qu'ils pénètrent plus avant dans l'infini²⁹².

Sous la plume de Flammarion, l'expression de « vraie poésie de la science » a une valeur comparable à celle de « poésie du ciel » chez Guyau : il s'agit de revendiquer une dignité du savoir scientifique établie à l'aune des qualités esthétiques de ce genre littéraire. De telles expressions présupposent donc une adéquation de nature entre la cosmologie comme sujet de composition, et les modes d'une grande poésie de la nature, tradition remontant à l'Antiquité du *Parménide* ou du *De Natura rerum*. Or la référence des textes de vulgarisation savante aux critères d'évaluation de la poésie révèle un phénomène de concurrence entre plusieurs modes d'appréhension du cosmos. Nous avons vu que, dans le rang des astronomes, une première opposition existe entre l'astronomie positive (représentée par Le Verrier) et les partisans d'une pensée cosmologique spéculative, tels que Flammarion. Mais il faut ajouter à cette prise de position une troisième voie, représentée par les poètes qui revendiquent une autre connaissance de l'univers grâce à la synthèse des discours du savoir et de l'Art, synthèse réalisée par des médiateurs d'exception. Ces figures, construites par le discours littéraire, sont les hommes de génie : le poète qui, suivant le modèle d'Orphée, restitue une cohérence du monde par l'harmonie de son chant, ou l'astronome, que ses qualités visionnaires rendent digne des titres du premier (*martyr, prophète, ou guide*).

2. Ethos du poète face au cosmos : une typologie de la médiation

En 1848, au lendemain de la parution du *Cosmos* de Humboldt, le mathématicien Jean-Louis Boucharlat affirme, dans la première phrase de l'introduction à un poème didactique sur la connaissance des cieux : « Dès l'époque la plus reculée on a cultivé l'astronomie, noble étude, si convenable aux méditations des philosophes, et qui, en même temps, est du ressort des poètes²⁹³. » L'idée d'un lien naturel (ou jugé tel) entre le sujet cosmologique et la poésie est un lieu commun qui trouve une force nouvelle dans le discours de la vulgarisation scientifique, mais aussi dans le contexte philosophique et littéraire. En effet, le Romantisme européen s'appuie sur d'autres modèles de transmission et de connaissance, notamment prophétiques²⁹⁴. Lorsqu'il n'est pas un versificateur de cosmographie, le poète du ciel ne se contente pas d'être un simple passeur de

²⁹² C. Flammarion, *Astronomie populaire, op. cit.*, p. 677.

²⁹³ J.-L. Boucharlat, *L'Astronomie ou Les Progrès de l'astronomie*, Paris, Bachelier, 1847, p. 1.

²⁹⁴ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988 ; *id.*, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc en France*, Paris, Gallimard, 1996. Les deux ouvrages sont rassemblés dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004, 2 vol.

savoir, ce que suggère indirectement Bucharlat en faisant de l'astronomie un sujet de composition littéraire *et* philosophique²⁹⁵.

Le poète peut donc apparaître comme un guide non seulement sur le plan spirituel, mais aussi dans le cadre d'une quête de savoir total sur l'ordre de l'univers. La revendication de cette compétence est un préalable nécessaire pour la mission sacerdotale du poète²⁹⁶, capable de pénétrer dans les arcanes du monde. De fait, la plupart des auteurs de notre corpus revendiquent leur légitimité à dire le cosmos, qu'ils jugent égale voire supérieure à celle des hommes de science – ou d'Église. Cette prétention repose généralement sur un double argument qui plonge ses racines dans le premier Romantisme, et dans une certaine réception de la *Naturphilosophie*²⁹⁷ : le poète serait seul capable d'élaborer un discours synthétique sur le cosmos et l'humanité, synthèse permise par la valeur symbolique de la poésie considérée comme une langue essentielle. Ce nouveau crédo apparaît brièvement dans *De l'Allemagne* (1810²⁹⁸). Abordant la « lutte interminable dans ce monde entre la poésie et la prose », Madame de Staël écrit :

il faut, pour concevoir la vraie grandeur de la poésie lyrique, errer par la rêverie dans les régions éthérées, oublier le bruit de la terre en écoutant l'harmonie céleste, et considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme. [...] [C]'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur. Le poète sait rétablir l'unité du monde physique avec le monde moral : son imagination forme un lien entre l'un et l'autre²⁹⁹.

L'idée d'une poésie symbolique, développée bien au-delà du premier Romantisme, trouve un écho dans la figure d'Orphée, réinvestie par Pierre-Simon Ballanche en 1829³⁰⁰, et présente de façon diffuse dans de nombreux poèmes ayant pour vocation de dire le monde. Dans les mots de Paul Bénichou :

Cette poétique du symbole est désormais inséparable des spéculations sur le sacerdoce moderne du poète. Elle fonde ce sacerdoce en vérité, faisant de la poésie un mode de connaissance privilégié de Dieu et du monde. Mais la familiarité des symboles ne sacre vraiment le poète que parce qu'elle suppose en outre chez lui,

²⁹⁵ Selon Paul Bénichou, au XIX^e siècle, la littérature est considérée comme porteuse d'idées, mais elle « manie les idées sur un certain plan qui lui est propre, dans la région où elles naissent des impulsions profondes [...]. L'élaboration ultime des idées en tant qu'idées l'intéresse moins que leur point d'évidence, leur valeur de vérité et d'enseignement immédiat. » P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 18.

²⁹⁶ Ce point fera l'objet d'une analyse spécifique dans la seconde partie de notre étude (« Poésie cosmologique et métaphysique : un enjeu spirituel »).

²⁹⁷ Voir au chapitre 3, « La réaction poétique : la voie d'un nouvel orphisme » (p. 166-168).

²⁹⁸ G. de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1810.

²⁹⁹ Nous citons ici l'édition parue dans les *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin-Didot frères, 1844, vol. 2, p. 60-72. On trouve également des exemples parlants de cet *ethos* poétique et visionnaire dans les figures d'auteurs ou d'artistes des romans de Balzac, tels que *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), *Louis Lambert* (1832), *Gambara* (1837) ou *Illusions perdues* (1837-1843).

³⁰⁰ P.-S. Ballanche, *Orphée*, [in] *Essais de palingénésie sociale*, Paris, Jules Didot aîné, vol. 2, 1829.

par-delà l'intelligence des rapports de l'univers, une intuition de la totalité de l'être, qui est, comme on l'a vu chez Orphée, son plus haut titre, une capacité de plein-accès au niveau du divin qui est la source vive de son autorité³⁰¹.

Rien d'étonnant, donc, à ce que les figures de voyants apparaissent de façon récurrente tout au long du XIX^e siècle, du poète « trépied de Dieu³⁰² » chez Victor Hugo au modèle rimbaldien. Mais parce qu'elle porte sur le cosmos, et donc sur la totalité de l'univers, la poésie du ciel rend cet aspect particulièrement visible. Les auteurs se présentent volontiers comme des interprètes ou des médiateurs entre le monde terrestre et le monde céleste, capables d'entrer en communion avec toutes les échelles de l'univers, même les plus inaccessibles. Cette idée est notamment exprimée par le poète, médecin et philosophe Henri Cazalis³⁰³, dans « L'ivresse de Dschelaleddin ». Dans le *Livre du néant* (1872), le poète décrit une course aux accents orientaux durant laquelle il fusionne avec le Ciel :

§ Une nuit, comme Mohammed, pour cheval j'ai pris l'éclair, et j'ai escaladé les cieux. Dans l'infini je suis monté ; toutes les voix se perdaient en une ; les sept couleurs du prisme se fondaient en une ; les sept cieux se fondaient en un. Les vagues de la mer avaient disparu, je ne voyais plus que la mer. Toutes différences s'étaient évanouies, et il ne restait que l'identité.

§ Je vois passer devant mes yeux le ciel et la terre.
Je vois se dresser devant moi le peuple innombrable des morts.
Tous les mondes, la vue infinie du passé, celle de toutes les préexistences se dévoilent à mes regards.
Mon âme est plongée dans ton âme et tes amours sont mes amours.
Je porte l'Esprit qui a créé les choses, je porte en moi la création, je vois réfléchies dans mon âme les mille formes par Toi revêtues³⁰⁴...

Dans cet extrait, le sujet est un creuset où se forme un lien entre les deux absolus portés par le cosmos et le moi. La récurrence du verbe *voir* et la première personne du singulier font du poète, siège de la perception, un centre où se reflète l'ordre de l'univers, dans le domaine du visible (« le ciel et la terre ») et du non visible, dans l'espace comme dans le temps (« le peuple innombrable des morts », « tous les mondes », « la vue infinie du passé » ou « les préexistences »). Cette posture de voyance apparaît ici au sein d'une section orientale (« Le Ciel d'orient ») et dans le cadre d'une stratégie de mise à distance du *je* lyrique dédoublé par la figure de Dschelaleddin, poète mystique

³⁰¹ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 166.

³⁰² V. Hugo, *William Shakespeare*, [in] V. Hugo, *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 263. Nous reviendrons sur la question du spiritisme et du sacerdoce spirituel de Victor Hugo au chapitre 6 (en particulier p. 403-404).

³⁰³ Henri Cazalis (1840-1909) est né dans une famille protestante originaire de Montpellier. Membre du Parnasse, proche de Leconte de Lisle, François Coppée et Mallarmé, il écrit sous le pseudonyme de Jean Lahor à partir de 1875. Pour plus d'informations, nous renvoyons à l'annexe 3 (p. 723).

³⁰⁴ H. Cazalis, « L'ivresse de Dschelaleddin », *Le Livre du néant*, Paris, Lemerre, 1872, p. 128-129.

persan du XIII^e siècle³⁰⁵. Dans d'autres cas, et notamment à l'ouverture du recueil, le sujet apparaît au contraire comme le socle de l'unité du cosmos, au carrefour de toutes les échelles de perception et aux limites de la folie :

L'infini sur ma tête ; au-dessous, l'Infini encore ; et au milieu, ce bruit des
rues, ces hommes et ces femmes, toutes ces fanges : quel rêve ! Et qui le fait donc ?
– moi, mon cerveau malade, ou, à la fois, le cerveau malade de l'Infini, et le
mien³⁰⁶ !

Ce passage du premier fragment des « Pensées douloureuses ou bouffonnes », comme bien d'autres dans le livre de Cazalis, porte la trace de la philosophie de Schopenhauer, elle-même tributaire de la pensée indienne. L'univers, à l'échelle cosmique et personnelle, de l'infini idéal à la « fange humaine », n'est qu'un « rêve » dont l'esprit du poète est le garant et le révélateur. Toute une section du recueil est d'ailleurs consacrée à « L'Illusion », symbolisée par la déesse hindoue Maïa. Même sous le signe de l'insignifiance, du néant ou du dérèglement, le monde est une représentation dont le poète est un interprète légitime.

Sans que la référence à Schopenhauer soit nécessairement directe (comme elle peut l'être chez Cazalis³⁰⁷), l'idée que le monde est construit par l'esprit du poète revient sous la plume d'autres écrivains moins connus, tels que Michel Jouffret³⁰⁸. Certains de ses *Poèmes idéalistes* (1900) font du ciel la projection d'une image mentale, ou une élaboration intellectuelle. Dans « Les étoiles inconnues », cette capacité de l'homme à construire l'objet de l'observation sauve la possible vanité

³⁰⁵ Cazalis précise en note qu'il s'inspire de « Mohammed Mewlana Dschelaleddin Rumi, poète persan de la secte des soufis, né en 619, mort en 687 de l'hégire. » En réalité, il s'agit très probablement du poète Djalâl ad-Dîn Rûmî, né en 1203 et mort en 1272. Selon le *Dictionnaire universel des littéraires* de Gustave Vapereau (Paris, Hachette, 1876, p. 643), ce dernier « vécut à la cour d'Alaeddin, le dernier prince Seljoucide. Il fut l'un des chefs de la secte de sofis [*sic*] et le fondateur des mewlewis, ordre célèbre de derviches. C'est le plus grand poète mystique de l'Orient. Son principal ouvrage est un poème moral et allégorique, intitulé *el Mesnévi*, et qui ne comprend pas moins de 40 000 strophes. Il a été imprimé avec une traduction en langue turque à Boulak (1836, 6 vol.). Roser en a traduit quelques fragments en allemand (Leipzig, 1849). Cf. *Auswahl aus den Diwanen des græssten mystischen Dichters Persiens Mewlana Dschelal-eddin Rumi* (Vienne, 1837, in-4) ». Une phrase du *Masnawî*, citée dans *La Poésie philosophique et religieuse chez les Persans. Le Langage des oiseaux* de Garcin de Tassy entre d'ailleurs en rapport avec le poème en prose de Cazalis : « Les gens parfaits qui connaissent la réalité des choses en sont hors d'eux-mêmes, ébahis, ivres, insensés » (Paris, B. Duprat, 1864, p. 73). La graphie « Mewlana Dschelaleddin Rumi » adoptée par Cazalis est employée par le poète allemand Friedrich Rückert (1788-1866), connu, traduit et adapté en musique en France dès le XIX^e siècle. Rückert est mentionné dans l'anthologie commentée de Nicolas Martin, *Les Poètes contemporains de l'Allemagne* (Paris, Jules Renouart et C^{ie}, 1846, p. 146-167). Les extraits traduits des *Roses orientales* de cet auteur (1822) prennent la forme d'aphorismes et de versets, comme les fragments de Cazalis dans *Le Livre du néant*.

³⁰⁶ H. Cazalis, *Le Livre du néant*, *op. cit.*, p. 5.

³⁰⁷ J. Lahor [H. Cazalis], *Le Bréviaire d'un panthéiste et le pessimisme héroïque*, Paris, Librairie Fischbacher, 1906, p. 35.

³⁰⁸ Michel Jouffret (1858-1905) était professeur de philosophie et conférencier dans la région de Marseille. Il fit paraître des leçons de poésie « De Hugo à Mistral », ainsi qu'un unique recueil, les *Poèmes idéalistes*. Un buste lui fut dédié à Entraigues dans le Vaucluse quelques mois après sa mort.

des efforts de l'astronome. Si ce dernier échoue à connaître tous les secrets de l'univers, les étoiles n'existent que par le regard qui les perçoit, et c'est donc la conscience humaine qui leur confère une existence tangible.

Il est, au fond des cieux, des astres inconnus,
Mais devinés par les calculs de l'astronome,
Si loin que leurs rayons à l'horizon de l'homme,
Depuis qu'ils sont créés, ne sont point parvenus.

En vain l'observateur mesure et suit les mondes :
Ils restent enfouis au sein de l'Univers,
Comme ces diamants qui gisent dans les mers,
Et qui, vierges encor, déconcertent les sondes.

Dans l'ombre inaccessible ils sont ensevelis :
Comme des larmes d'or sur un drap mortuaire,
Les étoiles là-haut brillent ; comme un suaire,
L'espace, triste et noir, les cache dans ses plis.

Pourtant, c'est une armée innombrable qui marche,
Qui pour champ de bataille a pris l'immensité ;
Mondes géants, piliers du pont illimité
Dont notre monde à nous n'est qu'une petite arche.

Qu'importe leur grandeur ? Qu'importent leurs combats ?
S'ils ne sont réfléchis dans aucune pensée,
S'il n'est pas de prunelle au fond des cieux fixée,
Ils sont dans l'infini comme s'ils n'étaient pas.

Hors du cercle des yeux, pas de rayon possible.
Partout la mort, partout le silence et la nuit.
Qu'est-ce que le rayon ? Une flèche qui luit :
Oui, mais l'homme est l'archer, le ciel n'est que la cible³⁰⁹.

Dans ce texte, deux figures implicites s'opposent : celle de l'« observateur » impuissant, et celle de « l'homme » dont la pensée réfléchit l'ordre du monde, lui donne sens et cohérence. La seconde fonde la légitimité supérieure d'une connaissance philosophique sur l'univers, qui valorise le geste pleinement poétique (et non didactique) de l'auteur. Plusieurs images particulièrement connotées laissent entendre ce renversement. D'abord, réapparaît discrètement la traditionnelle métaphore des *lumina*, la lumière des yeux qui permet de ranimer le cosmos voué à l'oubli et à la mort. Cette belle image, que l'on retrouve dans la poésie érotique de l'Antiquité³¹⁰, est remotivée par une analogie

³⁰⁹ M. Jouffret, « Les étoiles inconnues », *Poèmes idéalistes*, Marseille, Éditions de la vie provinciale, 1900, p. 11-12.

³¹⁰ Le substantif latin *lumina*, pluriel de *lumen* (la lumière) est une métaphore traditionnelle pour désigner les yeux dans les corpus antiques. Voir par exemple Catulle : « Car à peine t'ai-je aperçue, Lesbie, que ma voix

astronomique, le « cercle des yeux » rappelant peut-être par sa rotondité la trajectoire des planètes. Ensuite, interviennent des métaphores plus proches de l'univers de Hugo, telles que « l'ombre inaccessible » dans laquelle les astres morts se dérobent à nos yeux, ou le « rayon » de la pensée humaine, seul capable de transpercer la nuit, comme la flèche du haut de la Tour des langues dans le récit de la Bible.

Plus loin, dans le poème « Atlas », la pensée humaine se substitue au titan et soutient métaphoriquement le monde par sa capacité de réflexion :

Atlas, pliant les reins et courbant les épaules,
Soutenait l'Univers fixe sur ses deux pôles.
Il gémissait.

Pourquoi gémir ? Es-tu donc las ?
Ton labeur est le mien, et je ne pleure pas.
Et je marche debout, comme il sied à l'athlète,
Levant au ciel mes yeux où le ciel se reflète.

L'Univers est en moi. Les brillantes couleurs,
La lumière du jour et le parfum des fleurs,
La Terre, l'Océan, l'astre, le vent qui passe,
Et le Temps éternel, et l'insondable Espace,
Tout ce qui naît, tout ce qui germe et se flétrit,
Toute chose créée est là, dans mon esprit.

Atlas est fort, c'est un géant, c'est une cime.
Je suis faible et petit, mais qu'importe ? L'abîme
N'est-il pas réfléchi dans une goutte d'eau ?
C'est pourquoi l'Univers immense est mon fardeau.

Qu'est-ce que la pensée ? Une cariatide
Qui soutient, sans fléchir, les poids du ciel splendide,
Une épaule adossée au mur de l'Infini,
Un Atlas immortel sans cesse rajeuni.
La raison est la base où l'Univers se fonde ;
L'homme n'est qu'un roseau, mais il porte le monde ;
Et si l'homme, vaincu par le poids, expirait,
Le monde avec fracas sur son front croulerait³¹¹.

Ce n'est donc plus la force attractive qui maintient l'ordre du monde, mais l'esprit capable d'en formuler la loi. À travers l'image du roseau, le poème fait référence à une pensée de Pascal, fondée sur l'idée que la fragilité de l'homme est compensée par sa capacité de réflexion. Selon le moraliste,

expire dans ma bouche, ma langue est paralysée, un feu subtil coule dans mes membres, un bourdonnement intérieur fait tinter mes oreilles, et une double nuit s'étend sur mes yeux. » [*nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi vocis in ore, / lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suo / tintinant aures, gemina teguntur / lumina nocte.*] Catulle, *Poésies*, n° 51, trad. G. Lafaye, revue par S. Viarre et J.-P. Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 64-65.

³¹¹ M. Jouffret, « Atlas », *Poèmes idéalistes, op. cit.*, p. 13-14.

cette faculté lui donne une indiscutable supériorité sur l'univers, puisque, contrairement à lui, le monde n'a pas conscience de sa propre existence :

L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser, une vapeur, une goutte d'eau suffit pour le tuer. Mais quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt et l'avantage que l'univers a sur lui. L'univers n'en sait rien³¹².

Or, dans le texte de Jouffret, la quête esthétique du poète (présente dans la métaphore de la cariatide) ajoute un argument de plus en faveur de sa supériorité sur la figure d'Atlas. Il n'est pas fait mention de la pensée scientifique, mais plutôt d'une intuition englobante de la marche de l'univers, inspirée sans l'intermédiaire de calculs ni d'instruments.

Un dernier exemple de cet *ethos* poétique particulier apparaît dans l'œuvre de l'académicien Jean Aicard³¹³, auteur de *Dieu dans l'homme* (1885). Dans un texte adressé « Au Sphinx », le poète enjoint à l'animal fabuleux de considérer l'énigme de la nature. Il se présente alors en médiateur entre l'homme et l'univers, lui dont l'esprit contient le monde entier. S'adressant à lui-même, le poète exhorte son esprit à prendre la mesure de son pouvoir :

Pourquoi t'effraîrais-tu, pensée au vol sublime ?
[...] Regarde sous mon front l'immensité des choses !
Terre, forêts, chansons d'oiseaux, parfums des roses,
Rires d'enfants, gaîtés de femmes, bruit des mers,
Rythme et Nombre, tout vit en moi, tout l'Univers,
Et tout en moi n'est pas fixé par la mémoire :
Le passé, l'avenir, oui, l'Éternité noire,
Oui, l'Espace sans fond, plus bas, plus haut encor,
Peuplé de milliards de soleils, globes d'or,
Oui, toute l'Étendue en moi chante et palpite !
Je ne suis qu'un atome et l'infini m'habite³¹⁴ !

Dans l'œuvre de Jean Aicard, la question du rapport entre le sujet et le cosmos est régulièrement posée en termes épistémologiques. Un autre poème intitulé « L'Astre » évoque le mystère des mondes inconnus, qui échappent à l'observation en dépit de la technique :

L'éther, par delà l'air aux apparences bleues,
Travaille, et milliards sur milliards de lieues
Amoncelant leur somme énorme sur nos fronts,
Malgré que les rayons en soient puissants et prompts,

³¹² B. Pascal, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, Paris, Pocket, 2003, p. 181.

³¹³ Jean Aicard (1848-1921) est un poète, dramaturge et romancier originaire de Toulon. Fils d'un écrivain, il se signale par de nombreuses parutions et obtient plusieurs marques de reconnaissance institutionnelle, dont le siège de François Coppée à l'Académie française en avril 1909.

³¹⁴ J. Aicard, *Le Dieu dans l'homme*, Paris, Ollendorff, 1885, p. 258.

Cachent plus d'un soleil merveilleux, qu'enveloppe
Une nuit insondable à l'œil du télescope³¹⁵.

Le poète formule alors un reproche (fréquemment exprimé) contre l'insuffisance du regard humain sur le ciel. En conséquence, il pointe du doigt la possible vanité des triomphes de l'astronomie :

Il existe pourtant, l'astre invisible. Il luit.

Sa clarté voyageuse, en route dans la nuit,
Fait un nombre effrayant de milles par seconde,
Et peut, sans arriver jusques à notre monde,
Précipiter sa course ainsi pendant longtemps ;
Et s'il n'est pas pour lui de mondes peu distants,
L'astre, qui pourrait être à d'autres salutaire,
Longtemps, répand ainsi sa splendeur solitaire.

Il n'est que trop sublime ; il rayonne trop loin ;
Il consume son feu créateur sans témoin,
Et, faisant devant lui reculer l'ombre noire,
Il est comme un génie éclatant mais sans gloire.

Oh ! que de choses sont, que nous ne voyons pas !
Dans l'inconnu sans fin nous entrons pas à pas,
Trop débiles pour voir, aveugles que nous sommes,
D'innombrables rayons en marche vers les hommes !

Eux, ils n'ont point de halte ; ils cheminent toujours ;
Et voici qu'une nuit sur les monts, sur les tours,
Le mage Chaldéen ou le savant qui veille
Tout à coup pousse un cri de triomphe... ô merveille ! ...
Car il a découvert dans l'abîme des cieux
L'éclat, pour lui naissant, d'un astre déjà vieux³¹⁶.

Sur le plan scientifique, ces quelques vers appellent un commentaire, qui permet de mesurer l'importance des effets de transferts entre les discours poétiques et savants. Au XIX^e siècle, les vulgarisateurs de l'astronomie rappellent souvent le fait que la lumière met un certain temps à nous parvenir. En raison des grandes distances qui nous séparent des autres astres, regarder les étoiles du ciel, c'est regarder dans le passé, puisque la scintillation qui nous parvient est en décalage avec celle qui est émise. Autrement dit, contempler une étoile, c'est percevoir la lumière qu'elle émettait plusieurs milliards d'années avant qu'elle ne soit observable. Flammarion décrit ce phénomène dans *L'Astronomie populaire* (1880), en ces termes :

³¹⁵ J. Aicard, « L'Astre », *Le Dieu dans l'homme*, op. cit., p. 248.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 248-249.

Nous avons vu qu[e la lumière] ne se transmet pas instantanément d'un point à un autre, mais successivement, comme tout mobile [...].

Il y a donc là une surprenante *transformation du passé en présent*. Pour l'astre observé, c'est le passé, déjà disparu ; pour l'observateur, c'est le présent, l'actuel. [...] Ce que nous croyons voir présentement dans les astres est déjà passé ; et ce qui s'y accomplit actuellement, nous ne le voyons pas encore.

Nous ne voyons aucun des astres tel qu'il est, mais tel qu'il était au moment où est parti le rayon lumineux qui nous en arrive. *Ce n'est pas l'état actuel du ciel qui est visible, mais son histoire passée*³¹⁷.

Plus loin, l'astronome ajoute :

Ce sont là des lueurs qui palpitent aux frontières de la création ; ce sont là des genèses qui nous montrent la naissance d'autres univers ; ce sont là des voix du passé qui nous parlent du fond des siècles disparus. Le ciel nous montre ses berceaux et ses tombes ; ici naissent les humanités ; là, parvenues à leur apogée, elles mesurent l'infini dans leur vaste contemplation ; plus loin elles s'exaspèrent consumées dans le feu céleste ou s'endorment dans la léthargie des dernières glaces : c'est la grande histoire des cieux, c'est la véritable *histoire universelle*³¹⁸.

Dans le texte de Flammarion, le vocabulaire de la communication verbale (les « voix du passé », la « grande histoire des cieux ») tend à personnifier le ciel, nouveau conteur du récit de l'univers. Les termes en italiques (« *histoire universelle* ») renvoient à l'ouvrage de Bossuet³¹⁹, et suggèrent un rapport d'analogie entre les étapes de la création des mondes et le déroulement d'un récit historique. Un pont métaphorique s'établit entre la Terre et le reste de la création, unis dans une dynamique commune. Les phénomènes astraux ne sont plus le support de la lecture des événements terrestres à venir, comme ils pouvaient l'être dans les pratiques astrologiques, mais ils sont les narrateurs de leur propre histoire, et de ce fait, également de la nôtre.

Dans de nombreux poèmes portant sur le cosmos au second XIX^e siècle, l'idée que la lumière des astres puisse nous parvenir au-delà de leur mort en raison de ce temps de latence suscite plus généralement nostalgie et angoisse³²⁰. Dans certains textes portant sur la contemplation des cieux, ce fait vient souvent à l'appui d'une sensation d'impuissance et d'insignifiance face à l'infini. De fait, dans « L'Astre » de Jean Aicard, l'univers apparaît comme une réalité qui nous dépasse, à la fois dans le temps (« un nombre effrayant de milles par seconde ») et dans l'espace (« milliards sur milliards de lieues »). Le rapprochement réciproque des hommes et des astres semble être une marche vaine, car les voyageurs sont condamnés à se manquer. Le dernier vers, opposant l'astre « naissant » de nos impressions à l'astre « déjà vieux » de la réalité, met en accusation la grande

³¹⁷ C. Flammarion, *Astronomie populaire, op. cit.*, p. 757-759.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 820. Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à notre article : E. Courant, « Astronomie et mesure du temps chez Camille Flammarion : de l'infini au temps relatif », [in] L. Clauzade (dir.), « La Mesure du temps », *Romantisme*, 2016/4, n° 174 p. 40-49.

³¹⁹ J.-B. Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle*, éd. J. Truchet, Paris, Garnier-Flammarion, [1681] 1966.

³²⁰ Voir au chapitre 4, « Le thème de la mort des mondes » (p. 219-245).

relativité de notre perception. Or si le phénomène de décalage dans la perception de la lumière suppose un mensonge des apparences, il peut aussi faire du sujet pensant une instance de médiation légitime, voire nécessaire au décryptage de ces fausses images, en faveur d'une vision éclairée de l'ordre du monde. Ainsi, dans le poème « Au Sphinx », Jean Aicard définit un modèle pertinent de confrontation aux mystères de l'univers. Il suggère que si nous échouons en interrogeant le ciel, nous pouvons méditer face à lui. Une appréhension philosophique et esthétique du cosmos peut donc compenser l'insuffisance de notre regard³²¹.

Ces exemples sont loin d'être isolés : un grand nombre de textes justifie le choix du sujet cosmologique par un *ethos* spécifique, faisant du poète un médiateur compétent face à la beauté et l'harmonie du ciel, ou face à ses énigmes. La revendication d'une voix ou d'un regard particulier est un moyen d'imposer la légitimité du discours poétique sur le monde. Une autre stratégie consiste à employer ces mêmes catégories valorisantes au sujet des astronomes, convertis en figures littéraires ou religieuses. Ils endossent ainsi à leur tour le sacerdoce des mages et prophètes, aux côtés des poètes inspirés.

3. *Le sacerdoce de l'astronome, prophète et martyr de la science*

Nous avons vu qu'au XIX^e siècle, nombre de textes en prose mettent en valeur le statut particulier de l'astronomie du point de vue de la métaphysique et de l'esthétique. Les pratiques cosmologiques, prenant en compte la totalité des phénomènes de l'univers, sont jugées les plus aptes à susciter l'élévation morale et spirituelle de l'homme³²². En conséquence, l'astronome est souvent présenté comme un modèle moral, par l'ambition et la nature de son étude. Tourné vers le

³²¹ C'est également le propos du poème « *Fiat lux* », de Jouffret. Après une évocation de la mort des étoiles, les dernières strophes font du philosophe, qui fixe sans ciller le « soleil orgueilleux », un démiurge capable par l'esprit de s'approprier la parole de Dieu : « Tu pâlis, spectre noir, fantôme aérien, / Petit fourmillement d'atomes, tu n'es rien. / Je fais ton crépuscule, et je fais ton aurore. // J'éclaire le rayon que mon cerveau reçoit. / C'est mon esprit qui met sur ton front l'auréole. / Sans craindre d'usurper la divine parole, / Je puis dire à mon tour : Que la lumière soit ! » *Poèmes idéalistes, op. cit.*, p. 10. L'auteur s'approprie le Verbe et le mot de la genèse des mondes ; par une sorte de révolution copernicienne, c'est l'humanité qui détermine l'existence des astres par son regard.

³²² Dans la *Petite encyclopédie poétique des sciences, ou recueil des morceaux de poésie les plus remarquables qui ont rapport à l'astronomie, la géographie, la zoologie, la botanique, la mythologie, la physique, etc.*, M. Roch considère que « L'étude de l'astronomie n'offre pas seulement une noble récréation, capable d'élever l'âme au-dessus des passions terrestres, comme Voltaire l'a si bien exprimé dans l'*Épître sur la philosophie de Newton* ; elle est encore source de connaissances positives et utiles pour la navigation, l'agriculture et la géographie. D'ailleurs, quel œuvre du Créateur se montre empreint d'un caractère plus imposant que cette multitude de corps célestes répandus dans l'espace, proclame son existence d'une manière plus solennelle, et peut mieux attester sa toute-puissance et son immensité ? » Vol. « Astronomie », Paris, Delangle Frères, 1827, p. 15. Ce propos fait suite à un ensemble de citations de Chênedollé, Ricard, Lebrun et Voltaire.

ciel, il symbolise parfois une sainteté séculaire à laquelle le poète peut s'identifier, mais aussi une forme d'ascèse, voire de martyr, par la difficulté de sa mission intellectuelle.

La promotion symbolique de l'astronome n'est pas propre à la poésie. Elle révèle une évolution dans la *doxa* des normes morales, accompagnant le bouleversement des valeurs religieuses au moment de l'essor d'une nouvelle culture scientifique et industrielle. Elle répond aussi à un reproche d'immoralité souvent formulé à l'encontre de la science moderne, héritière du matérialisme des Lumières. En 1841, l'homme de lettres Louis Aimé-Martin³²³ fait paraître dans *Le Musée des familles* un long article sur les « Mondes imaginaires », dans lequel on trouve comme un fragment d'hagiographie de Newton :

Il a existé un homme dont la mission sur la terre fut de contempler et de méditer. Si la vie d'un simple mortel peut donner une idée de la vie des pures intelligences, c'est celle de cet homme qui, étranger aux voluptés des sens, aux appétits de la chair, à toutes nos faiblesses terrestres, n'exista que pour la pensée. Son monde à lui, c'est Dieu. Que tous les docteurs se taisent, que toutes les créatures gardent le silence : c'est la pensée de Dieu que Newton veut connaître ! cette pensée, il la cherche dans l'espace au milieu des astres, puis dans quelque chose de plus grand encore, il la cherche en lui-même, pressentant que Dieu pourrait bien avoir fait de son âme le sanctuaire des secrets de la nature. Alors il vit ce que les yeux d'aucun mortel n'avaient encore vu, il imagina ce que l'intelligence d'aucune créature n'avait encore imaginé, comment les astres se soutiennent dans l'immensité, comment les mondes roulent dans le vide, pourquoi les planètes se meuvent autour de chaque soleil et pourquoi les soleils restent immobiles au centre de chaque système, pourquoi enfin toutes ces masses ténébreuses ou flamboyantes, après des perturbations séculaires qui semblent devoir entraîner leur chute, se retrouvent à leurs places, dans leurs sphères d'attraction, obéissant au pouvoir qui les suspend sur l'abîme et à la loi qui trace éternellement leurs routes lumineuses.

Voilà ce que vit Newton pendant vingt ans de méditation profonde et solitaire ; voilà le monde céleste que sa pensée habitait. Et pendant ce temps il oubliait la terre, il oubliait son corps, il oubliait même de prendre ses repas lorsqu'on négligeait de l'en faire souvenir. Souvent le matin en se levant, il s'asseyait sur son lit, arrêté et comme enchanté par une pensée soudaine, et là, immobile, à moitié nu, il restait absorbé des heures entières dans les visions sublimes de sa propre pensée³²⁴.

Dans ces quelques détails biographiques, aussi précis que fantaisistes, l'emploi de l'imparfait contribue à faire de Newton un personnage mystique à l'instar de Louis Lambert³²⁵. L'histoire

³²³ Louis Aimé-Martin – ou Louis-Aimé Martin, de son nom d'origine – (1782-1847), était homme de lettres et proche de Bernardin de Saint-Pierre.

³²⁴ L. Aimé-Martin, « Les Mondes imaginaires », *Le Musée des familles : lectures du soir*, Paris, nov. 1838, 5^e vol., p. 31-32.

³²⁵ « Quand il employait ainsi toutes ses forces dans une lecture, il perdait en quelque sorte la conscience de sa vie physique, et n'existait plus que par le jeu tout-puissant de ses organes intérieurs dont la portée s'était démesurément étendue : il laissait, suivant son expression, *l'espace derrière lui*. [...] / Un grand penchant l'entraînait vers les ouvrages mystiques. — *Abyssus abyssum*, me disait-il. Notre esprit est un abîme qui se plaît dans les abîmes. [...] Ce goût pour les choses du ciel, autre locution qu'il employait souvent, ce *mens divinius* était dû peut-être à l'influence exercée sur son esprit par les premiers livres qu'il lut chez son oncle. Sainte Thérèse et madame Guyon lui continuèrent la Bible, eurent les prémices de son adulte intelligence, et

personnelle de l'astronome fait l'objet d'une narration magnifiée suivant le modèle hagiographique, parallèle directement suggéré par Aimé-Martin :

Cette solitude de vingt ans au milieu des astres, suivie de la révélation d'une pensée de Dieu, composent une vie à part, une vie toute sainte et qui se trouve résumée dans ces paroles d'un père de l'Église : « Plus un homme sera recueilli en lui-même et sera devenu simple de cœur, plus il recevra d'en haut le don d'intelligence³²⁶. »

Cette vision sacerdotale de l'auteur des *Principia* remonte aux premières années de son introduction en France par Voltaire, Newton devenant sous sa plume le symbole du déisme triomphant sur le dogme chrétien³²⁷. Or jusqu'au dernier tiers du XIX^e siècle, Newton est encore souvent décrit comme un véritable guide spirituel, y compris en poésie. Dans *Le Poème du XIX^e siècle ou le Doute* (1888³²⁸), Marc Bonnefoy³²⁹ fait de l'astronome le personnage principal d'une sorte d'épopée en vers. Dans un registre semi-allégorique, Newton y apparaît comme un guide, et emporte le Siècle « à travers la création éternelle ». Il lui expose alors la structure du cosmos – qui, au passage, s'avère bien différente de celle des *Principia*. Newton défend la pluralité des mondes habités ; il révèle la petitesse de la Terre à l'échelle de l'univers par une visite des constellations et des comètes ; enfin, après avoir épouvanté le Siècle en lui montrant la mort d'une étoile, Newton le rassure en affirmant l'éternelle renaissance des mondes grâce à la collision des astres éteints. Dans le prolongement d'une longue tradition de poèmes racontant diverses pérégrinations célestes³³⁰, ce

l'habituaient à ces vives réactions de l'âme dont l'extase est à la fois et le moyen et le résultat. Cette étude, ce goût élevèrent son cœur, le purifièrent, l'ennoblirent, lui donnèrent appétit de la nature divine, et l'instruisirent des délicatesses presque féminines qui sont instinctives chez les grands hommes [...]. » H. de Balzac, *Louis Lambert*, Paris, Folio classique, 1980, p. 32-33. Le personnage de Louis Lambert a également une propension à la catalepsie durant ses moments d'« extase » (*ibid.*, p. 152-155).

³²⁶ Citation extraite de R. P. De Gonnellieu, de la compagnie de Jésus, *L'Imitation de Jésus-Christ*, Versailles, J. A. Lebel, 1810, p. 8. L. Aimé-Martin, « Les Mondes imaginaires », *loc. cit.*, p. 32.

³²⁷ Voir au chapitre 3 (p. 124-125).

³²⁸ M. Bonnefoy, *Le Poème du XIX^e siècle, ou le Doute (fragments)*, Paris, L. Sauvaître, 1888.

³²⁹ Marc Bonnefoy (1840-1896) est originaire d'Annecy. D'abord capitaine d'infanterie de l'armée française, il devient commissaire de surveillance administrative du chemin de fer en 1884, et se consacre à la poésie. Il obtient plusieurs prix de poésie décernés par des académies de province. Si ses premiers poèmes sont plutôt patriotiques (*L'Amour de la patrie et du drapeau*, 1868 ; *Autour du drapeau*, 1887 ; etc.), les derniers recueils, dont *Le Poème du XIX^e siècle*, traitent de sujets philosophiques et religieux.

³³⁰ La tradition du voyage dans les cieux en littérature est très ancienne. Elle remonte à l'Antiquité, avec les *Voyages extraordinaires* de Lucien de Samosate. Dans la *Divine comédie* de Dante, le poète est guidé dans les sphères par Béatrice. Dans *La Semaine* de Guillaume du Bartas, c'est le prophète Élie qui remplit ce rôle. Chez Delille, dans *Les Trois règnes*, c'est l'astronome Delambre. De nombreux poèmes du XIX^e siècle évoquent également le thème du voyage non pas de la Terre vers les planètes, mais des astres vers la Terre, à travers les figures d'anges déchus : *La Fin de Satan* de Victor Hugo, *Éloa* de Vigny ou *La Chute d'un ange* de Lamartine. Le procédé littéraire consistant à enjoindre le lecteur à se porter en imagination dans les astres était également employé par la vulgarisation astronomique, en particulier chez Flammarion, tant dans *L'Astronomie populaire* que dans *La Pluralité des mondes habités* ; dans ce cas, il s'agit d'une stratégie pédagogique visant à rendre le récit scientifique à la fois dynamique et attrayant. Sur ce sujet, voir

texte fait de l'astronome un guide pour le voyage astral, raconté sur le mode de l'initiation scientifique et spirituelle. La contemplation des magnificences de la nature doit conduire à la révélation divine et à l'anéantissement du doute, évoqué dans le titre du poème.

Newton n'est pas le seul à faire l'objet de telles conversions littéraires, en poésie comme en prose. Pour l'ingénieur Villeneuve-Flayosc³³¹, dans un discours sur *La Poésie de la science* (1873), c'est Kepler qui rassemble toutes les qualités du grand homme :

Quelle âme éprouva mieux que celle de Kepler l'ivresse poétique de la science des harmonies astronomiques ! En vain Tycho Brahe voulait-il décourager son élève Kepler de la recherche des grandes lois de l'astronomie ; en vain, lui répétait-il sans cesse qu'il fallait observer exactement les phénomènes, sans en chercher la synthèse ; en vain, le grand théoricien géomètre dont le nom demeure inscrit dans le ciel, était-il troublé par les inquiétudes de la défense de sa mère, accusée de sorcellerie et menacée d'être brûlée ; en vain, ses appointements mal payés lui faisaient-ils sentir l'aiguillon de la détresse ; pendant trente ans, avec une invincible constance, il demeura courbé sur les tables des calculs les plus fatigants ! Ni les angoisses morales, ni les accablants du travail physique n'ébranlèrent le courage du savant inventeur et il lui fut donné de pénétrer dans les plus sublimes secrets de Dieu !! Il arriva à la formule astronomique d'où le calcul de Newton put dégager la loi précise de la gravitation universelle déjà indiquée par Kepler lui-même.

En terminant son magnifique ouvrage de *l'Harmonie du monde*, le grand inventeur s'écria :

« Maintenant, quittant le tableau des démonstrations, j'élève et mes mains et mes yeux vers le ciel.

Ô toi qui, par les attraits des sciences naturelles, m'as conduit jusqu'à la connaissance de tes perfections, jusques à la contemplation de la splendeur de tes œuvres, sois béni, ô mon Dieu ! [...] »

Plus l'esprit de Kepler était élevé, plus l'illustre savant s'est humilié en présence des grandeurs du plan divin³³².

Les valeurs de persévérance et l'ambition de sa quête font de Kepler un véritable exemple spirituel aux yeux de Villeneuve-Flayosc. De façon assez révélatrice, la figure de Tycho Brahe, érigée en contre-modèle, sert à opposer deux modèles de savoir : l'un relève d'une conception très positiviste de l'astronomie (au prix d'un certain anachronisme) à l'encontre de la synthèse, de la théorie, et de la religion ; l'autre, au contraire, incarne les succès d'une science pleinement

notamment l'étude transversale de Françoise Sylvos, *Poétiques du voyage aérien dans la littérature*, Paris, Garnier, 2015.

³³¹ Le comte Hippolyte de Villeneuve-Flayosc (1803-1874) était ingénieur des Mines. Chevalier de la Légion d'honneur, il présida l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Marseille. Il mena des aménagements territoriaux remarquables à Corbières (les *Annales des Basses-Alpes* parlent de « la grande œuvre de l'endiguement de la Durance » par ce « célèbre ingénieur », Digne, Vial, janvier 1901, p. 330), et fit paraître plusieurs ouvrages savants (une *Description minéralogique et géologique du Var* en 1856), religieux (une *Histoire de sainte Roseline de Villeneuve* en 1867) et philosophiques (*L'Unité dans la création et les limites actuelles dans la variabilité des espèces*, Marseille, Barlatier-Feissat père et fils, 1872).

³³² H. de Villeneuve-Flayosc, *La Poésie de la science*, op. cit., p. 11-12.

cosmologique et prophétique, persistant dans une voie contraire à la *doxa* de la méthode, et faisant acte de foi en faveur d'un savoir véritable menant à Dieu. La description de la trajectoire intellectuelle de Kepler est marquée par les références chrétiennes et, par une curieuse transposition métaphorique, l'astronome devient un martyr de la religion – après avoir été un martyr de la science. En témoignent certains détails, comme les menaces prononcées à l'encontre de sa mère pour hérésie. Le génial astronome, plongé dans la solitude d'un rêve de connaissance totale, est alors le digne successeur des apôtres chrétiens, non seulement parce que la science, semblable sur ce point à la poésie, est une recherche de la vérité, mais encore parce que l'astronomie s'apparente à une quête spirituelle et morale :

[S]ous leur langage souvent dépourvu de coloris, sous leurs paroles souvent privées d'harmonie et de rythme, les vrais savants cachent un profond sentiment poétique. Qu'est-ce qui attache le savant avec une invincible ténacité aux recherches les plus pénibles ? Qu'est-ce qui arrache l'astronome aux douceurs du sommeil et lui fait braver les rigueurs des nuits glacées ? [...] C'est l'amour passionné de la vérité, c'est le besoin de connaître et d'admirer, c'est la poétique recherche des effets et des causes. [...] La poésie et l'art aspirent à atteindre l'idéal invisible de la beauté et du sentiment. [...] La science, comme la poésie, comme l'art, cherche partout l'idéal, l'invisible ; pour connaître, pour admirer l'ordre des choses visibles.

[...] Mais ce n'est pas seulement l'utilité de ses magiques transformations qui rend la science attrayante, elle nous conduit à de plus hautes pensées ; elle nous montre la loi morale, la loi de l'ordre, la loi de l'harmonie partout stéréotypées dans la création³³³.

Dans un registre très similaire, le poème « La Comète » de *La Légende des siècles*, écrit un an après la parution de ce discours³³⁴, met en valeur les qualités non pas intellectuelles, mais spirituelles de l'astronome Halley, également sacrifié sur l'autel de la science. Ce dernier, que personne ne croit lorsqu'il fait le pari du retour de la comète³³⁵, défend contre toute la réalité du phénomène, et subit un opprobre général jusqu'à la fin de ses jours :

[...] Car imagine-t-on
Rien qui semble ici-bas mieux fait pour Charenton
Qu'un ascète perdu dans des recherches sombres
Après le chiffre, après le rêve, après des ombres,
Guetteur pâle, appliquant des verres grossissants
Aux faits connus, aux faits possibles, au bon sens,

³³³ *Ibid.*, p. 3-9.

³³⁴ Le manuscrit date du 4 septembre 1874, année du passage de la grande comète Coggia, visible à Marseille en avril de cette même année, et qui, selon la rumeur, aurait été la cause d'un excellent millésime viticole. Le poème « La Comète », sous sa version finale, paraît dans la deuxième série de *La Légende des siècles*, en 1877. Nous n'en tirons aucune conclusion quant à la connaissance que Hugo aurait pu avoir du texte de Villeneuve-Flayosc, paru en 1873.

³³⁵ L'astronome Edmond Halley (1656-1747) est notamment célèbre pour avoir calculé avec succès la périodicité d'une comète, qui porte aujourd'hui son nom. Il avait prédit son retour en 1758, ce qui fut confirmé par l'observation. Halley ne vécut pas assez longtemps pour voir son hypothèse validée.

Regardant le ciel spectre au fond du télescope,
 Chez les astres voyant, chez les hommes myope !
 [...] Halley morne s'alla cacher on ne sait où.
 Avait-il été sage et fut-il vraiment fou ?
 On ne sait. Le certain c'est qu'il courba la tête
 Sous le sarcasme, atroce et joyeuse tempête,
 Et qu'il baissa les yeux qu'il avait trop levés.
 Les petits enfants nus courant sur les pavés
 Le suivaient, et la foule en tumulte accourue
 Riait quand il passait le soir dans quelque rue,
 Et l'on disait : C'est lui ! chacun voulant punir
 L'homme qui voit de loin une étoile venir.
 C'est lui ! le fou ! Les cris allaient jusqu'aux nuées ;
 Et le pauvre homme errait triste sous les huées.
 Il mourut³³⁶.

Mais la comète, par son retour, donne raison au « songeu[r] » et venge sa mémoire. Dans ce passage, Hugo emploie un vers dramatique, se fait conteur, construit un ensemble de petites scènes qui dramatisent la vie de Halley en faisant passer au second plan la question scientifique. L'allusion à ses travaux, en effet, est à la fois discrète et très vague, mais elle permet de rapporter le génie de l'astronome à celui de tous les autres *prophètes* du panthéon hugolien. L'usage du déterminant défini précédant des abstractions nous met sur la voie de cette association : « le chiffre » et « le rêve » sont mis sur le même plan, comme s'il s'agissait d'un ordre équivalent de réalité. Figure du « voyant » et du songeur, le Halley de « La Comète » est donc moins l'observateur brillant du météore qu'un modèle d'élévation spirituelle et d'ascétisme.

Enfin, dans d'autres cas plus rares, l'astronome en général, sans lien avec un personnage de l'histoire des sciences, est un guide et concurrence le prêtre chrétien. Le poème « À un astronome » de Daniel Lesueur³³⁷, pseudonyme de Jeanne Loiseau, suit notamment le modèle de la prière et s'adresse à l'astronome comme à un « maître » dont les connaissances permettent d'atténuer le doute spirituel :

Maître, vous qui lisez dans l'espace sans bornes
 Les mots mystérieux qu'y tracent les soleils,
 Dites-nous, dites-nous les secrets sans pareils
 Que votre œil a surpris au fond des grands cieus mornes !

[...] Et j'écoutais, pensive, admirant votre foi,
 Car vous voyez un but à notre longue route,
 Vous ne gémissiez point dans l'angoisse et le doute,

³³⁶ V. Hugo, « La Comète », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 580-583.

³³⁷ Daniel Lesueur (1854-1921) est une figure remarquable et marginale de la littérature féminine du XIX^e siècle. Elle pratiqua tous les genres, commençant par le roman où elle rencontra un grand succès. Dans le genre poétique, elle obtint un prix de l'Académie française pour le poème *Sursum Corda* (1885). Elle obtint également le prix Vitet pour ses romans. On perçoit dans son œuvre une certaine conscience des questions de genre et de société, dans la pièce *Hors du mariage* (1897) comme dans l'ouvrage théorique sur *l'Évolution féminine : ses résultats économiques* (1900).

Du tragique néant vous n'avez point l'effroi.

[...] Ô Maître ! emportez-nous dans vos sphères sublimes,
Faites-nous respirer l'éther vivifiant,
Afin que notre cœur, affermi, confiant,
Monte, monte toujours vers de plus hautes cimes³³⁸.

Ce n'est donc plus l'homme de Dieu qui rassure les croyants sur l'existence du paradis, mais l'astronome qui prouvera, « peut-être », la pluralité des mondes habités et dont les recherches font espérer une réincarnation dans d'autres mondes. Or dans tous les cas, si l'astronome est guide, c'est bien souvent qu'il partage avec le poète des qualités visionnaires, prophétiques, synthétiques, qui caractérisent le modèle orphique. La connaissance abstraite de l'univers, que possèdent Kepler, Newton ou Halley, est profondément compatible avec toute forme d'élévation, métaphysique ou esthétique. Ainsi, dans bien des cas, la cosmologie apparaît comme la voie royale d'une révélation spirituelle.

L'accointance naturelle entre la poésie et la science du cosmos, sans cesse revendiquée par les traités d'esthétique comme par certains modèles de vulgarisation astronomique, de Humboldt à Flammarion, permet de comprendre le succès constant et pérenne de la poésie cosmologique jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Comme nous l'avons vu, l'existence d'un grand nombre de poèmes évoquant l'astronomie, le cosmos ou un système du monde prouve bien que le spectacle des cieux et les mystères de l'univers sont des sujets extrêmement répandus, ouverts et susceptibles d'appropriations diverses. Même une poésie didactique sur l'astronomie perdure jusque très tard dans la seconde moitié du siècle – bien que le genre se trouve sous le coup d'une disqualification générale.

Or, si la poésie du ciel échappe à bien des écueils auxquels la poésie scientifique, notamment, se trouve confrontée, elle en rencontre d'autres, tout aussi redoutables, tenant moins à la forme qu'à la portée philosophique de son propos. Elle peut en effet se permettre une appropriation vague des théories savantes et accueillir sans disjonction une palette extrêmement large de discours extérieurs à la science de l'univers, parmi lesquels l'épineux sujet religieux. Si ce phénomène correspond à une partie de la poésie de la science en général³³⁹, elle prend des proportions inégalées dans la poésie cosmologique, qui s'appuie très souvent sur un fond métaphysique singulièrement justifié par son sujet. Or la promotion de figures orphiques d'appréhension du monde, de l'astronome

³³⁸ D. Lesueur, « À un astronome », *Rêves et visions*, Paris, Lemerre, 1889, p. 113-115.

³³⁹ M. Louâpre, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », *loc. cit.*, p. 32.

génial au poète inspiré, est un préalable nécessaire à l'abord de tels enjeux. Se confronter au problème de l'existence de Dieu apparaît dans bien des cas comme une obligation à la fois épistémologique et morale dans les poèmes cosmologiques. De fait, une très grande majorité de textes l'évoque de façon systématique.

Certes, tous les domaines de la science, au XIX^e siècle, sont pris à parti dans des querelles de territoire entre le savoir scientifique et les articles de la foi. Mais la cosmologie, parce qu'elle touche à la forme du monde, voire à son origine, est particulièrement concernée par la métaphysique. Les raisons de ce lien touchent en partie à la crédibilité du dogme chrétien – mais elles la dépassent aussi très largement. S'opère donc au sein des recueils un partage des cieux, entre croyants et athées, panthéistes et matérialistes, poètes et astronomes, dans un climat de discorde et de révolte, d'admiration et de concorde, ou de résignation. Les figures de prophètes et de voyants, qu'elles soient du côté des génies de la science ou de la poésie, sont les signes révélateurs de ces négociations, qui singularisent si fortement la poésie du cosmos.

Partie II

POÉSIE COSMOLOGIQUE ET MÉTAPHYSIQUE : UN ENJEU SPIRITUEL

Parce qu'elle investit les cieux, siège traditionnel de la divinité, le champ de la cosmologie touche à ceux de la théologie et de la métaphysique. Inatteignable, insondable, infini, le ciel est un lieu de mystères. Il est donc aussi le lieu du sacré ou du divin dans de nombreuses croyances, du paganisme des Anciens au monothéisme chrétien. Ce lien entre le cosmos et le sacré est un des fondements du phénomène religieux, en particulier dans les « religions de la nature ». Une telle convergence tient à l'étendue du champ de la cosmologie, discours sur l'ordre du monde, qui peut inclure aussi bien les systèmes d'astronomie positiviste que les premières pages de la *Genèse*. Lorsque la poésie chante le cosmos, elle prend donc souvent à son compte certains enjeux métaphysiques, de façon centrale ou anecdotique, en se situant au croisement des discours de l'astronomie, de la philosophie et de la théologie.

Si de nombreux textes de notre corpus adoptent des positions explicites à l'égard de la religion, la majorité manifeste un rapport éclectique et flou aux catégories des débats métaphysiques impliqués par la cosmologie. Une des difficultés majeures posées par ces œuvres réside donc en la détermination du contexte philosophique dans lequel elles s'inscrivent. Si certains motifs et thèmes peuvent évoquer des idées anciennes, la ressemblance s'avère souvent trompeuse, voire fautive. L'éclectisme de la poésie du ciel prolonge une ambition synthétique notamment héritée des philosophies romantiques de la Nature. Celles-ci donnent un premier cadre à la recherche d'une métaphysique moniste qui perdure en poésie jusqu'à la fin du siècle, autorisant les réductions et simplifications de divers systèmes de pensées.

Mais cet éclectisme est aussi une conséquence de l'ample diffusion des débats liés à la cosmologie et la métaphysique, qui prend des formes vulgarisées, parfois un peu vagues, au-delà des échanges entre spécialistes. D'une part, l'essor de la presse accompagne une propagation des idées sans précédent dans l'histoire de la poésie scientifique. D'autre part, au XIX^e siècle, le poète du ciel ne manifeste pas ou peu de révérence à l'égard des sources identifiées ; il se situe plus généralement au centre du texte et revendique parfois ouvertement le droit de construire un discours à partir d'un réservoir d'idées générales. Il peut s'agir d'un droit impérial dans le cas de Hugo, plus modeste dans le cas de beaucoup d'autres, mais la grande majorité s'inscrit dans un champ saturé de théories et d'images au confluent de sources qui peuvent être contradictoires³⁴⁰. Or il existe souvent un écart, parfois considérable, entre la doctrine authentique aux origines de telle notion ou de telle métaphore, et ce qu'en comprennent ou en retiennent les poètes du ciel du second XIX^e siècle.

³⁴⁰ C'est ce que Michel Pierssens appelle un « *idialogue* », défini comme un bricolage d'informations, soit l'actualisation « singulière d'un régime épistémique donné dans une situation d'écriture donnée », sous forme d'un « savoir personnel et privé [...] fait de pièces et de morceaux ». M. Pierssens, *Savoirs à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 108, cité par H. Marchal, « Des corps en extension : Bernard Noël et André Leroi-Gourhan », [in] F. Scotto (dir.), *Bernard Noël : le corps du verbe*, ENS éditions, 2008, p. 140.

C'est à l'étude de ces catégories argumentatives et de leurs contradictions au sein de notre corpus qu'il faut nous attacher, afin de répondre à une double question : en quoi la science de l'univers sert-elle de prétexte à une ressaisie des enjeux spirituels qui traversent la poésie du XIX^e siècle, depuis le « mal-du-siècle » jusqu'à la décadence ? Par suite, une poésie au diapason des nouvelles connaissances astronomiques ne constitue-t-elle pas un modèle paradigmatique de la mission hiératique du genre, revendiquée par Hugo et bien d'autres : celle de chanter de nouveaux mondes dans un langage nouveau³⁴¹ ? En effet, écrire un ciel sécularisé par la science, ou au contraire, raviver la flamme de la croyance à la lumière des merveilles du cosmos révélées par l'astronomie, qu'il s'agisse d'un chant nostalgique, triomphant ou militant, c'est encore inscrire la poésie au cœur d'une actualité philosophique essentielle, non pas seulement en qualité de destinataire attentive, mais aussi comme actrice des révolutions métaphysiques de son temps. Nous entendons montrer comment le thème cosmologique, inscrit dans le prolongement d'un sacerdoce poétique hérité du Romantisme, peut servir de révélateur à l'une des vocations majeures de la poésie qui préserve la légitimité du genre jusqu'à la fin du siècle : réinventer une « langue des dieux ».

Afin de donner leur juste place à certains arguments et métaphores qui informent la poésie cosmologique de l'époque, il est donc nécessaire de présenter, dans ses grandes lignes, le champ extrêmement complexe des idées et motifs métaphysiques qui traversent l'histoire de la poésie du ciel, et que remotivent, voire redéfinissent, les textes de notre corpus. Pour éviter toute simplification, nous chercherons autant que possible dans les chapitres 4, 5 et 6 à saisir ce champ moins à partir des œuvres de théologiens et de philosophes, que des poèmes eux-mêmes. Mais comme ces textes tendent à présenter une vision confuse des débats, nous commencerons par en clarifier les termes dans le chapitre 3, afin de poser un cadre pour la lecture des poèmes concernés³⁴².

³⁴¹ Par « nouveaux mondes », nous entendons aussi bien les autres mondes projetés dans les espaces imaginés du cosmos (par exemple dans *Le Bonheur*, de Sully Prudhomme) que les mondes inédits révélés soit par un autre état de conscience tel que la *voyance* sous toutes ses formes, soit par l'invention d'une autre langue poétique. Nous renvoyons aux poèmes de Victor Hugo décrivant des voyages imaginaires vers de nouveaux espaces, comme le *Promontorium somnii* ou « Plein ciel » (*La Légende des siècles*, op. cit., p. 721). Voir également la lettre de Mallarmé à Cazalis du mois d'octobre 1864, où il prétend « invente[r] une langue » avec « Hérodiade », personnage qui rêve d'un exil sur Vénus ([in] *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol. 1, p. 22 et 663). Nous reviendrons sur ce dernier texte en particulier au chapitre 4 (p. 264-268).

³⁴² Pour une étude approfondie des rapports entre science et religion, voir H. Blumenberg, *La Lisibilité du monde*, trad. P. Rusch et D. Trierweiler, Paris, les Éditions du Cerf, 2007 ; G. Carnino, *L'Invention de la science*, op. cit. ; G. Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, op. cit. ; G. Minois, *L'Église et la science. Histoire d'un malentendu*, Paris, Fayard, 1990-1991, 2 vol. ; D. O'Leary, *Roman Catholicism and Modern Science. A History*, New York / London, Continuum, 2006 ; R. C. Olson, *Science and Religion, 1450-1900. From Copernicus to Darwin*, Westport, Greenwood Press, 2004 ; M. Serres (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, [1989] 2003, etc.

Chapitre 3

Esquisse d'un panorama historique

Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement [...].

A. de Musset
(*La Confession d'un enfant du siècle*, 1836)

La vraie métaphysique date du XIX^e siècle.

É. Vacherot
(*La Métaphysique et la science*, 1858)

I. DIEU ET LE COSMOS : INTRODUCTION ET REPÈRES DANS LA TRADITION DU LIVRE DU MONDE

Le lien entre la cosmologie et la religion tient d'abord à une définition à la fois métaphorique et littérale de la notion de *transcendance*, faisant du ciel un témoignage de l'existence des dieux. Les astres et leurs mouvements ont été les premiers acteurs des « religions de la nature » polythéistes, et les noms des constellations, les récits qui leur sont associés, portent encore la trace de la présence des divinités dans les représentations du ciel³⁴³. Comme dans bien d'autres traditions religieuses, le cosmos chrétien s'organise également selon une polarité opposant le haut et le bas, des sphères angéliques aux profondeurs infernales³⁴⁴.

Une deuxième raison au lien entre cosmologie et métaphysique, visible dans la poésie du ciel du second XIX^e siècle, dépend des enjeux du raisonnement cosmogonique. La marche de l'univers étant inscrite dans un processus évolutif, déterminer les principes qui gouvernent le système du monde, c'est également poser la question des origines, possiblement divines, du cosmos et de ses lois. L'implication réciproque des cosmologies savantes et religieuses peut donc aussi les placer dans une relation de concurrence.

³⁴³ L'histoire des cartographies célestes témoigne de l'importance symbolique des dénominations stellaires à l'égard du fait religieux. Un exemple frappant d'un tel investissement est la tentative de l'astronome allemand Julius Schiller, qui fit paraître en 1627 une carte chrétienne des constellations (*Coelum Stellarum Christianum*), dans le but d'effacer de nos représentations du ciel les mythes du paganisme.

³⁴⁴ De ce point de vue, la « révolution copernicienne », privant la Terre d'une position centrale, implique une réinterprétation du dogme, que confirment les découvertes de l'astronomie moderne en faveur d'un univers infini et matériel.

Enfin, le dialogue entre l'astronomie et la métaphysique est également corrélé aux multiples définitions du rapport entre Dieu et la nature³⁴⁵. De ce point de vue, la poésie du ciel, après le Romantisme, hérite d'une conception profondément clivée de l'univers. La cosmologie mécaniste, consacrée par la pensée rationaliste des Lumières et confirmée par le tournant positiviste, cohabite en poésie avec une vision très ancienne du monde comme présence et manifestation divines. Pendant le Romantisme, un certain nombre d'images traduisant ce rapport – et particulièrement employées à la Renaissance, telles que les *mirabilia* ou le « Livre de la nature » – sont réinvesties. Elles persistent jusqu'à la fin du XIX^e siècle, en dépit de la disjonction croissante entre le langage de l'astronomie et celui de la théologie. Déterminer le lien entre Dieu et la nature, qu'il s'agisse d'un rapport de transcendance, d'immanence ou d'omniprésence, revient en réalité à poser une définition du divin. Le spectacle du ciel étoilé, pour les poètes comme pour les savants, les philosophes ou les théologiens, peut donc constituer une mise à l'épreuve de la religion et de la foi. C'est ce dont témoigne l'évolution des emplois et valeurs des deux images précédemment évoquées, les *mirabilia* et le Livre.

L'un des *topoi* les plus fréquemment rencontrés dans les poèmes cosmologiques lyriques est celui des merveilles de la nature, marques d'une ordonnance divine du cosmos. Ce motif est présent dans les premiers versets du psaume XIX des Écritures, qui font du ciel étoilé une preuve brillante de l'existence et de la sagesse du Créateur :

Les cieux racontent la gloire de Dieu,
et l'œuvre de ses mains, le firmament l'annonce ;
le jour au jour en publie le récit
et la nuit à la nuit transmet la connaissance³⁴⁶.

Selon le psalmiste, l'existence de Dieu est attestée par les beautés du cosmos, témoignages de son pouvoir et de sa bienveillance. Cette idée fit l'objet d'interprétations très diverses. Elle étaya nombre d'arguments en faveur d'une compatibilité du savoir et de la foi, parfois employés dans les ouvrages de vulgarisation astronomique (ceux de Camille Flammarion en particulier).

³⁴⁵ Voir J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, S. E. V. P. E. N., 1963.

³⁴⁶ Psaumes (19:2,3), [in] *La Bible*, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 860. D'autres passages de la Bible font de l'ordre de la nature un témoignage de l'existence du Créateur, venant contredire le paganisme. Voir la « Sagesse de Salomon » : « Oui, vains par nature tous les hommes en qui se trouvait l'ignorance, qui, en partant des bien visibles, n'ont pas été capables de connaître Celui-qui-est, et qui, en considérant les œuvres, n'ont pas reconnu l'Artisan. / Mais c'est le feu, ou le vent, ou l'air rapide, ou la voûte étoilée, ou l'eau impétueuse, ou les luminaires du ciel, qu'ils ont considérés comme des dieux, gouverneurs du monde ! / Que si, charmés de leur beauté, ils les ont pris pour des dieux, qu'ils sachent combien leur Maître est supérieur, car c'est la source même de la beauté qui les a créés. / Et si c'est leur puissance et leur activité qui les ont frappés, qu'ils en déduisent combien plus puissant est Celui qui les a formés, car la grandeur et la beauté des créatures font, par analogie, contempler leur Auteur ». *Ibid.*, p. 1107.

La seconde image, celle du Livre de la Nature, est également très ancienne. Comme l'a montré Giuseppe Tanzella-Nitti³⁴⁷, l'analogie entre le cosmos et le Livre remonte à l'Antiquité³⁴⁸. Elle est aussi présente dans la Bible, qui considère que la création est issue du Verbe de Dieu, Verbe qui devient chair dans le Nouveau Testament. Dans Isaïe, le ciel est encore décrit comme un livre, qui s'enroule sur lui-même lorsqu'apparaît le messie. De même, dans l'Apocalypse, au moment de la catastrophe cosmique à la rupture du sixième sceau, le ciel s'enroule à nouveau comme un livre³⁴⁹. Dans les textes des Pères de l'Église, cette métaphore a une double valeur : descriptive, elle engage à reconnaître un Dieu-créateur dont la présence se lit dans les merveilles de la nature ; prescriptive, elle invite à célébrer Dieu dans ses œuvres autant que dans les temples. Elle suggère enfin une analogie profonde entre l'ordre de l'univers et la loi divine portée par la révélation, idée reprise par Origène³⁵⁰ et consacrée par la scolastique médiévale.

La métaphore du Livre de la nature permet de comparer les élans de la foi à un acte de lecture, mais la simple existence de deux Livres, celui de la nature et celui des Écritures, dont les conditions d'accès différent, peut établir entre eux une relation de concurrence. En outre, l'image des deux Livres est doublement problématique pour le culte chrétien. D'abord, l'idée d'une théologie naturelle relativise l'importance du dogme, car elle suppose que Dieu soit visible et accessible pour tous ceux qui se donneront la peine de lire dans les registres de la nature. Les beautés du cosmos sont donc des preuves de son existence, d'autant plus persuasives qu'elles sont accessibles au profane et ne peuvent ni le tromper, ni en faire un hérétique. Une telle conception du lien entre Dieu, la Nature et la croyance encourage donc le développement des sciences et des savoirs sur le cosmos, mais au détriment d'une vérité révélée par les Écritures³⁵¹. Ensuite, il est possible de contester notre capacité à lire le grand « Livre du Monde ». Cette compétence est mise en doute par la théologie à l'ère médiévale, dans les écrits de saint Victor et saint Bonaventure, qui considèrent

³⁴⁷ Nous nous appuyons dans ces analyses sur l'article de Giuseppe Tanzella-Nitti, « The two books prior to the scientific revolution », *Perspectives on Science and Christian Faith*, 2005, vol. 57, n° 3, p. 235-248.

³⁴⁸ On la trouve indirectement chez Lucrèce, qui identifie l'atome à une écriture de la matière. Voir S. Ballestra-Puech, *Templa serena. Lucrèce au miroir de Francis Ponge*, Paris, Droz, 2013, p. 53-54.

³⁴⁹ « *Caelum recessit sicut liber involutus* ». Sur cette image, voir également H. Blumenberg, *La Lisibilité du monde*, *op. cit.*

³⁵⁰ Voir R. C. Olson, *Science and Religion, 1450-1900. From Copernicus to Darwin*, *op. cit.*, p. 2.

³⁵¹ Les débats relatifs à la *Théologie naturelle* de Raymond Sebond, traduite par Montaigne, sont un exemple de cette confrontation problématique pendant la Renaissance. Sebond y distingue nettement le « livre de la nature » (celui des phénomènes) et le « livre révélé », accessible aux seuls « cleric[s] » (R. Sebond, *Théologie naturelle de Raymond Sebond, docteur excellent entre les modernes, en laquelle par l'ordre de Nature, est démontrée la vérité de la Foi chrétienne et catholique, traduite nouvellement de Latin en Français*, trad. M. de Montaigne, Paris, chez Gilles Gourbin, 1569, p. 2. L'orthographe est modernisée.). Or, selon Sebond, le « livre de la nature » est premier par rapport aux Écritures. Il est donc non seulement antérieur à la Bible, mais il est aussi le premier des registres de la foi, car connaître la nature et admirer l'ordre du monde, c'est apprendre à connaître Dieu. La *Théologie naturelle* est d'abord intégralement mise à l'Index par le pape Paul IV en 1559 ; Pie IV limite l'interdiction au seul prologue à compter de 1564.

que le péché originel empêche une compréhension immédiate et universelle du Livre de la nature³⁵². Galilée achève d'en refermer les pages avec les célèbres propos souvent repris – et déformés – de *L'Essayeur* :

La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot. Sans eux, c'est une errance vaine dans un labyrinthe obscur³⁵³.

Affirmer que les mathématiques reflètent la structure du réel consiste donc à mettre à distance le monde des phénomènes, et à supprimer un lien direct entre le sujet et le Livre de la nature qu'il s'agit désormais de déchiffrer³⁵⁴. Le mystère de l'ordre du monde n'est plus mystique, mais rationnel ; on n'y accède plus par l'initiation, mais par la connaissance. Or la lettre de Galilée à Christine de Lorraine disqualifie toute prétention épistémologique des Écritures, et confirme la disjonction entre les deux « Livres » : les Écritures ayant été écrites pour la compréhension du vulgaire, elles ne témoignent pas de l'ordre réel et caché de l'univers, et n'apportent aucun savoir véritable sur la nature³⁵⁵. Selon Galilée, il n'y a donc pas de contradiction possible entre le Livre de la Nature et celui des Écritures, tant que chaque discours reste dans son domaine de compétence.

L'argument des *mirabilia* et le motif des deux Livres font l'objet de reformulations et d'interprétations multiples. À la fin du XVIII^e siècle, ces deux images perdent une partie de leur valeur théologique pour intégrer le champ métaphorique de la poésie lyrique du ciel, en réaction à la remise en cause des dogmes religieux qui marque la transition des Lumières au XIX^e siècle.

II. DES LUMIÈRES AU ROMANTISME : LE TOURNANT SPIRITUEL DU XIX^e SIÈCLE

Au siècle des Lumières, la question du rapport entre Dieu et la Nature catalyse de manière particulièrement visible les débats sur la légitimité de la religion révélée, voire sur l'existence d'un ordre divin. Plus tard, l'astronomie positiviste, héritière de la pensée mécaniste et systématique du

³⁵² G. Tanzella-Nitti, « The two books prior to the scientific revolution », *loc. cit.*, p. 239.

³⁵³ Galileo Galilei, [*Il Saggiatore*] *L'Essayeur*, trad. C. Chauviré, Les Belles-Lettres, Paris, [1623] 1980, p. 141.

³⁵⁴ G. Gusdorf, *La Révolution galiléenne*, [*in*] *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, *op. cit.*, 1969, vol. 3, p. 95.

³⁵⁵ « Lettre de Galilée à Christine de Lorraine, Grande-Duchesse de Toscane (1615) », traduction et commentaire de F. Russo, *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1964, vol. 17, n^o 4, p. 331-368.

siècle précédent, se développe à partir d'une conception du ciel qui vise à rendre inutile tout recours à une figure transcendante. L'affirmation célèbre attribuée à Laplace, selon laquelle il n'aurait pas eu besoin de l'hypothèse d'un dieu pour parachever la théorie newtonienne³⁵⁶, est un symptôme clair, mais non unique, de telles ruptures. L'antagonisme des représentations cosmologiques, entre l'astronomie positiviste et la cosmogonie biblique, est d'autant plus apparent au XIX^e siècle que les progrès scientifiques sont rapides et spectaculaires. À ce titre, ils attirent l'attention sur des modèles de l'univers en contradiction directe avec la cosmologie des Écritures, et l'Église – de même que la communauté des croyants, chrétiens, déistes ou agnostiques – doit affronter le matérialisme de Büchner³⁵⁷, Moleschott³⁵⁸ ou Auguste Comte, héritiers de l'épistémologie rationaliste des Lumières.

La contradiction possible entre le développement de l'astronomie et les représentations religieuses du ciel suscite des tentatives de résolutions diverses, sur le mode de la concurrence ou de l'assimilation. Ce point est d'autant plus crucial que le Romantisme correspond en France à un tournant en matière de religion, la question de Dieu devenant alors un enjeu essentiellement spirituel, avant d'être théologique. Or, l'Église chrétienne ne semble plus à même de répondre de façon satisfaisante au besoin de renouveau qui marque le XIX^e siècle en matière de spiritualité. Le thème du « doute » dans la foi devient un motif privilégié de la poésie cosmologique des premiers romantiques – par exemple pour Lamartine, qui écrit encore dans les années 1860. Si la métaphysique est un des domaines où s'exprime ce doute et où se négocie sa résolution, la poésie cosmologique, intégrant métaphysique, savoir et spiritualité, en est un autre.

1. *Le difficile héritage du rationalisme des Lumières*

Durant le XVIII^e siècle, l'évolution des modèles cosmologiques vers une conception mécaniste du monde – encouragée par la physique et la métaphysique de Descartes – redéfinit les preuves éventuelles du pouvoir divin³⁵⁹. Dans *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Jean Ehrard analyse en ces termes le contexte dans lequel émerge la métaphore du « dieu horloger » :

Certes l'idée de loi naturelle, celle d'un univers ordonné, ne sont pas au début du XVIII^e siècle des notions nouvelles : mais pour les contemporains de

³⁵⁶ Voir au chapitre 2 (n. 260, p. 90).

³⁵⁷ L. Büchner, *Force et matière : études populaires d'histoire et de philosophie naturelles*, Paris, Reinwald, 1869.

³⁵⁸ J. Moleschott, *La Circulation de la vie*, trad. E. Cazelles, Paris, Baillière, 1866.

³⁵⁹ Voir D. Garber, « God, laws, and the order of Nature. Descartes and Leibniz, Hobbes and Spinoza », [in] E. Watkins (dir.), *The Divine Order, the Human Order, and the Order of Nature*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 47-50 ; R. C. Olson, *Science and Religion, 1450-1900. From Copernicus to Darwin*, op. cit., p. 76-77.

Fontenelle il ne s'agit plus seulement d'un ordre qualitatif et hiérarchique tel que l'avait conçu la pensée médiévale. Au cosmos fini et structuré de la scolastique aristotélicienne la révolution galiléenne et cartésienne a substitué l'espace infini et homogène de la géométrie ; dès lors les lois qui régissent la nature ne sont plus des impératifs théologiques, mais des formules mathématiques. La raison du géomètre se découvre identique, dans son essence, sinon dans sa portée, à la Sagesse infinie du Créateur : trois quarts de siècle après l'ivresse intellectuelle du *Discours de la Méthode*, la révélation de cette capacité humaine à saisir et dominer la Création par le simple usage de la « lumière naturelle » n'a pas fini de susciter enthousiasme ou scandale³⁶⁰.

La conception mécaniste de l'univers en elle-même ne suffit donc pas à relativiser l'importance du pouvoir divin dans l'établissement d'un ordre cosmique ; en revanche, la possibilité de connaître et de maîtriser cette mécanique met en cause la séparation stricte entre la transcendance divine et l'humanité³⁶¹. Le combat des philosophes des Lumières contre la superstition et le dogmatisme religieux en faveur de la raison, seule capable de rendre compte de l'ordre du monde, donne une valeur idéologique au développement ultérieur de cosmologies sécularisées comme celle de Laplace. Les modèles cosmologiques servent alors de prétexte à la défense de certaines conceptions du divin, qu'il soit présent, absent, ou constitutif de l'organisation de l'univers. La relecture par Voltaire de Newton, puis l'achèvement de sa théorie par Laplace sont des exemples représentatifs – mais non uniques – de ces négociations normatives.

La réception de la théorie newtonienne a fait l'objet de nombreux commentaires³⁶². Nous nous bornons à rappeler ici que, dans la démonstration des *Philosophiae naturalis principia mathematica*, Dieu joue un rôle conclusif et fondamental, notamment sur le plan mathématique. Newton n'est pas parvenu à résoudre certaines irrégularités dans le système gravitationnel. Pour expliquer la stabilité du cosmos, il suppose donc une intervention constante de Dieu dans le maintien de l'ordre du monde. Cette définition du lien entre la gravitation et le pouvoir divin attire deux reproches majeurs : l'un consiste à dénoncer le caractère occulte de la gravitation, force invisible et inobservable agissant à distance³⁶³ ; l'autre, à nier une conception de Dieu qui remet en

³⁶⁰ J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 63.

³⁶¹ De fait, dans l'*Abrégé du mécanisme universel*, l'abbé Morin défend sans contradiction l'intérêt de connaître la « physique nouvelle », par laquelle le chrétien peut découvrir un ordre déterminé où transparait la sagesse de Dieu. Voir J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 59.

³⁶² Voir notamment J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 127-147 ; F. de Gandt (dir.), *Cirey dans la vie intellectuelle. La réception de Newton en France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2001 ; A. Koyré, *Du Monde clos à l'univers infini*, trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, 1988, et « The significance of the Newtonian synthesis », *Archeion*, XXIX, 1, 1950, p. 291-312 ; J. B. Shank, *The Newton Wars and the Beginning of the French Enlightenment*, Chicago, University of Chicago Press, 2008 ; etc.

³⁶³ De ce point de vue, l'explication corpusculaire et mécaniste du mouvement des astres dans la théorie cartésienne des tourbillons est jugée moins mystérieuse.

cause la perfection de ses œuvres³⁶⁴, ou qui fait du divin une condition nécessaire à l'organisation du monde matériel, peut-être au risque de l'y réduire.

Voltaire, convaincu par Maupertuis de l'efficacité de la théorie gravitationnelle, défend les travaux de Newton et répond aux attaques dont elle fait l'objet sur le plan théologique, d'abord dans les *Lettres philosophiques* (1733), puis dans les *Éléments de la philosophie de Newton* (1738). Il est avant tout séduit par l'universalité de la loi de la gravitation, « grand ressort qui fait mouvoir toute la nature³⁶⁵ », et qui lui apparaît comme la confirmation de l'existence d'un ordre divin, organisateur du monde. De façon significative, Voltaire évoque en termes religieux sa découverte des travaux de Newton, non sans une certaine ironie à l'encontre du dogme chrétien. Dans une lettre à Maupertuis du 8 novembre 1732, il se dit « baptisé dans la religion newtonienne », et reconnaît en lui un « grand apôtre de Newton, *lumen ad revelationem gentium* »³⁶⁶. Plus tard, dans l'épître en vers dédiée à Madame du Châtelet, première traductrice de Newton en France, Voltaire fait de la théorie de l'astronome une nouvelle vérité révélée, rendant visible l'ordre de l'univers, et par extension, le pouvoir de son créateur :

Dieu parle, et le chaos se dissipe à sa voix :
Vers un centre commun tout gravite à la fois.
Ce ressort si puissant, l'âme de la nature,
Était enseveli dans une nuit obscure :
Le compas de Newton, mesurant l'univers,
Lève enfin ce grand voile, et les cieus sont ouverts³⁶⁷.

L'auteur interprète la théorie de Newton dans le sens d'un déisme éclairé compatible avec l'idéologie des Lumières. Indirectement, l'opposition des métaphores de la nuit et des cieus dévoilés reprend les images du combat contre l'obscurantisme. Dans les *Lettres philosophiques*, Voltaire défend d'ailleurs Newton contre toute accusation d'occultisme en la retournant contre la cosmologie cartésienne, au nom d'une vérité établie en Dieu³⁶⁸. Il s'appuie notamment sur un extrait du « Scholie général » des *Principia*, selon lequel la beauté de l'ordre du cosmos est une preuve de l'existence du Créateur :

³⁶⁴ C'était le reproche principal que formulait Leibniz à son encontre.

³⁶⁵ Voltaire, *Lettres philosophiques*, [in] *Œuvres complètes*, éd. R. Pomeau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1734] 1961, p. 64.

³⁶⁶ Voltaire, lettre à Maupertuis du 8 novembre 1732, citée par W. H. Barber, « Le Newton de Voltaire », [in] F. de Gandt (dir.), *Cirey dans la vie intellectuelle. La réception de Newton en France*, op. cit., p. 122.

³⁶⁷ Voltaire, « Épître à Madame du Châtelet sur la philosophie de Newton », *Éléments de la philosophie de Newton [sic]*, Londres, Prault, 1738. Pour plus d'informations sur le contexte de la réception française de Newton ainsi que sur Émilie du Châtelet, voir F. de Gandt (dir.), *Cirey dans la vie intellectuelle. La réception de Newton en France*, op. cit.

³⁶⁸ « Ce sont les tourbillons qu'on peut appeler une qualité occulte, puisqu'on n'a jamais prouvé leur existence. L'attraction au contraire est une chose réelle, puisqu'on en démontre les effets et qu'on en calcule les proportions. La cause de cette cause est dans le sein de Dieu. » Voltaire, *Lettres philosophiques*, op. cit., p. 66.

Cet admirable arrangement du soleil, des planètes et des comètes ne peut être que l'ouvrage d'un Être tout-puissant et intelligent. Et si chaque étoile fixe est le centre d'un système semblable au nôtre, il est certain que tout portant l'empreinte d'un même dessein, tout doit être soumis à un seul et même Être : car la lumière que le Soleil et les étoiles fixes se renvoient mutuellement est de même nature. De plus, on voit que celui qui a arrangé cet Univers a mis les étoiles fixes à une distance immense les unes des autres, de peur que ces globes ne tombassent les uns sur les autres par la force de leur gravité [*et ne fixarum systemata per gravitatem suam in se mutuo cadant, hic eadem immensam ab invicem distantiam posuerit*].

Cet être infini gouverne tout, non pas comme l'âme du monde, mais comme le Seigneur de toutes choses. Et à cause de cet empire, le Seigneur Dieu s'appelle *Pantocrator*, c'est-à-dire le Seigneur universel³⁶⁹ [...].

La vulgarisation de Newton par Voltaire contribue à construire une image du savant en champion du rationalisme³⁷⁰. D'une certaine façon, Voltaire instrumentalise les *Principia* en faveur de sa propre conception anti-dogmatique de Dieu. Il admire Newton en qualité d'astronome, mais aussi pour son implication dans les débats théologiques³⁷¹, bien qu'elle n'ait pas nécessairement eu le sens que Voltaire lui prête.

L'une des difficultés liées à la définition voltairienne du Dieu de Newton est qu'elle s'appuie sur une faille apparente dans la loi de la gravitation, justifiant la nécessité d'une intervention divine. Corriger cette faille peut donc indirectement mettre en cause l'idée d'une présence divine dans l'univers, postulat déiste énoncé dans les *Principia*. Avec le *Système du monde*, Laplace explique et corrige les irrégularités du système newtonien en s'appuyant sur le raisonnement mathématique ; ce faisant, il devient un symbole tardif du matérialisme des Lumières, le « calcul » étant la métaphore par excellence de son triomphe. Le dieu newtonien providentiel, rendu nécessaire par l'imperfection et les irrégularités de l'ordre du monde, est congédié, preuve supplémentaire de l'opposition, possiblement irréductible, entre les sciences et la religion. L'idéologie du Progrès vient alors renforcer la conviction que la science peut, à terme, expliquer l'univers dans son ensemble. Chaque découverte semble réduire la part dédiée à la puissance divine³⁷².

³⁶⁹ I. Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, trad. Mme la marquise du Châtelet, vol. 2, Paris, Desaint et Saillant, 1759, p. 175 ; cité par G. Gusdorf, *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, [in] *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, op. cit., 1971, vol. 4, p. 232.

³⁷⁰ De fait, les travaux de Newton sur l'alchimie ont été durablement passés sous silence. Voir W. H. Barber, « Le Newton de Voltaire », *loc. cit.*, p. 125.

³⁷¹ Dans la quinzième des *Lettres philosophiques*, Voltaire relève notamment qu'il a commenté l'Apocalypse pour s'opposer à l'institution pontificale : « Il y trouve clairement que le pape est l'Antéchrist [...]. » *Op. cit.*, p. 74.

³⁷² Comme nous le verrons, on retrouve cet argument dans « Le positivisme », poème de Louise Ackermann : « Il s'ouvre par delà toute science humaine / Un vide dont la Foi fut prompte à s'emparer. [...] / Eh bien, nous t'expulsons de tes divins royaumes, / Dominatrice ardente, et l'instant est venu : / Tu ne vas plus savoir où loger tes fantômes ; / Nous fermons l'Inconnu. » L. Ackermann, *Premières poésies. Poésies philosophiques*, Paris, Lemerre, 1877, p. 79. Nous abordons l'œuvre d'Ackermann au chapitre suivant (p. 208-213).

En opposition avec l'héritage des Lumières, le XIX^e siècle s'ouvre sur l'émergence d'un modèle épistémologique défini par Georges Gusdorf comme un « savoir romantique de la nature³⁷³ », dans le cadre duquel « les sciences, la raison, la poésie, la religion, les arts, tout comme les organes sensoriels sont des voies d'approche vers une appréhension de l'univers dans sa totalité³⁷⁴ ». L'exemple de Bernardin de Saint-Pierre est symptomatique d'une transition d'un modèle encyclopédique à un autre, vers la disjonction définitive de discours savants concurrents sur la nature. En effet, ce dernier entend réconcilier la science du ciel avec la morale et la religion en mettant l'accent sur les « harmonies » de l'univers, contre les modèles honnis de Laplace (le mécaniste) et de Buffon (le théoricien du chaos)³⁷⁵. Dans *La Science contemporaine*, René Taton note bien la disjonction très forte entre la métaphysique et la science au XIX^e siècle, venant contredire la belle unité des systèmes de Kant, Laplace ou Lagrange³⁷⁶. À compter du Romantisme, le ciel observable des astronomes mécanistes s'oppose au « ciel rêvé » des poètes, philosophes et croyants, support de projections manichéennes et imaginaires répondant à un « besoin [...] de transcendance et de compréhension de l'invisible », dans les mots de Marco Menin³⁷⁷. L'une des raisons de cette opposition, radicalisée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tient à un sentiment de perte, causé par la disqualification de certaines catégories propres à la vie de l'esprit, dans l'idéologie dominante du XVIII^e siècle français. L'occulte, l'irrationnel, le mystère sont définis en France comme les alliés de la superstition par les philosophes des Lumières ; ils sont donc aussi perçus comme les ennemis de la vérité dont le siège serait la raison, consacrée par le cartésianisme.

³⁷³ G. Gusdorf, *Le Savoir romantique de la nature*, [in] *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, op. cit., 1985, vol. 12.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁷⁵ Voir J.-H. Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, éd. C. Duflo, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, [1784] 2007 ; *id.*, *Harmonies de la nature*, Paris, Méquignon-Marvis, 1815, en particulier le neuvième livre : « Harmonies du ciel, ou les mondes ». Chez Bernardin, la science et la religion sont perçues comme complémentaires, lorsque la première ne se réduit pas à une explication mécaniste et matérialiste de la nature. Chateaubriand radicalise ce point de vue en faisant de la science le terreau de l'athéisme. Pour une analyse de la théorie des harmonies, voir C. Duflo, « Le finalisme esthétisant des *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre », [in] C. Seth et É. Wauters (dir.), *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 157-163 ; M. El Bejaoui, *L'Idée de nature au XVIII^e siècle. Le cas de Bernardin de Saint-Pierre*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2011 ; B. Guy, « Bernardin de Saint-Pierre and the idea of "Harmony" », *Stanford French Review*, 1978, 11/2, p. 209-222 ; M. Menin, « La morale des Étoiles. Pluralité des mondes et providentialisme anthropocentrique dans la pensée de Bernardin de Saint-Pierre », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Paris, Vrin, 2014/4, vol. 98, p. 705-731 ; *Romantisme*, numéro thématique « Théorie des Harmonies », Paris, Flammarion, 1972, n° 5 ; G. R. Thibault, « Bernardin de Saint-Pierre : l'œil et le déchiffrement du monde », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004/3, n° 111, p. 31-38. Nous empruntons la majorité de ces références bibliographiques à M. Menin, *loc. cit.*

³⁷⁶ R. Taton, *La Science contemporaine*, op. cit., vol. 1, p. 1.

³⁷⁷ M. Menin, « La morale des Étoiles. Pluralité des mondes et providentialisme anthropocentrique dans la pensée de Bernardin de Saint-Pierre », *loc. cit.*, §8.

Dans les poèmes cosmologiques du second XIX^e siècle, deux reproches sont fréquemment exprimés à l'encontre des philosophes des Lumières. On les accuse d'avoir détruit tout mystère en donnant à la Science une légitimité supérieure aux autres discours sur l'univers, et d'avoir imposé une conception du monde qui rend la foi superflue. C'est une des raisons pour lesquelles les romantiques, à l'instar de Musset, considèrent Voltaire comme un contre-modèle par excellence en matière de religion et d'épistémologie³⁷⁸. Le déisme rationnel dont il fut le grand défenseur est jugé responsable d'un désenchantement religieux consacré par l'épisode révolutionnaire. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, certains poètes s'attachent donc à prouver l'impuissance du calcul, devenu le symbole du triomphe d'une conception matérialiste du cosmos. Chateaubriand, qui proclamait l'immoralité des sciences dans le *Génie du Christianisme* (1802) en traçant un lien de causalité directe entre les connaissances scientifiques et l'athéisme³⁷⁹, reste une référence majeure pour ces auteurs.

En effet, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, l'une des réponses les plus efficaces contre le rationalisme vient moins de la théologie que de la littérature, avec ce grand texte d'apologétique chrétienne dont les arguments sont repris en poésie pendant près de cent ans³⁸⁰. L'ouvrage de Chateaubriand, paru au milieu du « chaos révolutionnaire » responsable du « démantèlement de l'Église », prétend répondre à « un besoin de foi, une avidité de consolation religieuse, qui venait de la privation même de ces consolations depuis longues années [*sic*] »³⁸¹. L'auteur y défend la religion chrétienne dans ses principes, mais aussi dans ses dogmes, en évoquant la « supériorité de la tradition de Moïse sur toutes les autres cosmogonies³⁸² », ou en avançant une « nouvelle preuve du péché originel », qu'il perçoit dans l'opposition évidente entre la perfection des trajectoires célestes et le « choc perpétuel qui existe entre [l']entendement [de l'homme] et son désir, entre sa raison et son cœur »³⁸³.

Chateaubriand renouvelle également de nombreuses idées anciennes sur les rapports entre Dieu et la connaissance de la nature, et leur garantit une fortune durable dans les poèmes cosmologiques chrétiens du XIX^e siècle. Les principaux arguments que ces textes lui empruntent sont les suivants :

³⁷⁸ « Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire / Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ? / Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ; / Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés. / [...] Et que nous restet-il, à nous, les déicides ? » A. de Musset, *Rolla*, [in] *Poésies nouvelles*, Paris, René Hilsun, 1854, p. 21.

³⁷⁹ « Plusieurs personnes ont pensé que la science entre les mains de l'homme dessèche le cœur, désenchanté la nature, mène les esprits faibles à l'athéisme, et de l'athéisme au crime. » Chateaubriand, *Génie du christianisme*, [in] *Essai sur les révolutions – Génie du christianisme*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 807.

³⁸⁰ Voir Alfred de Puyfontaine, *Nuits blanches*, Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant et C^{ie}, 1900 ; ou Auguste Bertout, *De la Terre au ciel, poésies*, Paris, L. Sauvaire, 1903.

³⁸¹ F. R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 459-460.

³⁸² *Ibid.*, p. 526.

³⁸³ *Ibid.*, p. 533-534.

Dieu est l'unique créateur et organisateur du cosmos, le garant de son ordre et de sa préservation³⁸⁴ ; il existe une connaissance vraie, qui dépend non pas d'une aveugle rationalité incarnée par les mathématiques, mais d'un savoir intuitif lié au sentiment d'une perfection de l'univers suscité par le spectacle de la nature³⁸⁵ ; la connaissance finale des secrets du cosmos nous est à jamais interdite, car elle n'appartient qu'à Dieu³⁸⁶ ; enfin, cette borne imposée au savoir préserve le « merveilleux » auquel se rapporte la nature du point de vue chrétien³⁸⁷, raison pour laquelle les textes sacrés sont des sources d'inspiration littéraire supérieures à la mythologie des Anciens³⁸⁸. Ces idées marquent durablement des générations de poètes, et l'idée d'un « vrai savoir » ou d'une « vraie science » apparaît fréquemment dans les textes de notre corpus, sous la plume d'auteurs chrétiens ou déistes comme Lamartine et Hugo.

Or, même pour Chateaubriand, l'astronomie fait figure d'exception dans cette dénonciation des savoirs interdits. En effet, il reconnaît à ce savoir une portée théologique compatible avec le christianisme. Paradoxalement, il va jusqu'à faire de l'Église un bastion de cette science :

Encore est-il vrai que la Rome moderne se montra plus sage [que les anciens], puisque le même tribunal ecclésiastique qui condamna d'abord le système de Copernic, permit, six ans après, de l'enseigner comme hypothèse. D'ailleurs, pouvait-on attendre plus de lumières astronomiques d'un prêtre romain, que de Tycho-Brahé, qui continuait à nier le mouvement de la terre ? Enfin un pape Grégoire, réformateur du calendrier, un moine Bacon, peut-être inventeur du télescope, un cardinal Cuza, un prêtre Gassendi, n'ont-ils pas été ou les protecteurs, ou les lumières de l'astronomie³⁸⁹ ?

Ce propos, qui réinterprète l'attitude de l'Église envers la science du ciel pour combattre des préjugés négatifs liés aux « affaires » Bruno ou Galilée, est très partisan. Pour autant, il montre bien que cette science, contrairement aux mathématiques, est placée à part dans l'arbre des savoirs. Et pour cause, car c'est dans les cieux qu'on observe les « merveilles » les plus à même de convaincre de l'existence divine. Chateaubriand s'étonne, en effet, que l'astronomie se soit émancipée de l'Église à partir des travaux de Copernic, Tycho-Brahé, Kepler et Newton, qui n'étaient pourtant pas athées. Il y voit une preuve supplémentaire que 1789 est un second péché originel :

Lorsqu'on a été témoin des jours de notre révolution ; lorsqu'on songe que c'est à la vanité du savoir que nous devons presque tous nos malheurs, n'est-on pas tenté de croire que l'homme a été sur le point de périr de nouveau pour avoir porté une seconde fois la main sur le fruit de science ? et que ceci nous soit matière de

³⁸⁴ « Spectacle général de l'univers », *ibid.*, p. 559-560.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 533-537, 550 et 806-813.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 472-474 et 535-536.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 557-560.

³⁸⁸ « Que la mythologie rapetissait la nature ; que les anciens n'avaient point de poésie descriptive », *ibid.*, p. 717-721.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 805.

réflexion sur la faute originelle : *les siècles savants* ont toujours touché aux *siècles de destruction*³⁹⁰.

Rapportant l'histoire de l'astronomie à celle d'une lente corruption, des premiers pasteurs aux astronomes incroyants des Lumières, il affirme avec force : « Heureusement ce ne sont pas les astres qui sont muets ; ce sont les athées qui sont sourds³⁹¹. »

Le succès du *Génie du christianisme* est bien connu. Certes, les arguments qu'emploie Chateaubriand en faveur de la religion, pour la plupart très anciens, sont familiers au lecteur du XIX^e siècle. Mais l'importance de la littérature (et en particulier de la poésie) pour la défense d'une conception chrétienne du monde est fortement réaffirmée dans de nombreux passages de la seconde partie de l'ouvrage, consacrée à la « Poétique du christianisme³⁹² ». Pour l'auteur, l'apologie de la religion chrétienne repose notamment sur la légitimité des Belles-Lettres, encore supérieure à celle des sciences à l'issue du XVIII^e siècle. La religion n'a donc pas besoin de s'appuyer sur le protocole de la science puisqu'

[i]l y a des vérités que personne ne conteste, quoiqu'on n'en puisse fournir des preuves immédiates : la rébellion et la chute de l'esprit d'orgueil, la création du monde, le bonheur primitif et le péché de l'homme sont au nombre de ces vérités. Il est impossible de croire qu'un mensonge absurde devienne une tradition universelle³⁹³.

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, une telle confiance n'est plus d'actualité. Entre l'*Astronomie populaire* de Comte et celle de Flammarion, la redéfinition du champ de l'astronomie par de nouveaux critères de scientificité impose un clivage entre les domaines discursifs : il n'y a plus une seule, mais plusieurs astronomies, dont certaines (l'astronomie positiviste et la nouvelle astrophysique) aggravent le conflit qui oppose les savoirs modernes et les discours de la foi³⁹⁴. Pour cette raison, plusieurs arguments employés dans le *Génie du christianisme* se retrouvent aussi bien dans les poèmes cosmologiques accusant les sciences d'avoir chassé Dieu hors de leurs systèmes, que dans ceux qui considèrent les découvertes comme des preuves de son existence. Si l'antagonisme entre les connaissances et la religion peut concerner tous les domaines des sciences naturelles et des mathématiques, la cosmologie occupe un rang particulier dans le débat, ce dont la réception française de la théorie newtonienne, jusqu'à la définition de l'astronomie positiviste d'Auguste Comte, est un exemple. Au XIX^e siècle, tandis que se discutent encore âprement les termes du dialogue entre le savoir et la foi, toute cosmologie est, de fait, un vecteur de normes :

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 550.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 547-548.

³⁹² *Ibid.*, p. 627 et suivantes.

³⁹³ *Ibid.*, p. 526.

³⁹⁴ Nous verrons cependant que sur ce point, les travaux du prêtre et astronome Angelo Secchi sur la spectroscopie font exception. Voir au chapitre 5, p. 314.

décrire un système du monde, c'est se prononcer tacitement vis-à-vis de tous les autres, dont celui des Évangiles. L'évolution de l'attitude de l'Église envers la science (et en particulier de l'astronomie) jusqu'à la fin du XIX^e siècle, partant d'un raidissement institutionnel pour aller vers la conciliation thomiste, révèle certains aspects cruciaux de ce débat, dont de nombreux poèmes du ciel se font le relais.

2. *L'Église et la science, entre vrais et faux savoirs*

Avec l'essor du positivisme, se développe dans le premier tiers du XIX^e siècle une épistémologie agressive à l'encontre de la foi et de la religion. Pour Comte, la vérité appartient à la science, qui tend à s'appropriier toute légitimité dans la définition du savoir et qui relègue la religion à l'« enfance de l'humanité³⁹⁵ », selon une définition progressiste de l'histoire. La réaction de l'Église, remise en cause par de nouvelles philosophies du savoir, évolue avec rapidité dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En moins de trente ans, la politique de Rome passe d'une violente condamnation de la modernité, dans le *Quanta Cura* de Pie IX (1864), à la fondation officielle d'un observatoire du Vatican par Léon XIII, avec l'encyclique *Ut mysticam* (1891). Les débats institutionnels sur les rapports entre le christianisme et la science moderne sont d'autant plus complexes que l'Église, et *a fortiori* la communauté des chrétiens, n'est pas un ensemble homogène. Comme l'ont montré les nombreux travaux sur le sujet³⁹⁶, les enjeux et prises de position varient grandement selon les échelles d'investigation. Or la poésie du ciel reflète le dialogue parfois difficile entre la religion officielle de l'institution catholique et l'astronomie. Sans retracer toute l'histoire des rapports entre l'Église et la science, exposons la nature et l'évolution de ces échanges dans leurs grandes lignes, pour déterminer le cadre dans lequel s'inscrivent les poètes qui s'approprient les images et discours du christianisme, de la simple allusion à la réécriture de la Bible.

Les débats, partiellement relayés par la poésie, concernent tout autant les implications théologiques des découvertes que les rapports entre la science et l'institution religieuse. Or les frontières entre les deux domaines s'avèrent poreuses : d'une part, les savants de l'époque se prononcent parfois directement sur la religion, sur leur croyance ou leur athéisme ; d'autre part, la science et la religion sont dans un rapport de concurrence pour la prééminence et l'autorité tout au

³⁹⁵ A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, *op. cit.*, p. 8. Comte évoque en ces termes l'âge « polythéiste ».

³⁹⁶ Outre certaines références déjà citées (N. et J. Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir. Sciences et savants en France [1793-1824]*, *op. cit.* ; G. Minois, *L'Église et la science, histoire d'un malentendu*, *op. cit.* ; D. O'Leary, *Roman Catholicism and Modern Science. A History*, *op. cit.* ; E. Watkins, *The Divine Order, the Human Order, and the Order of Nature*, *op. cit.*), voir notamment P. Thibault, *Savoir et pouvoir. Philosophie thomiste et politique cléricale au XIX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1972.

long du XIX^e siècle, par exemple dans les institutions éducatives. Parce que les savoirs astronomiques ont des implications très directes sur la définition du pouvoir divin, ceux-ci conservent un statut particulier dans le débat. En témoigne la mémoire encore vive des diverses « affaires » liées à la réception par l'Église des théories cosmologiques de Bruno, Copernic ou Galilée.

Cet antagonisme semble d'autant plus irréductible que le savoir scientifique, auquel le positivisme impose de nouveaux critères, est en contradiction avec la notion de vérité révélée. En 1875, Hippolyte Taine évoque ce divorce des représentations du monde dans *Les Origines de la France contemporaine* :

Depuis un siècle, un événement extraordinaire se produit : déjà, vers le milieu du siècle précédent, les découvertes des savants, coordonnées par les philosophes, avaient formé l'esquisse complète d'un grand tableau qui est encore en cours d'exécution et en voie d'avancement : c'est le tableau de l'univers physique et moral [...]. Or, entre ce tableau et celui que [...] représente l'Église catholique, le désaccord est énorme [...]. Les deux tableaux peints, l'un par la foi, et l'autre par la science, deviennent de plus en plus dissemblables, et la contradiction intime devient flagrante par leur développement même³⁹⁷.

Ce propos, tenu cinq ans après la proclamation de l'infailibilité pontificale, en plein essor de la vulgarisation scientifique, témoigne d'une contradiction profonde entre l'Église et les valeurs de la société contemporaine. L'origine alléguée de cette disjonction est l'épisode révolutionnaire, menant à l'essor de la libre pensée, héritière de la philosophie des Lumières. Celle-ci se développe dans les années 1880, après le triomphe des Républicains contre l'Ordre moral, et sous l'impulsion de personnalités d'envergure telles que Berthelot ou Anatole France, mais aussi Victor Hugo. Les idées de la libre pensée sont diffusées par voie de presse, dans des conférences, au sein de sociétés, voire par l'établissement d'un calendrier spécifique dans lequel on évacue les noms des saints patrons³⁹⁸.

Un des désaccords entre cette philosophie et l'Église repose sur une opposition de fond : la science se définit par un caractère expérimental, soutenu par l'observation et la raison ; à l'inverse,

³⁹⁷ H. Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, Paris, Bouquin, [1875] 1966, p. 685. La définition positiviste du savoir tend à encourager l'idée d'une opposition de nature entre la science et la religion, valable pour ce siècle comme pour les précédents. Dans les *Principes de métaphysique et de psychologie*, parus en 1897, Paul Janet affirme que « [l]e conflit de la science et de la croyance est de tous les temps. Partout où il y a eu des savants et des prêtres, il y a eu lutte entre les uns et les autres. Les savants veulent faire penser, les prêtres veulent faire croire ; les uns font appel à la liberté de l'esprit, les autres exigent la soumission de l'esprit. » Il ajoute que « le conflit est devenu surtout remarquable depuis l'avènement du christianisme », dont les dogmes « sont devenus quelque chose de si concret, de si précis, de si savant » avec l'apparition de la théologie. P. Janet, *Principes de métaphysique et de psychologie : leçons professées à la Faculté des lettres de Paris, 1888-1894*, Paris, Delagrave, 1897, vol. 1, p. 68.

³⁹⁸ J. Lalouette, « Science et foi dans l'idéologie libre penseuse (1866-1914) », [in] Association Française d'Histoire Religieuse Contemporaine, *Christianisme et Science*, Paris, Vrin, 1989, p. 25. Voir aussi son volume sur *La Libre pensée en France : 1848-1940*, Paris, Albin Michel, 1997.

la foi catholique est dogmatique. Émile Boutroux, dans *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, écrit qu'« en entrant dans son laboratoire, le savant laisse à la porte ses convictions religieuses, pour les reprendre à la sortie³⁹⁹. » Tandis que la science fonde la modernité, la foi catholique semble de plus en plus incompatible avec le progrès. Berthelot va jusqu'à faire de l'astronomie une science qui permet de faire reculer la foi, ayant « fait évanouir tous les rêves sur l'enfer et le paradis⁴⁰⁰ ».

Mais comme le rappelle Jacqueline Lalouette, la libre pensée lutte moins contre la foi que contre le dogme et la religion révélée. Il ne s'agit pas de défendre le matérialisme, mais de créer un climat de vérité et d'indépendance⁴⁰¹. La libre pensée ouvre ainsi la voie à une compréhension très souple de la spiritualité, qui permet à certains savants (comme Camille Flammarion) de défendre la complémentarité du savoir et de la foi. En conséquence, toute forme de religiosité indépendante du dogme chrétien peut constituer une autre solution légitime au catholicisme, d'où le développement remarquable, au cours du siècle, de systèmes cosmologiques et spirituels multiformes, de Charles Fourier à Jean Reynaud, dont les œuvres sont relayées par de nombreux poèmes de notre corpus.

Considérons maintenant la politique de l'Église face au développement des sciences. D'abord, le principal obstacle à une alliance entre la religion catholique et la science jusqu'à la fin du XIX^e siècle est l'institution pontificale. À l'issue de l'expérience révolutionnaire, les positions se durcissent entre les partisans d'un libéralisme anticlérical, et ceux d'un conservatisme intransigeant et ultramontain, dont *L'Univers* se fait l'écho sous l'égide de Louis Veuillot. La papauté réagit en renforçant les liens entre l'Église et les régimes conservateurs : l'encyclique *Mirari Vos* (1832) du pape Grégoire XVI condamne la séparation de l'Église et de l'État, ainsi que les libertés de religion et de la presse. La même année, l'abbé Gerbet commente en ces termes le contexte religieux de son temps, dans une *Introduction à la philosophie de l'histoire* :

Dans le cours de cette époque, que voyez-vous ? En dehors du catholicisme, un impétueux mouvement philosophique, dont le résultat définitif a été le doute ; et, dans le sein du catholicisme, un affaiblissement graduel de l'esprit philosophique, affaiblissement qui a fini par se transformer, chez un certain

³⁹⁹ É. Boutroux, *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, Paris, Flammarion, 1908, p. 35, cité par J. Lalouette, « Science et foi dans l'idéologie libre penseuse (1866-1914) », *loc. cit.*, p. 30. Émile Boutroux (1845-1921) est un philosophe et académicien, commentateur de Leibniz et de Fichte ; sa thèse, *Des vérités éternelles chez Descartes*, parue en 1874, a été traduite par Georges Canguilhem en 1927.

⁴⁰⁰ Cité par J. Lalouette, *loc. cit.*, p. 36.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

nombre d'étonnants chrétiens, en une véritable peur de la science, qui serait un blasphème contre la foi, si cette peur se comprenait elle-même⁴⁰².

Le pontificat de Pie IX, entre 1846 et 1878, encourage ces crispations. Le pape semble au départ assez libéral. Il se prononce en faveur du développement du chemin de fer dans les États du Vatican, puis établit en 1847 la *Pontificia Accademia dei Nuovi Lincei*⁴⁰³ pour promouvoir la recherche scientifique et informer la papauté des enjeux liés à la science contemporaine⁴⁰⁴. Mais après l'assassinat de Pellegrino Rossi⁴⁰⁵ en 1848, Pie IX doit s'exiler au royaume de Naples. Toute velléité de libéralisme s'évanouit et le pape s'engage dans une croisade contre les principes de la Révolution française, perçus comme une menace pour l'ordre moral, social et religieux⁴⁰⁶. Il condamne les erreurs modernes dans une première allocution, *Quibus quantisque malorum* (20 avril 1849), engageant les fidèles à écrire pour défendre l'Église, ce qui lance une vague de création de journaux ultramontains à travers le monde. Dans la lettre *Tuas Libenter* (21 décembre 1863), il affirme la primauté de la foi sur les sciences :

[B]ien que ces disciplines naturelles s'appuient sur leurs principes propres reconnus par la raison, les catholiques qui les cultivent n'en doivent pas moins avoir devant les yeux la Révélation divine comme une étoile qui les conduit, pour qu'éclairés par elle ils se gardent des écueils et des erreurs lorsque, dans leurs recherches et leurs réflexions, ils perçoivent qu'ils peuvent être conduits, comme cela arrive très souvent, à affirmer ce qui contredit plus ou moins la vérité infaillible des choses qui ont été révélées par Dieu⁴⁰⁷.

Parallèlement, les catholiques libéraux militent en faveur d'une réconciliation de l'Église avec le monde moderne, pressentant les conséquences d'une disjonction intenable. Après deux discours vindicatifs des libéraux Döllinger et Montalembert en 1863, Pie IX fait paraître l'encyclique *Quanta Cura*, accompagné du *Syllabus*, dans lequel il affirme que l'Église est au-dessus de la philosophie. Plusieurs articles viennent confirmer le caractère irréconciliable du dogme religieux et des récentes hypothèses scientifiques. L'encyclique *Quanta Cura* condamne toutes les « erreurs » modernes, dont le but est d'

ébranler les fondements de la religion catholique et de la société civile par leurs fausses opinions et les plus pernicieux écrits, faire disparaître toute trace de vertu et

⁴⁰² Abbé Ph. Gerbet, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Louvain, 1832, p. 13. Philippe Gerbet est un proche de Lamennais ; il participe à la fondation de *L'Avenir* avant de se soumettre à la double condamnation de l'Église (*Mirari vos*, 1832 ; *Singulari nos*, 1834).

⁴⁰³ Académie Pontificale du Nouveau Lincei. Cette institution rétablit l'Académie des Lyncéens fondée par Federico Cesi au XVII^e siècle. Elle avait disparu en 1651.

⁴⁰⁴ D. O'Leary, *Roman Catholicism and Modern Science*, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴⁰⁵ Pellegrino Rossi (1787-1848) venait alors de former le gouvernement de Pie IX au Vatican, dans une perspective libérale.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁰⁷ Cité par D. O'Leary, *ibid.*, p. 49.

de justice, corrompre les âmes et les esprits, détourner des justes principes de la morale ceux qui ne sont pas sur leurs gardes, en particulier la jeunesse inexpérimentée, la dépraver pitoyablement⁴⁰⁸.

Parmi ces erreurs, la liberté de conscience, de culte et de parole, ouvrant la voie aux critiques les plus dangereuses contre le clergé.

Le *Syllabus errorum* qui accompagne cette encyclique résume en quatre-vingts articles les « principales erreurs de notre temps ». Comme le rappelle Georges Minois, trois concernent la science plus spécifiquement : l'article 5, « La révélation divine est imparfaite, et par conséquent sujette à un progrès continu et indéfini correspondant au développement de la raison humaine » ; l'article 12, « Les décrets du Siège apostolique et des Congrégations romaines empêchent le libre progrès de la science » ; et l'article 80, « Le Pontife romain peut et doit se réconcilier et transiger avec le progrès, le libéralisme et la civilisation moderne »⁴⁰⁹. Trois sciences sont alors particulièrement visées : la biologie, la physique et l'astronomie, dont les explications cosmogoniques contredisent les récits de la création du monde par Dieu. L'Église se retranche dans une position conservatrice, opposant la « vraie science », compatible avec l'enseignement des Écritures, à la « fausse science » des tenants du matérialisme. Cette attitude est un élément d'explication quant au retard culturel d'une partie de l'Église, qui encourage jusqu'à la fin du siècle des absurdités pédagogiques, les rédacteurs de programmes scolaires persistant à prôner l'enseignement conjoint de la cosmographie scientifique et de la Genèse biblique⁴¹⁰.

La politique pontificale en matière de science provoque de fortes divisions au sein de l'Église au XIX^e siècle, notamment entre ultramontains et catholiques libéraux. Le cas de Lamennais (1782-1854) est représentatif de ces débats. Ayant débuté une carrière ecclésiastique dans le camp des ultramontains, Lamennais est bientôt convaincu qu'il est nécessaire de renouveler les rapports entre l'Église et la science. Comme l'écrit François Laplanche :

Pour lui, la spéculation catholique (la scolastique médiévale, puis la théologie cartésienne) s'est condamnée à l'abstraction, en s'isolant de l'expérience et de l'observation. Inversement, la science au XVIII^e siècle a voulu se constituer

⁴⁰⁸ « [...] *fallacibus suis opinionibus et perniciosissimis scriptis Catholicæ religionis civilisque societatis fundamenta convellere, omnemque virtutem ac iustitiam de medio tollere, omniumque animos mentesque depravare et incautos imperitamque præsertim iuventutem a recta morum disciplina avertere, eamque miserabiliter corrumpere* ». Pie IX, *Quanta Cura*, texte disponible en ligne sur le site du Vatican, <<http://w2.vatican.va/content/pius-ix/la/documents/encyclica-quanta-cura-8-decembri-1864.html>>, consulté le 29 décembre 2016.

⁴⁰⁹ Cité par G. Minois, *L'Église et la science, histoire d'un malentendu*, op. cit., vol. 2, p. 233.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 183-222.

en se séparant de la théologie. Ce que veulent Lamennais et ses disciples, c'est réconcilier le droit et le fait, la doctrine et l'histoire, la raison et la tradition⁴¹¹.

Il s'agit de retrouver les « vérités » catholiques dans la religion de l'humanité, voire d'accorder les découvertes de la science avec les Écritures, par exemple en prouvant le Déluge grâce à la géologie. Le comte de Frayssinous, dans un article de 1817 intitulé « Moïse considéré comme historien des temps primitifs », reprenait déjà les théories de Buffon et de Cuvier. Or Lamennais est condamné par l'épiscopat en 1832 pour avoir affirmé dans *L'Avenir* que « la science catholique est [...] à créer, et c'est elle qu'attend l'esprit humain, fatigué de l'insuffisance et du désordre de la science actuelle⁴¹². » L'Église s'oppose d'abord très ouvertement à l'idée de « science catholique », expression qui connaît pourtant une grande fortune au XIX^e siècle⁴¹³. Ce terme nouveau suppose que toutes les disciplines (philosophiques, juridiques, scientifiques, littéraires) sont susceptibles de contribuer au développement de l'esprit humain, à condition d'être soutenues par la théologie. Il s'agit, en quelque sorte, de refaire une *Encyclopédie* du point de vue du christianisme⁴¹⁴.

Dans ce contexte, certains catholiques se réclament de la science, comme l'abbé Moigno, grand vulgarisateur. Né au début du siècle dans le Morbihan, l'abbé Moigno (1804-1884) fait des études scientifiques à l'École Normale Supérieure de Sèvres, où il découvre les théories de Cauchy, Ampère et Poisson⁴¹⁵. D'abord très proche des positions de Lamennais, il publie plusieurs articles dans *L'Univers* sur le problème de l'Enfer, ou encore sur Pierre Leroux. Sa grande œuvre vulgarisatrice passe par la création de revues, *Le Cosmos* d'abord, en 1863, puis *Les Mondes*. Ces hebdomadaires lui permettent de toucher un public large en abordant des sujets scientifiques d'actualité. L'objectif est de commenter les dernières découvertes et avancées de la science, mais aussi de relayer les travaux des Académies et sociétés savantes, ainsi que les publications d'autres revues scientifiques. Pour lui, il n'y a jamais eu de contradiction entre les vérités de la foi et celles

⁴¹¹ F. Laplanche, « La notion de “science catholique” : ses origines au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 74, n° 192, 1988, p. 62.

⁴¹² F. de Lamennais, *Mélanges catholiques, extraits de l'Avenir*, Paris, Agence générale pour la défense de la liberté religieuse, 1831, vol. 1, p. 79, [in] J.-L. Chappey, « Catholiques et sciences au début du XIX^e siècle », *Religion et culture au XIX^e siècle en France*, dossier des *Cahiers d'Histoire, revue d'histoire critique*, 2002, vol. 87, p. 13-36, §13. Disponible en ligne sur <<http://chrhc.revues.org/1653>>, consulté le 9 avril 2016.

⁴¹³ Voir F. Laplanche, « La notion de “science catholique” : ses origines au début du XIX^e siècle », *loc. cit.*, p. 65. Laplanche note que l'abbé Maret (1805-1884), catholique libéral et partisan de Lamennais, l'emploie six fois dans un article de *L'Univers* paru le 10 janvier 1834. L'abbé Maret est notamment l'auteur d'un *Essai sur le panthéisme dans les sociétés modernes* (1840) et d'une *Théodicée chrétienne, ou Comparaison de la notion chrétienne avec la notion rationaliste de Dieu* (1850).

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 66-67.

⁴¹⁵ M. Lagrée, « L'abbé Moigno, vulgarisateur scientifique (1804-1884) », [in] Association Française d'Histoire Religieuse Contemporaine, *Christianisme et Science, op. cit.*, p. 168.

des sciences. L'abbé Moigno anticipe ainsi le « concordisme » thomiste défendu par Léon XIII, dans les dernières années de son pontificat⁴¹⁶.

En effet, si la papauté de Pie IX est marquée par une inflexion progressive du libéralisme vers le conservatisme, celle de Léon XIII suit une marche inverse. Avant d'être élu en 1878, ce dernier avait contribué à la préparation du *Syllabus*. Il proclame très rapidement la philosophie thomiste comme doctrine majoritaire de l'Église, au départ en opposition aux idées des Lumières et pour lutter contre la sécularisation, le subjectivisme protestant, le rationalisme et la science. Mais avec le *Sapientiae Christianae* (1890), le pape semble reconnaître que la position conservatrice de l'Église n'est plus défendable. Il proteste contre l'hostilité manifeste d'une majorité de savants qui se servent du savoir pour s'attaquer aux dogmes religieux ; mais il reconnaît que ceux-ci ont percé bien des secrets de la nature, et que cela n'est pas un mal aux yeux de l'Église. Léon XIII regrette pourtant que ces découvertes aient pour conséquence de remettre en cause les enseignements moraux de la chrétienté, qui en sont le fondement. Il rend alors officielle la création d'un observatoire du Vatican en 1891, par lequel il entend prouver que l'Église n'est pas incompatible avec le progrès scientifique, et qu'elle peut même y contribuer⁴¹⁷.

Il est cependant nécessaire de se prononcer sur le statut des Écritures. Le pape s'appuie sur les positions de saint Augustin et de Thomas d'Aquin concernant l'interprétation. Il réaffirme l'infaillibilité pontificale⁴¹⁸, et considère que la Bible donnée à l'Église par Dieu garantit son autorité. Dans *Providentissimus Deus*, il propose toutefois un principe de prudence : parce que les Écritures sont d'origine divine, elles peuvent dire des choses inaccessibles à la raison humaine ; il faut donc renoncer, parfois, à les comprendre⁴¹⁹. Autre principe fondamental, celui de la priorité de la démonstration : toute découverte scientifique dans l'ordre de la Nature doit s'accommoder avec la Bible, et les savants comme les croyants doivent chercher un terrain d'entente en faveur de la

⁴¹⁶ Nous verrons cependant que son interprétation du « concordisme » ne convainquait pas tous les savants désireux de ménager un lien entre les connaissances scientifiques et leurs croyances. Voir notamment son opposition à Flammarion au chapitre 5 (p. 285-286).

⁴¹⁷ D. O'Leary, *Roman Catholicism and Modern Science*, op. cit., p. 60.

⁴¹⁸ Léon XIII, *Immortale Dei*, (1885) : « il est nécessaire de s'en tenir avec une adhésion inébranlable à tout ce que les pontifes romains ont enseigné ou enseigneront ». L'infaillibilité est réaffirmée dans *Providentissimus Deus* en 1893 : « ce divin et infaillible magistère de l'Église repose sur l'autorité de la Sainte Écriture ». Textes disponibles en ligne sur le site du Vatican, <<http://w2.vatican.va/>>, consulté le 29 décembre 2016.

⁴¹⁹ « Aussi, comme personne ne peut se flatter de comprendre toute l'Écriture, au sujet de laquelle saint Augustin, il l'avouait lui-même, “ignorait plus qu'il ne savait” (Ad Iamar. ep. LV, 21), que chacun, s'il rencontre un passage trop difficile pour pouvoir l'expliquer, ait la prudence et la patience demandées par ce même docteur : “Il vaut mieux, dit celui-ci, être chargé de signes ignorés mais utiles, que d'envelopper, en les interprétant inutilement, sa tête dans un filet d'erreurs, après l'avoir délivrée du joug de la soumission.” (De doct. chr. III, 9, 18) ». Léon XIII, *Providentissimus Deus*, op. cit.

réconciliation⁴²⁰. En vertu de ces principes, l'indépendance entre les discours de la religion et de la science se doit d'être garantie, et il ne peut exister de véritable divorce entre théologiens et scientifiques, tant que chacun reste dans son domaine⁴²¹.

Providentissimus Deus ne règle donc pas vraiment le problème du statut des Écritures et de leur contenu, mais définit plutôt les bases d'un accord possible entre l'Église et la société moderne. Conscient de ces difficultés, Léon XIII met en place un organe d'analyse et d'études de la Bible à Rome, la Commission pontificale biblique. Pie X, succédant à Léon XIII en 1905, ne poursuivra pas ces démarches libérales⁴²², mais le conflit entre la foi et la science n'a plus la même résonance institutionnelle qu'auparavant, car le thomisme a déterminé le relatif retrait de l'Église dans ce débat.

Le XIX^e siècle français est donc tiraillé entre deux tendances contradictoires héritées du siècle précédent, face auxquelles l'Église catholique ne parvient pas véritablement à s'imposer. D'un côté, la conception mécaniste et rationaliste du monde trouve un nouveau souffle dans le développement du positivisme. Dieu apparaît comme un élément de plus en plus accessoire dans l'exposition et la compréhension du système du monde. En effet, si les mathématiques suffisent à expliquer l'organisation de la matière, a-t-on besoin de transcendance pour expliquer la nature ? Notre impuissance à maîtriser certains des phénomènes mystérieux qui l'animent ne serait-elle pas le fait de notre ignorance temporaire, plutôt que d'une sujétion naturelle au pouvoir divin ? D'un autre côté, les philosophies spiritualistes et mystiques, nées dans le dernier tiers du XVIII^e siècle avec Saint-Martin ou Swedenborg, connaissent un immense succès, et ce au-delà du premier Romantisme. Sainte-Beuve résume ce paradoxe dans une des *Causeries du lundi* du 19 juin 1854, consacrée au « philosophe inconnu » :

Singulier siècle, où l'incrédulité, l'athéisme, aux meilleurs jours un déisme agressif, le naturalisme toujours, se promenaient en plein soleil, et où le sentiment religieux et divin, ainsi refoulé dans l'ombre, allait se prendre à des sortilèges et à des fantômes⁴²³ !

⁴²⁰ Aux « hommes doctes », Léon XIII recommande de « retenir fidèlement que Dieu, créateur et maître de toutes choses, est, en même temps, l'auteur des Écritures ; rien donc ne peut se trouver dans la nature, rien parmi les monuments de l'histoire, qui soit réellement en désaccord avec celles-ci. / S'il semble y avoir quelque contradiction sur un point, il faut s'appliquer à la faire disparaître, [...] puisque le vrai ne peut en aucune façon contredire le vrai [...] ». *Ibid.*

⁴²¹ D. O'Leary, *Roman Catholicism and Modern Science*, *op. cit.*, p. 69-71. C'était déjà la position de Boutroux, précédemment cité.

⁴²² *Ibid.*, p. 114-115.

⁴²³ C.-A. de Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, 1852, 3^e éd., vol. 10, p. 244.

L'apologie du christianisme par les ténors de la littérature, tels que Chateaubriand ou de Bonald, ne suffit pas à restaurer la suprématie de l'Église et du christianisme dans la communauté des croyants, ou de ceux qui veulent croire. Après eux, cependant, la question métaphysique et théologique s'avère indissociable de la vie spirituelle. Motivés par un profond besoin de rénovation religieuse, de nombreux auteurs s'efforcent de redéfinir la foi ou de lui donner un nouveau cadre plus compatible avec les valeurs de la société moderne, en réaction au rationalisme des Lumières, mais aussi contre le dogmatisme de l'Église qu'un siècle a durablement remis en cause.

Dans ce contexte, le mysticisme, contre lequel les philosophes des Lumières tels que Maupertuis ou Voltaire avaient tant lutté, peut revenir localement sous les apparences d'une science ouverte à l'occultisme et au mystère. Si Dieu se manifeste dans les phénomènes naturels et dans les lois du cosmos, ne nous apparaît-il pas derrière les secrets bientôt dévoilés de l'électricité ? Le mécanisme de l'attraction déterminé par Newton n'est-il pas une modélisation de l'amour divin ? Les tables tournantes ne prouvent-elles pas, par l'expérience, l'immortalité de l'âme ? En outre, trouver la réponse à de telles questions ne semble être qu'une affaire de temps. L'idéologie du Progrès, si présente au XIX^e siècle, encourage autant le scientisme que le développement d'utopies multiformes, sociales, épistémologiques ou religieuses. Le spiritisme, l'occultisme ou le système philosophique de Charles Fourier, mêlant à la fois l'explication cosmologique, l'utopie sociopolitique et la théologie, sont représentatifs de telles démarches. L'essor de nouvelles religions, des explications spiritualisantes du monde et des philosophies orientales telles que le bouddhisme accompagne ces revirements.

Dans ce contexte, l'Église se trouve confrontée à deux types de discours concurrents : l'un vise à relativiser toute théologie au nom d'une conception sécularisée du cosmos ; l'autre prétend s'approprier le savoir sur Dieu à la faveur de confusions et réinterprétations de diverses définitions de la transcendance, entre philosophie, théosophie, mysticisme et cosmosophie. Or, tout au long du siècle, de l'opposition initiale au désengagement, l'attitude de l'Église ignore le besoin de synthèse qui caractérise les mentalités à partir du tournant romantique. Passé l'élan du *Génie du christianisme*, la religion chrétienne continue à faire l'objet de diverses remises en causes, renforcées par l'établissement durable de critères de vérité déterminés par la science positive, et confirmées par le développement de philosophies spirituelles alternatives.

Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, ces tensions sont très perceptibles dans les poèmes chrétiens de notre corpus, qui défendent la foi contre la science en exaltant leur disjonction, ou qui témoignent d'une angoisse spirituelle liée au rationalisme et au doute⁴²⁴. D'une manière

⁴²⁴ A. de Lamartine, « L'immortalité », *Méditations poétiques*, [in] *Œuvres poétiques*, op. cit. (voir au chapitre 5, p. 325-327) ; C. Gay, « Doute et foi », *Matin et soir*, op. cit., (voir au chapitre 4, p. 188-189) ; etc.

générale, dans les poèmes cosmologiques du second XIX^e siècle, les références à la théologie chrétienne sont assez allusives. Dans la grande majorité, ces textes ne retiennent de la Bible qu'un personnel (Dieu, ses anges, les Apôtres), quelques épisodes tirés de la Genèse et l'Apocalypse, et certains grands principes tels que la charité, réinterprétés à l'aune du développement de discours cosmologiques concurrents. Cependant, très rares sont les poètes de cette période qui évoquent le cosmos de la Bible sans mentionner les termes du débat entre le christianisme, le fait religieux et les savoirs.

Or, à compter du milieu du siècle, pour des raisons aussi bien théologiques qu'épistémologiques, la défense de la foi passe moins par une apologie du christianisme que par un effort pour accorder les vérités de la science moderne avec l'existence d'un ordre transcendant. En France, la métaphysique est une voie privilégiée pour y parvenir. Avec Victor Cousin, Auguste Blanqui ou Jean Reynaud, paraissent des systèmes philosophiques qui répondent à la tendance moniste du siècle et s'attachent à définir les termes d'un nouveau dialogue entre la cosmologie et la métaphysique. Il s'agit de combler un vide creusé par la remise en cause du christianisme, en proposant d'autres voies doctrinales.

3. *Renouveler la métaphysique*

Quand, en plein cœur du Romantisme, l'abbé Gerbet dénonce l'existence d'« un impétueux mouvement philosophique⁴²⁵ » responsable de la victoire du doute sur les certitudes de la foi, il semble désigner indifféremment en ces termes les systèmes issus des nombreuses tentatives pour refonder la métaphysique à l'échelle européenne, et dont la France fut un des relais. Certains de ces systèmes, parce qu'ils ont des liens privilégiés avec la cosmologie et la pensée religieuse, sont particulièrement présents dans la poésie du ciel jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Les sources privilégiées de réappropriation et de commentaire appartiennent à la philosophie allemande, aux multiples redéfinitions du panthéisme, et aux cosmosophies les plus récentes.

a) La voie métaphysique : le génie allemand à l'épreuve de l'esprit français

Dans *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), Alfred de Musset fait de l'influence de la philosophie étrangère une des causes majeures du « mal-du-siècle » :

Quand les idées anglaises et allemandes passèrent ainsi sur nos têtes, ce fut comme un dégoût morne et silencieux, suivi d'une convulsion terrible. Car

⁴²⁵ Abbé Ph. Gerbet, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, op. cit., p. 13.

formuler des idées générales, c'est changer le salpêtre en poudre, et la cervelle homérique du grand Goethe avait sucé, comme un alambic, toute la liqueur du fruit défendu. Ceux qui ne le lurent pas alors crurent n'en rien savoir. Pauvres créatures ! l'explosion les emporta comme des grains de poussière dans l'abîme du doute universel.

Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou si l'on veut, désespérance, comme si l'humanité en léthargie avait été crue morte par ceux qui lui tâtaient le pouls. De même que ce soldat à qui l'on demanda jadis : À quoi crois-tu ? et qui le premier répondit : À moi ; ainsi la jeunesse de France, entendant cette question, répondit la première : À rien.

Dès lors il se forma comme deux camps : d'une part, les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant ; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frères roseaux sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, et l'autre du corps⁴²⁶.

Ce propos, bien que partiellement caricatural, reflète avec une grande justesse deux aspects fondamentaux de l'influence de la philosophie allemande sur la poésie, et en particulier sur la poésie cosmologique : d'une part, l'importance plus ou moins consciente de ces références, latentes dans de nombreux textes de notre corpus⁴²⁷ ; d'autre part, le rôle majeur des systèmes philosophiques d'outre-Rhin dans l'élaboration de nouvelles métaphysiques et dans la remise en cause de la religion. En témoignent la réception des grands philosophes allemands dans la deuxième partie du XIX^e siècle et le développement de philosophies syncrétiques, telles que l'éclectisme.

i. Kant, Hegel et Schopenhauer

Le 6 septembre 1845, Renan écrit à l'abbé Cougnot, son directeur dans le séminaire qu'il est sur le point de quitter :

Je regrette quelquefois de n'être pas né dans un pays où les liens de l'orthodoxie fussent moins resserrés que dans les pays catholiques ; car, à tout prix, je veux être chrétien, mais je ne puis être orthodoxe. Quand je vois des penseurs aussi libres et aussi hardis que Herder, Kant, Fichte, se dire chrétiens, j'aurais envie de l'être comme eux. Mais le puis-je dans le catholicisme ? C'est une barre de fer ; on ne raisonne pas avec une barre de fer. Qui fondera parmi nous le christianisme rationnel et critique ? je vous avouerai que je crois avoir trouvé dans quelques écrivains allemands le vrai mode de christianisme qui nous convient. Puissé-je voir

⁴²⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, [1836] 1840, p. 13-14.

⁴²⁷ Quelques années plus tard, Saint-René Taillandier reprend cette analyse, dans un article de la *Revue des deux mondes* sur « L'état de la poésie en Allemagne » : « les secousses politiques que le monde a ressenties depuis la révolution française ; et les agitations morales qui en sont la suite, ont produit dans les pays sceptiques, une poésie grandiose et toujours religieuse ou spiritualiste, au milieu même de ses plus libres audaces. Après le scepticisme de Voltaire et de Bolingbroke, l'Angleterre et la France, dans l'ébranlement universel, ont trouvé des plaintes d'une sublime beauté. » (1843, vol. 4, p. 436)

le jour où ce christianisme prendra une forme capable de satisfaire pleinement tous les besoins de notre temps ! Puissé-je moi-même coopérer à cette grande œuvre ! Ce qui me désole, c'est que peut-être il faudra un jour être prêtre pour cela, et je ne peux me faire prêtre sans une coupable hypocrisie⁴²⁸.

Au milieu du siècle, en effet, la diffusion de la philosophie allemande en France laisse à penser que la métaphysique peut apporter de nouvelles bases à la croyance, en proposant d'autres définitions de la transcendance⁴²⁹. Cette influence est visible et mesurable, puisque les philosophes d'outre-Rhin sont traduits, cités, et régulièrement commentés tout au long du siècle⁴³⁰. Ils sont également enseignés dans les cours de Victor Cousin à partir des années 1820, mais aussi dans les classes, une fois inscrits dans les programmes de l'épreuve de philosophie au baccalauréat. Outre les articles de la *Revue des deux mondes* ou les ouvrages spécialisés, apparaissent des manuels à destination des étudiants, visant à restituer de manière synthétique – et généralement partielle – ce que le candidat doit savoir sur chacun des philosophes qui ont marqué la pensée occidentale et française. La parution de ce type d'ouvrages prouve la circulation réelle des systèmes de pensée allemands, mais aussi l'existence d'une certaine doxa dans la réception de ces doctrines⁴³¹, qui encourage les simplifications et interprétations diverses dans tous les domaines discursifs. Dans la

⁴²⁸ E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann Lévy, 1883, p. 320.

⁴²⁹ Dans les mots de Vacherot : « S'il y a chez nous aujourd'hui, je ne dis pas une doctrine, mais un sentiment vivant, un mouvement d'esprit véritable, c'est la philosophie allemande ou une philosophie analogue qui en est l'objet ou le but. [...] En dépit des excès, et des réactions provoquées par les excès, la grande pensée de Kant, de Fichte, de Schelling, de Hegel a passé dans la substance de l'esprit allemand. Art, religion, législation, politique, histoire, tout la reflète ou la reproduit. Elle est descendue des sommets de l'école dans la moyenne du monde savant. » É. Vacherot *La Métaphysique et la science, ou Principes de métaphysique positive*, Paris, Chamerot, 1858, vol. 1, p. xxxv.

⁴³⁰ Voir notamment J. Quillien (dir.), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1994 ; J.-L. Cabanès (dir.), *Romantismes. L'esthétisme en actes*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2009, etc. Plus spécifiquement : F. Azouvi et D. Bourel, *De Königsberg à Paris : la réception de Kant en France (1788-1804)*, Paris, Vrin, 1991 ; A. Baillot, *L'influence de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927 ; X. Landrin, « L'«éclectisme spiritualiste» au XIX^e siècle : sociologie d'une philosophie transnationale », [in] Louis Pinto (dir.), *Le Commerce des idées philosophiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2009, p. 29-65. Ce dernier article contient un tableau de toutes les traductions françaises de philosophes contemporains étrangers entre les années 1820 et 1848, dont Fichte, Kant, Hegel, Schlegel et Schelling.

⁴³¹ Dans les *Réponses aux questions sur l'histoire de la philosophie pour le 2^e examen du baccalauréat ès lettres, d'après l'arrêté du 22 janvier 1885* d'un certain Édouard Gasc Desfossé, on trouve aussi bien des détails biographiques sur les auteurs, que des synthèses théoriques accompagnées de jugements normatifs sur ce qu'il faut penser de leur philosophie. Pour Gasc Desfossé, par exemple : « Kant a le tort irréparable [...] d'aller de la métaphysique à la psychologie, au lieu de faire le contraire » ; quant à Hegel, sa philosophie « est une autre forme du *panthéisme*, déjà reproché à Fichte et à Schelling ; il n'y a plus d'opposition entre le bien et le mal, [...] en un mot il n'y a plus de morale. » Paris, Croville-Morant et Foucart, 1887, p. 136 et 144. Ce type de reproches à l'encontre de l'un et de l'autre était monnaie courante. Voir notamment V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, [1853] 1854, p. 433-434 ; ou dans la presse, les articles d'E. Caro, « La maladie du pessimisme au XIX^e siècle », *Revue des deux mondes*, Paris, nov. et déc. 1877, p. 241-268 ; *ibid.*, mai 1878, p. 321-352 ; etc.

poésie cosmologique, l'héritage de la philosophie allemande est perceptible à travers des références, directes ou indirectes, aux idéalismes de Kant, Hegel et Schopenhauer⁴³².

Kant est un des philosophes qui fut le plus traduit dans la première moitié du XIX^e siècle. Sa pensée est complexe et polyvalente, puisqu'il marqua son temps aussi bien dans le domaine de l'astronomie que de la métaphysique, de l'esthétique ou de la morale. Selon Jean Ferrari, il fallut attendre longtemps avant que l'héritage de son œuvre ne soit pris en compte dans son intégralité. Selon lui, bien que Kant ait été lu et commenté relativement tôt en France, c'est la deuxième moitié du XIX^e siècle qui consacre l'avènement d'un « kantisme », ou d'une véritable connaissance de son œuvre⁴³³. Cette représentation clivée de la philosophie kantienne apparaît dans les poèmes de notre corpus qui citent ou évoquent le penseur allemand : il y a d'un côté un Kant cosmologue, généralement valorisé comme précurseur de l'astronomie moderne, et de l'autre, un Kant métaphysicien, dont la pensée est souvent jugée obscure, voire stérile. Dans les poèmes concernés, ces deux images du philosophe coexistent dans le temps, quasiment à l'exclusion l'une de l'autre, et recourent à une bipartition axiologique forte entre ceux qui louent ses qualités savantes⁴³⁴ et ceux qui dénoncent l'impuissance de sa métaphysique idéaliste⁴³⁵.

Sur le plan cosmologique, Kant propose dès 1755 un modèle cosmogonique dans l'*Histoire générale de la nature et théorie du ciel*. Cette théorie repose sur une hypothèse, aujourd'hui appelée « l'hypothèse Kant-Laplace », selon laquelle l'univers est formé à partir d'un chaos nébulaire, s'organisant par la suite grâce aux lois qui régissent la nature, telles que la gravitation⁴³⁶. Si Laplace n'avait jamais lu Kant, les deux savants se rejoignent dans un rejet commun du Dieu horloger newtonien. Comme Newton, Kant est pourtant convaincu de l'existence de Dieu en observant un

⁴³² Sur les diverses définitions de l'idéalisme, voir É. Lecler, « Idéalisme allemand et romantisme, un exemple d'arraisonnement », [in] SERD, *Ce qu'Idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle. Actes du colloque des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, organisé à l'Université Paris-Diderot les 8 février et 5 avril 2014*. Article accessible en ligne à l'adresse <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/IdealismeEricLecler.pdf>.

⁴³³ J. Ferrari, « L'œuvre de Kant en France dans les dernières années du XVIII^e siècle », *Les Études philosophiques*, Paris, PUF, oct.-déc.1981, n° 4, p. 411.

⁴³⁴ A. Delaine, « L'astronomie », *Hommage lyrique aux sciences naturelles, op. cit.*, 1847, p. 15-19 ; M. Jouffret, « L'Anneau de la Terre », *Poèmes idéalistes, op. cit.*, 1900, p. 103-108 ; L. Lavigerie, « Les Nuits bleues », *Les Nuits bleues*, Paris, Lemerre, 1891, p. 7.

⁴³⁵ A. de SAILLET, « Hommage à la mémoire de ma mère », *Ciel et terre, poésies*, Paris, Librairie de Édouard Têtu et C^{ie}, 1843, p. 229-237 ; Sully Prudhomme, « Les dieux » et « À Kant », *Les Épreuves*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme, op. cit.*, vol. 2, « Poésies, 1866-1872 », p. 30, et « La philosophie moderne », *Le Bonheur*, [in] *ibid.*, vol. 5, « Poésies, 1879-1888 », p. 242-248 ; enfin, de façon plus ambiguë, V. Hugo, *L'Âne*, [1880] Paris, Flammarion, 1966.

⁴³⁶ Pour une explication détaillée de la cosmogonie kantienne et de sa différence avec la cosmogonie de Laplace, voir J.-P. Verdet (dir.), *Astronomie et astrophysique, op. cit.*, p. 577-614, et *Une histoire de l'astronomie, op. cit.*, p. 300-308 ; P. Clavier, « La conjonction Kant-Laplace », [in] J. Quillien (dir.), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles, op. cit.*, p. 27-52.

ordre dans le cosmos, qu'il juge orienté par une finalité : c'est la preuve « physico-théologique », qu'il expose un peu plus tard dans la *Critique de la raison pure*. Mais les conclusions qu'il tire de cette idée sont très différentes de celles de l'auteur des *Principia* ou des théologiens du christianisme. S'il considère que l'existence de Dieu est prouvée par le constat d'une harmonie supérieure dans l'univers, Kant ne rejoint pas pour autant les « apologistes de la religion » qui font un « maladroit usage » de telles preuves, et « éternisent ainsi la lutte avec les partisans du naturalisme »⁴³⁷. Selon lui, déterminer les lois harmonieuses qui régissent la matière et les phénomènes ne relativise pas la puissance de Dieu, puisque toute chose dépend de son pouvoir. Il n'y a donc nulle contradiction entre l'idée d'une présence divine et l'existence de lois mécanistes *autonomes* dans l'organisation du cosmos⁴³⁸, car ce dernier manifeste en tous points une orientation téléologique, dépendante de la « souveraine sagesse » de Dieu⁴³⁹. Une connaissance empirique de la nature est d'autant plus compatible avec la religion que la recherche d'un principe de causalité dans les phénomènes encourage leur étude, en vue d'établir un système général sur la constitution de l'univers⁴⁴⁰.

Les poèmes de notre corpus qui font une référence favorable aux hypothèses cosmologiques de Kant évoquent donc généralement deux aspects liés à la preuve « physico-théologique » : l'existence d'une finalité dans l'ordre naturel⁴⁴¹ et l'importance éthique de cette conception

⁴³⁷ E. Kant, *Histoire générale de la nature et Théorie du ciel*, [in] J.-P. Verdet (dir.), *Astronomie et astrophysique, op. cit.*, p. 583.

⁴³⁸ « C'est un préjugé presque général chez les philosophes que la nature n'est point apte à produire quelque chose de régulier par ses lois générales, comme si c'était disputer à Dieu le gouvernement du monde, que de rapporter les formations originelles aux forces naturelles, et comme si la nature était un principe indépendant de la divinité, un destin éternel et aveugle. / Mais [...] l'harmonie qui brille dans les relations réciproques de ces substances démontre précisément que leurs propriétés ont leur source dans une intelligence suprême, unique, dont la sage pensée les a conçues dans tout l'ensemble de leurs relations et leur a imprimé cette aptitude même à produire l'ordre et la beauté par l'exercice de libre de leur activité [...]. » *Ibid.*, p. 609.

⁴³⁹ « Il est impossible de regarder le système du monde sans être frappé de l'excellente ordonnance de sa constitution, et sans reconnaître la marque irrécusable de la main de Dieu dans la perfection de ses lois. [...] Il faut qu'une souveraine sagesse en ait conçu le plan, et qu'une puissance infinie l'ait exécuté, sans quoi il serait impossible de rencontrer dans la construction de l'univers tant de desseins concourant à un même but. » *Ibid.*, p. 608-609.

⁴⁴⁰ « Cet argument [...] vivifie l'étude de la nature, en même temps qu'il y puise toujours de nouvelles forces. Il conduit à des fins et à des desseins là où notre observation ne les aurait pas découverts par elle-même, et il étend notre connaissance de la nature grâce au fil conducteur d'une unité particulière dont le principe est en dehors de la nature. » E. Kant, « De l'impossibilité de la preuve physico-théologique », *Critique de la raison pure*, trad. A. J.-L. Delamarre et F. Marty, [in] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, vol. 1, p. 1232-1233.

⁴⁴¹ Dans « L'anneau de la Terre » (1900), Michel Jouffret reproduit en épigraphe une citation attribuée à Kant, permettant d'introduire en termes finalistes une réflexion sur l'absence d'anneau autour de notre planète : « Pourquoi la Terre n'aurait-elle pas eu, comme Saturne, l'avantage de posséder un anneau ? » Cette citation est tirée d'un commentaire de Kant par Henri Faye, dans *Sur l'origine du monde. Théories cosmogoniques des Anciens et des Modernes*, Paris, Gauthier-Villars, 1885, p. 159. Nous reviendrons sur ce texte au chapitre 8 (p. 467-469).

téléologique du monde⁴⁴². La relative proximité de tels arguments avec ceux de la théologie chrétienne oriente les premières lectures de Kant dans le milieu intellectuel français, qui voient en lui un penseur capable d'offrir de nouvelles bases à la religion, remise en cause par l'expérience révolutionnaire⁴⁴³.

Mais dans la *Critique de la raison pure*, Kant affirme que si la preuve « physico-théologique » est nécessaire, elle n'est pas suffisante, car elle « ne peut jamais à elle seule démontrer l'existence d'un Être suprême ». Elle ne sert que d'« introduction » à un « argument ontologique [qui] renferme toujours encore l'unique fondement de preuve possible »⁴⁴⁴. La *Critique de la raison pure* a pour objectif de démontrer cet argument, en établissant les bases d'une métaphysique rationnelle. Sans prétendre exposer davantage le système kantien, il importe cependant de rappeler que le transcendantalisme développé dans les trois *Critiques* s'appuie sur une disjonction entre le monde des phénomènes, objet de l'expérience sensible, et le monde intelligible (ou nouménal) que nous ne pouvons connaître. Kant s'efforce ainsi de déterminer ce qu'il est possible de savoir de notre monde, et propose une dissociation entre les choses en soi et leurs apparences. En conséquence, certains commentaires quelque peu caricaturaux reprochent à la philosophie de Kant son caractère abstrait, hermétique⁴⁴⁵, mais aussi l'inanité de sa métaphysique qui réduit le monde sensible à un régime d'apparences⁴⁴⁶. C'est notamment la critique que formule Sully Prudhomme dans *Le Bonheur* (1887), à travers le personnage de Stella qui met en garde Faustus contre les erreurs de la « philosophie moderne⁴⁴⁷ ».

⁴⁴² Le poème « Les nuits bleues » de Louis Lavigerie (1891) reproduit en épigraphe la célèbre phrase, ici reformulée : « Deux choses me remplissent d'admiration : le Ciel étoilé sur ma tête, et la loi morale dans mon cœur. » Dans la traduction de référence : « Deux choses me remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération, toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi. » E. Kant, *Critique de la raison pratique*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 801-802.

⁴⁴³ Villers, l'un des commentateurs majeurs du philosophe allemand au début du siècle, voit en ses ouvrages une occasion d'échapper à ce qu'il appelle le « sensualisme étroit » responsable de la destruction de la religion en France pendant la Révolution. La pensée de Kant serait à même de restituer la morale en faisant « renaître universellement une religion positive ». C. Villers, *Philosophie de Kant, ou Principes fondamentaux de la philosophie transcendantale*, Metz, Collignon, 1801, p. 154 et 168. Les « encyclopédistes [qui] ne réussirent que trop bien à effacer le christianisme de presque tous les cœurs » sont ici particulièrement visés (*ibid.*). Degérardo, autre commentateur de Kant, fait également connaître les travaux du philosophe protestant suisse Philipp Albert Stapfer, qui s'efforce d'accorder le transcendantalisme kantien avec le christianisme. Voir F. Picavet, « Avant-propos », [in] E. Kant, *Critique de la raison pratique*, Paris, F. Alcan, 1888, p. xxix-xxx.

⁴⁴⁴ E. Kant, *Critique de la raison pure, op. cit.*, p. 1233-1234.

⁴⁴⁵ É. Decultot, « Le débat français sur l'esthétique philosophique allemande (1820-1850) », [in] J.-L. Cabanès, *Romantismes. L'esthétisme en acte, op. cit.*, p. 53.

⁴⁴⁶ F. Azouvi et D. Bourel (dir.), *De Königsberg à Paris : la réception de Kant en France (1788-1804), op. cit.*, p. 15.

⁴⁴⁷ Nous renvoyons à nos analyses ultérieures sur *Le Bonheur* au chapitre 11 (en particulier aux p. 588-592).

Cette conception de la philosophie kantienne explique un préjugé négatif à l'égard de l'idéalisme, qui entache deux autres philosophies également débattues : celles de Hegel et de Schopenhauer. Si leurs pensées sont très différentes, elles font l'objet de critiques similaires et sont taxées de panthéisme, de pessimisme ou d'esprit de système. En France, les travaux de Hegel comme de Schopenhauer sont traduits et commentés⁴⁴⁸ ; leurs doctrines font également l'objet d'interprétations parfois réductrices et critiques, ce dont témoignent de nombreux poèmes de notre corpus. Dans les deux cas, cependant, ce sont leurs définitions de Dieu et de la transcendance qui sont mises en cause.

De Hegel, on retient généralement le refus d'une conception personnaliste de Dieu, identifié à l'Absolu. Selon le philosophe, Dieu est accessible à la raison humaine puisqu'elle participe de cet Absolu, également appelé l'Idée, dont dépendent les phénomènes empiriques et théoriques de notre monde. La preuve d'une existence de Dieu ne dépend donc pas d'un *sentiment* religieux, mais d'une définition orientée de la logique. L'histoire du monde naturel et humain montre le processus par lequel l'Idée devient de plus en plus consciente d'elle-même, à travers une dialectique ainsi résumée par Georges Noël dans *La Logique de Hegel* (1897) :

Ce qui prouve Dieu, ce n'est pas la réalité du monde, mais plutôt son néant. L'Idée se réalise en posant et en supprimant tour à tour toutes ses déterminations partielles. Ces deux moments constituent son rythme inaltérable et tous deux lui sont également essentiels. Néanmoins, le moment négatif, celui où elle supprime ses présuppositions est plus particulièrement celui du retour sur elle-même. C'est lui qui constitue son affirmation de soi, et c'est lui qu'il importe de mettre en lumière quand on prétend remonter du relatif à l'absolu⁴⁴⁹.

L'ontologie hégélienne attire cependant de nombreux reproches : on accuse là encore son caractère abstrait, mais aussi sa définition négative de l'Idée, à laquelle beaucoup de commentaires français de l'époque la réduisent. On en fait aussi souvent une nouvelle forme de panthéisme, voire d'athéisme religieux, puisque Dieu (ou l'Idée) se réalise dans la nature et la pensée humaine en passant par une négation de l'être⁴⁵⁰. Parce qu'elle renonce à une définition transcendante et personnaliste du divin, la métaphysique hégélienne encourt un reproche d'immoralité⁴⁵¹. L'homme

⁴⁴⁸ Les premières traductions de Hegel (1770-1830) datent des années 1840, celles de Schopenhauer (1788-1860) des années 1860. Voir notamment L. Prévost, *Hégel : exposition de sa doctrine, avec une table analytique des matières*, Toulouse, A. de Labouïsse-Rochefort, 1844, et G. von Spiegel, *L'Esprit de la philosophie de Schopenhauer*, Leipzig, Darmstadt Leipzig Edouard Zernin, 1863.

⁴⁴⁹ G. Noël, *La Logique de Hegel*, Paris, F. Alcan, 1897, p. 116.

⁴⁵⁰ « C'est dans le monde que Dieu a sa subsistance ; hors de lui ce n'est plus qu'un idéal, c'est-à-dire une pure abstraction. Telle est l'interprétation de la doctrine hégélienne. Ainsi comprise, elle serait en effet un panthéisme, à moins qu'on ne préférât l'appeler un athéisme religieux. » *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵¹ Dans le manuel scolaire de Gasc Desfossés, on lit que selon Hegel, tout provient de l'absolu ; or tout est égal devant l'absolu, si bien que la morale n'a plus de valeur. L'auteur ajoute : « De plus, [sa philosophie] est une autre forme du *panthéisme*, déjà reproché à Fichte et à Schelling ; il n'y a plus d'opposition entre le bien

de lettres Clément Gindre de Mancy, par exemple, dans un article de 1860 intitulé « La philosophie hégélienne en France. Une théologie nouvelle », se dit « fach[é] et contrist[é] de n'avoir plus de Dieu, ou de n'avoir plus qu'un Dieu cosmique, hypercosmique, géométrique, etc., mais un Dieu qui ne vit pas. » Il ajoute : « Nous n'entendons renoncer ni à la réalité ni à la personnalité de Dieu »⁴⁵².

Les poèmes de notre corpus qui mentionnent le nom de Hegel portent la trace de telles interprétations. Son système philosophique est généralement rapporté au panthéisme, qui peut être évoqué en termes élogieux⁴⁵³ ou dépréciatifs⁴⁵⁴ ; plus souvent, on en dénonce la vanité et l'impuissance. À titre d'exemple, dans la section « Querelles » du poème posthume *Religions et religion*, Hugo figure un « Hegel sombre » auprès de Kant et Lucrèce⁴⁵⁵ ; Laforgue évoque le « cerveau fou de Hegel⁴⁵⁶ » dans *Le Sanglot de la Terre* ; enfin, dans l'un de ses derniers poèmes, Sully Prudhomme réduit sa philosophie à un « vain rêve⁴⁵⁷ ». Pourtant, dans les rangs de la littérature, Hegel trouve ponctuellement de réels soutiens. En 1844, l'homme de lettres Saint-René Taillandier écrit un article pour la *Revue des deux mondes* sur « La poésie philosophique en Allemagne ». Il y évoque Novalis, « l'auteur du *Titan* », et regrette que Hegel n'ait pas inspiré davantage les poètes, bien que sa doctrine le mérite :

Or, quel pouvait être le poète de Hegel ? Était-il possible seulement qu'il y en eût un ? La doctrine du philosophe de Berlin, cette doctrine inflexible, effrayante, eût-elle réussi à inspirer un artiste ? Oui, je le crois, car le système de Hegel est lui-même une construction pleine de magnificence. Quand on a pénétré le secret de ces formules, ce n'est pas uniquement le sens philosophique qui vous frappe, c'est aussi la majesté du temple ; seulement, ce ne sont pas les *templa serena* dont parle Lucrèce. Je crois que ce système eût offert à une pensée forte et

et le mal, puisqu'ils sont à égal titre des phases du développement absolu ; il n'y a plus de liberté humaine, plus de personnalité divine, partout règne la nécessité inflexible, en un mot il n'y a plus de morale. » É. Gasc Desfossés, *Réponses aux questions sur l'histoire de la philosophie*, op. cit., p. 144.

⁴⁵² C. Gindre de Mancy, « La philosophie hégélienne en France. Une théologie nouvelle », *Revue européenne*, janv. 1860, vol. 7, p. 46. Il s'agit d'une critique de l'ouvrage d'É. Vacherot, *La Métaphysique et la science, ou Principes de métaphysique positive*, op. cit., 1858. Clément François Gindre (1833-1880) était normalien et agrégé de lettres. Son père, Jean-Baptiste Gindre (dit Gindre de Mancy), était poète et membre de nombreuses sociétés littéraires et savantes.

⁴⁵³ *Les Chants du Kosmos* de Maurice Langeris sont composés à la gloire de la « sublime notion du Panthéisme [sic] », notamment révélée par « les immortels travaux de Spinoza, [...] Hegel, Spencer et bien d'autres ». M. Langeris, *Les Chants du Cosmos*, op. cit., 1890, p. viii.

⁴⁵⁴ Évoquant la matière et l'esprit, Gabriel Reignier prend à parti le lecteur en accusant l'impuissance des systèmes philosophiques à définir Dieu : « Iras-tu, comme Hégel [sic] confondant l'un et l'autre / D'un panthéisme obscur te proclamer l'apôtre / Et, d'idéalité composant le Divin, / Pour mieux expliquer Dieu le chasser de ton sein ! » G. Reignier, *Dieu, ses preuves, poème philosophique*, Paris, Lemerre, 1877, p. 6.

⁴⁵⁵ V. Hugo, *Religions et religion*, Paris, Calmann Lévy, 1880, p. 47. Un petit texte liminaire précise que ce poème fut commencé en 1870.

⁴⁵⁶ J. Laforgue, « Marche funèbre pour la mort de la Terre (billet de faire-part) », *Le Sanglot de la Terre*, [in] *Œuvres complètes – Poésie I*, Paris, Mercure de France, 1941, p. 28.

⁴⁵⁷ Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, op. cit., p. 250. Dans ses premiers poèmes, Sully Prudhomme était beaucoup moins critique envers la philosophie de Hegel. Voir « L'Art », *Stances et Poèmes*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, vol. 1, « Poésies, 1865-1866 », op. cit., p. 282.

sombre des inspirations vraiment grandes. La conception de l'univers particulière à Hegel était faite pour tenter un poète hardi ; ce dieu qui sort de lui-même, qui se produit dans les formes visibles, dans la nature, dans l'humanité, et ensuite les brise sans pitié dès qu'il a retrouvé la conscience de son être, cette divinité terrible qui a besoin de tant de ruines, eût pu saisir avec vigueur une intelligence dantesque. Comme le dieu de Platon, comme le dieu bienfaisant du christianisme plane sur les écrits de tant de poètes et les éclaire d'une lumière pure, le dieu implacable de Hegel eût arraché à ses croyants de sublimes cris de douleur ou de révolte. Lugubre poésie assurément ! Pour la traduire en de puissants symboles, il eût fallu l'imagination douloureuse et bizarre qui, dans un songe effroyable, vit le Christ moribond annonçant aux hommes qu'il n'y a point de Dieu. L'art eût pu accepter de telles conceptions exécutées par l'auteur du *Titan*, et elles eussent pris place, entre Faust et Manfred, parmi les sombres enfants de l'esprit tourmenté des modernes.

Mais Hegel n'a inspiré aucun poète⁴⁵⁸ [...].

Cette affirmation appelle deux commentaires : d'une part, la défense de Hegel devrait pouvoir se faire, pour l'auteur, sur le terrain de la poésie, et non pas de la philosophie, ce qui tend à promouvoir le modèle générique d'une grande poésie métaphysique, capable de traduire une vision du monde ou un « univers » ; d'autre part, ce propos, péremptoire en 1840, se vérifie en partie à la fin du siècle – bien que les poètes du néant, tels que Cazalis, n'aient pas manqué, sans qu'ils aient éprouvé le besoin de « traduire » en vers la dialectique, comme le suggérait Saint-René Taillandier⁴⁵⁹. De fait, sur la question du néant en particulier, le philosophe le plus fréquemment convoqué n'est pas Hegel, mais Schopenhauer.

La pensée de ce philosophe, qui prétend s'inscrire dans la continuité de celle de Kant⁴⁶⁰, fait l'objet d'interprétations également réductrices, particulièrement centrées sur le pessimisme⁴⁶¹. En effet, son système repose sur une anthropologie négative, selon laquelle nous sommes agis par des instincts qui nous dépassent et qui orientent malgré nous nos affects et nos destinées. L'œuvre maîtresse, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, peint un monde régi par le mal, où les hommes sont voués à d'aveugles pulsions qui rendent caduque toute prétention à l'exercice d'un libre arbitre. La seule voie vers la libération de l'individu est l'aspiration à un affranchissement des désirs et des affects, équivalent du Nirvana hindou. Schopenhauer ne conçoit pas d'ordre

⁴⁵⁸ Saint-René Taillandier, « La poésie philosophique en Allemagne », *Revue des deux mondes*, 1844, vol. 8, p. 584-585.

⁴⁵⁹ « Hegel eût certainement exigé ces conditions de l'homme qui eût voulu confier à la poésie une traduction libre et vigoureuse de sa pensée. » *Ibid.*, p. 600.

⁴⁶⁰ « Ainsi donc la philosophie de Kant est la seule avec laquelle il soit strictement nécessaire d'être familier pour entendre ce que j'ai à exposer. » Schopenhauer nomme ensuite le « divin Platon » et les *Védas*, dont il compare la découverte à ce que « fut au XV^e siècle la renaissance des lettres grecques ». A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, [1886] 1912, p. 12.

⁴⁶¹ A. Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927, p. 2-6.

transcendant, sauf dans le rapport entre les phénomènes et les Idées⁴⁶². Dans la lignée de la pensée bouddhiste, dont il était familier⁴⁶³, il considère qu'il est impossible de connaître la chose en soi, car le monde tel qu'il nous apparaît est une illusion phénoménale ; cette idée est représentée dans l'hindouisme par la déesse Maïa, fille de Brahma (créateur de l'univers) et, sous sa plume, allégorie du caractère mensonger des phénomènes⁴⁶⁴. Schopenhauer propose une conception de l'univers selon laquelle le cosmos n'existe qu'en lui-même ; il n'est qu'un *vouloir* qui exclut toute idée de Dieu ou de providence. Il n'existe donc aucun plan dans l'ordre de la nature ni harmonie dans les phénomènes.

Le Monde comme volonté et comme représentation, connaît un retentissement important relayé par la presse et par les écrivains⁴⁶⁵ avant même sa traduction en France à la fin des années 1880⁴⁶⁶. L'ouvrage est parfois réduit à une simple doctrine du pessimisme, au point que Zola (qui n'en avait probablement pas perçu toutes les subtilités) se sent obligé d'y répondre en 1883 dans *La Joie de vivre*⁴⁶⁷. Mais l'influence extrêmement visible de Schopenhauer sur la littérature du XIX^e siècle – et en particulier dans la poésie cosmologique – est plus large. Elle suscite une réflexion aussi bien sur le finalisme que sur la valeur des phénomènes, notamment chez Cazalis et Leconte de Lisle⁴⁶⁸.

Les systèmes philosophiques de Hegel et de Schopenhauer ne proposent pas de cosmologie scientifique, à l'inverse de celui de Kant. Cependant, ils apparaissent dans la poésie du ciel du second XIX^e siècle parce que leur pensée peut orienter l'axiologie des représentations de l'univers. Dans les *Poésies philosophiques*, par exemple, Louise Ackermann considère que le cosmos et la nature sont guidés par des forces aveugles qui condamnent l'humanité à une vie de souffrances exempte de finalité. Bien qu'Ackermann nie toute emprise de la pensée allemande sur son œuvre, on y reconnaît indiscutablement certains éléments du *Monde comme volonté et comme*

⁴⁶² M.-J. Pernin, *Schopenhauer, le déchiffrement de l'énigme du monde*, Paris, Bordas, 1992, p. 15 ; P. Perrot, *Schopenhauer*, Paris, Quintete, 1997, p. 13 ; É. Sans, *Schopenhauer*, Paris, PUF, 1990, p. 4.

⁴⁶³ M. Nicholls, « The influence of eastern thought on Schopenhauer's doctrine of the Thing-in-itself », [in] K. Americks (dir.), *The Cambridge Companion to Schopenhauer Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 177.

⁴⁶⁴ É. Sans, *Schopenhauer, op. cit.*, p. 20.

⁴⁶⁵ Voir É. von Hartmann, « Schopenhauer et son disciple Frauenstaedt », *Revue philosophique*, n° 6, 1876 p. 529 et suivantes, [in] V. Stanek, *La Métaphysique de Schopenhauer*, Paris, Vrin, 2010, p. 10.

⁴⁶⁶ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Baillière, 1888-1890.

⁴⁶⁷ Voir A. Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 32.

⁴⁶⁸ H. Cazalis, *Le Bréviaire d'un panthéiste et Le Pessimisme héroïque, op. cit.*, 1908, p. 35 ; Leconte de Lisle, « La Maya », *Poèmes tragiques*, [in] *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, [1884] 2014, vol. 4, p. 152. Nous reviendrons sur ces textes aux chapitres 9 (p. 500) et 10 (p. 525-528).

représentation⁴⁶⁹. De façon plus ou moins directe, les philosophies du néant nourrissent et informent les représentations du ciel dans certains poèmes de notre corpus.

Si les noms ou doctrines des trois philosophes allemands apparaissent fréquemment dans la poésie cosmologique de notre période, c'est qu'ils font très tôt l'objet de critiques négatives, voire d'instrumentalisations dans le débat religieux français. Victor Cousin, qui exerça une influence majeure sur la pensée philosophique du XIX^e siècle, formule à leur encontre des critiques reprises par des générations de commentateurs – et d'élèves aspirant au baccalauréat. Le principal reproche qu'il adresse à la philosophie allemande est de manquer le but que devrait, selon lui, se fixer tout effort métaphysique : réaliser une synthèse des aspirations religieuses de l'humanité, en proposant une définition moniste de Dieu.

ii. L'éclectisme de Victor Cousin

La philosophie « éclectique », telle qu'elle est définie par Victor Cousin à la fin des années 1810⁴⁷⁰, propose une métaphysique transnationale, ouverte aux influences étrangères. Cousin est en effet l'un des premiers à lire et commenter la philosophie allemande dans une optique d'instruction ou de vulgarisation, notamment dans le cadre des cours donnés à l'École Normale ou à la Sorbonne. C'est donc également par lui que certains poètes de notre corpus, à l'instar de Hugo, prennent connaissance de ces systèmes philosophiques. Selon Xavier Landrin, le modèle éclectique s'approprie rapidement un monopole sur la lecture de la pensée étrangère, avec une liberté interprétative qui permet diverses réappropriations, voire instrumentalisations politiques. Dans les mots de Landrin, il s'agit de reprendre certains principes généraux de systèmes métaphysiques variés, et de construire une pensée synthétique capable d'« int[é]gre[r] ces productions en fonction de l'intérêt qu'elles prennent dans l'espace idéologique national »⁴⁷¹. De Kant, Schelling et Hegel, Cousin retient une « intégration de la foi religieuse aux principes supérieurs de la raison » ; de

⁴⁶⁹ Voir K. Wilson, *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, vol. 1, New York / London, Garland Publishing, 1991, p. 2. Voir notamment le poème « La Nature à l'homme », sur lequel nous reviendrons au chapitre 4, p. 211.

⁴⁷⁰ L'éclectisme, selon l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, est une philosophie syncrétique, caractérisée par une méthode de sélection de « vérités » liées par un principe commun. Pour Diderot, rédacteur de l'article, Girolamo Cardano et Giordano Bruno, tous deux savants et philosophes instruits dans la connaissance des astres, auraient pu être les « fondateurs de l'Éclectisme moderne », « si l'un avait été plus sensé, et l'autre plus hardi ». Descartes est également considéré comme un « grand éclectique » parmi les modernes. L'éclectisme mal compris aurait cependant mené dans l'histoire à un syncrétisme superstitieux sous l'égide de la philosophie alexandrine, dont le « très inintelligible philosophe Plotin » est un des représentants. D. Diderot et D'Alembert, *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 5, p. 271 et 289.

⁴⁷¹ X. Landrin, « L'« éclectisme spiritualiste » au XIX^e siècle : sociologie d'une philosophie transnationale », *loc. cit.*, 2009, p. 42.

Hegel, Herder et Vico, une « subordination du progrès historique à la Raison » dans la philosophie de l'histoire ; de la psychologie écossaise de Reid ou Stewart, une « analyse interne des faits de conscience, séparation du moral et du physique »⁴⁷².

Victor Cousin revendique le legs des écoles philosophiques anglaise, française et allemande, mais précise qu'aucune n'est totalement satisfaisante. L'ambition de l'éclectisme est en effet de préserver l'union naturelle entre la raison et le sentiment, le corps et l'esprit, et d'observer un juste milieu entre le sensualisme et l'idéalisme, ce qu'aucun système philosophique ne serait parvenu à faire jusque-là. L'éclectisme prétend proposer par ce biais une alternative entre le christianisme et l'athéisme, en offrant une religion sécularisée capable de réaliser la synthèse des croyances. Dans *Du vrai, du beau et du bien*, à la dix-septième leçon intitulée « Résumé de la doctrine », Victor Cousin définit en ces termes l'ambition moniste et syncrétique de son système :

Une vraie théodicée emprunte en quelque sorte à toutes les croyances religieuses leur commun principe, et elle le leur rend entouré de lumière, élevé au-dessus de toute incertitude, placé à l'abri de toute attaque. La philosophie peut alors se présenter à son tour au genre humain. Elle aussi elle a droit à sa confiance ; car elle lui parle de Dieu au nom de tous ses besoins et de toutes ses facultés, au nom de la raison et au nom du sentiment⁴⁷³.

En réponse à d'autres doctrines métaphysiques, sans doute par allusion à Descartes et Spinoza, il ajoute :

Et nous n'avons pas fait de la géométrie et de l'algèbre en théodicée, à l'exemple de beaucoup de philosophes, et des plus illustres. Nous n'avons pas déduit les attributs de Dieu les uns des autres, comme on convertit les différents termes d'une équation, ou comme d'une propriété du triangle on déduit ses autres propriétés, ce qui aboutit à un Dieu tout abstrait, bon peut-être pour l'école, mais qui ne suffit pas au genre humain. Nous avons donné à la théodicée un plus sûr fondement, la psychologie⁴⁷⁴.

Victor Cousin prétend donc fonder la religion sur une base rationnelle, tout en préservant la légitimité du sentiment de la foi, puisque « la preuve la plus répandue et la plus touchante de l'existence de Dieu » est encore, selon lui, « cet élan du cœur qui [...] nous suggère irrésistiblement l'idée confuse d'un être infini et parfait »⁴⁷⁵. Le monde porte en lui une harmonie qui « répond à l'unité de Dieu », mais qui ne se confond pas avec lui. Cousin se défend donc contre toute accusation de panthéisme, qu'il considère comme une autre forme d'athéisme ; Dieu n'est pas le monde, mais il ne lui est pas extérieur non plus, puisqu'il y est « partout présent en esprit et en

⁴⁷² *Ibid.*, p. 44.

⁴⁷³ V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, [1853] 1854, p. 456.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 456.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 445.

vérité »⁴⁷⁶. Cousin ne propose pas de nouveau modèle religieux et remet en cause toute forme d'organisation dogmatique de la croyance. En revanche, il s'attache à donner une légitimité à la foi par le raisonnement métaphysique, et suggère comme seule voie possible une spiritualité sans culte – qui contribue également à fragiliser l'autorité de l'Église.

Parce que l'éclectisme s'appuie sur un syncrétisme revendiqué, il est difficile de déterminer l'influence de cette école sur la poésie du ciel au second XIX^e siècle⁴⁷⁷. En revanche, cette théorie incarne la tendance moniste et syncrétiste qui traverse la pensée philosophique du temps, et que manifestent les poèmes les plus métaphysiques de notre corpus. Selon l'historien Claude Bernard (né en 1938), la philosophie spiritualiste de Victor Cousin vise d'abord à remplacer le christianisme comme religion d'État, en proposant une nouvelle définition de Dieu, voire un catéchisme séculaire⁴⁷⁸. À travers les instances éducatives, dans les cours de la Sorbonne ou dans les programmes du baccalauréat, l'éclectisme de Victor Cousin impose un point de vue critique sur l'histoire de la philosophie et prépare le terrain d'une réception plus ou moins favorable à la philosophie allemande. Dans les mots de Xavier Landrin, lorsqu'Elme Caro défend un nouveau spiritualisme en 1864, dans *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, ce dernier dénonce « le scepticisme kantien qui inspire une “défiance pour toute croyance dépassant les objets d'expérience”, et la philosophie hégélienne qui “anéantit toute vérité rituelle dans les formes fugitives d'un universel devenir⁴⁷⁹” ». Citant ces analyses, Landrin résume les critiques négatives dont fait l'objet la métaphysique allemande, que certains dénoncent à la suite de Caro, par exemple en faveur d'un retour à la religion⁴⁸⁰, et dont d'autres s'accommodent en revendiquant une vérité du Néant, à l'instar de Louise Ackermann, Leconte de Lisle ou Mallarmé.

L'influence de l'éclectisme selon Cousin est également perceptible dans les poèmes cosmologiques qui tentent de ramener la définition de Dieu à un principe commun, compatible avec le sentiment de la foi. Dans ceux de Victor Hugo en particulier, la méthode éclectique transparait dans la mise en scène des savoirs à plusieurs titres : les noms des penseurs, philosophes, savants, auteurs et artistes sont mis sur le même plan que ceux des apôtres ; ils font l'objet d'un nivellement

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 458.

⁴⁷⁷ Seul Henri Thiers, auteur d'un poème intitulé *Héliopolis*, fait une référence indirecte à l'ouvrage de Cousin. Évoquant l'impermanence des systèmes religieux, il écrit : « Tout périt, excepté le Vrai, le Bien, le Beau. » H. Thiers, *Héliopolis*, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusand, 1885.

⁴⁷⁸ Claude Bernard, *Victor Cousin, ou la religion de la philosophie*, éd. F. Châtelet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 29-30.

⁴⁷⁹ X. Landrin, *loc. cit.*, citant E. Caro, *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, Paris, L. Hachette, 1864, p. 8-10.

⁴⁸⁰ Mme A. Penquer, *À Monsieur E. Caro, de l'Académie française, après la lecture de sa belle étude sur le poète positiviste Mme L. Ackerman*, Bret, Édition imprimerie Gadreau, 16 mai 1874. Nous reviendrons sur ce texte au chapitre 4, p. 213-214.

global dans des catégories valorisées (ce sont les « génies⁴⁸¹ », les « grands morts⁴⁸² » ou les « mages⁴⁸³ »), nivellement qui traduit l'égalité des systèmes métaphysiques, moins pour les dénoncer que pour les rassembler dans un même mouvement progressif vers la vérité – et vers Dieu. C'est la conclusion que propose la voix du « penseur », à la fin de *L'Âne*, poème dont Kant est un des protagonistes. Après la section « tristesse du philosophe », succédant à la dénonciation généralisée de tous les modèles métaphysiques, la « sécurité du penseur » conclut à l'utilité de l'erreur :

Du fond de l'idéal, Dieu serein nous fait signe ;
Et, même par le mal, par les fausses leçons,
Par l'horreur, par le deuil, ô Kant, nous avançons⁴⁸⁴.

Hugo n'est pas le seul à défendre l'union et la complémentarité des systèmes de pensée. De nombreux poèmes de notre corpus se fondent sur un usage syncrétique des discours de tous ordres, qu'il s'agisse de textes sacrés, de théories scientifiques ou de concepts métaphysiques. L'école éclectique de Victor Cousin n'invente pas cet emploi des références, pas plus qu'elle n'exerce une influence exclusive et directe sur la poésie cosmologique du second XIX^e siècle ; mais elle est représentative d'une certaine attitude à l'égard des discours du savoir, que l'on retrouve aussi bien dans d'autres philosophies que dans la vulgarisation scientifique et la poésie du ciel. Aussi Hugo peut-il écrire à Cousin, dans une lettre du 23 septembre 1830 : « Vous êtes du nombre des hommes qui représentent le mieux la pensée du temps⁴⁸⁵. » Indirectement, Cousin donne une certaine caution institutionnelle à un usage partiel, voire flou, des références et des registres du savoir, tout en favorisant la diffusion de philosophies étrangères. De fait, on peut identifier des fragments d'hégélianisme, voire une influence de Schopenhauer chez Hugo, Ackermann ou Mallarmé, sans qu'il s'agisse nécessairement d'influences conscientes ou directes. Cousin encourage aussi la réception d'autres voies métaphysiques voisines ou concurrentes, également susceptibles de répondre à la tentation du monisme, bien qu'il la dénonce par ailleurs : le panthéisme, mais aussi le mysticisme, le spiritisme, l'occultisme, et toute autre forme de syncrétisme mêlant la métaphysique et la cosmologie aux idéologies du siècle⁴⁸⁶.

⁴⁸¹ V. Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 261-289.

⁴⁸² V. Hugo, *Dieu, [in] La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 941.

⁴⁸³ V. Hugo, « Les Mages », *Les Contemplations, [in] Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, vol. 2, p. 780.

⁴⁸⁴ V. Hugo, *L'Âne*, Paris, Calmann Levy, 1880, p. 164. L'idée que l'on dépasserait l'erreur en progressant toujours vers la vérité fait songer à la dialectique hégélienne.

⁴⁸⁵ V. Hugo, lettre à Victor Cousin du 23 septembre 1830, *Correspondance*, Arvensa éditions, 2014, p. 228.

⁴⁸⁶ Cet usage éclectique de références, d'images et de traditions résonne avec une ambition totalisante et unificatrice de la poésie définie contre l'esprit de système, à la faveur de la *synthèse*. Si cet éclectisme n'est

Dans le cas de l'éclectisme comme dans les autres systèmes philosophiques cités, l'ambition des penseurs est de trouver une alternative à la religion dogmatique en dépassant l'opposition entre le savoir et la foi ; or le syncrétisme est une des voies de leur réconciliation, qu'on retrouve aussi bien dans la philosophie de Victor Cousin que dans les ouvrages de Saint-Simon, Fourier, Comte ou Flammarion. Là encore, la cosmologie s'impose comme un domaine privilégié d'instrumentalisation, puisqu'elle se situe elle-même au croisement de divers domaines dissociés dans la nouvelle partition des savoirs positivistes, entre astronomie et métaphysique. Elle est un fondement essentiel à la défense de nouvelles « religions de la science⁴⁸⁷ ».

b) Les nouveaux visages de Dieu et la religion de la science, du panthéisme à l'occultisme

Comme le fait remarquer Alain Mercier, plusieurs formes de religions nouvelles apparaissent au XIX^e siècle, en réponse au décalage croissant entre le dogmatisme de l'Église et la progression des connaissances sur la Nature. Lorsqu'elles s'appuient sur la cosmologie, les formes alternatives de spiritualité qui se développent tout au long du XIX^e siècle restituent la présence de Dieu au sein du cosmos selon diverses modalités : le panthéisme et le panenthéisme constituent une voie de compromis en faveur du savoir institutionnel, parce qu'ils supposent un Dieu visible partout dans le fonctionnement de la Nature, tel qu'il est dévoilé par la science ; l'occultisme, au contraire, implique une présence divine réelle, mais cachée, inaccessible au profane, sauf à travers des savoirs spécifiques non reconnus par les instances de validation épistémologique traditionnelles. Tandis que le langage de la science officielle gagne en complexité, ces deux voies connaissent un succès d'autant plus franc qu'elles accompagnent l'essor de la vulgarisation des savoirs, et répondent à un sentiment de vide spirituel que ni l'Église ni la philosophie ne parviennent à combler totalement.

i. Panthéisme et panenthéisme, de Spinoza à Krause

pas propre à la poésie, celle-ci se revendique parfois d'un droit à l'hétérogène, propre à la « bricabracologie » qui caractérise le XIX^e siècle et qu'elle s'approprie au nom d'un pouvoir spécifique de la parole poétique. Nous renvoyons à nouveau à la notion d'« idiologue » analysée par Michel Pierssens, dans *Savoirs à l'œuvre*, *op. cit.* Cette tendance est particulièrement visible dans l'œuvre de Hugo.

⁴⁸⁷ L'expression est notamment employée par Émile Faguet au sujet de la traduction par V. de Lapouge de l'ouvrage d'Ernest Haeckel, *Le Monisme, lien entre la religion et la science, profession de foi d'un naturaliste*, par Ernest Hæckel. É. Faguet, « Ernest Hæckel. — La religion de la science », octobre 1897, [in] *Propos littéraires*, 4^e série, 1907. Texte en ligne sur le site de l'Observatoire de la Vie Littéraire (OBVIL) à l'adresse <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/faguet_propos-litteraires-04/body-5>, consulté le 12 janvier 2017.

Au XIX^e siècle, le panthéisme bénéficie d'un regain d'intérêt, et offre une voie de renouvellement pour définir le rapport entre Dieu et la nature. Le Larousse de 1856 définit laconiquement cette philosophie comme le « système de ceux qui identifient Dieu et le monde⁴⁸⁸ ». Avec un peu plus de détail, on trouve chez Littré, en 1873, la définition suivante :

Système de ceux qui admettent pour Dieu le grand tout, l'universalité des êtres (mot créé vers 1700 par John Toland, philosophe anglais). Le panthéisme, c'est-à-dire la nature divinisée, à force d'inspirer la religion pour tout, la disperse sur l'univers et ne la concentre point en nous-mêmes [...]. D'après de simples points de vue, on a dit : panthéisme psychologique, système qui considère Dieu comme l'âme du monde, et le monde comme le corps de la Divinité ; panthéisme cosmologique, celui qui considère l'univers et Dieu comme étant identiquement le même être ; panthéisme ontologique, le spinozisme⁴⁸⁹.

Les ouvrages sur le panthéisme sont nombreux au XIX^e siècle⁴⁹⁰. L'histoire de cette doctrine remonte aux philosophies hindoues, puis grecques ; les ouvrages de Spinoza, dont les œuvres complètes font l'objet d'une nouvelle traduction par Émile Saisset dans les années 1840⁴⁹¹, ravivent l'intérêt que lui porte le public. De l'*Éthique*, les commentateurs retiennent généralement une idée : seuls existent Dieu et ses attributs, qui désignent la matière constituant notre monde et nous-mêmes. Dieu habite l'univers, qui n'est autre que lui-même.

Au XIX^e siècle, les opinions des auteurs sur le rapport entre le panthéisme et la croyance sont relativement contrastées. Certains détracteurs de la doctrine panthéiste affirment qu'identifier Dieu au monde, c'est le réduire à la matière (et donc possiblement, nier sa perfection), ou en faire une entité abstraite, un simple concept. Le panthéisme servirait alors l'athéisme⁴⁹². Pour d'autres au contraire, le panthéisme est à l'origine de tous les cultes, et il est le fondement de la foi religieuse. Il n'exclut ni Dieu, ni le dogme et ses prérogatives. C'est ainsi que le définit Fellens, auteur d'un ouvrage sur *Le Panthéisme, principes de la morale universelle*, en 1873 :

⁴⁸⁸ P. Larousse, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, op. cit., 1856, p. 403.

⁴⁸⁹ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, vol. 3, p. 924.

⁴⁹⁰ Voir par exemple I. Goschler, *Du Panthéisme, thèse de philosophie présentée à la Faculté des lettres de Strasbourg*, Strasbourg, G. Silbermann, 1839 ; L. Lefranc, *De l'Idée de l'infini dans le panthéisme*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1866 ; F.-V. Martha-Beker, *Spiritualisme et panthéisme*, Paris, Didier, 1867 ; J.-B. Fellens, *Le Panthéisme, principes de la morale universelle*, Paris, Lachaud, 1873.

⁴⁹¹ B. Spinoza, *Œuvres*, trad. É. Saisset, Paris, Charpentier, 1842.

⁴⁹² Voir F.-V. Martha-Beker, *Spiritualisme et panthéisme*, op. cit., p. 14. Dans son *Histoire générale de la philosophie*, Victor Cousin se prononce contre le dieu impersonnel de Spinoza en ces termes : « Mais répétons-le avec toute la force qui est en nous, cet être absolu n'est pas le vrai Dieu car c'est une substance et non pas une cause ; ce n'est pas un être libre, par conséquent ce n'est pas une personne, et il ne peut ni se connaître ni rien connaître ; il ne peut donc être l'objet ni de notre reconnaissance, ni de nos respects, ni de notre amour, car lui-même est incapable d'aimer ; image mensongère du Dieu de Platon et d'Aristote, de Descartes et de Bossuet ; puissance irrésistible qui a tout produit sans le vouloir, intelligence infinie qui s'ignore, étendue infinie vide de pensée et d'amour, abîme d'où tout sort et où tout rentre, existence éternelle qui est et qui dure sans fin, sans objet et sans raison. » V. Cousin, *Histoire générale de la philosophie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1863, p. 435.

Dieu a[urait] donc tiré [le monde] de sa pensée, c'est-à-dire de lui-même. Le monde aurait donc été en lui, en sorte que Dieu et l'univers ne faisaient et n'ont jamais fait qu'un seul être de toute éternité. [...] Le panthéisme [...] consiste à croire l'univers éternel, immense, infini, animé par une intelligence souveraine qui ne fait qu'un être avec la matière, en sorte que ces deux principes combinés et agissant simultanément de toute éternité, créent et conservent tout, conformément aux lois qui dépendent de l'essence de cet Être suprême et tout puissant qu'on appelle Dieu, mais qu'on désigne aussi fort souvent sous les noms de *Nature* ou de *Providence*⁴⁹³.

Nombreux sont les poètes qui souscrivent tacitement à cette définition immanentiste du rapport entre Dieu et la nature. Cependant, le préjugé d'athéisme attaché au panthéisme encourage le développement de philosophies alternatives voisines, au succès réel, mais éphémère, telles que le panenthéisme.

Le Littré définit ce terme comme un néologisme « créé par le philosophe allemand Krause pour exprimer la doctrine qui admet que tout est en Dieu, par opposition au panthéisme, qui admet que tout est Dieu⁴⁹⁴ », définition reprise par le *Dictionnaire encyclopédique universel* de Camille Flammarion. Cette nouvelle théorie religieuse fait l'objet d'un résumé extensif dans la *Biographie universelle* de Desplaces et Michaud dès 1843⁴⁹⁵. Paul Janet, professeur de philosophie morale à la Sorbonne et membre de l'Institut, y consacre également un important article de la *Revue des deux mondes* en 1873⁴⁹⁶. La doctrine de Karl Krause était donc relativement connue du public, du moins universitaire, ce que confirme un article de Maurice de Wulf paru dans la *Revue néo-scholastique* à la fin du siècle. Dans « Quelques formes contemporaines du panthéisme », Wulf n'hésite pas à parler de « doctrine nouvelle », de « disciples », d'« heures de célébrité » au sujet du « Krausisme », néologisme qui fait de cette philosophie un véritable courant de pensée à portée internationale⁴⁹⁷. Flammarion nomme d'ailleurs Krause dans son premier ouvrage, *La Pluralité des mondes habités*,

⁴⁹³ J.-B. Fellens, *Le Panthéisme, principes de la morale universelle*, op. cit., p. 23-25.

⁴⁹⁴ É. Littré, « Panenthéisme », *Dictionnaire de la langue française, supplément*, Paris, Hachette, 1886, p. 253.

⁴⁹⁵ E. Desplaces et L. G. Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Desplaces, 1843, vol. 22, p. 192. Les ouvrages de Krause et leurs commentaires sont également mentionnés dans le *Manuel de l'histoire de la philosophie* de Wilhelm Gotti Tennemann, traduit par Victor Cousin, Paris, Louvain, 1830, p. 274. Voir aussi J. Tissot, *Histoire abrégée de la philosophie*, Paris, Ladrangé, 1840, p. 373-374.

⁴⁹⁶ « Il est permis d'ailleurs d'invoquer ici une distinction solide et profonde d'un philosophe allemand, Krause, entre le panthéisme et ce qu'il appelle le *panenthéisme*. Autre chose en effet est dire que tout est Dieu [...], autre chose de dire que tout est en Dieu [...]. » P. Janet, « Une nouvelle phase de la philosophie spiritualiste », *Revue des deux mondes*, 15 nov. 1873, p. 374.

⁴⁹⁷ M. de Wulf, « Quelques formes contemporaines du panthéisme », *Revue néo-scholastique*, n° 16, 1897, p. 375.

et le compte parmi les « poètes philosophes⁴⁹⁸ » qui défendent la théorie de la pluralité aux côtés de Goethe, Herder et Schelling⁴⁹⁹.

Maurice de Wulf propose de définir le panenthéisme comme une

synthèse hybride dans laquelle Krause, un des disciples les plus originaux de Schelling, avait essayé de fusionner la théorie panthéiste de l'unité de substance et la doctrine théiste de la personnalité divine. [...] Suivant Krause, les choses finies sont des étapes du processus divin, des vibrations de l'infinie Substance ; elles ont la vie et le mouvement dans le sein de la Réalité Absolue. Néanmoins l'Être Suprême est conscient de lui-même dans son autocontemplation ; il est doué des attributs de la personnalité⁵⁰⁰.

Dieu n'est donc pas le monde, mais il le contient ; il est la structure de l'univers, ce qui en garantit l'existence et la cohérence. La matière ne s'organise pas seule, elle est orientée par la volonté divine – un point qui permet à cette philosophie d'échapper à toute accusation de matérialisme athée, contrairement au spinozisme. Le succès du panenthéisme serait à chercher, selon Wulf, dans l'ambition de refonder la religion sur la raison, et non sur le dogme :

Que de fois [les disciples de Krause] se sont-ils réclamés de la profonde parole de l'Apôtre : *In ipso vivimus, movemur et sumus*, essayant ainsi d'élever leur système philosophique à la hauteur d'une explication rationnelle du christianisme⁵⁰¹.

En effet, si le terme *panenthéisme* est rapporté à Krause par les philosophes contemporains de Flammarion, les origines de cette pensée remontent au « Discours à l'aréopage » de Saint Paul, dans lequel on peut lire :

Dieu qui a fait le monde et tout ce qui est dans le monde, étant le Seigneur du ciel et de la terre, n'habite point dans les temples bâtis par les hommes. Et ce ne sont point les ouvrages de leurs mains qui l'honorent ; puisque rien ne lui manque, et que c'est lui qui donne à tous la vie, et la respiration, et tout ce qu'ils ont. Afin de voir si en cherchant Dieu comme à tâtons, ils le pourront trouver ; quoiqu'il ne soit pas loin de nous : car c'est en lui que nous vivons, et que nous nous mouvons, et que nous sommes ; ainsi que quelques-uns mêmes de vos Poètes ont dit : car même nous sommes de sa race⁵⁰².

De façon comparable, selon le panenthéisme de Krause, Dieu n'est pas identifié à la nature, mais il correspond à son Unité. De ce Un transcendant, découle et dépend tout ce qui est, point de vue qui

⁴⁹⁸ C. Flammarion, *La Pluralité des mondes habités : étude où l'on expose les conditions d'habitabilité des terres célestes discutées au point de vue de l'astronomie, de la physiologie et de la philosophie naturelle*, Paris, Didot et C^{ie}, [1862] 1864, p. 43.

⁴⁹⁹ L'astronome cite également Paul Janet, un des premiers commentateurs et disciples français de Krause, dans *Dieu dans la nature*, *op. cit.*, p. 273-274 et p. 444.

⁵⁰⁰ M. de Wulf, « Quelques formes contemporaines du panthéisme », *loc. cit.*, 1897, p. 375.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² J. de la Pierre, *Les Actes des apôtres et les épîtres de Saint-Paul aux Romains, aux Corinthiens, aux Galates*, Cologne, Vincenti, 1713, p. 58-60.

permet de préserver sur le plan métaphysique la nécessaire hétérogénéité du transcendant et de l'ordre matériel.

Mais si le panenthéisme est, à l'origine, compatible avec les Écritures, la définition qu'en donne le philosophe allemand engage une conception beaucoup plus large du divin, que le dogme chrétien ne peut suffire à circonscrire. Lorsque Krause affirme la convergence du panenthéisme avec les Écritures, et avec certains écrits de saint Augustin, c'est afin de défendre la compatibilité du savoir scientifique avec l'idée de Dieu. En effet, le panenthéisme vise à établir la *science* qui résume « l'ensemble de la connaissance », elle-même définie comme « toutes les opinions et les pensées certaines⁵⁰³ ». Krause affirme donc :

La doctrine de la vision de l'Être s'accorde avec celle du *Christianisme*. D'après l'Écriture, en effet, l'univers est par Dieu ; Dieu se manifeste dans l'univers ; l'homme est une image finie de Dieu, est créé à l'image de Dieu ; nous existons, vivons et nous mouvons en lui. Les Pères de l'Église, *St-Augustin [sic]* entre autres, proclament explicitement cette thèse⁵⁰⁴.

Je n'allègue point cet accord, qui apparaît à quiconque s'est initié au christianisme biblique, pour fortifier notre conviction ou à titre de recommandation pour notre théorie ; je le signale seulement pour montrer le peu de valeur de l'assertion souvent émise, que la science pure, développée logiquement, renverse la doctrine de la Bible et des Pères de l'Église. Les théologiens, qui font ce reproche à la science, confondent avec les enseignements primitifs des Écritures certains dogmes modernes, conséquences de systèmes philosophiques nouveaux, que la raison repousse, et qui professent que Dieu est au dehors de l'univers et que le monde est étranger à Dieu⁵⁰⁵.

La philosophie panenthéiste permet donc de concilier la foi et la science au nom d'une commune recherche de la connaissance de l'Être et de la vérité. Dieu étant partout dans ses œuvres, étudier le monde, c'est apprendre à le connaître et lutter contre l'athéisme.

La pensée de Krause est extrêmement large, et s'attache à réaliser en des termes métaphysiques et idéalistes une synthèse des savoirs et de la croyance. Elle résume des idées diffuses – mais bien présentes de manière ponctuelle et dissociée – aussi bien chez les Pères de l'Église que dans la philosophie de Schelling ou de Kant, sources présentes dans la pensée philosophique française du XIX^e siècle. Il n'est donc pas surprenant de retrouver certains éléments panenthéistes dans la vulgarisation astronomique de Flammarion, ou dans les poèmes cosmologiques contemporains de l'astronome⁵⁰⁶.

⁵⁰³ K. C. F. Krause, *Le Système de la philosophie : la théorie de la science*, trad. Lucien Buys, Leipzig, Otto Schulze, 1892, p. 1.

⁵⁰⁴ Krause cite un passage des *Soliloques* : « *Deus est supra quem, extra quem et sine quo nihil est, sed sub quo et cum quo omne est, quod vere est. – Et omnis igitur sunt in ipso, et tamen ipse Deus omnium locus non est.* » (1:3,4)

⁵⁰⁵ K. C. F. Krause, *Le Système de la philosophie, op. cit.*, p. 207.

⁵⁰⁶ Voir le chapitre 5, p. 281-297.

Considérant les désaccords nombreux entre l'Église et la science positive, le panenthéisme constitue une voie de compromis. D'autres systèmes de pensée, au contraire, renoncent à les concilier. Les uns proclament la vanité de toute transcendance en prenant modèle sur les philosophes du néant ; les autres proposent un syncrétisme maximal de tous les modèles cosmologiques confondus, en s'appuyant autant sur la métaphysique des religions que sur les données de l'astronomie. Les multiples cosmologies qui naissent au XIX^e siècle, héritières du mysticisme du siècle précédent, sont représentatives de cette dernière tendance. Qu'il s'agisse du fouriérisme, du spiritisme, des œuvres de Blanqui ou de Jean Reynaud, ces modèles influencent durablement l'imaginaire cosmologique des poèmes du ciel⁵⁰⁷.

ii. Mysticisme et science occulte, de Fourier à Jean Reynaud

Autre visage du syncrétisme philosophique et religieux, l'occultisme peut apporter ses propres réponses à la disjonction entre la religion et le savoir. La multiplicité des cosmologies développées au XIX^e siècle, mais aussi leur relative proximité, expliquent le caractère indirect, vague et partiel du dialogue qui peut s'établir entre elles et les poèmes de notre corpus. Ces systèmes de pensées attachés à une personne fédèrent dans une même métaphysique un ensemble de principes et de théories dont la légitimité s'inscrit en dehors des instances de validation institutionnelles telles que l'Institut, l'Université ou l'Église. Cependant, au XIX^e siècle, la reconnaissance des savoirs valides fait l'objet de négociations qui concernent toutes les formes de discours sur la structure du monde. L'astrologie, par exemple, est définitivement écartée de l'arbre des savoirs, mais elle ne disparaît pas pour autant des pratiques⁵⁰⁸. Le statut de la cosmologie, versant mystique de la cosmologie, s'inscrit dans ce débat.

Les sciences occultes, en effet, visent à proposer des systèmes d'explication cosmologique en situation de rivalité avec les modèles de la science positive. D'autres formes de savoirs hermétiques, telles que la nécromancie, la cabale, la magie, l'alchimie ou l'astrologie, interrogent les mystères de

⁵⁰⁷ Cette influence n'est d'ailleurs que partiellement réciproque. En effet, Cousin, Reynaud ou Blanqui ne citent pas les poètes et ne leur donnent pas ou peu de place dans l'élaboration de leurs systèmes de pensée. Au contraire, Charles Fourier semble considérer la poésie en général comme une part essentielle de l'esprit humain, car c'est par elle que s'expriment les « passions » nécessaires à la reconnaissance de l'« harmonie », incarnation de « l'esprit divin » dans le spectacle des cieux (C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, [in] *Œuvres complètes de Charles Fourier*, Société pour la propagation et la réalisation de la théorie de Fourier, Paris, 1840, vol. 4, p. 320). Il s'agit peut-être là d'un symptôme supplémentaire du tournant positiviste, qui creuse un écart générationnel visible entre Charles Fourier et Victor Cousin à la faveur d'une mise à l'écart du genre poétique dans les livres de savoir – sauf peut-être à titre ornemental, comme dans les *Merveilles célestes* de Flammarion.

⁵⁰⁸ G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, [in] *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, op. cit., 1982, vol. 9, p. 323-356.

la création en dévoilant des éléments de causalité cachée dans l'ordre naturel. Jacob Boehme et Swedenborg sont les grands initiateurs de l'occultisme, auquel se rapportent de nombreuses cosmologies ultérieures. Parmi celles-ci, nous nous bornerons à évoquer trois sources majeures qui marquent l'imaginaire de la poésie cosmologique du second XIX^e siècle⁵⁰⁹ : celles de Charles Fourier (1772-1837), Allan Kardec (1804-1869) et Jean Reynaud (1806-1863).

Charles Fourier, à la suite de Saint-Simon, est l'une des figures de proue du socialisme utopique. Sa pensée est profondément moniste, comme en témoigne le titre de son ouvrage majeur, *Théorie de l'unité universelle*, paru dans les années 1820. Ladite « théorie » repose avant tout sur une cosmologie, dont dépendent des principes politiques, éthiques et sociaux. Ces quatre dimensions concourent à l'élaboration d'un système de l'univers dont la cohérence tient à la solidarité de tous les aspects du monde physique et moral, selon un système d'analogies généralisées, ainsi résumé par Michel Nathan :

Chaque phénomène reflète un comportement humain en même temps qu'il est une pièce de l'engrenage cosmique. Toute défaillance humaine se reflète dans un élément qu'elle déforme, risquant ainsi de fausser le mécanisme tout entier. Par l'étude des analogies, l'homme peut déchiffrer le monde qui l'entoure, comprendre ce qui va mal et qui le renvoie à ses propres travers, corriger ces travers et ce faisant rétablir l'harmonie.

C'est la science des analogies qui permet de répondre à toutes les questions qui se posent à propos de la pluralité des mondes. Puisque tout est lié dans l'univers, ce qui est dit de notre monde peut être dit de l'autre monde. Et des espoirs nourris sur cette terre, on peut déduire ce qui attend l'âme dans l'au-delà : l'homme revivra plusieurs fois, dans ce monde et dans les autres⁵¹⁰.

Sur ces bases, Fourier imagine un personnel extraterrestre, invente le peuple des solariens, élabore un réseau de correspondance symbolique entre les fleurs, les qualités morales et les planètes. La jonquille, par exemple, représente l'amour maternel ; le narcisse, l'esprit de famille, etc. Fourier suppose également que l'univers est mû par des forces « aromales », sortes de flux régissant les mécanismes d'attraction et de répulsion qui animent le cosmos. Lorsque les âmes sont appelées à se réincarner dans d'autres astres, elles abandonnent leur corps mondain et en prennent un autre formé d'arôme incombustible semblable au feu, qui leur permet de passer au travers de la matière⁵¹¹. Selon Fourier, les découvertes de Newton sur la gravitation universelle peuvent être

⁵⁰⁹ Pour une analyse de l'influence des autres traditions mystiques sur la poésie romantique (illuminisme, martinisme, orphisme de Ballanche, théosophie), voir P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973, p. 91-103, p. 155-170, p. 265-275.

⁵¹⁰ M. Nathan, *L'Âme et les étoiles. Pluralité des mondes et métempsycoses stellaires au XIX^e siècle (1835-1864)*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1983, p. 245.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 268.

appliquées à tous les phénomènes matériels et spirituels, grâce à la prétendue matière aromale qui régit le mouvement des astres comme celui des âmes⁵¹².

Le principe de l'analogie et des correspondances entre les diverses échelles du monde phénoménal sert de base à un réseau de métaphores heuristiques, qui réapparaissent dans la poésie du ciel. Ainsi de la comparaison de la Terre à une « pomme sidérale », ou celle de l'univers à une « courge stellaire tapissée à l'intérieur d'un seul réceptacle de graines qui est la Voie lactée »⁵¹³. Ce principe motive également une conception sexualisée du cosmos car, dans le monde de Fourier, les planètes connaissent l'amour ou l'amitié, et se reproduisent. Les phénomènes d'attraction ou de répulsion prennent un sens érotique, les planètes étant les reflets symboliques des passions humaines⁵¹⁴.

Cette conception métaphorique de la théorie gravitationnelle ou du mécanisme de l'attraction n'est pas propre à Fourier. On la trouve également chez Saint-Simon ou dans les *Affinités électives* de Goethe. Elle est d'ailleurs souvent présente dans les poèmes de notre corpus indépendamment des cosmologies fouriéristes ou saint-simoniennes. Cependant, Fourier donne à cette image une portée eschatologique qui marque l'évolution des emplois de la métaphore, avec d'autant plus de force que sa théorie est considérée par certains comme essentiellement poétique. Honoré de Lourdoueix, auteur d'un article sur le « Fouriérisme » dans l'*Encyclopédie catholique* en 1847, renonce à critiquer les hypothèses de Fourier au même titre que des théories scientifiques, car

on ne discute pas la cosmogonie de Milton ni celle du Dante, ni les brillantes créations des poètes orientaux. Tout repose ici sur des hypothèses données pour des réalités et [...] [p]lusieurs de ces hypothèses présenteraient entre elles des contradictions [...]. Mais il serait injuste de demander de la logique à cette faculté d'imagination qui ne nous doit que des merveilles, et qui, dans cette cosmogonie de Fourier, nous a certainement donné une de ses plus brillantes créations⁵¹⁵.

Le système cosmologique de Fourier a donc doublement sa place, tant pour l'ambivalence du statut de son œuvre que pour l'inventivité des images qui la caractérisent. Parmi ces images, un grand nombre se rattache à un concept finaliste central de la cosmologie fouriériste : l'Harmonie, synonyme de Bonheur universel. C'est à ce but que tend l'organisation de l'Univers, Dieu ayant laissé à l'homme le soin de parachever son œuvre. Pour cette raison, la cosmologie fouriériste

⁵¹² *Ibid.*, p. 229.

⁵¹³ C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, puis *Compléments des manuscrits publiés par la Phalange*, [in] M. Nathan, *L'Âme et les étoiles*, *op. cit.*, p. 250.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 253-257. Ces métaphores sont reprises par Joseph Auburtin, dans le poème *Nouvelle théorie de l'univers*. Le cosmos est comparé à un « ovaire », la comète à un « têtard de vapeurs », qui se développe « tel qu'un potiron » en s'agrégeant la matière. J. Auburtin, *Nouvelle théorie de l'univers : poème didactique en douze chapitres, avec des notes explicatives*, *op. cit.*, 1842, p. 33 et 37.

⁵¹⁵ H. de Lourdoueix, « Fouriérisme », [in] *Encyclopédie catholique. Répertoire universel et raisonné des sciences, des lettres, des arts et des métiers, formant une bibliothèque universelle*, Paris, Parent Desbarres, 1847, vol. 12, p. 208. Honoré de Lourdoueix était rédacteur en chef de la *Gazette de France*.

implique également une théorie sociale exprimée par des métaphores politiques, car l'Harmonie peut et doit s'établir *in fine* dans l'égalité et la solidarité humaine. L'univers est une Unité, un grand corps vivant où s'intègrent les individus, qui peuvent détruire les mondes par leurs mauvaises actions, ou bien les racheter⁵¹⁶. L'idée d'une solidarité des astres et de leurs habitants implique donc également celle d'une société des astres eux-mêmes. Pour Charles Fourier, la Terre est en danger de destruction ; mais un bataillon d'étoiles et de planètes est en route pour lui venir en aide.

Le concept d'une communauté astrale est réemployé dans certains poèmes cosmologiques⁵¹⁷, et notamment dans ceux de Victor Hugo. On en trouve d'ailleurs une synthèse dans les procès-verbaux des tables tournantes de Jersey, qui rapportent les propos de la Mort :

L'étoile aide l'homme, l'homme aide l'étoile. L'étoile aide l'animal, l'animal aide l'étoile. L'étoile aide la plante, la plante aide l'étoile. L'étoile aide la pierre, la pierre aide l'étoile. [...] La plante éprouvée cause avec la planète charitable, et le grain de sable écrasé crie au secours au grain de lumière⁵¹⁸.

Or les tables tournantes comme technique de communication avec l'au-delà connaissent un succès fulgurant dans les années 1850 autour de la vogue du spiritisme, lancée par Allan Kardec, qui eut également une grande influence dans les représentations du cosmos en poésie. Comme le rappelle Jean-Marc Hovasse, le spiritisme de Kardec bénéficie d'un contexte favorable après les représentations spectaculaires de Mesmer⁵¹⁹. En 1847, l'actualité s'enflamme pour la rumeur d'un esprit frappeur qui s'en serait pris à une famille de Hydesville. Le phénomène débouche sur le premier congrès spirite à Cleveland, en 1852. En France, Allan Kardec profite de ce mouvement pour faire paraître le *Livre des esprits* (1857), connu de Camille Flammarion, et fonde dans la foulée une *Revue spirite*. Il y défend l'idée que l'homme serait le composé du corps, de l'âme et du périsprit – sorte d'enveloppe de l'âme permettant sa communication avec le corps. Cette matière impalpable resterait visible après la mort sous la forme de fantômes ou d'ectoplasmes.

La pensée de Kardec, telle qu'elle est exposée dans le *Livre des esprits*, n'est pas d'une grande originalité. Elle se fonde sur une réinterprétation de concepts anciens tels que le fluide vital, l'immortalité de l'âme et le dualisme entre le corps et l'esprit, phénomènes expliqués par des

⁵¹⁶ H. Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, José Corti, 1965, p. 129.

⁵¹⁷ Béranger, « La Pâquerette et l'étoile », [in] *Chansons posthumes de J.-P. Béranger*, Paris, Perrotin, 1866, p. 575 ; M. Bonnefoy, *Le Poème du XIX^e siècle, ou le doute (Fragment)*, op. cit., 1888, p. 8 ; R. Esse, *En r'filant la comète*, monologue interprété par Mévisto à la Scala, sur une musique de Gustave Goublier, Paris, Ondet, 1892, n. p., etc. Nous reviendrons sur ce point au chapitre 6 (« Révolution et solidarité cosmique : la politique des chants du cosmos », p. 385-392).

⁵¹⁸ 22 octobre 1854, *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, Paris, Gallimard, 2014.

⁵¹⁹ J.-M. Hovasse, *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008, p. 159 et suivantes.

principes cosmologiques relatifs à la formation des mondes ou à l'organisation de la matière⁵²⁰. En revanche, elle est le reflet d'une tendance fondamentale de l'occultisme, qui marque la réconciliation de la science et des parasciences, de l'observation scientifique et de l'esprit d'investigation hypothétique. L'introduction au *Livre des esprits* définit ainsi les principes de la science occulte moderne : tout en se présentant comme une « doctrine », le spiritisme s'appuie sur des « phénomènes », répond à des « objections » qui « proviennent d'une observation incomplète des faits », prétend éclairer certains « agents occultes de la nature » dont nous connaissons en partie les propriétés, tels que l'électricité. Concernant l'explication du mouvement des tables, Kardec emploie le mot de « théorie » ; quant aux contradicteurs qui ne sont pas parvenus à les faire bouger, il répond que « nous pouvons dire avec Galilée : *et pourtant elles se meuvent !* »⁵²¹ Si le fouriérisme s'approprie le vocabulaire de la science reconnue par le positivisme, le spiritisme prétend également s'arroger sa méthode.

Le progrès rapide des connaissances et des techniques encourage en effet les formes de cosmologies spéculatives, dans l'idée qu'il sera un jour possible d'expliquer l'inexplicable. À titre d'exemple, et comme le rappelle Michael Finn, les inventions d'Edison et de ses contemporains à l'Exposition universelle de 1878 (téléphone, aéroplane, phonographe) sont reçues par les visiteurs comme une preuve scientifique de l'existence d'un ordre surnaturel⁵²². Par exemple, la téléphonie, permettant une mystérieuse communication à distance, fait espérer un dialogue avec les esprits. Le spiritisme voit des preuves tangibles de sa rationalité dans les dernières inventions de l'ingénierie. En conséquence, ce courant de pensée peut constituer une voie de sortie du catholicisme⁵²³. C'est une des raisons pour lesquelles Flammarion souscrit ouvertement à la doctrine spirite et affirme, à la suite de Kardec, dans un discours prononcé après sa mort, que

⁵²⁰ La première partie du *Livre des esprits* est ainsi consacrée aux « Causes premières ». Un chapitre sur « Dieu » ouvre la démonstration, suivi de deux chapitres sur les « Éléments généraux de l'univers » et la « Création ». Le dernier chapitre de la section est consacré au « principe vital », responsable de l'ordre de la matière animée. A. Kardec, *Le Livre des esprits*, Paris, Didier et C^{ie}, [1857] 1862 (8^e édition), p. 1-32. La page de grand titre de l'ouvrage précise que ce dernier contient « les principes de la doctrine spirite sur l'immortalité de l'âme, la nature des esprits et leurs rapports avec les hommes ; les lois morales, la vie présente, la vie future et l'avenir de l'humanité selon l'enseignement donné par les Esprits supérieurs à l'aide de divers médiums, recueillis et mis en ordre par Allan Kardec ».

⁵²¹ *Ibid.*, p. vii-ix.

⁵²² « Tout ingénieur qu'il était, on l'appelait "le sorcier de Menlo Park" et les caricaturistes le dessinaient extrayant des étincelles de l'air comme un magicien médiéval [...]. » M. R. Finn, « Science et paranormal au 19^e siècle : la science-fiction spiritualiste de Camille Flammarion », *Dalhousie French Studies*, 2007, vol. 78, p. 43. Le genre romanesque contribua fortement à développer cet imaginaire : Balzac met en scène les théories de Swedenborg dans *Séraphîta* (1834), et Villiers de L'Isle-Adam évoque le sorcier Edison dans *L'Ève future* (1886).

⁵²³ G. Cuchet, *Les Voix d'outre-tombe : tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2012.

le spiritisme n'est pas une religion, mais c'est une science, science dont nous connaissons à peine l'*a b c*. Le temps des dogmes est fini. La nature embrasse l'univers, et Dieu lui-même, qu'on a fait jadis à l'image de l'homme, ne peut être considéré par la métaphysique moderne que comme *un Esprit dans la nature*. Le surnaturel n'existe pas. Les manifestations obtenues par l'intermédiaire des médiums, comme celles du magnétisme et du somnambulisme, *sont de l'ordre naturel* et doivent être sévèrement soumises au contrôle de l'expérience. Il n'y a plus de miracles. Nous assistons à l'aurore d'une science inconnue. Qui pourrait prévoir à quelles conséquences conduira dans le monde de la pensée l'étude positive de cette psychologie nouvelle⁵²⁴ ?

Cette définition du spiritisme reflète l'intensité d'une lutte pour la légitimité opposant divers discours sur le cosmos, Flammarion se prononçant ici contre un monopole du protocole positiviste. Le spiritisme et la cosmologie spéculative, ainsi qu'une forme d'« astronomie de l'invisible », se retrouvent donc sur le même terrain, ne serait-ce que par l'emploi d'un langage commun marqué par la nouvelle culture scientifique.

On trouve des effets de brouillage comparables dans *Terre et Ciel* (1854), de Jean Reynaud. Ce dernier suggère de lutter contre la dissociation des discours, non pas en convertissant le surnaturel en objet d'investigation scientifique, mais en alliant l'astronomie, la psychologie et la théodicée. Il défend à son tour une cosmosophie éclectique ouverte à toutes les formes de spéculation, de l'angélisme biblique et swedenborgien à la pluralité des mondes. Il affirme, dans l'introduction de son ouvrage :

Ce n'est que par une sage combinaison de tous les efforts que l'on peut espérer d'empêcher les imaginations de s'égarer sur ces questions difficiles. De même que, livrée à ses seules ressources l'astronomie ne sait en quelque sorte nous peupler l'espace que de pierres en mouvement : de même, dans un isolement du même genre, la psychologie, ne spéculant que sur la spiritualité de l'âme, traite l'étendue avec la même indifférence que si l'univers était vide ; et la théodicée, ne visant qu'à assurer d'une part la répression et de l'autre la récompense, arrive de son côté, comme ne l'apprend que trop l'exemple des scolastiques, à immobiliser l'univers dans la dualité fantastique du paradis et de l'enfer. Mais, instruite à la fois par la théodicée, qui lui enseigne que toute faute appelle réparation comme tout mérite appelle récompense ; par la psychologie, qui lui montre que l'activité est une propriété de l'âme aussi essentielle et aussi indéfectible que l'immortalité ; par l'astronomie qui lui fait voir l'étendue divisée en une suite innombrable de mondes habitables, et s'élevant, à l'aide de tous ces précédents réunis, au-dessus de la physique des astronomes, du spiritualisme, des psychologues, de l'immuabilité finale des scolastiques, la théologie philosophique se trouve enfin en mesure de poser avec certitude son principe capital : la vie dans l'univers⁵²⁵.

Reynaud défend une cosmologie syncrétique accueillant aussi bien les données de la science, que les représentations religieuses les plus traditionnelles. Ainsi, les savoirs sur le mouvement des astres ou les récents acquis de la géologie n'empêchent pas que Reynaud convoque dans sa théorie un

⁵²⁴ C. Flammarion, « Discours prononcé sur la tombe d'Allan Kardec », *Revue Spirite*, juin 1869.

⁵²⁵ J. Reynaud, *Philosophie religieuse : Terre et ciel*, Paris, Furne, Jouvot et C^{ie}, [1854] 1875, p. 5-6.

personnel angélique inspiré par le catholicisme⁵²⁶. Or sa philosophie n'est pas si marginale en son temps. Comme l'a montré Joseph Vianey, sa conception de l'immortalité est compatible avec la pensée de Hugo, qui cite *Terre et ciel* dans le *Journal de l'exil*⁵²⁷. L'ouvrage fait aussi l'objet d'un compte rendu relativement élogieux dans l'essai de Caro, *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*⁵²⁸. Il faut donc se garder de toute illusion rétrospective, pour ne pas réduire hâtivement ces œuvres à un discrédit dont elles n'ont pas toujours fait l'objet en leur temps. Les nombreux poèmes de notre corpus qui mettent en scène des anges, des esprits ou des âmes réincarnées⁵²⁹ doivent être lus à l'aune du développement de cosmologies alternatives dont la légitimité ne se situe pas dans le cadre défini par la science positive, mais dont la crédibilité n'est pas nécessairement nulle à l'époque.

En dépit de leurs différences et de l'écart chronologique qui sépare la publication de leurs œuvres, les systèmes cosmologiques et religieux de Fourier, de Reynaud ou de Kardec présentent trois caractéristiques communes, qui font l'objet de nombreuses réinterprétations poétiques. La première est qu'ils cherchent à rendre compte de phénomènes que la science officielle répugne à considérer comme tels : l'existence de l'âme et son immortalité, la communication avec les esprits et toute forme de paranormal. De ce point de vue, elles s'efforcent de rénover le christianisme par un spiritualisme ouvert au discours de la science moderne, même si les références qui y sont faites restent superficielles, voire simplement allégoriques⁵³⁰. La seconde est que, pour ce faire, les cosmologies reposent sur un éclectisme poussant à l'extrême le principe de syncrétisme, mêlant des domaines discursifs qui ne peuvent, en théorie, entrer en rapport sans se contredire, tels que l'astronomie positive et la théologie. À ce titre, sont employés de façon métaphorique des termes appartenant au vocabulaire scientifique, interprétés dans un sens moral ou théologique, tels que la

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 15 et 316-377.

⁵²⁷ J. Vianey, « Introduction », [in] V. Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Hachette, 1922, p. lxii-lxiii.

⁵²⁸ Pour Caro, *Terre et ciel* est « la plus brillante des utopies sur la vie future que ces dernières années aient vue éclore ». Il rappelle que « [l]e succès du livre a été grand [et] s'explique à merveille par l'inépuisable intérêt du sujet non moins que par les rares qualités de l'auteur [...] ». E. Caro, *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, Paris, Hachette, 1864, p. 309. *Terre et ciel* fait également l'objet d'un chapitre très sévère dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* d'Hippolyte Taine en 1866. Ce dernier reconnaît cependant que, de tous les efforts visant à concilier la religion et la philosophie, « celui de M. Jean Reynaud nous paraît un des plus dignes d'attention et d'estime, car il exprime un penchant de l'esprit public [...] ». H.-A. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, L. Hachette, 1866, p. 2. Sur la réception de *Terre et ciel*, voir notamment l'article de Guillaume Cuchet, « Utopie et religion au XIX^e siècle. L'œuvre de Jean Reynaud (1806-1863), théologien et saint-simonien », *Revue historique*, mars 2004, n° 631, p. 557-599.

⁵²⁹ Voir notamment A. de Lamartine, *La Chute d'un ange*, *Les Visions* [in] *Œuvres poétiques complètes*, éd. M.-F. Guyard, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963 ; Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, op. cit. ; J. Rameau, « Le rêve », *La Chanson des étoiles*, Paris, Paul Ollendorff, 1888, etc.

⁵³⁰ Sur l'ambiguïté du statut épistémologique du spiritualisme, voir notamment N. Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 12-13 et p. 111-113 pour une étude du spiritisme, qu'elle décrit comme une « religion scientifique ».

gravitation et l'*attraction*⁵³¹. Les grands noms de la science servent également de caution morale, en particulier Newton, présent aussi bien dans le nouveau christianisme saint-simonien que dans le *Catéchisme positiviste* de Comte, ou dans la *Théorie de l'unité universelle* de Fourier. C'est au point qu'on peut parler d'une conversion des termes et figures de la science, en faveur d'autres cosmologies fondées sur des formes alternatives de spiritualité. Enfin, la troisième caractéristique de ces systèmes est de reposer sur des principes éthiques en lien avec l'idéologie dominante de leur temps, tels que le progrès ou la solidarité. Ils deviennent le lieu de projection d'utopies sociales, dans le cadre desquelles se posent des questions spirituelles et politiques, liées au double échec de l'expérience révolutionnaire.

Ces trois éléments, constitutifs des cosmologies occultistes du XIX^e siècle, intègrent le discours poétique à des degrés divers. La poésie de Victor Hugo est un exemple parlant du réinvestissement de ces formes syncrétiques de spiritualité, ouvertes à d'autres définitions de la science. *La Légende des siècles* est organisée selon une logique diachronique et historique ; les poèmes qui la composent s'appuient également sur des références scientifiques, qui se réduisent souvent à des noms de grands hommes ou à de simples concepts abstraits, parfois déconnectés de toute logique démonstrative ; enfin, la spiritualité qui oriente l'ensemble du recueil est un condensé de diverses imaginations religieuses allant du christianisme du Nouveau Testament au mysticisme manichéen. Hugo n'est pas le seul à s'approprier certaines catégories conceptuelles et métaphores de l'occultisme ; mais sa poésie est marquée par un bouleversement dans la définition du rôle du poète, se prononçant sur la connaissance et la religion. Ce bouleversement apporte des éléments d'explication au syncrétisme qui caractérise la poésie du ciel dans son rapport avec la métaphysique, mais aussi au lien privilégié unissant la poésie et la cosmologie tout au long du XIX^e siècle. En effet, le mouvement romantique transmet durablement à une certaine poésie du ciel une nouvelle conception du verbe poétique, caractérisée par une triple fonction, synthétique, prophétique et orphique.

III. LA RÉACTION POÉTIQUE : LA VOIE D'UN NOUVEL ORPHISME

Le parcours philosophique que nous venons d'effectuer nous permet de comprendre à quel point les débats, les thèmes et les systèmes de pensée divers qui caractérisent le champ des idées en matière de spiritualité au XIX^e siècle nourrissent ce que nous avons appelé précédemment la

⁵³¹ Au sujet des références newtoniennes de Fourier, Gusdorf parle d'un « simple élément dans le jeu d'une rhétorique imaginative ». G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, op. cit., p. 205.

« poésie orphique⁵³² ». En effet, dans le contexte de l'après-Romantisme, une majorité de poèmes cosmologiques s'empare des enjeux métaphysiques et religieux de l'époque. Leurs auteurs revendiquent alors un lien privilégié à la vérité comme au spiritualisme. Dans ce cadre, les poètes trouvent en la cosmologie un ensemble de valeurs qui sert de fondations pour proposer une nouvelle forme d'être-au-monde. Il s'agit de décrire un univers dans lequel Dieu, qu'il soit présent ou non, est remis à sa place. Or, réciproquement, la profondeur philosophique du champ cosmologique apparaît comme une garantie de la légitimité d'une nouvelle posture orphique, dont le statut et la fonction ne sont plus ceux de l'orphisme antique ou renaissant. La poésie peut alors apporter une réponse spécifique à la crise spirituelle que traverse le XIX^e siècle, en se faisant le relais plus ou moins direct de débats métaphysiques et religieux, ou en soutenant d'autres modèles de cosmologie. Elle peut même proposer sa propre explication du monde, et devenir à son tour un lieu de production et de participation aux débats cosmologiques en s'imposant comme un discours de savoir valide, voire supérieur à la science.

Cette définition du rôle de la poésie, retenue par Lamartine, Hugo et bien d'autres auteurs, est très proche des principes de la *Naturphilosophie*⁵³³. Les membres de l'Athenaeum (Herder, Frédéric Schlegel et Novalis, mais aussi Schelling) développent une pensée unitaire selon laquelle la contemplation du cosmos est une expérience spirituelle, dont la poésie peut et doit être un digne témoignage. La preuve « physico-théologique » de Dieu par les *mirabilia* implique une conception axiologique de la nature, qui établit un lien crucial entre la cosmologie, l'esthétique et la métaphysique. Si la beauté de l'ordre du monde, ou au contraire ses laideurs, sont des arguments en faveur ou à l'encontre de l'existence de Dieu, la voix poétique, comme toute autre forme d'art, est naturellement investie d'un pouvoir sacerdotal lorsqu'elle chante la nature. Selon cette philosophie, tous les discours et toutes les facultés humaines peuvent contribuer à l'appréhension de l'univers en vue d'une connaissance intégrale du cosmos, capable de remettre en cause le monopole épistémologique de la science positiviste⁵³⁴. En effet, la science, mais aussi les arts et la philosophie religieuse sont légitimes dans leur prétention à dire le monde, parce que ces discours sont jugés complémentaires. La cohérence du monisme qui caractérise la philosophie romantique allemande dépend donc du sujet lyrique, siège et interprète de cette connaissance totale.

Toutefois, dans le paysage littéraire français, le genre poétique semble occuper une place privilégiée dans l'expression de cette connaissance ouverte à une explication spirituelle du monde. En effet, la poésie repose sur une parole qui transcende le langage quotidien. Or, les métaphores du Livre et de l'alphabet céleste permettent de tracer un lien métaphorique évident avec les Livres

⁵³² Nous renvoyons aux analyses du chapitre 2 (p. 94 et suivantes).

⁵³³ Pour une analyse de la *Naturphilosophie*, voir G. GUSDORF, *Le Savoir romantique de la nature*, op. cit.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 21

saints, interprètes de la parole de Dieu transmise par l'Écriture et contre les idoles⁵³⁵. Ces métaphores, progressivement sécularisées, conservent toute leur force dans la poésie cosmologique française du XIX^e siècle, enrichie par divers systèmes philosophiques qui font la part belle à l'expression du rapport entre la présence divine et l'ordre de l'univers. En ce sens, la nouvelle poésie orphique correspond moins à l'adage horacien qu'à un régime d'équivalence réciproque entre le cosmos et le verbe : le « *ut pictura poesis* » cède la place à un « *ut poesis natura* ».

Un second principe qui réapparaît dans certains poèmes du ciel français tient en effet à la définition schellingienne du rapport entre Dieu et la nature⁵³⁶. Schelling considère la nature comme un ensemble clivé de phénomènes, entre le monde subjectif, correspondant à l'expérience intime et individuelle de l'univers, et le monde objectif ou matériel dont nous faisons collectivement l'expérience. Cependant, les deux termes de cette distinction sont réunis par un ordre transcendant de réalité, qu'il appelle l'« Absolu ». Celui-ci se manifeste de deux manières : par l'esprit en nous, mais aussi par la nature en dehors de nous. Dans une perspective qui n'est pas sans rappeler celle de Kant, Schelling considère que la nature et l'esprit manifestent l'Absolu, et sont dans un rapport d'analogie qui ménage la possibilité de connaître l'univers⁵³⁷. Dans ce contexte, le ciel est donc un reflet ontologique du divin, cet Absolu qui permet la synthèse entre le monde de l'esprit et le monde matériel. Une telle conception de la transcendance donne un cadre conceptuel au monisme que l'on retrouve dans une grande partie de la poésie du ciel française, mais aussi plus spécifiquement dans l'univers métaphorique de Hugo, pour qui Dieu est à la fois l'unité, le Tout, et le grand X de l'équation mystérieuse que représente l'ordre de l'univers⁵³⁸.

Les principes de la *Naturphilosophie* et leur réception française, de même que la définition d'une posture orphique dans la poésie romantique, ont fait l'objet d'analyses majeures et substantielles⁵³⁹. En confrontant ces travaux à la lecture de notre corpus, nous percevons combien les termes du débat sur les enjeux métaphysiques de la poésie cosmologique évoluent (à des degrés très divers) entre les

⁵³⁵ « Dieu prononça toutes ces paroles, et dit : “Je suis Yahvé, ton Dieu, qui t’ai fait sortir du pays d’Égypte, de la maison de servitude. Tu n’auras pas d’autres dieux devant moi. Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre. [...]” » Exode (20:1-4), *La Bible, op. cit.*, p. 118.

⁵³⁶ Lorsqu'il définit la philosophie éclectique, Victor Cousin multiplie les critiques à l'encontre d'autres penseurs, mais il épargne Schelling, avec qui il entretenait une correspondance. Dans *Du vrai, du beau et du bien*, après avoir démontré l'insuffisance des systèmes philosophiques contemporains, il écrit dans une note que « Schelling reste seul debout sur les ruines de la philosophie allemande ». V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien, op. cit.*, 1854, n. 2, p. 432.

⁵³⁷ R. Olson, *Science and Religion, op. cit.*, p. 150.

⁵³⁸ Nous reviendrons sur la figure X dans l'œuvre de Hugo et son interprétation au chapitre 6 (p. 365-367).

⁵³⁹ Voir G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique, op. cit.* ; *id.*, *Du Néant en Dieu dans le savoir romantique, op. cit.* ; *id.*, *Le Savoir romantique de la nature, op. cit.* ; P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, op. cit.* ; *id.*, *Les Mages romantiques, op. cit.* ; etc.

années 1830 et la fin du XIX^e siècle. Certains concepts du premier Romantisme européen se retrouvent en effet dans la poésie cosmologique jusqu'à la fin du siècle, et souvent avec un sens différent, tant du fait de l'évolution du débat entre la religion et la science, que de l'apparition de nouveaux systèmes métaphysiques ou cosmologiques. Il importe donc de mesurer autant que possible le degré de continuité et les écarts entre les concepts hérités de philosophies anciennes ou étrangères, et les métaphores employées dans les textes de notre corpus.

Si les formes poétiques et les représentations du cosmos varient de façon significative, la question métaphysique se pose dans la poésie française des années 1890 avec autant d'intensité, et parfois dans les mêmes termes, qu'au début du siècle. Qu'il s'agisse des *Méditations* chrétiennes de Lamartine (1820) ou des *Blasphèmes* athées de Richepin (1884), beaucoup de poèmes cosmologiques se prononcent sur l'existence de Dieu et la possibilité de la foi. Or, cet engagement est bien souvent confirmé au nom d'une légitimité de la parole poétique encore tributaire de l'*ethos* orphique dont le Romantisme avait promu maints modèles. Il s'agit là d'un des points de rencontre entre la *Naturphilosophie* allemande et la poésie française, dont celle de Hugo au premier chef⁵⁴⁰. La nouvelle voie orphique repose sur trois présupposés fondamentaux : le verbe poétique est une langue essentielle et primitive, aux pouvoirs performatifs ; la dimension symbolique de ce langage garantit la possibilité d'accès à une vérité de Dieu, dont la présence au sein de la nature n'est rendue visible que grâce à ses interprètes ; enfin, l'expérience individuelle, ouverte à des discours très divers au nom d'une philosophie syncrétique et moniste, est la source d'une véritable connaissance de notre monde. Cette définition valorisante de la voix poétique comme une parole essentielle, sacrée ou performative marque durablement l'histoire du genre⁵⁴¹. Elle réapparaît bien au-delà du Romantisme, indépendamment de l'*ethos* prophétique personnel du poète, fustigé par les parnassiens.

Si le Lamartine du *Cours familier de littérature* (1856-1869) n'est plus tout à fait celui des *Méditations*, tout comme le Hugo de la troisième série de la *Légende des siècles* (1883) diffère grandement de celui des *Odes et ballades* (1826), la définition orphique de la poésie se retrouve tout au long du siècle et en des sens très différents, aussi bien chez les romantiques de la première heure que chez leurs détracteurs ou concurrents, tels que les parnassiens ou Mallarmé. De fait, la figure d'Orphée apparaît dans les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle⁵⁴² comme dans la *Légende des*

⁵⁴⁰ Nous reviendrons sur ce point au chapitre 6 (p. 406).

⁵⁴¹ L'ouvrage philosophique de Ballanche, *Orphée*, paru en 1832, est représentatif de cette redéfinition de l'orphisme. Sur l'orphisme de Ballanche en lien avec la poésie romantique française, voir notamment P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 155-170 ; J. Roos, *Les Idées philosophiques de Victor Hugo : Ballanche et Victor Hugo*, Paris, Nizet, 1958.

⁵⁴² Leconte de Lisle, « Khirôn », *Poèmes antiques*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 168.

*siècles*⁵⁴³, ou plus indirectement dans la célèbre lettre de Mallarmé à Verlaine, au sein de laquelle il évoque le « Livre », « explication orphique de la Terre⁵⁴⁴ ». Mais insistons sur un point : ce que chacun retient de la figure d'Orphée n'a qu'un rapport très indirect avec celle de l'Antiquité ou de la Renaissance. Les grandes lignes du mythe servent de support à une définition large de la parole poétique, de son rôle et de son pouvoir, au diapason de l'ordre du cosmos, qu'il dépende ou non d'une instance transcendante. Orphée devient le symbole d'un pouvoir performatif et sacré de la poésie, qui prend tout son sens aussi bien dans le cadre d'une pensée chrétienne, mystique ou occultiste que d'une doctrine de l'immanence. La poésie cosmologique est d'autant plus propice à endosser les attributs de l'orphisme qu'elle prétend refléter un ordre du monde, incluant l'astronomie et la métaphysique.

La permanence d'une référence vague au pouvoir orphique de la poésie s'inscrit notamment dans un renouvellement global de métaphores anciennes qui marquent les recherches poétiques formelles du second XIX^e siècle. Comme nous l'avons vu, au cours des siècles, la métaphore du Livre de la nature héritée de la scolastique médiévale fait l'objet de réappropriations, qui engagent différents modèles de lecteurs du texte cosmique. Si un tel Livre est difficile d'accès, il lui faut des interprètes, des médiateurs, dont les savants ne peuvent être les seuls représentants. Par ce biais, la poésie romantique s'approprie durablement cette métaphore, qui dépasse les clivages religieux et revalorise le geste littéraire. Le langage poétique se démarque d'autant plus par rapport à d'autres arts qu'il permet la synthèse de discours hétérogènes ayant trait à l'irreprésentable, par la concision ou la densité d'un dire. Cependant, l'image du Livre suppose de définir le cosmos comme un lieu à déchiffrer, mystérieux, extérieur et fermé ; elle postule donc indirectement une insuffisance de l'homme dans sa capacité à en traduire les harmonies ou en percer les secrets. Ce paradoxe transparaît dans les thèmes de l'impuissance et du doute, qu'ils soient liés ou non à la foi chrétienne⁵⁴⁵. Pour dépasser un tel écueil, une solution adoptée par les voix du premier Romantisme, par Lamartine ou par Hugo, consiste à définir le poète comme un être singulier, capable de transcender ces faiblesses inhérentes à l'humanité. Une autre solution, qui est celle de Mallarmé, s'appuie sur une redéfinition de la parole poétique, qui se doit d'échapper au régime ordinaire du langage.

⁵⁴³ V. Hugo, « Le groupe des Idylles », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 495.

⁵⁴⁴ S. Mallarmé, lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, [in] *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol. 1, p. 788. Sur l'orphisme de Mallarmé, voir L. J. Austin, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 22, 1970, p. 169-180. Austin cite les ouvrages de G. Cattai, *Orphisme et Prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Paris, Plon, 1965, p. 109-133, et E. Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 96-100.

⁵⁴⁵ Voir nos analyses sur « Pan » de Mallarmé (chapitre 4, p. 252-254) et « L'Hymne de la nuit » de Lamartine (chapitre 5, p. 335-340).

Ces deux positions, ni uniques ni exclusives, n'apparaissent pas avec le XIX^e siècle, mais elles acquièrent une place centrale dans les productions majeures de cette période. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, tandis que le positivisme semble avoir imposé durablement des critères restrictifs à la définition du savoir en excluant la métaphysique, une certaine poésie prend à son compte cette dimension du débat à laquelle la théologie ne donne plus un cadre satisfaisant. La question des preuves naturelles trouve un second souffle dans la poésie cosmologique à l'aune d'une nouvelle conception de l'orphisme. Dans ce contexte, bien que son prestige soit progressivement remis en cause vers la fin du siècle, la poésie est l'alliée naturelle de la cosmologie dans son versant le plus métaphysique⁵⁴⁶. Inversement, le sujet cosmologique donne à certains poèmes de notre corpus une assise objective et un réseau d'images rapportant la métaphysique à des représentations concrètes, qui permettent d'évoquer la présence ou l'absence de Dieu au-delà des Écritures ou des concepts abstraits de la philosophie.

La poésie cosmologique est donc un des lieux où se négocient les nouveaux termes du débat entre la religion et la science au XIX^e siècle. La question de savoir s'il existe une ordonnance divine ou transcendante de l'univers est posée aussi bien par les savants que par les philosophes ou les poètes. Dans ce cadre, la cosmologie fait l'objet d'instrumentalisations et peut étayer des arguments contradictoires : tantôt, les beautés du cosmos dévoilées par l'astronomie servent de défense à l'idée d'une présence divine, par le retour à d'anciens arguments tels que les *mirabilia* ; tantôt, certaines découvertes et avancées techniques dans l'observation des cieux donnent une assise scientifique à l'athéisme, dont on regrette la victoire, ou bien qu'on revendique. Ces paradoxes permettent de comprendre la diversité des approches religieuses qui caractérisent les poèmes du ciel, mais aussi la façon dont certains auteurs tentent d'échapper aux cadres de ce débat en investissant d'autres formes de spiritualité, marquées par un syncrétisme flou et la recherche d'un principe unique à même de réconcilier la théologie et la philosophie, la science et la foi, le corps et l'âme, la Terre et le ciel. En effet, le XIX^e siècle consacre des cosmologies sécularisées qui rapportent la croyance et la religion à des questions de valeurs, plus que d'épistémologie. Le désengagement progressif – et relatif – de l'Église à l'égard des questions de science est représentatif de ce nouvel ordre de fait. Parce que la poésie repose sur des critères de vérité qui ne se réduisent pas à ceux de la science positive, elle est un des lieux où se matérialise la confrontation entre la cosmologie et la religion, sur le mode de l'opposition, de la conciliation, ou de la réinvention par la défense de nouvelles cosmologies.

⁵⁴⁶ De fait, Camille Flammarion, dans *Dieu dans la nature* – comme dans *l'Astronomie populaire* ou les *Merveilles célestes* –, emploie fréquemment des citations poétiques, dont la fonction dépasse localement la simple illustration.

Chapitre 4

La spiritualité à l'épreuve de la nouvelle cosmologie scientifique : leçons de la rupture rationaliste

[M]aintenant, grâce au scalpel de la science, il n'y a plus ni princesse exposée sans voiles au bord des flots, ni vierges tenant l'épi d'or, ni Orion poursuivant les Pléiades ; Vénus a disparu de notre ciel du soir, et le vieux Saturne a laissé sa faux tomber dans la nuit. La science a tout fait disparaître ! Je regrette ce progrès.

Quaerens
(C. Flammarion, *Lumen*, 1873)

En 1862, dans une introduction à la philosophie de Hegel et Schopenhauer, l'écrivain Foucher de Careil évoque le double écueil des excès du mysticisme et du nihilisme hindou, mis à l'honneur dans les philosophies d'outre-Rhin. Pour ce faire, il emploie une expression déjà bien connue et promise à une longue postérité : le « désenchantement du monde⁵⁴⁷ ». Un demi-siècle plus tard, le sociologue allemand Max Weber utilise la même formule pour dénoncer l'impossibilité d'accorder la croyance avec une connaissance rationnelle et scientifique de l'univers. Dans *Le Savant et le politique* (1919), il écrit :

Qui donc encore, de nos jours, croit – à l'exception de quelques grands enfants qu'on rencontre encore justement parmi les spécialistes – que les connaissances astronomiques, biologiques, physiques ou chimiques pourraient nous enseigner quelque chose sur le sens du monde ou même nous aider à trouver les traces de ce sens, si jamais il existe ? S'il existe des connaissances qui sont capables d'extirper jusqu'à la racine la croyance en l'existence de quoi que ce soit ressemblant à une « signification » du monde, ce sont précisément ces sciences-là. En définitive, comment la science pourrait-elle nous « conduire à Dieu⁵⁴⁸ » ?

⁵⁴⁷ L.-A. Foucher de Careil, *Hegel et Schopenhauer : études sur la philosophie allemande moderne depuis Kant jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1862, p. 300. L'expression apparaît en italien dès le XVII^e siècle, dans l'ouvrage du P. F. Antonio Coherez, *Il Disinganno del mondo, o sia la Prudenza e stato de' precipi*, Milan, Remenolfo, 1674. Selon Patrick Tacussel, elle est également employée par Balzac (« Auguste Comte, l'œuvre vécue », [in] A. Comte, *Calendrier positiviste*, Fontfroide, Fata Morgana, [1849] 1993, p. 54). On trouve encore le terme « désenchantement » sous la plume de Musset, commentant l'influence des philosophies allemandes et anglaises en France dès 1836 (*La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 13). Nous renvoyons également aux analyses du chapitre 3 sur le *Génie du christianisme*, de Chateaubriand (p. 128).

⁵⁴⁸ M. Weber, *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, [1919] 1990, p. 75, cité par F. Mazuir, « Le processus de rationalisation chez Max Weber », *Sociétés*, 2004, vol. 4, n° 86, p. 119-124. Pour Weber, cette expression désigne un processus de sécularisation, au terme duquel la magie, comme la religion, perdrait toute légitimité à donner un sens au cosmos (*Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1976, p. 307-308, cité

Le propos de Max Weber, de même que cette expression si souvent commentée, semble tirer la leçon de plusieurs décennies de remise en cause du phénomène religieux, mis à mal aussi bien par l'évolution des connaissances que par l'émergence de nouvelles métaphysiques sécularisées. Selon Weber, l'avènement d'une véritable cosmologie scientifique, capable de faire la synthèse des savoirs sur la matière, la Terre et le ciel, ne peut mener qu'à l'anéantissement définitif de la pensée religieuse.

Si l'idée de « désenchantement du monde » n'est pas une invention des poètes ou penseurs français du XIX^e siècle, elle s'applique très bien à une grande partie des poèmes cosmologiques qui tirent les conséquences religieuses de découvertes majeures sur le cosmos. En effet, les années d'émergence du positivisme prolongent la victoire relative du rationalisme au XVIII^e siècle, donnant congé à « l'hypothèse » de Dieu dans l'explication de l'univers – pour reprendre le mot de Laplace. Le questionnement des fondements du dogme chrétien, engagé par de nouvelles connaissances astronomiques, est un des nombreux symptômes du malaise religieux qui caractérise le siècle. Parce que nulle trace de Dieu n'apparaît jamais dans le ciel (qu'on observe pourtant avec toujours plus de précision et de profondeur), parce que tant d'explications cosmologiques viennent concurrencer les modèles chrétiens traditionnels, de nombreux poètes considèrent avec nostalgie ou douleur que le cosmos est un espace matériel dans lequel l'âme, la spiritualité et le divin n'ont plus de place. Au milieu du XIX^e siècle et jusqu'à sa fin, la position par défaut du poète du ciel n'est plus nécessairement celle du croyant, ce qui explique en partie que la question de la foi soit posée de façon récurrente (et souvent polémique) dans notre corpus. La science, dans sa formulation positive, apparaît comme incompatible non seulement avec le catholicisme, mais aussi avec toute forme de religion, voire de croyance ou d'idéalisme.

Persiste cependant un paradoxe, qui singularise la période : en dépit de ce postulat d'incompatibilité qui, pour beaucoup, tend à s'imposer avec la force d'une évidence, ne disparaît pas pour autant un besoin de spiritualité, visible dans de nombreux poèmes du second XIX^e siècle portant sur le cosmos. Dans ces conditions, on comprend mieux le raidissement de la politique de l'Église durant le pontificat de Pie IX (1846-1878), qui tente de conserver l'autorité du dogme catholique en dépit des critiques et d'un développement tous azimuts de philosophies religieuses ; mais on perçoit aussi les raisons du succès de systèmes métaphysiques sécularisés, dont ceux de Hegel ou Schopenhauer. Le retentissement de telles idées témoigne d'un lien fort entre le pessimisme « fin-de-siècle » et les diverses cosmologies sans Dieu des poètes et des penseurs,

par C. Colliot-Thélène, « Rationalisation et désenchantement du monde : problèmes d'interprétation de la sociologie des religions de Max Weber », *Archives de sciences sociales des religions*, 1995, vol. 89, n° 1, p. 73). L'expression est reprise dans un sens comparable par l'historien Marcel Gauchet, dans *Le Désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, [1985] 2005.

inspirées par les découvertes récentes comme par la philosophie allemande. Deux positions sont alors possibles : parmi les auteurs qui tirent les conclusions d'une montée en puissance du matérialisme, certains refusent tout savoir scientifique au nom d'une opposition sans concession au rationalisme, et dénoncent l'impuissance de la science à produire une explication totale de l'univers – souvent au nom du dogme chrétien ; d'autres prennent à leur compte les conclusions du rationalisme au prix d'un pessimisme fort, voire d'un nihilisme athée, et chantent l'immensité de l'espace ou la mort des étoiles comme autant de preuves que l'âge du religieux a pris fin. La trajectoire littéraire de Stéphane Mallarmé, de l'univers métaphorique relativement conventionnel des poèmes de jeunesse jusqu'aux métaphores du « drame solaire » dans la maturité, porte la trace de débats, de luttes et d'expériences relatives au « désenchantement du monde ».

I. LE DÉSENCHANTEMENT DU CIEL

Au XIX^e siècle, le besoin de spiritualité bien identifié par Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme* semble attaqué de tous côtés par le discours et les apports de la science, et notamment par la science de l'univers. Le paradis et le séjour des anges apparaissent comme des métaphores de plus en plus dépassées, ce que confirment sans cesse les nouvelles images de l'observation astronomique, qui imposent peu à peu une autre vision des cieux par la photographie stellaire ou la spectroscopie⁵⁴⁹. Parce que la science tend à revendiquer le monopole des discours légitimes sur l'ordre de l'univers, elle ne peut être ignorée, et la question de son rôle dans le contexte de la sécularisation devient primordiale. Les poèmes qui chantent le ciel ou le cosmos sont donc nécessairement traversés par des enjeux idéologiques, qui motivent parfois le geste d'écriture. C'est le cas de textes de combat qui défendent la foi en adoptant les réserves de l'Église à l'encontre des savoirs astronomiques modernes, ou qui font au contraire le constat tonitruant d'une impossibilité de la croyance religieuse, qu'elle soit ou non encadrée par le dogme. Cet engagement

⁵⁴⁹ Il existe actuellement plusieurs études menées par des historiens des sciences sur l'évolution de la culture visuelle de l'espace. Voir les travaux de Noam Andrews, auteur d'un article sur « Tabula III: Kepler's mysterious polyhedral model » [Tabula III : le mystérieux modèle du polyèdre de Kepler] (*Journal for the History of Astronomy*, M. A. Hoskin, 2017, vol. 48, n° 3, p. 281-311), ou ceux de Laurence Guignard, coordinatrice du numéro de *Romantisme* consacré à « L'Astronomie », dont les recherches portent sur la sélénographie. Voir également l'étude de Patrick Désile, « Les mondes de la lune. Une rêverie ordinaire » ([in] *Voyages imaginaires et récits des autres mondes*, textes rassemblés et édités par E. Courant, édition en ligne sur le site de Fabula à l'adresse <<http://www.fabula.org/colloques/document4805.php>>, publiée le 19 octobre 2017), et les créations de l'artiste plasticienne Anaïs Tondeur intitulées « Mutation du visible », inspirées par l'évolution des illustrations sélénographiques à travers les âges (<<http://www.anais-tondeur.com/francais/projets--mutation-du-visible/>>). Dans la continuité de ces travaux, une investigation littéraire sur les liens entre les recueils ou romans inspirés par l'astronomie et leurs illustrations ou frontispices serait sans aucun doute très fructueuse, notamment pour mesurer l'évolution des représentations imaginaires de l'univers.

du genre poétique dans le débat spirituel est d'autant plus naturel que l'heure est à la porosité des statuts et des discours, le poète du ciel pouvant apparaître sous les traits du savant, du philosophe, voire du prêtre, quand la poésie chante, enseigne, prescrit ou prophétise.

Or, le cas de Humboldt, point de départ chronologique de notre étude et modèle de perméabilité discursive, pose un problème de taille quant à la croyance : aucun providentialisme ne guide ce gigantesque tableau des beautés de la nature. Quant à la religion, elle est quasi absente de l'œuvre qui fait pourtant une place de choix à de nombreux domaines non scientifiques, tels que la littérature ou la mythologie. Non seulement Humboldt ne cite pas la Bible, mais lorsqu'il évoque les « Hébreux », c'est d'abord pour évoquer leur « poésie de la nature » après celle des Grecs, des Latins, du barde Ossian et des hindous⁵⁵⁰... Aussi, bien que nombre de lecteurs (poètes ou vulgarisateurs) considèrent le *Cosmos* comme un hymne moderne aux *mirabilia*, l'Église met à l'index l'ouvrage en 1864, dans la continuité du *Quanta Cura*. Ce paradoxe est exprimé de façon emblématique par les discours opposés d'Ernest Renan et Lamartine sur la définition de la science et de la cosmologie, telle qu'elle est illustrée par Humboldt⁵⁵¹. Les commentaires de ces deux auteurs contemporains de la première parution du *Cosmos* dressent un tableau révélateur d'un malaise religieux et spirituel, cristallisé dans de nombreux poèmes en lutte contre le désenchantement des cieux.

Dans les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883), Ernest Renan reconnaît avoir perdu la foi à l'épreuve de la philologie, en exerçant son « rationalisme critique⁵⁵² ». Dans *L'Avenir de la science*, il affirme avec force que celle-ci doit nécessairement remplacer la religion, en luttant contre le

⁵⁵⁰ Selon Juliette Grange, Humboldt « n'est donc ni déiste au sens du XVIII^e siècle, ni théiste, ni vitaliste comme beaucoup de ses contemporains. Il n'y a pas dans *Cosmos* de théologie naturelle, l'unité du monde n'y est pas donnée sur le mode organiciste. » [In] A. von Humboldt, *Cosmos, op. cit.*, vol. 1, p. 25. Dans le second volume de l'édition originale consacré au « reflet du monde extérieur sur l'imagination de l'homme », Humboldt reconnaît toutefois dans le christianisme un « changement salutaire » après les égarements du polythéisme, en faveur d'une perception plus juste du « Créateur » dans les beautés de la Nature : « Les yeux n'étaient plus constamment fixés sur les formes des dieux de l'Olympe. Le Créateur (ainsi nous l'enseignent les Pères dans leur langage châtié et souvent même brillant d'images et de poésie) se montre aussi grand dans la nature morte que dans la nature vivante, dans la lutte désordonnée des éléments que dans le cours paisible d'un développement organique. » *Ibid.*, p. 365. Contrairement à la seconde partie du *Génie du christianisme*, cette brève analyse des qualités littéraires des Écritures n'a pas pour finalité de ramener le lecteur à la religion chrétienne, mais plutôt à la Nature elle-même, définie comme le lieu du miracle permanent de la vie.

⁵⁵¹ Renan et Lamartine sont d'ailleurs de bons exemples d'une porosité dans la compétence discursive des auteurs, entre poésie et philosophie : nous le verrons, dans *L'Avenir de la science*, le philosophe Renan définit la poésie comme une « faculté » de l'âme constitutive de notre humanité (*op. cit.*, p. 87) ; inversement, dans le *Cours familier*, le poète Lamartine défend sa conception idéalisée de la science en faisant de Humboldt un contre-modèle.

⁵⁵² E. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, cité par Annie Petit, [in] E. Renan, *L'Avenir de la science, pensées de 1848*, éd. A. Petit, Paris, Garnier Flammarion, 1995, p. 10.

suraturel et la supercherie qui gangrène la pensée de l'Église⁵⁵³. Dans la préface de cet ouvrage, Renan reconnaît avoir cherché en la science un substitut aux principes du catholicisme, qui constituaient le fondement de son éducation au petit séminaire. C'est encore par la science qu'il entend combler les attentes de sa génération en matière religieuse :

La science est [...] une religion : la science seule fera désormais les symboles ; la science seule peut résoudre à l'homme les éternels problèmes dont sa nature exige impérieusement la solution⁵⁵⁴.

Dans cette formule, l'emploi du terme polysémique de « symboles » renforce l'annonce d'une nécessaire transition de la croyance religieuse vers la conviction scientifique qui doit la supplanter. En effet, le *symbole* se définit en premier lieu comme un « ensemble de formules résumant la foi chrétienne⁵⁵⁵ », mais désigne simultanément toute forme de signes artistiques, littéraires ou mathématiques. Par un effet de syllepse, Renan rappelle qu'il considère la religion comme un besoin inhérent à l'humanité, dont il se veut le porte-parole ; mais il n'en souhaite pas moins le retour à une science universaliste capable de réaliser la synthèse de toutes les aspirations spirituelles : la cosmologie.

Une conséquence de cette méthode fragmentaire et partielle de la science moderne a été de bannir de la philosophie la cosmologie, qui, à l'origine, la constituait presque tout entière. [...] L'apparition d'un ouvrage comme le *Cosmos* de M. Humboldt, où un seul savant, renouvelant au XIX^e siècle la tentative de Timée ou de Lucrèce, tient sous son regard le Cosmos dans sa totalité, prouve qu'il est encore possible de ressaisir l'unité cosmique perdue sous la multitude infinie des détails⁵⁵⁶.

Or Renan va jusqu'à faire de la cosmologie la voie d'une nouvelle pensée du sacré :

Si le but de la philosophie est la vérité sur le système général des choses, comment serait-elle indifférente à la science de l'univers ? La cosmologie n'est-elle pas sacrée au même titre que les sciences psychologiques ? Ne soulève-t-elle pas des problèmes dont la solution est aussi impérieusement exigée par notre nature que celle des questions relatives à nous-mêmes et à la cause première ? Le monde

⁵⁵³ Renan considère comme une évidence l'insertion de la philologie dans le domaine des sciences. Cette inclusion ne va pas de soi, car il existe une différence visible entre l'objet des sciences expérimentales et mathématisées d'une part, et l'étude des langues d'autre part. Cependant, la définition des disciplines scientifiques au XIX^e siècle repose en grande partie sur une rhétorique marquée par la technicité. À ce titre, la philologie peut prétendre au statut de « science » du langage, puisqu'à défaut d'expérimentation, elle fait bien l'analyse de la grammaire et du lexique. De fait, la philologie n'est pas du ressort de l'Académie des sciences, mais elle n'appartient pas non plus à l'Académie française. C'est aux côtés des historiens et des archéologues que les philologues et linguistes siègent à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Lorsque Renan évoque un « avenir de la science », il englobe nécessairement dans cette catégorie la linguistique et l'histoire des langues.

⁵⁵⁴ E. Renan, *L'Avenir de la science*, op. cit., p. 166.

⁵⁵⁵ « Symbole », *Trésor de la langue française*, accessible en ligne sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/symbole>>, consulté le 16 sept. 2017.

⁵⁵⁶ E. Renan, *L'Avenir de la science*, op. cit., p. 209.

n'est-il pas le premier objet qui excite la curiosité de l'esprit humain, n'aiguise-t-il pas tout d'abord cet appétit de savoir qui est le trait distinctif de notre nature raisonnable, et qui fait de nous des êtres capables de philosopher ? Prenez des mythologies, qui nous donnent la vraie mesure des besoins spirituels de l'homme ; elles s'ouvrent toutes par une cosmogonie ; les mythes cosmologiques y occupent une place au moins aussi considérable que les mythes moraux et les théologoumènes⁵⁵⁷.

Pour lui, la vraie science n'est pas la cause d'un affaiblissement du sentiment religieux, mais plutôt celle de son expression la plus justifiée et la plus authentique. C'est donc par elle que peut s'opérer la véritable *synthèse* culturelle que l'Église ne semble plus à même de réaliser :

Ai-je bien fait comprendre la possibilité d'une *philosophie scientifique*, d'une philosophie qui ne serait plus une vaine et creuse spéculation, ne portant sur aucun objet réel, d'une science qui ne serait plus sèche, aride, exclusive, mais qui, en devenant complète, deviendrait religieuse et poétique ? Le mot nous manque pour exprimer cet état intellectuel, où tous les éléments de la nature humaine se réuniraient dans une harmonie supérieure, et qui, réalisé dans un être humain, constituerait l'homme parfait. Je l'appelle volontiers *synthèse*⁵⁵⁸ [...].

Pourtant, en dernier recours, dans un passage qui tranche avec l'optimisme militant des pages qui précèdent, Renan s'adresse à Dieu et accuse son absence, qui lui semble être révélée par le perfectionnement des connaissances scientifiques. Celles-ci apportent toujours de nouvelles preuves que seule existe une Nature sans transcendance :

Autrefois tu m'écoutais ; j'espérais voir quelque jour ton visage ; car je t'entendais répondre à ma voix. Et j'ai vu ton temple s'écrouler pierre à pierre, et le sanctuaire n'a plus d'écho, et, au lieu d'un autel paré de lumières et de fleurs, j'ai vu se dresser devant moi un autel d'airain, contre lequel va se briser la prière, sévère, nu, sans images, sans tabernacle, ensanglanté par la fatalité. Est-ce ma faute ? est-ce la tienne ? Ah ! que je frapperais volontiers ma poitrine, si j'espérais entendre cette voix chérie qui autrefois me faisait tressaillir. Mais non, il n'y a que l'inflexible nature ; quand je cherche ton œil de père, je ne trouve que l'orbite vide et sans fond de l'infini, quand je cherche ton front céleste, je vais me heurter contre la voûte d'airain, qui me renvoie froidement mon amour⁵⁵⁹.

Bien que Renan soit assez ambigu sur la question de sa propre croyance, entre la nostalgie de la foi de son enfance et l'affirmation triomphale d'un sacerdoce scientifique, il affirme clairement que la religion catholique, dépossédée de sa propre ambition à l'universel, a perdu sa place et ne rassemble plus les consciences. Le second XIX^e siècle, consacrant l'âge du positivisme industriel, demande de nouvelles réponses aux questions finalistes et eschatologiques. Cependant, celle de Renan, visant à remplacer une religion par une autre, ne fait que déplacer le problème. À cet égard, faire du *Cosmos* de Humboldt un modèle pour la religion de l'avenir peut faire débat, ce dont

⁵⁵⁷ *Ibid.* Un *théologoumène* est un principe théologique, généralement tiré des Écritures.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 329.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 491.

témoigne la critique de Lamartine à l'encontre de ce même ouvrage en 1865, dans les entretiens du *Cours familier de littérature*⁵⁶⁰.

Dans un texte consacré à la « Littérature scientifique », Lamartine feint d'abord d'adhérer à la consécration quasi religieuse de Humboldt :

Je me suis dit, en ouvrant ce procès-verbal de la science universelle : Enfin je vais tout savoir. Je rends grâce au ciel de m'avoir fait vivre jusqu'à ce jour, où, par la main d'un grand homme, le voile du sanctuaire a été déchiré et les secrets de Dieu révélés au grand jour, car cet homme, enflammé d'une si immense ambition, cet homme dont le nom retentit depuis ma naissance dans le monde lettré, cet homme devant qui les savants de tous les pays s'inclinent en lui rendant hommage, ne peut pas être un homme ordinaire, un jongleur, un charlatan, un joueur de gobelets pleins de vide, un nomenclateur spirituel prenant les noms pour des choses ; il doit savoir mieux que moi qu'un dictionnaire n'est pas un livre, qu'un procès-verbal n'est pas une logique, qu'en nommant les phénomènes on ne les définit pas, qu'on recule la difficulté sans la résoudre par des dénominations savantes, et qu'en réalité la vraie science ne consiste pas à *connaître*, mais à *comprendre* l'œuvre du Créateur. Je vais donc lire, je comprendrai davantage après avoir lu cette magnifique *théologie naturelle* de la science par laquelle l'auteur des choses permet à ses créatures d'élite telles que Newton, Leibniz, les deux Herschel, d'admirer sa puissance et de conjecturer sa sagesse par la perception plus claire de ses magnificences infinies ; le doigt savant de l'enthousiasme va m'approcher de lui, et je dirai, quoique ignorant, l'hosanna de la science, les premiers versets du moins de l'hymne à l'infini.

J'achetai les quatre volumes du prophète scientifique de Berlin, et je passai quatre mois de l'été à lire⁵⁶¹.

En employant le vocabulaire de la poésie religieuse, voire en faisant une allusion discrète aux poèmes des *Harmonies*⁵⁶², Lamartine suppose par anticipation que le *Cosmos* doit répondre aux mêmes ambitions que celles de sa propre poésie de la nature : réaliser l'union des arts et des savoirs en faveur de la croyance⁵⁶³. Il espère donc trouver en Humboldt une sorte d'alter ego qui confirmerait par la science toutes ses intuitions sur un ordre divin organisateur du monde.

⁵⁶⁰ Le *Cours familier de littérature* est une parution périodique d'un entretien par mois, que Lamartine écrit de 1856 à 1869, sans doute pour des raisons alimentaires.

⁵⁶¹ A. de Lamartine, « La Science ou le *Cosmos* d'Alexander von Humboldt », *Cours familier de littérature*, CXII^e entretien (1865), Paris, chez l'auteur, 1856-1869, p. 222-223.

⁵⁶² Voir A. de Lamartine, « Hymne de la nuit », « Hymne du soir dans les temples » ou « L'infini dans les cieux », *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) [in] *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 195, 317 et 347.

⁵⁶³ Indirectement, ces deux commentaires contradictoires soulèvent la question de la possibilité d'une poésie cosmologique en dehors du genre poétique. Nous l'avons vu, Renan n'est pas le seul à considérer Humboldt comme le continuateur des grands poètes de la nature tels que Lucrèce, et Elme Caro en fait même le dernier héritier possible. Cet enjeu est crucial, car il engage symétriquement une critique de la légitimité des poèmes du ciel au XIX^e siècle, à l'heure de la spectroscopie et des victoires de l'astronomie mécaniste. Or, bien souvent, le sujet religieux sert de prétexte à une défense du genre poétique en lui-même – ce dont le commentaire de Lamartine est un exemple parlant.

Mais la déception est à la hauteur de cette attente. Outre un certain amateurisme et une forme de superficialité⁵⁶⁴, c'est surtout le fait d'avoir passé Dieu sous silence que Lamartine ne peut pardonner. Loin de s'opposer en bloc au savoir scientifique, le poète espérait lire dans le *Cosmos* une défense de la « bonne » science, compatible avec la croyance, voire avec les principes de l'Église de son temps ; mais Humboldt « était du nombre de ces savants issus du matérialisme le plus pur qui, n'osant pas nier [Dieu], le passent sous silence, ou qui disent : *Dieu est une hypothèse dont je n'ai jamais eu besoin pour la solution de mes problèmes*⁵⁶⁵. » Citant le célèbre mot que Laplace aurait adressé à Napoléon, Lamartine compare Humboldt à un symbole du rationalisme matérialiste et athée du siècle précédent, honni par la première génération des romantiques.

En réalité, les raisons pour lesquelles Lamartine rejette le modèle humboldtien de description du monde prennent racine dans une désillusion relative aux sciences comparable à celle que décrivait Renan – pourtant très admiratif du *Cosmos* – dans *L'Avenir de la science*. En effet, si le second regrette d'avoir perdu la foi en faisant l'apprentissage des savoirs scientifiques, le premier semble souhaiter l'avènement d'une science capable de prouver l'existence de Dieu. Dans un cas comme dans l'autre, la science et la religion apparaissent comme antithétiques pour le temps présent – bien que les deux auteurs semblent espérer leur réunion prochaine. En effet, la critique du poète ne s'arrête pas à la somme de Humboldt : elle porte sur les pratiques et les connaissances scientifiques en général, désormais détachées de toute ambition métaphysique et responsables d'un désenchantement global de l'univers. Avec nostalgie, Lamartine regrette que « le Cosmos [soit] devenu muet », puisqu'à en croire les savants, aucun Dieu ne l'habite. Certaines victoires de la cosmologie moderne lui semblent particulièrement insupportables. Le poète conteste par exemple la valeur des recherches de la nouvelle astrophysique, et fait planer un doute sur la réalité de ses découvertes :

Mais la *chimie céleste*, dites-vous, depuis quelque temps parvient par analogie, par conjecture et même par expérience (en admettant que les pierres *tombantes*, les étoiles filantes décomposées par vos creusets soient des échantillons du ciel, des composés ignés, des planètes ambiantes tombées dans notre atmosphère), à analyser les huit ou dix métaux enflammés qu'elles contiennent, à

⁵⁶⁴ « En réalité, qu'apprenait au monde ce voyage déclaré classique en naissant ? Rien, absolument rien, si ce n'est qu'un gentilhomme prussien avait eu la pensée de visiter l'univers, et que son voyage trigonométrique s'était borné à parcourir, le compas et le baromètre à la main, deux ou trois moitiés des dix-sept vice-royautés de l'Espagne dans le nouveau monde » (*ibid.*, p. 252) ; « M. de Humboldt n'était pas un savant, dans le sens légitime du mot, car il n'avait ni découvert, ni inventé quoi que ce fût au monde ; il n'était pas un écrivain de premier ordre, car il n'avait rien écrit d'original » (*ibid.*, p. 253). Lamartine va jusqu'à prétendre que le succès de Humboldt est dû à « la naissance de l'auteur, sa richesse, ses relations de famille avec les principaux représentants des différentes branches de la science dans les pays de l'ancien continent, et un certain appareil scientifique propre à appuyer auprès du vulgaire les pompes fastueuses de son style pour simuler le génie absent » (*ibid.*, p. 254).

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 257.

constater que leurs matériaux sont les mêmes que ceux de nos volcans, et que les soleils eux-mêmes brûlent des mêmes éléments que les entrailles de notre terre⁵⁶⁶ !

Comme cette découverte bien contestable retracerait encore le domaine mystérieux de la science de la matière céleste ! Les univers incendiés ne seraient que les cinq ou six métaux de la fournaise solaire. Quelle pitié pour la richesse de l'Être suprême ! Vulcain et les cyclopes en avaient autant⁵⁶⁷.

La spectroscopie, la chimie, l'existence même des aérolithes sont indifféremment mises en cause⁵⁶⁸. Autre domaine de la science incriminé, la mathématisation de l'univers apparaît comme la cause principale du désenchantement du monde. Après avoir rappelé le mot de Laplace, Lamartine écrit que : « [l]es vérités géométriques sont des vérités de dernier ordre, des axiomes de fait qui n'ont besoin que de l'œil matériel pour être aperçus, mais que l'œil intellectuel, la raison, ne peut reconnaître⁵⁶⁹. » Selon lui, la véritable science cosmologique ne peut réduire les merveilles du monde aux acquis d'une science matérialiste coupée de toute implication métaphysique. Dans une charge empreinte de finalisme, il dénonce un discours progressiste qu'il associe à l'athéisme :

Le hasard a découvert la boussole.

Le hasard a découvert le télescope qui a découvert les astres.

Le hasard a découvert l'électricité.

Le hasard a découvert le magnétisme.

Le hasard et la matière ont découvert à Newton la gravitation.

Le hasard a découvert à Montgolfier la navigation aérienne.

La science proprement dite n'a découvert que des mots pour nommer ces phénomènes, et des chiffres pour les calculer. Qu'est-ce donc que la science purement matérielle ?

La NOMENCLATURE de l'univers !

Il nous faut la logique des mondes⁵⁷⁰.

Au sujet de l'*Exposition du système du monde* de Laplace, qu'il évoque un an plus tôt dans le *Cours*, il en reconnaît la valeur et en fait un « chef-d'œuvre du génie mathématique ». Mais il lui reproche déjà de n'être qu'un développement « [d]es lois qu'un autre avait révélées sur le véritable

⁵⁶⁶ Lamartine fait allusion à la spectroscopie, qui détermine les éléments chimiques dont sont composées les étoiles « par analogie » avec le spectre des éléments terrestres.

⁵⁶⁷ A. de Lamartine, « La Science ou le *Cosmos* d'Alexander von Humboldt », CXIV^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, 1865, vol. 19, p. 401. Le même argument est employé dix ans plus tard par Jean-Marie Guyau dans « L'analyse spectrale » : « Hélas ! du fer, du zinc, du nickel et du cuivre, / Tout ce que nous foulons des pieds sur notre sol, / Voilà ce qu'on découvre en ce ciel où l'œil ivre / Croyait suivre des dieux lumineux dans leur vol ! » *Vers d'un philosophe*, Paris, G. Baillière, 1881, p. 195. Nous reviendrons sur ce texte un peu plus bas (p. 217-219).

⁵⁶⁸ Cette position très critique à l'égard de la science est à relativiser dans la production générale de Lamartine. Dans de nombreux poèmes, l'auteur vante en des termes relativement précis le cosmos tel que la science astronomique le révélait, sur le mode des *mirabilia*. S'il semble ici récuser l'existence des aérolithes (et relayer un doute qui était encore monnaie courante au XIX^e siècle), il décrit pourtant quelques années plus tard, dans le poème « Le Désert », le processus de formation du globe terrestre à partir de la condensation d'un noyau de comète. Nous reviendrons sur ce texte au chapitre 6 (p. 353-359).

⁵⁶⁹ A. de Lamartine, CXII^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, 1865, vol. 19, p. 237.

⁵⁷⁰ A. de Lamartine, CXIV^e entretien, *ibid.*, p. 388-389.

système du monde⁵⁷¹ », et surtout de n'avoir écrit qu'une œuvre superficielle, c'est-à-dire un traité dont les conclusions ne sont pas théologiques. Il ajoute : « C'est un prodigieux ouvrage ; mais l'invention consiste dans les formules et les démonstrations, plutôt que dans le fond même des choses⁵⁷² ».

Dans les deux cas, les raisons du violent refus de Lamartine à consacrer l'ouvrage d'un savant sont avant tout métaphysiques. Le poète ne peut accepter l'idée d'un univers où seule régnerait la matière. Son argument est à la fois descriptif et finaliste, puisqu'il accuse également Humboldt de n'avoir pas su faire une place à l'équation divine dans son tableau du *Tout*. À la fin de cette charge à l'encontre du *Cosmos*, Lamartine défend l'ignorance basée sur le bon sens, mais compatible avec la foi, par opposition à la science froide et matérialiste symbolisée par l'objet emblématique de la science astronomique, le télescope :

Le véritable télescope de l'homme n'est pas ce tube de bois peint, multiplicateur de la lumière et abrégiateur des distances, placé au sommet d'un observatoire ; le véritable télescope, c'est le bon sens pieux de l'homme ignorant ou savant, peu importe, au travers duquel il ne voit pas, mais il conclut Dieu, le régulateur des univers qu'il lui a plu de créer, et de créer pour leur faire part de son éternité. Voilà le *Cosmos* des ignorants, voilà le mien. Je suis sûr que ce *Cosmos* m'approche plus de la vérité que celui de M. de Humboldt⁵⁷³.

Un tel propos est proche de l'argument de Joseph de Maistre, qui défendait en 1821, dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, le droit à la superstition, nécessaire pour préserver le mystère de la création⁵⁷⁴. Dans ce passage, deux ordres de réalité entrent en opposition : d'une part la matérialité triviale de l'objet technique réduit à un *tube de bois peint*, d'autre part les hauteurs désincarnées de la conscience métaphysique, atteintes par l'humilité du croyant. Il s'agit donc moins d'ignorance à proprement parler que d'une posture modeste à l'égard du savoir, puisque l'« homme ignorant » comme le « savant » sont invités à conduire leurs recherches vers la seule conclusion possible pour tout savoir véritable : celle de l'existence de Dieu. À l'œil-organe s'oppose l'œil de la conscience spirituelle ; mais paradoxalement, Dieu apparaît comme l'inconnue d'une équation logique, et non pas comme une évidence révélée par le sentiment d'un ordre supérieur – motif bien plus souvent développé dans les poèmes. Il s'agit donc peut-être ici d'attaquer la science matérialiste sur son

⁵⁷¹ Il s'agit de Newton. Laplace avait achevé la théorie de la gravitation sur le plan mathématique en résolvant l'épineuse question des irrégularités dans les trajectoires de certaines planètes.

⁵⁷² A. de Lamartine, CV^e entretien, *Cours familier de littérature*, op. cit., 1864, vol. 18, p. 212. Curieusement, Lamartine semble moins virulent à l'égard de Laplace lorsqu'il s'agit d'évoquer directement son travail que lorsqu'il attaque par son biais l'œuvre de Humboldt. Peut-être y a-t-il une part de nationalisme dans la retenue de la formule à travers laquelle il évoque l'athéisme de l'astronome français.

⁵⁷³ A. de Lamartine, CXIV^e entretien, *Cours familier de littérature*, op. cit., 1865, vol. 19, p. 404.

⁵⁷⁴ Voir G. Minois, *L'Église et la science, histoire d'un malentendu*, op. cit., p. 185.

propre terrain. Comme il y a deux sciences, il y a deux télescopes : celui du savant athée, et celui du véritable homme de savoir, c'est-à-dire du savoir menant à la foi.

Renan et de Lamartine, qui écrivent ces lignes au milieu du XIX^e siècle, incarnent deux voies divergentes à partir d'un même constat : celui d'une impossibilité à maintenir ensemble les dogmes de la religion chrétienne et le nouveau monde dévoilé par la science moderne⁵⁷⁵. Le désenchantement de la nature et du ciel apparaît comme un thème récurrent des textes de notre corpus. Même pour les poètes qui chantent les découvertes de la science, tels que Sully Prudhomme, cette dernière peut apparaître comme la cause d'une perte dans l'ancien ordre du monde. Le sonnet à « La Grande Ourse », paru dans *Les Épreuves* en 1866, au moment où Lamartine publie le *Cours familier*, exprime de façon significative cette nostalgie :

La Grande Ourse, archipel de l'océan sans bords,
Scintillait bien avant qu'elle fût regardée,
Bien avant qu'il errât des pâtres en Chaldée⁵⁷⁶
Et que l'âme anxieuse eût habité les corps ;

D'innombrables vivants contemplent depuis lors
Sa lointaine lueur aveuglément dardée ;
Indifférente aux yeux qui l'auront obsédée,
La Grande Ourse luira sur le dernier des morts.

Tu n'as pas l'air chrétien, le croyant s'en étonne,
Ô figure fatale, exacte et monotone,
Pareille à sept clous d'or plantés sur un drap noir.

Ta précise lenteur et ta froide lumière
Déconcertent la foi : c'est toi qui la première
M'as fait examiner mes prières du soir⁵⁷⁷.

Le sonnet de Sully Prudhomme opère un triple renversement. D'abord, il renverse un motif des Psaumes, selon lequel les cieux « racontent la gloire de Dieu⁵⁷⁸ ». Ici, au contraire, la contemplation du ciel entraîne un constat sans appel, comme en témoigne l'adresse à la Grande Ourse : « Tu n'as

⁵⁷⁵ La position de Lamartine sur la question du rapport entre la science et la foi est plus complexe et ambiguë qu'elle n'y paraît dans le texte du *Cours familier* consacré à Humboldt. Une confrontation entre ses écrits théoriques, poétiques et autobiographiques montre bien l'ambivalence et les variations de l'opinion de Lamartine sur cette question. La représentativité de l'extrait sur la « Littérature scientifique » est donc à relativiser dans son œuvre ; en revanche, il exprime de façon exemplaire l'idée très répandue d'une incompatibilité de fond entre la religion et la science, une idée que l'on retrouve en termes très semblables dans beaucoup de poèmes secondaires sur la question. Si Lamartine, dans sa poésie, ne défend pas l'obscurantisme, une critique comme celle-ci donne incontestablement des arguments à ses partisans.

⁵⁷⁶ Allusion à la légende des bergers chaldéens. Au XIX^e siècle, on considère qu'ils sont les premiers astronomes dans l'histoire des civilisations.

⁵⁷⁷ Sully Prudhomme, « La Grande Ourse », *Les Épreuves*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme, op. cit.*, [1866] 1872, p. 24.

⁵⁷⁸ Psaumes (19:2-3), [in] *La Bible, op. cit.*, p. 860.

pas l'air chrétien ». La *fatalité* de la constellation n'est pas celle du vouloir divin, mais de l'*exactitude* et de la précision des mouvements analysés par les mathématiques. Ensuite, le sonnet invertit le pouvoir de la prière et celui de la raison. Au lieu de susciter l'admiration et l'intuition d'un Dieu créateur, l'observation de la Grande Ourse encourage à l'*examen* des rituelles « prières du soir ». Celles-ci sont donc d'une inefficacité totale non seulement face à la science, mais aussi et surtout face à la réalité du ciel marqué par la distance, la froideur et l'indifférence. Il s'agit là d'un troisième renversement à l'œuvre dans le sonnet, qui renvoie à un changement fondamental dans les représentations du cosmos : les cieux fourmillants des Anciens comme des pères de l'Église, peuplés par une mythologie rassurante, ont cédé la place au néant des espaces infinis et des distances incommensurables, au sein desquelles Callisto, l'Ourse ou les étoiles ne sont qu'une « figure » mathématique, un mouvement chiffrable et un éclat distant qui « déconcertent la foi ».

De fait, Sully Prudhomme affirme ailleurs que l'opposition entre la science et la religion est inéluctable, de même que la fin de tout dogme spirituel. Dix ans plus tard, *Le Zénith* (1876), poème dédié aux victimes d'un spectaculaire accident de ballon en 1875⁵⁷⁹, s'ouvre sur le constat de l'obsolescence des imaginaires religieux et de tous les cultes :

Saturne, Jupiter, Vénus n'ont plus de prêtres.
L'homme a donné les noms de tous ses anciens maîtres
À des astres qu'il pèse et qu'il a découverts.
Et des dieux le dernier dont le culte demeure,
À son tour menacé, tremble que tout à l'heure
Son nom ne serve plus qu'à nommer l'univers⁵⁸⁰.

Les paradis s'en vont ; dans l'immuable espace
Le vrai monde élargi les pousse ou les dépasse.
Nous avons arraché sa barre à l'horizon,
Résolu d'un regard l'empyrée en poussières,
Et chassé le troupeau des idoles grossières
Sous le grand fouet d'éclairs que brandit la Raison⁵⁸¹.

L'allusion à une disparition prochaine du Dieu chrétien est à peine voilée derrière la tournure périphrastique : « des dieux le dernier dont le culte demeure ». Ce Dieu, comme tous ceux qui l'ont précédé, est sur le point de se réduire à un simple nom désignant des entités matérielles, comme la

⁵⁷⁹ Il s'agit de Joseph Crocé-Spinelli, Théodore Sivel et Gaston Tissandier. Le ballon étant monté en trop haute altitude, les aéronautes perdirent connaissance par manque d'oxygène. Seul Tissandier en réchappa. L'événement avait marqué les esprits et plusieurs poèmes furent rédigés en leur hommage, faisant des trois savants des héros de la science. Gustave Pierre, poète parisien, avait notamment composé une ode en leur mémoire intitulée *Les Martyrs de la Science, ode composée à la mémoire de MM. Sivel et Crocé-Spinelli, et dédiée à M. Gaston Tissandier* (Paris, Librairie universelle de A. Chérié, 1875).

⁵⁸⁰ Ce vers est une référence probable aux analyses de la mythologie comparée, faisant des mythes la résultante de déformations linguistiques. Max Müller, dans une formule saisissante, propose par exemple un régime d'équivalence entre le *nomen* (le nom) et le *numen* (le pouvoir du sacré). Ce point fait l'objet d'une analyse spécifique au chapitre 9 (p. 483-485).

⁵⁸¹ Sully Prudhomme, *Le Zénith*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme, op. cit.*, vol. 3, [1876] 1879, p. 247.

planète Jupiter ou la constellation d'Hercule. L'expression « le vrai monde élargi » suppose en outre un régime d'opposition irrécyclable entre le monde dévoilé par la connaissance scientifique et celui de l'imaginaire mythologique ou biblique. Or cette opposition n'est pas gratuite et engage un combat pour la légitimité, qui fait de la dénomination un enjeu majeur dans l'évaluation de ces discours. C'est ce dont témoigne la personnification irrévérencieuse, qui fait du dernier dieu un personnage *tremblant*.

Pourtant, dans « Science et poésie », poème du recueil posthume *Les Épaves* (1908), Sully Prudhomme affirme la persistance d'un mystère, dont la science ne peut avoir le dernier mot :

Une forêt, qu'est-elle en soi ?
Un cru d'azote et de carbone.
– Mais l'âme y sent on ne sait quoi
Dont la muette horreur l'étonne.

La mer n'est que des sels dissous
Dans un grand réservoir d'eau claire.
– Mais l'âme entend gronder dessous
Une monstrueuse colère.

Qu'est le zéphyr ou l'aiglon ?
Un flux d'azote et d'oxygène.
– Mais l'âme y sent quelque démon
Dont l'esprit flâne ou se déchaîne⁵⁸².

Dans ce poème, chaque strophe s'organise autour d'un mouvement binaire soutenu par l'antithèse entre la description froidement scientifique du monde et les perceptions du sujet. Le texte semble témoigner d'une attente spirituelle, suggérée par le substantif « âme », que ni la science ni la religion ne sont en mesure d'éteindre ou de satisfaire. Contre l'énumération des éléments chimiques ou l'explication descriptive des phénomènes de la nature, s'imposent alors le sentiment, les abstractions, les métaphores, qui réinventent un monde miné par le réalisme froid de la science. Mais Sully Prudhomme ne se contente pas de dénoncer le triste désenchantement du monde : en construisant chaque strophe sur un balancement entre la science et l'imaginaire, il met en scène la persistance de réflexes métaphoriques visant à conserver une conception merveilleuse du cosmos – quitte à faire siens certains *topoi* de la poésie de la nature, discrètement appelés par les indéfinis (« on ne sait quoi », « une monstrueuse colère » ou « quelque démon »).

Les recueils de Sully Prudhomme, tantôt fervent défenseur de la science, tantôt nostalgique du ciel d'avant le « désenchantement », condensent plusieurs paradoxes qui traversent la poésie

⁵⁸² Sully Prudhomme, « Science et poésie », *Les Épaves*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, op. cit., vol. 6, p. 100.

cosmologique du second XIX^e siècle et la société⁵⁸³, souvent tiraillées entre des positions contradictoires à l'égard de la foi, partiellement représentées dans le *Cours familial de littérature* ou *L'Avenir de la science*. Si Lamartine lui-même est plus consensuel en poésie que dans la critique littéraire, son propos virulent à l'encontre de la science matérialiste – dont Humboldt lui semble être le paradigme – reflète bien une première posture poétique marquant la rupture entre le savoir scientifique sur le cosmos et la croyance : celle de l'intransigeance du fidèle et du refus de toute cosmologie scientifique, au nom du respect des dogmes et des traditions. L'opinion de Renan est plus proche d'une seconde voie également très représentée, et prend à son compte le désenchantement du monde par les découvertes de la science sur l'univers, à la faveur d'un athéisme, voire d'un nihilisme pessimiste. Ces deux postures à l'égard de la religion ne sont d'ailleurs pas toujours adoptées à l'exclusion l'une de l'autre dans l'œuvre des poètes du ciel, dont certains sont partagés entre les exigences du rationalisme et un besoin de spiritualité insatisfait, comme en témoignent les deux poèmes de Sully Prudhomme. Cependant, nous entendons montrer qu'entre les deux extrêmes, se négocie un ensemble de tensions qui informent la poésie du ciel et qui lui donnent un rôle actif dans la défense de visions du monde contradictoires, la cosmologie faisant alors l'objet d'instrumentalisations diverses à la faveur de l'athéisme comme du fondamentalisme religieux.

II. COSMOLOGIE ET MATÉRIALISME : LA POÉSIE DU CIEL EN PRISE AVEC LA SÉCULARISATION

Dans la doctrine positiviste, la Science est un horizon d'accomplissement ultime dans la chronologie du progrès, contrairement aux religions qui appartiennent aux premiers âges de

⁵⁸³ Ajoutons sur ce point que, dans la plupart de ses œuvres, Sully Prudhomme revendique pour le poète un rôle de porte-voix de la société et prend ponctuellement à son compte une ambition de réformation morale, comme le suggèrent les titres des recueils *La Justice* ou *Le Bonheur*. Selon lui, le sujet lyrique est à même d'opérer une synthèse des contradictions de la collectivité, parmi lesquelles une division entre « l'intelligence et la sensibilité », ou entre « la raison et le cœur », autrefois réunies par la « foi » (*La Justice*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, op. cit., vol. 6, p. 60). Dans l'avis « Au lecteur » qui ouvre *Le Bonheur*, il affirme par exemple que « la poésie, naturellement contemplative ou passionnée, ne saurait sans outrecuidance viser à supplanter la philosophie et la science. » Cependant, « [q]uand parfois elle se permet d'y puiser son inspiration, sa seule excuse est d'avoir cru voir tout au fond luire les vérités dont la révélation importe le plus au genre humain » (op. cit., vol. 4, p. 136), et qu'il s'agit de restituer dans toute leur force grâce au pouvoir de suggestion et de condensation du vers. Son *Testament poétique* confirme la liaison intime entre la forme poétique et l'évolution des mœurs de la société ou l'histoire nationale. À titre d'exemple, il affirme que l'évolution de la définition du genre poétique, de plus en plus attentif aux signifiés au détriment du vers, est due à l'exaspération de « la double sensibilité nerveuse et morale » au cours du XIX^e siècle (Paris, Lemerre, 1901, tiré de l'article « Vues générales sur le mouvement poétique en France au XIX^e siècle », *Revue des Deux Mondes*, n° 1, 1897).

l'humanité. Désormais, chanter l'univers en mobilisant les savoirs de l'astronomie, c'est prendre position à l'égard de la religion ; inversement, écrire sur l'existence de Dieu, c'est adopter un modèle cosmologique en accord ou en contradiction avec le savoir scientifique. Parmi les poèmes de notre corpus, la rupture entre la science de l'univers et la cosmologie religieuse encourage des prises de position antithétiques en poésie, qui partagent cependant un même refus de la demi-mesure : d'un côté, certains auteurs dénoncent haut et fort le *diktat* positiviste et nient la capacité de la science à tout expliquer ou à tout connaître. Ce point de vue peut ramener au dogmatisme religieux le plus absolu, comme à une forme de relativisme, tel qu'il est mis en scène dans *L'Âne* de Victor Hugo. Au contraire, d'autres poètes à l'instar de Louise Ackermann prennent au sérieux les acquis de la science et dénoncent l'inutilité de toutes les formes de religions.

Outre un sentiment commun d'insatisfaction à l'égard du contexte métaphysique de leur temps, les poèmes étudiés dans ce chapitre se rejoignent dans un même déni de la nuance. Ils s'érigent en textes de combat et proclament sans détour l'incompatibilité entre la science et la religion, à la faveur de l'une ou de l'autre. Ces textes constituent donc pour nous une voie d'entrée privilégiée pour examiner la façon dont la poésie du ciel s'est emparée du débat métaphysique, précisément parce que le refus de tout compromis tend à clarifier les enjeux de la polémique portant sur le désaccord de la croyance et de la connaissance « positive » – un débat largement investi par les poètes durant notre période. Certains thèmes cosmologiques en particulier cristallisent ces tensions : la capacité explicative de la science de l'univers, et en particulier, l'application des mathématiques à l'élaboration de modèles cosmologiques ; la découverte d'une uniformité de la matière au sein du cosmos grâce aux analyses spectroscopiques ; enfin, la prise de conscience de la temporalité réelle de la vie des étoiles, également soumises aux lois de la finitude. Ces enjeux guideront notre parcours d'un extrême à un autre, partant du refus de la science allégué par certains poètes au nom d'une cosmologie religieuse, pour aller vers une dénonciation sans appel de l'ancien monde selon le christianisme par d'autres auteurs qui brandissent les armes de la cosmologie moderne.

1. Impuissance de la science, triomphe du scepticisme

Comme l'a montré Jean Ehrard, l'essor d'une vision mécaniste du cosmos après la révolution cartésienne marque l'avènement d'un rapport problématique entre l'homme et le divin⁵⁸⁴. L'anticipation et la découverte de mouvements cosmiques par les mathématiques confirment de siècle en siècle la capacité de l'esprit humain à rendre raison de l'univers, dont le mystère n'aurait dû appartenir qu'à Dieu : le retour de la comète de Halley, le *Système* de Laplace et surtout

⁵⁸⁴ « La raison du géomètre se découvre identique, dans son essence, sinon dans sa portée, à la Sagesse infinie du Créateur. » J. Ehrard, *op. cit.*, p. 63.

la découverte de Neptune uniquement par le calcul en 1846, peuvent apparaître comme autant de preuves que le mystère du monde n'est qu'un état transitoire de la connaissance en devenir⁵⁸⁵. Parce que les mathématiques constituent un langage difficile d'accès, mais aussi parce que le « calcul », associé au matérialisme – voire à l'âge industriel et mercantile – est un symbole de l'athéisme triomphant des Lumières⁵⁸⁶, ces disciplines font l'objet de critiques particulièrement fortes dans les poèmes portant sur l'ordre du monde. Ceux-ci entendent promouvoir une cosmologie liée à un ensemble de valeurs en contradiction avec celles de l'idéologie scientifique dominante. Dégrader la puissance symbolique du savant, en particulier après les triomphes les plus récents de l'astronomie mécaniste, peut alors apparaître comme un moyen de lutter contre la sécularisation et le désenchantement du monde.

Parmi les poètes les plus radicaux, certains rejettent en bloc le calcul comme un moyen de comprendre le cosmos, au profit d'une totale confiance en Dieu. Gabrielle Cazavan⁵⁸⁷, dans un texte intitulé « À un matérialiste » (1883), appelle à renoncer absolument au savoir (et en particulier aux mathématiques), jugé responsable de toute détresse métaphysique :

Rejette tes erreurs, tes calculs, tes systèmes
Si faux, si dangereux, qui troublent ton repos,
Qui te jettent, hélas ! en des tourments extrêmes,
Ravissent ton bonheur et t'accablent de maux⁵⁸⁸.

À la même époque, Cécile Gay⁵⁸⁹ partage ce rejet dans le poème « Doute et foi », évoquant la façon dont son père aurait retrouvé la paix de l'âme sans jamais se tourner vers la science :

⁵⁸⁵ Il s'agit d'un argument récurrent en faveur de l'idéologie du progrès, dominante dans le positivisme. Mais dans les faits, l'idée d'un mystère irréductible de l'ordre du monde peut perdurer en métaphysique, par exemple dans les doctrines gnostiques fondées sur une pensée du symbole, du secret et du savoir inaccessible. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles, selon Comte, l'âge « métaphysique » doit céder la place à un âge positif qui ramène l'inconnu au rationnel. À titre d'exemple, dans le *Catéchisme positiviste*, Comte considère « l'essor décisif » de la cosmologie, « établissant la doctrine du mouvement de la Terre » et consacrant la « mécanique céleste », comme la victoire définitive de « l'esprit scientifique », désormais « radicalement inconciliable avec tout esprit théologique ou métaphysique » (Paris, Lagarrigue, 1891, p. 367-368). Sur le plan politique, il prophétise l'achèvement de la « révolution occidentale » par la disparition définitive de « l'état théologique ou de l'état métaphysique » considérés comme une « infirmité cérébrale » (*ibid.*, p. 29).

⁵⁸⁶ Certains aspects de la pensée libertine du XVII^e siècle sont peut-être également en cause. On pense à la célèbre réplique de Dom Juan à Sganarelle lui demandant ce en quoi il croit, dans la pièce de Molière (acte III, scène 1) : « Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. » Molière, *Dom Juan*, Paris, Larousse, 2003, p. 89.

⁵⁸⁷ On ne sait malheureusement rien de cet auteur, qui ne publia qu'un recueil de *Poésies diverses* en 1883.

⁵⁸⁸ G. Cazavan, *Poésies diverses*, Toulouse, Roux, 1883.

⁵⁸⁹ Cécile Coquerel (pseudonyme Saygé ou Cécile Gay) est originaire de Reims. Elle est d'abord l'auteur de contes pour enfants. Divorcée en 1885, elle publie à cette période plusieurs ouvrages dramatiques et poétiques. *Matin et soir* est le premier recueil qui rencontre un succès remarqué en dehors de sa région d'origine. Il fait l'objet d'un compte rendu élogieux dans la *Revue de Champagne et de Brie* (Paris, H. Menu, janv. 1880, p. 410).

Mais où l'a-t-il trouvée une paix si profonde ?
Est-ce dans les calculs de cet orgueil humain,
Qui sur tout grand problème ose porter la main ?
Ou bien dans les secrets d'une vaine science
Qui se brise aux efforts de sa propre impuissance ?
Peut-être un philosophe, en un subtil écrit,
A-t-il touché son cœur ou charmé son esprit ?
Ou la théologie, en un nouveau système
Aura tout expliqué, tout, jusqu'au doute même⁵⁹⁰ ?

Toutes les formes du savoir sont disqualifiées, des sciences naturelles à la philosophie, jusqu'à la théologie, science de la religion. La connaissance est jugée superflue, voire parasite. Le propos ne va pas sans exagération ou sans ironie, « science » rimant avec « impuissance ». Le « subtil écrit » du philosophe ou le « nouveau système » expliquant « tout » du théologien ne semblent être évoqués que par raillerie. La revendication d'une rupture entre la science et la religion s'appuie dans ce poème sur l'idée d'une insuffisance du savoir sur la nature, mais aussi sur celle d'une incompatibilité profonde entre l'esprit voué au rationalisme et l'âme éprise d'idéal. La foi, pour Cécile Gay, semble encore pouvoir satisfaire cet élan, mais au prix d'une fermeture dogmatique ou inquiète au raisonnement comme à la connaissance.

Plus tôt dans le siècle, d'autres poèmes se contentent de versifier la Genèse ou la cosmologie de la Bible, et manifestent de façon plus ou moins explicite un refus des nouvelles formes du monde dévoilées par la science astronomique. En 1842, Nathalie de Lahaef écrit une *Ode au sublime architecte de l'univers*. Elle y met en scène des savants qui reconnaissent la supériorité des Évangiles sur les registres de la science :

Ils semblaient ignorants, nos *Saints évangélistes*,
Ils étaient érudits, nos superbes sophistes ;
Vint briller la LUMIÈRE, et nos savants docteurs
Accusèrent, confus, leurs antiques erreurs.
Tous, d'un commun accord, vers le trône céleste,
Durent venir courber le front le plus modeste⁵⁹¹.

Or le dernier vers du poème restitue le ciel métaphorique des croyants contre les espaces dévoilés par l'astronomie moderne :

Pour les méchants le Ciel est TERRIBLE VENGEUR,
Comme il est pour les bons DOUX RÉMUNÉRATEUR⁵⁹².

⁵⁹⁰ C. Gay, *Matin et soir*, op. cit., 1881, p. 34-35.

⁵⁹¹ N. de Lahaef, *Ode au sublime architecte de l'univers*, op. cit., p. 5.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 9.

Deux ans plus tard, en 1844, Sophie Triaire-Dumas met en vers *La Création du monde*, sans même évoquer la contradiction cruciale entre les cosmogonies biblique et scientifique. Ici, il n'est pas fait mention d'une quelconque hypothèse nébulaire :

Un Dieu majestueux qu'on ne peut point dépeindre
[...] Dissipant le chaos, fit paraître la Terre⁵⁹³.

Ces textes appellent un commentaire : sur les six poétesses de notre corpus, quatre d'entre elles abordent des thèmes chrétiens en des termes très conservateurs. Or ce phénomène, s'il mérite d'être remarqué, est également relatif. Sans prétendre mener une analyse exhaustive de sociologie historique, certains faits relatifs à l'histoire de l'enseignement et de l'éducation des jeunes filles peuvent apporter des éléments d'analyse. Les deux poèmes de Lahaef et Triaire-Dumas paraissent essentiellement dans les années 1840, soit trente ans avant la parution des grands succès de Camille Flammarion, mais aussi avant la loi Camille Sée de 1880, qui organise enfin un véritable enseignement secondaire incluant des matières scientifiques pour les jeunes filles⁵⁹⁴. Jusque-là, le clergé conservait une certaine emprise sur l'éducation d'une grande majorité d'entre elles, et ce, malgré la préexistence d'ouvrages ou de traités de vulgarisation à destination d'un public non informé – ou féminin – comme *L'Astronomie des dames* de Lalande (1795). Il n'est donc pas étonnant qu'on retrouve sous la plume d'écrivaines des odes au Créateur ou des cosmologies bibliques. Pour autant, il faut se garder de toute interprétation réductrice, concernant les poèmes chrétiens portant sur le cosmos. D'une part, il existe également une poésie féminine non seulement informée et ouverte à la science moderne, mais aussi anticléricale. Louise Ackermann en est un exemple particulièrement visible⁵⁹⁵. D'autre part, de nombreux auteurs masculins abordent les mêmes enjeux en termes très comparables, même si la plupart utilisent plus directement une apparence de savoir maîtrisé à l'appui de la démonstration, en employant notamment un vocabulaire technique.

Pour n'en donner qu'un exemple, lorsque Marc Bonnefoy met en scène Newton dans *Le Poème du XIX^e siècle*, il renverse l'*ethos* de maîtrise généralement attribué au savant, et lui fait dire l'impuissance de la science à expliquer la nature, dont les secrets n'appartiennent qu'au Créateur. Les comètes en seraient la preuve la plus éclatante, car leur mouvement échappe sans cesse à

⁵⁹³ S. Triaire-Dumas, *La Création du monde*, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁹⁴ B. Belhoste, *Les Sciences dans l'enseignement secondaire français. Textes officiels*, *op. cit.*, vol. 1, p. 469. Au passage, en 1897, le programme de sciences contenait encore et surtout un chapitre d'« économie domestique » commençant par le « rôle de la femme dans l'administration de la maison », la « nécessité de l'ordre, de la prévoyance, de l'économie sur l'habitation », etc.

⁵⁹⁵ Pour autant, comme nous le verrons, c'est généralement à l'aune de sa féminité que ses qualités poétiques sont évaluées, par le critique Caro ou Mme Penquer. Par ailleurs, Louise Ackermann a bénéficié à titre privé d'une éducation ouverte aux sciences et anticléricale à l'initiative de son père. L. Ackermann, *Ma vie*, Paris, Lemerre, 1885, p. iv-v.

l'observateur. Ce reproche est d'ailleurs assez faux, puisque c'est par le calcul que Halley est parvenu à prédire le retour de la célèbre comète qui porte son nom, 76 ans avant sa réapparition en 1758. Pourtant, le personnage de Newton lui-même affirme :

Et si rapide court la comète implacable,
Son but est dans le ciel tellement reculé,
Que le puissant soleil lui-même est incapable
D'arrêter, de fixer cet astre échevelé.

Et des siècles entiers sans s'égarer il vole
Sur l'orbite que Dieu lui marqua de sa main.
À travers l'Infini s'ouvre sa parabole,
Dont la mesure échappe à tout calcul humain⁵⁹⁶ !

Dans la personnification de la comète, le lexique scientifique relatif au mouvement du corps céleste (l'« orbite », la « parabole ») côtoie le registre chrétien dès la seconde strophe, qui fait allusion à Dieu en termes anthropomorphiques. Le substantif « parabole » peut être lu comme une syllepse désignant aussi bien la forme de la trajectoire d'une comète que les récits allégoriques rapportés par le Christ dans la Bible⁵⁹⁷. La comète incarne un mystère qui perdure dans la science astronomique, ainsi qu'une résistance de l'univers à notre investigation.

Cette position défaitiste à l'égard de la science, curieusement adoptée par le personnage de Newton, n'empêche pas une vision positive de certaines découvertes à d'autres endroits du poème, ni même un éloge du calcul astronomique ou de Le Verrier⁵⁹⁸. Chez Bonnefoy, la critique de certaines branches de la science est donc relative et variable – ce qui n'est pas sans dénoncer la faiblesse de certains raisonnements du poète. Cette variation peut toutefois s'expliquer aussi par l'ambition générale du texte, visant à apporter des éléments de réponse au « doute » qui caractérise le siècle : il s'agit d'une récupération des figures d'autorité de la science, qui deviennent des porte-paroles à peine masqués de la religion chrétienne. L'astronome Newton, présenté comme un guide spirituel, s'oppose donc peut-être ici à Laplace, le calculateur incroyant⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ M. Bonnefoy, *Le Poème du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹⁷ Un autre exemple original de ce type de syllepse est le poème intitulé « La Parabole » d'Henri Allorge, dans *L'Âme géométrique* : « Course de la comète, errante voyageuse, / À travers les soleils, l'éther, les nébuleuses ; / [...] Image, qui faisais entrer dans les cœurs frustes / L'enseignement du Christ et ses rêves augustes [...] » (Paris, Plon-Nourrit, 1906, p. 34-35, [in] H. Marchal [dir.], *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 369).

⁵⁹⁸ « L'homme est grand. D'ici-bas il mesure l'étoile. / Il cherche et tout mystère à ses yeux se dévoile ; / Il surprend les secrets du divin ouvrier. / Sa vision du ciel est si vraie et si nette, / Qu'avec la plume seule il trouve une planète : / Demandez à Leverrier [*sic*] ! » M. Bonnefoy, *Le Poème du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁹⁹ Pour d'autres exemples de critiques du pouvoir de la science au nom de la foi, voir aussi É. Alavaill, *Dieu existe-t-il ?* Paris, Levaillant, 1871, p. 7-8, et G. Le Vavas seur*, *À la comète. Toast*, Alençon, Renaut de Broise, 1881. Pour Alavaill, le calcul est dépassé par le caractère innombrable des mondes (« Il en est que nos yeux ne pourront jamais voir, / Perdus dans le lointain, et que l'Astronomie, / Dans sa haute science, a

Or, si le refus d'un monopole de la science sur la connaissance du monde peut mener au dogmatisme religieux comme chez de Lahaef ou Triaire-Dumas, il peut également justifier un scepticisme et un relativisme globaux, qui engagent la disqualification de tous les discours cosmologiques, scientifiques ou non. C'est une thèse qui apparaît dans *L'Âne* de Victor Hugo (1880), où figure une longue diatribe à l'encontre de tous les systèmes du savoir humain, dénonçant la vanité de la science. L'argument de ce poème rejoint un débat plus général sur ce que la société commence à interpréter comme une prétention exagérée de la science à se constituer en « nouvelle idole » – un thème repris par Richepin à la même époque⁶⁰⁰. Le calcul y est notamment désigné par la métaphore d'un moulin à vent, dont les quatre ailes sont les domaines des sciences déchues de la Tour de Babel. Par leur mouvement circulaire et gratuit, elles symbolisent l'impossibilité de parvenir à une quelconque connaissance définitive sur le monde :

Sur la montagne informe où la brume séjourne,
 Dans l'obscur aquilon la Tour des langues tourne
 Sur quatre ailes : calcul, dogme, histoire, raison ;
 Les savants, gerbe à gerbe, y portent leur moisson ;
 Et, tombant, surgissant, passantes éternelles,
 S'évitant, se cherchant, les quatre sombres ailes
 Se poursuivent toujours sans s'atteindre jamais⁶⁰¹ [...].

Ce passage du poème de Hugo reprend et renverse plusieurs métaphores bibliques. D'abord, l'image de la montagne se mêle au *topos* de la Tour de Babel. La montagne est une allusion possible à la « montagne de Dieu », où le divin apparaît à Moïse sous la forme d'un buisson

peine à concevoir. » *Ibid.*). Pour Le Vavasseur, la science est insuffisante à satisfaire l'imagination, emportée toujours plus loin par son désir de percer les mystères de la nature : « La Science a beau dire : Un peu de patience ! / La Curiosité devance la Science / Et le rêveur croit plus à ce qu'il a rêvé / Qu'à la réalité simple du fait prouvé. » Bien que l'époque soit au savoir plus qu'à la religion (« Les dieux s'en sont allés ; la science est aux hommes », *ibid.*, p. 1), le « chiffre » est dit « impuissant et rigide ». La comète apparaît alors comme un rappel de l'insuffisance de la raison humaine, une « lueur d'en haut » que « Le bon Dieu fit exprès pour éclairer les hommes », pour « guider le penseur, l'artiste et le poète / Et, pour nous maintenir dans le chemin qu'il faut » (*ibid.*, p. 3-4).

⁶⁰⁰ Dans l'adresse initiale des *Blasphèmes* à Maurice Bouchor, le poète Jean Richepin (1849-1926), précédemment condamné pour outrage aux bonnes mœurs suite à la publication de *La Chanson des Gueux* (Paris, Librairie illustrée, 1876), affirme avoir écrit contre la religion, dont la science serait un autre visage : « Partout où se cachait l'idée de Dieu, j'allai vers elle pour la tuer. Je poursuivais le monstre sans me laisser effrayer ni attendrir, et c'est ainsi que je l'ai frappé jusque dans ses avatars les plus subtils ou les plus séduisants, j'entends le Concept de Cause, la foi dans une Loi, l'apothéose de la Science, la religion dernière du Progrès. Voilà ce que j'ai fait, et, quelle qu'en doive être l'issue, je ne saurais m'en repentir » (*Les Blasphèmes*, Paris, Maurice Dreyfous, 1884, p. 6). S'inscrivant en marge d'un enthousiasme général pour les nouveaux savoirs, il constate avec résignation que son combat contre le triomphalisme restera certainement lettre morte, car « [I]es hommes de science ne consentiront jamais à mépriser les formules des découvertes qui font leur gloire et à les considérer comme une pure logomachie » (*ibid.*, p. 4).

⁶⁰¹ V. Hugo, *L'Âne*, [in] *Œuvres complètes – Poésie*, Paris, Robert Laffont, 1985 [1880], vol. 3, p. 1048.

ardent⁶⁰². Quant à l'épisode de la Tour de Babel, dans la Genèse, ce récit marque la fin d'un rêve de maîtrise grâce à la connaissance symbolisée par le langage, Dieu empêchant les hommes de se comprendre par crainte de leur pouvoir⁶⁰³. L'image est d'autant plus importante qu'elle désigne en creux une intention souvent affichée par Hugo de faire de la poésie une langue totale, instrument de la réunion et de la synthèse de tous les discours : philosophie, science, arts et littérature⁶⁰⁴. Ensuite, la métaphore du blé dont les savants font la moisson évoque la parabole du semeur dans l'Évangile selon Saint-Marc, dont la conclusion est un appel à l'intelligence qui peut rester sans réponse : « Entende, qui a des oreilles pour entendre⁶⁰⁵ ! » Par ailleurs, dans ce passage comme dans beaucoup d'autres, le chiffre quatre apparaît de manière récurrente. La critique Claude Rétat propose d'y voir une allusion à l'équation divine, ramenée aux quatre branches du X, l'inconnue

⁶⁰² « Moïse faisait paître le petit bétail de Jéthro, son beau-père, prêtre de Madiân ; il l'emmena par-delà le désert et parvint à la montagne de Dieu, l'Horeb. L'Ange de Yahvé lui apparut, dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. [...] Dieu l'appela du milieu du buisson. "Moïse, Moïse", dit-il, [...] "Je suis le Dieu de ton père, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob." Alors Moïse se voila la face, car il craignait de fixer son regard sur Dieu. » Exode (3:1), *La Bible, op. cit.*, p. 97. On peut également penser à l'image du Mont de vertu, métaphore de l'apprentissage de la loi morale. Voir Isabelle Pantin : « L'histoire du Mont de Vertu remonte au moins à Hésiode, cité par Platon dans les *Lois* : "Hésiode [...] dit que la route du vice est plane et permet de cheminer sans sueur, car elle est fort courte ; mais devant la vertu, [...] les dieux immortels ont mis la sueur : long, ardu est le sentier qui y mène, et âpre tout d'abord ; mais atteints seulement la cime, et le voici dès lors aisé à supporter, pour difficile qu'il soit" (IV, 718e-719a) ». I. Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle, op. cit.*, p. 108. Voir aussi H. Franchet, *Le Poète et son œuvre, d'après Ronsard*, Paris, Champion, 1923, p. 103-113.

⁶⁰³ « Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. [...] Ils dirent : "Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! [...]" Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : "Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres." » (Genèse [11:1-9]), *La Bible, op. cit.*, p. 43. La Genèse situe le récit de la Tour de Babel en Chaldée, terre légendaire de l'invention de l'astronomie ; les origines de cette histoire font l'objet d'une analyse philologique par François Lenormant, dans son *Histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques. Les origines, les races et les langues*, Paris, A. Lévy, 1881-1888, p. 115-118.

⁶⁰⁴ C'est un argument de la « Réponse à un acte d'accusation », dans laquelle Hugo prétend ouvrir la poésie à tous les mots et à toutes les langues sociales, et « mêl[er], confondu, nivelé sous le ciel / L'alphabet, sombre tour qui naquit de Babel » contre la « vieille ânerie » du monarchisme littéraire (*Les Contemplations, [in] Œuvres poétiques, op. cit.*, vol. 2, p. 495-498). Cette ambition synthétique fonde le sacerdoce et le prophétisme du poète. Voir notamment le livre VI de *William Shakespeare*, intitulé « Le beau serviteur du vrai » (*op. cit.*, p. 400).

⁶⁰⁵ « [Jésus] enseignait beaucoup de choses en paraboles et il leur disait dans son enseignement : "Écoutez ! Voici que le semeur est sorti pour semer. Et il advint, comme il semait, qu'une partie du grain est tombée au bord du chemin, et les oiseaux sont venus et ont tout mangé. Une autre est tombée sur le terrain rocheux où elle n'avait pas beaucoup de terre, et aussitôt elle a levé, parce qu'elle n'avait pas de profondeur de terre ; et lorsque le soleil s'est levé, elle a été brûlée et, faute de racine, s'est desséchée. Une autre est tombée dans les épines, et les épines ont monté et l'ont étouffée, et elle n'a pas donné de fruit. D'autres sont tombés dans la bonne terre, et ils ont donné du fruit en montant et en se développant, et ils ont produit l'un trente, l'autre soixante, l'autre cent." Et il disait : "Entende, qui a des oreilles pour entendre !" » Marc (4:1-9), *La Bible, op. cit.*, p. 1703-1704.

universelle⁶⁰⁶. Mais si le calcul apparaît dans le discours de l'âne comme une forme de la vanité du savoir, liée à l'imaginaire de la chute et du châtement divin, nulle figure transcendante ne vient compenser cette perte. Selon l'animal, l'inconnu n'appelle pas à la confiance en Dieu, mais plutôt à constater la futilité de toute prétention à connaître et à comprendre l'ordre du monde. L'âne choisit donc d'abandonner le savoir au profit d'un hédonisme matériel aux accents lafontainiens⁶⁰⁷, qu'il revendique avec provocation auprès de Kant, figure de proue de la métaphysique et de l'idéalisme :

Il est temps que, rentrant dans le vrai, je me gratte
L'échine aux bons cailloux du vieux globe éternel.
Je vois le bout vivant du funèbre tunnel,
Et j'y cours. J'aperçois, à travers les fumées,
Là-bas, ô Kant, un pré plein d'herbes embaumées,
Tout brillant de l'écrin de l'aube répandu,
De la sauge, du thym par l'abeille mordu,
Des pois, tous les parfums que le printemps préfère,
Où ce que la sagesse aurait de mieux à faire
Serait de se vautrer les quatre fers en l'air.
Or, étant libre enfin, et ne voyant, mon cher,
Ici, pas d'autre ânier que toi le philosophe,
Pouvant finir mon chant de bête brute en strophe,
Je m'en vais, comme Jean au désert s'en alla,
Et je retourne heureux, rapide, et plantant là
L'hypothèse béate et le calcul morose,
Et les bibles en vers et les traités en prose,
Locke et Job, les missels ainsi que les Phédons,
De l'idéal aux fleurs, du réel aux chardons⁶⁰⁸.

Mais malgré les derniers vers, l'âne reste une figure du scepticisme ou de la docte ignorance, plutôt que de l'ignorance proprement dite. S'il a réputation de bêtise, il évoque aussi l'iconographie biblique, puisqu'il est l'animal modeste qui aurait eu l'honneur de porter le Christ. Il symbolise donc également la doctrine de la simplicité d'esprit, qui est la marque des bons fidèles dans le christianisme. Enfin, le « chant de bête brute » se déploie sur un mode faussement triomphal : premièrement, l'âne fustige moins l'impuissance de la science que son accointance avec la mélancolie. Si le calcul est « morose », ce n'est pas seulement que sa pratique est ardue ; c'est aussi parce que réduire le monde à des équations engage un désenchantement métaphysique et, par suite, un relativisme général. Deuxièmement, si l'âne hugolien ne raconte pas les mythes comme celui d'Apulée, il retrace aussi à sa façon l'histoire du savoir et de ses destinées, ou celle de ses

⁶⁰⁶ « Cet X a quatre bras pour embrasser la Terre. » V. Hugo, *Dieu*, *op. cit.*, p. 1106. Fréquemment, cette équation sert à réaffirmer le mystère du divin. « X reste X », écrit-il dans *Contemplation suprême* ([in] *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1969, p. 115-116). Voir C. Réat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS éditions, 1999.

⁶⁰⁷ Voir la fable « Le Vieillard et l'Âne », dans laquelle l'animal préfère à la prudence un bien-être du corps, en termes assez similaires au discours de l'âne de Hugo. J. de La Fontaine, *Fables*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 221.

⁶⁰⁸ V. Hugo, *L'Âne*, *op. cit.*, p. 1102-1103.

représentants. Kant, Locke, Job, ainsi que tous les astronomes font partie d'un panthéon dévoyé, mais qui l'emporte à la fin du poème.

En effet, dans la dynamique de l'échange, ce n'est pas l'âne, mais le « penseur » qui clôt le texte. Décrivant la marche ascensionnelle de l'homme vers le progrès, ce dernier affirme l'importance de l'erreur même :

Du fond de l'idéal Dieu serein nous fait signe ;
Et, même par le mal, par les fausses leçons,
Par l'horreur, par le deuil, ô Kant, nous avançons⁶⁰⁹.

Une figure divine résiste donc à l'épreuve des échecs de la science, bien que celle-ci mette en péril les dogmes religieux et la foi. La valeur du calcul n'est pas niée, elle est simplement remise à sa juste place, car la science ne peut avoir le dernier mot de la création.

Pourtant, à l'échelle du poème, ces quelques vers peuvent-ils faire le poids contre les onze sections consacrées au discours de l'âne ? Son éloquence peut légitimement mettre en doute l'efficacité du revirement final dans la section « sécurité du penseur », qui doit contrebalancer les « tristesses » de l'âne et du philosophe. C'est qu'en réalité, contrairement aux poèmes de Gabrielle Cazavan ou de Marc Bonnefoy, *L'Âne* n'a pas pour point de départ un respect du dogme religieux. Au contraire, c'est la nécessaire relativité de toutes les formes de pensées dogmatiques qui motive le discours du personnage. De fait, le thème principal du poème de Hugo n'est ni le savoir, ni la religion, mais le doute, seul véritable gagnant – nous semble-t-il – de cette joute verbale.

À l'issue de la longue diatribe de l'âne, et malgré sa résolution finale, le lecteur est confronté à un choix presque impossible : renoncer à connaître le cosmos, ou accepter d'échouer éternellement à le connaître en dépit d'un espoir de progression. Le « penseur » engage même à céder à une autre forme de dogme ou d'arbitraire, par une aveugle confiance en la providence. Dieu, pas plus que la science, n'est donc sauvé par la logique ou la rationalité, mais peut-il l'être par la foi, que viennent de miner les centaines de vers du discours de l'âne ? Dans l'univers métaphysique de Hugo, l'acceptation de l'erreur est une façon de justifier le recours à l'intuition dans l'élaboration de sa propre mythologie religieuse. Mais pour bien d'autres poètes, ce malaise (que Hugo exprime avec tant de justesse dans *L'Âne*) n'est souvent pas résolu – et s'il l'est, c'est généralement au détriment de toute forme de croyance.

2. *Désuétude de la religion, victoire du rationalisme*

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 1111.

À partir des années 1870, les positions très conservatrices et négatrices à l'égard des progrès de l'astronomie deviennent assez marginales dans les poèmes du ciel. Dans un grand nombre de cas, la science apparaît plutôt comme l'étalon incontournable de l'objectivité, qui impose d'autres conceptions du cosmos irréconciliables avec l'ancienne forme du monde. Celle-ci peut faire l'objet d'allusions amères ou nostalgiques, prenant pour preuves un certain nombre de découvertes marquantes de l'astronomie qui montrent l'inanité de la cosmologie chrétienne et la disparition inéluctable d'une vision peut-être plus rassurante de l'univers. Parmi celles-ci, les distances incommensurables, la spectroscopie et la mort des étoiles servent de prétexte à la destruction critique de la foi, définie comme une confiance naïve en la providence que tout semble démentir dans l'ordre de la nature. Or ce bouleversement épistémologique, impliquant une critique de la religion, provoque également une remise en cause du langage poétique lui-même, dont les images, les métaphores et les périphrases peuvent apparaître comme de plus en plus démodées. Les thèmes liés aux découvertes de la science de l'univers, parfois jugées responsables du désenchantement des cieux, sont alors convoqués au nom d'un renouvellement des registres sublimes, lyriques ou pathétiques, à la faveur d'un réalisme astronomique.

a) L'échelle du cosmos et l'insignifiance de l'homme : une nouvelle révolution copernicienne ?

Ce que la plupart des poètes matérialistes du second XIX^e siècle retiennent des découvertes ou données astronomiques de leur temps, c'est avant tout l'impossibilité du finalisme qui caractérise les doctrines religieuses, à commencer par le catholicisme. La question de la vraie mesure de l'univers apparaît bien souvent comme un clair démenti à la cosmologie biblique, au monde clos de l'aristotélisme augustinien, mais aussi à l'idée même de providence liée au statut particulier de l'humanité et de la Terre au sein du cosmos. C'est en quelque sorte une nouvelle « révolution copernicienne » qui s'opère, avec la divulgation massive de ce constat : l'incommensurable insignifiance de la race humaine à l'échelle du cosmos.

La « révolution copernicienne » désigne au départ, dans l'histoire des sciences, le bouleversement des mentalités provoqué à retardement par la théorie de l'héliocentrisme ; elle est ensuite appliquée à de nombreux phénomènes, et notamment à la métaphysique par Kant qui entend effectuer sa propre « révolution copernicienne » avec la *Critique de la raison pure*. Plus d'un siècle après lui, Freud fait de la découverte de Copernic la première grande blessure narcissique de l'humanité, avant la théorie de l'évolution de Darwin et celle de l'inconscient par lui-même⁶¹⁰.

⁶¹⁰ « La destruction de cette illusion narcissique se rattache pour nous au nom et à l'œuvre de Nicolas Copernic, au XVI^e siècle. Longtemps avant lui, les pythagoriciens avaient douté de la position privilégiée de la Terre et Aristarque de Samos avait énoncé au III^e siècle avant Jésus-Christ que la Terre était bien plus

Indirectement, le propos de Freud est peut-être le symptôme d'un effet de réactivation traumatique causé par le darwinisme à l'égard de la cosmologie. La théorie de l'évolution apparaîtrait alors comme la confirmation d'une insignifiance de la race humaine au sein de la nature et de l'univers, après la perte de la centralité de la Terre.

Certains historiens, à l'instar de Jean-François Stoffel, ont bien montré ce que ce préjugé freudien avait de faux, en particulier pour la période de réception immédiate de Copernic, de la Renaissance au XVII^e siècle⁶¹¹. Pour Stoffel, à cette époque, la théorie de l'héliocentrisme n'a en aucun cas provoqué une blessure narcissique ou une vexation, mais elle correspond au contraire à une valorisation logique du Soleil, ainsi qu'à un éloignement de la Terre par rapport aux lieux traditionnellement dépréciés, tels que le bas ou l'Enfer. Cependant, Stoffel reconnaît l'importance de ce préjugé négatif à l'encontre de la découverte de Copernic, qui perdure dans les mentalités. Il y voit la conséquence émotionnelle de la perte non pas de la centralité de la Terre à l'échelle du monde, mais de la forme rassurante du cosmos elle-même. Reprenant les analyses d'Alexandre Koyré dans *Du monde clos à l'univers infini*, il affirme que

les conséquences de l'infinitisation de l'Univers, maintes fois étudiées, se révéleront autrement plus importantes que la perte de notre centralité et auront pour thèmes la mort de Dieu, l'insignifiance de l'Homme, le silence de l'Univers, ou la déchirure de notre monde⁶¹²...

Ce propos reflète très fidèlement l'univers poétique de nombreux auteurs de notre corpus, qui tirent des conclusions matérialistes à partir des découvertes de l'astronomie, à l'encontre des cosmologies chrétiennes. De fait, malgré le constat formulé par Stoffel d'une erreur majoritairement partagée sur la portée de l'héliocentrisme copernicien, il est révélateur que l'idée d'une « blessure » narcissique relative à cette théorie apparaisse à l'issue du long XIX^e siècle, sous la plume de Freud. L'expression du psychanalyste reflète l'argument d'un très grand nombre de poèmes cosmologiques, qui évoquent l'échelle de l'univers telle qu'elle se présente au public à compter du milieu du siècle, ainsi que sa constitution ou la nature de ses mouvements. Lorsque Freud établit un lien entre la perte de la centralité de la Terre dans les modèles cosmologiques et la pensée évolutionniste de Darwin, il fait état d'une convergence réelle des débats portant sur la question de la place de l'espèce humaine au sein de l'univers et à travers l'histoire de la création, une place qui

petite que le Soleil et se mouvait autour de ce corps céleste. Même la grande découverte de Copernic avait donc déjà été faite avant lui. Mais lorsqu'elle fut l'objet d'une reconnaissance universelle, l'amour-propre des hommes avait connu sa première vexation, la vexation cosmologique. » S. Freud, « Une difficulté de la psychanalyse », [in] *Œuvres complètes – Psychanalyse*, vol. 15, Paris, PUF, [1917] 1996, p. 46-47.

⁶¹¹ J.-F. Stoffel, « La révolution copernicienne et la place de l'homme dans l'univers. Étude programmatique », *Revue philosophique de Louvain*, 1998, vol. 96, n° 1, p. 7-50.

⁶¹² *Ibid.*, p. 43.

semble pour beaucoup s'amenuiser à mesure des découvertes⁶¹³. Cette convergence est encore renforcée par les hypothèses sur la vie extraterrestre, souvent inspirées de la théorie transformiste, puis évolutionniste⁶¹⁴, et qui sont un sujet de discorde pour les défenseurs du dogme catholique⁶¹⁵. La pluralité des mondes habités, rendue plausible par l'incommensurabilité de l'univers⁶¹⁶, est un motif supplémentaire de décentrement cosmologique venant relativiser la valeur descriptive de la

⁶¹³ Un tel constat peut d'ailleurs faire l'objet d'interprétations diverses, soit qu'elle confirme pour les uns l'incompatibilité de la religion avec les sciences modernes, soit qu'elle ouvre la voie de leur réconciliation. Pour Flammarion, dans *Dieu dans la nature* (1867) : « L'hypothèse zoologique qui regarde l'homme comme descendant de quelque race simienne anthropoïde n'est ni immorale, ni antispiritualiste. [...] Quant au reproche de matérialisme imputé à toutes les formes de la théorie du développement, nous avons vu [...] que la théorie de la gravitation, comme un grand nombre d'autres découvertes, fut accusée d'être subversive de la religion naturelle. Où en serait-on s'il fallait écouter les plaintes de tous les théologiens transis ? / Loin d'avoir une tendance matérialiste, cette hypothèse [...] nous paraît au contraire le développement d'un plan grandiose et admirable, et nous présente le tableau de la prédominance toujours croissante de l'esprit sur la matière » (C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, op. cit., p. 231). Selon lui, la théorie de l'évolution donnerait des arguments incontestables à l'élévation progressive de l'humanité vers « la notion de la justice et de la morale » (*ibid.*, p. 227), une idée que l'on retrouve dans un poème ultérieur de Sully Prudhomme intitulé *La Justice* : « Tous ces corps, tes chefs-d'œuvre et ton honneur, ô Terre, / Comme tes plantes ont germé, / Et de chacun le germe a crû, dépositaire / D'un souffle originel, d'un type héréditaire / Après mille ébauches formé. » [In] *Œuvres de Sully Prudhomme*, Paris, Lemerre, 1882, vol. 5, p. 188.

⁶¹⁴ Les romans-feuilletons du géologue et botaniste Pierre Boitard (1789-1859) sont un exemple de ces influences réciproques. Il est d'abord l'auteur d'un récit très critiqué inspiré par le transformisme selon Lamarck, « L'Homme Fossile » (*Magasin universel*, avril 1838, vol. 5, p. 209-240). La même année, il fait paraître dans le *Musée des familles* un ensemble d'*Études astronomiques*, histoire d'une pérégrination astrale fantaisiste à prétention vulgarisatrice. Le personnage principal, guidé par le « diable boiteux » de Lesage, découvre les populations des planètes du système solaire, plus ou moins différenciées par ordre croissant d'élévation morale en fonction de leur proximité avec le Soleil. Sur Mercure, par exemple, les habitants sont pareils à des singes. Sur Mars, ils « ressembl[ent] à s'y méprendre à des nègres du Congo », selon une interprétation raciste de la théorie transformiste. Au contraire, sur Jupiter où le raffinement des mœurs est poussé à l'extrême, les femmes sont d'une élégance caricaturale et ont perdu l'usage de leurs pieds à force d'indolence. Quant à la Lune, elle est habitée par les dinosaures. P. Boitard, *Études astronomiques*, [in] *Musée des familles. Lectures du soir*, Paris, 1838, n° 5.

⁶¹⁵ La question de la pluralité des mondes habités fait l'objet de prises de position théologiques dès le Moyen-Âge. D'un côté, elle entre en contradiction avec la cosmologie aristotélicienne et pose des problèmes de cohérence dogmatique. En effet, pour des raisons théologiques, il semble difficile d'accorder l'hypothèse d'une vie extraterrestre avec les Écritures qui proclament l'unicité du genre humain descendant du couple originel, ou la prédestination des habitants de la Terre après la venue du Sauveur. À l'inverse, la pluralité des mondes habités peut apparaître comme compatible avec la hiérarchie des êtres dans l'angélogologie chrétienne. La plupart du temps, au XIX^e siècle, cette hypothèse est plutôt récupérée par diverses cosmologies qui s'imposent comme des alternatives à la religion catholique. Voir O. Boulnois (dir.), *La Puissance et son ombre, de Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier, 1994, p. 46-52 ; E. Grant, « Medieval and seventeenth-century conceptions of an infinite void space beyond the cosmos », *Isis*, 1969, vol. 60, n° 1, p. 39 ; G. Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, op. cit., p. 384 ; M. Nathan, *L'Âme et les étoiles. Pluralité des mondes et métempsycoses stellaires au XIX^e siècle (1835-1864)*, op. cit.

⁶¹⁶ Un argument récurrent en faveur de l'existence d'une vie extraterrestre s'appuie sur une logique relativiste : étant données les dimensions de l'univers et la multiplicité des galaxies comme des systèmes stellaires, il est peu probable que la Terre soit la seule planète habitable au sein du cosmos. Fontenelle emploie cet argument pour défendre l'habitabilité de la Lune, par une comparaison de ses adversaires incrédules à un bourgeois parisien qui, n'ayant jamais vu Saint-Denis, ne croirait pas cette ville peuplée (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Leroy, [1686] 1820, p. 33-34). Flammarion propose un aperçu condensé des philosophes ayant tenu des propos comparables – auxquels il souscrit – dans *La Pluralité des mondes habités* (op. cit., 1862, p. 15-16, p. 51-55, etc.).

Bible. Les trois « blessures narcissiques » identifiées par Freud dans l'histoire de la civilisation tiennent donc à trois questions fondamentales auxquelles la religion apportait autrefois des réponses satisfaisantes : la forme du monde, l'origine de l'homme, l'avenir de l'âme. Après Copernic, Darwin et Freud lui-même, la Bible ne semble plus à même d'apporter une réponse satisfaisante à ces enjeux.

Bien que l'expression de « révolution copernicienne » renvoie à certains abus de langage, il n'est donc pas anodin qu'elle prenne racine au cours du XIX^e siècle. Cette formulation nous semble d'autant plus appropriée pour définir le malaise « astronomico-religieux » de certains auteurs que les savoirs sur le cosmos, s'ils ne sont pas toujours nouveaux, font l'objet d'une prise de conscience à retardement. C'est notamment le cas en ce qui concerne l'échelle de l'univers ou la nature des corps célestes. Le sentiment de perte est alors bien réel, et transparaît dans les poèmes de Cazalis ou de Louise Ackermann, sur le mode de l'angoisse, de l'amertume ou de la dérision. Tout effort d'intellection apparaît à la fois prodigieux et inutile, puisque l'énormité de l'univers semble relativiser – voire infirmer – notre prétention à devenir « maîtres et possesseurs » de la nouvelle Nature.

La question des distances entre les astres, les mondes et notre Terre est en effet un leitmotiv de tous les manuels de vulgarisation d'astronomie. Les raisons de cette insistance tiennent à plusieurs facteurs : les mesures de l'espace sont d'abord un moyen de frapper l'imagination, d'où l'usage de certaines métaphores visant à démontrer, par des images familières, l'insignifiance de la mesure de l'homme à l'échelle de l'univers, dans l'espace comme dans le temps. L'image du voyage en train est une des plus répandues. On la trouve dans *l'Astronomie populaire* de Camille Flammarion, qui calcule la durée et la distance d'un trajet entre les astres :

Ainsi notre soleil, étoile dans l'immensité, est isolé dans l'infini, et le soleil *le plus proche* trône à huit trillions, ou huit mille milliards de lieues de notre séjour terrestre. Malgré sa vitesse inimaginable de 75 000 lieues par seconde, la lumière marche, court, vole pendant trois ans et six mois pour venir de ce soleil jusqu'à nous... – Le son emploierait trois millions d'années pour franchir le même abîme. – À la vitesse constante de soixante kilomètres à l'heure, *un train express parti du soleil Alpha du Centaure n'arriverait ici qu'après une course non interrompue de près de soixante millions d'années.*

Déjà nous l'avons remarqué : un pont jeté d'ici au Soleil serait composé de 16 600 arches de la largeur de la Terre, et pour atteindre le soleil le plus proche il faudrait ajouter 222 000 ponts pareils l'un au bout de l'autre...

C'est là notre étoile VOISINE⁶¹⁷.

⁶¹⁷ C. Flammarion, *Astronomie populaire, op. cit.*, p. 736. Cette image apparaît déjà chez Jules Verne dans un discours de Michel Ardan : « Savez-vous quel temps il faudrait à un train express pour atteindre la Lune ? Trois cents jours. Pas davantage » (*De la terre à la lune*, Paris, J. Hetzel & C^{ie}, 1865, p. 110).

Toutes les ressources typographiques sont employées pour mettre en valeur le caractère irreprésentable du phénomène. Et pourtant, la référence au pont ou au train express s'apparente à une expérience de pensée, visant à ramener avec pédagogie l'inimaginable au monde connu du lecteur. Les chiffres marquent le caractère démesuré des distances, produisant par là un curieux effet de proximité de l'inatteignable, joignant les proportions astronomiques aux objets familiers. Vitesse et distance, catégories du temps et de l'espace, sont caractérisées par des images qui se veulent amusantes et efficaces, mais surtout, qui ramènent les distances cosmiques à des étalons de mesure humains.

Ce choix tient à une seconde raison pouvant expliquer l'insistance de nombreux manuels sur cet éloignement : la mesure de l'espace et la détermination d'une échelle sont les bases de toute cosmographie, et par suite, de toute cosmologie. Or, apprécier la taille de l'univers, c'est également jauger celle de l'homme, insignifiante au regard des distances astronomiques. Dans bien des cas, ce travail de visualisation est d'ailleurs présenté comme un devoir moral, l'être humain devant se confronter à la petitesse et à la relativité de son existence devant les réalités de la science – mimant en quelque sorte l'humiliation du chrétien devant Dieu⁶¹⁸. Cette injonction récurrente, qui s'apparente à un exercice de mortification laïque, marque l'influence durable de Pascal dans l'établissement d'une valeur éthique de la cosmographie⁶¹⁹. Mais dans le cas de Flammarion, une contrepartie au rappel de la grande médiocrité de l'échelle humaine en comparaison avec celle de l'univers est un éternel émerveillement face aux grandeurs du cosmos. L'astronome s'appuie notamment sur l'histoire des progrès de l'astronomie, et compare les connaissances de son temps avec l'appréciation des distances à l'époque de Tycho Brahe :

Combien les découvertes télescopiques et les études micrométriques de l'astronomie sidérale n'ont-elles pas transformé la notion de l'univers depuis trois siècles, depuis l'époque du grand observateur danois !

Si les étoiles voisines planent à des dizaines et à des centaines de trillions de lieues d'ici, c'est à des quadrillions, à des quintillions, à des millions de milliards de milliards de lieues que gisent la plupart des étoiles visibles au ciel dans les champs télescopiques. Quels soleils ! quelles splendeurs ! Leur lumière nous arrive de pareilles distances ! Et ce sont ces lointains soleils que l'orgueil humain prétendait faire graviter autour de notre atome ! et c'est pour nos yeux que l'ancienne théologie déclarait créées ces lumières invisibles sans le télescope ! et c'est parce que le philosophe astronome Jordan [*sic*] Bruno soupçonnait ces lointains soleils

⁶¹⁸ « Humiliez-vous donc sous la puissante main de Dieu, pour qu'il vous élève au bon moment ». Première épître de Saint Pierre (5:6), *La Bible, op. cit.*, p. 2039.

⁶¹⁹ Voir la pensée « Disproportion de l'homme » : « Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est ; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature ; et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? » B. Pascal, *Pensées, op. cit.*, p. 173.

d'être les centres d'autres univers, que l'Inquisition l'a fait brûler vif à Rome devant le peuple terrifié⁶²⁰ !

Cette fois, le mode de l'exclamation accompagne l'énonciation d'écrasantes mesures astronomiques, soutenues par une accumulation et une gradation ascendante, des « centaines de trillions » aux « millions de milliards de milliards » de lieues. En accord avec la disproportion des nombres évoqués, le sublime s'invite dans ce passage au détour des exclamations : « Quels soleils ! quelles splendeurs ! »

Avec les premières « Astronomies populaires », le grand public ne peut donc plus ignorer la réelle mesure de l'univers. L'infini, redéfini par la science moderne, prend un sens nouveau. L'idée d'un espace sans bornes n'est certes pas nouvelle, et (Flammarion le rappelle) Giordano Bruno avait déjà subi les conséquences de la défense d'une telle hypothèse. Mais comme le fait remarquer Hélène Tuzet, le monde d'avant le XIX^e siècle est un univers plein, corpusculaire, clos, rassurant par la profusion de matière qui l'habite et qui en fait un tout homogène. Au XIX^e siècle, au contraire, l'hypothèse cartésienne d'un univers sans vide est enterrée par l'adoption définitive de la théorie newtonienne⁶²¹. Les distances sont chiffrées avec précision dans les manuels, et sont d'autant plus effrayantes qu'elles s'échelonnent dans un cosmos traversé par le rien. C'est la raison pour laquelle peu de poètes prennent à leur compte l'enthousiasme lyrique de Flammarion. Nombreux sont ceux qui, au contraire, s'inquiètent de la nouvelle mesure de l'univers qui suppose une Terre suspendue dans le vide, au milieu d'un tout incommensurable.

Ainsi, Henri Cazalis, contemporain de Camille Flammarion⁶²², fait paraître en 1872 un recueil intitulé le *Livre du néant*. Cette œuvre fait la part belle au sentiment de l'insignifiance de l'homme, révélée par la véritable échelle de l'univers selon la science astronomique. Dans la section des « Pensées douloureuses ou bouffonnes », le poète connaît en rêve le frisson de l'espace infini et vide, en faisant l'expérience forcée de la mesure du cosmos :

Une nuit, en rêve, un Esprit m'apparut. « Viens, me dit-il, je veux te vouer au vertige. » Alors me saisissant par la nuque, il m'emporta devant un abîme ; et tandis que parmi les tourbillons sans but des soleils, des terres et des lunes, tel qu'un damné du Dante, j'ouvrais, épouvanté, devant ce vide mes yeux hagards, il me laissa tomber et me regarda descendre, comme une pierre dans un puits, à

⁶²⁰ C. Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 739.

⁶²¹ H. Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination*, op. cit., p. 197-200. Voir aussi A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, op. cit.

⁶²² Certains détails biographiques sur cet auteur ont été donnés au chapitre 2 (p. 100, n. 303). Pour plus d'informations, on se reportera à l'annexe 3 (p. 723). Rappelons que le *Livre du néant*, recueil paru en 1872 (la même année que *Lumen* de Flammarion), porte l'influence de Schopenhauer.

travers l'immensité de l'espace et du temps, pendant des milliers et des millions de siècles, jusqu'à ce que je fusse mort de vertige.

Je me réveillai en sursaut, et je me retrouvai et fus vraiment aise de me retrouver encore en ma tranquille maison, dans ma demeure paisible, dans l'étroit, mais doux *intérieur* de ce monde⁶²³.

Au moment de la parution de l'œuvre, ce type de scénarios est monnaie courante. Nombreux sont les récits de poètes enlevés dans les airs par des présences désincarnées, comme dans l'Apocalypse ou *La Divine Comédie*⁶²⁴. Dans cette prose de Cazalis qui, comme chez Flammarion, joue avec les frontières du genre poétique, l'accumulation soutient l'idée d'une disproportion des distances (les « tourbillons » d'astres sans nombre) et de la mesure temporelle de l'espace (les « milliers et millions de siècles »). Le *topos* de la vision cosmique est dramatisé par la mise en scène d'un déplacement involontaire vers l'infini, et réactive le motif d'un élan prométhéen vers la connaissance du monde, que le texte semble dénoncer comme un savoir dangereux ou interdit. En effet, la chute de l'extrait – littérale et littéraire – met en valeur le soulagement du sujet retombé dans son propre monde, clos et à son échelle, comme le suggère l'expression « doux *intérieur* » soulignée par la typographie. Cette forme de lâcheté complaisante s'apparente à une méconnaissance délibérée du véritable ordre (ou désordre) du monde, gouverné par le chaos. Par le détour du rêve, ainsi que par cette pirouette finale, Cazalis semble pointer du doigt un réflexe humain d'indifférence ou de fermeture aux réalités astronomiques, susceptibles de remettre en cause la confiance anthropocentrée d'une majorité à laquelle il prétend appartenir. Il provoque le lecteur, peut-être lui-même confortablement plongé dans les pages de son *Livre du néant*, en rappelant que l'impression d'ordonnance harmonieuse du cosmos repose sur une forme d'illusion d'optique, propre aux observations astronomiques naïves, et récupérée par la religion.

En effet, l'extrait opère un renversement systématique des *topoi* du voyage cosmique. Cazalis prend d'abord le contrepied du fantasme de l'envol interstellaire. Il en fait une expérience de déplacement contraint qui, loin de permettre une révélation épistémologique, métaphysique ou religieuse, provoque par sa violence le repli intellectuel et spirituel du sujet. Par ailleurs, cet envol, généralement mis en scène comme une dynamique ascensionnelle (un déplacement dans les « hauteurs » du ciel susceptible de permettre l'élévation de l'âme), se présente ici au lecteur comme

⁶²³ H. Cazalis, *Le Livre du néant*, op. cit., 1872, p. 15-16.

⁶²⁴ Dans l'Apocalypse, saint Jean est emporté dans les cieux par le Saint-Esprit. Dans la *Divine comédie*, c'est Virgile, puis Béatrice qui se chargent de guider Dante à travers les sphères. Ce modèle narratif est également un *topos* de la poésie didactique, par une sorte de sécularisation de ce motif. Dans le premier chant des *Trois règnes*, par exemple, Delille en appelle à l'astronome Delambre pour qu'il « dirig[e s]a route » vers la connaissance : « Viens ; et, sans m'effrayer du sort de Phaéton, / Que je monte avec toi sur le char de Newton ! » J. Delille, *Les Trois règnes de la Nature*, op. cit., p. 46. Plus près de Cazalis, on en trouve également un exemple dans les *Visions* de Lamartine, sur lesquelles nous reviendrons au chapitre 5 (p. 348-353).

une chute multipolaire : la descente finale vers la Terre est précédée d'une dégringolade vers les abîmes de l'espace, caractérisée par une désorientation générale aux connotations morales. Aux « tourbillons sans but » des astres démultipliés, répond le mouvement d'un sujet en perdition, comme le suggère la comparaison du poète avec « un damné du Dante ». Le spectacle terrifiant du chaos auquel il assiste démontre l'absence de providence à l'œuvre dans le cosmos, et par extension, l'absence de Dieu. De fait, ce tableau apocalyptique n'est pas dévoilé par l'Esprit saint, mais par « un Esprit », l'article indéfini suggérant avec ironie une réécriture spirite, voire sécularisée, du livre de saint Jean.

De nombreuses références intertextuelles viennent à l'appui de la déconstruction d'un *topos* biblique. Par exemple, l'Esprit, emportant dans l'espace le poète « par la nuque », s'apparente à une figure galiléenne par la comparaison de la chute du sujet à celle d'une « pierre dans un puits ». Cette référence inquiète au mythe de l'expérience de la chute des corps du haut de la tour de Pise⁶²⁵ tend à substituer une réminiscence d'expérience scientifique à l'éveil spirituel attendu, sur le mode de la cruauté. Or, la cruauté même de cette chute liée à une connaissance interdite en rappelle une autre : celle de la perte du jardin d'Éden. Ici, cependant, le motif est inversé, puisque l'Enfer semble se trouver dans les cieux et le retour sur Terre est vécu comme un soulagement. La cruauté à l'œuvre dans ce récit onirique dénonce donc avant tout l'absence flagrante d'un ordre divin au sein de l'univers infini, où ne règne que le chaos.

Mais dans un ultime renversement, confirmé par une revendication finale de lâcheté, Cazalis refuse de faire du poète un nouveau prophète ou le saint Jean d'une Apocalypse moderne. La comparaison de sa chute à celle d'une « pierre dans un puits » convoque en effet un dernier intertexte plus discret, qui justifie la polarisation *douloureuse* et *bouffonne* du recueil. Empêchant par un effet de discordance que le lyrisme encomiastique ne prenne le dessus, le poète semble emprunter cette comparaison clef entre le sujet et une pierre à une fable ésopique, reprise par La Fontaine sous le titre : « L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits⁶²⁶ ». Si Cazalis ne remet pas en cause les connaissances astronomiques modernes, qui viennent plutôt à l'appui d'un

⁶²⁵ Galilée aurait en effet découvert la loi de la chute des corps en jetant des boulets plus et moins lourds du haut de la tour de Pise. Selon Alexandre Koyré, l'histoire est certainement inventée. A. Koyré, « Galilée et l'expérience de Pise : à propos d'une légende », [in] *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, [1966] 1973, p. 213-223.

⁶²⁶ « Un Astrologue un jour se laissa choir / Au fond d'un puits. On lui dit : Pauvre bête, / Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir, / Penses-tu lire au-dessus de ta tête ? » J. de La Fontaine, *Fables*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 87. Dans les fables antiques, la mésaventure est parfois attribuée à Thalès ou à Diogène Laërce. Pour plus d'informations sur les sources de cette fable, voir la thèse de T. Rolland, « Le "Vieux magasin" de Jean de La Fontaine. Les *Fables*, les *Contes* et la tradition européenne du récit plaisant (XV^e-XVII^e s.) », Université Paris Sorbonne, sous la direction de P. Dandrey, soutenue le 25 novembre 2017, p. 181-182. Voir aussi H. Blumenberg, *Le Rire de la servante de Thrace : une histoire des origines de la théorie*, trad. Laurent Cassagnau, Paris, l'Arche, 2000.

imaginaire nihiliste, il semble remettre en cause la légitimité de notre prétention à connaître, que vient contredire le soulagement final du sujet. C'est précisément l'argument de la fable, qui met en accusation un fantasme de maîtrise des destinées humaines par la lecture des cieux. Celle-ci avait d'ailleurs servi de prétexte à la caricature de l'astronome Bailly à la fin du XVIII^e siècle, preuve que la transposition de la critique formulée par La Fontaine à celle de la connaissance astronomique moderne était entrée dans une forme de culture populaire⁶²⁷. Cette référence peut apparaître comme secondaire, mais elle révèle un aspect fondamental du thème du décentrement tel qu'il apparaît dans le recueil de Cazalis, à savoir le recul ironique propre à la dimension « bouffonne » de l'ouvrage, qui rappelle sans cesse la médiocrité de l'existence humaine au sein d'un cosmos indifférent. Sur le plan poétique, cette ironie amère constitue un moyen terme efficace entre les registres privilégiés de deux grands modèles : Voltaire⁶²⁸ et Baudelaire. Un second extrait subvertissant le motif pascalien des deux infinis nous semble le démontrer particulièrement.

Outre ce premier passage qui prend la mesure de l'univers comme toile de fond du chaos à l'œuvre dans le cosmos, de nombreuses sections des « Pensées douloureuses ou bouffonnes » font état de la problématique de l'infini, sujet lyrique par excellence. Or, ces textes, dans lesquels la trivialité du réel semble toujours l'emporter, renversent la référence pascalienne plus qu'ils ne la reprennent. Dans le cinquième fragment, le *topos* des deux infinis est mis en scène dans un univers urbain qui entre en résonance avec l'imaginaire baudelairien :

C'était sur une place où la lune luisait : un vieil homme en guenilles montrait pour quelques sous les étoiles, et dans un grain de blé tout un étrange monde d'infusoires. On voyait, comme des reines, les étoiles marcher, et, comme des manants, des bêtes de grain de blé se manger l'une l'autre. De l'infiniment grand à l'infiniment petit ainsi l'on allait tour à tour, étonné de ces deux abîmes, épouvanté de ces deux silences, – entre lesquels l'oreille percevait le bruit des rues et le cri du vieil homme en guenilles, à qui ces infinis faisaient gagner des sous.

Ainsi le poète, à qui le spectacle des choses fait gagner si péniblement quelques pensées et quelques rêves⁶²⁹.

Ce micro-récit repose entièrement sur la question de la mesure et de l'échelle du monde : un pauvre vieillard montre deux extrêmes de grandeur, les étoiles et les micro-organismes, à l'aide –

⁶²⁷ Voir « L'astronome B... [Bailly] se laisse tomber dans un puits, il est tombé de Carybde [*sic*] en Scylla », sans date [*circa* 1789-1792], BnF, coll. de Vinck, n° 1842, [in] A. Blum, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, Jouve, s.d., p. 145. Cette image sert d'illustration pour la page de couverture du n° 13 d'*Orages*, « La guerre des étoiles. L'astronomie entre lettres et sciences », *op. cit.* Nous la reproduisons dans l'annexe 1, illustration n°1, p. 705.

⁶²⁸ Dans *Micromégas*, le voyage interstellaire du géant sirien et de son acolyte rencontré sur Saturne sert de prétexte à une satire du dogme religieux et de la scolastique sorbonnarde, en particulier dans les chapitres 3 (« Voyage des deux habitants de Sirius et de Saturne ») et 7 (« Conversation avec les hommes »). Voir Voltaire, *Micromégas. Histoire philosophique*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, [1752] 1877, vol. 21, p. 110-112 et p. 118-122.

⁶²⁹ H. Cazalis, *Le Livre du néant*, *op. cit.*, p. 7-8.

comprend-on – de lunettes (téléscope et microscope) qui ne sont pas nommées. L'instrument de l'observation importe moins que l'impression de mise en abyme liée à ce spectacle, où les pauvres montrent d'autres « manants » que sont les bactéries. L'extrait, qui fait place à ces deux infinis mis en scène par le « vieil homme » sous le signe de l'artificialité, dénonce en creux une impossibilité pour l'homme d'entrer en rapport avec ces univers incommensurables. Cette expérience, par laquelle est dispensée une leçon de relativisme, ramène l'homme à un cadre au sein duquel il n'est ni transcendance, ni hiérarchie : l'homme ne règne pas plus sur les bactéries que les cieux ne règnent sur son propre destin. Son existence s'inscrit donc dans le règne de la matière, confirmée par le décalage entre la majesté des étoiles et la trivialité de la motivation du vieil homme, décalage résumé par la relative en fin de strophe : « à qui ces infinis faisaient gagner des sous ». Dans la dernière phrase de l'extrait, qui reprend la formule factitive (« fait gagner »), le matérialisme poussé à l'extrême investit le champ de l'imaginaire, et réduit l'onirisme à une lutte presque impossible contre l'insignifiance.

La critique latente dans cette saynète discrètement pathétique est donc double : elle porte d'abord sur une société matérialiste qui humilie autant la poésie que la science en les rapportant à des activités lucratives. Mais ce constat n'est qu'un point de départ, et dénonce tacitement une seconde réalité : l'absence de figure divine dans les deux infinis, celle-là même que Pascal déduisait pourtant de la « disproportion de l'homme ». Ce faisant, Cazalis sécularise le premier motif de ce fragment des *Pensées* qui devait mener à l'illumination religieuse⁶³⁰. Même le démonstratif pluriel « ces infinis » neutralise le potentiel sublime de l'*infini* en le dénombant, et en le rendant accessible par l'intercession d'un personnage qui est tout sauf une figure d'élection.

L'usage de l'alexandrin blanc préserve cependant une forme de lyrisme paradoxal dans la description de la scène. Faut-il voir en ce « vieil homme en guenilles » une image dévoyée de l'intercession divine ? Selon nous, certains passages de la même section le laissent à penser, comme les troisième et douzième fragments qui rapprochent Dieu d'une figure de forain ou d'entrepreneur du spectacle :

Si, en vérité, chaque être est un point entre deux éternités et deux infinis, le fou, l'assassin, le goitreux ou la prostituée, chacun de ces êtres a donc l'honneur d'être un point qui partage l'éternité et l'infini ?

⁶³⁰ En effet, le récit de Cazalis peut apparaître comme une illustration d'un passage du texte de Pascal dans lequel le philosophe procédait à une démonstration par l'absurde : « Voilà où nous mènent les connaissances naturelles. / Si celles-là ne sont véritables, il n'y a point de vérité dans l'homme, et si elles le sont, il y trouve un grand sujet d'humiliation, forcé à s'abaisser d'une ou d'autre manière. / Et puisqu'il ne peut subsister sans les croire, je souhaite, avant que d'entrer dans de plus grandes recherches de la nature, qu'il la considère une fois sérieusement et à loisir, qu'il se regarde aussi soi-même et connaissant quelle proportion il y a. » B. Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 173. Dans l'extrait précédemment cité du *Livre du néant*, cette idée apparaît, mais elle semble prise au pied de la lettre.

Et penser que, si Dieu est, tout cela et Dieu vivent en même temps, à la même heure, l'un dans l'autre !

*

[...] Pour qui est ce monde ? Pour nous ? Mais à peine arrivés, nous ne songeons qu'à nous *distraindre*, qu'à nous arracher au lourd ennui de vivre, au poids des heures monotones.

Pour Dieu ? Mais quel est le Dieu qu'un tel spectacle amuse ?

*

Fallait-il vraiment une telle mise en scène, tant de lustres, d'étoiles et de tels décors⁶³¹ ?

La modalité interrogative, généralisée dans ces trois fragments, traduit une angoisse spirituelle liée aux raisonnements métaphysiques qu'implique la connaissance du cosmos. Le premier segment évoque les catégories abstraites d'appréhension de l'univers, le temps et l'espace, considérées dans leur extension maximale (l'éternité et l'infini). Ce que le poète semble redouter ici, ce sont les implications possibles du panthéisme, posant la question de l'absence ou de la présence de Dieu y compris dans les formes les plus viles de la Création. Cette vanité de la matière ressort dans le dernier segment où les étoiles apparaissent comme un luxe inutile. La métaphore théâtrale encadre l'accumulation présente dans cette dernière phrase : les astres, « lustres » du ciel, renvoient à une « mise en scène » ou à divers « décors ». Comme dans le passage précédent, le ciel apparaît comme un spectacle, offert à nos regards par un dramaturge vulgaire qui n'existe peut-être pas, comme le suggère la formule : « Mais quel est le Dieu qu'un tel spectacle amuse ? » Or la métaphore théâtrale, ainsi que le verbe « *distraindre* » mis en valeur par les italiques, convoquent un autre motif pascalien : celui du divertissement, prévenant l'homme contre le douloureux constat de sa propre misère⁶³². Dans l'extrait, la contemplation du ciel n'appelle pas non plus à une telle prise de conscience. Elle s'apparente plutôt à une distraction puérile que partageraient les hommes et Dieu, dans un univers entièrement factice et privé de sens.

Le recueil d'Henri Cazalis reflète donc bien son titre, *Le Livre du néant* : il s'agit d'une vaste peinture de vanité, dans laquelle les réalités astronomiques montrent l'inanité de l'existence humaine. Or c'est le bouddhisme qui met l'auteur sur la voie d'un tel renoncement, au fondement de son geste d'écriture. Comme il l'écrit dans « Cosmos », quatrième section de *La Gloire du Néant* (1896) :

La sagesse serait de reconnaître, avec le Bouddha, que les phénomènes n'ont qu'une réalité incertaine, et à très peu près aucun sens, que la plupart de nos actes

⁶³¹ *Ibid.*, p. 6 et 11.

⁶³² B. Pascal, « Divertissement », *Pensées*, *op. cit.*, p. 148-154.

ou de nos pensées sont d'une insignifiance qui confine au néant, mais, en la pratique de la vie, d'agir comme si tout était réel, et d'abord la misère du monde, et le pouvoir divin de l'alléger parfois⁶³³.

En défendant une telle conception du réel, le poète propose une réponse ambiguë à la question du sens de l'existence, puisqu'il ne s'empêche pas de défendre à d'autres endroits la belle hypothèse de la chaîne des êtres, faisant de nous les maillons d'une seule et même entité. La création artistique, lorsqu'elle s'inscrit dans une pratique mimétique de l'harmonie du monde, est alors pleinement justifiée et permet de compenser la vanité de l'existence humaine. Avec un détachement très comparable à celui de Mallarmé, Cazalis ajoute :

Si l'art, avec la poésie, est l'illusion, le mensonge magnifique par lequel l'homme essaie de masquer parfois, d'orner et de parer la triste réalité de cette vie, une doctrine pessimiste ne peut que s'intéresser et s'attacher passionnément à lui, comme à l'un des plus consolants et des plus sûrs de nos libérateurs⁶³⁴.

De fait, l'auteur dénonce l'insignifiance de l'existence humaine, mais il est rattrapé par une contradiction qui tient à la force de son propre élan poétique – contradiction qu'il résout en faisant de l'art un outil de rédemption paradoxal consacrant la victoire de l'imaginaire. De façon révélatrice, les seuls passages véritablement lyriques ou évoquant une cosmologie rassurante sont ceux des sections orientales du *Livre du néant*, dans lesquelles la fiction historique l'emporte. C'est le cas pour « La sagesse d'Al-Gazali », poème sur « le célèbre philosophe Abou-Hamed-Mohammed-Ben-Mohammed-Al-Gazali, qui professait à Bagdad, naquit l'an 450, et mourut l'an 32 de l'hégire⁶³⁵ », et pour « L'ivresse de Dschelaleddin⁶³⁶ ». Là seulement, le cosmos de l'orient fantasmé est régi par une divinité panthéiste qui garantit l'élection du poète et permet la réconciliation entre le sujet et le monde, dont l'harmonie est retrouvée au sein du discours poétique⁶³⁷. Au contraire, l'univers selon l'astronomie et l'observation scientifique est représenté par la figure peu amène du vieil homme, criant dans la rue la découverte des étoiles. L'image d'un

⁶³³ J. Lahor [H. Cazalis], *La Gloire du néant*, Paris, Lemerre, 1896, p. 181.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 239. On pense à la lettre de Mallarmé à Henri Cazalis du 28 avril 1866 : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme [...]. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qu'est la vérité, ces glorieux mensonges ! [...] Je chanterai en désespéré ! » S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 697. Nous reviendrons sur cette lettre capitale au chapitre 4, p. 262.

⁶³⁵ H. Cazalis, *Le Livre du néant, op. cit.*, p. 85.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁶³⁷ « Je porte l'Esprit qui a créé les choses, je porte en moi la création, je vois réfléchies dans mon âme les mille formes par Toi revêtues ». H. Cazalis, *Le Livre du néant, op. cit.*, p. 128-129.

cosmos familier et finaliste ne peut être qu'une fiction ou, dans les mots de Cazalis, une « illusion⁶³⁸ » qu'il s'agit de chanter pour oublier la médiocrité de notre existence.

Dans le *Livre du néant*, l'infinité du cosmos est un élément central dans la construction d'un univers *poétique* avant tout. Dans les sections qui mettent en scène ce thème précis, Cazalis n'impose pas au lecteur une interprétation normative de ces sortes de contes paraboliques. Il le plonge plutôt dans un monde paradoxal, incompatible avec nos sensations, en nous laissant la liberté d'en tirer ou non cette conclusion nécessaire : l'impossibilité d'une providence divine à l'œuvre dans l'univers.

Dans un registre beaucoup plus anticlérical, Louise Ackermann défend également avec force un renoncement à tout finalisme et au sens spirituel de l'existence au nom de la science. Dans une courte autobiographie intitulée *Ma vie*, Ackermann raconte comment, née à Paris le 30 novembre 1813, elle fut élevée dans l'esprit voltairien qui correspondait aux convictions de son père. Ce dernier lui aurait transmis aussi bien le goût des études que l'anticléricalisme. Concernant ses convictions religieuses, elle affirme :

L'envie de croire ne me manquait pourtant pas. J'étais certainement, au fond, de nature religieuse, puisque j'eus plus tard des rechutes de mysticisme. Quant à la foi proprement dite, elle m'était devenue à tout jamais impossible⁶³⁹.

Elle épouse en 1844 Paul Ackermann, qui meurt de maladie deux ans plus tard. Ses poèmes portent la trace de cette douleur, et se caractérisent par un pessimisme violent qui fit scandale. Ackermann est révélée au public en 1871 par la parution des *Poésies philosophiques*, envoyées à Caro avec la dédicace « À l'auteur de la *Philosophie de Goethe*⁶⁴⁰ ». Séduit par la force de son style, le chroniqueur de la *Revue des deux Mondes* y fait paraître un article retentissant sur cette nouvelle figure du paysage littéraire français.

Or ce qu'Ackermann retient de la science – et de l'astronomie en particulier –, c'est la conviction d'une vanité absolue de notre existence, partagée par Cazalis dont elle fut proche. Plus encore, là où certains lisent dans les merveilles du ciel l'occasion de raffermir la foi, elle n'y voit que celle de la perdre :

Je ne me figure pas qu'un astronome puisse jamais être un croyant. La vue, pour ainsi dire immédiate, de l'infini dissipe, comme de légers nuages, les fables dont l'homme s'est plu à envelopper sa destinée. Il cesse de se croire un être assez important pour arrêter sur lui la pensée divine. Ce n'est pas cette humilité

⁶³⁸ Titre de la dernière section du *Livre du néant*.

⁶³⁹ L. Ackermann, *Ma vie*, Paris, Lemerre, 1885, p. vi-vii.

⁶⁴⁰ Voir L. Read, « Madame Louise Ackermann intime », préface de L. Ackermann, *Pensées d'une solitaire*, Paris, Lemerre, [1882] 1903.

chrétienne si orgueilleuse, au fond, puisqu'elle s'imagine qu'il n'a pas fallu moins qu'un Dieu pour sauver l'humanité ; c'est le sentiment de son propre néant qui saisit l'homme en face de ces espaces sans bornes. Il comprend que sa destinée, perdue dans une pareille immensité, est tout à fait insignifiante, et qu'il n'est lui-même qu'un simple atome emporté dans le mouvement universel⁶⁴¹.

L'insuffisance évidente du christianisme à donner un sens à notre place dans l'univers, médiocre à l'échelle du cosmos, est le verdict d'un procès contre le finalisme, qui caractérise la pensée religieuse :

Quel est cet idéal vers lequel la nature s'achemine à travers le temps éternel et les formes infinies ? Nous ne sommes pas le terme de son évolution. Ce n'est point pour aboutir à notre misérable humanité qu'elle a pris son élan de si loin. Ô toi qu'elle entrevoit, être futur, songe à nous qui aurons souffert et peiné pour te frayer la voie⁶⁴² !

Louise Ackermann est en effet convaincue par la pensée évolutionniste, qu'elle retient peut-être moins de Darwin que d'une critique rationaliste des dogmes chrétiens⁶⁴³. Pour elle, la foi n'a servi qu'à combler un manque épistémologique, auquel la science apporte désormais une réponse de plus en plus complète. Le prix à payer est cependant celui d'un vide métaphysique que rien ne vient racheter, comme le suggère un court poème intitulé « Le positivisme » :

Il s'ouvre par delà toute science humaine
Un vide dont la Foi fut prompte à s'emparer.
De cet abîme obscur elle a fait son domaine ;
En s'y précipitant elle a cru l'éclairer.
Eh bien, nous t'expulsons de tes divins royaumes,
Dominatrice ardente, et l'instant est venu :
Tu ne vas plus savoir où loger tes fantômes ;
Nous fermons l'Inconnu.

Mais ton triomphateur expiera ta défaite.

L'homme déjà se trouble et, vainqueur éperdu,
Il se sent ruiné par sa propre conquête ;
En te dépossédant nous avons tout perdu.
Nous restons sans espoir, sans recours, sans asile,
Tandis qu'obstinément le Désir qu'on exile
Revient errer autour du gouffre défendu⁶⁴⁴.

Les deux strophes, en opposant les versants d'une même médaille, reflètent une tension fréquemment exprimée par les poètes qui condamnent la religion au nom de la science. D'un côté,

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁶⁴³ « Les théories de l'évolution et de la transformation des forces étaient en parfait accord avec les tendances panthéistes de mon esprit. J'y trouvais la solution naturelle des problèmes qui me préoccupaient depuis longtemps. » L. Ackermann, *Ma vie, op. cit.*, p. xvi.

⁶⁴⁴ L. Ackermann, *Premières poésies. Poésies philosophiques*, Paris, Lemerre, 1877, p. 79-80.

les savants sont des figures prométhéennes et adamiques, punies pour avoir goûté au fruit du savoir. D'un autre, la foi avait investi un « vide » originel que la science n'a jamais pu combler. Or ce vide, c'est d'abord celui de l'infini au sein duquel la Terre occupe une place dérisoire. L'extrait est traversé par une isotopie de l'espace qui joue sur la frontière entre la cosmographie – fondée sur une définition des distances – et l'abstraction, par des syllepses de métaphores diverses. Parmi celles-ci, la métaphore du vide est justement l'une des plus riches de sens : elle rappelle un enjeu majeur de la poésie anticléricale d'Ackermann, fustige l'anthropocentrisme au sens spatial et philosophique du terme. En effet, le vide évoque une réalité astronomique, mais aussi une absence de signification, et renvoie indirectement à la théorie du néant selon Schopenhauer : il n'existe pas de plan providentiel pour la création, l'ordre du cosmos n'est pas harmonieux, nulle présence divine n'apparaît dans le fond des télescopes.

Ackermann, comme d'autres poètes précédemment évoqués, a donc bien conscience des limites de la science. Mais la leçon qu'elle en tire n'est pas seulement celle d'une relativité du savoir ; elle en déduit aussi l'idée d'un manque auquel ni la science ni la croyance ne peuvent remédier. Sully Prudhomme ou Cazalis tiraient déjà ce constat, mais Ackermann lui donne une place centrale dans son œuvre poétique. À l'« abîme obscur » dont s'était emparée la Foi, dans la première strophe, répond le « gouffre défendu » de la seconde. Si la science et la religion s'opposent par leurs méthodes et leurs finalités, ni l'une ni l'autre ne semblent désormais satisfaire le besoin de structure et de cohérence que réclame l'esprit humain. De là viennent les accents profondément pessimistes de cette poésie du renoncement spirituel par laquelle Ackermann se fit connaître.

À ce sujet, la question de l'influence de Schopenhauer sur sa poésie pose d'ailleurs quelques problèmes. Pour certains critiques, l'empreinte du philosophe est une évidence, ou *a minima* très probable, bien qu'on ne puisse se baser que sur des conjectures⁶⁴⁵. Contrairement à Cazalis, Ackermann s'est directement défendue d'avoir été une adepte de Schopenhauer, dans un appendice à *Ma vie*⁶⁴⁶. Pourtant, elle reconnaît dans ce même récit autobiographique une influence des poètes

⁶⁴⁵ Sans évoquer les réticences de la poétesse à faire du philosophe allemand une source d'inspiration, Jean-Louis Meunier considère Louise Ackermann comme une « adepte de la philosophie de Schopenhauer dont la pensée l'influença profondément » (« Autobiographie d'une âme : Georges Rodenbach* en sa correspondance », [in] J.-M. Hovasse [dir.], *Correspondance et poésie*, Actes du colloque de Brest, 16 et 17 octobre 2009, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 204). Dans une note de son ouvrage consacré aux poétesses, Catherine Perry affirme qu'Adrianna Paliyenko (professeur à l'université de Colby, Maine, USA), dans un courriel personnel, aurait fait état d'une lettre d'Ackermann à Barbey d'Aurévilly dans laquelle elle résume l'*Essai sur les femmes* de Schopenhauer. Cette lettre n'aurait pas été retrouvée par Catherine Perry elle-même, preuve de la fragilité de ces affirmations ([in] N. R. Shapiro [dir. et trad.], R. L. Krueger, C. Lafarge, C. Perry et R. Warren, *French Women Poets of Nine Centuries. The Distaff & the Pen*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008, note 44, p. 537).

⁶⁴⁶ Voir M. Fontana, « “Un démon dans une honnête femme” : Louise Ackermann face à la critique », [in] C. Planté (dir.), *Masculin / féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 411.

et philosophes allemands (en particulier de Goethe et de Schiller), et décrit en des termes connotés la vanité de l'existence humaine⁶⁴⁷. Un poème de 1867 intitulé « La Nature à l'homme » porte également la trace de cette forme de pessimisme. Dans le cadre d'une prosopopée, la Nature s'insurge contre l'orgueil de l'homme, qui prétend être le terme de l'évolution (un point de vue conforme aux étapes de la cosmogonie biblique) :

Dans tout l'enivrement d'un orgueil sans mesure,
Ébloui des lueurs de ton esprit borné,
Homme, tu m'as crié : « Repose-toi, Nature !
Ton œuvre est close : je suis né ! »

[...] Non, tu n'es pas mon but, non, tu n'es pas ma borne.
À te franchir déjà je songe en te créant ;
Je ne viens pas du fond de l'éternité morne
Pour n'aboutir qu'à ton néant.

[...] J'aspire ! C'est mon cri, fatal, irrésistible.
Pour créer l'univers je n'eus qu'à le jeter ;
L'atome s'en émut dans sa sphère invisible,
L'astre se mit à graviter.

L'éternel mouvement n'est que l'élan des choses
Vers l'idéal sacré qu'entrevoit mon désir ;
Dans le cours ascendant de mes métamorphoses
Je le poursuis sans le saisir⁶⁴⁸ [...].

Il est difficile, en effet, de ne pas faire le rapprochement entre la première exclamation, « J'aspire ! », et une des thèses principales de l'ouvrage de Schopenhauer, faisant du monde l'expression d'un désir ou d'une aveugle volonté⁶⁴⁹. Cependant, l'argument le plus fort de ce

⁶⁴⁷ « Mais si je prenais facilement mon parti de mon sort individuel, j'entrerais dans des sentiments tout différents dès qu'il s'agissait de mon espèce. Ses misères, ses douleurs, ses aspirations vaines, me remplissaient d'une pitié profonde. Considéré de loin, à travers mes méditations solitaires, le genre humain m'apparaissait comme le héros d'un drame lamentable qui se joue dans un coin perdu de l'univers, en vertu de lois aveugles, devant une nature indifférente, avec le néant pour dénouement. L'explication que le christianisme s'est imaginé d'en donner n'a apporté à l'humanité qu'un surcroît de ténèbres, de luttes et de tortures. En faisant intervenir le caprice divin dans l'arrangement des choses humaines, il les a compliquées, dénaturées. De là, ma haine contre lui, et surtout contre les champions et propagateurs plus ou moins convaincus, mais toujours intéressés, de ses fables et de ses doctrines. » L. Ackermann, *Ma vie, op. cit.*, p. xviii. Quant aux raisons pour lesquelles Ackermann aurait refusé de faire de Schopenhauer une source d'inspiration, il est peut-être utile de rappeler que la misogynie du philosophe était proverbiale (voir A. Schopenhauer, *Le Fondement de la morale*, trad. Burdeau, Paris, G. Baillière, 1879, p. 125). On peut supposer que ce mépris, en plus de sa conception intéressée de l'amour comme instinct de reproduction, constituait une raison suffisante pour le passer sous silence.

⁶⁴⁸ L. Ackermann, « La Nature à l'homme », *Poésies philosophiques, op. cit.*, p. 109-111.

⁶⁴⁹ Voir par exemple cet extrait du *Monde comme volonté et comme représentation* : « [L]a force qui agit et se meut dans la nature et se manifeste dans des phénomènes de plus en plus parfaits [...] nous apparaît comme étant cette volonté, cette notion dont nous avons la connaissance la plus précise et qui par cela même, loin de pouvoir s'expliquer par quelque élément étranger, sert bien plutôt elle-même d'explication à tout le reste. Elle est donc la chose en soi [...]. Elle est ainsi ce qui doit s'exprimer de n'importe quelle manière, dans n'importe quelle chose au monde : car elle est l'essence du monde et la substance de tous les

passage est l'athéisme militant déduit de la toute-puissance de la matière, mue par un vague « élan des choses ». L'« idéal sacré » n'est plus l'horizon de la mort chrétienne par laquelle l'homme désincarné peut accéder aux sphères supérieures, mais un élan de la nature, un instinct, qui n'a d'autre nom que le « désir⁶⁵⁰ ». Ackermann tire d'ailleurs une conclusion similaire dans le poème « Pascal », lorsqu'elle reprend la thématique des « deux infinis ». Selon elle, l'horreur qu'ils inspirent ne peut en aucun cas mener à la foi :

Un dernier mot, Pascal ! À ton tour de m'entendre
Pousser aussi ma plainte et mon cri de fureur.
Je vais faire d'horreur frémir ta noble cendre,
Mais du moins j'aurai dit ce que j'ai sur le coeur.

À plaisir sous nos yeux lorsque ta main déroule
Le tableau désolant des humaines douleurs,
Nous montrant qu'en ce monde où tout s'effondre et croule
L'homme lui-même n'est qu'une ruine en pleurs,
Ou lorsque, nous traînant de sommets en abîmes,
Entre deux infinis tu nous tiens suspendus,
Que ta voix, pénétrant en leurs fibres intimes,
Frappe à cris redoublés sur nos cœurs éperdus,
Tu crois que tu n'as plus dans ton ardeur fébrile,
Tant déjà tu nous crois ébranlés, abêtis,
Qu'à dévoiler la Foi, monstrueuse et stérile,
Pour nous voir sur son sein tomber anéantis.
À quoi bon le nier ? dans tes sombres peintures,
Oui, tout est vrai, Pascal, nous le reconnaissons :
Voilà nos désespoirs, nos doutes, nos tortures,
Et devant l'Infini ce sont là nos frissons.
Mais parce qu'ici-bas par des maux incurables,
Jusqu'en nos profondeurs, nous nous sentons atteints,
Et que nous succombons, faibles et misérables,
Sous le poids accablant d'effroyables destins,
Il ne nous resterait, dans l'angoisse où nous sommes,

phénomènes. » A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Félix Alcan, 1912, vol. 3, p. 107.

⁶⁵⁰ Sur ce point, il serait intéressant de savoir ce que doivent les poèmes de Louise Ackermann à la philosophie du marquis de Sade. Si ce type de lectures était sans doute encore moins avouable que celle du *Monde comme volonté et comme représentation*, la *Philosophie dans le boudoir* s'appuie également sur l'idée d'un élan de la « nature » pour détruire les dogmes religieux. Voir notamment le discours de Dolmancé contre la vertu et la religion au troisième dialogue : « Eh bien ! s'il est démontré que l'homme ne doit son existence qu'aux plans irrésistibles de la nature ; s'il est prouvé qu'aussi ancien sur ce globe que le globe même, il n'est, comme le chêne, le lion, comme les minéraux qui se trouvent dans les entrailles de ce globe, qu'une production nécessitée par l'existence du globe, et qui ne doit la sienne à qui que ce soit ; s'il est démontré que ce Dieu, que les sots regardent comme auteur et fabricant unique de tout ce que nous voyons, n'est que le *nec plus ultra* de la raison humaine, que le fantôme créé à l'instant où cette raison ne voit plus rien, afin d'aider à ses opérations ; s'il est prouvé que l'existence de ce Dieu est impossible, et que la nature, toujours en action, toujours en mouvement, tient d'elle-même ce qu'il plaît aux sots de lui donner gratuitement ; s'il est certain qu'à supposer que cet être inerte existât, ce serait assurément le plus ridicule de tous les êtres, puisqu'il n'aurait servi qu'un seul jour, et que depuis des millions de siècles il serait dans une inaction méprisable ». D. A. F. de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, [in] *Œuvres complètes*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1795] 1998, vol. 3, p. 27.

Qu'à courir embrasser cette Croix que tu tiens ?
Ah ! nous ne pouvons point nous défendre d'être hommes,
Mais nous nous refusons à devenir chrétiens⁶⁵¹.

Dans ce long passage, la Foi personnifiée devient une figure quasi satanique, « monstrueuse et stérile ». Les symboles de la religion, la Croix surtout, apparaissent comme les instruments d'une suprématie oppressante et institutionnelle, comme le suggère le glissement des termes métaphysiques (l'« Infini », la « Foi ») vers l'univers lexical du dogme religieux (la « Croix », les « chrétiens »). Ce qui domine pourtant, dans ce passage, c'est le lexique de l'anéantissement qui reprend étrangement certains motifs de l'Apocalypse, ici sécularisés. Le monde « s'effondre et croule », les hommes « faibles et misérables » sont accablés par « d'effroyables destins » et autres « maux incurables », qui ne sont plus ceux des sept fléaux, mais leur équivalent moderne : le doute, source du *désespoir* et instrument de *torture*.

La violence du propos d'Ackermann rappelle que ces poèmes sont écrits dans le contexte d'une radicalisation de l'opposition entre l'Église et la science. Louise Ackermann refuse la dissociation entre « vrai » et « faux » savoir, au profit d'un rejet en bloc de toute forme de croyance et au nom d'un impitoyable matérialisme. C'est ce courage que salue Caro dans l'étude sur son recueil, parue le 15 mai 1874 :

Voici qu'un grand cri a retenti, un cri superbe, impie et désespéré. Je l'ai recueilli. [...] C'est la révolte contre les vieilles croyances [...].
Dieu est détrôné. À sa place, les lois fatales et aveugles règnent.
[...] Il sort de là je ne sais quel esprit de vertige, comme d'un abîme que l'on contemple⁶⁵².

Ces positions, pour le moins provocatrices, ne firent pas l'unanimité du lectorat. Mme Penquer⁶⁵³, lectrice assidue de la *Revue des deux mondes*, croit devoir sur-le-champ défendre la foi attaquée, par une lettre respectueuse et versifiée au titre trompeur : *À Monsieur E. Caro, de l'Académie française, après la lecture de sa belle étude sur le poète positiviste Mme L. Ackermann*. Penquer y semble choquée aussi bien par le rationalisme du poète que par son sexe, comme si l'attentat était d'autant plus grand qu'il était commis par une femme :

Dans quel temps vivons-nous, je l'ai dit, tout à l'heure ;
Je le répète, hélas, et je souffre et je pleure !

⁶⁵¹ L. Ackermann, *Œuvres de Louise Ackermann*, Paris, Lemerre, 1884, p. 154-155.

⁶⁵² E. Caro, « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles », *Revue des deux mondes*, mai 1874, p. 247, 253 et 260.

⁶⁵³ Léocadie-Auguste Hersent-Penquer (1817-1889), originaire de Brest, est l'auteur de plusieurs recueils poétiques. Le *Bulletin de la société académique de Brest* (dont elle est membre honoraire) fait d'elle, en 1879, la « Muse brestoïse » (Éd. Longeron, procès-verbal du banquet du 20^e anniversaire de la Fondation de la Société Académique de Brest, *Bulletin de la société académique de Brest*, 2^e série, vol. 7, années 1877-1878, Brest, J.-P. Gadreau, 1879, p. xxxviii).

Dans quel temps vivons-nous, et dans quel désaccord,
Qu'une femme, un poète, aile qui monte aux cimes,
Condamne la lumière à la nuit des abîmes,
Et l'éternelle vie à l'éternelle mort ?

Oui le gouffre est béant devant moi, devant elle.
Je le sonde toujours. Elle y plonge son aile.
Le cri de son orgueil a retenti vainqueur :
— Dieu nulle part ! — Quel cri ! que répondre ? que dire ?...
— Dieu partout !... même en toi, poète et dans ta lyre
Dieu même dans ta nuit ! Dieu même dans ton cœur⁶⁵⁴ !

Il est peu probable que cette réponse, troquant le rationalisme contre un christianisme vague sur lequel se clôt abruptement le poème, ait suffi à nuancer la charge de l'auteur des *Poésies philosophiques* à l'encontre de la religion. Le texte de Penquer prouve cependant que le recueil de Louise Ackermann et la défense qu'en fit Caro eurent un retentissement important, et furent considérés jusque dans les provinces de France comme des attaques contre la religion qu'il ne fallait pas négliger. Penquer ne disait pourtant rien du rapport entre la science et la foi, présentées par Ackermann comme deux engagements intellectuels irréconciliables.

Or si l'auteur de « Pascal » eut des détracteurs, elle connut aussi des alliés ou des continuateurs, comme Émile Chevé, qui cita le nom d'Ackermann à plusieurs reprises en épigraphe dans le recueil intitulé *Chaos*. Chevé (1829-1897)  tait un homme de science. Médecin de profession, il revendiqua l'influence de Lucrèce et de Schopenhauer, références proches de l'univers poétique d'Ackermann⁶⁵⁵. Un poème sur la petitesse de l'homme devant l'infini lui est entièrement consacré. Il s'intitule « Réponse », et s'ouvre sur une citation de la poétesse :

Non, ton éternité d'inconscience obscure,
D'aveugle impulsion, de mouvement for c ,
Tout l'infini du temps ne vaut pas, à Nature,
La minute où j'aurai pens ⁶⁵⁶.

Il s'agit là du poème XVIII des *Poésies philosophiques*, reproduit dans son intégralité. Or ce texte semble prendre le contrepied de « La Nature à l'homme ». Reprenant l'argument de ce dernier texte, la « Réponse » de Chevé renverse le motif de l'orgueilleuse intelligence humaine en prônant le matérialisme le plus froid. Il refuse d'accorder à l'homme le statut d'un être d'élection, malgré la puissance de son intellect :

Non, tes rêves de feu, non, ta pensée altière,

⁶⁵⁴ A. Penquer, *  Monsieur E. Caro, de l'Académie française, après la lecture de sa belle étude sur le poète positiviste Mme L. Ackermann*, Brest, Gadreau, 1874, n. p.

⁶⁵⁵ Émile Chevé publia aussi nombre d'ouvrages de théorie de la musique. On lui connaît cinq recueils qui connurent un certain succès dans sa Bretagne d'origine.

⁶⁵⁶ L. Ackermann, citée par  . Chevé, « Réponse », *Chaos*, Paris, Lemerre, 1887, p. 157.

Et tes défis hautains à la Fatalité,
Homme, ne valent pas de la fauve Matière
L'éternelle beauté.

Qu'importe à ce Cosmos où tout se renouvelle,
Comme les flocons blancs sur le fond du ciel clair,
Que, dans son tourbillon, notre pauvre cervelle
Ait jeté quelqu'éclair ?

Quelle valeur a donc ce qui s'agite et passe
Sous notre crâne obscur ou bien dans notre main ?
Qu'importe à la durée et qu'importe à l'espace
Tout le génie humain ?

À bas, Pensée, à bas ta menteuse auréole,
Ô pygmée impuissant par le Néant puni !
À bas l'être d'un jour qui croit, – vanité folle ! –
Égaler l'Infini⁶⁵⁷ !

Chevé s'appuie sur des connaissances astronomiques discrètement représentées par un vocabulaire scientifique minimal (« Matière », « Cosmos », « tourbillon », « durée », « espace », etc.), qui renforce l'impression de disproportion humiliante entre les échelles humaine et cosmique. Seuls l'univers et l'aveugle nature sont qualifiés positivement, notamment parce qu'ils n'ont d'autre fin que d'exister en faisant étalage d'une beauté gratuite. La création infinie des mondes est évoquée par la belle comparaison météorologique de la seconde strophe, qui substitue à la traditionnelle noirceur de la nuit l'image d'un ciel neigeux. La désignation méliorative de la nature, éternelle et infinie, transparaît dans la suggestion d'attrayantes couleurs, comme la « fauve Matière » discrètement allégorisée par la majuscule. Au contraire, rien n'épargne l'intelligence humaine, toujours désignée en termes dépréciatifs : « pauvre cervelle », « crâne obscur », « pygmée impuissant ». Encore une fois, l'image de l'infini sert donc de prétexte à rabaisser les prétentions de la race humaine. Elle est le symbole d'une indifférence de la création à notre égard, à l'encontre de tout finalisme.

Prolongeant la charge d'Ackermann contre le providentialisme religieux, le poème de Chevé démontre que le matérialisme ouvre la voie d'un nihilisme militant, voire d'un anarchisme philosophique appelant à la destruction des normes suggérée par le titre du recueil, mais aussi par la locution adverbiale répétée aux accents révolutionnaires, « À bas ». Pourtant, la beauté de la nature ressort intacte de ce tableau, ce qui laisse une place pour la poésie au sein même d'une pensée de l'abolition des valeurs. Indirectement, si la métaphore des « flocons » de neige, qui rappelle le charme doux et silencieux d'un paysage hivernal, tranche si fortement avec la revendication

⁶⁵⁷ É. Chevé, « Réponse », *Chaos, op. cit.*, p. 157-158.

tonitruante de l'effondrement de l'anthropocentrisme, c'est pour faire du poème l'instrument d'une révélation. Chev e semble engager l'humanit e à prendre conscience de la beauté indifférente du cosmos, par l'anéantissement absolu du moi. Comme dans les textes de Henri Cazalis ou de Louise Ackermann, non seulement le nihilisme cosmologique – qu'il soit inspiré par la science, le bouddhisme ou la philosophie de Schopenhauer – n'empêche pas de préserver un idéal artistique, mais il magnifie la réussite poétique de ces textes comme autant de « chants du cygne ».

Pour ces auteurs, la beauté du cosmos ne peut donc plus s'écrire sur le mode encomiastique contrairement à d'autres modèles de poèmes de la nature, mais elle existe par défaut, et révèle la médiocrité de la race humaine. Or pour d'autres, cette beauté même est amoindrie par une découverte majeure du second XIX^e siècle qui vient altérer jusqu'au prestige de la matière, seule ma trese dans l'univers : la spectroscopie, appliquée à l'observation des étoiles et prouvant la banale uniformité des espaces et des mondes au sein du cosmos.

b) Analyse spectrale et composition stellaire : une leçon cruelle sur la banalité du monde

Parmi les savoirs astronomiques qui bousculent les prétentions explicatives du discours religieux, la spectroscopie stellaire occupe une place importante. En effet, lorsque Fraunhofer analyse pour la première fois le spectre de la lumière des étoiles, il ouvre la voie à des découvertes dont les conséquences seront grandes dans l'histoire des mentalités. La technique spectroscopique consiste à étudier la composition chimique d'une source de lumière en la faisant passer au travers de prismes ou de réseaux qui fournissent des spectres caractéristiques des atomes émetteurs. Gr ce à ce procédé, appliqué à l'observation céleste par Fraunhofer au début du siècle, on apprend très tôt que les astres contiennent du mercure, de l'hydrogène, etc. En 1868, l'hélium, nouveau composant chimique, est découvert à la surface du Soleil, qui lui donne son nom. Mais une dizaine d'années plus tard, en 1882, le volcanologue Louis Palmieri prouve la présence d'hélium sur le sol terrestre en faisant l'analyse spectroscopique de la lave du Vésuve. On s'aperçoit avec stupéfaction que l'analyse des composés chimiques des étoiles ne révèle aucune matière spécifique : le ciel contient les mêmes éléments qui forment la Terre, et il n'en est pas d'autres.

Si certains se réjouissent de cette révélation scientifique, qu'ils interprètent comme une preuve de l'unité de l'univers et de la possible pluralité des mondes, nombreux sont ceux qui regrettent le rêve d'un monde supra-lunaire, divin et angélique. Cette vision du cosmos, héritée de la philosophie chrétienne et aristotélicienne, avait fait l'objet de contradictions dès les travaux de Copernic ; mais au XIX^e siècle, il devient impossible d'en garder jusqu'aux images et aux symboles, profondément d mod s. Les poètes sont d'ailleurs souvent moins d  us de la perte des représentations chrétiennes du cosmos que de la disparition de l'inconnu et du mystère, jusque-là librement investis par

l'imaginaire littéraire. La Terre semble banale à la lumière de la spectroscopie et l'univers entier apparaît comme uniforme. Pire encore, cette découverte marque la limitation du cosmos et des formes du monde. C'est ce que regrette Auguste Blanqui, dans *L'Éternité par les astres*. Selon lui, la spectroscopie remet en question l'idée d'infini dans la matière :

L'illusion sur les structures fantastiques est tombée. Point d'autres matériaux nulle part que la centaine de *corps simples*, dont nous avons les deux tiers sous les yeux. C'est avec ce maigre assortiment qu'il faut faire et refaire sans trêve l'univers. M. Haussmann en avait autant pour rebâtir Paris. Il avait les mêmes. Ce n'est pas la variété qui brille dans ses bâtisses. La nature, qui démolit aussi pour reconstruire, réussit un peu mieux ses architectures. Elle sait tirer de son indigence un si riche parti qu'on hésite avant d'assigner un terme à l'originalité de ses œuvres⁶⁵⁸.

Au fond, la différence entre un trottoir parisien et les cratères de Mars ne tient qu'à la forme. Cette idée d'une restriction du réel plonge une génération de poètes et de penseurs au cœur d'une tension irréconciliable entre la découverte de la vraie mesure de l'univers et de son histoire, et la limitation inhérente aux éléments qui le composent. La spectroscopie provoque donc une nouvelle expérience de décentrement relativiste puisque, si la Terre est banale dans l'immensité, les autres astres le sont aussi. Ce nouveau savoir confirme donc durablement les arguments du nihilisme en consacrant la monotonie du monde, aux yeux d'un grand nombre d'auteurs.

Un poète particulièrement critique à l'encontre des apports de la spectroscopie est Jean-Marie Guyau (1854-1888). Ce dernier n'est pourtant pas un pourfendeur de la Science. Professeur de philosophie au lycée Condorcet, il fait partie des rares défenseurs de la théorie de l'évolution lorsqu'elle commence à être diffusée. Mais dans un poème sur « L'analyse spectrale », il exprime un sentiment de désolation, inspiré par la banalisation des cieux :

Quand il a fui la terre en un essor suprême,
Notre œil retrouve encor d'autres terres là-haut.
Partout à nos regards la nature est la même :
L'infini ne contient pour nous rien de nouveau.

Fleuve de lait roulant des mondes sur nos têtes,
Et vous, bleu Sirius, Cygne blanc, Orion,
Nous pouvons maintenant dire ce que vous êtes !
Nous avons dans la nuit saisi votre rayon.

Ce radieux frisson qui dans l'éther immense
Ondulait, et depuis mille ans tremblait aux cieux,
En arrivant à l'homme est devenu science,
Et par lui l'infini s'est ouvert pour nos yeux.

Hélas ! du fer, du zinc, du nickel et du cuivre,

⁶⁵⁸ A. Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Paris, G. Baillière, 1872, p. 53.

Tout ce que nous foulons des pieds sur notre sol,
Voilà ce qu'on découvre en ce ciel où l'œil ivre
Croyait suivre des dieux lumineux dans leur vol !

Astres purs et légers dont la lueur bénie
Comme un regard divin descendait du ciel bleu,
Vous ne vivez donc point ! L'éternelle harmonie
N'est qu'un crépitement de grands brasiers en feu.

Nous aurions beau sonder la profondeur muette,
Nous envoler au loin dans son obscurité,
Qu'y découvririons-nous ? L'univers se répète...
Qu'il est pauvre et stérile en son immensité⁶⁵⁹ !

Le ciel dont on a chassé toute l'ancienne poésie se réduit donc à un ensemble de composés chimiques. Le mythe du « fleuve de lait » de la Voie lactée est définitivement congédié au profit d'une vision rationnelle du cosmos, devenu « mue[t] ». Le poème repose entièrement sur l'opposition des temps verbaux, entre l'imparfait nostalgique et le présent du désenchantement. Deux mondes se font face, le ciel de la mythologie défunte (« l'éther immense », le « ciel » des « dieux lumineux », les « astres purs et légers » à la « lueur bénie ») et le « sol » de notre planète, monde inférieur de la matérialité, comme si la définition de la condition terrestre pouvait subitement s'appliquer à la totalité du cosmos privé de ses repères spatiaux. Plus de haut, plus de bas, mais la morne égalité des astres dans une communauté de matière, qui met fin aux rêves de transcendance religieuse ou mythique. Évoquant la comparaison, désormais obsolète, de la « lueur bénie » des astres au « regard divin », le poète semble regretter la possibilité de ressentir la présence de Dieu dans le cosmos⁶⁶⁰.

Pour autant, Guyau ne condamne pas la science au nom de la doctrine catholique, et s'il regrette le ciel éternel et incorruptible des anciens, ce n'est pas en référence à l'augustinisme. Son poème traduit plutôt un sentiment de malaise, sinon d'angoisse, suscité par les découvertes de la science. Cette peur engage une forme de déception métaphysique ayant trait à la nature du monde. En effet, même dans les poèmes d'auteurs peu concernés par les scrupules de l'Église à l'égard de la science

⁶⁵⁹ J.-M. Guyau, *Vers d'un philosophe*, Paris, Baillière, 1881, p. 195-196.

⁶⁶⁰ De fait, Guyau défend le nécessaire abandon de toute forme de religion instituée dans un ouvrage de 1887 intitulé *L'Irréligion de l'avenir*. Il affirme rejeter « la religion de l'avenir comme [il] rejeter[ait] l'alchimie de l'avenir ou l'astrologie de l'avenir. » L'irréligion est définie comme « la négation de tout dogme, de toute autorité traditionnelle et surnaturelle, de toute révélation, de tout miracle, de tout mythe, de tout rite érigé en devoir ». Mais cette « a-religion » qu'il espère pour l'avenir ne signifie pas pour autant un renoncement à tout « sentiment religieux » ; elle en constitue plutôt son expression la plus pure : « d'une part l'admiration du cosmos et des puissances inférieures qui y sont déployées, d'autre part la recherche d'un idéal non seulement individuel mais social et même cosmique, qui dépasse la réalité actuelle. » J.-M. Guyau, *L'Irréligion de l'avenir : étude sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1887, p. xiv, cité par J.-P. Lambert, « L'Irréligion de l'avenir. Jean-Marie Guyau et l'option nominaliste », *Revue du Mauss*, 2003, vol. 2, n° 22, p. 305-313.

moderne, nous lisons un sentiment de perte ontologique, un regret du sacré dans la représentation du cosmos⁶⁶¹.

Puisque, dans cet univers indifférent, la nature est uniforme et régie par la matière, l'idée même d'un créateur divin semble donc totalement dépassée à l'ère de la science moderne. Lorsqu'est démontrée la non-pérennité des corps stellaires, eux aussi frappés par la mort, et surtout, lorsque ce phénomène est popularisé par les manuels ou les romans d'anticipation⁶⁶², les idéaux de perfection et d'éternité – qui étaient les attributs de Dieu autant que des astres – sont dénoncés par l'astrophysique comme des illusions. L'élégante ordonnance des cieux, métaphore de la puissance divine, est définitivement enterrée.

c) Le thème de la mort des mondes

Dans le gouffre sans bords où nous errons perdus,
Sous nos pieds ignorants des pièges sont tendus.
Le Ciel comme la Terre est un champ d'hécatombes.
Tout tarit, excepté la source de nos pleurs,
Et toute joie en nous éclôt comme ces fleurs
Qui puisent leurs parfums aux limons gras des tombes⁶⁶³.

Ces vers d'Émile Chevé, extraits du poème « Nuit », sont symptomatiques d'une crainte nouvelle, suscitée par l'astronomie de son temps. Les étoiles, comme les planètes, sont destinées à perdre leur vitalité, à s'éteindre, à mourir. La lune offrirait un témoignage de cet avenir, et nombreux sont les textes qui défendent l'antérieure habitabilité de celle-ci comme une preuve du sort que la Terre nous réserve⁶⁶⁴.

⁶⁶¹ Pour une critique similaire de la spectroscopie, on trouve les vers suivants dans un poème anonyme de 1879 : « La profondeur du ciel, son bleu pur et limpide / Où glisse avec lenteur quelque flocon léger, / Champ si vaste à l'esprit de rêverie avide, / Eh bien ! pauvre flâneur, il faut l'en déloger. / Écoutez la leçon qu'un chimiste vous donne : / “Tout cela n'est qu'azote, oxygène et carbone.” / Temps heureux d'ignorance, où les quatre éléments / De la physique ancienne étaient les fondements ! » Anonyme, *La Poésie de la science*, Paris, Ollendorff, 1879, p. 11-12. Dans ce texte, probablement écrit à l'occasion d'un concours de l'académie consacré au thème de la science en 1879, la philosophie élémentaire d'Empédocle reprise par Platon et Aristote sert de prétexte à une vision nostalgique du monde, où la science contemporaine porte atteinte au droit à la rêverie.

⁶⁶² Le roman *La Fin du monde* de Camille Flammarion propose par exemple un scénario de l'extinction de notre espèce sur terre dans « dix millions d'années », suivie de celle de notre système solaire dans son entier (C. Flammarion, *La Fin du monde*, Paris, E. Flammarion, 1894, p. 299-366). L'*Astronomie populaire* insiste également sur la mort à venir de la Terre et des étoiles, dont notre Soleil (C. Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 99-104).

⁶⁶³ É. Chevé, « Nuit », *Chaos*, op. cit., p. 119.

⁶⁶⁴ C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Fourier méprise cet astre infertile : « La momie Phœbé, qui, à raison de sa mort, est privée d'atmosphère ne peut avoir que le cristallin terne et mat. Il faut tout le mauvais goût des civilisés pour admirer ce cadavre blafard [...]. » C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, op. cit., p. 262.

L'idée de la mort des mondes est très ancienne et remonte au *De Natura rerum* de Lucrèce, traduisant la philosophie d'Épicure⁶⁶⁵. Sur le plan scientifique, cette théorie s'est imposée à l'ère moderne de façon progressive et en différentes étapes, parmi lesquelles l'observation d'une « nouvelle étoile » éphémère par Tycho Brahe le 11 novembre 1572⁶⁶⁶. Le dogme aristotélicien de l'immutabilité des cieux est mis à mal par cette découverte. Bientôt, Leibniz suggère la possible extinction des étoiles, qui se transformeraient ensuite en planètes. Bailly rapporte cette théorie dans la célèbre somme, encore très lue au début du XIX^e siècle, *Histoire de l'astronomie moderne* (1779). Évoquant la théorie des corps obscurs, il reformule l'opinion de Leibniz en ces termes :

[II] considéra les planètes opaques comme des Soleils éteints. Les changements observés dans les étoiles le conduisirent sans doute à cette idée ingénieuse et vraisemblable ; il regarda leur disparition comme la fin de leur incendie. Mais leurs masses brûlées et abandonnées par le feu, resteront-elles inutiles ? L'opacité les rend capables de réfléchir la lumière comme les planètes ; la solidité leur permet de porter des habitants. Pourquoi ce qui est possible et naturel n'existerait-il pas ? Il trouvait dans l'extinction des corps lumineux, la raison suffisante de l'existence des corps obscurs : cette origine des planètes est une économie dans l'univers⁶⁶⁷.

Parallèlement, Kant suggère que les étoiles sont des boules de feu. Leurs gaz ignifuges ne peuvent que s'épuiser et s'éteindre. Quant au Soleil, il ne pourrait survivre que pendant quelques millénaires. Si l'hypothèse apparaissait comme « vraisemblable » à Bailly en 1785, elle est acquise dans ses grandes lignes pour Arago quelques décennies plus tard, lorsqu'il donne les cours publics d'astronomie entre 1813 et 1846. En 1854, Helmholtz, physicien allemand, affirme que l'énergie du Soleil provient d'une contraction gravitationnelle qui prendrait fin au bout de trente millions d'années⁶⁶⁸. Arago, dans son *Astronomie populaire* (1865, édition posthume), se contente d'évoquer sans pathos les étoiles dont la luminosité diminue en intensité, et ne tire pas de conclusions sur la fin possible de notre monde⁶⁶⁹. Bien des années plus tard, en 1874, Caro développe au contraire

⁶⁶⁵ « En effet, plus un corps qui cesse de croître est vaste, plus sa surface est large, plus nombreux sont les éléments qu'il répand de toutes parts et laisse échapper de sa substance ; de plus, les aliments ont peine à se distribuer dans toutes les veines et ne suffisent pas pour compenser le torrent qui s'échappe à larges flots, à produire la substance nécessaire. Il est donc normal que les corps périssent quand ils sont appauvris par cet écoulement incessant et que de toutes parts ils succombent aux chocs du dehors [...]. / C'est ainsi qu'à leur tour les murailles qui entourent le vaste monde, succombant aux assauts du temps, ne formeront plus que décombres et ruines poussiéreuses. » Lucrèce, *De la nature*, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 168-171.

⁶⁶⁶ Il ne s'agissait pas d'une nouvelle étoile, mais de l'explosion d'une supernova.

⁶⁶⁷ J.-S. Bailly, *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de 1730*, Paris, de Bure, [1779] 1785, vol. 2, p. 718.

⁶⁶⁸ Voir N. Prantzos et T. Montmerle, *Naissance, vie et mort des étoiles*, Paris, PUF, 1998, p. 3-4.

⁶⁶⁹ F. Arago, Livre IX, chapitre IX « Il y a des étoiles dont l'éclat diminue » ; chapitre X « Étoiles perdues ou dont la lumière s'est complètement éteinte », *Astronomie populaire*, Paris, Morgand, 1865, vol. 1, p. 376-380.

avec emphase la thématique de la mort des astres, dans l'article qu'il consacre à Louise Ackermann :

L'humanité mourra, comme chaque société humaine sera morte, comme chaque homme sera mort. La terre elle-même qui porte les hommes, comme un navire ses passagers, la terre périra, non dans les forces élémentaires qui la constituent, mais dans sa forme et son organisme actuels. Le soleil, qui est la source de vie pour cette partie du monde, s'éteindra. La mort s'étendra sur l'immensité sidérale ; elle en fera je ne sais quelle gigantesque nécropole où flotteront confusément les cadavres des mondes et les soleils éteints. L'évolution cosmique elle-même aura une fin, puisqu'elle est en mouvement ; mais cette fin n'en atteindra que les manifestations éphémères : la force elle-même ne peut pas s'anéantir⁶⁷⁰.

Il n'est pas anodin que cette découverte dans les lois du cosmos ressurgisse sous une forme métaphorique, dans le cadre d'un article sur la poétesse. Entre les cours d'Arago et l'article de Caro, le public français assiste à l'essor de la vulgarisation astronomique dès les années 1870, qui coïncide peu ou prou avec celui de la philosophie allemande⁶⁷¹. Cette contemporanéité n'est sans doute pas entièrement innocente, car le leitmotiv de la mort des astres dans les poèmes cosmologiques s'accompagne généralement d'allusions aux philosophies du néant, qu'il s'agisse ou non de références explicites à Hegel et Schopenhauer. La cosmologie semble donc avoir joué un rôle important pour l'élaboration d'une philosophie pessimiste qui, dans notre corpus, consacre le genre poétique comme une voie privilégiée du registre élégiaque. Flammarion œuvra beaucoup pour faire passer cette théorie dans la culture populaire. Dans le premier chapitre de *Astronomie populaire* (1880) consacré à la Terre, il donne un sens pleinement eschatologique à la mort des astres :

La Terre est née. Elle mourra.

Elle mourra, soit de vieillesse, lorsque ses éléments vitaux seront usés, soit par l'extinction du Soleil, aux rayons duquel sa vie est suspendue.

[...] Le Soleil s'éteindra. Il perd constamment une partie de sa chaleur car l'énergie qu'il dépense dans son rayonnement est pour ainsi dire inimaginable. [...] Les siècles futurs verront le Soleil s'éteindre et se rallumer, jusqu'au jour lointain où le refroidissement envahira définitivement la surface entière, où les derniers rayons intermittents et blafards s'évanouiront pour toujours, où l'énorme boulet rouge s'assombrira pour ne plus jamais revenir égayer la nature du doux bienfait de la lumière. C'est la fin des temps chantée un instant sur sa lyre légère par le chantre de Rolla :

*Le néant ! le néant ! Vois-tu son ombre immense
Qui ronge le Soleil sur son axe enflammé ?
L'ombre gagne et s'étend... l'éternité commence !*

⁶⁷⁰ É. Caro, « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles », *loc. cit.*, p. 246.

⁶⁷¹ Voir le chapitre 3 (p. 140-150).

Déjà nous avons vu dans le ciel vingt-cinq étoiles étinceler d'une lueur spasmodique et retomber dans une extinction voisine de la mort ; déjà des étoiles brillantes saluées par nos pères ont disparu des cartes du ciel ; le Soleil n'est qu'une étoile ; il subira le sort de ses sœurs ; les soleils, comme les mondes, ne naissent que pour mourir, et dans l'éternité leur longue carrière n'aura duré, elle aussi, que « l'espace d'un matin⁶⁷² ».

Certes, Flammarion annonce ensuite la renaissance des mondes dans une nouvelle conflagration (le chapitre se termine par la phrase : « La Mort universelle ne régnera jamais ») ; mais l'humanité a disparu du tableau de l'avenir. Si les références poétiques, de Musset à Malherbe, agrémentent le propos, elles en atténuent aussi peut-être la violence par la tendre citation de la « Consolation à M. du Périer ». Elles servent surtout de preuve en faveur de la réalité du phénomène, et montrent qu'il appartient déjà au patrimoine culturel. Déjà dans *L'Astronomie*, poème paru en 1830, Pierre Daru demandait :

Éphémère habitant d'un fragile univers,
Quel pouvoir fixerait ces éléments divers,
Lorsqu'on voit dans le ciel des astres disparaître⁶⁷³ ?

Musset commente ce même phénomène dans *Rolla*, trois ans plus tard. De façon significative, les quelques vers cités par Flammarion dans *L'Astronomie populaire* sont tirés d'un poème portant sur le doute et la perte de la foi. L'astronome choisit ses références. Il met en valeur le lien unissant le thème de la mort astrale et l'angoisse métaphysique, provoquée par la double remise en cause du sentiment religieux et de la place de l'humanité au sein de l'univers. Ce faisant, il souligne aussi implicitement l'importance d'une formulation littéraire du phénomène, auquel le vers confère une grande profondeur de sens. La citation d'Alfred de Musset témoigne en effet du succès de ce thème dans le champ littéraire, qui inspira bien d'autres auteurs. Dès *La Pluralité des mondes habités* (1868), vingt ans avant *L'Astronomie populaire*, Flammarion cite un passage des *Sources* de Gratry, évoquant la mort des astres sur un mode lyrique :

[...] quand vous verrez la vie et la mort dans le ciel : un monde brisé dont les débris roulent près de nous, le ciel emportant avec lui ses cadavres dans son voyage du temps, comme la terre emporte les siens ; quand vous verrez des étoiles disparaître, pendant que d'autres naissent, croissent et grandissent, [...] alors, s'il n'entre dans votre astronomie ni poésie, ni philosophie, ni religion, ni morale, ni espérances, ni conjectures de la vie éternelle et de l'état stable du monde futur ; [...] si vous ne comprenez ces mots de saint Thomas d'Aquin : « Rien ne se meut pour se mouvoir, mais bien pour arriver : tous ces mouvements cesseront ; » [...] si vous ne croyez pas à cette prophétie de saint Pierre : « Il y aura de nouveaux cieus et une nouvelle terre » [...] si, en face de ces caractères si grandioses, et de ces traits fondamentaux de l'œuvre visible de Dieu, vous regardez sans voir et sans

⁶⁷² C. Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 99-104.

⁶⁷³ P. Daru, *L'Astronomie, poème en six chants*, Paris, Firmin Didot frères, 1830, p. 8-11, cité par H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 364.

comprendre, sans soupçonner la possibilité du sens ; alors, oh ! alors, je vous plains⁶⁷⁴ !

Là encore, ce propos de Gratry rapporté par Flammarion s'appuie sur l'eschatologie cosmique pour affirmer l'importance de la poésie parmi d'autres domaines discursifs complémentaires, au sein même des savoirs astronomiques. En effet, cet ensemble incluant la philosophie, la religion et la morale semble remplir une fonction centrale pour la cosmologie : réaliser une synthèse des connaissances pour qu'émerge un « sens » dans l'ordre du monde. Par opposition, l'œil de l'astronome mécaniste, aveugle à la poésie des cieux, ne pourrait atteindre le seul véritable but que l'auteur assigne à la cosmologie : la reconnaissance d'une liaison naturelle entre les vérités de la science et celles du monde moral. Lorsque Flammarion cite Malherbe et Musset, à la suite de Gratry dans la *Pluralité*, il ne s'agit donc pas d'une simple ornementation du discours, mais bien plutôt d'une confirmation de la valeur philosophique des savoirs astronomiques.

Quant au thème de la mort des étoiles, directement lié à l'eschatologie, l'importance métaphysique et morale de cette découverte n'est pas à prouver, mais Flammarion entend plutôt lui donner sa juste place dans la temporalité infinie de l'univers. En effet, il en propose une version optimiste : malgré la destruction annoncée des étoiles et des planètes, l'univers serait fourmillant de vie, grâce à la création constante de nouveaux astres après leur extinction. Or ce n'est généralement pas ce cosmos rassurant et peuplé que retiennent les chantres de la mort des mondes. Au contraire, l'accent est plus souvent mis sur le tragique des conditions humaine et astrale, vouées à une même finitude. Dans l'histoire des imaginaires poétiques, Pierre Albouy suggère qu'Edward Young, reprenant les images de destruction de l'Apocalypse, est à l'origine de la popularisation de ce thème en littérature⁶⁷⁵. Mais malgré la précocité d'une telle démarche, la question de la mort des astres (et celle à venir de notre Terre) prend une résonance particulièrement importante dans la seconde moitié du XIX^e siècle, où le perfectionnement des techniques de mesure et l'invention de nouvelles

⁶⁷⁴ Abbé J. Gratry, *Les Sources*, Paris, Téqui, [1861-1862] 1898, p. 110-111, cité par C. Flammarion, *La Pluralité des mondes habités*, op. cit., p. 374. Le père Alphonse Gratra (1805-1872) était catholique, philosophe et membre de l'Académie française.

⁶⁷⁵ « Dans la VI^e Nuit, Young évoque la fin du monde et sa destruction par des foudres, des éclairs, des comètes, des volcans ; on aperçoit “le fantôme immense” d’un “monde décédé”. » P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 373. En réalité, la question de la mort à venir du soleil avait déjà fait son entrée sur la scène littéraire avec les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle – bien que dans un registre moins tragique. Voir le cinquième soir, « Que les étoiles fixes sont autant de soleils, dont chacun éclaire un monde », où la marquise demande : « Comment un soleil peut-il s'obscurcir et s'éteindre [...], lui qui est en lui-même une source de lumière ? » Ce à quoi le narrateur répond : « Le plus aisément du monde, selon Descartes [...]. Il suppose que les taches de notre soleil étant ou des écumes ou des brouillards, elles peuvent s'épaissir, se mettre plusieurs ensemble, s'accrocher les unes aux autres ; ensuite elles iront jusqu'à former autour du soleil une croûte qui s'augmentera toujours, et adieu le soleil. » B. de Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes habités*, [in] *Œuvres de Fontenelle : études sur sa vie et son esprit*, Didier, Paris, [1686] 1852, p. 131.

méthodes d'observation astronomique accompagnent une intense remise en question des dogmes religieux.

En effet, ce phénomène pose deux problèmes majeurs, guidant les représentations pessimistes de l'univers dans les poèmes cosmologiques de l'époque. D'abord, au regard de cette vérité scientifique, Dieu ne peut plus apparaître comme le garant des mondes, puisque même les astres sont détruits par le temps. L'idée d'une divine harmonie du cosmos est profondément mise à mal, tout comme l'explication chrétienne de la rédemption par une autre forme de vie après la mort dans des sphères supérieures ou un paradis, traditionnellement situés dans les cieux. La cosmologie biblique, qui donnait l'espoir d'une survivance de l'âme, s'appuie sur l'existence de lieux inaltérables, d'où la gravité de leur démenti par ce phénomène. Désormais, une certaine cosmologie spéculative, la cosmosophie, se charge de formuler de nouveaux scénarios (les multiples réincarnations, la transmigration et la métempsycose selon Charles Fourier, Jean Reynaud ou Allan Kardec, par exemple⁶⁷⁶), mais qui sont loin de faire l'unanimité. De fait, il peut sembler difficile de troquer une croyance contre une autre quand l'idée même de religion est attaquée par le relativisme.

Ce relativisme est le second problème majeur posé par le phénomène de la mort des mondes. Parce que tout meurt, de l'insecte à l'étoile, la vie semble futile, vaine, voire absurde. D'une part, la destruction menace aussi bien les corps que les valeurs, et avec elles, les précieuses « illusions » religieuses – pour reprendre les termes de Cazalis. D'autre part, le relativisme apparaît comme une potentialité permanente de la cosmologie, et constitue un problème récurrent pour la métaphysique. En effet, toutes les connaissances astronomiques précédemment évoquées (la mesure de l'univers, la composition chimique ou la mort des étoiles) sont autant de leçons sur l'extrême fragilité de notre monde et de nos valeurs, souvent construites sur des illusions cosmologiques dont la science nous débarrasse peu à peu. Par conséquent, la cosmologie moderne semble toujours confirmer les diverses philosophies du pessimisme qui s'épanouissent tout particulièrement à compter du milieu du siècle. Le succès des pensées du Néant ou du changement permanent, telles que le bouddhisme ou les systèmes de Hegel et Schopenhauer, s'explique aussi sur le plan littéraire par l'importance d'un sentiment d'inanité qui trouve ses racines dans le « mal-du-siècle » du Romantisme français, et qui guide désormais l'écriture de nombreuses « peintures de vanité » à l'échelle cosmique. Le nombre de poèmes abordant cette thématique de façon centrale à compter des années 1870 est donc particulièrement important. D'une manière générale, ces textes expriment une forme de révolte ou de désarroi face aux diverses conséquences épistémologiques et religieuses du phénomène de l'extinction à venir des étoiles, qu'il est désormais difficile d'ignorer.

⁶⁷⁶ Nous reviendrons sur les corpus inspirés par ces penseurs au chapitre 6.

D'abord, ce phénomène sert de prétexte à une disqualification sans appel du finalisme chrétien et, *a fortiori*, de la figure de Dieu. Dans certains cas, comme pour Cazalis, ce rejet s'accompagne d'une négation de toute pensée mythique, l'ensemble étant indifféremment rapporté à l'illusion et au Néant. La plupart des auteurs nient alors Dieu, accusent son absence, voire ne le mentionnent pas. Au contraire, Jean Rameau⁶⁷⁷, dans *La Chanson des étoiles*, construit une figure divine marquée du sceau de la cruauté. Dans le poème « Les yeux », l'auteur décrit la mort des astres engloutis dans le chaudron d'un dieu dévoreur, qui ressemble au Chronos de l'Antiquité. Filant la métaphore traditionnelle des *lumina*, il rappelle la parenté entre les astres et le regard, mais pour mieux subvertir le *topos* lyrique en faisant basculer la description dans le macabre :

Oh ! tous les yeux éteints dont pleurer fut le lot !
Oh ! tous les yeux hagards que les douleurs noyèrent !
Tous les yeux triomphants et clairs où flamboyèrent
L'Amour : autre douleur ! le Rire : autre sanglot !

Tous, ô globes d'espoir, tous, ô globes de leurre,
Ils ont braqué sur vous leur regard éperdu !
Tous vous ont adjurés : nul ne fut entendu.
L'astre toujours sourit et l'homme toujours pleure.

Et jusqu'au soir où Dieu, de ses doigts fulminants,
Rompra les flancs taris des planètes dernières,
Toujours de nouveaux yeux sous de neuves paupières
Répandront de vains pleurs vers vos yeux rayonnants.

Mais alors, astres chers – oh ! laissez-nous le croire !
Les yeux : fragments d'étoile ici-bas égarés,
Tous les yeux morts, les yeux flétris, les yeux navrés,
Retourneront au ciel dans un grand vol de gloire !

Et, graves, clairs, joyeux, pleins d'espoirs sans pareils,
De lumières d'amour et d'extases rythmiques,
Ils iront se dissoudre aux grands creusets cosmiques
Où Dieu fait bouillonner des âmes de Soleils⁶⁷⁸.

Dieu apparaît ici sous les traits d'un lugubre mage au pouvoir destructeur, augure sanguinaire de la mort des planètes. L'image de l'éventration, à la troisième strophe, surprend par sa violence. Le « bouillonne[ment] des âmes de Soleils » assimile le divin à une figure satanique par allusion à la

⁶⁷⁷ Jean Rameau (1858-1942) est le nom de plume de Laurent Lebaigt, romancier et poète originaire des Landes (Gaas). D'abord élève dans une pharmacie de Bordeaux, il s'installe à Paris, attiré par la carrière littéraire. Il obtient le premier prix d'un concours de poésie ouvert par le *Figaro*. Il est ensuite courtisé par les journaux et les éditeurs. Il est membre des Hydropathes et auteur de nombreux ouvrages, principalement romanesques, tels que *Fantasmagories* (1887) ou *L'Ensorceleuse* (1911). L'un d'eux, *Moune*, est récompensé par l'Académie française en 1890.

⁶⁷⁸ J. Rameau, *La Chanson des étoiles*, Paris, Ollendorff, 1888, p. 57-58.

sorcellerie et aux tourments de l'Enfer⁶⁷⁹. L'ambiguïté du référent auquel se rapportent les « globes » crée une inquiétante confusion métaphorique, ceux-ci pouvant renvoyer aussi bien aux globes oculaires sans âme ni regard, réduits à une désignation anatomique, qu'aux globes célestes – syllepse confirmée dans la suite du poème. Or, la représentation fragmentée des astres semblables à ces « yeux morts », « flétris » et « navrés », n'est pas sans rappeler les troublantes estampes d'Odilon Redon parues à la même époque et que Huysmans avait vantées dans *À rebours*, en 1884⁶⁸⁰. Ce rapprochement, s'il est peut-être fortuit, n'en révèle pas moins un aspect fondamental de l'inscription du pessimisme cosmologique en poésie, à savoir la mutation des représentations visuelles de l'univers. En effet, le tableau d'un cosmos en décomposition ou gouverné par la mort, en contradiction totale avec les cieux animés et fourmillants des anciens poèmes de la nature à l'école des descriptions exaltées de Bernardin-de-saint-Pierre, prouve la promotion d'un nouvel imaginaire visuel de l'espace qui radicalise les métaphores du Romantisme noir. La contestation d'une beauté des cieux par le choix de l'étrangeté, de l'horrible ou du macabre dépasse donc en violence l'anarchisme poétique d'Émile Chevé ou le pessimisme révolté de Louise Ackermann. Rameau fait le choix d'une poésie de la négation totale, qui chante des « anti-*mirabilia* ». Dans ce sinistre décor sidéral, la foi semble donc n'être qu'un réflexe désespéré, ce que suggère la tournure tolérative : « laissez-nous le croire ! »

Or, un tel désespoir lié à la perte du finalisme dans les représentations du ciel rejoint une thématique majeure du motif de la mort des mondes en poésie : l'abandon de l'humanité par un Dieu qui n'est plus transcendant, mais bel et bien absent de l'ordre cosmique. Contrairement à Rameau, une grande majorité de poètes emploie le registre élégiaque de façon privilégiée pour évoquer cet enjeu. Par exemple, pour Anatole de Bonnav d'Herbel⁶⁸¹, la mort des étoiles est avant tout la preuve d'une indifférence de Dieu, voire de son inexistence. Sur un mode plus conventionnel, dans *Soleils et brumes*, le poème « Doute » évoque par son titre la problématique de l'incroyance, que l'auteur relie à cette loi générale de la mort des êtres et du mouvement :

⁶⁷⁹ Dans le vingt-et-unième chant de *La Divine Comédie*, Dante raconte comment les damnés sont bouillis dans une « poix épaisse » semblable à celle qu'on prépare « pour radouber les vaisseaux délabrés ». Les diables empêchent les âmes d'en sortir en les griffant : « Les cuisiniers ne font pas autrement enfoncer, avec les crochets, par leurs aides, la chair dans la marmite pour qu'elle ne flotte pas. » Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. F. R. de Lamennais, Paris, Flammarion, 1910, p. 73-74.

⁶⁸⁰ J. K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Folio classique, 1977, p. 154-155. Dans les estampes de Redon, en particulier celles qui affichent un sujet mystique, les globes oculaires sont fréquemment représentés flottant dans les airs. Voir O. Redon, *Dans le rêve. Dix lithographies* (Paris, Lemerrier, 1879), dédié à Edgar Poe, en particulier « Germination » et « Vision » (1879), mais aussi et surtout « L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'INFINI » (1882). Nous reproduisons cette image à l'annexe 1, illustration n° 2 (p. 706).

⁶⁸¹ Nous ne sommes pas parvenue à identifier cet auteur ni à retracer l'histoire du recueil, mis à part le fait que *Soleils et brumes* se trouvait à Hauteville House dès sa parution en 1870. Dans « Victor Hugo », Bonnav d'Herbel rend d'ailleurs hommage au grand poète en l'inscrivant dans une dynastie de chanteurs prophétiques, de Job à Edward Young en passant par les poètes hindous. Se lisent ici les influences romantiques de l'auteur, qui évoque également Chénier et Lamartine.

Regarde autour de toi, depuis l'humble frelon
Jusqu'au condor, de l'astre aux bulles de savon,
Depuis l'insecte jusqu'au monde,
Tout meurt : et quatre lits d'étranges animaux,
Par ordre amoncelés comme de vieux tableaux,
Au sein de la terre profonde.

[...] Et, vécût-il, ce Dieu, sur les cieus affaissés,
Sur un trône bâti de mondes entassés,
Comme les nôtres d'ais fragiles,
Fût-il assis, ce Tout, cet Être immense roi,
Crois-tu que son grand front songerait plus à toi
Que le mortier aux projectiles,

Que l'autruche à ses œufs dans le sable laissés,
Que la mer aux cailloux sur ses bords amassés,
Que l'astre aux crins de sa comète
Que l'Aurore aux rayons qui coulent de ses yeux
Que le char aux éclairs lancés par ses essieux,
Qu'un Crésus aux sequins qu'il jette⁶⁸² ?

À travers l'interrogation rhétorique aux multiples subordonnées de comparaison, Bonnay d'Herbel rejette le *topos* biblique de l'omniscience et omniprésence de Dieu, attentif au devenir des êtres les plus infimes de la Nature⁶⁸³. Loin d'être un « Créateur », ce Dieu hypothétique semble trôner sur un monceau de ruines cosmiques. Cette image subvertit un motif fondamental de l'iconographie chrétienne, puisque dans l'Apocalypse, le trône de Dieu occupe une place d'élection dans le royaume des cieus⁶⁸⁴. La figure du divin est fragilisée par la destruction progressive de l'univers qui semble sur le point de provoquer sa chute, suggérée par les deux adjectifs à la rime : « affaissés » et « entassés ». L'indifférence de Dieu, rendue sensible par les nombreuses comparaisons, révèle surtout son absence dans le cours de l'existence humaine. Les deux

⁶⁸² A. de Bonnay d'Herbel, *Soleils et brumes. Mélanges poétiques*, Paris, Humbert, 1870, p. 25-29.

⁶⁸³ Voir les Psaumes (« Où irai-je loin de ton esprit, où fuirai-je loin de ta face ? Si j'escalade les cieus, tu es là, qu'au shéol je me couche, te voici. / Je prends les ailes de l'aurore, je me loge au plus loin de la mer, même là, ta main me conduit, ta droite me saisit. [...] / C'est toi qui m'as formé les reins, qui m'as tissé au ventre de ma mère ; [...] / Mon embryon, tes yeux le voyaient » [139:7-16], [*in*] *La Bible, op. cit.*, p. 984) ; Isaïe (« [Yahvé] trône au-dessus du cercle de la terre dont les habitants sont comme des sauterelles [...]. Qui a créé ces astres ? Il déploie leur armée en bon ordre, il les appelle tous par leur nom » [40:22-26], [*in*] *ibid.*, p. 1283) ; Matthieu (« Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent ni ne recueillent en des greniers, et votre Père céleste les nourrit ! [...] Observez les lys des champs, comme ils poussent : ils ne peinent ni ne filent. Or je vous dis que Salomon lui-même, dans toute sa gloire, n'a pas été vêtu comme l'un d'eux. Que si Dieu habille de la sorte l'herbe des champs, qui est aujourd'hui et demain sera jetée au four, ne fera-t-il pas bien plus pour vous, gens de peu de foi ! » [6:25-30], *ibid.*, p. 1659) ; etc.

⁶⁸⁴ « Voici : une porte était ouverte au ciel, [...] un trône était dressé dans le ciel, et, siégeant sur le trône, Quelqu'un... Celui qui siège est comme une vision de jaspe et de cornaline ; un arc-en-ciel autour du trône est comme une vision d'émeraude. Vingt-quatre sièges entourent le trône [...]. » Apocalypse (4:1-3), *ibid.*, p. 2068.

subjonctifs, « vécut-il » et « fût-il assis », marquent par le mode verbal le « doute » qui donne son nom au poème, tout en convoquant certains motifs élégiaques. Comme pour y répondre, dans la dernière strophe, le monde se transforme en un charnier abandonné par son Créateur : les êtres prisonniers des couches de sédiment (les « quatre lits d'étranges animaux ensevelis » dans le sein de la Terre), révélés par la paléontologie, prouvent que notre monde naît sur les ruines d'un autre. De fait, cette autre forme de nihilisme touche également les victoires de la science, et empêche toute entreprise de conciliation entre le savoir et la croyance. À titre d'exemple, la comparaison de l'indifférence de Dieu à celle de « la mer aux cailloux sur ses bords amassés » fait peut-être allusion à l'incipit des *Principia*, dans lesquelles Newton se compare à un enfant ramassant des galets au bord de la mer, « alors que le grand océan inexploré de la vérité se trouv[e] étendu devant [lui]⁶⁸⁵ ». En employant une telle comparaison, Bonnay d'Herbel rappelle ce célèbre aveu d'impuissance formulé par le maître de la cosmologie moderne, mais il le radicalise en suggérant l'inutilité fondamentale de toute investigation des cieux gouvernés par le vide et l'indifférence.

Neuf ans plus tard, Cazalis évoque la loi de la mort astrale pour généraliser le démenti d'un ordre divin. Cet abandon du monde par Dieu est au cœur d'une perte des anciennes représentations poétiques des espaces cosmiques : outre la destruction permanente de la matière et de la vie, elle implique la fin de tous les dieux dont les mythologies et les cultes se succèdent. C'est ce qu'un fragment de « La Sagesse d'Al-Gazali » laisse entendre, dans la section « Le Ciel d'Orient » du *Livre du néant* :

J'ai vu sur le sein de la Mort les têtes des Dieux anciens, suspendues comme un collier de perles. J'ai vu les métamorphoses du Néant. J'ai médité sur toutes choses. Je sais que tout doit périr, le ciel, cette mosquée aux coupes semées d'émail bleu, et le soleil, ce pieux derviche, qui tourne dans une perpétuelle extase. Je sais que ce monde n'est qu'une folie, un fantôme sans réalité : pourquoi s'étonner alors que mon cœur soit dans la tristesse⁶⁸⁶ ?

La métaphore surprenante des « têtes de Dieux » transformées en ornements barbares appelle un commentaire. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, la pratique des trophées humains (colliers de dents, têtes réduites) est connue grâce aux travaux ethnographiques de personnalités de renom, telles qu'Ernest Théodore Hamy⁶⁸⁷. Un article de *La Nature* paru en 1873, six ans avant le *Livre du néant*, est notamment consacré aux « Têtes humaines préparées par les Indiens Jivaro⁶⁸⁸ » ; on y apprend que le consul général Fabre aurait fait parvenir une tête réduite au Muséum d'histoire

⁶⁸⁵ Cité par S. Schaffer, *La Fabrique des sciences modernes, op. cit.*, p. 15.

⁶⁸⁶ H. Cazalis, *Le Livre du néant, op. cit.*, p. 95.

⁶⁸⁷ Hamy (1842-1908), anthropologue et ethnologue, fonde en 1880 le Musée d'ethnographie du Trocadéro (actuel *Musée de l'homme*).

⁶⁸⁸ [In] G. Tissandier (dir.), *La Nature, revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, Paris, G. Masson, n° 28 paru le 13 décembre 1873, p. 23-26.

naturelle depuis l'Équateur en 1864. Dans le texte de Cazalis, cette image qui ouvre le segment (« les têtes des Dieux anciens, suspendues comme un collier de perles ») peut marquer l'intention de ramener la religion au « primitif », une hypothèse confirmée par le pluriel « des Dieux anciens », qui fait signe vers le polythéisme. Or si, dans le poème de Bonnavy d'Herbel, c'était un mirage de Dieu qui trônait sur la mort des mondes, dans celui de Cazalis, c'est la Mort elle-même qui porte en triomphe ces reliques des ennemis vaincus : les dieux de tous les cultes dans l'histoire des civilisations.

En effet, la thématique de la destruction des astres est bien l'occasion d'une remise en cause des dogmes chrétiens, mais aussi de toutes les religions, et ce à plusieurs titres. Elle dément d'abord la traditionnelle représentation verticale du cosmos héritée d'Aristote, et en particulier l'existence d'un autre monde « supra-lunaire », lieu de la divinité et de la perfection, où rien n'est altérable ni soumis aux lois de la matière. La bipartition entre les cieux et le monde terrestre apparaît sous un jour nouveau, et ne cesse de confirmer l'inanité des dogmes de l'Écriture. Puisqu'aucun lieu n'est marqué par la permanence, l'idée même d'un Paradis ou d'un Enfer apparaît comme obsolète⁶⁸⁹. En outre, celle que la création puisse avoir quelque défaut met à mal le dogme finaliste de la perfection de son auteur, reflétée dans ses œuvres. C'était déjà le reproche que l'on faisait à la théorie de Newton, qui supposait une intervention de Dieu à tous les instants pour pallier les irrégularités de son système, impliquant par là même l'imperfection de l'univers. En réalité, la question de la mort des étoiles ne fait que renforcer cette critique. Les poètes ne s'y trompent pas et, pour la plupart, tirent de ces découvertes les conclusions cosmologiques, historiques et culturelles qui s'imposent : si rien n'a de permanence dans l'univers, alors la divinité, sous ses formes occidentales ou orientales, n'est qu'un aspect de nos civilisations destiné à disparaître.

⁶⁸⁹ La question fit l'objet de tentatives de résolutions diverses, chez les poètes comme les philosophes tels que Fourier, pour déterminer la raison de l'existence du mal. C'est une des raisons pour lesquelles Victor Hugo se désolidarise de la religion chrétienne en faveur du spiritualisme, bien qu'il s'inspire souvent des récits de la Bible. En effet, Hugo refuse de reconnaître l'existence de l'Enfer et ne peut croire que Dieu, dans sa bonté, ait accepté le principe d'une damnation éternelle. Dans une lettre à Lamartine du 24 juin 1862, il écrit : « Oui, une société qui admet la misère, oui, une religion qui admet l'enfer, oui, une humanité qui admet la guerre, me semblent une société, une religion et une humanité inférieures, et c'est vers la société d'en haut, vers l'humanité d'en haut et vers la religion d'en haut que je tends : société sans roi, humanité sans frontières, religion sans livre » (V. Hugo, *Correspondance. Nouvelle édition augmentée*, Arvensa éditions [en ligne], 2014, p. 706). C'est notamment ce qui l'amène à orienter le récit inachevé de *La Fin de Satan* vers une rédemption du Diable. Dans les notes de l'édition Pléiade, Jacques Truchet écrit que « [l]e reliquat contient un certain nombre de fragments portant l'indication *Satan pardonné* » ([in] V. Hugo, *La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu, op. cit.*, n. 8, p. 1280). L'Avant-propos de *La Légende des siècles* donne en effet pour programme à la trilogie « [l]'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre » (*ibid.*, p. 7).

Ce corpus de poèmes aux accents nihilistes prouve que le relativisme peut trouver dans l'astronomie de nouveaux arguments, à l'encontre des dogmes, des cultes, mais aussi de certains fondements de la foi tels que les valeurs d'amour ou de charité universelle. Auguste Dorchain⁶⁹⁰ représente de façon particulièrement claire cette forme de relativisme cosmologique et moral. Parce que l'auteur écrit en 1895, soit près de quinze ans après la première parution de *L'Astronomie populaire*, la question est déjà pour lui un *topos* littéraire. Dans le poème « Les Étoiles éteintes », dédié à Paul Bourget, il résume cependant quelques invariants de cet enjeu : l'apprentissage de l'astronomie est l'occasion de prendre conscience de la vanité de toute aspiration humaine.

À l'heure où sur la mer le soir silencieux
 Efface les lointaines voiles,
 Où, lente, se déploie, et marche dans les cieux,
 L'armée immense des étoiles,
 Ne songes-tu jamais que ce clair firmament,
 Comme la mer, a ses désastres ?
 Que, vaisseaux envahis par l'ombre, à tout moment
 Naufragent et meurent des astres ?
 Vois-tu, vers le zénith, cette étoile nageant
 Dans les flots de l'éther sans borne ?
 L'astronome m'a dit que sa sphère d'argent
 N'était plus rien qu'un cercueil morne.
 Jadis, dans un superbe épanouissement,
 D'un troupeau de mondes suivie,
 Féconde, elle enfantait majestueusement
 L'Amour, la Pensée et la Vie.
 Tous ses bruits, un par un, se sont tus sous le ciel ;
 L'espace autour d'elle est livide ;
 Dans le funèbre ennui d'un silence éternel
 Elle erre à jamais par le vide⁶⁹¹.

« L'astronome » est donc jugé directement responsable d'une difficile prise de conscience, celle du peu de valeur de l'existence. L'opposition entre l'imparfait, temps d'une ère de prospérité révolue (« Jadis, [...] Féconde, elle enfantait majestueusement / L'Amour, la Pensée et la Vie ») et le passé composé à valeur accomplie (« Tous ses bruits, un par un, se sont tus sous le ciel ») semble reposer sur une logique entropique, rappelant le second principe de la thermodynamique avancé par Sadi Carnot dès le début du siècle en 1824⁶⁹². La violence d'un tel constat transparaît dans le brusque passage du présent aux temps du passé, à l'amorce du discours indirect (« L'astronome m'a

⁶⁹⁰ Auguste Dorchain (1857-1930) est originaire de Cambrai. Auteur de nombreux recueils poétiques, mais aussi de pièces appréciées et jouées sur les planches de l'Odéon, il fut encore critique et publia sur Ronsard et la versification. Il reçut la Légion d'honneur et de nombreux prix de l'Académie française.

⁶⁹¹ A. Dorchain, *Œuvres*, Paris, Lemerre, 1895, p. 117.

⁶⁹² Le deuxième principe de la thermodynamique implique que tout phénomène physique (dont les échanges thermiques) est irréversible. Clausius ajoute à cette première formulation dans les années 1850 la fonction d'état entropie, selon lequel le désordre de la matière ne peut qu'aller croissant, suivant le principe énoncé par Carnot.

dit »). La négation restrictive, « n'était plus rien qu'un cercueil morne », met également en évidence le sentiment de dégradation d'une réalité merveilleuse. L'isotopie de la mort, qui est autant celle de l'astre que de sa construction idéale et rêvée, traverse la totalité du passage. Or ce qui frappe le poète, c'est non seulement la possibilité de la mort d'une étoile, mais aussi le cruel décalage qui nous fait vivre dans l'illusion de sa survivance :

Pourtant, elle est si loin que depuis dix mille ans
Qu'elle va, froide et solitaire,
Le suprême rayon échappé de ses flancs
N'a pas encor touché la terre.
Aussi, rien n'est changé pour nous : chaque matin
La clarté de l'aube l'emporte,
Et chaque soir lui rend son éclat incertain...
Personne ne sait qu'elle est morte.
Le pilote anxieux la voit qui brille au loin,
Et là-bas, errant sur la grève,
Des couples enlacés la prennent à témoin
De l'éternité de leur rêve !
C'est la dernière fois, et demain nos amants
N'y lèveront plus leurs prunelles :
Elle aura disparu, — comme font les serments
Qui parlent d'amours éternelles⁶⁹³ !

L'auteur décrit une conséquence de la vitesse de la lumière : la propagation à retardement de la scintillation des étoiles⁶⁹⁴. Or ce phénomène, conjoint à celui de leur destruction inéluctable, apparaît comme le paradigme d'un mensonge des apparences, sur lesquelles sont bâties les émotions les plus nobles de l'humanité. Le savoir de l'astronome engage donc surtout une réinterprétation négatrice des idéaux humains dont l'amour n'est qu'une éphémère manifestation. Dans ce poème, le réalisme scientifique sert de prétexte à une longue peinture de vanité dans le cadre de laquelle toute forme d'idéal (« L'Amour, la Pensée, la Vie ») est disqualifiée.

Ce relativisme, qui apparaît comme un fondement du nihilisme répandu dans le dernier quart du XIX^e siècle, renforce la violence d'un poème d'Edmond Haraucourt⁶⁹⁵ (1856-1941) dans *L'Âme nue*, intitulé « L'Immuable » et dédié à Sainte-Beuve. Là encore, la thématique de la mort des

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 118-119.

⁶⁹⁴ Ce phénomène est également commenté par Flammarion, comme nous l'avons vu au chapitre 2 (p. 105-106).

⁶⁹⁵ Edmond Haraucourt (1856-1941) exerça bien des professions (avocat, chef de cabinet d'un préfet, ingénieur, rédacteur d'un journal de province) avant de devenir conservateur au musée du Trocadéro, puis de Cluny. Sa carrière littéraire fut ponctuée de rebondissements, et son premier recueil publié sous pseudonyme, *La Légende des sexes, poèmes hystériques et profanes*, fit scandale. *L'Âme nue* (1885) est cependant un véritable succès, qui lui vaut les sympathies du Chat Noir, mais aussi celles de Laurent Tailhade et Leconte de Lisle. Il reçoit pour ce recueil les honneurs de l'Académie française, ainsi que la Légion d'honneur en 1937. Il s'agit d'une œuvre assez longue, structurée en deux parties : « La Vie extérieure » et « La Vie intérieure ». Le deuxième moment du recueil est lui-même subdivisé en trois sections, qui épousent les structures du cycle diurne : « L'Aube », « Midi » et « Le soir ». On y trouve notamment un sonnet à la Lune, qui n'est pas sans rappeler certains des poèmes de Verlaine.

mondes y rejoint celle d'une vanité globale de toute forme d'existence, mais sur un mode lyrique qui ne traduit pas encore la triste résignation exprimée dix ans plus tard dans le poème de Dorchain :

Ah ! les mondes éteints et les globes détruits !
Rêve, et nombre la poudre innombrable des astres
Qui, croulant tour à tour dans le chaos des nuits,
Ont fécondé les cieux en semant leurs désastres !

Tout passe au vent des jours ! Lorsque les temps sont mûrs,
La mort vient balayer les cités jadis pleines
Qui couvraient l'horizon des ombres de leurs murs,
Et qui peuplaient de bruit l'immensité des plaines⁶⁹⁶.

À travers le rapprochement oxymorique de termes quantificateurs (« *nombre* la poudre *innombrable* des astres »), Haraucourt met en scène une tension au cœur de la conscience humaine, déchirée par une ambition impossible : celle d'une connaissance maîtrisée de l'univers suggérée par le chiffre, symbole de l'astronomie de position, incompatible avec l'incommensurabilité de l'univers qui fragilise la valeur de tout savoir sur le ciel, voire l'anéantit. Une liste de toutes les réalités physiques et métaphysiques, soumises à la même loi de destruction, vient compléter ce premier constat. Ni la nature ni les institutions humaines, ni même les dieux traités comme des phénomènes historiques et passagers ne sont épargnés.

Les pôles dégelés roulent vers le soleil ;
Les dieux qu'on adorait sont remplacés par d'autres ;
Les empires houleux s'endorment sans réveil,
Et les cultes vieillissent lapident leurs apôtres.

Les lois chassent les lois dont un peuple était fier ;
Un fleuve de mépris vient en laver les traces :
Nous punirons demain ce qui fut juste hier,
Et nos propres vertus feront rougir des races.

Chaque fleur qui fleurit porte déjà son deuil ;
Le vrai n'existe pas : nous changeons et tout change.
L'immortel n'est qu'un mot créé par notre orgueil
Rêvant pour oublier qu'il est né sur la fange.

Tout, les masses sans nom et les fronts radieux,
Ce qui fut notre amour ou qui fit notre envie,
L'œuvre de notre esprit comme l'œuvre des Dieux,
Tout revient au néant qui doit nourrir la vie !

Et le cercle éternel roule dans l'infini,

⁶⁹⁶ E. Haraucourt, *L'Âme nue*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1885, p. 7.

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 Normes⁶⁹⁷.

La rime entre « fier » et « hier » de la seconde strophe renforce l'impression de nostalgie véhiculée par le poème, qui minimise la valeur de toute réalité. Aucune production humaine n'est valide ni pérenne au regard de l'écoulement des siècles : les dieux, les lois, l'amour, le savoir, la matière elle-même sont voués à se démentir. Le chiasme du dernier vers suggère cette stérile circularité, réduisant à néant toute réalité physique ou immatérielle. Cependant, si le cosmos est habité par la mort, il s'inscrit dans un cycle possiblement positif, puisque la mort des astres précède leur renaissance dans un « univers rajeuni ». Les deux dernières strophes du poème sont moins pessimistes que les précédentes – mais le cosmos d'Haraucourt est tout sauf rassurant. L'éternel retour de la vie n'est d'ailleurs pas présenté comme une occasion d'espérer, mais plutôt comme une loi absurde et éternelle, ce que suggère le chiasme final précédemment évoqué. La mention des « Normes » de l'univers met cependant l'accent sur le caractère désincarné de la source de cette loi, loin de tout providentialisme divin.

Or, indépendamment des enjeux métaphysiques qu'il soulève, le texte d'Haraucourt met en valeur une spécificité du genre poétique dans la transcription littéraire du thème de la mort des astres. À ce sujet, le traitement romanesque de ce motif dans l'œuvre de l'auteur peut servir de point d'analogie. En effet, Haraucourt – comme Flammarion ou Grandmougin – s'était essayé au récit d'anticipation, avec une nouvelle du recueil *L'Effort* intitulée « La Fin du monde ». Dans un récit très comparable à celui des *Fins du monde* des deux auteurs précités, Haraucourt imagine un scénario guidé par la question suivante : que se passerait-il si nous savions que la planète était sur le point de mourir ? Comme dans bien d'autres textes sur le sujet, cette connaissance préalable mène à un dérèglement généralisé des mœurs. Or la lecture de cette nouvelle permet de faire apparaître des différences majeures avec le genre poétique, qui en confirment la valeur. D'une part, le détour par la fiction romanesque instaure naturellement une distance qui est de l'ordre du divertissement. Cette distance est confirmée par le recours à des *topoi* narratifs au risque d'une certaine artificialité (par exemple, le concile des savants à l'annonce de l'apocalypse à venir⁶⁹⁸), mais aussi par l'humour qui colore les premières pages du texte, s'ouvrant sur une datation quelque peu ridicule (le « 3 avril, dernière année de l'ère sélénienne, à 5 heures 27 du soir⁶⁹⁹ »), suivi d'une satire misogyne de la

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

⁶⁹⁸ Ce motif apparaît dans *La Fin du monde* de Flammarion, paru en 1894. Il est aussi discrètement présent dans la nouvelle de Charles Grandmougin (1850-1930), publiée en 1881, qui fait déjà de l'annonce de l'apocalypse future un point de départ pour l'exaltation des sens et le règne de la volupté. Voir C. Grandmougin, *La Fin du monde*, Paris, Weil, 1881 ; C. Flammarion, *La Fin du monde*, *op. cit.*, 1894.

⁶⁹⁹ E. Haraucourt, « La Fin du monde », [in] *L'Effort*, Paris, Bibliophiles contemporains, 1894, p. 99.

frivolité féminine⁷⁰⁰. Par opposition, la poésie semble permettre un registre élégiaque sans intermédiaire, qui inscrit véritablement ce thème cosmologique dans un pessimisme métaphysique en prise avec les philosophies de son temps. Cette temporalité tragique révélée par la science de l'univers tient non seulement au rythme entropique de la vie au sein du cosmos, mais aussi à l'impossibilité d'un optimisme providentialiste constaté par de nombreux auteurs.

Confrontés au phénomène de la mort des étoiles, certains poètes du ciel formulent en effet ce troisième constat, peut-être un des plus amers ou des plus largement partagés : les lois du cosmos, telles que la science les révèle au public, n'ont rien de bienveillant. Le relativisme qui touche les phénomènes humains et astraux engage donc dans de nombreux poèmes une interprétation bien sombre de tous les acquis de la cosmologie moderne, depuis la gravité jusqu'à l'entropie. La belle théorie newtonienne de la gravitation, par exemple, devient sous la plume de plusieurs auteurs une forme de servitude, la loi de l'attraction nous gardant prisonniers de la Terre, de l'ordre matériel et de la mort. Edmond Haraucourt considère même l'attraction comme une force fatale devant mener à la destruction finale du système solaire. Dans *L'Âme nue*, un poème dédié à Guy de Maupassant et intitulé « L'Agonie du soleil » décrit la mort annoncée du cosmos à travers une personnification de l'astre solaire :

La Terre est morte ; morts Uranus et Saturne ;
Mars et Vénus, Pallas, Mercure et Jupiter,
Tous morts : et dans l'effroi de leur route nocturne,
Les spectres sidéraux gravitent sur l'éther.

Dans leur pâleur cendrée, ils gravitent encore,
Rapprochant du soleil leurs cycles somnolents ;
Et l'aïeul qui n'a plus l'espoir d'aucune aurore
Sent le feu génital s'éteindre dans ses flancs.

Horreur ! Voici grouiller sur lui l'âpre vermine
Des océans, des bois et des vivants furtifs :
Un ennui moribond l'attarde ; il s'achemine,
Et le vent frais l'endort dans des râles plaintifs.

Qu'ils sont loin, les soleils ! Comme c'est froid, les brises !
Et l'énorme mourant contemple avec mépris

⁷⁰⁰ En effet, dans l'amphithéâtre où s'exprime le savant, siègent en observatrices certaines femmes qui ne semblent pas avoir été choisies pour leurs qualités intellectuelles, telles qu'« une dame accréditée par son beau profil, par son intelligence ou sa bonne table, ou même par ses aventures galantes », agitant son éventail et inclinant la tête « dans une attitude de jeune poule, pour mieux comprendre ». *Ibid.*, p. 100. Au moment de l'annonce du jour fatidique, le narrateur rapporte encore cet échange consternant : « Allons donc ! la fin du monde ! [...] “Mais, quel jour ? demandaient les dames épouvantées. / — Le 1^{er} janvier. / — De cette année ? / — Ma chère, il est passé. [...]” » *Ibid.*, p. 107.

Le fantômal troupeau de ses planètes grises
Qui tournent mornement autour d'un grand ciel gris⁷⁰¹.

L'isotopie de l'agonie qui sature le texte rapproche ce poème de l'esthétique décadente de la fin du siècle. La métaphore du troupeau n'est plus celle, biblique, du pasteur chrétien dont le Soleil aurait pu être l'image. Elle sous-entend au contraire la menace qui pèse sur lui, son pouvoir gravitationnel se retournant contre lui-même. Les astres parasites, soumis à la seule force centripète, s'approchent dangereusement de l'étoile centrale dont la force décroît. Soumise à l'attraction, elle s'affaiblit progressivement au milieu du cosmos transformé en charnier. Par la personnification, cette prolepse apocalyptique fait du Soleil le symbole d'une mélancolie empreinte de l'imaginaire décadent, suggéré par l'expression « ennui moribond ». De fait, la troisième strophe développant la métaphore du cadavre rappelle la description macabre d'« Une charogne » dans les *Fleurs du mal*, autre paradigme du relativisme et symbole de l'esthétique « fin-de-siècle⁷⁰² ».

On trouve une image comparable à la métaphore de la chaîne gravitationnelle dans *La Justice* de Sully Prudhomme. La « Sixième veille », intitulée « Fatalisme et divinité », a pour argument :

La justice, introuvable à la raison sur la terre, lui échappe également partout ailleurs. L'identité de la matière et celle de ses lois dans l'Univers entier permettent de douter qu'il y ait des mondes organisés plus moralement que le nôtre et la fatalité de la gravitation, qui entre dans la composition de tous les mouvements, permet de douter qu'il y en ait aucun de libre. Le concept de la Divinité déplace et complique la difficulté sans la résoudre rationnellement⁷⁰³.

Dans le corps du poème, le « chercheur », une des voix lyriques du dialogue qui structure le texte, affirme en effet :

Si l'ordre universel dans l'atome est marqué,
Plus rien, pas même Dieu, n'est responsable au monde ;
Et j'erre, moi qui cherche, entraîné par ma sonde,
Dans l'orbite de l'astre où mon poids m'a parqué.

Si le vouloir, jouet d'une invincible amorce,
N'est plus qu'un vœu fatal complice de la force,
À quoi bon demander la Justice au Destin⁷⁰⁴ ?

⁷⁰¹ E. Haraucourt, *L'Âme nue*, op. cit., p. 27-28.

⁷⁰² « Le soleil rayonnait sur cette pourriture, / Comme afin de la cuire à point, / Et de rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint ; // Et le ciel regardait la carcasse superbe / Comme une fleur s'épanouir. [...] // Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, / D'où sortaient de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide / Le long de ces vivants haillons. » C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, [in] *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1861] 1975, vol. 1, p. 31.

⁷⁰³ Sully Prudhomme, *La Justice*, [in] *Poésies (1872-1878)*, Paris, Lemerre, 1879, p. 168.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 180.

Le mécanisme de la gravitation est donc interprété dans le sens d'un fatalisme sans transcendance : c'est le « poids » qui contraint le « chercheur » à tourner sans fin autour de l'astre dont il est prisonnier. Les termes techniques de la mécanique céleste côtoient les abstractions morales dont les premiers sont l'image, la « force » elle-même renvoyant par un effet de syllepse aux lois de la physique autant qu'aux facultés humaines. Le participe passé « parqué » renforce enfin l'idée de fatalité, en faisant une allusion possible aux Parques, maîtresses des destinées. De fait, les références à tout ordre transcendant ou divin sont comparables aux figures d'une mythologie dépassée, puisque Dieu lui-même n'édicte plus les lois du cosmos.

Un dernier poème d'Haraucourt, « La réponse de la Terre », mentionne lui aussi la métaphore de la chaîne, cette fois à travers l'image de la *chaîne des êtres*. Dans ce texte, l'homme s'adresse à la Terre en lui demandant d'alléger ses souffrances, mais elle rétorque qu'elle ne peut connaître tous les atomes qui la peuplent. Demandant alors la clef du mystère et quelle est la fin des choses, l'homme obtient une réponse panthéiste : « Ce n'est pas toi qui vis, c'est l'Être universel. » Or le poème s'achève sur un tableau du cosmos dont la Mort est, paradoxalement, la puissance organisatrice :

La Mort, c'est la formule unique de la Vie,
Le passage alterné des corps dans d'autres corps,
C'est le mouvement calme et dont rien ne dévie,
La résurrection des faibles dans les forts.

C'est la rajeunissante et la réparatrice,
Aurore après le jour, printemps après l'été,
La mère inépuisable et l'auguste nourrice
Dont le travail fécond peuple l'éternité.

C'est la chaîne d'amour et d'hymen qui nous lie :
C'est par elle que tout se fond et se confond,
Naît, se croise, renaît, court et se multiplie,
Dans les bouillonnements de l'espace sans fond.

Elle accouple, elle brise, elle épure, elle émonde ;
Nous sommes tous égaux pour elle, et je ne suis
Qu'un globule de sang dans les veines du monde,
Un point d'ombre dans l'ombre insondable des nuits.

Je m'éparpillerais dans la poussière immense,
Sans troubler un instant la paix de l'ordre ancien,
Et l'astre dont je suis la quinzième semence,
Le Soleil s'éteindrait sans que rien en sût rien⁷⁰⁵ !

⁷⁰⁵ E. Haraucourt, *L'Âme nue*, op. cit., p. 17-18. Sur la mort du soleil, voir aussi L. Ackermann, « De la lumière ! » *Poésies philosophiques*, op. cit., 1877, p. 125. L'image de la « quinzième semence » est empruntée à l'alchimie. La « semence » correspond à un moyen terme entre la matière première (les métaux)

Ici, comme dans la théorie antique du cycle de la génération et de la corruption⁷⁰⁶, la Mort est un agent créateur, ce que suggèrent les accumulations qui scandent plusieurs vers. L'usage de l'homéotéleute « tout se fond et se confond » évoque également l'idée d'un travail de la matière sur le même, suggérant une circularité qui dépasse la concordance phonique. L'isotopie de la reproduction fait de la Mort une étonnante figure de la maternité, comme si le processus de destruction ne pouvait exister sans son contraire. Il ressort de l'ensemble une impression de nivellement général du cours des existences, renforcée par la répétition de « rien », sujet et complément du verbe *savoir*. Dans ce contexte, l'homme apparaît comme un maillon infime de la « chaîne d'amour et d'hymen » que tisse la Mort au sein de la Création.

La notion de *chaîne des êtres* est ancienne et peut renvoyer, pour un auteur comme Haraucourt, à *La Palingénésie philosophique* de Charles Bonnet⁷⁰⁷. Selon ce dernier, tout est lié dans la nature en fonction d'une hiérarchie de perfections, chaque maillon occupant une place fixée par Dieu⁷⁰⁸. Cette pensée reste très présente tout au long du XIX^e siècle et passe dans les écrits de Fourier, Ballanche, Balzac, Jean Reynaud ou Flammarion. Or dans la poésie d'Haraucourt, elle apparaît sous une forme sécularisée, puisque nul Dieu ne vient ici organiser la matière, ni même y imposer une quelconque structure hiérarchisée. C'est plutôt l'échelle de l'univers (dans laquelle l'homme n'est rien) et la présence fatale de la Mort qui jouent ce rôle organisateur.

La biologie évolutionniste n'est d'ailleurs pas nécessairement étrangère à ce thème dans le poème d'Haraucourt, qui multiplie les métaphores organiques aux connotations eugéniques, en particulier dans la comparaison du sujet aux « globules de sang dans les veines du monde », « épur[és] » par la Nature. Ce lien lexical établi entre la cosmologie et la biologie a notamment pour

et la quintessence. L'homme est considéré comme l'un de ces composés de matière. Cette théorie se rapporte encore à celle de la panspermie, ou à la doctrine de Paracelse qui considère l'homme comme un composé de trois principes : le sel, le mercure et le soufre, « semences » des astres. Sur ce sujet, voir D. Kahn, *Alchimie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007, p. 18 ; H. Harai, « Les *logoi spermatikoi* et le concept de semence dans la minéralogie et la cosmogonie de Paracelse », *Revue d'Histoire des sciences*, Paris, Armand Colin, 2008/2, vol. 61, p. 245-264 ; B. Joly, *La Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1992. Quant au chiffre quinze, il peut faire allusion à la kabbale. Selon l'ouvrage ultérieur d'Éliphas Lévy, *La Clef des grands mystères*, quinze est « le nombre de l'antagonisme et de la catholicité ». Dans le même ouvrage, on apprend que le cosmos hindou serait composé de quinze sphères, dont la Terre occuperait le milieu (É. Lévy, *La Clef des grands mystères : suivant Hénoc, Abraham, Hermès Trismégiste et Salomon*, Paris, F. Alcan, 1897, p. 478 et 497). Le chiffre quinze correspond encore à la lame du Diable dans le Tarot, symbole des désirs et instincts matériels. L'expression d'Haraucourt, par une allusion indirecte à la numérologie, semble surtout dénoncer la médiocrité de la condition humaine.

⁷⁰⁶ Voir Aristote, *De la génération et de la corruption*, éd. M. Rashed, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

⁷⁰⁷ Charles Bonnet (1720-1793) est connu pour son œuvre de philosophe et de naturaliste. C. Bonnet, *La Palingénésie philosophique*, Genève, Philibert & Chirol, 1769.

⁷⁰⁸ Voir M. Nathan, *L'Âme et les étoiles. Pluralité des mondes et métempsycoses stellaires au XIX^e siècle*, op. cit.

mérite de concrétiser par l'image poétique des phénomènes inobservables, éloignés de nos propres réalités par des distances cosmographiques et temporelles incommensurables⁷⁰⁹. Comme sur Terre et dans nos propres corps, la mort dernière dicte donc les fins, mais aussi les renaissances, et rythme le cycle de la vie. Haraucourt semble prononcer en sa faveur une sorte d'éloge paradoxal, dénonçant la médiocrité de la place de l'homme au sein de l'univers, pris dans le faisceau de lois qui le dépassent. Dieu, et avec lui toute forme de spiritualité, n'ont plus aucun rôle à jouer dans ce cosmos matérialiste et déterministe. Le fantasme même de la réincarnation dans d'autres sphères est démenti par la disparition finale du sujet, qui perd toute identité individuelle dans une ultime dispersion sans dépassement – réécriture matérialiste d'un motif biblique, celui du retour à la poussière originelle annoncé par Dieu dans l'anathème de la Genèse à l'encontre d'Adam et Ève⁷¹⁰.

Or si Haraucourt semble sombrer dans un négativisme extrême en faisant de la Mort la première (sinon l'unique) loi du cosmos, certains principes récemment découverts par la physique moderne tendent à confirmer ce triste constat, en particulier avec la notion d'entropie. C'est ce dont se souvient Émile Chevé dans le poème « In Aeternum », qui s'ouvre sur deux citations en épigraphe annonçant le thème de la fin des mondes. La première reflète une attitude contemplative que Chevé se refusera d'adopter par la suite, avec une phrase de Catulle Mendès : « Je guette des retours d'astres au firmament. » La deuxième est une longue citation tirée de *La Conservation de l'énergie* par Balfour Stewart, physicien écossais et auteur d'ouvrages sur la thermodynamique :

Nous sommes donc amenés à remonter à un commencement où les particules de matière étaient dans un état diffus, mais douées du pouvoir de gravitation, pour aboutir à une fin où l'Univers tout entier ne sera plus qu'une masse inerte, également  chauff e, et d'où auront complètement disparu toute vie, tout mouvement et toute beaut ⁷¹¹.

Le poète retient la leçon de cette disparition programmée dès les premières strophes, qui prennent le contrepied de la citation de Mendès :

Non, je ne cherche pas dans cet azur immense
Le retour d'un soleil une fois éclipsé ;
Je sais trop que jamais rien ne se recommence
Des choses du passé.

Il est mort, ce Passé ! – Nulle puissance au monde
Ne nous fait revenir sur les mêmes chemins ;

⁷⁰⁹ Sur l'importance de la métaphore organique dans le dialogue entre les sciences et la littérature au XIX^e siècle, voir J. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, op. cit.

⁷¹⁰ «   la sueur de ton visage tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise. » Genèse (3:19), *La Bible*, op. cit., p. 36.

⁷¹¹  . Chevé, *Chaos*, op. cit., p. 280.

Jamais au même endroit ne retombe la sonde
Qui file dans nos mains⁷¹².

L'alternance des alexandrins et des hexasyllabes suggère par le rythme élégiaque un élan nostalgique lié à la fuite des « choses du passé », comme si leur souvenir s'amenuisait dans le rythme même du vers. Le Soleil apparaît alors comme le symbole de cette non-permanence, dont témoigne le mouvement du système solaire dans son entier vers la constellation d'Hercule :

L'Astre apparaît : bientôt la gueule de l'Espace
A dévoré son blême et tremblotant rayon,
Mais jamais à nos yeux sa rondeur ne repasse
Par le même sillon.

Nous-mêmes, emportés vers des sphères nouvelles,
Nous fuyons sous le vent fauve de l'infini,
De l'océan des cieus fragiles caravelles,
Vers un autre Zénith.

Ce que je guette, moi, sous la voûte éternelle
Où des globes penchés grincent les lourds essieux,
C'est l'éclair du mépris qui glace la prune
Du genre humain trop vieux⁷¹³ [...].

Le réseau métaphorique double, celui de l'Espace en animal monstrueux et de la Terre en fragile nacelle, réactive avec discrétion le souvenir de la catastrophe du ballon de Sivel⁷¹⁴, mais aussi les *topoi* de la littérature de voyage, et notamment de la confrontation du navire avec le monstre marin. Comme Job bientôt avalé par la baleine, les astres sont la pâture de l'Espace dévorateur. Enfin, une anaphore développe par un effet de liste tous les états d'âme les plus sombres, dans un régime métaphorique proche du spleen baudelairien. Tour à tour, c'est « la désespérance », le « morne dégoût », la « haine féroce » ou encore « le rêve qui râle étendu sur la table / Où la Science impie aiguise son scalpel ». Mais le suprême objet de cette attente est la lente agonie du monde :

C'est surtout l'anémie incurable, latente,
Qui ronge le Cosmos, – l'échange de chaleur
Dans lequel pour jamais s'éteindra, haletante,
Sous les cieus sans couleur,

La lampe de la Vie, alors que la Matière,
Dans l'équilibre inerte et la rigidité,
Ne fera de l'atome et de la masse entière,
En leur identité,

Qu'un gouffre où sombreront Univers, Force et Nombre,
Qu'un indistinct magma dans le sein d'un chaos

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ Voir au chapitre 4, la n. 579 (p. 184).

Dont rien ne troublera l'innombrable décombre
Et l'éternel repos.

Où, je guette surtout la Mort universelle
Dont l'ombre sur les monts grandit à mes regards.
– Oui, je guette la main formidable qui scelle
Sur les mondes hagards.

La pierre du tombeau, l'immobile couvercle
Qui nivellera tout des plaines aux sommets,
Lorsque du Mouvement se fermera le cercle
Fatal à tout jamais !

Oh oui ! ce que je guette en toi, pauvre Nature,
C'est le froid du trépas qui monte par degrés
De tes pieds à ton cœur, de ta verte ceinture
À tes cheveux dorés !

[...] La diminution de la fauve énergie
Qui s'épanchait jadis dans tes flots, dans tes bois !
C'est le dernier hoquet de la brûlante orgie
Où s'épuise ta voix !

[...] Oui, tout s'énerve en toi, Reine, tout se nivelle,
Et ton char sans cahots tourne sur son moyeu ;
– Tout tend, de la Matière à l'humaine cervelle,
Au plat juste milieu !

C'est pourquoi je voudrais hâter l'heure où le Monde
Ne sera plus qu'un bloc informe, illimité,
Où stagnera l'éther, dans une paix profonde
À jamais arrêté⁷¹⁵ !

Employant le terme « chaos » dans ce récit sur la fin des astres, le poème fait un rappel direct du titre du recueil. Il donne ainsi une clef de lecture sur l'importance du thème de la perte d'une illusion précieuse, portant sur la belle harmonie des cieux. Dans ce passage où le futur domine, les premières strophes s'ouvrent sur un mode prophétique qui annonce la destruction à venir. Le jeu des majuscules détermine un régime allégorique à plusieurs entités, dans lequel s'opposent et se combattent le Cosmos et le Monde, la Vie et la Nature, la Matière et la Mort triomphante, « Reine » de la Création. Le mécanisme de l'entropie annoncé par l'épigraphe guide le poème, qui peint l'évanouissement de la diversité du cosmos vers une morne uniformité, mainte fois décrite (la perte des couleurs d'abord, puis celle des structures physiques et abstraites de la matière telles que la force et le nombre, enfin la disparition des formes « des plaines aux sommets » et de tout mouvement). Mais comme dans le poème d'Haraucourt, ce processus implacable est transposé dans un univers métaphorique organique qui résonne avec la profession médicale de l'auteur. La métaphore sexuelle (« le dernier hoquet de la brûlante orgie ») semble renverser une interprétation

⁷¹⁵ É. Chevé, *Chaos, op. cit.*, p. 283-284.

positive et constructive de la panspermie, dans le sens d'une déperdition d'énergie vitale au sein d'un dérèglement général. Dans ce contexte, la personnification de la Nature en figure féminine attrayante ne fait plus d'elle un symbole de la fécondité ou de la maternité. Au contraire, elle sert de prétexte pour dénoncer sa vocation à la dégénérescence.

Le rejet triomphant de la Terre – sinon de l'univers tout entier – qui prolonge ce renversement est un leitmotiv du recueil de Chevé. Un autre poème intitulé « Le crible » commence ainsi :

Oui, j'ai l'obsession de ce Cosmos horrible,
Engrenage d'airain dont la haine est l'essieu,
Monde fauve éclairé par un soleil terrible,
Que Goethe, dans *Werther*, a peint d'un trait de feu⁷¹⁶.

L'allusion à *Werther* est explicitée par la citation en épigraphe, et suggère une interprétation pascalienne de la contemplation du cosmos : « Lorsque dans le vertige de mon inquiétude, je contemple le ciel et la terre et leurs forces infatigables, je ne vois rien qu'un monstre qui engloutit éternellement et qui éternellement rumine⁷¹⁷. » Or dans la dernière strophe, le mécanisme de destruction auquel répond la structure de l'univers inspire une image blasphématoire :

Et sous l'obsession de ce Cosmos horrible
Où l'homme lutte et meurt dans une arène en feu,
L'Éternité me semble un effroyable crible
Dont les trous laissent voir Satan vainqueur de Dieu⁷¹⁸ !

L'image du *crible*, auquel l'Éternité est ici comparée, renvoie au *topos* antique du ciel défini comme un plafond percé⁷¹⁹ ; mais Chevé en fait un motif d'enfermement, une cage derrière les grilles de laquelle apparaît le véritable maître du monde : Satan. Le Cosmos est donc le lieu non pas de l'émerveillement mais du triomphe du mal, à l'encontre de tout finalisme chrétien. De fait, la victoire de la mort dans l'ordre du cosmos met justement à mal cet attribut fondamental de Dieu, la notion d'« Éternité ». Si le dernier vers semble reprendre à son compte l'opposition chrétienne entre

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁷¹⁷ *Ibid.* L'expression est citée, dans cette traduction, en note dans la traduction du *Faust* de Goethe par Blaze de Bery (Paris, Dutertre / Michel Lévy frères, 1847, p. 333) : « Mon cœur se navre à l'aspect de cette force dévorante qui gît dans le sein de la nature. La nature n'a rien fait qui ne consume à la longue son voisin, qui ne se consume soi-même, et lorsque, dans le vertige de mon inquiétude, je contemple le ciel et la terre, et leurs forces infatigables, je ne vois rien qu'un monstre qui engloutit éternellement et qui éternellement rumine. » Elle apparaît dans le premier tome du *Werther* en termes un peu différents dans la traduction de Xavier Marnier (Paris, Charpentier, 1859, p. 112).

⁷¹⁸ É. Chevé, *Chaos, op. cit.*, p. 164.

⁷¹⁹ On trouve cette explication chez Anaximandre (v. 610 AC – v. 546 AC), selon Hippolyte, dit Hippolyte de Rome (v. 170 – 235) : « Les astres sont un cercle de feu, émanation du feu répandu dans le monde et entouré par l'air. Il existe des embouchures qui sont comme des trous de flûte, à travers lesquelles on voit les étoiles ; de telle sorte que lorsque ces embouchures sont obturées, les éclipses se produisent. » (*Réfutation de toutes les hérésies*, I, 6, [in] J.-P. Dumont [éd.], *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, [1988] 1991, p. 37).

Satan et Dieu, celle-ci est à comprendre comme une métaphore, qui dramatise la perte d'une vision de l'univers compatible avec l'élévation spirituelle. L'ordre matériel l'emporte sur toute forme d'Idéal, et les hauteurs dans lesquelles semblent flotter les étoiles apparaissent ici aux portes mêmes de l'Enfer. Pour Émile Chevé, dans *Chaos*, la seule espérance face au relativisme des cultes, des valeurs et de la vie, est celle d'un anéantissement global tel qu'il est revendiqué dans un dernier poème intitulé « Non-être » :

Ah oui ! c'est là le but : arriver au Non-Être,
Se dissoudre et se perdre au gouffre universel,
Se dilater, ainsi que les gaz d'un salpêtre
Éclaté sous le ciel,

Par delà le Concret, dans la sphère déserte
Où dort des Entités l'immobile océan,
Et, Pensée immuable, en son miroir inerte
Réfléchir le Néant⁷²⁰ !

L'usage des majuscules, qui met en valeur des abstractions et des concepts, signale une intention allégorique, et appelle plusieurs commentaires. L'opposition entre le « Concret » et l'océan des « Entités » peut évoquer la bipartition platonicienne entre les phénomènes et le ciel des Idées, entre matière et pensée ; mais le vers final aux accents mallarméens (« Réfléchir le Néant⁷²¹ ») rapproche ces éléments de quelques aspects de la philosophie de Hegel.

Il est ici nécessaire de rappeler brièvement le lien entre l'hégélianisme et la perte de la foi. En effet, ce système métaphysique repose sur l'idée d'une combinaison de deux niveaux contradictoires dans le mécanisme de la cognition humaine : d'une part, l'ordre temporel et matériel ; de l'autre, l'ordre divin et abstrait. D'une certaine façon, la théorie de Hegel rencontre donc en partie l'opposition entre l'« idéalisme » et le « matérialisme ». Dans la *Science de la logique*, il suggère encore que l'être n'existe que par opposition au non-être, si bien que ces deux concepts, *a priori* antithétiques, s'avèrent à l'usage indistincts. Le concept de *devenir* permet donc de dépasser dialectiquement cette contradiction – devenir qui correspondrait à une sorte de raison absolue⁷²². On a vu que, pour ce motif, la pensée de Hegel (dont les poètes n'avaient généralement qu'une connaissance très imparfaite) est souvent réduite à une pensée du Néant au XIX^e siècle⁷²³. La difficulté soulevée par les commentateurs de l'époque, en effet, est celle de la religion, ou plutôt

⁷²⁰ É. Chevé, *Chaos*, *op. cit.*, p. 70.

⁷²¹ Au passage, le « Sonnet en -yx » paraît en 1887, la même année que le recueil de Chevé.

⁷²² Voir M. Bauer (éd.), *G. W. F. Hegel: Key Concepts*, Abingdon, Routledge, 2014 ; F. C. Beiser, *The Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; M. J. Petry, *Hegel and Newtonianism*, Londres, Kluwer Academic Publishers, 1993 ; R. Plant, *Hegel : religion et philosophie*, trad. J.-L. Fidel, Paris, Seuil, 2000 ; D. Souche-Dagues, *Recherches hégéliennes : infini et dialectique*, Paris, J. Vrin, 1994.

⁷²³ Nous renvoyons aux analyses du chapitre 3 (p. 146-148).

de la possibilité que le système de Hegel donne une justification métaphysique à l'athéisme. C'est ce qu'un critique de la *Revue des deux mondes* dénonce en 1842, dans un article consacré à la « Crise actuelle de la philosophie allemande », et plus spécifiquement à « l'école de Hegel ». Pour Lèbre, le système de Hegel ne fait que donner de nouvelles forces au panthéisme. Or, supposer que Dieu (ou toute forme de transcendance comme l'Absolu en devenir) est partout dans la nature est une contradiction dans le système même de Hegel, et revient à en nier l'existence :

Et que parlé-je de Dieu ? Dieu n'est pas dans ce système, il ne fait que devenir. Or, le *devenir* suppose nécessairement la permanence. Sous ce qui varie et passe, quelque chose doit être d'immuable et d'éternel. Qu'y a-t-il ici de permanent ? Le fini change sans cesse ; l'infini dans le fini se métamorphose continuellement ; ce qui seul subsiste sans changer, c'est donc l'infini en tant qu'infini. Mais, dans ce système, ce n'est rien de réel, ce n'est qu'une vaine abstraction, qu'un néant. C'est là le triste secret qu'enfin je découvre. C'est là le deuil que l'univers s'efforce de déguiser sous toutes ses brillantes parures. C'est du néant que tout sort ; c'est en lui que tout s'abîme ; son affreuse nuit enveloppe tout⁷²⁴.

Chevé prend à son compte cette interprétation de la théorie de Hegel. Dans le poème, la doctrine pessimiste et le lexique hégéliens apparaissent en des termes plutôt valorisés, avec le « Non-Être » ou le « Néant ». De fait, la mort des astres laisse également espérer que l'humanité puisse s'affranchir des lois de la matière et rejoindre non pas un Paradis de fantaisie, mais l'abstraction de la « Pensée » sans finalisme, puisque rien n'est reflété dans ce ciel sinon le « Néant⁷²⁵ ». Cependant, là encore, Dieu n'a plus de place dans cette équation, intimement liée à la fin programmée de tout composé de matière, y compris des planètes et des étoiles.

Il n'est pas rare que la philosophie de Hegel soit évoquée dans les poèmes qui traitent de la mort des astres, y compris sous la bannière du cynisme. On la retrouve notamment sous la plume d'un auteur initié à la culture allemande, Jules Laforgue⁷²⁶, dans le poème : « Marche funèbre pour la mort de la terre (billet de faire-part) ». Celui-ci s'ouvre sur un mode élégiaque, le cosmos regrettant la perte de notre planète :

Ô convoi solennel des soleils magnifiques,

⁷²⁴ A. Lèbre, « Crise actuelle de la philosophie allemande », *Revue des deux mondes*, 1843, vol. 1, p. 15.

⁷²⁵ Chevé n'est pas le seul à prétendre souhaiter la mort de la Terre. C'est également le cas de Maurice Bouchor*, dans *L'Aurore* (1884). Un poème de ce recueil commence notamment par cette strophe : « Qu'elle éclate en morceaux, ta misérable terre / Où la vie avec tant de peine avait germé, / Et que la mort, broyant son cœur inanimé, / Rende ses éléments au souverain Mystère ! » (Paris, Charpentier, 1884, p. 158). De même, dans les *Poésies* de Pimodan* : « Ô Terre ! que n'es-tu comme la pâle Lune / Un globe ruiné, tournoyant dans l'éther, / Vide, et ne connaissant ni l'âme ni la chair, / Dont tu nous fais un double instrument d'infortune ! » (Paris, Vanier, 1899, p. 326)

⁷²⁶ Laforgue (1860-1887) est notamment lecteur auprès de l'impératrice allemande Augusta à partir de 1881. Il est l'auteur d'un article sur « L'Art moderne en Allemagne », paru dans la *Revue blanche* en 1895.

Nouez et dénouez vos vastes masses d'or,
DouceMENT, tristement, sur de graves musiques,
Menez le deuil très lent de votre sœur qui dort.

Les temps sont révolus ! Morte à jamais, la Terre,
Après un dernier râle (où tremblait un sanglot !)
Dans le silence noir du calme sans écho,
Flotte ainsi qu'une épave énorme et solitaire.
Quel rêve ! est-ce donc vrai ? par la nuit emporté,
Tu n'es plus qu'un cercueil, bloc inerte et tragique
Rappelle-toi pourtant ! Oh ! l'épopée unique ! ...
Non, dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité.

Ô convoi solennel des soleils magnifiques⁷²⁷ ...

Le poème présente un ensemble de *topoi* lyriques associés au thème de la mort des mondes (l'isotopie de l'agonie, les interjections élégiaques, les exclamations nostalgiques, la métaphore maritime). Par la suite, c'est la perte de tous les systèmes de pensées et de l'art que la mort du monde entraîne avec elle. Parmi ceux-ci, on trouve la pensée de Hegel :

Et plus rien ! ô Vénus de marbre ! eaux-fortes vaines !
Cerveau fou de Hegel ! doux refrains consolants !
Clochers brodés à jour et consumés d'élans.
Livres où l'homme mit d'inutiles victoires !
Tout ce qu'à la fureur de tes fils enfanté,
Tout ce qui fut ta fange et ta splendeur si brève,
Ô Terre est maintenant comme un rêve, un grand rêve.
Va, dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité.

Ô convoi solennel des soleils magnifiques⁷²⁸ ...

De manière frappante, le poète décrit la disparition de l'astre solaire ou terrestre dans le présent, comme s'il s'agissait d'une réalité immédiate. Le procédé est assez répandu dans les poèmes évoquant la mort des mondes, preuve de l'extrême actualité de la question aux alentours des années 1870 et 1880. Cette découverte engage ici une relativisation profonde de tous les savoirs humains, le « Néant » au cœur de la théorie de Hegel se retournant ironiquement contre le philosophe⁷²⁹.

⁷²⁷ J. Laforgue, *Le Sanglot de la Terre*, [in] *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, [1880] 1941, p. 25.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷²⁹ Voir aussi le poème « Médiocrité » : la mort présente dans le monde humain et astral implique la vanité de toute forme d'existence. Évoquant la « vermine » humaine, Laforgue accuse une absence de curiosité propre à l'humanité : « La plupart vit et meurt sans soupçonner l'histoire / Du globe, sa misère en l'éternelle gloire, / Sa future agonie au soleil moribond. // Vertiges d'univers, cieus à jamais en fête ! / Rien, ils n'auront rien su. Combien même s'en vont / Sans avoir seulement visité leur planète. » *Ibid.*, p. 23.

Mais c'est autant (sinon davantage) la pensée de Hartmann qui transparaît dans cette vision de la mort des mondes. En effet, dans la *Philosophie de l'inconscient* (parue en 1869 et traduite en 1877), le philosophe allemand défend une théorie cosmologique fondée sur l'opposition entre deux forces contradictoires : la raison, du côté de la volonté, et l'inconscient, responsable de désirs illogiques à l'origine des souffrances qui marquent la vie au sein de la création. Convaincu par la théorie du progrès dans l'Évolutionnisme darwinien, il revendique la nécessaire limitation du « processus du monde » dans le temps, c'est-à-dire sa destruction à venir, parce que « l'idée du progrès est incompatible avec l'affirmation d'une durée infinie du monde⁷³⁰ ».

Or Laforgue revendique ailleurs explicitement l'influence de l'auteur dans l'élaboration de sa propre philosophie, et considère l'inconscient comme la « raison explicative suffisante, unique, intestine, dynamique, adéquate, de l'histoire universelle de la vie⁷³¹ ». Le poème de Laforgue utilise donc la cosmologie comme un prétexte à la mise en scène d'une confrontation de réalités contradictoires, entre la nécessité de l'art comme remède aux souffrances existentielles à laquelle l'homme est condamné, et le caractère illusoire de toute prétention esthétique au regard de la finitude, des « Vénus de marbre » aux « eaux-fortes vaines ». Dans ce cadre, la répétition de l'interjection encomiastique (« Ô convoi solennel des soleils magnifiques ») mine par son fonctionnement même la confirmation lyrique d'une beauté des cieux.

Qu'il soit ou non fait référence à un système philosophique précis, dans les poèmes du ciel, plusieurs phénomènes cosmologiques marquants mis à l'honneur par la vulgarisation en astronomie accompagnent donc la sécularisation de la société, ainsi qu'une remise en cause globale du phénomène religieux. Comme la métaphysique allemande, la cosmologie et l'astronomie moderne donnent des arguments au matérialisme, à l'athéisme, au pessimisme, en congédiant un ensemble d'« illusions » dépassées parmi lesquelles l'anthropocentrisme, le finalisme et Dieu. L'imaginaire littéraire s'en trouve bouleversé, comme en témoignent de nombreux poèmes, voire des chansons, qui disent la perte d'un ancien ordre du monde. Le succès des thématiques cosmologiques dans un tel registre s'explique cependant par l'extrême banalité du pessimisme à partir des années 1850. Le « mal-du-siècle », si justement analysé par Alfred de Musset, a fait bien des adeptes. Il semble désormais indissociable d'un *ethos* de lucidité attaché à la philosophie, mais aussi à la science, si fortement dénoncée par Chateaubriand ou de Maistre. De fait, bien avant Sully Prudhomme ou Jean-Marie Guyau, avant même le succès français du *Cosmos* de Humboldt, le célèbre auteur

⁷³⁰ E. von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient. Métaphysique de l'inconscient*, trad. D. Nolen, Paris, G. Baillière, 1877, p. 495.

⁷³¹ J. Laforgue, *Un carnet de note (1881-1882)*, [in] *La Revue blanche*, janv. 1896, t. X, p. 248. La citation est rapportée par André Beaunier qui note à son tour l'influence fondamentale de Hartmann sur l'œuvre du poète dans « Jules Laforgue », *La Poésie nouvelle* (Paris, Société du Mercure de France, 1902).

Béranger⁷³² évoque dans la chanson « Les sciences » en 1843 la nostalgie d'un cosmos enchanté, propice à l'élan poétique :

La nature était mon Armide ;
Dans ses jardins j'errais surpris :
Mais un chimiste moins timide
Règne en vainqueur sur leurs débris.
Dans son fourneau rien qu'il ne jette ;
Des gaz il poursuit le concours.
Ma fée y perdrait sa baguette :
Muses, restez ; restez, Amours.

J'ai regret aux contes de vieille
Quand un docteur dit qu'à sa voix
Les morts lui viennent à l'oreille
De la vie expliquer les lois.
De la lampe il voit la matière,
Les ressorts, le fond, les contours ;
Je n'en veux voir que la lumière :
Muses, restez ; restez, Amours.

Enfin aux calculs qu'on entasse
Si les cieux n'obéissaient pas :
Plus d'une erreur passe et repasse
Entre les branches d'un compas.
Un siècle a changé la physique ;
Nos temps sont féconds en retour.
Je crains que le soleil n'abdique :
Muses, restez ; restez, Amours⁷³³.

La structure binaire de chaque strophe, entre nostalgie de l'ancien monde et regard de la science responsable du désenchantement, anticipe à bien des égards le poème « Science et poésie » de Sully Prudhomme, précédemment évoqué⁷³⁴. Ici, ce n'est pas seulement le registre poétique qui est dépassé, mais aussi toute une tradition des figures littéraires de la magie, de l'Armide du Tasse à la fée des contes populaires, ces « contes de vieille » qui rappellent ceux de Charles Perrault. Contradictoirement, chacun des acquis de la science est présenté comme une menace dans l'ordre poétique du monde. Ce sont tour à tour la chimie, la médecine, puis les mathématiques et la physique astronomique qui sont attaquées. Béranger prend acte d'un bouleversement

⁷³² Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) fut un chansonnier célèbre en son temps, principalement parce qu'il défendit les classes populaires sous la Restauration, en tant que représentant du parti libéral. Ses vellétés satiriques lui valurent d'ailleurs quelques mois de prison. D'origine modeste, il resta tel tout au long de sa vie, encourageant l'identification sociale de l'auteur et de son lectorat. Il écrivit des chansons variées, souvent satiriques et en lien avec le contexte politique.

⁷³³ Béranger, *Œuvres complètes*, Paris, Perrotin, 1843, vol. 2, p. 169-170.

⁷³⁴ Cependant, tandis que le texte de Sully Prudhomme manifestait une résistance du merveilleux à l'épreuve du réel, le poème de Béranger revendique un écartement volontaire du savoir sur le monde.

épistémologique, par lequel advient un nouvel ordre scientifique : « Un siècle a changé la physique ». Et pourtant, des changements spectaculaires lançant la discipline de l'astrophysique sont encore à venir. Dès les années 1840, ce changement perceptible implique la perte d'un merveilleux attaché aux représentations de l'ordre du monde. Le personnage du docteur à qui « les morts [...] viennent à l'oreille / De la vie expliquer les lois », réduisant au silence les *contes* de l'enfance, apparaît comme une figure sacrilège. Derrière le regret esthétique, principalement adressé aux Muses, nous pouvons lire en filigrane une nostalgie métaphysique. Les « jardins » d'Armide, cet Éden précieux, sont maîtrisés par un chimiste ; les morts ne reposent plus dans le sein de Dieu, mais livrent encore leurs secrets à l'Académie de médecine ; enfin, la suprématie du soleil dans l'organisation de notre univers est menacée par le calcul.

Quarante ans après le *Génie du christianisme* et tandis que s'achèvent les « cours de philosophie positive », l'idée que la science est responsable du désenchantement du monde est un lieu commun ; ce qui transparaît pourtant dans la chanson de Béranger, c'est la conscience d'un problème dans l'ordre poétique, qui traverse un nombre important de textes sur le cosmos à l'époque : l'ancien imaginaire littéraire et religieux est dépassé. Mais après la disparition de ce vieux monde, congédié par le télescope, par le calcul, et bientôt par la photographie, les nouvelles représentations de l'univers ne semblent pas permettre de réinventer un lyrisme encomiastique sur la nature qui soit digne des chefs-d'œuvre de Lucrèce, de Ronsard ou même – pour Béranger – du charme sans prétention des « contes de vieille ». Au contraire, les thèmes dysphoriques liés à ces découvertes promeuvent un lyrisme élégiaque nouveau lié à la fin des certitudes cosmologiques, sinon à une mélancolie métaphysique encouragée par le contexte philosophique de l'époque. Si le cosmos chrétien peut apparaître comme une imposture à de nombreux poètes de la seconde moitié du XIX^e siècle, les mythes, les métaphores, les images d'un monde enchanté, créé, guidé, protégé par une forme quelconque de transcendance merveilleuse ou divine apparaissent comme doublement obsolètes. Le relativisme qui touche les phénomènes cosmologiques (désormais vides de sens), les religions dépassées et les valeurs mensongères menace donc aussi le Beau et l'Art. Le parcours poétique de Stéphane Mallarmé, des premiers poèmes de jeunesse jusqu'aux vers d'Hérodiade, porte la trace de cette prise de conscience.

III. « LE CIEL EST MORT » : MALLARMÉ ET LA SÉCULARISATION DU COSMOS

Dans son projet d'*Anthologie à l'usage de la jeunesse* intitulée les *Beautés de l'anglais*, Mallarmé évoque les *Night Thoughts* de Young en termes élogieux :

À coup sûr, c'est là un des principaux poèmes de la langue [anglaise] ; et à défaut d'un plan très défini et d'autre chose que cent morceaux singulièrement beaux dont le lecteur sait la place, il y a, dans le ton même de l'œuvre, une vraie unité d'impression, qui peut tenir lieu de structure. Une raison forte et haute s'allie toujours à une imagination très riche ; et en éclaire de son rayon de vérité les profondeurs nocturnes ou terribles, imposées par le sujet. Quelquefois peut-être un peu de déclamation ou de points : mais qui disparaît dans le prodigieux ensemble⁷³⁵.

Ce commentaire de l'auteur du « Sonnet allégorique de lui-même », pourfendeur du personnalisme littéraire – tout comme Leconte de Lisle, un de ses premiers maîtres –, appelle plusieurs remarques. D'abord, le grand mérite que Mallarmé reconnaît à l'ouvrage de Young est sa capacité à faire émerger une structure au sein du recueil en dépit de la fragmentation de l'ensemble, par la force même de son style. Ce style tient à un souffle (« le ton même de l'œuvre »), mais aussi à un univers, celui des « profondeurs nocturnes ou terribles ». Lorsque Young chante la nuit, il ne se contente pas de la décrire : il la construit, comme un monde à part au sein duquel résonne une voix authentique, un « rayon de vérité ». La dimension possiblement trop rhétorique, voire raisonneuse (« peut-être un peu de déclamation ou de points ») est donc facilement rachetée par la capacité de son écriture à susciter une impression de sincérité et de justesse à partir de l'imaginaire nocturne au centre du long poème de Young. L'intérêt (même tardif) porté par Mallarmé à l'un des maîtres du Romantisme lyrique peut surprendre au premier abord. Mais il prend tout son sens à la lumière d'une ambition cosmologique que ce dernier semble avoir progressivement définie et poursuivie dans plusieurs poèmes, entre « L'Azur » et le projet du Livre, « explication orphique de la Terre ».

La reconnaissance de cette dimension n'a pas toujours fait l'unanimité dans la critique. En 1973, dans *Action et réaction*, Jean Starobinski écrit que

Chez Mallarmé, si prêt « à se contenter de la terre », si attentif au monde sensible (comme l'a rappelé Yves Bonnefoy), la cosmologie n'est pas, et de loin, le souci premier. Admirateur passionné de Poe, traducteur de ses poèmes, Mallarmé est à l'écoute surtout du *Poetic Principle*, qui conforte en lui le désir de « creuser le vers ». L'évidence indépassable des « jardins de cet astre » assigne au poète un « devoir idéal », qui est de les nommer (*Toast funèbre*⁷³⁶).

Pourtant, dans le même chapitre, Starobinski consacre plusieurs pages à démontrer l'importance pour Mallarmé du texte *Eurêka* d'Edgar Poe, et même l'influence littérale qu'il exerça sur son

⁷³⁵ S. Mallarmé, *Beautés de l'anglais*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 1390 ; cité par J. Wilker, « Deuil », [in] A. Montandon, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, op. cit., p. 324. Le projet d'anthologie anglaise de Mallarmé remonte au moins à 1878, date à laquelle Mallarmé signe un reçu de mille francs de la part des éditeurs Leroy Frères. Le projet est resté sans suites (B. Marchal, « Notice » des *Beautés de l'anglais*, [in] S. Mallarmé, *ibid.*, p. 1799).

⁷³⁶ J. Starobinski, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999, p. 268.

écriture⁷³⁷. Cependant, il refuse de les rapprocher sur le plan de la cosmologie. Prenant pour exemple le « Sonnet allégorique de lui-même », Starobinski considère que l'univers cosmique et poétique de Mallarmé est exclusivement autotélique, contrairement à celui de Poe dans *Eurêka*. Pour le critique, il semble que la « cosmologie » se résume à une connaissance astronomique qui, en effet, ne fut jamais la première préoccupation de Mallarmé. Pour autant, la cosmologie comprise comme système, description de l'harmonie, de l'ordre du monde et des choses, nous semble présente dès le départ et de façon affirmée dans son œuvre. Elle rejoint donc bien la première intention de Poe, exprimée dans la dédicace d'*Eurêka* : offrir un « Livre de Vérité » aux « rêveurs et à ceux qui ont mis leur foi dans les rêves comme les seules réalités », un livre qu'il faut juger « comme Poème »⁷³⁸.

S'il ne s'agit pas, pour Mallarmé, d'aborder la cosmologie au sens restreint de « science de l'univers », comme cela pouvait être en partie le cas pour Sully Prudhomme, Louise Ackermann ou même Edgar Poe, la question de la structure et du sens de notre monde guide certaines représentations clefs de la nature et du cosmos dans ses poèmes. Au même titre que pour ses prédécesseurs ou ses contemporains, ce savoir au sens large informe également des problématiques centrales dans les œuvres du poète, telles que la question religieuse et son lien avec la structure du monde, la place de l'homme au sein de l'univers et la possibilité du Beau. Il ne s'agit pas de refaire l'histoire du rapport qu'entretenait Mallarmé avec la religion et la spiritualité, déjà exhaustivement analysé par la critique⁷³⁹. Cependant, dans la continuité de ces travaux, ne faut-il pas interroger la place de l'imaginaire cosmologique dans la découverte poétique et spirituelle de l'immanence, définie avec transparence par le poème critique « Catholicisme » (1895) : « la Divinité, qui jamais n'est que soi⁷⁴⁰ » ? C'est ce que nous entendons démontrer ici par une étude en diachronie de

⁷³⁷ L'influence de Poe sur l'écriture de Mallarmé est avérée et revendiquée par l'auteur. Lorsque ce dernier envoie et décrit « L'Azur » dans une lettre à Cazalis de janvier 1864, « Le Corbeau » de Poe apparaît notamment comme un modèle : « plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon grand maître Edgar Poe. / Le poème inouï du *Corbeau* a été ainsi fait. Et l'âme du lecteur jouit *absolument* comme le poète a voulu qu'elle jouît. Elle ne ressent pas une impression autre que celles sur lesquelles il avait compté. – Ainsi, suis ma pensée dans mon poème et vois si c'est là ce que tu as senti en me lisant. » S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 1159. L'influence de cette lecture n'est pas passée inaperçue dans la critique, comme le montre Starobinski. À l'appui de l'idée d'une « présence littérale » d'*Eurêka* dans la poésie de Mallarmé, il rappelle le propos d'Edgar Poe sur la ressemblance entre la forme de la Galaxie vue depuis la Terre et la lettre Y : « On peut alors, de façon fugitive, rêver aux “y” (“onyx”, “Phénix”, “ptyx”, “Styx”) du “Sonnet allégorique de lui-même”. » *Ibid.*, p. 268. Certes, cette hypothèse est amenée avec prudence. Cependant, s'il existe une influence du poème cosmologique de Poe dans ceux de Mallarmé, elle nous semble plus immédiatement liée à l'ambition générale du texte anglais : écrire un « poème » ayant valeur de vérité sur l'ordre du cosmos.

⁷³⁸ E. A. Poe, *Eurêka*, [in] C. Baudelaire, *Œuvres complètes. Traductions. Eurêka [...] par Edgar Poe*, Paris, Louis Conard, 1936, p. 9. Cité par J. Starobinski, *Action et réaction, op. cit.*, p. 262.

⁷³⁹ Sur cette question, voir en particulier B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988.

⁷⁴⁰ S. Mallarmé, « Catholicisme », *Divagations*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 238.

l'émergence de ces enjeux, liés à la possibilité d'une cosmologie sans transcendance particulièrement débattue au second XIX^e siècle.

1. Mallarmé avant Tournon : l'or solaire

Comme pour bon nombre d'auteurs de sa génération, les cieux et les astres font partie de l'univers poétique de Mallarmé, depuis les premiers textes de jeunesse avec *Entre quatre murs* jusqu'au *Coup de dés* (1897). Cependant, les emplois et fonctions du thème cosmologique changent à mesure des années, en faveur d'une compréhension plus abstraite, philosophique et formaliste de ces motifs. Cette évolution accompagne la recherche d'une esthétique immanente qui s'apparente peu ou prou au combat littéraire de toute une vie, jusqu'à la tentative finale du *Coup de dés*, sorte de « bateau ivre » poétique par lequel Mallarmé consacre l'affranchissement du genre à l'encontre de certaines traditions formelles⁷⁴¹. Un aperçu de l'usage initial des métaphores stellaires en particulier nous apprend que, dans les premiers écrits, l'étoile apparaît d'abord comme une métaphore de l'âme ou de la présence divine, dans le prolongement de l'imaginaire romantique⁷⁴². Plus tard, lorsqu'elle se reflète dans le miroir du *Sonnet en -yx*, celle-ci tend à devenir un symbole poétique, comme le suggère le poème critique « Solennité » dans les *Divagations*, évoquant le « ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers⁷⁴³ ». Par extension, dans la correspondance et dans divers articles critiques, elle incarne aussi la Beauté recherchée dans le domaine de l'Art⁷⁴⁴. Nous entendons ici démontrer que la métaphore astrale, dans le cadre de laquelle le soleil, les étoiles et le ciel ont tous un rôle à jouer, dramatise certains enjeux philosophiques, esthétiques et métaphysiques au cœur de la création poétique de Mallarmé.

⁷⁴¹ Plusieurs passages du « Bateau ivre », poème de 1871 paru en 1883, ne sont pas sans rappeler le scénario du *Coup de dés* : « La tempête a béni mes éveils maritimes. / [...] Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sûres, / L'eau verte pénétra ma coque de sapin / Et des taches de vins bleus et des vomissures / Me lava, dispersant gouvernail et grappin. // Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent, / Dévorant les azurs verts ; où, flottaison blême / Et ravie, un noyé pensif parfois descend [...]. » A. Rimbaud, « Le Bateau ivre », [in] *Œuvres complètes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 162.

⁷⁴² « – Tu restes seule, étoile en l'éternelle nuit, / Seule, ô mon âme ! » (S. Mallarmé, « Tout passe !... » *Entre quatre murs*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 208) ; « Seigneur, nous fis-tu pour t'aimer ? / As-tu placé dans nos ténèbres / L'astre pour mieux nous en priver ? » (S. Mallarmé, « À Dieu ! » *Ibid.*, p. 208). Bertrand Marchal fait remonter l'écriture de ce « cahier de poèmes » au lycée de Sens aux années 1859 et 1860, juste après la parution des *Fleurs du mal*. Mallarmé est alors âgé de 17 ans (*ibid.*, p. 1232). Le critique considère d'ailleurs le poète comme un « pasticheur précoce » de Hugo ou de Musset (*ibid.*, p. xx).

⁷⁴³ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 201.

⁷⁴⁴ Commentant par exemple une représentation de *Viviane* dans « Ballets », Mallarmé développe la métaphore stellaire par un jeu de mots sur l'expression *danseuse étoile*. Remotivant cette métaphore, récemment entrée dans la langue et les usages, le poète fait de la danseuse un symbole de la beauté des astres : « l'étoile (la peut-on mieux nommer !) ». S. Mallarmé, « Ballets », *Divagations*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 2, op. cit., p. 170.

Une telle analyse repose cependant sur un constat préalable : l'auteur ne semble pas avoir eu une connaissance particulièrement précise de l'astronomie de son temps. On ne trouve ni dans ses poèmes, ni dans sa correspondance, d'allusions aussi claires à la cosmologie contemporaine que chez de moindres auteurs, ou dans les recueils de Lamartine, Hugo ou Sully Prudhomme. Contrairement à ces derniers, si Mallarmé s'intéresse à la cosmologie (selon la définition large que nous avons adoptée), ce n'est pas au point de vue de la *science* de l'univers, mais au nom d'un système, d'une forme cohérente dans les domaines esthétique et métaphysique. La nature apparaît comme un paysage de symboles au sein duquel peuvent se lire la vanité de la question religieuse dans une société sécularisée, et par suite, la possible inanité de toute quête de sens qu'aucune transcendance ne vient plus garantir.

L'évolution de la métaphore astrale dans l'œuvre de Mallarmé est à interroger au regard d'une rupture chronologique mise en avant par les biographes de l'auteur. En effet, les critiques s'accordent généralement à distinguer deux moments dans la poésie de Mallarmé, notamment en ce qui concerne son rapport à la tradition formelle⁷⁴⁵. Ce qu'on appelle la « crise de Tournon », intervenue au printemps de l'année 1866⁷⁴⁶, constituerait une véritable rupture entre deux états de l'œuvre de Mallarmé, permettant l'élaboration d'une poétique tout à fait personnelle marquée par une syntaxe, un vers, et des enjeux philosophiques singuliers. Cette étape mènerait aussi à l'aboutissement d'une transition métaphysique, partant de « l'idéalisme exaspéré du mendieur d'azur » à « un matérialisme convaincu », de la « transcendance » à l'« immanence », pour reprendre les mots de Bertrand Marchal⁷⁴⁷. La tentation d'opposer le « premier » Mallarmé au « véritable » Mallarmé de la période succédant à la crise est donc assez forte. Sur le plan de l'imaginaire cosmologique, cependant, ses premiers textes manifestent déjà un intérêt réel pour les astres et le ciel étoilé, avant comme après ce moment charnière. Sans négliger l'importance de l'épisode critique de l'année 1866, nous envisageons donc les références cosmologiques de l'œuvre de Mallarmé dans le continuum d'une production poétique au sein duquel la crise serait, plutôt qu'une rupture, un moment de gestation et d'élaboration théorique, dont certains germes essentiels se trouvent déjà dans les premiers poèmes. C'est ce que nous entendons montrer à travers la lecture

⁷⁴⁵ Voir notamment B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 76 et 389.

⁷⁴⁶ B. Marchal, [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. xxiv.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. xxv. Le commentaire de Bertrand Marchal s'appuie ici sur le poème « L'Azur », dont la rédaction précède de deux années l'expérience de 1866 (*ibid.*, p. 1159). On peut également rappeler que certains poèmes du recueil de jeunesse *Entre quatre murs* font encore appel à la foi et l'imaginaire chrétiens (voir le poème « Sa fosse est creusée !... » dédié à Dieu en 1859, *ibid.*, p. 198).

croisée de deux textes d'avant et après l'épisode de Tournon dans lesquels les symboles stellaires et solaires jouent un rôle fondamental : « Pan » (1859) et « Or⁷⁴⁸ » (1893).

Si « Crise de vers » exprime bien l'urgence de réinventer la forme poétique, en allant même à l'encontre de ses plus grands maîtres, Mallarmé était à ses débuts un grand admirateur de Victor Hugo⁷⁴⁹. Cette influence apparaît directement dans les « Poèmes de jeunesse », au sein desquels on trouve des images de la constellation et de la nuit souvent assez conventionnelles. La référence à Hugo est particulièrement claire dans le long poème en deux parties intitulé « Pan », rédigé en juillet 1859⁷⁵⁰. Dans « Pan », Mallarmé évoque la confrontation de deux religions irréconciliables, le paganisme et le christianisme. Cette opposition entre deux formes de culte et de spiritualité est fréquemment rencontrée dans les poésies du milieu du XIX^e siècle. Elle est souvent l'occasion d'évoquer un dilemme représenté dans le Romantisme, parfois partagé entre le culte classique de l'Antique et l'ambition de donner au christianisme une dignité poétique nouvelle⁷⁵¹. Dans le poème de Mallarmé, c'est sous une forme narrative et conflictuelle que se présentent ces deux traditions, à l'avantage du paganisme ; or l'une et l'autre y apparaissent sous la forme de symboles stellaires.

Le poète décrit d'abord son entrée dans une église, où l'on a effeuillé des fleurs au milieu de l'encens en guise d'offrande. Ce geste interprété comme un sacrilège ouvre la voie d'une réflexion nostalgique sur la perte du rapport entre l'Homme et la nature. Or ce lien était autrefois incarné par Pan, dieu mort que le Christ est venu remplacer et dont le poète veut se faire le héraut. Le deuxième moment du poème réaffirme donc la nécessité d'abandonner les mensonges du culte chrétien pour retrouver un lien sacré avec la terre :

Non ! N'allez pas prier sur un autel-néant [...] !
Vois le ciel ! vois la terre ! Homme c'est là ta bible⁷⁵² !

⁷⁴⁸ « Or » est un poème critique paru dans les *Divagations*, « version très abrégée, et très sensiblement remaniée, de l'article publié sous le titre "Faits-divers" dans le *National Observer* du 25 février 1859 ». B. Marchal, [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 1655.

⁷⁴⁹ Parmi les références de jeunesse de Mallarmé, Henri Mondor mentionne André Chénier, Vigny, Lamartine, Musset, Gautier, Shakespeare, Goethe, Henri Heine, et bien entendu, Victor Hugo. Voir H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 23.

⁷⁵⁰ S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, op. cit., vol. 1, p. 209. Ce poème est donc écrit deux mois avant la parution de la première série de *La Légende des siècles*. Les sources potentielles identifiées par Bertrand Marchal sont deux poèmes des *Contemplations* : « Écrit en 1846 » et « Religio » (*ibid.*, p. 1236).

⁷⁵¹ Voir Chateaubriand, « Que la mythologie rapetissait la nature », *Génie du christianisme*, op. cit., p. 717-720. La *Légende des siècles* de Hugo semble résoudre cette ambivalence en faisant le choix de l'épopée chronologique : les poèmes « païens » succèdent aux réécritures de la Genèse, et sont suivis du récit en diachronie de la succession des époques. Sur la question du statut de l'Histoire et du mythe dans les séries de la *Légende des siècles*, nous renvoyons aux analyses de Claude Millet mentionnées en n. 1415 (p. 465).

⁷⁵² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 210.

Cette opposition première entre deux formes de spiritualité, l'une dogmatique et cultuelle, l'autre spontanée et naturaliste, se présente dès les premiers vers comme une opposition entre deux espaces, chacun étant identifié à un astre : soleil factice du christianisme, étoiles réelles du paganisme.

Or, ce soir-là j'entrai dans leur temple poudreux
Pour voir leur Christ béni par leurs hymnes moroses. [...]
Ils effeuillaient les fleurs sur l'haleine blanchie
De l'encens qui dans l'air se perd avec les chœurs !
Et devant un soleil d'argent, toutes ces têtes
Se courbaient... Seul debout, j'étais là frémissant, [...]
Puis, le cœur débordé, je quittai le pilier
Dont l'ombre séculaire abrita plus d'un doute !
La nature m'offrit son toit hospitalier.
C'était le ciel immense étincelant d'étoiles !
L'infini !... l'infini, mot sublime et profond !
– Ô mort, oh ! laisse-moi percer un jour ses voiles,
Sans pleurs je dormirai dans mon tombeau fécond !
– Errant d'un astre d'or à l'étoile d'albâtre,
De la lueur pâlie à l'éclat radieux,
Mon âme s'abattit sur votre ombre bleuâtre...
Et je me prosternai, l'œil ébloui des cieux⁷⁵³ !

L'image de l'astre solaire pour évoquer le christianisme apparaît dès les poèmes de jeunesse de Mallarmé, ce qui peut s'expliquer d'abord par le caractère plutôt conventionnel de l'image. Dans ce texte, elle est guidée par l'iconographie chrétienne qui représente les saints, et en particulier le Christ sur l'autel, entourés du « halo » (ou rayon lumineux). Dans l'Antiquité, le dieu-soleil Hélios est également représenté avec cet attribut, bientôt remplacé par l'auréole dans l'iconographie chrétienne⁷⁵⁴. Mais ici, le soleil n'est pas qu'un élément de l'iconographie du christianisme, car il apparaît d'abord sous l'angle de l'artificialité et du matériel. Le « soleil d'argent » devant lequel se courbent les têtes semble en effet renvoyer à un ostensor, soleil factice rappelant la dimension triviale et monétaire du culte dans les églises : l'argent, par un effet de syllepse, évoque la monnaie aussi bien que le métal précieux. La répétition obsédante du possessif *leur* achève de marquer la distance prise avec la religion et le culte, placés sous le signe de l'artificialité. Le motif solaire, symbole d'une richesse matérielle, emblématise une spiritualité superficielle, voire vénale, présentée comme un contre-modèle. Par opposition et dans la lignée de l'univers métaphorique baudelairien, le soleil véritable apparaît en fin de poème comme un « ostensor d'or⁷⁵⁵ », seul objet de culte légitime au sein du « temple » de la nature⁷⁵⁶ – pour reprendre la célèbre expression des

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 209-210.

⁷⁵⁴ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955, p. 423.

⁷⁵⁵ « Venez, où dès l'aurore épand ses harmonies / L'oiseau pur, cette voix qu'aux arbres Dieu donna ! / “Voilà l'ostensor d'or... Il se lève sublime !...” » S. Mallarmé, « Pan », *op. cit.*, p. 212.

⁷⁵⁶ S. Mallarmé, « Pan », *op. cit.*, p. 212.

« Correspondances⁷⁵⁷ ». Par un jeu permanent sur le sens premier et abstrait du métal précieux, entre la description matérielle et la peinture d'un coloris magnifié, Mallarmé convertit une métaphore privilégiée de l'imaginaire poétique du cosmos (l'« astre d'or⁷⁵⁸ ») dans le monde sécularisé et trivial du capital ecclésiastique – autre moyen de dénoncer l'hypocrisie des cultes religieux.

Interrompons un instant l'analyse pour convoquer un poème critique paru près de trente ans plus tard, dans les *Grands faits divers* : « Or⁷⁵⁹ ». Dans ce texte en prose, Mallarmé interroge à nouveau sous l'angle du symbole financier et stellaire cette question du rapport entre l'argent et la religion – bien qu'en d'autres termes. Entre temps, le poète a collaboré avec le Parnasse avant de s'en éloigner, et a traversé une crise artistique et existentielle qui scelle la transformation de son rapport à l'écriture. Mettre en lien ces deux textes permet donc de mesurer la part de continuité et de rupture dans les étapes de sa création poétique quant aux métaphores cosmologiques.

L'article à l'origine d'« Or » est écrit à l'occasion du scandale de Panamá⁷⁶⁰. Dans le contexte de cette affaire de corruption (et surtout d'emprunts non remboursés), la dimension fiduciaire de l'argent est mise en cause. Jean-Joseph Goux, dans une étude sur « l'imaginaire du capitalisme », rappelle que la dématérialisation de la richesse, désormais déterminée par la Bourse, implique un bouleversement dans la conception du réel, sinon « l'effondrement d'une certaine perspective

⁷⁵⁷ Voir « Harmonie du soir » : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige... / Ton souvenir en moi luit comme un ostensor ! » (C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 47) ; et « Correspondances » : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers » (*ibid.*, p. 11).

⁷⁵⁸ Dans les quatre derniers vers cités, l'expression « Errant d'un astre d'or à l'étoile d'albâtre » apparaît cependant comme ambiguë, en ce qu'elle peut aussi bien signifier le déplacement du poète depuis le temple chrétien où brille le « soleil d'argent » vers la pleine nature, qu'une pérégrination sous un ciel resplendissant, puis constellé – ce que pourrait suggérer la métonymie possiblement chiasmatisque qui redouble ces métaphores : « De la lueur pâlie à l'éclat radieux ». Interprété comme une description chronologique (et non plus comme un chiasme), ce dernier vers pourrait encore décrire l'errance du poète depuis le couchant jusqu'au cœur d'une nuit étoilée. Rien n'empêche que ces sens multiples coexistent dans le poème ; toutefois, il nous semble plus justifié de considérer ces deux vers comme la description d'un vagabondage émerveillé sous les cieux gouvernés par les rythmes stellaires, ce que suggère le dernier vers de l'extrait : « Et je me prosternai, l'œil ébloui des cieux ! »

⁷⁵⁹ S. Mallarmé, « Or », *Grands faits divers*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 245.

⁷⁶⁰ Ce scandale impliqua Ferdinand de Lesseps, qui était chargé de la création du canal de Suez à partir de 1869. Les difficultés financières et techniques l'avaient poussé à réclamer le soutien du Parlement pour obtenir l'autorisation d'émettre un dernier emprunt pour le canal américain. Certains parlementaires furent soudoyés et encouragés dans leur vote, entachant la respectabilité de la classe politique. L'affaire est révélée en 1889, et provoque la ruine des souscripteurs de l'emprunt. Elle se résout quelques années plus tard par la traduction en justice de quelques responsables et la sanction du suffrage universel en 1893. Pour plus de détails, voir J.-Y. Mollier, *Le Scandale de Panamá*, Paris, Fayard, 1991, et M. Agulhon, *La République*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1990, vol. 1, p. 95.

objectiviste⁷⁶¹ ». Il relie l'émergence d'une « nouvelle subjectivité, sans garantie ni transcendance », encouragée par le nouveau système économique, avec le développement d'une esthétique de la sensation, telle qu'elle peut apparaître chez Mallarmé ou Cézanne. Il ajoute que

La valeur n'est plus valeur en soi, inscrite au ciel des idées, inhérente aux choses, ou garantie par la règle universelle d'un étalonnage fixe. La valeur est d'abord valeur-pour-moi en tant que je suis un être sentant et désirant. La valeur ne vient pas de l'objet vers le sujet, elle part du sujet (désirant) pour se projeter sur les choses, les constituer passagèrement en objet valeureux⁷⁶².

De fait, le poème « Or » met en cause la croyance en une richesse dématérialisée dans l'espoir d'une possession plus grande. Cette valeur, attribuée à l'idée de l'argent que recelaient les « temples » bancaires, relèverait aussi du mécanisme de la croyance ; le scandale de Panamá rejouerait donc sur un autre plan le drame de la sécularisation, de la fin d'une croyance. Dans le contexte de son effondrement, la monnaie, encore indexée sur « l'étalon-or », apparaît soudain comme la divinité inavouée de la société moderne, à laquelle il faut renoncer. Mais dans le discours du poète, ce phénomène prend des proportions cosmologiques, la ruine de la valeur étant comparée au coucher du soleil :

La très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes – [...] Qu'une Banque s'abatte, du vague, du médiocre, du gris.

Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens.

Aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages, en l'abandon que l'homme leur fait du rêve, une liquéfaction de trésor rampe, rutille à l'horizon : j'y ai la notion de ce que peuvent être des sommes, par cent et au-delà, égales à celles dont l'énoncé, dans le réquisitoire, pendant un procès financier, laisse, quant à leurs existences, froid. L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque⁷⁶³.

Comme dans « Pan », l'or est associé au soleil, cette fois dans son agonie⁷⁶⁴. Dès ce premier poème, l'or solaire dénonce donc une certaine artificialité du mécanisme de la croyance, insatisfaisante car réduite à une valeur néant, soit que le « doute » entache le « soleil d'argent » devant lequel les têtes se courbent, soit que l'effondrement de la confiance monétaire révèle avec éclat l'étendue de son inanité. « Or », en accusant la vanité des chiffres « astronomiques » jugés « grandiloquents », pose donc indirectement la question du lien entre les grands nombres qui fondent les réalités cosmologiques et la notion de valeur, qu'il ne semble plus possible de rapporter

⁷⁶¹ J.-J. Goux, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000, p. 10.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 11.

⁷⁶³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 245.

⁷⁶⁴ Cette métaphore rejoint celle du « drame solaire », analysée par Gardner Davies et Bertrand Marchal, comme nous le verrons.

à une figure divine. Ce point de rencontre inattendu entre la cosmologie et d'autres savoirs tels que l'économie montre bien comment la science du ciel, dans l'interprétation symbolique qu'en fait Mallarmé, permet de formuler certaines vérités au-delà de son propre domaine. Ici, la métaphore financière dénonce indirectement un point de jonction entre l'immensité qui caractérise l'univers et le néant qu'il représente à l'échelle humaine – une tension mimée par les chiffres de la bourse et révélée par son effondrement à l'occasion du scandale de Panamá.

Or si, dans « Pan », le christianisme peut apparaître comme le soleil décevant dont l'argent s'oppose aux fleurs détruites des offrandes, le paganisme, au contraire, est symbolisé par un ciel étoilé, puis par l'étoile seule en opposition au soleil factice, dont la pureté sans mise en scène (« l'étoile d'albâtre » sous le « toit hospitalier » de la nature) fait l'objet d'une valorisation non équivoque. Celle-ci s'accompagne d'ailleurs d'un renversement des valeurs chrétiennes contre elles-mêmes, puisque c'est à Pan que le poète demande pardon, retournant le motif de la contrition à la faveur d'un dieu païen, et non plus du Christ, « porteur des péchés du monde » :

Je ne maudissais pas – je demandais pardon.
« Oh ! pardonne, ô grand Pan, à qui met l'amertume
En la coupe où nous rit, saint et précieux don,
L'onde qui de ton ciel reflète l'auréole !
Pardonne-leur, mon Dieu, peut-être qu'au matin
Une main sacrilège effeuilla leur corolle,
Et que l'épine seule est restée, où ta main
Avait semé la fleur ! On détourna leur route⁷⁶⁵ ... ! »

Dans ce scénario, la magnificence du spectacle de la nature fait ressortir la vanité du culte chrétien, sinon de toute croyance. Elle consacre également la victoire inéluctable et répétée des cycles cosmiques sur les réalités humaines, auxquelles est ironiquement ramenée la religion, réduite aux artifices monnayables du culte. La question de la perte de la foi, dont le ciel et les astres sont de parlantes métaphores, est donc pressentie avant même « L'Azur », et se pose avec de plus en plus d'acuité d'un poème à l'autre – mais en quels termes ? La critique mallarméenne a largement contribué à répondre à cette interrogation : cette perte apparaît notamment sous une forme symbolique dans le motif de la trajectoire du Soleil, condamné à disparaître chaque soir à l'horizon. Nous entendons déterminer quelles clefs interprétatives nous donne cette analyse pour la lecture de deux poèmes, fondamentaux dans le déclenchement de la « crise de Tournon » : « L'Azur » et « Hérodiade ».

⁷⁶⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 209.

2. *L'Azur et le ciel vide*

Parmi les métaphores récurrentes qui traversent la poésie de Mallarmé, un certain nombre d'images convoque des archétypes cosmologiques liés à la notion de cycle stellaire. Ces tropes évoquant la course du soleil de l'aube au couchant, ou la disposition des constellations dans le ciel nocturne, apparaissent dans le second XIX^e siècle comme des *topoi* poétiques et renvoient à un imaginaire littéraire familier pour une très grande majorité de lecteurs. Pourtant, dans les textes de Mallarmé, ces métaphores sont remotivées par une exploitation maximale de leurs potentialités philosophiques, et ouvrent des voies nouvelles quant à l'évocation poétique de la question religieuse. Selon Gardner Davies et Bertrand Marchal, l'œuvre de Mallarmé est traversée par ces métaphores cycliques, dans le cadre desquelles le ciel représente un certain rapport désenchanté du poète avec la transcendance. Davies identifie la présence de cette image symbolique dans plusieurs poèmes de Mallarmé, analysés successivement. En introduction de son étude sur *Mallarmé et le drame solaire*, il affirme que

Depuis les mythes de l'Antiquité jusqu'à nos jours, les poètes ont toujours chanté le soleil, source céleste de lumière et de vie. L'œuvre de Mallarmé abonde en images qui évoquent les différentes étapes du parcours quotidien de l'astre, depuis l'aube jusqu'au coucher, et de sa marche annuelle à travers les saisons⁷⁶⁶.

En ce sens, l'expression employée dans le titre de cette étude suggère l'existence d'une forme de dramaturgie de la Nature à laquelle Mallarmé aurait été sensible.

La notion de *drame solaire* trouve ses racines dans l'expression de « drame de la nature⁷⁶⁷ » empruntée à la *Mythologie comparée* de Max Müller (1856). À travers une étude linguistique des étymons grecs, latins et sanscrits, Müller identifie l'origine commune de mythes indo-européens derrière lesquels se tramerait un drame unique, la disparition du soleil au couchant⁷⁶⁸. La perte du soleil constituerait pour lui un événement archétypal à l'origine de toute mythologie, sinon de toute écriture. Mallarmé pouvait avoir une connaissance de Müller tandis qu'il traduisait *Les Dieux antiques* de George W. Cox. Selon ce dernier (comme selon Müller), les mythes ne sont qu'une allégorie des phénomènes de la nature. Or dans une « Note particulière à la traduction », Mallarmé rappelle l'importance du drame lié à la disparition quotidienne du Soleil :

Tel est, avec le changement des Saisons, la naissance de la Nature au printemps, sa plénitude estivale de vie et sa mort en automne, enfin sa disparition totale pendant l'hiver (phases qui correspondent au lever, à midi, au coucher, à la nuit), le grand et perpétuel sujet de la Mythologie : la double évolution solaire,

⁷⁶⁶ G. Davies, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959, p. 8.

⁷⁶⁷ M. Müller, *Nouvelles études de mythologie comparée*, trad. L. Job, Paris, Félix Alcan, 1898, p. 100.

⁷⁶⁸ Nous reviendrons sur ce point capital plus en détail au chapitre 9 (p. 482-485).

quotidienne et annuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : *LA TRAGÉDIE DE LA NATURE*⁷⁶⁹.

Bertrand Marchal précise que cette image est le symbole séculaire de la mort du divin⁷⁷⁰. Il suggère que le soleil mourant à l'horizon chaque soir serait l'équivalent cosmologique de la perte de transcendance, d'où les nombreuses descriptions métaphoriques interprétant le coucher du soleil comme l'assassinat répété d'un avatar divin. De fait, le lien entre la religion et la philologie (selon la définition qu'en donna Müller) est progressivement devenu un objet important d'investigation critique. Du XIX^e siècle à nos jours, il repose sur une réflexion relative à la valeur des mots et leur force suggestive – enjeux fondamentaux pour la poésie de Mallarmé. Dans *Les Mots et les choses*, Michel Foucault évoque un tel lien en ces termes :

Dieu est peut-être moins un au-delà du savoir qu'un certain en-deçà de nos phrases ; et si l'homme occidental est inséparable de lui, ce n'est pas par une propension invincible à franchir les frontières de l'expérience, mais parce que son langage le fomenté sans cesse dans l'ombre de ses lois : « Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire⁷⁷¹. » L'interprétation, au XVI^e siècle, allait du monde (choses et textes à la fois) à la Parole divine qui se déchiffrait en lui ; la nôtre, celle en tout cas qui s'est formée au XIX^e siècle, va des hommes, de Dieu, des connaissances ou des chimères, aux mots qui les rendent possibles ; et ce qu'elle découvre, ce n'est pas la souveraineté d'un discours premier, c'est le fait que nous sommes, avant la moindre de nos paroles, déjà dominés et transis par le langage⁷⁷².

Les démonstrations philologiques de Müller, visant à déconstruire le nom des dieux antiques, réduisent en effet leurs histoires et leurs attributs à des métaphores lexicalisées évoquant la trajectoire du soleil dans les cieux⁷⁷³. Or bien que Max Müller dissocie théoriquement les

⁷⁶⁹ S. Mallarmé, *Les Dieux antiques*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1461. Cité par G. Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, *op. cit.*, p. 33-34. Le passage est une paraphrase de *l'Essai sur la mythologie comparée* : « Cette fière assurance avec laquelle nous disons : le soleil doit se lever, était inconnue aux premiers adorateurs de la nature, ou bien s'ils commençaient à sentir la régularité avec laquelle le soleil et les autres astres accomplissaient leur travail quotidien, ils les prenaient pour des êtres libres, enchaînés pour un temps et obligés d'obéir à une volonté supérieure, mais sûrs de s'élever, comme Héraclès, à une gloire plus haute à la fin de leurs travaux. Quand nous lisons dans les Védas : “Le soleil se lèvera-t-il ?”, “Notre antique amie, l'Aurore, reviendra-t-elle ?”, “Les puissances de la Nuit seront-elles vaincues par le dieu de la lumière ?”, ces expressions nous semblent puéres. Mais il n'en était pas ainsi pour les hommes primitifs. » M. Müller, *Essais sur la mythologie comparée*, Paris, Didier, 1873, p. 124, cité par B. Marchal, [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1813.

⁷⁷⁰ B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.* Voir en particulier les p. 76 et 199.

⁷⁷¹ F. Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, trad. H. Albert, Paris, Mercure de France, 1914, p. 130. Dans une édition plus récente, voir la traduction de P. Wotling, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 141.

⁷⁷² M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 311.

⁷⁷³ Nous reviendrons sur ces analyses aux chapitres 7 et 9.

mythologies des religions⁷⁷⁴, la frontière est d'autant plus difficile à tracer que la confusion des univers mythologiques reposerait, selon lui, sur une homonymie – la fameuse équation Dyauspitar = Zeus Pater = Jupiter = Tyr. Lorsque de tels motifs apparaissent sous la plume de Mallarmé, traducteur de G. W. Cox, il est donc très probable qu'ils portent la trace d'un imaginaire de la sécularisation renouvelé par une certaine interprétation des études de la récente mythologie comparée. C'est d'autant plus probable que les analyses de la philologie pointent du doigt la liaison essentielle entre mythologie, langage poétique et phénomènes cosmologiques ou météorologiques, interprétés comme un ensemble de symboles. Comme le rappelle « Pan », l'usage religieux de ces signes ne se réduit pas aux croyances polythéistes, et relève plus généralement du fait religieux. C'est ce que le poème suggère en dénonçant les instruments du culte chrétien, tels que l'ostensoir indispensable à la dramaturgie du culte, qui semble n'être qu'une parodie vénale du Soleil réel.

Dans ce cadre, une autre métaphore vient compléter celle du « drame solaire », et confirme l'importance des motifs cosmologiques quant à l'évocation poétique d'une fin des religions : celle du ciel bleu et vide. Ce ciel, c'est notamment celui que Mallarmé décrit dans « L'Azur » (1864), deux ans avant la « crise de Tournon » au cours de laquelle il aurait découvert le « Néant ». La signification de cette découverte est largement anticipée par le poème, que nous reproduisons intégralement :

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
À travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ?

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Que noiera le marais livide des automnes,
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

⁷⁷⁴ « Rien n'est exclu de l'expression mythologique ; ni la morale, ni la philosophie, ni l'histoire, ni la religion n'ont échappé au charme de cette antique sibylle. Mais la mythologie n'est ni la philosophie, ni l'histoire, ni la religion, ni l'éthique. C'est, pour employer une expression scolastique, un *quale* et non un *quid*, une forme et non quelque chose de substantiel. Cette forme, comme la poésie, la sculpture et la peinture, était applicable à presque tout ce que le monde ancien pouvait admirer ou adorer. » [« *Nothing is excluded from mythological expression ; neither morals nor philosophy, neither history nor religion, have escaped the spell of that ancient sibyl. But mythology is neither philosophy, nor history, nor religion, nor ethics. It is, if we may use a scholastic expression, a quale, not a quid – something formal, not something substantial, and, like poetry, sculpture, and painting, applicable to nearly all that the ancient world could admire or adore.* »] M. Müller, *Essais sur la mythologie comparée : les traditions et les coutumes*, Paris, Didier, 1873, p. 182-183.

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encor ! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suie une errante prison
Éteigne dans l'horreur de ses noires trainées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon !

– Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours ! Donne, ô matière,
L'oubli de l'idéal cruel et du Péché
À ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché.

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attirer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angelus !

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur⁷⁷⁵ !

Dans une lettre de janvier 1864 adressée à Cazalis, Mallarmé retrace le synopsis du poème qu'il lui envoie :

Pour débiter d'une façon plus large, et approfondir l'ensemble, je ne parais pas dans la première strophe. L'azur torture l'impuissant en général. Dans la seconde, on commence à se douter, par ma fuite devant le ciel possesseur, que je souffre de cette terrible maladie. Je prépare dans cette strophe encore, par une forfanterie blasphématoire *Et quelle nuit hagarde*, l'idée étrange d'invoquer les brouillards. La prière au *Cher Ennui* confirme mon impuissance. Dans la troisième strophe, je suis forcené comme l'homme qui voit réussir son vœu acharné. La quatrième commence par une exclamation grotesque, d'écolier délivré : *Le ciel est mort !* Et, de suite, muni de cette admirable certitude, j'implore la Matière. Voilà bien la joie de l'impuissant. Las du mal qui me ronge, je veux goûter au bonheur commun de la foule, et attendre patiemment la mort obscure... Je dis : *Je veux !* Mais l'ennemi est un spectre, le ciel mort *revient*, et je l'entends qui chante dans les cloches bleues. Il passe, indolent et vainqueur, sans se salir à cette brume et me transperce simplement. À quoi je m'écrie, plein d'orgueil et ne voyant pas là un juste châtement de ma lâcheté, que j'ai *une immense agonie*. Je veux fuir encore, mais je sens mon tort et avoue *que je suis hanté*. Il fallait toute cette poignante révélation pour motiver le cri sincère, et bizarre, de la fin, l'*azur*⁷⁷⁶...

⁷⁷⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 14.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 1159-1160.

« L'Azur » évoque donc d'abord un combat dans le cadre duquel le poète lutte contre sa propre impuissance créatrice. Le ciel bleu et vide est la métaphore d'un idéal inaccessible et informulé, qui nargue le sujet enchaîné à la « matière ». Quant au « remords atterrant » (au sens littéral et figuré) avec lequel l'Azur observe le poète dans la seconde strophe, il semble désigner par hypallage la culpabilité ressentie par le sujet de n'être pas à la hauteur de l'idéal esthétique suggéré par le paysage symbolique. Ce décor personnifié devient alors le prétexte d'un chant désespéré, dont le dernier vers constitue le paroxysme.

En effet, comme pour mimer l'enfermement du poète prisonnier de sa stérilité, le texte s'organise de manière circulaire, partant du triomphe initial de l'Azur au premier vers pour aboutir à sa permanence victorieuse au dernier. C'est sur cette structure du texte qu'insiste le début de la lettre à Cazalis de janvier 1864 : « Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à l'effet général du poème, sert encore à préparer le dernier⁷⁷⁷. » Or cette circularité se double d'un mouvement mimétique du cycle diurne et des rythmes humains. Le premier Azur est celui du plein jour ; intervient ensuite un coucher de soleil, décrit comme une agonie de l'astre dans la cinquième strophe ; la nuit est suggérée par l'allusion au sommeil dans la strophe suivante, où apparaît la « litière » de l'humanité bestiale dans laquelle le poète entend « bâiller » ; enfin, le jour l'emporte à nouveau avec les « angelus » de la septième strophe qui consacrent la victoire définitive de l'Azur, dont la pérennité est rappelée par deux adjectifs : « éternel » et « ancien⁷⁷⁸ ». Si l'on s'appuie sur le commentaire donné par Mallarmé à Cazalis, on comprend que le déchirement du poète en prise avec sa propre stérilité est mis en scène à travers la lutte entre le sujet et l'Azur omniprésent.

Pourtant, la seconde moitié du texte semble ouvrir simultanément la voie d'un autre régime métaphorique. À travers l'usage de la majuscule, le « Ciel » mort peut apparaître comme une personnification, ou comme la métonymie d'un Dieu absent. Outre le caractère conventionnel de ce trope dans le lexique chrétien, le « Ciel » ou les « cieux » renvoyant au royaume du divin, sa présence dans la poésie de Mallarmé semble stratégique. Dès le poème « Pan », l'opposition entre la clôture des murs de l'Église et les espaces ouverts du temple de la nature faisait des diverses représentations du ciel le théâtre d'un combat spirituel. La beauté du firmament servait alors de preuve à charge contre l'inanité du rite chrétien. Dans « L'Azur », la réinterprétation de cette traditionnelle métonymie chrétienne semble révéler qu'une lutte spirituelle comparable est à l'œuvre au cœur du poème.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 1159.

⁷⁷⁸ L'angélus sonne aussi bien le soir que le matin. Il est donc également possible que, dans le poème, le dernier angélus désigne le couchant. Cependant, la répétition finale du mot « Azur » nous semble suggérer un ciel rayonnant plutôt qu'un horizon crépusculaire ou une voûte nocturne. Qu'on choisisse l'une ou l'autre interprétation, le déroulement du poème s'appuie sur le rythme de l'alternance cyclique du jour et de la nuit.

Par un effet de syllepse, l'Azur peut également témoigner de la permanente victoire d'une illusion attirante, celle de la transcendance symbolisée par la voûte du ciel, ironiquement vide et bleue. Dans la double qualification adjectivale, l'épithète « éternel » vient à l'appui d'une interprétation religieuse de l'image à la faveur d'un emploi substantivé rappelant l'*Éternel* ou Dieu. Le poème est d'ailleurs saturé de références chrétiennes : outre l'allégorie métonymique du *Ciel* mort, la première apparition du « Poète impuissant [...] / À travers un désert stérile de Douleurs » fait discrètement signe vers les lieux topiques de la tentation christique. La référence au martyr est explicitée dans la sixième strophe, qui marque une recatégorisation de la figure du poète à travers la tournure déictique (« ce martyr »). Enfin, l'avant-dernière strophe fait allusion au lieu de culte par la métonymie des « bleus angélus ». De fait, ceux-ci désignent une cérémonie cultuelle ayant lieu matin, midi et soir, aux trois moments clefs du parcours solaire, également évoqué dans le poème à travers l'agonie du couchant. Incapable de se résoudre au matérialisme – seule réalité possible –, le poète est pris entre deux extrêmes irréconciliables dont la description dramatisée anticipe la lettre écrite au même Cazalis deux ans plus tard, dans laquelle Mallarmé se promet de chanter « en désespéré » le « Glorieux Mensonge » de l'idéal⁷⁷⁹.

De fait, le texte semble reposer sur une opposition très nette entre deux pôles : l'un, terrestre et matériel, est celui de l'oubli, mais aussi d'une forme d'inconscience grégaire qui définit la masse des « hommes ». Le poète se démarque de celle-ci, comme le suggère la sixième strophe (« Donne, ô matière, / L'oubli de l'idéal cruel et du Péché / À ce martyr qui vient partager la litière / Où le bétail heureux des hommes est couché. »). Le deuxième, céleste, est celui de l'Azur appartenant aux oiseaux, une forme d'idéal inaccessible ou impossible qui tourmente le « martyr » par sa distance. Entre ces deux extrêmes, le poète chante avec ses armes, faites de brume et de brouillard, ces symboles de l'Ennui capables pour un temps de cacher l'ironique permanence de l'Azur. En effet, c'est aux éléments que le poète fait appel pour bâtir une demeure hermétique à la présence du cruel Azur qui le hante. Les brouillards sont d'abord appelés à former un « plafond silencieux », dont le pouvoir occultant est menacé par les oiseaux qui le percent, puis par les angélus qui brisent le silence dans les derniers moments du poème. Viennent ensuite la « vase » et les « pâles roseaux » de l'Ennui, métaphores aux résonances fortement baudelairiennes, chargées de combler les trous de ce plafond. Enfin, la « suie » des cheminées industrielles complète le tableau en cachant les rayons du soleil qui se couche. Mais dans une sorte de renversement de la figure d'Orphée, la maîtrise des éléments n'est que partielle et temporaire, et ne permet pas de l'emporter sur l'Azur⁷⁸⁰.

⁷⁷⁹ S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 696.

⁷⁸⁰ Comme nous le verrons, ce travail d'obscurcissement trouve un écho dans d'autres textes majeurs. Dans « Hérodiade » (1869), le personnage enjoint à sa servante d'accomplir le même geste : « Mais avant, si tu

Or, la présence obsédante de ce « Ciel » mort peut apparaître comme la réinterprétation d'un motif biblique, celui de l'omniscience de Dieu symbolisée par un regard auquel le pécheur ne peut se soustraire⁷⁸¹. Mallarmé semble donc reprendre en ses propres termes le *topos* romantique du doute dans la foi, en renouvelant des métaphores célestes consacrées au profit d'une image plus abstraite et moins conventionnelle. En effet, l'Azur, dans le poème du même nom comme ailleurs, peut apparaître comme le symbole d'un idéal divin auquel il n'est plus possible de croire, et qui nargue de son ironique présence l'humanité déchue. Le poète, figure de l'intercesseur, est condamné à souffrir de sa capacité à tendre vers cet idéal qui le « hante », tout en ne pouvant y atteindre – d'où la revendication de son impuissance.

Dans les premiers poèmes de jeunesse de Mallarmé, l'azur apparaissait comme une métaphore du divin, mais revêtait alors un sens très positif. Dans le « Cantate pour la première communion » (1858), par exemple, chaque strophe débute par une prière anaphorique aux « Anges à la robe d'azur⁷⁸² ». De même, dans « La Terre » (1859), le poète s'oppose à ce même pouvoir d'occultation du nuage, capable de couvrir l'azur, où se trouvent les dieux :

Oh ! que notre cœur soit plus pur
 Qu'un flot qui du ciel est l'image !
 Qu'en passant, le soir, nul nuage
 Dieu ! n'en assombrisse l'azur⁷⁸³ !

Cette confiance originelle en l'azur divin est singulièrement assombrie dans les *Poésies*, plusieurs décennies plus tard. « Tristesse d'été » (1866) mentionne également « L'insensibilité de l'azur et des pierres⁷⁸⁴ ». Dans le poème suivant, « L'Azur », le ciel dépourvu de nuage peut donc apparaître aussi comme le symbole d'un cosmos déserté par toute forme de transcendance, empêchant la réunion entre le poète à l'« âme vide » et l'idéal auquel il aspire. D'une certaine

veux, clos les volets : l'azur / Séraphique sourit dans les vitres profondes, / Et je déteste, moi, le bel azur ! » S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 22.

⁷⁸¹ Voir Isaïe (2:10) : « Va dans le rocher, terre-toi dans la poussière devant la terreur de Yahvé, devant l'éclat de sa majesté, quand il se lèvera pour faire trembler la terre » ([in] *La Bible, op. cit.*, p. 1231-1232) ; Apocalypse (6:15-16) : « et les rois de la terre, et les hauts personnages, et les grands capitaines, et les gens enrichis, et les gens influents, et tous enfin, esclaves ou libres, ils allèrent se terrer dans les cavernes et parmi les rochers des montagnes, disant aux montagnes et aux rochers : "Croulez sur nous et cachez-nous loin de Celui qui siège sur le trône et loin de la colère de l'Agneau" » (*ibid.*, p. 2070) ; etc. Ce motif est central dans un célèbre poème de la première série de *La Légende des siècles*, « La conscience » : « Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ; / Sur la porte on grava : "Défense à Dieu d'entrer." / Quand ils eurent fini de clore et de murer, / On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre ; [...] / Alors il dit : "Je veux habiter sous la terre / Comme dans son sépulcre un homme solitaire ; / Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien." / On fit donc une fosse, et Caïn dit "C'est bien !" / Puis il descendit seul sous cette voûte sombre ; / Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre / Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain, / L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. » V. Hugo, « La Conscience », *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 26.

⁷⁸² S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 170-171.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 14.

façon, cette ambivalence de l'image éclaire l'allégeance à la « Muse moderne de l'Impuissance », revendiquée par Mallarmé au début de l'article « Symphonie littéraire » (1865), dans lequel apparaît un paysage azuréen :

C'est une de ces matinées exceptionnelles où mon esprit, miraculeusement lavé des pâles crépuscules de la vie quotidienne, s'éveille dans le Paradis, trop imprégné d'immortalité pour chercher une jouissance, mais regardant autour de soi avec une candeur qui semble n'avoir jamais connu l'exil. Tout ce qui m'environne a désiré revêtir ma pureté ; le ciel lui-même ne me contredit pas, *et son azur, sans un nuage depuis longtemps, a encore perdu l'ironie de sa beauté*, qui s'étend au loin adorablement bleue⁷⁸⁵.

En réalité, la récurrence du motif de l'azur dans les textes qui précèdent la « crise de Tournon » peut apparaître comme le symptôme d'une tension intenable entre des aspirations contradictoires, symbolisée dans « L'Azur » par la contemplation réciproque et désespérée du ciel, mort ou vide, par le poète. À la suite des grands maîtres du premier Romantisme, Mallarmé chante à son tour la douleur de douter d'une réalité transcendante, mais il ne dissocie pas l'enjeu spirituel d'une réflexion sur la légitimité de la pratique poétique. En ce sens, si « L'Azur » ne relève pas encore d'un matérialisme triomphant, il repose déjà sur un lien essentiel et redéfini entre l'écriture et le sacré, fondé sur des allégories incertaines, une ambiguïté des référents métaphoriques, des effets de syllepse ou des jeux de langage. Bien que Mallarmé n'ait pas encore donné de formulation définitive à l'univers métaphysique que sa poésie met en scène, l'œuvre à venir se signale déjà par l'usage de métaphores célestes archétypales qui placent le poète – comme le lecteur – au point nodal d'aspirations contradictoires et irrésolues, entre l'Idéal transcendant dont le poète devrait être l'interprète, et le constat récurrent de la distance infranchissable qui sépare un tel but des réalités de ce monde. C'est cette tension, poussée à son paroxysme dans le projet d'« Hérodiade », qui provoque la crise esthétique, métaphysique et spirituelle de 1866.

3. D'« Hérodiade » au Livre : le rêve cosmologique de l'immanence

À bien des égards, le projet d'« Hérodiade » s'inscrit dans la continuité de « L'Azur⁷⁸⁶ » : le poète, modèle de l'impuissance créatrice dans ce premier texte, trouve une sorte de double inversé en Hérodiade, personnification de la Beauté stérile. Le projet d'« Hérodiade » repose sur la transposition d'un mythe chrétien dans la poésie contemporaine – pratique encouragée dès le début du siècle par Chateaubriand, qui proposait de voir en la Bible une source de renouvellement

⁷⁸⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 281. Nous soulignons.

⁷⁸⁶ « L'Azur » est envoyé par Mallarmé à Cazalis en janvier 1864. Bertrand Marchal indique que Mallarmé se met à l'écriture d'« Hérodiade » dès octobre de la même année. Sur la genèse du poème, voir B. Marchal, [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 1218-1219.

thématique pour le genre poétique⁷⁸⁷. Une des originalités du texte de Mallarmé consiste à faire de ce mythe non plus l'histoire d'un acte de profanation, mais le motif d'une interrogation douloureuse sur la possibilité d'une beauté immanente, que l'auteur voulait réaliser par la force de la suggestion. Lorsqu'il évoque « Hérodiade », dans une lettre à Cazalis d'octobre 1864, il définit les termes d'un contrat poétique révolutionnaire, dont il entend être l'instigateur :

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit⁷⁸⁸.

C'est cette ambition, rapidement perçue comme démesurée, qui provoque la « crise de Tournon » aux alentours de 1866 – crise qui s'avère salutaire puisqu'elle permet la formulation d'un nouveau rapport à l'écriture menant au projet du Livre. Toutefois, lorsqu'il entreprend la rédaction d'« Hérodiade », il s'agit d'abord de donner une voix à un personnage rendu célèbre par les multiples réécritures et illustrations du récit biblique, comme dans *Atta Troll* de Heine (1841, traduit en 1847) ou *Salammbô* de Flaubert (1862). De son côté, Mallarmé prend ses distances envers le mythe sur plusieurs points, d'abord en faisant de l'esthétique – et non de la morale religieuse – l'enjeu principal du poème ; ensuite en choisissant de placer au centre du texte le nom d'Hérodiade plutôt que de Salomé ; enfin, en renversant la dynamique des personnages. Un projet de préface propose une autre interprétation de la décapitation du prophète, supposant une fascination de saint Jean pour la beauté de cette femme surhumaine :

J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien la différencier de la Salomé je dirais moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque – la danse, etc., l'isoler comme l'ont fait des tableaux solitaires dans le fait même terrible, mystérieux – et faire miroiter ce qui probablement hanta – en apparue avec son attribut – le chef du saint – dût la demoiselle constituer un monstre aux amants vulgaires de la vie⁷⁸⁹.

⁷⁸⁷ F. R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 627-682.

⁷⁸⁸ S. Mallarmé, lettre à Cazalis, octobre 1864, [*in*] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 663.

⁷⁸⁹ Cité par B. Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 130. La confusion entre Salomé et Hérodiade est assez fréquente dans les réécritures du mythe biblique au XIX^e siècle. Dans la citation rapportée par Bertrand Marchal, un doute peut subsister sur le sens de la différenciation que souhaite opérer Mallarmé, selon qu'il s'agisse pour lui de deux personnages distincts, ou des deux noms d'un même personnage. Pour Bertrand Marchal, il s'agit d'une confusion volontaire, Mallarmé donnant le nom d'Hérodiade à la figure de Salomé pour bien marquer la distance prise avec le modèle et ses diverses réappropriations récentes. Quoi qu'il en soit, une lettre de Mallarmé à Lefébure, qui venait de lui envoyer une documentation fournie sur l'histoire du personnage d'Hérodiade, laisse entendre que la précision sur ce mythe n'était pas de toute façon sa première préoccupation : « Merci du détail que vous me donnez au sujet d'Hérodiade, mais je ne m'en sers pas. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin, Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire » (lettre de février

Or la première mention d'« Hérodiade » intervient précédemment dans le poème « Les Fleurs », et en fait également un symbole stellaire. Dans le cadre d'une comparaison qualifiant la rose, le personnage y est présenté comme une création divine à partir de la lumière astrale, celle du soleil, de la lumière de la Genèse, ainsi que des autres étoiles :

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Mon Dieu, tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres,

Le glaïeul fauve, avec les cygnes au col fin,
Et ce divin laurier des âmes exilées
Vermeil comme le pur orteil du séraphin
Que rougit la pudeur des aurores foulées.

L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose⁷⁹⁰ !

De façon significative, l'apostrophe « Mon Dieu » du troisième vers sera remplacée par l'adverbe « Jadis » dans la version ultérieure de 1887, preuve de « l'évolution spirituelle du poète », dans les mots de Bertrand Marchal⁷⁹¹.

Dans le poème « Hérodiade », la question de la pureté et de la virginité, semblable à la blancheur neigeuse des étoiles ou au carmin d'une rose encore non cueillie⁷⁹², est également essentielle. Le seul passage publié du vivant de Mallarmé est une scène précédant ses noces, dans laquelle Hérodiade refuse par avance l'hymen auquel elle est promise, ainsi que le contact de la nourrice qui tente par trois fois de la toucher, d'un baiser d'abord, puis par un geste pour raccommoder sa coiffure, enfin pour lui proposer un parfum. Seul l'acte de tendre un miroir à la princesse est toléré. Sur le plan métaphorique, l'échange entre Hérodiade et la nourrice peut signifier l'impossibilité de

1865, citée par B. Marchal, *ibid*, p. 42). Hérodiade est donc d'abord et surtout le nom adéquat de « son » propre mythe de Salomé, une histoire de beauté et d'art chorégraphique commandant l'assassinat du sacré.

⁷⁹⁰ S. Mallarmé, « Les Fleurs », *Poésies*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 10.

⁷⁹¹ « Comme pour “Les Fenêtres”, Mallarmé a effacé Dieu, destinataire initial du poème [...]. En 1887, la figure divine du Père laisse ainsi la place à celle de la Mère, qui n'est évidemment pas la Vierge, malgré le jeu délibéré sur “Notre dame”, mais la Nature, la mère universelle, qui devient après la mort de Dieu le principe substitutif de toute la rêverie ontologique de Mallarmé. » B. Marchal, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 1153.

⁷⁹² Il est probable que Mallarmé fasse référence à la métaphore faisant de la fleur, et en particulier la rose, un symbole de la virginité féminine. Ce *topos* de la poésie érotique est consacré par la célèbre ode de Ronsard « Mignonne allons voir si la rose », où le teint de la femme convoitée est comparée à la fleur : « Mignonne, allons voir si la rose / Qui ce matin avait déclose / Sa robe de pourpre au soleil, / A point perdu cette vesprée, / Les plis de sa robe pourprée, / Et son teint au vôtre pareil. » Ronsard, « À Cassandre », *Odes*, XVII, [in] *Œuvres complètes de Pierre de Ronsard*, Paris, P. Janet, 1857-1867, vol. 2, p. 117.

posséder ou de toucher la beauté sans l'altérer. À cette dernière, qui évoque avec allégresse le futur époux, Hérodiade répond :

Quant à toi, femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des antres sibyllins,
Qui parles d'un mortel ! selon qui, des calices
De mes robes, arôme aux farouches délices,
Sortirait le frisson blanc de ma nudité,
Prophétise que si le tiède azur d'été,
Vers lui nativement la femme se dévoile,
Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
Je meurs⁷⁹³ !

Une dichotomie entre l'univers solaire repoussé et l'univers nocturne et stellaire de la beauté s'installe alors à nouveau dans l'échange, lorsqu'Hérodiade réclame l'obscurité d'une nuit artificielle. La beauté solitaire de l'éternelle vierge est d'abord l'occasion d'une identification directe de la femme à la Nuit :

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle⁷⁹⁴ !

La stérilité apparaît donc comme le prix à payer d'une beauté absolue et pure, se suffisant à elle-même, à l'image de la froideur de la nuit. Or l'opposition entre la beauté nocturne, parfaite, vierge quoique stérile, et l'azur mensonger aux réminiscences bibliques, s'impose de nouveau lorsque la nourrice émet des craintes, au moment où Hérodiade se compare à une nuit mourante.

N. Madame, allez-vous donc mourir ?
H. Non, pauvre aïeule,
Sois calme, et, t'éloignant, pardonne à ce cœur dur,
Mais avant, si tu veux, clos les volets : l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur !
Des ondes
Se bercent et, là-bas, sais-tu pas un pays
Où le sinistre ciel ait les regards haïs
De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage :
J'y partirais⁷⁹⁵ .

⁷⁹³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 21.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

Les accents amers du poème « L'Azur » se retrouvent dans ces vers en termes comparables à la jonction d'enjeux esthétiques et religieux, comme le suggèrent les deux qualifications adjectivales : « l'azur *séraphique* » et « le *bel* azur ». Mais il est possible d'y lire également une allusion plus étonnante à la métempsychose, la planète Vénus apparaissant comme le lieu d'un nouveau séjour espéré⁷⁹⁶. En évoquant Vénus – et non un hypothétique Paradis –, Mallarmé trouble également la portée symbolique de la réécriture du mythe biblique. En effet, le désir de rester vierge de tout rapport mortel exprimé par Hérodiade fait d'elle une nouvelle figure mariale, non plus vouée à l'amour d'un Dieu, mais à une aspiration esthétique repoussée dans un espace planétaire inatteignable aux connotations érotiques. Se détournant de la lumière, traditionnelle métonymie du divin, elle aspire à une autre élection « séraphique » dans les mondes inexplorés. Or cet espoir de rejoindre d'autres cieux est au conditionnel, et reflète aussi bien un sentiment d'incertitude lié à la possibilité d'un ordre transcendant, que le sentiment d'un paradoxe au cœur même du projet d'« Hérodiade » : écrire l'innommable et « creuser le vers » au risque de perdre le sens de toute recherche esthétique. Comme le disait Hérodiade elle-même, livrée à la solitude : « J'attends une chose inconnue⁷⁹⁷ ».

Ce paradoxe est le déclencheur d'une crise métaphysique et personnelle, amenée par l'évolution de la poétique de Mallarmé vers une pratique de l'écriture de plus en plus exigeante dans les années passées à Tournon. Comme nous l'avons dit, cette évolution nous semble s'inscrire dans un continuum au sein de la production de l'auteur ; l'épisode douloureux de l'année 1866 amorcé par l'échec d'« Hérodiade » lui permet de formuler les conclusions d'une recherche esthétique générale et de poser les jalons de l'œuvre à venir, mais aussi d'esquisser le cadre de plusieurs années d'expérimentation poétique dont « Hérodiade » fait déjà pleinement partie. Dans une lettre à Henri Cazalis, Mallarmé explique les raisons de l'état critique dans lequel l'a plongé l'écriture de ce dernier poème, tandis qu'il échouait à atteindre l'idéal de beauté tant espéré :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le

⁷⁹⁶ L'idée d'une réincarnation dans d'autres planètes après la mort est très présente chez Camille Flammarion ; en poésie, elle apparaît chez Hugo, mais aussi dans les textes d'autres auteurs fétiches de Mallarmé tels que Gautier (« La Chanson de Mignon ») ou Vigny (*Éloa*). On la trouve également chez Lamartine (« Le Désert »).

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 22

Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge ou Le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré⁷⁹⁸ !

La « crise de Tournon », c'est donc cette recherche sur le vers poussée aux limites de la folie, qui inspire à Mallarmé le sentiment profond du Néant, au risque de la stérilité de toute création poétique. Il en retient l'idée que la beauté idéale est un rêve inaccessible, bien que la mission de la Poésie soit précisément de la restituer ; mais il conclut aussi que les religions transcendantes traditionnelles sont inaptées à en garantir l'existence même. Ce Néant, spirituel et esthétique, est celui de l'immanence dont la découverte est l'occasion d'une véritable crise personnelle, au point que Mallarmé semble ne plus parvenir à écrire jusqu'au début de l'année 1869⁷⁹⁹. Il lui faudra réapprendre à lire et à manier la plume en suivant l'apprentissage de sa fille Geneviève, âgée de quatre ans, par la lecture d'abécédaires⁸⁰⁰.

Cependant, la crise se révèle finalement constructive, puisque le poète la dépasse en formulant pour la première fois le projet du Livre, œuvre idéale qu'il s'efforcera toute sa vie de réaliser. Quelques mois plus tard, il écrit au poète Armand Renaud :

J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu – et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique, je l'espère. Hérodiade, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torsées, splendides et salomoniques, de ce Temple. Je m'assigne vingt ans, pour l'achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie. Tout est ébauché, je n'ai plus que la place de certains poèmes intérieurs à trouver, ce qui est fatal et mathématique⁸⁰¹.

Dans une lettre à Henri Cazalis, écrite le 14 mai 1867, il évoque dans le détail le processus de cette crise dans laquelle il affirme avoir mené une « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu ». Cette lutte, cependant, lui permet d'atteindre un état impersonnel dont la description évoque le nirvana du bouddhisme :

⁷⁹⁸ S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, *ibid.*, p. 696.

⁷⁹⁹ « En effet, voici la phase singulière où je suis. Ma pensée, occupée par la plénitude de l'Univers et distendue, perdait sa fonction normale ; j'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire, et l'hystérie allait commencer à troubler ma parole. » S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 4 février 1869, *ibid.*, p. 741. Voir aussi B. Marchal, *ibid.*, p. xxii-xxix.

⁸⁰⁰ « Je me refais petit enfant avec Vève et mon unique occupation, hors des ruses du lycée, sera d'apprendre à lire avec elle, dans "La Petite Lili" offerte par Cazalis. » S. Mallarmé, lettre à Cazalis du 19 février 1869, *ibid.*, p. 741. L'ouvrage auquel fait probablement référence Mallarmé est un des volumes de la série des aventures de « Mademoiselle Lili », volume intitulé *Alphabet de Mademoiselle Lili*. Il s'agit d'un abécédaire agrémenté d'images explicatives, par L. Froelich et par un papa [P.-J. Hetzel], Paris, 1865. On peut penser, à cette lettre, que Cazalis en avait offert un exemplaire aux Mallarmé.

⁸⁰¹ S. Mallarmé, lettre à Armand Renaud du 20 décembre 1866, *ibid.*, p. 712.

[H]eureusement, je suis parfaitement mort [...]. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

Or, cette mort spirituelle est vécue avec bonheur car elle est récompensée par une forme de foi nouvelle, immanente et strictement esthétique :

J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté ; – et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste est mensonge – excepté, pour ceux qui vivent du corps, l'amour, et, cet amour de l'esprit, l'amitié.⁸⁰²

Mais c'est surtout dans une lettre à Villiers de L'Isle-Adam du 24 septembre 1867 qu'il rend compte de l'issue salutaire de cette crise :

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, mon âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit – et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu). Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant de Nuits innommées. Il me reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres, à la fois nouveaux et éternels, l'un tout absolu « Beauté », l'autre personnel, les « Allégories somptueuses du Néant » mais (dérision et torture de Tantale), l'impuissance de les écrire – d'ici à bien longtemps, si mon cadavre doit ressusciter⁸⁰³.

Il apparaît donc très clairement que le rêve de l'Œuvre est un rêve cosmologique. L'épisode de Tournon lui-même peut être considéré comme une crise dans le rapport cosmologique du poète au langage : comment nommer le monde, comment écrire, comment prétendre à la poésie, et surtout, au vers, cette unité nécessaire du genre, si le langage est impuissant à créer ou recréer une sensation de l'idéal pressenti (à tort) dans l'harmonie de l'Univers ? Ce que Mallarmé appelle « creuser le vers », c'est en effet la recherche d'une beauté formelle, d'une perfection à laquelle il ne peut prétendre. Par conséquent, l'échec poétique qui succède à la tentative d'« Hérodiade » devient un échec métaphysique dont les conséquences spirituelles sont majeures : comment penser un beau

⁸⁰² *Ibid.*, p. 715.

⁸⁰³ S. Mallarmé, lettre à Villiers de L'Isle-Adam du 24 septembre 1867, *ibid.*, p. 724, cité par B. Marchal [*in*] *ibid.*, p. xxv. Bertrand Marchal ajoute que, dès le printemps 1866, Mallarmé « manifeste des certitudes nouvelles : l'idéalisme exaspéré du mendieur d'azur le cède à un matérialisme convaincu, et toutes les formes de transcendance à l'immanence. Le poète rapatrie le ciel sur la terre, la divinité dans les profondeurs de ce qu'il n'appellera bientôt plus l'âme, mais le Soi, et la poésie dans le langage. Dieu, l'âme, la poésie ne sont plus que des glorieux mensonges au regard de ce rien qui est la vérité et qui prend ainsi, dans l'univers mallarméen, la place de Dieu. » *Ibid.*, p. xxv.

idéal, comment penser la perfection, et surtout, existe-t-elle, si Dieu n'existe pas ? Quel statut donner à la poésie si le Verbe biblique, créateur et performatif, n'est qu'un « méchant plumage » recouvrant le Néant de tout élan spirituel ?

La lettre à Cazalis du 28 avril 1866 répond partiellement à ces questions, en rapportant Dieu et l'âme à un « Glorieux Mensonge » dont le chant poétique constituerait un socle immanent et légitime. Toutefois, le projet du Livre, le grand Œuvre à l'égal du travail des alchimistes⁸⁰⁴, définit une forme adéquate à la résolution de cette remise en cause, à l'issue de laquelle le sentiment océanique d'appartenance à l'Univers, d'abord incompatible avec l'écriture, en devient la matière. À la fin de l'année 1866, Mallarmé formule le terme de sa recherche, et surtout, de son ambition poétique, bien qu'il en perçoive la possible inaccessibilité. Il commence alors la rédaction d'*Igitur*, un conte philosophique qui restera à l'état de projet, mais par lequel il envisage de « terrasser le vieux monstre de l'Impuissance⁸⁰⁵ ». Lorsque Paul Verlaine émet le désir de faire figurer Mallarmé dans son recueil *Les Poètes maudits*, ce dernier accepte de rédiger une note biographique destinée à lui donner les éléments d'une introduction à ses œuvres. L'auteur d'« Hérodiade » évoque alors en ces termes le Grand Œuvre :

Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode⁸⁰⁶.

Le projet qu'il avait imaginé mener à bien en vingt ans s'est donc singulièrement élargi depuis sa conception. Il ne concerne plus directement et exclusivement le poète, mais bien l'idée même, inconsciente peut-être, de la littérature⁸⁰⁷. Ce livre idéal, c'est celui qui sous-tend toute recherche

⁸⁰⁴ « Ce ne serait pas sans un serrement de cœur réel que j'entrerais dans la Disparition suprême, si je n'avais pas fini mon œuvre, qui est l'Œuvre, le Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres. » S. Mallarmé, lettre à Cazalis du 14 mai 1867, *ibid.*, p. 715.

⁸⁰⁵ S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 14 novembre 1869, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 748. Conjointement, Mallarmé reprend des études de linguistique, travail théorique qu'il envisage comme complémentaire de l'écriture littéraire : « l'étude n'est que l'humble servante de l'Imagination, écrit-il encore à Cazalis, elle collabore indirectement à mon conte interrompu ; et, si j'en ai la force, me laisse entrevoir les résultats possibles de la licence et du doctorat » (lettre à Henri Cazalis du 31 décembre 1869, *ibid.*, p. 749-750). Ces études de linguistique l'amèneront naturellement à s'intéresser à la linguistique comparée, et par la suite, à la mythologie comparée, vulgarisée depuis la découverte du sanscrit. C'est ce travail qui aboutit, en 1880, à la publication de la traduction de l'ouvrage de George W. Cox, *Les Dieux antiques*, dans lequel se trouvent détaillées les théories mythico-linguistiques dominantes informées par les recherches de Max Müller, ainsi que l'étude des plus célèbres mythes de l'Antiquité.

⁸⁰⁶ S. Mallarmé, lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *ibid.*, p. 788.

⁸⁰⁷ Bertrand Marchal considère notamment que la question « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? », adressée dans *La Musique et les Lettres*, « pose toute l'œuvre de Mallarmé ». *Ibid.*, p. xl.

esthétique à travers l'écriture, dont le discours se doit d'être cosmologique. Dans ce contexte, le projet du Livre rejoint l'ambition de transmettre le sentiment de cohérence profonde qui relie le poète, comme intercesseur, à l'Univers. D'une manière assez paradoxale, on retrouve, indirectement transposée sur le plan formel, l'ambition philosophique et poétique des épopées et « œuvres-monde », telles que la *Légende des siècles* de Victor Hugo. Ce projet évoque encore indirectement (et dans un sens non chrétien) la très vieille métaphore du Livre de la Nature, mais possiblement aussi, pour une part, le rêve encyclopédique dont hérite le XIX^e siècle – âge des dictionnaires, des sommes et des synthèses⁸⁰⁸. Enfin, le Livre mallarméen dialogue de façon peut-être plus évidente encore avec le Livre des livres selon Schlegel, symbole par excellence de la *Naturphilosophie* et voué à remplacer la Bible pour fonder une nouvelle religion, sur d'autres bases et par l'écriture. En 1800, dans l'*Athenaeum*, Schlegel décrit ce projet en des termes très proches de ceux qu'emploiera Mallarmé :

C'est comme Bible qu'apparaîtra le nouvel évangile éternel [...], mais non pas comme livre unique, au sens habituel. Car même ce que nous appelons Bible est en fait un système de livres. Au reste, ce n'est pas là un usage arbitraire de la langue ! Ou bien existe-t-il un autre mot pour distinguer de l'idée commune du livre celle d'un Livre infini – Bible, livre pur et simple, Livre absolu ? Et c'est bien pourtant une différence de toute éternité essentielle, et même pratique, que celle qui sépare un livre comme pur moyen en vue d'un but du livre comme œuvre autonome, individu, idée personnifiée. Ce ne peut être sans quelque chose de divin, et c'est en cela que le concept ésotérique lui-même s'accorde avec le concept exotérique ; aucune idée non plus n'est isolée, mais elle n'est ce qu'elle est que parmi toutes les idées. [...] Tous les poèmes classiques des Anciens sont liés réciproquement, inséparables ; ils forment un tout organique et ne sont, correctement perçus, qu'un unique poème, le seul où l'art de la poésie lui-même se manifeste à la perfection. De manière analogue, tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture⁸⁰⁹.

Il n'est pas toujours facile d'évaluer la connaissance que Mallarmé a pu avoir de la philosophie allemande, en dépit de bien des ressemblances. Un de ses premiers commentateurs au XX^e siècle, Albert Thibaudet, relativise très fortement les connaissances du poète en la matière⁸¹⁰. Cette affirmation nous semble peut-être à nuancer, ne serait-ce que parce que certaines idées d'outre-Rhin

⁸⁰⁸ Voir L. Andries, *Le Partage des savoirs*, op. cit.

⁸⁰⁹ Schlegel, *Ideen, Fragment*, § 95, cité et traduit dans Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 215-216. Ce passage est repris et commenté par G. Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, op. cit., p. 308.

⁸¹⁰ « On a fort exagéré sa culture livresque. M. Mauclair, qui fut un de ses vrais disciples, fait de lui un penseur qui subit directement l'influence des métaphysiciens allemands, Fichte, Schelling, Hegel, ce dernier surtout. Il les avait peut-être feuilletés, mais n'avait, me semble-t-il, à peu près rien retenu de leur métaphysique abstraite. » A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, p. 23. Dans l'introduction de l'édition Pléiade, Bertrand Marchal affirme également « qu'on place trop souvent sous le patronage de l'*Esprit* hégélien » les années de la crise de Tournon (op. cit., p. xxiv).

étaient à la portée de tous et très largement diffusées, comme nous avons tenté de le montrer au chapitre précédent⁸¹¹. Il n'est donc pas impossible que le projet du Livre mallarméen soit informé, de façon plus ou moins directe et consciente, par le projet évoqué par les frères Schlegel, Schelling mais aussi Novalis, d'une œuvre idéale capable de refléter la cohérence du monde avec la force des textes sacrés.

La célèbre expression « explication orphique de la Terre » est donc à comprendre au regard d'un double présupposé. Le premier concerne la nécessité de se mesurer à la prétention d'un monopole de la science sur l'épistémologie et l'analyse de la nature ; en effet, c'est bien d'explication qu'il s'agit, et non de suggestion ou d'impression, comme le laissera entendre « Crise de vers⁸¹² » un peu plus tard. Le second concerne le rapport créateur, voire spirituel à la mythologie. Mallarmé n'aura de cesse d'affirmer l'urgente nécessité de réinventer des mythes séculaires, pour remplacer les dieux morts auxquels il n'est plus possible de croire. C'est cette disposition mythologique qu'il reconnaît (et reproche) à Wagner dans une étude sur le compositeur la même année, aptitude anachronique à l'ère de la déconstruction des mythologies par la méthode comparatiste⁸¹³. L'« explication orphique » serait donc au contraire un moyen de lier le pouvoir poétique à la construction « mythique », c'est-à-dire – pour Mallarmé – divine et religieuse, qui l'accompagne : Orphée est la figure privilégiée du poète, mais surtout, celle du poète capable de maîtriser la nature et de vaincre la mort, à l'image de sa tête qui, quoique détachée de son buste par les ménades, continue à chanter dans les flots⁸¹⁴. Derrière l'idée du Livre, il y a donc le projet de joindre l'objectivité explicative du savoir « positif » au pouvoir créateur et suggestif de la poésie pour

⁸¹¹ La thèse de doctorat de Morgan-Denis Gaulin, « Figures de l'infini. Du panthéisme, de Schelling à Mallarmé », Université de Montréal, soutenue en 2008, nous semble d'ailleurs démontrer de façon convaincante l'intérêt de prendre au sérieux la possibilité d'une telle influence, fût-elle de seconde ou de troisième main.

⁸¹² « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée » (S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 210). Selon Bertrand Marchal, « Crise de vers » est un montage de trois articles écrits entre 1886 et 1895 (*ibid.*, p. 1643). La rédaction de ce texte critique commence donc environ un an après la formulation du projet du Livre dans la lettre à Verlaine précédemment citée.

⁸¹³ « Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. [...] Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni de séculaires ou de notoires, mais un, dégagé, de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. » S. Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 157.

⁸¹⁴ « Tu reçois, ô fleuve de l'Hébreu, sa tête et sa lyre ; et alors, nouveau miracle, emportée au milieu du courant, sa langue privée de sentiment murmure une plaintive mélodie et les rives y répondent par des plaintifs échos. Maintenant ces débris quittent le fleuve de la patrie pour la mer où il les a conduits ; elle les dépose à Méthymne, sur le rivage de Lesbos. » Ovide, *Les Métamorphoses*, XI-22, trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992, p. 352.

rétablir un lien entre l'Homme et l'Univers ou la nature, un lien que regrettait déjà le jeune Mallarmé d'avant la crise, auteur de « Pan ».

Une telle ambition si clairement formulée permet peut-être de relativiser quelque peu l'importance que l'on attribue généralement à la pensée du Néant chez Mallarmé. Ce néant existe, il est bien présent dans sa conception de la religion comme une vacance spirituelle, caractéristique de son temps. Il est également l'image d'une conscience aiguë de la mort, réelle ou métaphorique, comme condition nécessaire à la création impersonnelle qu'il projette. Cependant, la conscience de ce néant, généralement associé au doute (religieux et poétique), n'est jamais que l'occasion de son propre dépassement. L'ambition progressivement définie par ses textes poétiques et critiques, nous semble-t-il, est de fixer une beauté visible dans l'univers au cœur de la poésie, de rétablir un rapport juste entre l'homme et le monde par la médiation de l'écriture, de retrouver dans le langage le pouvoir de créer des mythes, et par ce biais, de compenser la perte d'un lien social que la religion ne peut plus garantir.

Au milieu des années 1860, tandis que Mallarmé travaille avec difficultés au projet d'« Hérodiade » – projet qui l'amènera à renoncer au « méchant plumage » de Dieu –, l'athéisme et l'incroyance apparaissent non seulement comme une possibilité logique et respectable, mais encore comme une conséquence naturelle de l'évolution des savoirs sur le monde. Les découvertes scientifiques qui bouleversent les disciplines (en particulier la physique et l'astronomie) s'accompagnent d'un essor du matérialisme conjoint au succès de métaphysiques sécularisées, inspirées de la philosophie allemande. Le rêve sacerdotal du premier Romantisme est à la fois décrédibilisé dans sa formulation chrétienne, et poursuivi avec nostalgie sous les bannières de valeurs nouvelles : l'Art, le Beau, ou le Vrai. Le projet mallarméen d'écrire avec le Livre un registre universel, organisant le seul culte de la Beauté reflétée par un certain ordre du monde, nous semble répondre à cette ambition. La promotion d'une fonction sacerdotale du poète au moment du Romantisme, centrée sur le sujet lyrique, a favorisé un déplacement du sentiment religieux : pour beaucoup, désormais, il est déconnecté des dogmes anciens, et ne peut être réinventé qu'au prix d'une métaphysique personnelle. C'est ce dont témoigne en partie le spiritualisme de Victor Cousin, pour qui le « sentiment » est une preuve majeure de l'existence de Dieu⁸¹⁵. Selon un grand nombre de poètes qui n'entendent pas congédier les croyances, ces arguments semblent suffisants pour poursuivre la première voie de la poésie romantique à la suite de Lamartine, écrivant encore jusque dans les années 1860. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tandis que les poètes matérialistes s'élèvent contre l'absurdité des dogmes, les poètes croyants prennent la plume pour défendre la

⁸¹⁵ Voir au chapitre 3, « L'éclectisme de Victor Cousin » (p. 150-154).

légitimité de la foi, au nom d'une cosmologie finaliste à laquelle il ne leur semble pas souhaitable (ni même possible) de renoncer.

Chapitre 5

La poésie cosmologique au service de la foi : formes de la réconciliation

Et qui donc oserait invoquer le hasard ?
Et qui resterait froid, en face de tant d'art ?
Non, non, mon Dieu, sur toi point de doute possible,
Tout vient de ta puissance, elle est partout visible !

P. Danos

(L'Erreur et la fascination du siècle, 1883)

Au milieu du XIX^e siècle, l'incompatibilité entre le dogmatisme religieux et l'esprit scientifique apparaît pour beaucoup comme une évidence. En poésie, cette idée favorise aussi bien le matérialisme que l'orthodoxie religieuse la plus fermée à l'évolution des connaissances, bien que celle-ci ne soit pas la position par défaut de la plupart des auteurs de notre corpus. La religion et la science sont en concurrence l'une avec l'autre, notamment sur le plan d'une valeur essentielle : la notion de vérité. Quant aux moyens de l'atteindre, tout oppose la méthode scientifique et la « vérité révélée » des Écritures. Mais la convergence de ces deux discours dans l'ambition qui les anime met en lumière un des grands rêves philosophiques et sociaux du XIX^e siècle, celui de leur réconciliation⁸¹⁶. Parmi les croyants, les savants, les philosophes et les poètes, nombreux sont ceux qui reconnaissent la nécessité d'accorder une explication rationnelle du monde – que la science tend à s'approprier – avec un élan spirituel auquel il semble difficile de renoncer.

Dans les poèmes portant sur le cosmos, plusieurs voies sont possibles, allant de la conciliation des discours de la science officielle et de la religion, en revendiquant avec Lamartine un déisme éclairé, jusqu'au refus d'attribuer à l'un ou à l'autre un droit de vérité qui n'appartiendrait qu'aux poètes, prophètes et philosophes, à l'instar de Victor Hugo. Entre ces deux termes, de nombreux poèmes non matérialistes de notre corpus manifestent une adhésion plus ou moins franche aux discours officiels sur le savoir comme sur Dieu, consacrés par la reconnaissance institutionnelle de la science ou par la tradition chrétienne. Or quand certains, sans vraiment renoncer au christianisme, se contentent de se l'approprier librement dans le champ de la littérature en cherchant un terrain

⁸¹⁶ Ce rêve est d'ailleurs également celui de certains matérialistes qui, comme Ernest Renan, renoncent avec amertume à la religion en tant que cadre philosophique et moral.

d'entente avec les savoirs nouveaux, d'autres entendent réinventer la spiritualité sur la base de nouvelles philosophies religieuses, syncrétiques et synthétiques. Les deux prochains chapitres s'attachent à illustrer ces divers modes de conciliation entre les savoirs positifs sur le cosmos et toute forme de spiritualité. Il ne s'agit pas d'attitudes clairement distinctes, mais plutôt de tendances offrant une large palette de variations et de nuances, depuis les discours relativement modérés conservant les grands repères de la tradition chrétienne, jusqu'aux défenses d'une voie plus radicale, revendiquant d'autres instances de légitimité pour déterminer le rapport entre la cosmologie et le divin. Pour les partisans de la voie modérée, que nous évoquons dans ce chapitre, l'objectif est de montrer *a minima* la possible cohabitation, voire la convergence entre le savoir sur la nature et la foi, en restant plus ou moins fidèles aux grands repères du christianisme. L'objectif peut être pour certains de préserver autant que faire se peut la religion chrétienne, en s'accommodant de l'évolution des connaissances, et pour d'autres au contraire, de tenter d'en prolonger le geste en achevant par la science ce qu'elle n'a pu accomplir, comme établir des bases rationnelles et incontestables pour la foi⁸¹⁷.

Or, dans ce combat, la cosmologie apparaît souvent comme la meilleure des disciplines pour défendre la compatibilité entre les deux démarches. Elle porte à réfléchir sur des abstractions, à contempler la grandeur de l'univers, à prendre la mesure de l'insignifiance de l'homme au sein du cosmos. Par ses capacités de synthèse, elle offre des éléments de réponse aux interrogations soulevées par le spectacle des cieux. Elle fait mieux que les Écritures en vérifiant certaines de ses hypothèses par l'expérience. Plus encore, les caractéristiques fondamentales de l'univers (temporalité éternelle et espace infini) peuvent correspondre aux attributs de Dieu. Pour certains, la complexité mystérieuse des lois du cosmos laisse donc pressentir une intelligence supérieure, ce « Grand Architecte » créateur et organisateur de l'édifice du monde que voyaient dans les cieux Kepler, Newton et Voltaire.

⁸¹⁷ Dans le champ plus général de la poésie scientifique, il existe encore une troisième voie, qui consiste à éviter la polémique en dissociant les savoirs de tout enjeu métaphysique. C'est notamment la position adoptée au tournant du XIX^e siècle par Delille, qui met en vers certaines connaissances savantes sans pour autant débattre de leur portée philosophique – *a fortiori* religieuse. D'une part, cette posture non argumentative est, nous semble-t-il, particulièrement représentée dans le genre didactique évoqué au chapitre 2 (voir en particulier les p. 73-94), la mise en vers de la science à des fins éducatives n'appelant pas nécessairement au débat spirituel. D'autre part, nous avons vu à quel point en matière de cosmologie, la métaphysique peut apparaître comme un prolongement naturel de l'investigation savante. Dans notre corpus, la grande majorité des auteurs prend au sérieux la perméabilité de ces enjeux et s'inscrit dans un débat dont le cadre est fréquemment rappelé, ne serait-ce que par le choix d'un registre polémique. Dans la mesure où il s'agit d'étudier dans ce chapitre les formes de la réconciliation entre les discours de la science de l'univers et de la religion, souvent placés en situation de concurrence dans le contexte de la réception immédiate du positivisme, nous nous sommes particulièrement attachée à l'étude des poèmes cosmologiques qui participent ouvertement au débat, ici dans une perspective conciliatrice.

De nombreux poètes, de même que certains savants catholiques à l'instar du géomètre légitimiste Augustin-Louis Cauchy, lisent des preuves de l'existence de Dieu dans les découvertes récentes de la cosmologie, ces mêmes découvertes qui découragent Sully Prudhomme ou Louise Ackermann. À titre d'exemple, dans un ouvrage sur *l'Éducation de l'enfant de l'Europe* (1833) inspiré par son expérience de précepteur du prince, M. le duc de Bordeaux, Cauchy fonde sa méthode pédagogique sur l'idée d'une convergence des discours de la science et de la religion chrétienne au sein d'une vérité supérieure relevant de la raison divine. Il en veut pour preuve les progrès des sciences, qu'il interprète à la lumière du finalisme chrétien :

Nous sommes arrivés à une époque extraordinaire, où une activité sans cesse renaissante dévore tous les esprits. L'homme a mesuré les cieux, sondé les profondeurs des abîmes ; il a consulté les débris des vieux monuments et leur a demandé de lui raconter l'histoire des générations qui dorment ensevelies dans la poussière du tombeau ; [...] il s'est élevé dans la région des tempêtes et est descendu jusque dans les entrailles de la terre, afin d'y assister, s'il était possible, à la création même de notre planète ; [...] il a porté un œil investigateur sur les bases mêmes de l'ordre moral et de la société, et il a cité au tribunal de sa raison le Dieu qui lui a donné l'être. Quel sera le fruit de tant de courses lointaines, de tant de fatigues, de tant de travaux ? Si je demande à ceux qui les entreprennent quel est le but de leurs pénibles recherches, ils me répondront, sans doute, que c'est la conquête de la vérité. [...] Le crime de ce siècle, c'est d'avoir voulu soulever toute la nature contre son Auteur, et armer contre Dieu, qui est la vérité même, les sciences dont le but unique devait être la recherche de la vérité⁸¹⁸.

Dénonçant le « pompeux étalage d'un faux savoir et d'une vaine philosophie⁸¹⁹ », Cauchy pose donc les bases d'un concordisme fort, qui revendique un rapport d'identité entre les savoirs et la croyance dans leur essence, au nom d'une conception générale et ambiguë de « la vérité » par laquelle il définit le divin.

Dans un registre moins orthodoxe, Flammarion va jusqu'à considérer que les astronomes sont les nouveaux apôtres de la religion de la science. Selon lui, écrire une *Astronomie populaire*, c'est traduire la nouvelle Bible du monde pour la mettre à la portée de tous. Comme il l'écrit à la dernière page de cet ouvrage :

Il n'y a plus aujourd'hui de science cachée ; les chemins du ciel sont ouverts pour tout le monde ; chacun peut étudier la réalité splendide au sein de laquelle la plupart des hommes ont vécu jusqu'ici comme des aveugles. L'Astronomie est la vraie science intégrale, et elle est aussi la vraie religion de l'avenir⁸²⁰ [...].

⁸¹⁸ A.-L. Cauchy, *Éducation de l'enfant de l'Europe. Quelques mots adressés aux hommes de bon sens et de bonne foi*, Montpellier, A. Séguin, 1833, p. 5-6.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁸²⁰ Flammarion ajoute : « [A]ujourd'hui, toute âme peut faire son ascension dans les cieux. » C. Flammarion, *Astronomie populaire, op. cit.*, p. 835-836.

Or Flammarion est loin d'être le seul à employer un vocabulaire religieux pour évoquer les progrès de l'astronomie : cette superposition sémantique témoigne d'un besoin largement partagé de réinventer les formes de la croyance. Durant la seconde partie du XIX^e siècle, nombreux sont les auteurs et poètes qui tentent d'établir un lien entre la métaphysique et la science, entre la psychologie et la foi, entre le Créateur et les principes cosmologiques. En réalisant la synthèse des connaissances, peut-être pourrait-on accéder à la vérité de Dieu⁸²¹ ?

Le dialogue entre le savoir scientifique et les croyances n'est donc pas rompu pour tout le monde, en particulier lorsqu'il s'agit de cosmologie. Celle-ci est un enjeu dans la lutte contre le matérialisme, au moment où la science fait des avancées spectaculaires sur la connaissance de la structure de l'univers et sur la composition des astres ou des nébuleuses. Elle peut être une alliée de poids dans la défense de la foi, voire un élément fondamental du développement de nouvelles philosophies religieuses, telles que l'éclectisme de Cousin ou le panthéisme de Krause. Réciproquement, la métaphysique peut également renforcer une certaine légitimité de la cosmologie, au regard d'exigences spirituelles auxquelles celle-ci serait à même de répondre. En tous les cas, à l'exception des quelques textes strictement attachés à la lettre du catholicisme évoqués dans le chapitre précédent, les poèmes défendant l'idée d'une cosmologie ouverte à la croyance manifestent la nécessité de renoncer à une interprétation trop dogmatique de la religion chrétienne. Mais il ne s'agit pas forcément de renoncer à toutes les valeurs du christianisme, ni même à son imaginaire. Sans prétendre fonder une nouvelle religion, des poètes comme Lamartine entendent montrer que la connaissance scientifique du monde s'accommode d'un déisme souple. Pour certains, elle va jusqu'à réaliser certains principes fondamentaux de la religion chrétienne : le monothéisme, le finalisme, et un imaginaire anthropologique compatible avec l'angélisme ou une interprétation linéaire de la temporalité humaine.

I. LA COSMOLOGIE À L'ÂGE DU CONCORDISME

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le caractère dogmatique de la religion catholique, difficilement conciliable avec l'évolution rapide des savoirs, exposait particulièrement aux critiques la délicate coexistence de l'esprit scientifique et de la foi. Comme on l'a vu au chapitre 3, la position concordiste adoptée par Léon XIII dans le dernier tiers du XIX^e siècle prend acte

⁸²¹ C'est notamment l'ambition de l'éclectisme selon Victor Cousin : « Une vraie théodicée emprunte en quelque sorte à toutes les croyances religieuses leur commun principe, et elle le leur rend entouré de lumière, élevé au-dessus de toute incertitude, placé à l'abri de toute attaque. La philosophie peut alors se présenter à son tour au genre humain : elle aussi elle a droit à sa confiance ; car elle lui parle de Dieu au nom de tous ses besoins et de toutes ses facultés, au nom de la raison et au nom du sentiment. » V. Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, op. cit., p. 452. Le terme de « synthèse » est également caractéristique du vocabulaire des philosophes du XIX^e siècle comme Auguste Comte ou Charles Fourier.

d'initiatives anciennes, visibles et largement portées par les figures de savants catholiques, qui tentent d'accorder la science avec les Écritures ou de les rendre compatibles, comme l'abbé Moigno. Mais ce choix ne résout pas vraiment les contradictions entre le dogme et la méthode de la science. Il rencontre aussi des résistances, en particulier dans le camp des opposants au matérialisme comme Camille Flammarion. Ce dernier propose une autre interprétation du principe de compatibilité entre la foi et la connaissance : il s'agit de s'affranchir de l'Église ou du dogme religieux, et de revendiquer la convergence de la recherche scientifique et d'un chemin spirituel informé par les grands principes de la tradition chrétienne. Les œuvres de Camille Flammarion sont emblématiques d'une voie syncrétique et synthétique dans l'évolution des représentations de Dieu, en particulier dans son rapport à la Nature. Dans les ouvrages de vulgarisation comme dans les romans de l'auteur, les éloges du progrès des sciences se teintent de finalisme chrétien, les savants sont de nouveaux guides spirituels, et l'astronomie est une religion. Un de ses premiers succès, *Dieu dans la nature* (1867), vise à contredire les tenants du matérialisme jugés responsables du divorce entre la science et la foi, en s'appuyant sur toutes les sciences, de l'astronomie à la psychologie, en passant par la biologie – mais sans jamais s'appuyer sur le dogme des Écritures.

Bon nombre de poètes ont appris le ciel avec les ouvrages de Flammarion, partageant les mêmes références, et défendent à leur tour la conciliation du savoir et de la foi sur la base de thèmes cosmologiques. Une lecture croisée de l'œuvre de Flammarion et de celles des poètes en faveur de la conciliation met en évidence trois enjeux majeurs de ce combat : la lutte contre le matérialisme, la défense d'une nouvelle définition du rapport entre Dieu et la nature, et la preuve de son existence dans le bel ordre du cosmos.

1. *Camille Flammarion et le panenthéisme*

a) L'impossible concordisme : Flammarion et l'Abbé Moigno

Le parcours philosophique et religieux de Camille Flammarion illustre de façon exemplaire la façon dont une certaine génération de savants et de poètes, après Auguste Comte, s'est employée à trouver des alternatives au matérialisme. En effet, l'astronome refuse de renoncer à la Science comme à Dieu. Dans les *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome* (1912), Flammarion relate la progressive découverte de l'incompatibilité entre ses études astronomiques et le catéchisme, en dépit d'une éducation catholique extrêmement rigoureuse. Jeune apprenti à l'Observatoire, il entre avec sa dix-huitième année dans une « lutte terrible » avec sa conscience,

des « années d'angoisse épouvantable »⁸²² (1860-1863) durant lesquelles il se trouve partagé entre deux termes qui lui semblent inconciliables : d'une part, le respect dû au dogme catholique, notamment professé à la paroisse de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas que fréquentent des astronomes qu'il respecte (tels que Charles Wolf, entré à l'Observatoire de Paris en 1862) ; d'autre part, les connaissances nouvelles sur la constitution de l'univers auxquelles son activité lui donne un accès privilégié. Les contradictions lui apparaissent aussi nombreuses qu'insurmontables. La forme du système solaire et la question de l'héliocentrisme en particulier lui semblent détruire « toute l'économie du christianisme [...] fondée sur la conception ancienne du système du monde » et entièrement centrée sur l'homme, qui n'est rien de moins que le « but de l'existence de l'Univers »⁸²³. Il ajoute :

Cette organisation géocentrique et anthropocentrique était la base matérielle de l'édifice religieux. La vie future comme la vie présente se déroulait dans le même cadre. C'était là un système physique et moral très logique et d'une parfaite simplicité.

Or ce système est faux. [...] Pourquoi donc enseigner ces erreurs⁸²⁴ ?

La verticalité du paradis et du trajet des âmes apparaît comme une absurdité au regard des observations astronomiques, et l'abjuration de Galilée, lui inspirant un « sentiment d'horreur et de honte⁸²⁵ », lui semble être la preuve ultime de l'ineptie d'une religion dogmatique. La conclusion est sans appel :

Cette ascension [vers le Paradis] n'est donc qu'une fable, un mythe aussi faux que l'histoire de Jupiter dans l'Olympe.

Et je pensais : « Tout s'écroule, il n'y a rien de solide dans ce temple, il ne reste que le vide des espaces astronomiques ».

Autant j'avais été fervent dans mes croyances, autant j'étais bouleversé par ces enseignements contradictoires. Plus je les approfondissais, moins je voyais le moyen de conserver mes convictions⁸²⁶.

La lecture des auteurs chrétiens, tels que Bossuet ou Pascal, ne lui permet pas davantage de parvenir à la « conciliation désirée et nécessaire entre l'astronomie et la conception chrétienne de l'immortalité⁸²⁷ ». En somme, si Renan perd la foi à l'épreuve de la philologie, Flammarion perd le catholicisme à celle de l'astronomie. Affrontant les doutes d'une génération marquée par les diverses philosophies du néant, à l'instar de Renan ou des poètes matérialistes, Flammarion ne peut

⁸²² C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, op. cit., p. 169.

⁸²³ *Ibid.*, p. 169-170.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 170-175.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 173.

pourtant se résoudre à considérer le cosmos tel qu'il le découvre, c'est-à-dire comme un univers régi par le rien :

Je me disais quelquefois qu'il pourrait bien se faire que notre désir d'immortalité ne fût qu'une illusion, et que notre mort nous détruisît entièrement, ce qui arriverait si l'âme n'existait pas et si la faculté de penser n'était qu'une propriété du cerveau ; mais cette idée du néant ne me satisfaisait pas du tout, me paraissait en contradiction avec le fait que l'Univers n'est pas un système matériel inerte, mais un dynamisme intelligemment ordonné, avec l'Esprit pour principe, et ce système négatif ne me paraissait ni plus admissible, ni plus démontrable que le dogme chrétien⁸²⁸.

Pour Flammarion, et contrairement à Renan, la connaissance scientifique du cosmos n'appelle pas le matérialisme : l'abandon de la religion institutionnelle engage l'adoption d'une spiritualité élargie, affranchie des dogmes et du culte, investissant tous les discours portant sur la nature et sur l'humanité, renouant avec les philosophies cosmologiques et religieuses, des plus anciennes aux plus contemporaines.

L'écroulement de l'édifice chrétien laissait debout dans ma pensée le spiritualisme pur, qui lui est antérieur et qui en est indépendant : celui de Platon, celui de Descartes, celui de Leibniz, celui de Kant, celui des grands philosophes de tous les siècles⁸²⁹.

Flammarion n'est pas un disciple de Victor Cousin, tant s'en faut⁸³⁰ ; mais il adopte sans ambiguïté le parti du syncrétisme philosophique et religieux, aussi bien dans ses œuvres de fiction que dans les manifestes comme *Dieu dans la nature*, ou dans certains passages méditatifs de ses ouvrages de vulgarisation. Ce choix permet d'expliquer le conflit qui l'oppose durablement à l'abbé Moigno, célèbre concordiste et directeur de la revue *Cosmos*, dans les années 1860.

Revenons brièvement sur le parcours de cette figure majeure de la vulgarisation. L'abbé Moigno (1804-1884⁸³¹) était dédié à l'Église autant qu'à la science. Il est formé à l'école des jésuites, où il devient excellent mathématicien et polyglotte. Dès 1835, il occupe une chaire de mathématiques

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ En effet, l'astronome n'a pas de mots assez durs pour parler de Cousin, dont il dénonce le caractère autoritaire et intéressé : « Victor Cousin était un autocrate terrible et fatal, autoritaire, égoïste et funeste à ses collaborateurs. Hœfer me raconta l'histoire des divers secrétaires de Cousin, entre autres celle d'un élève de l'École normale, Étienne Moret, qui de désespoir s'était jeté à la Seine, du haut du Pont-Neuf. Il paraît, d'ailleurs, qu'un autre secrétaire de Cousin, Lamm, prix d'honneur de rhétorique au concours général, a eu un sort analogue et est mort de faim. [...] Victor Cousin a conquis graduellement toutes les situations, Sorbonne, Institut, Conseil d'État, ministère de l'Instruction publique, etc., mais ce n'est pas un modèle à suivre. » *Ibid.*, p. 270.

⁸³¹ Nous empruntons les détails biographiques qui suivent aux notices bio-bibliographiques de la BNF (<http://data.bnf.fr/12109932/francois_moigno/>, consulté le 25 avril 2017) ainsi qu'à la notice nécrologique que lui consacre *Le Matin* du 14 juillet 1884 (Paris, p. 2).

que lui confie la Compagnie de Jésus, époque à laquelle il prend part à certains débats religieux dans divers journaux tels que l'*Univers*. Après avoir obtenu une nouvelle chaire d'histoire et d'hébreu au séminaire de Laval, Moigno décide de reprendre des études scientifiques et correspond avec les grands savants de son temps, dont Arago et Ampère. Collaborant d'abord à divers périodiques comme rédacteur scientifique, il devient en 1852 rédacteur en chef du *Cosmos*⁸³², revue consacrée aux sciences de son temps et qu'il abandonne en 1863 pour fonder son propre journal, *Les Mondes*. Parallèlement à cette carrière journalistique, Moigno publie de nombreux traités scientifiques sur l'éclairage, l'électricité ou la combinaison des atomes⁸³³. Mais on trouve aussi dans sa bibliographie des ouvrages très concordistes visant à concilier le dogme et le savoir, tels qu'un tiré à part d'un article paru dans *Les Mondes*, intitulé *Impossibilité du nombre infini et ses conséquences, démonstration mathématique du dogme de la création et de la récente apparition de l'homme sur la terre*⁸³⁴ (1863), ou encore des ouvrages à succès tels que *Les Splendeurs de la foi, accord parfait de la révélation et de la science*⁸³⁵ (1877-1882), en cinq volumes régulièrement réédités, ou *Les Livres saints et la science, leur accord parfait*⁸³⁶ (1884). Dans le deuxième volume des *Splendeurs de la foi*, l'abbé Moigno expose clairement les termes d'un possible concordisme :

En elles-mêmes, les sciences humaines⁸³⁷ qui sont exclusivement l'étude des faits et des lois de la nature, ont leur domaine à part, distinct du domaine de la foi [...] mais elles lui restent forcément subordonnées comme à Dieu ; c'est un devoir rigoureux pour elles d'en tenir compte, de se défier de leurs conclusions quand elles tendent à la négation d'un fait ou d'une vérité affirmée dans la sainte Écriture, et de les rejeter quand l'autorité suprême et infaillible de l'Église les déclare inadmissibles.

L'Église, en effet, ne peut pas rester étrangère aux progrès des sciences humaines. [...] S'il survient une contradiction ou une attaque ; si les savants s'obstinent à proclamer vérité ce qui est pour la révélation une erreur ; le droit et le devoir de l'Église sont nécessairement d'intervenir, de proscrire ces conclusions téméraires, comme contraires au sens que la tradition et son autorité ont toujours donné au texte controversé de la Sainte Écriture. Mais ce jugement de l'Église est soumis à une condition essentielle : la question en litige ne devra pas être une question de science pure, par exemple, la rotation de la terre autour du soleil, l'existence des antipodes, etc., parce qu'il est admis universellement que

⁸³² Le titre du *Cosmos* est un hommage au livre de Humboldt.

⁸³³ F. Moigno, *Traité de télégraphie électrique*, Paris, A. Franck, 1852 ; *id.*, *Sur la force de combinaison des atomes*, Paris, E. Giraud, 1866 ; *id.*, *Leçons de mécanique analytique*, Paris, Gauthier-Villars, 1868, etc.

⁸³⁴ *Id.*, *Impossibilité du nombre infini et ses conséquences, démonstration mathématique du dogme de la création et de la récente apparition de l'homme sur la terre*, Paris, E. Giraud, 1863.

⁸³⁵ *Id.*, *Les Splendeurs de la foi, accord parfait de la révélation et de la science*, Paris, Bureau du journal « Les Mondes », 1877-1882.

⁸³⁶ *Id.*, *Les Livres saints et la science, leur accord parfait*, Paris, R. Haton, 1884, ouvrage écrit en collaboration avec l'abbé Dessailly (1831-1907), prêtre du diocèse de Reims.

⁸³⁷ L'expression est à entendre au sens large et désigne toute science émanant de la raison humaine, par opposition à un savoir révélé par les Écritures.

l'inspiration divine n'a pas pour objet d'élever une question de science pure à la hauteur d'un dogme sacré⁸³⁸.

Moigno entend donc résoudre la question de la contradiction possible entre la science et les Écritures en discriminant deux niveaux de discours, celui de l'investigation et de la discussion qui appartient à la « science pure », et celui de la vérité révélée, au-dessus de toute contradiction possible. Il s'agit donc de faire coexister le dogmatisme catholique et la méthode scientifique par la stricte séparation de leurs domaines de compétences. Quant aux sujets litigieux dont l'appartenance à l'un ou à l'autre champ est contestée, tels que la chronologie de l'histoire de l'humanité ou la parenté adamique, seule l'Église doit déterminer qui d'elle ou de la science peut faire autorité sur leur compte.

Pour Camille Flammarion, cette position est loin d'être satisfaisante. Il raconte pourtant comment, au cœur de la crise religieuse qu'il connaît durant la période de transition vers l'agnosticisme, il rend visite au célèbre directeur du *Cosmos* dans l'espoir de trouver une solution à ce grand problème :

Comme il était lié avec MM. Puiseux, Wolf, Cauchy, Pasteur et d'autres savants très chrétiens, j'espérais qu'il pourrait lever mes doutes et effacer la contradiction qui sépare les vérités astronomiques des enseignements religieux, me faire toucher du doigt le procédé par lequel ces esprits éminents accordent dans leur conscience les deux théories. Hélas ! il n'en fut rien. Il me répondit que la foi n'avait rien à faire avec la science, que le devoir du chrétien était de croire et de s'humilier devant le mystère⁸³⁹.

S'ensuit un échange houleux dans lequel Moigno réinterprète l'histoire des grands conflits entre l'Église et la science à l'aune de ces principes, à commencer par l'affaire Galilée et la mise à l'Index du *De revolutionibus*. À force de contradictions, le jeune Flammarion n'obtient que d'être mis à la porte. Par la suite, l'astronome Babinet à qui il confie ses mésaventures l'invective en ces termes :

Quelle idée avez-vous eue de lui parler de ces choses-là ! [...] Vous ne savez donc pas que, comme beaucoup d'autres, il a deux consciences. Le savant et le prêtre ne sont pas forcés de s'entendre⁸⁴⁰.

Or la conclusion que tire Flammarion de cet échange est celle qu'il conservera jusqu'à la fin de sa vie :

⁸³⁸ *Id.*, *Les Splendeurs de la foi*, op. cit., vol. 2, p. 211-212.

⁸³⁹ C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, op. cit., p. 175-176.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 180.

je sentais bien que deux vérités ne peuvent pas être opposées l'une à l'autre [...] ; mais c'est là une arme à deux tranchants. Que l'astronomie soit vraie, ce n'était pas douteux⁸⁴¹.

Se mettant donc en quête d'une nouvelle vérité spirituelle, Flammarion s'empare des textes sacrés et des ouvrages philosophiques avec la méthode du savant, étudiant, comparant et analysant. Il en conclut que la Bible est un tissu de mensonges, que le déisme de Voltaire n'est pas satisfaisant⁸⁴², que les religions de tous les peuples (y compris les plus exotiques comme le bouddhisme qu'il découvre avec Barthélemy-Saint-Hilaire) ont inventé un Dieu anthropomorphique à leur image et se rejoignent dans une même erreur. Il renonce donc définitivement aux systèmes religieux⁸⁴³, mais il n'abandonne pas la foi pour autant : il lui donne seulement un cadre rationnel qui fonde son interprétation du spiritualisme.

Je ne suis pas de ceux qui prétendent éliminer le sentiment, et je crois, au contraire, qu'il représente un des éléments fondamentaux de la nature humaine. C'est lui qui conduit le char de l'histoire ; c'est lui qui mène le monde. Mais encore faut-il qu'il s'accorde avec la raison et ne l'éclipse pas⁸⁴⁴.

Ce principe de non-contradiction détermine le programme de toute sa carrière de savant et d'écrivain :

Il est indispensable que le système du monde moral et le système du monde physique forment une seule unité ; l'astronomie et la philosophie religieuse doivent s'accorder, et je me suis cru forcé par la marche même de mes études à établir et à démontrer cette vérité⁸⁴⁵.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁴² « Voltaire est un déiste convaincu. / Mais spiritualiste en ce qui concerne l'existence de Dieu, il est matérialiste en ce qui concerne l'existence de l'âme, et cette demi-doctrine ne m'a jamais paru satisfaisante. S'il y a un esprit dans la nature, cet esprit est dans tous les êtres, et il n'est pas du tout démontré que le nôtre soit destructible. » *Ibid.*, p. 185.

⁸⁴³ Pastichant le titre de l'ouvrage de Hugo (*Religions et religion*), il écrit : « La Religion : oui. Les religions : non. » *Ibid.*, p. 186.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 187. Ce point crucial, qui vise à préserver à chaque moment la possibilité d'un esprit scientifique, différencie Flammarion des principaux partisans de Kardec, mais aussi de Victor Hugo. Il explique également pourquoi Flammarion refuse de succéder à Allan Kardec à la tête du Comité spirite après sa mort, malgré sa conviction que le spiritisme sera un jour fondé en vérité par la science (« Je refusai, sachant que les neuf dixièmes de ses disciples continueraient à voir là, pendant longtemps encore, une religion plutôt qu'une science, et que l'identité des "esprits" est loin d'être prouvée. » *Ibid.*, p. 498). Là où Victor Hugo retient de l'expérience des tables un spiritualisme compatible avec la raison, mais dont le centre est le sujet, poétique et prophétique, siège des perceptions légitimes dont il fait une synthèse éclairée, Flammarion ne considère aucun prophète, aucune vérité révélée. Si l'imagination et la spéculation ont toute leur place dans sa cosmologie comme dans ses croyances, l'esprit scientifique – qu'il définit comme un respect de la logique, de la rigueur, de l'observation, de la prudence et de la preuve – doit toujours l'emporter.

⁸⁴⁵ *Ibid.* Flammarion donne alors la liste des ouvrages dans lesquels il a « essayé de soulever le voile du grand problème », citant *Dieu dans la Nature*, ainsi que ses romans : « *Uranie, Récits de l'Infini, Lumen, Stella, Rêves Étoilés, Clairs de Lune*, etc. »

Sa propre philosophie religieuse reprend donc l'orientation générale de la religion chrétienne et ses valeurs, qu'il retrouve dans d'autres religions : celle d'un optimisme finaliste qui guide ses représentations spéculatives de l'univers, des autres mondes, de l'âme et de l'ordre du cosmos.

L'Être universel ne peut qu'être juste, et la création infinie ne peut être que bonne. Tout gravite vers le progrès, vers le meilleur. Nous devons vivre en pleine espérance⁸⁴⁶.

C'est à ce titre que Flammarion entend réaliser la nécessaire conciliation du savoir scientifique et de la confiance en l'existence divine. Après plusieurs années de doutes et de recherches, en 1867, il fait paraître un volume de combat, *Dieu dans la nature*. Il y défend sa conception du spiritualisme scientifique contre le matérialisme, un point de vue qui représente de façon exemplaire celui des poètes du ciel en faveur de la conciliation, et qui donne une place fondamentale à l'expression poétique pour la défense de la foi.

b) *Dieu dans la nature* et ses lecteurs : une « poésie » du ciel contre le matérialisme

Dans l'introduction à *Dieu dans la nature*, Flammarion commence par identifier ses ennemis, décrits en ces termes dans les *Mémoires* :

La nouvelle philosophie allemande faisait grand bruit dans les journaux français : Virchow, Büchner, Moleschott affirmaient que l'Univers n'est qu'un mécanisme et que la vie et la pensée ne sont qu'un produit de la matière. On les écoutait, on les proclamait, et, en même temps, à l'opposé, les écrivains catholiques restaient enfermés dans un cadre non scientifique datant de saint Thomas d'Aquin et me rappelaient l'histoire de l'autruche cachant sa tête sous son aile et s'aveuglant pour ne pas être vue. Il me sembla que le spiritualisme pur pouvait se défendre contre les négations brutales et mal fondées du nouveau matérialisme, et que l'on pouvait montrer, par la contemplation, l'examen et l'analyse de l'Univers, les manifestations d'un esprit directeur, législateur, organisateur⁸⁴⁷.

En effet, en 1867, les conséquences de l'encyclique *Quanta cura* (1864) se font sentir, engageant un raidissement des positions des partisans de la science et celles des croyants. Les arguments radicaux, non plus seulement anti-cléricaux mais anti-religieux, sont désormais défendus dans des ouvrages au retentissement important, inédits ou redécouverts. Ainsi, la traduction française de l'œuvre de Ludwig Büchner, *Force et matière*, parue pour la première fois en Allemagne en 1856, fait grand bruit en 1863. Elle est rééditée en 1865, un an après l'encyclique. Le succès de ce livre est précédé de celui de deux auteurs principaux, contre lesquels s'élève également Flammarion : le

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 188. La formulation de cet optimisme cosmologique n'est d'ailleurs pas sans rappeler le projet de Ghil, comme nous le verrons au chapitre 10 (p. 532 et suivantes).

⁸⁴⁷ C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, op. cit., p. 357.

baron d'Holbach⁸⁴⁸, figure de l'athéisme militant du siècle des Lumières, et Auguste Comte, qu'il accuse d'avoir érigé une religion matérialiste et personnelle à la place du christianisme⁸⁴⁹. Flammarion s'oppose encore à Laugel (*Les Problèmes de la nature*, 1864⁸⁵⁰), et Moleschott (*La Circulation de la vie*, traduit en 1866⁸⁵¹). Mais Büchner (1824-1899) est un adversaire d'autant plus redoutable qu'il utilise des arguments astronomiques pour défendre la thèse du matérialisme.

Ce philosophe et médecin nie en effet l'existence de l'âme telle qu'elle est définie par le dogme chrétien⁸⁵², ainsi qu'un ensemble de théories spiritistes auxquelles Flammarion et bien d'autres souscrivent, tout en promouvant une conception matérialiste de la nature et de l'art dans divers

⁸⁴⁸ Son *Bon sens, ou Idées naturelles opposées aux idées surnaturelles* (Londres, éd. 1774) est réédité plusieurs fois en France au XIX^e siècle sous le titre *Le Bon sens de Curé J. Meslier* (Paris, Guillaumin, 1830 ; Paris, Chez les marchands de nouveautés, 1871 ; etc.). Il s'agit d'une charge contre la religion, décrite comme un tissu d'erreurs responsable de tous les maux politiques et sociaux. D'Holbach y affirme que « toute religion est un édifice en l'air ; que la théologie n'est que l'ignorance des causes naturelles réduites en système ; qu'elle n'est qu'un long tissu de chimères et de contradictions » (*ibid.*, n. p.). La critique pouvait ne pas déplaire au jeune Flammarion, sceptique envers le dogmatisme ; mais le baron d'Holbach renonce aux religions au nom d'un matérialisme strict auquel l'astronome ne pouvait souscrire.

⁸⁴⁹ Auguste Comte attire les critiques par son virage tardif vers la « religion de l'humanité », en gestation dès le mois de mai 1845. Le concept de religion de l'humanité repose sur une dissociation radicale de Dieu et de la religion, ainsi que sur une rivalité entre sociologie et théologie, au nom de la morale. Le dogmatisme et les pratiques rituelles sont conservées, mais débarrassés de toute référence au surnaturel. Il s'agit donc d'une religion politique et immanente. Dieu est une chimère métaphysique, et toute idée d'une organisation transcendante du cosmos est disqualifiée (M. Bourdeau, « Auguste Comte et la religion positiviste : présentation », *Revue de théologie et de philosophie*, n° 87, 2003/1, p. 5-21). Flammarion le critique en ces termes : « Nous ne pouvons nous empêcher d'avouer, toutefois, que le jour où nous avons lu dans Auguste Comte que la science avait mis à la retraite le Père de la Nature, et qu'elle venait de "reconduire Dieu jusqu'à ses frontières, en le remerciant de ses services provisoires", nous nous sommes senti quelque peu blessé de la vanité du dieu-Comte, et nous nous sommes laissé entraîner au plaisir de discuter le fonds scientifique d'une telle prétention. Nous avons alors constaté que l'athéisme scientifique est une erreur, et que l'illusion religieuse en est une autre (pour le dire en passant, le christianisme nous paraît encore ésotérique). » C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, Paris, Didier et C^{ie}, 1869 (5^e édition), p. xix-xx.

⁸⁵⁰ « Dans les *Problèmes de la nature*, je considère seulement l'univers comme livré aux forces physico-chimiques, sans m'occuper autrement de la vie que pour montrer son point de contact avec ces forces. / Dans mon analyse des phénomènes matériels, tout se trouve ramené à deux termes : la force et la forme. » A. Laugel, *Les Problèmes de la nature*, Paris, Baillière, 1864, p. xi.

⁸⁵¹ En réponse au chimiste Liebig qui entendait concilier la science et la foi, Moleschott écrit notamment : « cette idée hybride à laquelle un savant comme Liebig s'est laissé conduire par son besoin de conciliation, personne ne la laissera passer, parce qu'elle blesse profondément la raison par la contradiction inévitable dans laquelle s'est embarrassé un homme du plus haut mérite. / Si nous ne pouvons nous représenter le Créateur sans connaître les lois de la nature, à quoi nous sert la révélation ? Si nous ne pouvons recevoir les vérités les plus sublimes que d'une lumière d'en haut, invisible à nos sens, à quoi donc nous sert l'étude des phénomènes et des lois de la nature ? [...] L'hybridité de cette conciliation conduit au mensonge l'homme qui manque de sincérité, et à l'inintelligible l'homme de bonne foi. » Par ailleurs, comme le fit Büchner après lui, Moleschott défendait la thèse que le monde était un composé de force et de matière. J. Moleschott, *La Circulation de la vie*, Paris, Baillière, 1866, p. 6.

⁸⁵² Au début de sa carrière, il travaille notamment à une thèse sur le « système nerveux excito-moteur », à l'issue de laquelle il avance un premier aspect de sa théorie matérialiste : « On ne peut concevoir l'âme personnelle sans son substratum matériel. » L. Büchner, « Biographie », *Force et matière : études populaires d'histoire et de philosophie naturelles*, Paris, Reinwald, 1869, p. 2.

journaux⁸⁵³. Dans *Force et matière*, Büchner refuse l'idée d'une transcendance organisatrice de l'univers et remarque l'échec antérieur des sciences naturelles, causé par le recours abusif à une figure abstraite et supérieure qui régirait le cosmos :

L'insuccès de l'ancienne philosophie de la nature vient, du reste, à l'appui de cette vérité, que le monde n'est pas la réalisation de la pensée d'un créateur unique, mais un enchaînement de faits qu'il nous faut reconnaître tel qu'il est et non tel que notre fantaisie veut se l'imaginer⁸⁵⁴.

Or Büchner s'appuie sur l'astronomie pour prouver l'inanité de toute cosmologie spirituelle, dans un chapitre intitulé « Le Ciel ». L'auteur y récuse l'idée d'une transcendance au sein de la création. Selon lui, l'univers n'est qu'un jeu de combinaison de la matière, guidée par une seule et même force : l'attraction. Une première preuve de ce fait est l'incroyance des grands astronomes des dernières décennies :

Nulle part [l'homme] n'a vu la trace d'une volonté arbitraire arrangeant le ciel et indiquant leurs cours aux globes et aux comètes. J'ai partout examiné le ciel, dit le grand astronome LALANDE, et nulle part je n'ai trouvé la trace de Dieu. Lorsque l'empereur Napoléon demandait au célèbre LAPLACE pourquoi dans son *Système de mécanique céleste* il ne parlait nulle part de Dieu, celui-ci répondit : — Sire, je n'avais pas besoin de cette hypothèse !

De fait, Dieu n'a toujours pas été observé par les télescopes, et Büchner en conclut :

Plus l'astronomie avançait dans la connaissance des lois et des faits célestes, plus elle repoussait l'idée ou l'hypothèse d'une influence surnaturelle ; aujourd'hui il lui est devenu facile de ramener la naissance, la constellation et le mouvement des globes aux procédés les plus simples, aux explications fournies par la matière elle-même.⁸⁵⁵

L'argument ne va pas sans une certaine mauvaise foi, puisqu'il suggère que Dieu, s'il existait, devrait être une entité matérielle, ce que récusent évidemment les théologiens. De même, l'idée d'un univers régi par les seules lois physiques choque profondément les croyants, qu'ils soient chrétiens ou non. Ce sont ces attaques – et ses propres doutes – que Flammarion, astronome, savant et spiritualiste, entend contrer. Répondant point par point aux tenants du matérialisme, il s'attache à défendre une autre vision, personnelle et conciliatrice, du rapport entre la science et la foi, pour instaurer « *la Religion par la Science* » tout en formulant une « *philosophie positive des sciences et [en donnant] une réfutation non théologique du matérialisme contemporain* »⁸⁵⁶. Cette ambition en

⁸⁵³ Voir ses articles sur « L'idée de Dieu et sa signification pour le temps présent », ou encore « La poésie de la force et de la matière ». *Ibid.*

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵⁶ C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, *op. cit.*, p. xviii-xix.

faveur de la conciliation, énoncée dès les premières lignes de l'ouvrage⁸⁵⁷, est ensuite étayée avec méthode selon le plan du livre, rétrécissant puis élargissant successivement l'échelle de son investigation : l'étude des mouvements célestes, conformément à la traditionnelle métaphore des cieux comme lieu divin, ouvre l'ensemble ; l'argumentation porte ensuite sur l'idée de progression des espèces, puis des rapports du cerveau et de la pensée ; enfin, une partie sur le plan de la nature conçu comme « un système de combinaisons intelligentes⁸⁵⁸ » permet d'évoquer les causes finales, et d'en déduire la nécessaire existence d'un ordre divin.

Or la preuve de Dieu par les découvertes de la science et la logique métaphysique est complétée par un élément essentiel, sur la base duquel un dialogue entre le savoir cosmologique et la poésie trouve une justification fondamentale : l'appréhension esthétique de l'univers et les sentiments qu'elle procure constituent pour Flammarion l'indice majeur d'un geste divin à l'origine de l'ordre cosmique.

Nous avons considéré dans la nature les rapports harmoniques qui constituent la beauté réelle du monde, et dans l'esthétique des choses nous avons trouvé la manifestation glorieuse de la pensée suprême. Nulle poésie humaine ne nous a paru comparable à la vérité naturelle, et le Verbe éternel nous a parlé avec plus d'éloquence dans les œuvres les plus modestes de la nature que l'homme dans ses chants les plus pompeux⁸⁵⁹.

Tout au long de l'ouvrage, Flammarion multiplie les digressions thématiques ou stylistiques. Les moments contemplatifs, la prose poétique jalonnent régulièrement son propos, et constituent autant d'efforts pour persuader le lecteur sur la base d'une expérience commune du sublime spectacle de la nature. Le sublime, en effet, est convoqué à tout moment par l'auteur, en particulier lorsqu'il s'agit d'évoquer le ciel, par exemple pour prouver l'existence d'une réalité immatérielle par la beauté des lois célestes :

Que notre esprit s'élançe dans l'espace et voie rouler devant lui le mécanisme immense, mondes après mondes, systèmes après systèmes, dans la succession sans fin des univers étoilés. Écoutons avec Pythagore les harmonies de la nature dans les vastes et rapides révolutions des sphères, et contemplons dans leur réalité ces mouvements à la fois formidables et réguliers qui emportent les terres célestes sur leurs orbites idéales. Nous observons que *la loi suprême* et universelle de la gravitation *dirige* ces mondes⁸⁶⁰.

⁸⁵⁷ « Deux vérités ne peuvent être opposées l'une à l'autre. Si Dieu existe, son existence ne saurait être mise en suspicion ni combattue par la science. » *Ibid.*, p. ix.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. xvii.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. vi.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

Faisant écho dans ses grandes lignes à la pensée de Pascal sur la « Disproportion de l'homme⁸⁶¹ », l'usage de tournures injonctives met en scène les étapes de la découverte des merveilles de l'univers ; le jeu des rythmes binaires et parallélismes de construction (« mondes après mondes, systèmes après systèmes ») montre le travail de la scansion, la prose mobilisant des effets de sonorités qui rappellent le vers rimé, tels que l'homéotéleute entre « réalité » et « réguliers ». Or ce travail du style remplit une fonction essentielle dans la démonstration qu'il existe une harmonie cosmique, incompatible avec la suprématie du hasard. En effet, par l'éloquence et le lyrisme, l'astronome entend convaincre ses lecteurs d'un ordre divin :

Et toutes ces républiques flottantes, penchant tour à tour leurs pôles vers la chaleur et la lumière, gravitant sur leur axe et présentant chaque matin les différents points de leur surface au baiser de l'astre-roi ; puisant dans la combinaison même de leurs mouvements la rénovation incessante de leur jeunesse et de leur beauté ; renouvelant leur fécondité par la succession des printemps, des étés, des automnes et des hivers ; couronnant leurs montagnes de forêts où le vent soupire ; ornant leurs paysages du miroir des lacs silencieux ; s'enveloppant parfois dans le duvet de leur atmosphère comme d'un manteau protecteur, ou s'environnant aux jours de colère des foudres retentissantes et des tempêtes ; déployant à leur surface l'immensité des ondes océaniques qui, elles aussi, se soulèvent sous l'attraction des mondes comme un sein qui respire ; illuminant leurs crépuscules des splendeurs d'adieu que le soleil donne à son dernier regard, et frémissant à leurs pôles sous les palpitations électriques d'où s'élancent les éventails de l'aurore boréale ; enfantant, berçant et nourrissant la multitude des êtres qui constituent et renouvellent le royaume de la vie, depuis les plantes, vestiges du passé, jusqu'à l'homme, contemplateur de l'avenir... Tous ces mondes, toutes ces demeures de l'espace, toutes ces républiques de la vie, nous apparaîtraient comme des navires guidés par la boussole, et portant à travers l'Océan céleste des populations qui n'ont à craindre ni les écueils, ni l'ignorance du capitaine, ni le manque de combustible, ni les famines, ni les tempêtes. Étoiles, soleils, mondes errants, comètes flamboyantes, systèmes étranges, astres mystérieux, tous proclament l'harmonie, tous seraient les accusateurs de ces esprits qui condamnent la force à n'être qu'un attribut de l'aveugle matière.

[...] Depuis Newton et Kepler, nous savons que l'univers est un dynamisme immense, dont tous les éléments ne cessent d'agir et de régir dans l'infinité du temps et de l'espace, avec une activité indéfectible. C'est la grande vérité que l'astronomie, la physique et la chimie nous révèlent dans les éclatantes merveilles de la création.

Tel est le sublime spectacle du monde ; telles sont les lois qui constituent son harmonie. Or, par quelle perfidie de langage ou de raisonnement les matérialistes traduisent-ils ces faits en leur faveur et parviennent-ils à en conclure l'absence de toute pensée divine⁸⁶² ?

À l'appui d'une conception finaliste du cosmos, l'auteur multiplie les métaphores, entre la traditionnelle royauté de l'astre solaire et le mythe du baiser donné chaque jour à la rosée

⁸⁶¹ Cette pensée débutait elle aussi par une phrase injonctive : « Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté [...] ». Pascal, *Pensées*, op. cit., p. 173.

⁸⁶² C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, op. cit., p. 36 et 44.

expirante⁸⁶³. Les astres sont personnifiés et leur atmosphère devient une pelisse ou un attribut ornemental. Les forces qui les animent (l'électricité, l'attraction) et les mouvements de leurs corps (respiration, enfantement, nutrition) sont à l'image de processus biologiques. L'auteur invite d'ailleurs le vocabulaire fouriériste dans une défense explicite de la pluralité des mondes, désignant les planètes par les termes répétés de « république ». Enfin, le passage multiplie les effets de rythme et de sonorités : rythme ternaire avec homéotéleute dans « enfantant, berçant et nourrissant », parallélismes de construction avec la répétition du participe présent tout au long du texte, anaphore de la négation « ni », accumulations.

L'intérêt principal de l'argument esthétique, défendu par l'exemple dans ces descriptions, est de contredire les thèses matérialistes qui dissocient le divin de ses manifestations, et la transcendance de la matière. C'est pourquoi, dans une perspective proche des théories esthético-religieuses de Bernardin de Saint-Pierre⁸⁶⁴, la notion d'harmonie traduite par la virtuosité du style est essentielle pour prouver l'existence de Dieu révélée par les merveilles du monde : l'harmonie des nombres qui régissent la géométrie à l'œuvre dans les productions de la nature⁸⁶⁵, l'« Harmonie des sons⁸⁶⁶ », mais aussi l'« Harmonie des couleurs ». Or ce jugement esthétique porté sur l'ordre du cosmos n'a d'efficace que s'il repose sur le sentiment de cette harmonie, en adéquation avec le rythme même de la nature. Adoptant un point de vue qui tient autant de la preuve spiritualiste de Cousin que de la *Naturphilosophie*, Flammarion semble considérer qu'au-delà de la logique scientifique, la prose poétique lyrique vantant les merveilles de la nature est une des meilleures armes contre le matérialisme de Moleschott⁸⁶⁷ – d'où certains morceaux de bravoure à la première personne du singulier :

Le soleil, non encore couché, mais caché par des nuages, illuminait les hauteurs de l'espace, colorant des nuances les plus tendres et les plus exquis les nuages élevés, blonds cumulus qui voguaient lentement au-dessous des cirrus argentés. Un vent supérieur insensible à la surface du sol, berçait ces groupes multicolores, ou les tons d'une palette féerique, depuis l'or jusqu'à la rose, s'harmonisaient dans leurs contrastes comme les divers accords d'un chœur

⁸⁶³ Ce mythe extrêmement célèbre était analysé en détail et décliné dans toutes ses versions dans l'ouvrage de Max Müller, *Mythologie comparée* (1859). Voir nos analyses au chapitre 9, p. 483.

⁸⁶⁴ Sur ce point, nous renvoyons aux références du chapitre 3, n. 375, p. 127.

⁸⁶⁵ « La forme, elle aussi, dans ses dissimulations les plus ondoyantes, appartient au nombre, car toute figure est déterminée par le chiffre. Le sens inné de l'esthétique qui nous inspire cherche les formes les plus pures. Le cercle nous charme par sa courbe gracieuse. La géométrie, dans nos constructions, ne s'égare pas en des sentiers arbitraires. » C. Flammarion, *Dieu dans la nature*, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁶⁶ « Ainsi l'ordre, l'ordre numérique même, règne sur la terre comme dans les cieux. Ne pensons pas que les harmonies naturelles, non notées par la main de l'homme, soient des bruits informes et fassent exception. Le vent qui soupire entre les cèdres et les sapins, le bruissement des vagues sur le rivage, la sourde mélodie des insectes dans les herbes, les sons indéfinis qui remplissent la nature, sont des vibrations sonores qui appartiennent comme les précédentes au règne du nombre. » *Ibid.*, p. 69-70.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 78.

céleste. À mes pieds tremblait l'onde translucide d'un lac étendu qui semblait monter jusqu'à l'horizon. Un grand silence dominait cette scène. Au bord de la pièce d'eau, à une certaine distance, on voyait quelques bouquets irréguliers d'arbres et d'arbrisseaux, reflétés dans le miroir mobile avec des proportions gigantesques. L'onde reflétait également la terre et le ciel, opposant aux lumières d'en haut les ombres d'en bas. C'était un tableau digne des grands peintres de paysage dont nous admirons les œuvres sur les toiles de Claude Lorrain et de Poussin, mais dont l'inimitable simplicité était bien au-dessus de toute imagination. [...] Il y avait dans cet ensemble une telle beauté, malgré le voile ; une telle éloquence, malgré le silence ; une telle vie malgré l'inanition apparente ; il y avait une splendeur si touchante et si impérieuse, que je sentis cette vie universelle entrer dans mon être comme l'air que je respirais, et me pénétrer par tous les pores. [...] Mais au-dedans de ce mouvement, je sentais la *force* qui l'entraîne ; au fond de ces apparences j'admirais la *loi directrice* des choses créées. Dominé par la puissance même de ces lois, qui jettent la beauté dans l'espace avec la même facilité que la main du semeur jette le grain dans le champ fertile ; profondément impressionné par cette communication passagère de mon être avec la vie inconsciente de la nature ; je sentis que mon admiration était devenue une sorte d'extase et que les images aériennes de ce beau ciel se reflétaient dans mon âme comme dans le miroir du lac impassible. C'est dans ces instants fugitifs et inénarrables de contemplation que l'idée esthétique de Dieu m'apparaît avec le plus de lumière et me domine avec le plus de puissance⁸⁶⁸.

Le basculement de la démonstration vers l'écriture littéraire transparaît dans l'attention portée au rythme des phrases et aux sonorités⁸⁶⁹, mais aussi dans la référence quasi transparente au « Lac » de Lamartine. Comme dans les *Méditations* ou les *Harmonies poétiques et religieuses*, le spectacle de la nature un soir d'été confirme par l'évidence du sentiment esthétique la présence de Dieu au sein de l'univers⁸⁷⁰. En d'autres termes, ressurgit la preuve « physico-théologique » de Kant soutenue par le sentiment du sublime face aux merveilles du cosmos. Mais la sensation de fusion avec la nature qu'évoque Flammarion renvoie très certainement aussi à certains aspects de la *Naturphilosophie*, et bien que Humboldt n'en soit pas le représentant le plus clair, c'est sous son patronage que l'astronome évoque la « grande unité » des différentes espèces et productions de la nature⁸⁷¹. La conclusion littéraire de cette démonstration rejoint alors les grands principes du Romantisme allemand, dans son rapport à la nature comme à la religion : la science bien comprise et la poésie bien écrite contribuent ensemble à prouver l'existence de Dieu.

S'il est vrai que la science et la poésie soient intimement associées dans la contemplation de la nature, nous ne pouvons judicieusement interdire au sentiment poétique de se manifester en ces dernières impressions du spectacle du monde sur notre pensée.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 74-75.

⁸⁶⁹ Voir notamment l'allitération en [s] dans la deuxième phrase : « Un vent supérieur insensible à la surface du sol, berçait ces groupes multicolores [...] ». »

⁸⁷⁰ Voir A. de Lamartine, « La Prière » et « Dieu » (*Méditations poétiques*), ou « L'Infini dans les cieux » (*Harmonies poétiques et religieuses*), [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 45, p. 71 et p. 347.

⁸⁷¹ C. Flammarion, *Dieu dans la nature, op. cit.*, p. 93.

[...] La corrélation des forces physiques nous a montré l'unité de Dieu sous toutes les formes passagères du mouvement ; par la synthèse, l'esprit s'élève à la notion d'une loi unique, d'une loi et d'une force universelles, qui ne sont autres que l'action de la pensée divine. Lumière, chaleur, électricité, magnétisme, attraction, affinité, vie végétale, instinct, intelligence prennent leur source en Dieu. Le sentiment du beau, l'esthétique des sciences, l'harmonie mathématique, la géométrie, illuminent ces forces multiples d'une attrayante clarté et les revêtent du parfum de l'idéal⁸⁷².

C'est donc par la « poésie » de la nature que Flammarion entend préserver la foi. Pour désigner le mécanisme par lequel nous sommes susceptibles de comprendre le système du monde, l'auteur emploie un terme plurivoque, le mot *synthèse*, qui tient autant du vocabulaire de la philosophie et de la métaphysique que de la science. Ce substantif, très répandu dans les ouvrages scientifiques du XIX^e siècle⁸⁷³, rapproche le propos de Flammarion des discours progressistes de son temps⁸⁷⁴. Il s'agit bien d'une position conciliatrice au sens fort, puisqu'elle suppose non seulement une compatibilité entre science et religion, mais aussi une concordance profonde entre l'esthétique (dont la poésie et l'Art sont des manifestations) et ces deux premiers termes. Or c'est dans un panenthéisme tacite que Flammarion trouve sa définition du divin, telle qu'elle apparaît dans le discours de Lumen, personnage central du roman homonyme :

On vous a fait adorer jusqu'à ce jour un dieu créé à l'image de l'homme, ou l'on vous a nié bravement l'existence d'un Auteur de la nature parce qu'on ne le comprenait pas. Ni les dogmes des théologies officielles, ni les négations de l'athéisme ne sont vrais.

Dieu n'existe pas plus en aucun point du Ciel que sur la Terre, ou pour parler plus exactement, il n'est nulle part plus visible qu'ici. Il n'y a, en aucune région de l'infini, de lieu fixe pavé de pierreries, sur lequel soit édifié le trône du Très-Haut. L'empyrée du moyen âge n'existe pas plus que l'Olympe grec. [...] Les yeux du corps glorifié le plus angélique ne sauraient voir ni admirer nulle part cette personne invisible. Le Ciel n'existe pas. L'espace astronomique est infini. Dieu est un pur esprit, ou mieux *le pur esprit, conscient de lui-même*⁸⁷⁵, et de chaque partie

⁸⁷² *Ibid.*, p. 491-493.

⁸⁷³ Voir *La Synthèse : revue mensuelle des prosateurs et des poètes contemporains de la France et de l'étranger, par une société de savants, de naturalistes et de professeurs*, Paris, Ledoyen, 1840-1841 ; L.-P. Riche-Gardon, *Morale socialiste ou civile, mathématiquement expliquée par les lois providentielles du monde moral et synthèse sociale : ouvrage dédié au citoyen Edgar Quinet*, avec une préface de E. Quinet, Paris, H. Souverain, 1851 ; A. Comte, *Synthèse subjective : ou, Système universel des conceptions propres à l'état normal de l'humanité*, Paris, chez l'auteur, 1856 ; etc.

⁸⁷⁴ C'est notamment le propos de Renan, qui avait défendu dans *L'Avenir de la science* (encore non publié) une nouvelle conception de la science, compatible avec la philosophie, la poésie et la spiritualité. La « synthèse » est le nom qu'il donne à cette nouvelle réunion des discours : « Ai-je bien fait comprendre la possibilité d'une *philosophie scientifique*, d'une philosophie qui ne serait plus une vaine et creuse spéculation, ne portant sur aucun objet réel, d'une science qui ne serait plus sèche, aride, exclusive, mais qui, en devenant complète, deviendrait religieuse et poétique ? Le mot nous manque pour exprimer cet état intellectuel, où tous les éléments de la nature humaine se réuniraient dans une harmonie supérieure, et qui, réalisé dans un être humain, constituerait l'homme parfait. Je l'appelle volontiers *synthèse*, dans le sens spécial que je vais expliquer. » E. Renan, *L'Avenir de la science*, *op. cit.*, p. 329.

⁸⁷⁵ Nous soulignons.

infinitésimale de l'univers entier, personnel, mais sans forme, infini et éternel, c'est-à-dire sans étendue et sans durée, aussi réellement présent ici au milieu de Paris, où je vous parle, que sur les étoiles les plus brillantes, aussi actif dans les œuvres de la nature terrestre que dans les sublimes manifestations des sphères spirituelles supérieures.

L'Être infini, cause des causes, principe de tout ce qui est, vertu et soutien de l'univers, absolu, éternel, est d'ailleurs entièrement incompréhensible pour vous, pour moi, pour tous les êtres. Son existence est incontestable, car il serait impossible d'expliquer sans elle l'existence de l'intelligence de la création, des mathématiques (que l'homme n'a pas inventées, mais trouvées), des vérités intellectuelles et morales. Mais l'Auteur et Juge suprême de toutes choses est au-dessus de notre conception⁸⁷⁶.

Le personnage de Lumen, porte-parole de l'auteur, réaffirme en 1873 les arguments de *Dieu dans la nature*, en faveur d'un moyen terme entre la négation de Dieu et son culte dogmatique – ramené aux registres du folklore ou de la mythologie. Lorsque Flammarion identifie Dieu à l'infini ou lorsqu'il défend l'idée d'une figure divine abstraite sans référence à un quelconque système de pensée, il souscrit tacitement au panthéisme de Krause, philosophie qui fait de Dieu le garant de l'unité du monde. Certaines expressions, exprimant l'idée d'un dieu « conscient de lui-même », sont d'ailleurs employées par les commentateurs du philosophe allemand tels que Paul Janet ou Maurice de Wulf. Flammarion, comme bon nombre de poètes, s'approprie les concepts majeurs de sa doctrine, et notamment l'idée d'un lien intrinsèque entre la connaissance et la foi. Le titre de l'ouvrage *Dieu dans la nature* n'est donc pas panthéiste, mais bien panenthéiste.

L'essai de Flammarion fait à la fois sensation et scandale. Il trouve des soutiens et des critiques de tous bords, et parfois, dans un même camp, les avis sont opposés. D'une manière générale, si les périodiques catholiques fustigent jusqu'à la fin du siècle son refus de l'autorité du dogme chrétien⁸⁷⁷, les spiritualistes se réjouissent qu'une voix forte s'élève contre l'athéisme scientiste. La

⁸⁷⁶ C. Flammarion, *Récits de l'infini : Lumen, histoire d'une comète dans l'infini*, Paris, Didier, 1873, p. 398-399.

⁸⁷⁷ Voir « L'éducation morale à l'école neutre », *Annales catholiques : revue religieuse et hebdomadaire de la France et de l'Église*, Paris, 31 mars 1888, p. 693 ; « Une religion astronomique. Doctrines philosophiques et théologiques de M. l'Astronome C. Flammarion », *Académie de Saint-Thomas-d'Aquin*, 1895, p. 12-39 ; et surtout A. Haté, « Un cas d'astrologie au XIX^e siècle », *Études religieuses, historiques et littéraires*, Paris, Douniol, janvier 1891, p. 353-354 : « Quelle mouche l'a donc piqué ? [...] c'est bien de l'invention d'une religion nouvelle qu'il s'agit, et cette religion n'aura pour base et pour éléments que des faits astronomiques. » *Ibid.*, p. 353-354. Pourtant, *Dieu dans la nature* est aussi un vibrant plaidoyer pour la foi, dans un siècle où le matérialisme menace le fondement de la croyance et de la religion – ce qui explique pourquoi deux années après la parution de l'article de Haté dans les *Études religieuses*, le même journal publie un commentaire bien plus nuancé de J. de Joannis à l'occasion de la 22^e édition de l'ouvrage. Il y écrit : « bien que l'on ne puisse approuver tout ce que renferme ce dernier ouvrage, il n'est que juste de le reconnaître, il s'y trouve de fort belles pages », « [l]'idée de Dieu est éminemment scientifique, et l'étude du ciel fournit la meilleure occasion de l'inculquer facilement et fortement dans l'âme des élèves » (« Astronomie élémentaire, par Camille Flammarion », *Études religieuses, philosophiques, historiques et littéraires*, Paris, Retaux, 1893, p. 183). De même, un article sur « L'enseignement chrétien » dans la *Revue*

revue *Le Progrès spirite* en fait également une mention élogieuse en 1899⁸⁷⁸ et *La Presse* voit en l'auteur non seulement un savant, mais aussi un « poète du ciel⁸⁷⁹ ». Signe d'une réception dans les cercles les plus sérieux, l'ouvrage est cité comme une preuve de l'existence de l'âme dans un article des *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse* en 1920⁸⁸⁰. Même la revue *Les Modes de la femme de France* en recommande la lecture, quelques années avant la mort de l'auteur⁸⁸¹. De fait, au début du XX^e siècle, le déisme spiritualiste de Flammarion n'est plus aussi sulfureux qu'à l'heure de la première parution de l'ouvrage, sans doute parce qu'il s'appuie sur des arguments très anciens, présents dans les Écritures et favorables à une récupération poétique, tels que l'image du Livre des cieux ou des merveilles de la nature. Cet aspect n'a pas échappé à la presse, ni aux lecteurs, comme en témoigne en 1884 un article de *L'Anti-matérialiste*, périodique nantais, qui encourage à lire attentivement l'ouvrage en ces termes :

Le miracle n'a rien de plus merveilleux que les autres phénomènes naturels que nous avons chaque jour sous les yeux. Comme ils sont habituels, les hommes n'y font pas attention ; ils y restent insensibles. Si Dieu veut se faire écouter d'eux il a besoin d'avoir recours à des signes insolites. J'engage fortement mes frères et sœurs à lire le livre de Flammarion intitulé *Dieu dans la nature*. Ce livre fixe nos regards sur toutes les merveilles qui passent inaperçues.

[...] Les miracles ne diffèrent donc des autres phénomènes de la nature que parce qu'ils ne sont pas inhabituels⁸⁸².

Le commentaire repose sur un *topos* littéraire qui prend une ampleur sans précédent au XIX^e siècle : la notion de *merveilleux scientifique*. Ce motif prend racine bien avant le siècle qui nous occupe, mais l'époque de Flammarion assiste à des bouleversements techniques et des découvertes spectaculaires dans le contexte de la révolution industrielle, qui semblent pour un temps établir un lien entre la magie et la science. Le chemin de fer, le bateau à vapeur, la photographie et les découvertes astronomiques (planètes, étoiles, formation des mondes, spectrographie, etc.) en seraient des témoignages. Or l'argument du merveilleux dans la nature est bien un leitmotiv des ouvrages de Flammarion, en particulier dans les passages les plus spéculatifs, comme s'il s'agissait

catholique des institutions et du droit citait l'ouvrage comme une lecture recommandable aux petites classes, aux côtés de Victor Hugo (avec réserves), Kant ou Montaigne (T. F., « L'enseignement chrétien et les livres classiques », *Revue catholique des institutions et du droit*, Paris, août 1913, p. 164).

⁸⁷⁸ A. Laurent de Faget, « Le spiritisme et la presse », *Le Progrès spirite. Organe de la Fédération spirite universelle*, Paris, 20 août 1899, p. 124.

⁸⁷⁹ « Camille Flammarion », [in] « Chroniques parisiennes », *La Presse*, Paris, 1er août 1880, n. p.

⁸⁸⁰ J. Dupont, « La philosophie physique. La métaphysique scientifique », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Toulouse, 1920, n° 1, p. 286.

⁸⁸¹ *Les Modes de la femme de France*, 19 novembre 1922, p. 3.

⁸⁸² A. Greslez, « Aux lecteurs de l'Anti-matérialisme », *L'Anti-matérialiste : organe du mouvement religieux libéral et du spiritualisme moderne*, Nantes, 23 janvier 1884, p. 329.

de revendiquer une preuve par l'évidence⁸⁸³. Ce parti pris, qui revient à défendre l'importance du beau langage et du sentiment poétique dans le réenchancement de la cosmologie, apparaît alors comme une alternative séduisante au matérialisme pour de nombreux poètes désireux de préserver les grandes lignes de leurs croyances autant que la logique de la raison. De fait, l'argument de Camille Flammarion rejoint un débat plus général sur la valeur spirituelle de la poésie, qui trouve réciproquement en la cosmologie de nouveaux arguments en faveur d'un messianisme hérité du premier Romantisme. La reconquête d'une cosmologie compatible avec la croyance par le chant poétique peut sembler d'autant plus naturelle que ce genre est encore perçu par beaucoup comme un discours essentiellement spirituel. Si tous les auteurs tentés par cette voie conciliatrice ne revendiquent pas directement le patronage de Flammarion – bien que certains le fassent –, la ligne d'argumentation que l'astronome définit dès les années 1860 résume les principaux traits de la défense poétique d'une cosmologie religieuse modérée. Une telle cosmologie poétique s'appuie autant sur certains impératifs de la raison scientifique que sur une définition du rôle du poète comme guide ou gardien de la foi.

2. *Réenchanter la cosmologie : le retour poétique des mirabilia*

Tout au long du second XIX^e siècle, la question de l'organisation du cosmos et de la source de sa cohérence est régulièrement posée par les poètes qui se prononcent sur la question de la sécularisation. Sans avoir nécessairement une connaissance précise des débats théologiques relatifs aux connaissances qu'ils convoquent, certains auteurs défendent l'existence d'un ordre immatériel avec les armes de la poésie du ciel. Pour ce faire, ils s'appuient parfois explicitement sur des modèles d'argumentation en faveur de la conciliation de la raison et de la foi, à l'instar de Flammarion. Les mêmes motifs convoqués par d'autres pour dénoncer l'absence de Dieu dans l'ordre du cosmos s'avèrent alors réversibles : contre la déploration d'une absence de finalisme, l'évidence d'un agencement harmonieux de l'univers, impliquant une action transcendante et divine ; contre le traumatisme de la mort des mondes, la renaissance des étoiles après leur destruction, qui contrecarre un des meilleurs arguments du nihilisme en prouvant la victoire

⁸⁸³ Le chapitre « La pluralité des mondes » des *Merveilles célestes*, s'appuyant sur un passage de la *Pluralité des mondes habités*, conclut à son tour au merveilleux de la nature dans l'évidence d'une multiplicité de systèmes planétaires habités : « retournant nos regards en arrière, mais ne sachant plus dans quel point de l'infini retrouver ce grain de poussière que l'on nomme la Terre, nous nous arrêterions fascinés et confondus par un tel spectacle, et unissant notre voix au concert de la nature universelle, nous dirions au fond de notre âme : Dieu tout-puissant ! que nous étions insensés de croire qu'il n'y avait rien au-delà de la Terre, et que notre pauvre séjour avait seul le privilège de refléter ta grandeur et ta puissance ! » C. Flammarion, *Les Merveilles célestes*, Paris, Hachette, 1875 (5^e édition), p. 360-361.

permanente de la création ; enfin, la découverte de la spectroscopie qui, loin d'être une source de désespérance, implique l'unité du cosmos et laisse supposer l'existence d'un « Grand Architecte ».

a) Le bel ordre du monde

Dans le débat sur la légitimité de la croyance et du dogme chrétien, la poésie apporte des réponses spécifiques qui mettent en jeu ses qualités rhétoriques⁸⁸⁴. On a vu au chapitre 3 l'importance de l'argument chrétien faisant des « merveilles » de la création une preuve non équivoque de l'existence de Dieu. Cette idée réapparaît sous un jour nouveau à la faveur de métaphysiques idéalistes récentes, telles que les trois *Critiques* de Kant au sein desquelles est définie la « preuve physico-théologique », ou le panenthéisme de Krause. Évoquons plus précisément l'évolution de ce thème dans l'histoire de la philosophie.

L'expression « merveilles de la nature » est un motif très ancien et constitue un des fondements de la définition du rapport entre Dieu et l'univers depuis saint Augustin. En effet, selon Anne Dupuis-Raffarin, le mot *mirabilia* (apparu chez Pline l'Ancien) désigne d'abord « à la fois merveilles architecturales et prodiges de la nature⁸⁸⁵ » ; reprise dans *Les Confessions*, cette expression prend un sens chrétien et finaliste, le merveilleux dans la nature désignant par extension son Créateur⁸⁸⁶. Dans les mots de Jean Céard, au Moyen-Âge, les *merveilles* ne sont pas toujours distinguées des miracles⁸⁸⁷ et suscitent un « effroi religieux né du spectacle de leur déconcertante beauté. Quelle qu'elle soit, la merveille parle à l'homme médiéval de Dieu, maître de la Nature⁸⁸⁸ ». Dans la philosophie de Thomas d'Aquin, les *mirabilia* sont la preuve qu'il existe une origine divine à l'harmonie du cosmos. Les phénomènes naturels habituels (tels que la pluie ou les mouvements des astres) ou exceptionnels (comme un tremblement de terre) sont tous des manifestations de la

⁸⁸⁴ C'est notamment contre cette poésie démonstrative que s'élèvent certains fers de lance de la modernité, à commencer par Baudelaire qui détache radicalement tout projet poétique des exigences de la morale. Leconte de Lisle, dénonçant le personnalisme dépassé de la poésie sentimentale, exprimait cette forme de rejet dès la préface des *Poèmes antiques*.

⁸⁸⁵ V. Naas, *Mundus alius in alio loco, le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome, École française de Rome, 2002, p. 370, cité par A. Raffarin-Dupuis, « *Miracula, mira praecipua, mirabilia* : les merveilles de Rome de Pline à la Renaissance », *Camena*, n° 2, juin 2007, p. 1.

⁸⁸⁶ C'est sur cette antériorité qu'insiste le *Dictionnaire de théologie catholique* au début du XX^e siècle. Dans l'article « miracle », saint Augustin apparaît comme le premier à en avoir donné une définition, employant un certain nombre de synonymes parmi lesquels *prodigia, mira* et *mirabilia*. Même confusion, au XII^e siècle, chez saint Anselme, pour qui les actes de Dieu sont du ressort du *cursus mirabilis*. Chez saint Bonaventure, les *mirabilia* sont des phénomènes que la nature ne peut produire par elle-même, et qui manifestent nécessairement la puissance de Dieu. A. Vacant, E. Mangenot, É. Amann, *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. X-2, Paris, Letouzey et Ané, 1929, p. 1802-1803.

⁸⁸⁷ Jean Céard évoque cette confusion au sujet des *Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury ; or c'est bien à la *Cité de Dieu* que Gervais emprunte la majorité de ses exemples. Gervasii Tilberiensis..., *Otia Imperialia, [in] Scriptores rerum Brunsvicensium*, vol. 1, Hanovre, Leibniz, 1707.

⁸⁸⁸ J. Céard, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977, p. 41.

sagesse de Dieu⁸⁸⁹. Bien des siècles plus tard, cet argument passe dans le discours des premiers maîtres de la vulgarisation scientifique chrétienne, tels que l'abbé Pluche⁸⁹⁰ ou Buffon. Dans le « Premier Discours » de l'*Histoire naturelle* (1749), ce dernier ouvre le long exposé qu'il s'apprête à faire par un éloge religieux de l'ordre naturel :

Le nombre des productions de la nature, quoique prodigieux, ne fait alors que la plus petite partie de notre étonnement ; sa mécanique, son art, ses ressources, ses désordres même, emportent toute notre admiration ; trop petit pour cette immensité, accablé par le nombre des merveilles, l'esprit humain succombe ; il semble que tout ce qui peut être, est ; la main du Créateur ne paraît pas s'être ouverte pour donner l'être à un certain nombre déterminé d'espèces ; mais il semble qu'elle ait jeté tout à la fois un monde d'êtres relatifs et non relatifs, une infinité de combinaisons harmoniques et contraires, et une perpétuité de destructions et de renouvellement. Quelle idée de puissance ce spectacle ne nous offre-t-il pas ! quel sentiment de respect cette vue de l'univers ne nous inspire-t-elle pas pour son auteur⁸⁹¹ !

Sans faire référence aux dogmes de l'Écriture et aux contradictions scientifiques auxquels ils se heurtent, certains poètes reprennent à leur tour les images et les motifs les plus célèbres de la Bible pour défendre l'évidence de la foi, grâce aux sentiments procurés par le spectacle de la nature et magnifiés dans le geste d'écriture. C'est notamment le cas d'un auteur au parcours éclectique, le comte de Puyfontaine, ministre plénipotentiaire royaliste et catholique, pseudo-savant admirateur de Flammarion⁸⁹². Dans un poème des *Nuits blanches* intitulé « Mélancolie », Puyfontaine lie le thème

⁸⁸⁹ F. Pouliot, *La Doctrine du miracle chez Thomas d'Aquin* : Deus in omnibus intime operatur, Paris, Vrin, 2005, p. 74.

⁸⁹⁰ Voir la préface du *Spectacle de la nature* (1732), qui prétend « exercer l'esprit des jeunes gens sur des matières intéressantes, et [...] les rendre attentifs aux merveilles de la Providence par l'attrait même du plaisir », ainsi que les chapitres « Réflexions sur la sagesse du Créateur, les merveilles de la nature et l'indifférence de l'homme ». A. Pluche, *Le Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à piquer la curiosité de la jeunesse et à lui former l'esprit. La Terre et ses productions naturelles*, Bar-le-Duc, impr. des Céléstins, [1732] 1875, p. 10 et p. 221.

⁸⁹¹ G.-L. Leclerc Buffon, « Premier discours », *Œuvres complètes*, Paris, Le Vavasseur, 1884-1886, p. 6. Plus loin, au sujet des « fossiles » qui seraient une preuve du Déluge, il affirme : « Les merveilles, que sa main bienfaisante opère dans la nature d'une manière uniforme et régulière, sont incompréhensibles, à plus forte raison les coups d'éclat, les miracles doivent nous tenir dans le saisissement et le silence. » *Ibid.*, p. 135. Notons cependant que Buffon écrit à une époque de forte censure religieuse. De tels propos peuvent donc apparaître également comme des passages obligés – ou des gages de tranquillité.

⁸⁹² Alfred de Puyfontaine (1860-1899) est un aristocrate de la région parisienne, issu d'une longue lignée royaliste. Il est ministre plénipotentiaire et officier de la Légion d'honneur. Entré dans le camp antirépublicain, il soutient le Comte de Paris et manifeste son opposition au nouveau gouvernement républicain en 1885. Il est alors considéré comme démissionnaire de son poste au ministère des Affaires étrangères. L'année suivante, il candidate aux élections du Conseil Général dans le canton de Fontainebleau. Il se présente aux électeurs comme « catholique et royaliste » (*Le Gaulois*, 26 juillet 1886, n. p.). Il est également membre de la Société Astronomique de France fondée par Camille Flammarion dès 1887, et connaît une certaine notoriété dans les milieux savants pour avoir mené des expériences de magnétisme avec un galvanomètre ayant 80 kilomètres de fil. La *Revue philosophique* raconte qu'« [e]n prenant dans chaque main une des électrodes, M. de Puyfontaine p[ouvait] faire arrêter l'aiguille du galvanomètre à volonté sur la division qui lui plai[sait] », preuve – selon certains – de l'existence d'un fluide magnétique vital. En 1890, on

des *mirabilia* à la métaphore traditionnelle du « Livre » de la nature. La description magnifiée d'un lever de soleil sert alors de prétexte à défendre la foi chrétienne :

La nature est un livre où l'âme, à chaque page,
Voit de son Créateur se refléter l'image :
Quand d'un nouveau soleil annonçant le retour,
L'aube crépusculaire, au lever d'un beau jour,
Verse, sur les confins d'une nuit consommée,
Les flots toujours montants de sa pourpre enflammée,
L'impie épouvanté se trouble malgré lui :
Devant l'éclat magique où l'évidence a lui.
Il sent plier l'effort d'un forfait sans limite,
Et le doute assaillir son incrédulité ;
Dieu, que dans un blasphème il disait être un mythe,
Le voit courber le front devant sa majesté⁸⁹³.

L'adjectif « magique », au sens figuré, convoque le motif des *mirabilia* et, tout en préservant l'enchantement ressenti face au lever du soleil, la fausseté du « mythe » est dépassée par une « évidence » qui s'impose à l'incroyant en dépit de tout, comme le résultat d'une équation. L'épouvante de « l'impie » confirme que le registre sublime, suscité par le spectacle de la nature et du cycle solaire, force la conversion. Par ailleurs, le début de l'extrait peut apparaître comme une réécriture du premier vers d'un poème des *Fleurs du mal*, « Correspondances » :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles⁸⁹⁴.

Au-delà d'un simple effet de connivence culturelle, Puyfontaine réactive une célèbre revendication poétique de l'ordre du cosmos, faisant coïncider toutes les échelles de la création aux strates de la sensibilité humaine sur la base des synesthésies.

Dans un registre plus scientifique, d'autres poètes croyants écrivent dès le milieu du siècle des poèmes à la gloire d'une science alliée de la foi, dévoilant le merveilleux agencement de la matière. Le médecin Pierre-Adolphe Piorry⁸⁹⁵ fait paraître en 1854 un long poème intitulé *Dieu, l'âme, la nature*, composé de plusieurs chants accompagnés de notes explicatives. De la gravitation à la vitesse de la lumière, en passant par les hypothèses cosmogoniques, toutes les découvertes et

le retrouve jury d'un concours de photographie, dont il fait un rapport dans le *Bulletin de la Société française de photographie*. Le *Dictionnaire général des artistes de l'École française* le signale comme détenteur (et amateur) d'œuvres d'art (Paris, Renouard, 1882-1885, vol. 2, p. 70). Quant à ses talents poétiques, on ne lui connaît qu'un seul recueil posthume, *Les Nuits blanches* (1900) ; le reste des textes dont nous avons gardé la trace sont des compositions isolées, destinées à être mises en musique.

⁸⁹³ A. Puyfontaine, « Mélancolie », *Les Nuits blanches*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁹⁴ C. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 11.

⁸⁹⁵ Pierre-Adolphe Piorry (1794-1879) était médecin et docteur, professeur de pathologie interne à la Faculté de médecine de Paris, inventeur probable du pleximètre. Il se fit connaître plutôt dans les cercles scientifiques par de nombreux ouvrages et articles de médecine parus dans des revues spécialisées. *Dieu, l'âme, la nature*, mal jugé par la critique littéraire, est son seul ouvrage poétique.

théories de la science de l'univers sont évoquées comme des preuves qu'il existe un ordre divin dans le cosmos. Exprimant son intention dans un avis « Au lecteur », le poète affirme avoir voulu rendre hommage à Dieu, et s'être par la suite informé des grands travaux scientifiques, de Cuvier à Geoffroy Saint-Hilaire. Il en conclut : « Plus l'auteur réfléchissait sur ces grandes choses, plus sa croyance en Dieu et à l'immortalité de l'âme devenait profonde⁸⁹⁶. » Le troisième chant est notamment consacré à « L'attraction. Union : Force, grandeur de l'homme » et mentionne le phénomène de la gravitation en employant une terminologie scientifique, imprécise mais constante :

Un fluide subtil dont aucune balance
N'est habile à peser l'impalpable existence,
Entre les globes d'or qui, dans le firmament,
Scintillent de l'éclat que lance un diamant,
Se répand en tous sens et comble les espaces
Où roulent des soleils les gigantesques masses.

Pénétrant l'univers jusqu'en sa profondeur,
Cent fois plus volatil qu'une invisible odeur,
Cet agent merveilleux entre aussi dans la trame
Des corps que la pensée inspire de sa flamme ;
Il existe partout, dans les eaux et dans l'air,
Son domaine est le monde et son nom est l'éther⁸⁹⁷.

De façon révélatrice, la force gravitationnelle est décrite en des termes relativement obsolètes⁸⁹⁸ : l'adjectif « merveilleux » accompagne une description de l'attraction menée au moyen d'un vocabulaire technique et scientifique d'un autre temps, qui définit par un lexique cartésien la cosmologie newtonienne au sein d'un « monde » clos. Un effet – très probablement inconscient – de ce texte est de transposer le décalage temporel suggéré par le registre merveilleux dans l'univers lexical scientifique qu'il convoque. Le « fluide subtil », élément « volatil », « l'éther » sont les protagonistes principaux de cette description enchantée, mise en valeur par la traditionnelle métaphore du ciel de pierreries (les « globes d'or », les « diamants ») qui suggère la quotidienneté du miracle au sein de la nature⁸⁹⁹. Le cinquième chant, portant sur l'« Instinct, raison : âme »,

⁸⁹⁶ P.-A. Piorry, *Dieu, l'âme, la nature*, Paris, Baillière, 1854, p. viii.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸⁹⁸ La notion d'*éther* est alors en passe d'être abandonnée, et le sera définitivement par Einstein. Si elle était présente jusque dans les hypothèses de Maxwell sur l'électromagnétisme, l'idée d'un fluide subtil comme support des lois de la physique ne permit jamais d'expliquer ces phénomènes, et ne fit pas davantage l'objet d'observations. Le terme, fortement associé à la physique de l'Antiquité et du XVII^e siècle, disparaît peu à peu des traités scientifiques. Cependant, il perdure en poésie dans l'univers lexical de certains auteurs, comme en témoigne le texte de Piorry dont les références scientifiques (Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire) commencent à dater.

⁸⁹⁹ On trouve notamment dans le même chant ces quelques vers : « Les actes de la vie, incroyables miracles, / Sont de magnifiques spectacles / Montrant à la raison un merveilleux agent / Qui règle les ressorts de l'être

défend sur la base d'arguments similaires le lien direct entre le spectacle du cosmos (tel que l'auteur l'imagine) et l'existence divine, dans le sous-chapitre intitulé « La nature : preuve de Dieu ».

Voyez de l'univers l'admirable ordonnance ;
La nature éclatant par sa magnificence ;
Les astres radieux, circulant dans l'éther ;
Les êtres animés qui voltigent dans l'air,
L'ordre régnant partout dans la céleste sphère,
Ainsi que sur le sol entouré d'atmosphère ;
La trame délicate où les nerfs, les vaisseaux
Montrent aux yeux surpris leurs merveilleux réseaux.

Partout vous trouverez une force infinie,
Produisant les échos de la vaste harmonie,
Qui dans la profondeur fait vibrer l'univers
En accordant les sons de ses nobles concerts⁹⁰⁰.

Le poème de Piorry fait donc coexister plusieurs niveaux de représentation du cosmos, dans une perspective de réenchantement du monde : le finalisme chrétien revient sous les traits d'une traditionnelle louange de Dieu dans ses œuvres ; le vocabulaire scientifique s'invite à la faveur de théories dépassées, mais hautement compatibles avec l'imaginaire poétique, comme celle de l'harmonie musicale des mondes inspirée de Kepler ; enfin, le « merveilleux » qui caractérise les phénomènes naturels se double d'éléments propres au registre littéraire. Le cosmos apparaît comme une sorte de palais magique, peuplé d'« êtres animés [...] voltige[ant] dans l'air », qui pourraient être aussi bien des planètes que des anges ou des fées⁹⁰¹. L'ambition première et principale de Piorry est de démontrer la présence de « Dieu partout » (nom d'une des sections du poème), dans les faits de la nature comme dans les abstractions telles que le beau ou la vérité. Il s'agit donc avant tout de proposer une vision magnifiée et enchanteresse du cosmos défini comme une création orientée par la volonté divine, en puisant à toutes les ressources de l'imaginaire contemporain, de la vulgarisation scientifique la plus vague au vocabulaire chrétien, en passant par les métaphores des contes de fées et des spéculations anciennes, comme le chant des planètes.

De fait, la poésie cosmologique à portée philosophique et narrative est souvent employée à des fins argumentatives, en particulier sur le mode du récit mythique. Dans un poème dédié à Camille

intelligent. » *Ibid.*, p. 89. Plus loin dans le poème, Piorry ajoute que « l'éther est le souffle de Dieu ». *Ibid.*, p. 85.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 184-185.

⁹⁰¹ Au passage, Piorry ne fait donc aucun cas de ce que l'espace ne comporte pas d'atmosphère. Étant à la fois médecin et instruit par ses lectures, il est peu probable qu'il n'ait pas eu conscience de cette contradiction – mais la rigueur scientifique n'est pas le point de départ du projet d'écriture, comme le suggère la préface (et rien n'empêche que ces êtres fantasmés aient d'autres métabolismes que la race humaine).

Flammarion, Jean Rameau⁹⁰² invente par exemple un mythe symbolisant la transition d'une cosmologie chrétienne menacée vers le panthéisme. « La Mort de Dieu » commence donc par une cosmogonie compatible avec la Genèse (la création du monde et des astres est due au pouvoir d'un Dieu unique), puis le poème procède à une réécriture cosmique de la Passion du Christ. Les astres mènent une guerre contre Dieu en niant son existence :

Tous, ils le bombardaient ; tous, comme des fusées,
Ils lui jetaient des vols de comètes aux flancs ;
Et tout le ciel rougi, plein de sphères brisées,
Lui tailladait le corps de longs éclairs sanglants⁹⁰³.

Le thème du combat suggère avec un réalisme surprenant cette lente mise à mort, qui rappelle les épisodes de la Passion : lapidation par des comètes, flagellation au moyen de « longs éclairs », rien ne manque au tableau de ce supplice. Le coup de grâce est cependant porté par un poète qui, en proférant un mot d'imprécation, fait éclater le cœur de Dieu – symbole de la sécularisation engagée par le XVIII^e siècle, et dont le XIX^e constituerait l'achèvement⁹⁰⁴. Or, dans l'ultime strophe, le poème opère un retournement qui éclaire la dédicace à Flammarion :

Il était mort, bien mort, le Dieu des vieilles ères !
Mais, miracle d'amour, chaque être, en chaque lieu,
Sentit le sang divin fleurir dans ses artères :
Et depuis ce jour-là tout ce qui vit est Dieu⁹⁰⁵.

Le poème propose donc un récit allégorisant la crise de la sécularisation, mais qui montre toutefois le passage vers une nouvelle conception cosmologique et religieuse : le panthéisme (« tout ce qui vit *est* Dieu »). Flammarion lui-même n'en est pas partisan, car, comme beaucoup de ses contemporains, il associe le panthéisme aux croyances hindoues et au nihilisme. L'astronome croit au contraire à une forme de transcendance au sens fort, c'est-à-dire à une présence divine prouvée par le monde, mais fondamentalement dissociée de lui. Dieu doit être au-dessus de sa création, bien que l'univers en soit l'image. Jean Rameau n'était probablement pas attentif à ces subtilités théologiques, mais la dédicace à l'auteur des *Merveilles célestes* montre la sympathie du poète pour la démarche de Flammarion, cherchant à concilier la description scientifique du ciel et la spiritualité.

⁹⁰² Pour des informations biographiques sur cet auteur, voir la n. 676 (p. 222).

⁹⁰³ J. Rameau, « La Mort de Dieu », *La Chanson des étoiles*, *op. cit.*, 1888, p. 80.

⁹⁰⁴ On parle en effet du « siècle de la mort de Dieu » en référence à la formule de Nietzsche : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! » F. Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. H. Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 180.

⁹⁰⁵ J. Rameau, « La Mort de Dieu », *La Chanson des étoiles*, *op. cit.*, p. 82.

Dans un registre plus scientifique, les panenthéistes non déclarés à la suite de Flammarion trouvent dans la cohérence du cosmos la marque d'un ordre supérieur et finaliste. L'argument chrétien des *mirabilia*, là encore enrichi par la métaphysique de Kant ou de Krause, double la preuve « physico-théologique » d'une dimension logique, et Dieu apparaît comme le garant de la structure unitaire du monde. Dans *Dieu, ses preuves, poème philosophique* de Gabriel Reignier⁹⁰⁶, la puissance divine s'exprime par les lois du cosmos. Dieu est défini dans une accumulation de structures attributives, reliant sans cesse le Créateur à la Création en des termes géométriques :

Dieu... c'est l'Être absolu... le Plein... la Parabole...
C'est l'Univers sans fond... c'est l'Immensité folle...
... La vague et puis la vague... un son qui va toujours...
... Le Temps réalisé sans les nuits ni les jours...
C'est la courbe sans fin qui dans l'Infini lance
Tous ces Globes errants que l'Orbite balance.
... C'est aussi l'Immobile... Aux deux pôles glacés
L'Axe mû sous ses doigts ne les a pas lassés.
... Ce sont tous les effets réunis dans leurs causes :
... La Raison du Néant et la Raison des Choses⁹⁰⁷ !

Dieu est donc non seulement à l'origine des lois qui régissent ce monde, mais il s'identifie à celles-ci, qui maintiennent la cohérence du cosmos : le Dieu « Parabole » est un Dieu mathématique, abstrait et présent dans les structures mêmes du monde. Le poème pourrait même apparaître comme une relecture de la notion scolastique et chrétienne de « nature naturante » (*natura naturans*), selon laquelle la nature est une création continue de Dieu qui porte les traces de son pouvoir. Cette idée, proche de certains courants spiritualistes (dont le panenthéisme), apparaît indirectement dans de nombreux poèmes, bien que de façon latente et imprécise. Dans le poème de Reignier, cependant, les réalités astronomiques sont comme les marques les plus visibles de l'identification de Dieu aux lois qui maintiennent l'ordre du monde. Il convoque alors non plus d'abstraites catégories philosophiques, mais certaines métaphores et personnifications qui enrichissent nos représentations du ciel :

Les plus puissants soleils ne s'en peuvent défendre.
Les coursiers enflammés qui traînent la chaleur
Portent sous leurs sabots le chiffre inquisiteur.
Il se retrouve écrit aux flancs de la planète ;

⁹⁰⁶ On sait peu de choses sur Reignier, sinon qu'il était probablement médecin. Il est notamment l'auteur d'un rapport médico-légal au titre éloquent : *Sodomie et assassinat* (1877). Il se fit connaître en littérature par le genre théâtral, qui l'emporta sur les publications poétiques. Il écrivit une comédie préfacée par Édouard Drumont, intitulée *Les Faux Dieux* (1873). Outre les *Fantaisies poétiques* (1864), son premier recueil, il publia en 1877 le poème philosophique intitulé *Dieu, ses preuves*. Il en fit paraître un dernier, *Les Sanglots*, en 1898.

⁹⁰⁷ G. Reignier, *Dieu, ses preuves, poème philosophique*, Paris, Lemerre, 1877, p. 1.

L'ellipse n'en a point dépourvu la comète.
 Orion qui frémit sous les lois de Kepler
 Promène impunément sept astres dans l'éther.
 La corde n'a jamais échappé de la Lyre
 Depuis les cent mille ans que l'espace l'admire !
 L'Ourse pousse son char sur le pôle éternel
 Sans que sa flèche oscille aux tempêtes du Ciel...
 Tout ce qui peuple enfin les espaces immenses
 S'incline, avec respect, sous la loi des distances.
 Le Nombre, être fatal, par l'atome emporté,
 Sur tous ses mouvements inscrit sa royauté.
 Son sceptre est étendu sur toutes les poussières ;
 Tous les systèmes mûrs marchent sous ses lanières.
 Monarque de l'Espace !... Effrayante Unité !
 Dieu n'est-il pas écrit dans ta fatalité⁹⁰⁸ !

Le poème de Reignier réalise donc une synthèse séduisante entre les repères mythologiques de la cosmographie (les noms des constellations) et l'astronomie positive définissant la structure du cosmos en termes géométriques et arithmétiques. Ce lien même n'est d'ailleurs pas étranger à certains passages des Écritures selon lesquelles Dieu a « tout réglé avec mesure, nombre et poids⁹⁰⁹ ». La mention de Kepler et de la « loi des distances » révèle la cohérence mathématique sur laquelle repose l'univers, d'où une certaine insistance sur les termes numériques, y compris lorsqu'ils peuvent sembler superflus, par exemple au sujet des « sept astres » d'Orion⁹¹⁰. Mais la pluralité impliquée par les chiffres (les « sept astres » et les « cent mille ans » du cheminement de la Lyre) se résout dans une suprême « Unité » résumée par le « Nombre », Dieu apparaissant comme une nécessité cosmo-logique :

La Synthèse est partout... C'est toujours l'Unité
 Qui dégage son front de la Diversité !
 L'Unité conduit tout sous ses rênes multiples ;
 Tous les autres vecteurs ne sont que ses disciples⁹¹¹.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁹⁰⁹ Sagesse de Salomon (11:20), *La Bible*, *op. cit.*, p. 1105.

⁹¹⁰ Bien entendu, la nécessité métrique peut aussi être un élément d'explication. Il n'en reste pas moins que la récurrence de ces termes numériques nous semble susciter, à la lecture, une impression d'insistance.

⁹¹¹ G. Reignier, *Dieu, ses preuves, poème philosophique*, *op. cit.*, p. 4. Cette idée n'est pas sans rappeler certains passages de *La Légende des siècles*. À titre d'exemple, dans « Et nos facta est » de *La Fin de Satan*, la description de la chute du démon implique la disparition des structures du cosmos, définie comme un mouvement vers l'uniformité : « Autour de lui le temps et l'espace et le nombre / Et la forme et le bruit expiraient, en créant / L'unité formidable et noire du néant. » V. Hugo, *La Fin de Satan*, *op. cit.*, p. 772. Au début du XX^e siècle, le poète Jean-Henri Fabre défend également l'idée d'une suprématie de l'unité dans « Arithmos » : « Nombre abstrait, serais-tu la divine logique ? / [...] Nombre abstrait, serais-tu la logique de Dieu ? » J.-H. Fabre, *Poésies françaises et provençales, [...] avec musique de l'auteur*, Paris, Delagrave, 1925, p. 18 (cité par H. Marchal [dir.], *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 531).

« Synthèse », « unité », « vecteurs », le vocabulaire mathématique semble rappeler la célèbre phrase de Galilée sur le langage mathématique du monde, à la faveur d'une interprétation théologique de la structure du cosmos. Les mathématiques apparaissent alors comme un langage abstrait et universel qui reflète l'ordre des choses et s'impose naturellement à l'esprit avec la force d'une évidence. De fait, lorsque Paul Danos⁹¹² s'élève six ans plus tard contre les théories matérialistes, dans le poème *L'Erreur et la fascination du siècle. L'impie confondu par la science, en vers français*, il consacre une longue partie de son texte aux mathématiques. La beauté du monde et le bel ordre du cosmos ne peuvent que donner tort à l'athéisme :

Eh bien ! froid spectateur, c'est à force de charmes,
Que je te sortirai du doute et des alarmes,
Moi⁹¹³ qu'on trouve partout, que tout ce qui paraît,
Fait voir à tous les yeux, de plus en plus parfait !
Suis, dans l'immense espace, à travers leur carrière,
Ces millions de corps, si loin de l'humble terre,
Ne semblent-ils pas dire, en forçant ton émoi,
Pense à ton créateur, dont nous suivons la loi !
Puisqu'à nous contempler, ce grand éclat attire,
Profite de l'élan, qui t'émeut et t'inspire ;
Et si tant de splendeurs en nous ne disent rien,
Du moins, dans l'infini, dans son sublime entrain,
De clartés en clartés, à travers la matière,
Nous portons l'homme à Dieu, seul sa cause première.
Et qui donc oserait invoquer le hasard ?
Et qui resterait froid, en face de tant d'art ?
Non, non, mon Dieu, sur toi point de doute possible,
Tout vient de ta puissance, elle est partout visible⁹¹⁴ !

Le premier vers de ce passage est remarquable par la superposition latente des voix : tandis que le poète prétend convaincre l'incroyant par la beauté du chant poétique, la voix de Dieu entend charmer les hommes par les merveilles de la création. Le registre sublime, mot lâché au milieu du passage, accompagne une dynamique d'élévation suggérée par le rythme des vers (« de clartés en clartés ») et par l'isotopie du voyage. En renversant habilement le motif de la polarité verticale qui caractérise la cosmologie chrétienne, l'auteur suggère qu'entrer dans la dimension cosmique en se projetant par l'esprit dans l'univers dévoilé par la science, c'est entrer dans le monde divin.

Nous n'avons exposé qu'un petit nombre des multiples lignes de défense déployés par les poèmes cosmologiques en faveur de la croyance⁹¹⁵, mais chacun de ces arguments fait effort pour

⁹¹² Paul Danos (18..-1917) fut médecin militaire, auteur d'un ouvrage sur la *Pathogénie des abcès de l'encéphale*. Ironiquement, il mourut au front durant la Première Guerre mondiale.

⁹¹³ Le début de l'extrait (jusqu'au vers « Fait voir à tous les yeux, de plus en plus parfait ! ») correspond à un discours prononcé par Dieu. La voix du poète succède à celle de la divinité.

⁹¹⁴ P. Danos, *L'Erreur et la fascination du siècle. L'impie confondu par la science, en vers français*, Vincennes, impr. Elzévirienne de A. Labiche, 1883, p. 7-8.

contredire le matérialisme athée avec les armes du savoir scientifique. De ce point de vue, les interprétations de toutes les récentes avancées de la science de l'univers sont réversibles, et donnent autant d'arguments aux détracteurs qu'aux défenseurs de la foi.

b) La loi de la renaissance des mondes

Dans le débat sur la légitimité des cosmologies matérialistes ou théologico-finalistes, plusieurs phénomènes astronomiques sont convoqués de façon privilégiée. Parmi ceux-ci, on compte d'abord et surtout la mort programmée des étoiles, conséquence du mécanisme de l'entropie défini par le deuxième principe de la thermodynamique selon Rudolf Clausius au milieu du siècle⁹¹⁶. Bien avant lui, Newton avait envisagé la possibilité d'une auto-destruction de l'univers par la progressive diminution du mouvement, et lui avait apporté une solution théologique radicale, à l'origine de nombreuses critiques formulées contre les *Principia*. Comme l'écrit Jean Ehrard, au sujet de la conservation du mouvement :

Newton insiste en effet sur l'insuffisance de toute explication mécaniste de la nature. Pour lui l'attraction ne relève pas de la mécanique, puisqu'elle est relative non pas à la surface des corps, comme l'aurait voulu un mécanisme géométrique, mais à leur quantité de matière, celle-ci étant abstraitement conçue comme ramassée au centre de chacun d'eux. Il est vrai que Newton n'est pas plus disposé que Descartes à admettre la possibilité physique d'une action à distance : à son avis l'attraction s'explique soit par une intervention directe de Dieu, soit par la médiation de l'éther. Mais cette dernière hypothèse ne constitue pas un retour inavoué à la matière subtile des cartésiens ; à la suite de Henri More, Newton est tenté de définir l'éther comme une substance spirituelle, et s'il s'abstient finalement de se prononcer sur sa nature, il ne craint pas d'affirmer que l'éther contient les « principes actifs » qui sont nécessaires, selon lui, à la marche de l'univers. C'est là un point fondamental de divergence entre Newton et Descartes. Le monde de Newton n'est pas régi par le principe de la conservation de l'énergie, préfiguré au contraire dans le système de Descartes par le principe de la conservation du mouvement. La dureté des atomes qui se heurtent dans le vide newtonien fait que la quantité globale de mouvement ne cesse de diminuer dans l'univers. Abandonnée à elle-même, la nature tendrait donc irrésistiblement au repos et à la mort⁹¹⁷.

Le recours à une figure divine n'est pas, pour Newton, un moyen de résoudre à peu de frais les irrégularités constatées dans son système : c'est un élément logique et fondamentalement nécessaire de sa cosmologie. L'idée d'une confiance en Dieu à l'encontre du mécanisme de l'entropie ou de la mort des étoiles est donc, pour le XIX^e siècle, constitutive du modèle de la cosmologie moderne

⁹¹⁵ Un autre exemple significatif que nous n'avons pas développé est donné par A. Mallié, *Les Astres témoins*, Besançon, impr. de Paul Jacquin, 1899.

⁹¹⁶ Voir au chapitre 4, la n. 692 (p. 230).

⁹¹⁷ J. Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 128.

avant Einstein. Il est alors logique que Newton soit cité comme un exemple de réussite intellectuelle et théologique pour les poètes croyants de tous bords. L'astronome est tantôt un prophète, mage et voyant pour Victor Hugo⁹¹⁸, tantôt un génie confirmant le bien-fondé de la foi chrétienne pour Lamartine⁹¹⁹.

Pour les auteurs rationalistes, cet acte de foi ne suffit pas toujours pour répondre à l'angoisse suscitée par le phénomène de la mort stellaire. L'extinction programmée de notre soleil – à laquelle certains refusent d'ailleurs de croire⁹²⁰ – est souvent évoquée comme la preuve d'un irrémédiable désenchantement du monde⁹²¹. Pourtant, ce phénomène a pour corollaire la renaissance possible des astres, grâce aux lois qui régissent la matière. Si la race humaine est vouée à disparaître dans une échelle de temps relativement longue, le principe de la pérennité de la création des mondes contrecarre celui de la mort du cosmos. L'importance de la question tient notamment au fait que l'idée d'une destruction de la création entière contredit celle d'éternité, attribut de Dieu par excellence. Replacer le mécanisme de destruction des astres dans une dynamique circulaire de mort et de renaissance permet de préserver un élément essentiel à la définition du pouvoir divin. C'est cet optimisme qui transparaît notamment dans les ouvrages de vulgarisation de Camille Flammarion, ouverts au finalisme religieux. Dans l'*Astronomie populaire*, après avoir évoqué l'extinction inéluctable des étoiles, il suggère une issue rassurante :

Faut-il en conclure que, dans ces fins successives, l'univers ne sera plus un jour qu'un immense et noir tombeau ? Non : autrement, depuis l'éternité passée, il le serait déjà. Dieu a dû créer dès le premier instant de son existence, c'est-à-dire éternellement ; et il ne cessera pas de créer mondes et êtres ; autrement dit, les forces de la nature ne peuvent pas rester inactives. Les astres ressusciteront de leurs cendres. La rencontre des débris antiques fait jaillir de nouvelles flammes, et la transformation du mouvement en chaleur recrée des nébuleuses et des mondes. La Mort universelle ne règnera jamais⁹²².

⁹¹⁸ Voir dans *La Légende des siècles*, « Ténèbres », *op. cit.*, p. 490 ; « Plein ciel », *op. cit.*, p. 721 ; « Les Grands morts », *op. cit.*, p. 941.

⁹¹⁹ Lamartine écrit même dans son *Cours familier* que « [l]es pères de la physique moderne, Descartes, Bacon, Newton, Leibniz, Laplace, se rapprochent d'Aristote toutes les fois qu'ils s'approchent de la vérité. » Il en veut pour preuve la conclusion théologique que Newton donne à son système : « Les mouvements uniformes des planètes et les mouvements des comètes ne peuvent avoir des causes mécaniques, puisque les comètes se meuvent dans des orbites fort excentriques, et qu'elles parcourent toutes les parties du ciel. Newton en conclut que cet admirable arrangement du soleil, des planètes et des comètes ne peut être que l'ouvrage d'un être tout-puissant et intelligent ; et, comme le monde porte l'empreinte d'un seul dessein, il doit être soumis à un seul et même être. / Cet être unique et infini, c'est Dieu, qui n'est pas l'âme du monde, mais qui est le seigneur de toutes choses, parce qu'il règne sur des êtres pensants, qui lui sont soumis dans leur adoration et leur liberté. » (CIII^e entretien, Paris, Firmin Didot frères, 1864, vol. 18, p. 208-209) Rapportant Newton à Aristote, père de la cosmologie chrétienne, Lamartine semble vouloir faire de l'auteur des *Principia* un champion de la science concordiste.

⁹²⁰ Voir A. Bertout, « Promenade nocturne », *De la terre au ciel, poésies*, Paris, L. Sauvaire, 1903, p. 201.

⁹²¹ Voir au chapitre 4, « Le thème de la mort des mondes » (p. 219-245).

⁹²² C. Flammarion, *L'Astronomie populaire*, *op. cit.*, p. 104.

Ce type de développements est relativement inédit dans les ouvrages de vulgarisation astronomique. Nous l'avons vu, Arago, abordant la thématique des étoiles éteintes, n'en parlait pas. Auguste Comte non plus dans le *Traité philosophique d'astronomie populaire*, ni Amédée Guillemin dans *Le Ciel*⁹²³. Flammarion n'a pas été le seul à s'élever contre l'idée d'une cosmologie nihiliste gouvernée par la mort. Cependant, parmi les poètes qui abordent cette question à partir des années 1880, plusieurs le font en reprenant les termes de l'*Astronomie populaire*, voire en dédiant directement leur texte à l'astronome. C'est le cas de Maurice Largeris qui, à la suite de Flammarion, évoque ce thème dans trois poèmes des *Chants du Kosmos* (1890) : « Destin des mondes », « Notre soleil » et « Les astres à l'homme ». Dédié à l'auteur des *Merveilles célestes*, le premier texte convoque le motif de la mort des étoiles, et explique le mécanisme de leur renaissance par le choc d'une comète qui vient raviver les mondes :

Mais ce n'est pas encor la fin de votre histoire.
Mondes qu'ensevelit la nuit horrible et noire ;
Car je vois s'élancer des profondeurs des Cieux
Une énorme comète au front audacieux.
Je la vois entraîner le Soleil dans sa course.
Dans l'Espace, au-delà des régions de l'Ourse,
Et t'emporter aussi, cortège ténébreux,
Dans son vol effréné, rapide, aventureux.
Puis, soudain, dans un choc inouï, formidable,
Et de tous les côtés de l'éther insondable,
Projetés, calcinés ou volatilisés,
Enflammés ou fondus, déformés ou brisés,
Vos restes s'en iront, nouveaux aérolithes,
S'enfoncer dans le sol de quelques satellites
De soleils non éteints, où bientôt ramassés,
Peut-être, en un musée, on les aura classés,
Sans jamais soulever le voile du mystère
De votre provenance, éclats d'une autre terre !...

Et dans le même temps, combien d'astre naîtront
Dans l'espace, et combien aussi disparaîtront⁹²⁴ !

Largeris développe en quelques vers l'hypothèse cosmogoniste suggérée dans l'*Astronomie populaire*, inscrivant les catastrophes cosmiques dans un cycle éternel de re-création. Mais l'auteur s'attache aussi à ramener les phénomènes les plus irréprésentables à des réalités connues du lecteur parisien de l'époque, l'inscrivant dans une actualité scientifique double, entre la référence à Flammarion et l'allusion aux morceaux de météorites. L'avenir des aérolithes issus de désintégrations astrales évoque en effet une réalité sociale de l'époque : les premières expositions

⁹²³ Voir au chapitre 4, les p. 220-223.

⁹²⁴ M. Largeris, « Destin des mondes », *Les Chants du Kosmos*, Paris, Comptoir d'édition, 1890, p. 83-84.

de débris du ciel dans les musées d'histoire naturelle. C'est par eux que le public fut définitivement convaincu de la réalité des pierres « tombées du ciel », au sujet desquelles un doute plane encore au milieu du siècle.

Comme souvent, cependant, la personnification de la comète « au front audacieux » rejoint la métaphore de l'astre errant en symbole de la liberté ou de la Révolution – *topos* rendu populaire par certains poèmes de Victor Hugo tels que « Là-Haut ». En effet, les comètes sont fréquemment convoquées en poésie comme des métaphores de l'ordre politique pendant et après les bouleversements révolutionnaires : leurs trajectoires, étrangères à l'ordre du système solaire, les rendent comparables aux événements exceptionnels de 1789 ou 1848. L'hypothèse d'un renouvellement de la vie dans le cosmos par les catastrophes cométaires peut apparaître comme la métaphore d'une nécessaire régénération politique après la perte des idéaux monarchiques. De fait, depuis le siècle précédent, on considère parfois que le rôle des comètes est de fertiliser l'univers. Cette opinion est relayée dans la *Théorie de la Terre* (1749) et *Les Époques de la nature* (1778) de Buffon⁹²⁵, et on la retrouve indirectement dans la personnification de la comète en « fille publique⁹²⁶ » de l'univers chez Victor Hugo. De même, sous la plume de Largeris, le bouleversement impliqué par la comète est associé au mouvement de l'histoire. Son mouvement erratique, rapporté à une forme de dissidence, est également source de régénérescence. Dans « Destin des mondes », et contre toute vraisemblance scientifique, elle emporte le Soleil et la Grande Ourse vers les « profondeurs des Cieux ». Dans « Notre soleil », c'est l'étoile elle-même qui rêve d'épouser le mouvement de l'astre errant vers l'inconnu :

Peut-être que plus tard, en mon cours ténébreux,
Je pourrai rencontrer quelque comète énorme,
Et comme tout aux lois célestes se conforme,
Je la suivrai dans son voyage aventureux.
Et grâce à la vitesse, en ma course rapide,
Bientôt je reprendrai ma puissante chaleur,
Et j'étincellerai de nouveau, vaste fleur

⁹²⁵ Voir J.-P. Verdet, *Aux origines du monde*, Paris, Seuil, 2010, p. 61-70. Il est à noter cependant que cette théorie ne fut reprise ni par Flammarion, ni par Arago. En effet, l'un et l'autre luttaient contre l'idée répandue que le choc d'une comète avec la Terre pouvait être assez violent pour mettre en danger la vie sur notre planète ; il était donc logique que Flammarion, notamment, n'approuve pas les hypothèses catastrophistes en général. L'univers de Flammarion est un monde rassurant où les lois cosmologiques s'appliquent avec régularité. Pourtant, l'hypothèse d'une violente fin du monde avait un grand succès en littérature, dans les romans d'anticipation comme dans certains poèmes, comme nous l'avons vu au chapitre 4.

⁹²⁶ V. Hugo, « Là-Haut », *op. cit.*, p. 492-494. Nous reviendrons sur ce texte au chapitre 6 (p. 424-425). On trouve encore une opinion comparable chez Fourier, qui définit les comètes comme les véhicules des âmes de planètes défuntes en marche vers leur réincarnation : « Lorsqu'une âme planétaire se sépare de son globe défunt, elle s'adjoint à une jeune comète non encore implanée [*sic*]. [...] Lorsque la comète est mûre et suffisamment raffinée, on l'implane, et son âme recommence une carrière d'harmonie sidérale » (C. Fourier, *Traité de l'association domestique agricole*, Paris, Bossange / P. Mongie, 1822, vol. 1, p. 248).

Écluse dans l'Éther palpitant et limpide⁹²⁷ !

Dans une perspective déiste digne de Flammarion, la confiance en la possible régénération des astres s'apparente à un acte de foi, comparable à celui du Soleil qui attend l'heure de sa renaissance. Annonçant le renouvellement des cieux dans le poème « Destin des mondes », l'auteur demande à l'hypothétique lecteur : « Ton esprit, ce jour-là, doutera-t-il encore⁹²⁸ ? »

Marc Bonnefoy, quant à lui, n'adresse pas son poème à Flammarion, mais fait de Newton la caution scientifique directe d'un discours comparable dans le *Poème du XIX^e siècle* (1888) précédemment évoqué⁹²⁹. Dans le cadre de l'initiation cosmologique menée par la figure de l'astronome, le siècle pose avec inquiétude la question de la mort des mondes ; mais Newton le rassure sur la permanente renaissance des astres au sein de l'univers :

Non, non, puisque la Mort renouvelle la Vie !
Tu le vois : du rayon l'ombre est partout suivie.
Ne crains pas que les cieux se dépeuplent un jour ;
Ne crains pas qu'à jamais leur lumière se voile :
Quand un vieil astre y meurt, c'est pour revivre étoile,
Cercueil et berceau tour à tour,

Dans le Ciel tout revit, les astres et les âmes.
Innombrables soleils aux radieuses flammes,
Que de fois par la Mort vous fûtes transformés !
Que de fois, épuisés, sans rayon et sans gloire,
Ensevelis au fond de la nuit la plus noire,
Vous avez été rallumés !

Tu vas le contempler ce spectacle sublime ;
Tu vas voir des soleils, cadavres de l'abîme,
Se dissoudre en laissant des germes d'univers !
Qu'à tes regards le temps siècle à siècle s'efface,
Et que les horizons qui te ferment l'espace
Jusqu'à l'infini soient ouverts⁹³⁰ ! ...

La dimension persuasive du discours transparait dans les anaphores et l'usage d'une ponctuation forte. Certaines métaphores célèbres de la *Légende des siècles* réapparaissent également dans le motif de la lumière, du « rayon » à « l'ombre ». Comme pour Largeris, cependant, la renaissance des mondes, personnifiés par la mention des objets emblématiques du cycle de la vie humaine (le « cercueil » et le « berceau ») est expliquée par des fragments d'hypothèse catastrophiste interprétée dans le sens d'un finalisme chrétien :

⁹²⁷ M. Largeris, « Notre Soleil », *Les Chants du Kosmos*, op. cit., p. 147-148.

⁹²⁸ « Destin des mondes », *ibid.*, p. 86.

⁹²⁹ Voir au chapitre 2, p. 109-110.

⁹³⁰ M. Bonnefoy, *Le Poème du XIX^e siècle, ou le doute (fragments)*, op. cit., p. 51-52.

De cette nébuleuse, âme qui ressuscite,
D'autres globes naîtront, aux astres morts pareils ;
Et c'est ainsi que Dieu dans le Ciel sans limite
Éteint et tour à tour rallume les soleils...

Or dans certains cas, le recours à une figure divine pour expliquer la renaissance des mondes prend le pas sur l'explication scientifique, éclipsant toute référence à d'éventuelles catastrophes cosmiques régénératrices. Pour Paul Fernore⁹³¹, par exemple, la re-création des astres est évoquée sans précision, comme s'il s'agissait d'un axiome. Dans « La mort du soleil », le poète refuse de considérer la fin des mondes comme un mécanisme entropique sans résolution, parce que la vie est le principe dominant le cosmos.

Un soleil agonise, une planète est morte,
Un globe se disperse aux abîmes lointains,
Un atome est glacé. Mais qu'importe ? qu'importe
Une étoile qui tombe ou des soleils éteints ?

La mort n'existe pas ; la vie une emplit l'être ;
Rien ne s'anéantit dans sa calme unité.
Le troupeau d'univers que le soleil fait paître
Est un léger frisson dans son immensité.

À l'heure où le pasteur se couvrira d'une ombre,
Où le troupeau courra plein des vagues sommeils,
À travers les troupeaux des étoiles sans nombre,
L'universelle vie emplira les soleils⁹³².

Bien que la religion ne soit pas au cœur de ce passage, la métaphore pastorale, filée dans la dernière strophe, évoque un imaginaire chrétien rassurant : les planètes sont comme les brebis du soleil-pasteur autour duquel elles gravitent. Tel le Christ voué à mourir et ressusciter, le soleil doit s'éteindre et renaître, sous une autre forme, selon le rythme de la vie universelle. La valeur des temps dans le poème de Fernore, du présent de description à celui de vérité générale, suggère en filigrane un *ethos* de croyant. Quant au futur prophétique sur lequel se clôt l'extrait, il fait de la déclaration finale un acte de foi proclamant l'éternité des cycles cosmiques.

Plus finaliste encore, Auguste Bertout⁹³³ fait paraître en 1903 un recueil dont le titre, *De la Terre au ciel*, rappelle celui de Jean Reynaud⁹³⁴. L'hommage à la « philosophie religieuse » se double

⁹³¹ Paul Fernore est un auteur inconnu. Il ne fit jamais paraître qu'un seul recueil, *Les Clairs de Lune*, aux alentours de l'essor de la vulgarisation astronomique.

⁹³² P. Fernore, « La mort du soleil », *Les Clairs de Lune*, Paris, Charles Noblet, 1887, p. 164-165.

⁹³³ Auguste Bertout était commandant de l'armée française. Il étudia les sciences et fut dans ses dernières années un auteur prolifique du milieu parisien, commenté par *Le Temps* (1894) – qui lui reprocha d'ailleurs le caractère trop philosophique de ses œuvres. Son recueil le plus connu est *Simple poèmes* (1892), mais il signe également des *Fleurs cueillies sur l'éternel chemin*, des « pastels » intitulés *Au courant de la vie*

d'une référence interne aux enjeux métaphysiques des phénomènes cosmiques. Dans « Promenade nocturne », Bertout refuse de croire à la mort des mondes pour la raison évoquée par Flammarion quarante ans plus tôt dans la *Pluralité des mondes habités* : Dieu doit avoir pourvu à cette éventualité. Créateur d'un univers parfait à son image, il n'a pu que proclamer l'éternité de la vie dans le cosmos. Au sujet des étoiles, Bertout interpelle le lecteur :

En voyant leur splendeur, qui croira que ces astres,
Aux superbes regards seront pris par la mort ?
Voyez-vous le mal fait par de pareils désastres !
Mais, sans nul doute, Dieu veillera sur leur sort.

Il ne leur aurait pas donné telle influence
Sur le destin du monde et de ses habitants,
S'il devait terminer soudain leur existence,
Et priver les cieux de ces phares éclatants.

À telle mort, mon cœur ne voudra jamais croire !
Dieu n'aurait pas créé des astres si puissants
Pour ne leur accorder qu'une vie illusoire,
Et bientôt les jeter dans les sombres néants⁹³⁵.

L'évocation de Dieu, la répétition du verbe *croire* de même que l'usage du futur (« Dieu veillera sur leur sort ») semble suggérer que, pour Bertout, le dernier mot de la temporalité des cosmogénèses n'appartient pas aux savants, mais bien aux croyants. Formulée en termes finalistes, la question de la renaissance des mondes engage donc une confiance en la création, et implicitement, en son Créateur, ce qui constitue un renversement direct de la logique chrétienne. Pour cette raison, les hypothèses diverses sur la mort des étoiles et la fin du monde sont tantôt infirmées, tantôt adoucies, et contribuent toutes à prouver la magnificence du monde, à l'image de la perfection divine⁹³⁶.

c) Beautés de la spectroscopie : une preuve de l'unité du cosmos

Dans la tradition dogmatique, le pouvoir de Dieu transparait dans les merveilles de la nature ; réciproquement, dans de nombreux poèmes du XIX^e siècle, c'est la nature et sa connaissance qui doivent révéler la sagesse divine. Dans ces conditions, les découvertes scientifiques les plus

(1896), des *Délassements poétiques* (1891), et de nombreux autres recueils (*Fauvettes et corbeaux*, 1894 ; *Fleurs décloées*, 1895 ; etc.).

⁹³⁴ J. Reynaud, *Terre et ciel. Philosophie religieuse, op. cit.*

⁹³⁵ A. Bertout, « Promenade nocturne », *De la Terre au ciel, poésies, op. cit.*, 1903, p. 201.

⁹³⁶ Sur ce thème, voir aussi, plus tôt dans le siècle, O. J. Richard, *Miscellanées : poésies* : « Non, chaque étoile d'or est comme un arbre immense, / Portant de nombreux fruits en son feuillage dense ; / Qu'un fruit tombe et, bientôt, un autre fruit renaît » (Rochefort, impr. de C. Thèze, 1867, p. 83).

inattendues peuvent faire l'objet d'interprétations concordistes, à commencer par l'unité de la Création telle qu'elle apparaît avec la spectroscopie astronomique. Si les conclusions de l'analyse spectroscopique des étoiles sont interprétées par certains poètes comme la marque d'une uniformité monotone au sein de l'univers⁹³⁷, elles peuvent signifier pour d'autres la merveilleuse découverte de la communauté des mondes dans le cosmos. Le prêtre italien Angelo Secchi, directeur de l'Observatoire de Rome et membre correspondant de l'Institut de France, incarne une telle conception, plus optimiste, de cette technique d'observation.

Né en 1818, Secchi se passionne très tôt pour la science, et en particulier pour l'astronomie, au cours d'un séjour à Washington. Rappelé à Rome en 1850, il est en charge de l'Observatoire, qu'il fait entièrement reconstruire. Ses premiers travaux d'observation datent de 1851, à l'occasion d'une éclipse de Soleil, et il passera une longue partie de sa carrière à étudier cet astre. Mais 1859 constitue un tournant dans ses travaux : cette année-là, Kirchhoff applique les théories de Fraunhofer à l'astronomie. Il démontre que les raies noires observées dans le spectre solaire sont l'effet de l'absorption de la lumière sous l'action de composés chimiques⁹³⁸. La première analyse spectrale du soleil attire l'attention de nombreux savants, mais l'intérêt que lui porte Angelo Secchi dépasse de très loin la simple curiosité scientifique. L'une de ses ambitions dans la poursuite de telles recherches est de démontrer la profonde unité du cosmos, expliquée par la cause première et nécessairement divine de la Création. Dans *Les Étoiles*, ouvrage paru en 1879, il affirme que si les étoiles doubles témoignent de l'unité de la force, la spectroscopie prouve celle de la matière⁹³⁹. Quinze ans plus tôt, il développait déjà ces convictions dans *L'Unité des forces physiques. Essai de philosophie naturelle*, dont le succès français date de sa première parution italienne en 1864 :

[...] Un simple coup d'œil, jeté sur les résultats obtenus au prix d'efforts sans cesse renouvelés, nous apprend que dans la nature tout se lie, et que tous les phénomènes de l'univers sont les innombrables anneaux d'une chaîne unique.

Lorsqu'on remonte ainsi aux principes fondamentaux, lorsqu'on cherche quelles sont les causes directes des phénomènes, on arrive bien vite à reconnaître la nécessité d'une Cause première, qui, par sa seule volonté, a dans l'origine assigné aux actions leurs limites d'intensité et a déterminé leur direction. L'homme ne peut que scruter cette première volonté du Créateur de laquelle découle comme effet médiat tout ce qui se présente à nos regards ; si, lors de l'examen d'une machine, nous exaltons d'autant plus l'habileté de l'artiste que le principe d'action est plus simple et que l'intervention de la main du machiniste est moins souvent nécessaire, combien plus devons-nous admirer l'œuvre de l'éternel Architecte⁹⁴⁰.

⁹³⁷ Nous renvoyons aux analyses du chapitre 4 (« Analyse spectrale et composition stellaire : une leçon cruelle sur la banalité du monde », p. 216-219).

⁹³⁸ A. Secchi, *Les Étoiles. Essai d'astronomie sidérale*, Paris, Librairie Gerber Baillière et C^{ie}, 1879, vol. 1, p. vi-viii.

⁹³⁹ *Ibid.*, vol. 2, p. 79.

⁹⁴⁰ *Id.*, *L'Unité des forces physiques. Essai de philosophie naturelle*, trad. Dr Deleschamps, Paris, F. Savy, 1869, p. 693-694.

Cette conception concordiste de la science fait de l'abbé astronome un modèle pour le poète Olivier Jules Richard, qui revendique la réconciliation définitive du savoir et de la foi dans un poème sur « La pluralité des mondes » :

Galilée et Secchi sont pleins du même esprit !
Nous laissons, loin de nous, l'antique barbarie.
L'univers, tout entier, devient notre patrie,
L'étude de ses lois n'est plus l'impiété⁹⁴¹.

Mais une telle conception de la science comme de la spectroscopie est aussi l'opinion de nombreux savants chrétiens français, tels que le géologue Villeneuve-Flayosc. Ce dernier écrit, dans un discours de 1873 intitulé *La Poésie de la science*, que

La vue détrône la balance, et l'analyse lumineuse étale sous nos yeux la substance du soleil et des plus lointaines étoiles. Ainsi, à des distances effrayantes, nous sont manifestés les secrets de la terre qui constitue les mondes ; ainsi nous est dévoilée l'unité matérielle de la création tout entière, unité matérielle des corps et des forces, saisissante image de l'unité de la substance spirituelle du Souverain Créateur⁹⁴² !

L'idée d'une cohérence profonde de l'univers dépend donc très largement de celle d'une cause première, nécessairement divine. De ce point de vue, les savants chrétiens, mais aussi les poètes, trouvent en la spectroscopie une preuve supplémentaire de l'existence d'un grand Architecte, garant de l'unicité du cosmos. Dans *Le Ciel* (1871), Charles Bouchet chante cette unité sur le mode de l'émerveillement. Après avoir indiqué dans la préface qu'il entendait décrire les beautés de l'univers avec les acquis de la science, l'auteur revendique la spectroscopie comme un moyen de révéler à l'observateur la sublime unité des mondes. S'adressant au Soleil dont il entend percer les secrets, il affirme :

Nous te vaincrons par ta propre lumière ;
Déjà tu sais qu'en deux tubes jumeaux
Nous enfermons cette belle courrière,
En la brisant sur un prisme en faisceaux,
La transformant de splendide manière,
Nous évoquons ton spectre aux sept couleurs.
Parmi ces tons plus riches que les fleurs,
Des traits brillants ou des lignes obscures
Frappent nos yeux, indices délateurs,
Montrant au sein des flammes les plus pures
Le moindre vol d'atomes étrangers.

⁹⁴¹ O. J. Richard, *Miscellanées : poésies*, op. cit., p. 82. Olivier Jules Richard (1836-1896) était botaniste de profession, spécialiste des lichens. Il occupa aussi brièvement les fonctions de procureur de la République.

⁹⁴² H. de Villeneuve-Flayosc, *La Poésie de la science*, op. cit., 1873, p. 7.

Or, sur la foi de ces prompts messagers,
 Nous avons lu sans peine en ta fournaise
 Et reconnu nos terrestres métaux ;
 Le dur nickel, le pâle manganèse,
 Le fer surtout, auteur de tant de maux,
 De tant de biens, et l'infusible chrome,
 Le sodium et dix autres encor,
 Simples vapeurs, habitent ton royaume.
 Mais, ô Soleil, tu ne connais point l'or,
 L'or, ton métal, non plus l'argent avare ;
 Le cuivre même est chez toi chose rare.
 Tel tu parais, et si je ne m'égare,
 Dès lors un grand problème se résout :
 Toujours semblable et la même partout
 Est la matière, étoffe universelle.
 Ce roi puissant d'où la vie étincelle
 Sur toute sphère et tout être debout,
 Nous est uni dans son ample structure,
 Par des liens de commune nature⁹⁴³.

La technique de l'analyse spectroscopique, dont l'apparence est suggérée par les « traits brillants » et les « lignes obscures », est évoquée avec une précision remarquable pour l'époque. En effet, le poème paraît six ans seulement après la découverte de la composition du soleil par Bunsen et Kirchhoff grâce à ce procédé. Certes, des exemples visuels de ces résultats sont présents dans les ouvrages de vulgarisation de Camille Flammarion qui utilise abondamment le support photographique – mais ils apparaissent surtout à partir des années 1880⁹⁴⁴. Cette référence, précisée par une note renvoyant à une notice de Delauney sur la « Constitution de l'univers », est donc frappante par son réalisme. L'auteur exploite le registre des *mirabilia* à travers une connaissance précise et documentée de l'analyse spectroscopique. On remarque également un effort pour dépasser les traditionnelles métaphores astrales, notamment la célèbre association alchimique du Soleil et de l'or, rappelée par l'assonance en [o] du vingtième vers : « Mais, ô Soleil, tu ne connais point l'or ». De même, la richesse chromatique des astres analysés dépasse les images morales convenues depuis les textes du siècle précédent, faisant du ciel un jardin merveilleux (« Nous évoquons ton spectre aux sept couleurs, / Parmi ces tons plus riches que les fleurs »).

Or, dans le poème de Bouchet – comme chez Flammarion –, la question de l'unité du cosmos s'inscrit dans une pensée de la pluralité des mondes habités, et par extension, d'une survie de l'âme dans d'autres sphères. La dernière strophe est donc consacrée à Dieu, ou plutôt, à « l'espoir d'un

⁹⁴³ C. Bouchet, *Le Ciel*, op. cit., p. 6-7.

⁹⁴⁴ Voir C. Flammarion, *Astronomie populaire*, op. cit., p. 395-397. Nous reproduisons une de ces illustrations en annexe 1, illustration n° 3 (p. 707).

Arbitre suprême » qui serait pour le monde « une ancre immobile »⁹⁴⁵. Pour d'autres poètes, si la spectroscopie ne sert pas toujours à démontrer l'existence de Dieu, elle offre généralement un contre-argument au désenchantement du monde. Elle prouve que l'humanité marche bien sur la voie de tous les progrès par la science. Ce motif permet donc de préserver une cosmologie optimiste qui, si elle n'est plus celle de la religion, n'en dément pas moins les philosophies du néant, matérialistes et sécularisées⁹⁴⁶.

Si un même exemple peut être convoqué en faveur d'arguments contradictoires (par exemple pour la spectroscopie), c'est que la science de l'univers fait l'objet d'instrumentalisations puissantes en poésie dans le débat sur la fin des croyances et le désenchantement du monde. La valeur de toute connaissance cosmologique apparaît comme réversible, et ce qui semble à certains la preuve la plus flagrante d'un triomphe de la matière au sein de l'univers apparaît pour d'autres comme le principe sur lequel bâtir une cosmologie religieuse : Jean-Marie Guyau dénonce l'uniformité du monde dévoilée par la spectroscopie, quand Charles Bouchet s'en réjouit ; Émile Chevé décrit en termes dramatiques la fin des mondes, quand Largeris les fait renaître ; Louise Ackermann interprète les lois qui régissent le cosmos comme les formules mêmes de la fatalité, quand Paul Danos y voit la preuve de l'infinie sagesse de Dieu. Ces phénomènes d'opposition sont constants jusqu'à la fin du siècle, bien qu'ils tendent à définir deux pôles allant d'une voie moderniste à une tendance conservatrice. Certains acceptent les conséquences religieuses de l'épisode révolutionnaire et du contexte philosophique qui l'a favorisé ou prolongé, d'autres sont attachés aux arguments concordistes et conciliateurs popularisés par l'abbé Pluche ou l'abbé Moigno. Ces poèmes sont d'autant plus conservateurs en apparence qu'ils reprennent généralement les métaphores et les arguments des Écritures ou des Pères de l'Église : les *mirabilia*, le finalisme ou l'unité de Dieu.

Or Lamartine est un cas à la fois particulier et exemplaire dans les rangs de la poésie conciliatrice et conservatrice, à deux titres : d'un côté, sa poésie témoigne d'un intérêt réel pour la connaissance scientifique, mais elle préserve à tous les instants une primauté de la croyance (et de l'image poétique) sur la méthode des sciences, en lui sacrifiant parfois l'exactitude ; d'un autre, les descriptions du ciel et du cosmos, qui ont si fortement contribué à la renommée de l'auteur,

⁹⁴⁵ C. Bouchet, *Le Ciel*, op. cit., p. 21.

⁹⁴⁶ Voir le poème de Mario Taconnet, élève de rhétorique du Lycée Fontanes, qui fait paraître chez Lemerre un poème sur *La Science* : « Du soleil il [l'homme] le [le Ciel] force à trahir le mystère, / À dire quels métaux, quels gaz en fusion / Nourrissent ce brasier de vie et de lumière ! » (*La Science, vers lus au banquet de la saint Charlemagne, le 6 février 1875*, Paris, Lemerre, 1875). Voir aussi Georges Renard*, *La Poésie de la science*, lauréat du concours de l'Académie française : « Après mille ans et plus sur ce globe il [le rayon de lumière] arrive, / Je l'arrête et le force à dire quel métal / Bout dans la masse en feu de son astre natal » (Paris, Lemerre, 1879, p. 11).

reposent également sur une conscience aiguë du « doute » religieux, motivant l'écriture et la contemplation par laquelle le poète affirme souvent chercher une confirmation de sa foi.

II. LE COSMOS DE LAMARTINE : UNE POÉSIE DU « DÉISME RATIONNEL⁹⁴⁷ »

Lamartine avançait en âge et, comme on ne l'a pas oublié, a quitté la vie en 1869, à l'âge de 79 ans. C'était un beau vieillard, entouré d'admiration et de respect, avec le regret qu'il fût tombé, par sa faute, dans une véritable misère, harcelé sans cesse par ses créanciers. Son spiritualisme était plus chrétien que celui de Jean Reynaud. Les sentiments qu'il exprime dans ses poésies sont surtout des interprétations humaines : c'est nous qu'il voit dans la Nature plutôt que la Nature elle-même. Il semble que, dans son esprit, les étoiles aient été créées pour nos yeux. C'est une sorte d'anthropomorphisme perpétuel⁹⁴⁸.

Ce jugement, à la fois élogieux et sévère, prononcé par Flammarion au début du XX^e siècle, n'est peut-être pas à prendre au pied de la lettre. Il a pourtant un double mérite : le premier est de rappeler la longévité de l'héritage poétique de Lamartine, qui continue d'écrire jusque dans les années 1860 – alors qu'on aurait tendance à lire chacun de ses poèmes au prisme des *Méditations*, parues quarante ans plus tôt ; le second est de résumer la lecture qu'on a longtemps faite de ses œuvres, entre élan religieux, effusion des sentiments et naturalisme rousseauiste. De fait, Lamartine est un auteur canonique, et ses recueils sont parfois réduits à des *topoi* qu'il a contribué à rendre pérennes, comme le prétendu clair de lune du « Lac⁹⁴⁹ », ou le soir qui consolerait de la douleur du deuil. Or, le paysage nocturne de Lamartine n'est pas seulement un écran sur lequel se projette une intériorité souffrante ou amoureuse. Certaines représentations de la nuit, dès la première parution des *Méditations*, engagent des considérations astronomiques plus ou moins précises, mais bel et bien présentes.

Lamartine n'est pas pour autant un défenseur de l'union des lettres et des sciences, loin de là. En témoigne le débat dans lequel il affronte Arago à la Chambre des députés en 1837, évoqué au chapitre 1. Nous avons vu comment Lamartine défendit la prééminence des belles-lettres contre l'astronome, en affirmant que la perte des langues anciennes signifierait la mort de « l'humanité tout entière⁹⁵⁰ ». Ce point de vue radical correspond à une aversion peut-être moins dirigée contre certains savoirs de la science que contre son langage, et surtout, son absence de profondeur métaphysique, comme le suggèrent les travaux des biographes, mais aussi plusieurs passages du

⁹⁴⁷ Nous empruntons l'expression à Marius-François Guyard. Voir plus bas.

⁹⁴⁸ C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, *op. cit.*, p. 243.

⁹⁴⁹ Le poème « Le Lac » ne fait pas directement allusion à l'astre lunaire ; la voix du poète s'adresse à la *nuit*, consolatrice et témoin de son malheur. En revanche, les représentations iconographiques de ce célèbre poème font bien figurer la lune, peut-être en souvenir de l'iconographie des *Nuits* de Young. Voir la gravure de G. Motte dans l'édition illustrée des *Méditations poétiques*, Paris, C. Gosselin, 1823, n. p. (image reproduite en annexe 1, illustration n° 4, p. 708).

⁹⁵⁰ Ces propos ont été rapportés au chapitre 1 (p. 35).

Cours familier de littérature. Dans les récits de son enfance, en effet, l'oncle mathématicien du futur poète apparaît comme un affreux tortionnaire, cherchant à brider l'intelligence d'une âme faite pour la littérature⁹⁵¹. Plus tard, dans le IV^e entretien du *Cours familier*, Lamartine défend à nouveau la primauté du sentiment sur les valeurs utilitaristes promues par une sèche pratique de la science, en affirmant au sujet du cœur que « [l']instrument humain n'a point d'écho pour le chiffre⁹⁵² ». Dans les poèmes de l'auteur, on ne lit donc jamais la défense explicite d'un projet d'union des lettres et de la science positive telle que Du Camp l'avait envisagée. On n'y trouve pas davantage l'idée que les progrès de la science méritent d'être mis en vers pour eux-mêmes.

Pourtant, dans les *Méditations*, dans les *Harmonies*, dans les *Visions*, la science de l'univers occupe une place importante, même de façon sous-jacente, car l'astronomie n'est pas n'importe quelle science : c'est la science des cieux. Elle dispense un savoir ouvert sur l'éternel, l'infini, et autres notions appartenant de plein droit au domaine de la métaphysique. Or la question spirituelle est un enjeu structurant de la poésie de Lamartine, et la cosmologie en est donc aussi un thème privilégié. Marius-François Guyard, dans l'introduction des *Œuvres complètes* de Lamartine, mentionne l'importance fondamentale de la religion dans le parcours de l'auteur, et ce dès les premiers recueils : le titre des *Méditations* évoque un mouvement d'introspection dont les résonances métaphysiques transparaissent dans le détail de poèmes tels que « La Prière », « Philosophie », ou « Dieu » ; de même, les *Harmonies poétiques et religieuses* suggèrent l'union de la forme poétique et de la foi, conférant au poète un rôle de guide spirituel confirmé par les *Visions* vingt ans plus tard. Guyard rappelle que Lamartine définit sa propre poésie comme une prière et un chant qu'il appelle « respiration de l'âme », à la suite de Saint-Martin⁹⁵³. Selon le critique, ses derniers écrits sont marqués par le choix d'un déisme rationnel, teinté de messianisme. Par *déisme rationnel*, il faut entendre non pas une théologie de combat contre le dogmatisme, mais plutôt une interprétation personnelle du concordisme, tentant d'accorder les grands principes de la foi chrétienne avec les connaissances modernes en prenant relativement ses distances avec les

⁹⁵¹ M. Toesca, *Lamartine ou l'amour de la vie*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 72.

⁹⁵² Cette idée constitue un argument d'opposition plus ou moins explicite à la poésie scientifique. À une poésie didactique de la nature dans le style des *Géorgiques*, Lamartine préfère une poésie désintéressée, guidée par l'émotion subjective, inspirée par les beautés du monde : « Voilà une plaine immense, cultivée, fertile, couverte d'épis ou de prairies, grenier de l'homme [...]. Certes, c'est un spectacle agréable au laboureur et consolant pour l'économiste, qui calcule combien de milliers d'hommes et d'animaux seront nourris après la moisson par le pain ou par l'herbe fauchés sur ces sillons. Mais vous traverseriez pendant des jours et des mois une plaine de cette fécondité et de ce niveau, sans qu'un atome de poésie sortît pour les yeux ou pour l'âme de ce grenier de l'homme. [...] Ce n'est donc pas l'utile qui constitue la poésie, c'est le beau. L'épi est utile, mais l'alouette vit, le grillon chante, la brise pleure, le cœur sympathise, la mémoire se souvient, l'image surgit, l'émotion naît ; avec l'émotion naît la poésie dans l'âme. Vous pouvez chanter l'alouette, le grillon, la brise dans le chaume ; je vous défie de chanter le champ de blé, la meule de gerbes, le sac de froment : cela se compte, cela ne se chante pas. » A. de Lamartine, *Cours familier de littérature : un entretien par mois*, IV^e entretien, Paris, Chez l'auteur, 1856, vol. 1, p. 249-252.

⁹⁵³ M.-F. Guyard, [in] A. de Lamartine, *Œuvres complètes*, op. cit., p. xii.

Écritures. Sur ce point, dans chacun de ses recueils, les très nombreux poèmes portant sur le ciel ou mentionnant des réalités astronomiques permettent de poser la question cruciale du rapport entre Dieu et le monde.

En effet, dès la rédaction du poème « L'homme », en 1819, Lamartine établit un lien entre les savoirs sur l'univers et la question de l'existence d'un ordre divin. Le problème, sans cesse reformulé du début à la fin de sa carrière poétique, est celui de la possibilité de l'incroyance que les savoirs cosmologiques modernes semblent parfois encourager :

J'étudiai la loi par qui roulent les cieux :
Dans leurs brillants déserts Newton guida mes yeux,
Des empires détruits je méditai la cendre :
[...] Mes yeux dans l'univers n'ont vu qu'un grand peut-être,
J'ai blasphémé ce Dieu, ne pouvant le connaître⁹⁵⁴ [...].

Ces quelques vers portent la marque d'une tension fondamentale qui motive la grande majorité des allusions à l'astronomie dans l'œuvre de Lamartine. L'évidence d'une résistance du cosmos, dont l'immensité et le mystère transcendent la faiblesse de nos représentations, ouvre la voie d'une alternative incommode entre un doute à l'égard de l'existence de Dieu (suggéré par « L'homme » dès 1819) et une incertitude quant à nos propres capacités à comprendre le monde – ambiguïté exprimée dans « Le Désert », un de ses derniers poèmes.

Sans refaire l'histoire du rapport entre Lamartine et la religion⁹⁵⁵, il s'agit d'étudier, à partir des textes les plus directement concernés durant notre période, la forme que prit le lien entre la cosmologie et la métaphysique dans l'œuvre du poète. Pour ce faire, deux points se doivent d'être abordés : d'une part, quelles connaissances précises Lamartine pouvait avoir de la science de l'univers ; d'autre part, quels effets de décalage et de continuité dans sa pensée sont révélés par une analyse de poèmes parus entre les années 1820 et 1860. La réponse à ces questions donne à la lecture de deux poèmes publiés vers la fin de sa carrière littéraire, « Première vision » (1851) et « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu » (1856), un éclairage nouveau sur l'importance donnée par Lamartine aux arguments des philosophes, savants et poètes qui dénoncent ou proclament le désenchantement du monde.

⁹⁵⁴ A. de Lamartine, « L'homme », *Méditations poétiques*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., p. 7.

⁹⁵⁵ Sur ce point, voir H. Cochin, *La Pensée religieuse de Lamartine*, Paris, Le Correspondant, 1913 ; C. Grillet, *La Bible dans Lamartine*, Paris, E. Vitte, 1938 ; P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., 1973, p. 171-192 ; M.-F. Guyard, *D'un romantisme à l'autre*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 35-40 ; etc. Voir aussi S. Bernard-Griffiths et C. Croisille (dir.), *Relire Lamartine aujourd'hui : actes du colloque international, Mâcon, juin 1990*, Paris, Nizet, 1993 ; A. Loiseleur-Foglia, *L'Harmonie selon Lamartine, dans sa poésie épique et lyrique (1820-1869) : utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005.

1. La culture astronomique d'un admirateur des cieux

Né en 1790 et mort en 1869, Lamartine fut un témoin privilégié de plusieurs révolutions politiques, artistiques et intellectuelles du XIX^e siècle. Appartenant à la génération déçue de 1789 décrite par Chateaubriand et Musset, il fut un fer de lance du Romantisme dès la parution des *Méditations*. Menant conjointement une carrière de parlementaire, il devint membre du gouvernement provisoire de 1848 aux côtés de Victor Hugo et assista aux bouleversements d'une société en mutation, dans la chronologie de laquelle le tournant positiviste constitue un pivot au milieu du siècle. Il vécut donc l'émergence de nouvelles philosophies de la connaissance, la promotion d'épistémologies sécularisées, la découverte de nouvelles réalités cosmologiques spectaculaires, mais aussi la disparition progressive d'un monde littéraire qu'il avait contribué à bâtir depuis les *Méditations*. On a vu à quel point ces éléments, convergeant dans les débats métaphysiques de l'époque, étaient complémentaires dans les poèmes inspirés par la cosmologie durant notre période. Au nom de la valeur synthétique qu'on leur attribuait, les savoirs de la science de l'univers furent volontiers convoqués comme des métaphores de la transformation des représentations du monde et de la société, transformation qui bouleversait les anciens repères religieux majoritairement guidés par le christianisme. Quelle place Lamartine accorda-t-il à ces connaissances dans sa propre écriture poétique ?

En matière d'astronomie, il est très probable qu'il ait lu la somme de Bailly (*Histoire de l'astronomie ancienne et moderne*), comme beaucoup d'hommes de sa génération ; mais il est certain qu'il connaissait les travaux de Laplace et de Humboldt auxquels il fait allusion dans les leçons du *Cours familier*. Il eut l'occasion de fréquenter personnellement l'auteur du *Cosmos*, dont il garda un mauvais souvenir⁹⁵⁶, ainsi qu'Arago, pour qui le poète avoue au contraire avoir une grande estime dans le débat qui les oppose à la Chambre en 1837. À la même période, il fut témoin des débuts du phénomène de la vulgarisation des savoirs astronomiques, lancés par les cours publics

⁹⁵⁶ Dans le chapitre qu'il lui consacre, Lamartine ajoute en évoquant le contexte des années 1820 : « Je n'ai jamais été lié d'amitié avec M. de Humboldt, mais je l'ai fréquemment rencontré dans le monde de Paris, à l'époque où j'y jetais moi-même un certain lustre. Sa figure, éminemment prussienne, m'avait frappé, sans m'inspirer ni attrait ni prestige. Il se courbait très bas devant moi et devant tout le monde, en m'adressant quelques faux compliments auxquels je répondais par une fausse modestie, en passant pour aller vite à des célébrités plus sympathiques [...] ; il allait d'un groupe à l'autre donner ou recevoir des banalités obséquieuses, ombre d'un grand homme à la suite des véritables hommes supérieurs, cherchant à être confondu avec eux. Je l'ai vu avec la même attitude auprès de Chateaubriand qu'il caressait d'en bas, d'Arago dont l'amitié faisait sa gloire, des hommes politiques les plus dissemblables, royalistes, constitutionnels, républicains, affectant auprès de chacun d'eux une déférence suspecte, et laissant croire que chacun d'eux avait en secret sa préférence. *Omnis homo* de tout le monde. » A. de Lamartine, CXII^e entretien, *Cours familier de littérature : un entretien par mois*, vol. 19, p. 255-256.

d’Arago (1813-1846) et d’Auguste Comte (1830-1848⁹⁵⁷). Le *Cours familial de littérature* en garde une trace et mentionne en 1857 les travaux de Laplace « qui sondait le firmament avec le calcul », d’Arago « qui rédigeait en langue vulgaire les annales occultes de la science », et de Humboldt « qui écrivait déjà l’architecture cosmogonique de l’univers »⁹⁵⁸. Si les allusions restent relativement superficielles, elles manifestent toutefois une connaissance certaine – plus ou moins suivie – des travaux de chacun des auteurs mentionnés. Enfin, les découvertes les plus récentes étaient largement relayées dans la presse, ce qui peut expliquer leur apparition au sein d’articles polémiques du *Cours familial*, par exemple pour la spectroscopie⁹⁵⁹. Si Lamartine n’était pas un adepte de la poésie scientifique, il n’en était donc pas moins informé, et possédait *a minima* la culture astronomique de l’honnête homme de son temps.

Quant au statut de ces connaissances dans l’écriture poétique, une nouvelle anecdote rapportée par Flammarion dans ses *Mémoires* peut fournir quelques éléments d’éclairage :

J’avais toujours été frappé d’un vers de Lamartine, sonnait mal à l’oreille d’un astronome. Tout le monde le connaît, l’a entendu chanter, dans la méditation qui a pour titre *Le Soir*⁹⁶⁰ :

*Le soir ramène le silence.
Assis sur ces rochers déserts,
Je suis dans le vague des airs
Le char de la nuit qui s’avance.
Vénus se lève à l’horizon.*

Comme Vénus ne se lève jamais le soir à l’horizon, mais qu’elle se couche, au contraire, et descend, pour suivre le soleil, en sa qualité d’étoile du soir, et qu’elle ne peut se lever qu’à l’est, lorsqu’elle est étoile du matin, je m’aventurai un jour à signaler ce lapsus à l’harmonieux poète en lui demandant si, dans les éditions futures, il n’aimerait pas employer une expression conforme à la réalité, telle que :

Vénus rayonne à l’horizon

ou quelque autre meilleure de son choix.
— Oh ! fit-il, cela n’a aucune importance⁹⁶¹.

Le récit de Flammarion est à prendre avec les précautions qui s’imposent, mais il n’en éclaire pas moins un élément tout à fait réel de la façon dont Lamartine interprète le rapport entre la poésie et la science : la « langue des dieux » est première et doit toujours l’emporter sur celle des savants.

⁹⁵⁷ Sur la chronologie de l’émergence d’une science populaire, voir G. Carnino, *L’Invention de la science*, *op. cit.*, p. 86-126.

⁹⁵⁸ A. de Lamartine, *Cours familial de littérature : un entretien par mois*, vol. 3, Paris, [s. n.], 1857, p. 446.

⁹⁵⁹ Ce passage a été cité au chapitre 4 (p. 181).

⁹⁶⁰ Poème des *Méditations poétiques* (1820), écrit en 1819, [*in*] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 19 et 1802.

⁹⁶¹ C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d’un astronome*, *op. cit.*, p. 244.

Pourtant, malgré un attachement indéfectible à ce principe, qui traduit plus une immense estime pour la poésie qu'un réel mépris pour les sciences, le discours poétique de Lamartine peut donner l'impression d'évoluer vers plus de technicité, depuis les vagues références stellaires de certains textes des *Méditations*, jusqu'au « Désert » du *Cours familier* dans les années 1850. Un bref parcours des poèmes du ciel les plus représentatifs permet d'interroger cette hypothèse qui, comme nous le verrons, est encore complexifiée par la question de la datation de ces textes.

Les *Méditations poétiques* posent les bases d'un dialogue littéraire et philosophique sans cesse renouvelé avec la cosmologie. L'étude de ce premier recueil révèle trois enjeux majeurs d'une telle rencontre chez Lamartine : la valeur métaphysique des images cosmologiques ; la prise en compte visible de certaines connaissances astronomiques aux implications religieuses fortes ; enfin, le problème du statut des connaissances liées à la science de l'univers.

Concernant la transposition littéraire d'un imaginaire cosmologique, l'auteur du « Lac » chante d'abord une poésie de la nature abstraite et lyrique, conforme aux représentations religieuses et traditionnelles du firmament : le ciel est le « trône de Dieu », le soleil « le roi brillant du jour »⁹⁶², les étoiles et la lune des confidentes privilégiées. La métaphore du Livre, héritée des Écritures et largement relayée dans la poésie romantique, est également très présente. Dans les *Méditations*, « La Prière » condense ces tropes récurrents qui tracent un lien métaphorique et sylleptique entre le spectacle des cieux et l'ordre divin. Le ciel y est d'abord décrit comme la voûte d'un temple, et la prière comme un acte intériorisé au-delà du langage, dont les astres seraient les témoins :

C'est l'heure où la nature, un moment recueillie,
Entre la nuit qui tombe et le jour qui s'enfuit,
S'élève au Créateur du jour et de la nuit,
Et semble offrir à Dieu, dans son brillant langage,
De la création le magnifique hommage⁹⁶³.

Ici comme dans d'autres poèmes, Lamartine renoue avec la métaphore chrétienne du Livre de la nature. Or l'idée que le monde s'apparente à des écritures implique une alternative qui gouverne l'univers métaphysique de l'auteur : soit le sujet poétique est assez digne pour comprendre le langage du monde malgré son infinie complexité, en vertu d'un lien privilégié avec le divin dont l'homme serait l'image⁹⁶⁴ ; soit ces signes sont des hiéroglyphes qui ramènent l'individu, incapable de les déchiffrer, à son insignifiance. Aussi la métaphore du Livre, employée par des poètes très divers au XIX^e siècle, traduit-elle en réalité une transition vers un autre rapport au monde et à la

⁹⁶² A. de Lamartine, « La Prière », *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ « Dieu créa l'homme à son image ». Genèse (1:27), *La Bible*, *op. cit.*, p. 34.

lecture même, révélant certains aspects majeurs de l'interprétation littéraire du tournant scientifique à l'époque. En effet, selon Jacques Poirier :

Ce *topos*, quels que soient ses enjeux idéologiques, permet de penser la relation que l'écrivain entretient avec l'extériorité même et, par conséquent, une certaine fonction et un certain rôle de l'écriture ; elle est, ici, moins comprise comme une activité *mimétique* que comme une activité *herméneutique* : la représentation s'attache à produire un déchiffrement signifiant du monde. L'étrangeté et le mystère que le Monde comme livre acquiert induisent des infléchissements dans la littérature moderne, dont un signe évident est l'émergence du personnage du lecteur ou de l'écrivain-lecteur : ce personnage thématise la difficulté de l'écrivain à produire un sens face à un monde qui devient problématique⁹⁶⁵.

Pour le poète-lecteur qu'est Lamartine, le monde se présente toujours comme un voile occultant qui empêche la communion avec Dieu, bien qu'il en exhibe la présence. La contemplation des beautés de la nuit suscite donc aussi bien une souffrance qu'un sentiment d'exaltation. Cependant, prise au pied de la lettre, la métaphore du Livre joue un rôle majeur dans la construction de l'*ethos* du poète en intercesseur puisque, par un effet de syllepse, elle renvoie aussi bien au langage du monde qu'au recueil qui entend le traduire. Cet effet de circulation d'un niveau de référentialité à un autre apparaît comme la marque des « méditations » poétiques que rassemble le recueil. Il n'est donc pas surprenant qu'à la fin du poème « La Prière », le terme connoté de *méditation* apparaisse dans un sens contemplatif pour évoquer le spectacle du ciel étoilé au cœur de la nuit. Celle-ci est donc le moment par excellence du recueillement spirituel :

Méditant de la nuit la douce majesté,
Enveloppée de calme, et d'ombre, et de silence,
Mon âme de plus près, adore ta présence ;
D'un jour intérieur, je me sens éclairer,
Et j'entends une voix qui me dit d'espérer⁹⁶⁶.

Sur le plan stylistique, le passage repose sur un usage synthétique du vers faisant du rythme le reflet d'une atmosphère poétique et philosophique qui dépasse la simple exigence de conformité à un registre, et qui annonce la notion d'« harmonie » consacrée par le troisième recueil. Ainsi, la scansion ternaire du second vers donne au passage un tempo de berceuse, soutenu par la douceur imitative des labiales. Celles-ci suggèrent par mimétisme la réussite de l'entreprise méditative, au diapason du rythme divin de la nature.

Dans les *Méditations*, de nombreux poèmes comparables à « La Prière » réécrivent le motif du double ciel évoqué par le Psalmiste⁹⁶⁷, syllepse faisant de la voûte nocturne un reflet du divin. En ce

⁹⁶⁵ J. Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, EPURE, 2015, p. 136.

⁹⁶⁶ A. de Lamartine, « La Prière », *Méditations poétiques*, op. cit., p. 47.

sens, l'image du Livre des cieux n'est pas seulement un trope littéraire commode : elle ouvre la voie d'autres régimes métaphoriques qui concilient un christianisme souplement défini avec les éléments clefs de la future doctrine panenthéiste⁹⁶⁸. Ainsi, dans « Dieu », c'est une métaphore cosmologique qui permet le glissement vers une conception essentialiste de Dieu, résumée par les grandes catégories de la structure de l'univers :

Cet astre universel, sans déclin, sans aurore,
C'est Dieu, c'est ce grand tout, qui soi-même s'adore !
Il est⁹⁶⁹ ; tout est en lui : l'immensité, les temps,
De son être infini sont les purs éléments ;
L'espace est son séjour, l'éternité son âge ;
Le jour est son regard, le monde est son image⁹⁷⁰ [...].

Le poète s'attelle donc à l'impossible tâche de définir le divin en usant de comparaisons avec les grandes catégories de description du cosmos (l'espace, le temps, l'éternité, l'immensité). Il fait de Dieu un équivalent du Tout, garantissant les conditions de possibilité de l'Être et de la matière. La formulation de cette idée de la transcendance ressurgit en termes comparables dans un de ses derniers poèmes, « Le Désert », où Dieu s'exclame : « Je ne suis pas un être, ô mon fils ! Je suis l'Être⁹⁷¹ ! »

En s'arrêtant à la lecture de ces textes, peu concernés par des savoirs astronomiques précis, on pourrait être tentés de suivre l'avis de Flammarion. Pourtant, dès les *Méditations*, Lamartine n'est pas étranger aux développements de la science de l'univers. Dans un poème composé en 1817 et intitulé « L'Immortalité⁹⁷² », il mentionne certains phénomènes cosmiques fondamentaux pour le débat relatif aux rapports entre la science et la religion. Plus de cinquante ans avant Rameau, Chevé ou Ackermann, Lamartine se lamente sur la mort des étoiles en ces termes :

Les cieux même, les cieux commencent à pâlir ;
Cet astre dont le temps a caché la naissance,
Le soleil, comme nous, marche à sa décadence,
Et dans les cieux déserts les mortels éperdus

⁹⁶⁷ « Le ciel du ciel est au Seigneur ». Augustin d'Hippone, *Les Confessions*, II-2, [in] *Œuvres complètes de Saint Augustin*, éd. Poujoulat et Raulx, Paris, L. Guérin & C^{ie}, 1864, p. 487. Dans la traduction de l'École biblique de Jérusalem : « Le ciel, c'est le ciel de Yahvé », [in] Psaumes (115 [113 B]:16), *La Bible*, op. cit., p. 962.

⁹⁶⁸ Pour mémoire, le « panenthéisme » selon Krause n'est pas connu en France avant les années 1840 – ce qui n'empêche pas que les principes généraux de cette philosophie soient exprimés avant lui par d'autres auteurs. Voir les analyses du chapitre 3, « Panthéisme et panenthéisme, de Spinoza à Krause » (p. 154-159).

⁹⁶⁹ Cette formule peut faire référence au passage de l'Exode au cours duquel Dieu se révèle à Moïse dans le buisson ardent en ces termes : « Je suis celui qui suis » (3:14).

⁹⁷⁰ A. de Lamartine, « Dieu », *Méditations poétiques*, op. cit., p. 72.

⁹⁷¹ *Id.*, « Le Désert ou l'immortalité de Dieu », *Cours familier de littérature*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1483.

⁹⁷² Pour plus de détails sur le contexte d'écriture du poème, voir M.-F. Guyard, [in] *ibid.*, p. 1803.

Le chercheront un jour et ne le verront plus⁹⁷³ !

Dans ce passage, la répétition obsédante du terme *cieux* traduit un mouvement de protestation à l'encontre de cette réalité cosmologique qui met à mal la confiance chrétienne en une éternité de la création. Bien avant que Flammarion n'en propose une formulation vulgarisée, ou que Caro n'en fasse le symbole d'un pessimisme d'époque et en consacre la portée littéraire⁹⁷⁴, Lamartine possède une conscience aiguë des implications philosophiques de ce phénomène. En outre, comme « Dieu » anticipait « Le Désert », « L'Immortalité » préfigure les *Visions* de 1853, dans lesquelles la mort de l'astre solaire est mise en scène au cours d'une initiation prophétique. L'Esprit qui, dans ce poème, guide le sujet à travers les sphères, affirme dès l'ouverture du recueil : « [t]out vieillit dans le ciel ainsi que sur la terre⁹⁷⁵. »

Il serait donc doublement réducteur de considérer que l'auteur des *Méditations* est étranger aux savoirs cosmologiques, non seulement parce que ces connaissances sont présentes dans le détail des textes, mais encore parce qu'elles sont instrumentalisées dans un débat spirituel plus général qui constitue un fil directeur des recueils de Lamartine. Avec le motif de l'extinction des astres, prétexte à l'expression d'une angoisse métaphysique, ce dernier ouvre donc précocement la voie à l'exploitation poétique d'un thème majeur pour la poésie du ciel, voué à une grande fortune littéraire.

Toutefois, dans « L'Immortalité », Lamartine revendique l'*ethos* du croyant au-delà de cette corruption des mondes, comme le feront bien d'autres poètes conciliateurs à sa suite⁹⁷⁶. Il use du motif du dernier homme, en décrivant une apocalypse cosmique menant à la disparition de tous les lieux d'existence possibles. La revendication d'un tel *ethos* transparaît dans un passage qui préfigure un vers célèbre des *Châtiments*⁹⁷⁷ :

Seul je serais debout : seul, malgré mon effroi,
Être infailible et bon, j'espérerais en toi,
Et, certain du retour de l'éternelle aurore,
Sur les mondes détruits je t'attendrais encore⁹⁷⁸ !

L'évolution argumentative de ce poème révèle donc un point capital quant à l'appropriation des savoirs cosmologiques par Lamartine : la conscience d'une non-permanence des *cieux* n'empêche pas de croire en Dieu, au contraire ; elle éprouve cette croyance plus qu'elle ne l'annule. Les textes

⁹⁷³ A. de Lamartine, « L'Immortalité », *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁷⁴ Voir le chapitre 4 (p. 220-221).

⁹⁷⁵ A. de Lamartine, « Première vision », *Les Visions*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1408.

⁹⁷⁶ Voir nos analyses des poèmes de Largeris, Bonnefoy et Bertout, parus entre 1888 et 1903 (chapitre 5, p. 309-402).

⁹⁷⁷ « Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là. » V. Hugo, « Ultima verba », *Les Châtiments*, [in] *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, vol. 2, p. 215.

⁹⁷⁸ A. de Lamartine, « L'Immortalité », *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 17.

précédemment cités mettent en scène des conflits métaphysiques suscités par la science sous la forme de poèmes-manifestes, adressés aux hommes ou au divin. À travers eux, Lamartine entend dépasser une double incertitude : celle qui porte sur la valeur des Écritures dont dépend le culte chrétien – voire la croyance ; et celle qui entache la science de l’univers d’un soupçon de vanité ou d’éternelle insuffisance⁹⁷⁹. Anticipant les derniers vers de *L’Âne* de Victor Hugo, « Le Génie » propose une solution au pyrrhonisme encouragé par l’instabilité des systèmes et des théories scientifiques, en constatant au contraire la régularité des lois du cosmos à l’image de la justice divine⁹⁸⁰. Plus radical encore, le poème « Philosophie » convoque le *Timée* ; il met en doute l’ensemble des questions cosmologiques et métaphysiques posées par l’œuvre de Platon, telles que la destinée de l’âme après la mort, son voyage éventuel vers d’autres sphères, ou l’existence d’un dieu régulateur de l’univers. À ces interrogations, qui n’apportent que « doute et vanité », le poète répond par un abandon pur et simple de la préoccupation cosmologique (« ces comment, ces pourquoi ») au profit d’une foi insouciant en la sagesse de Dieu⁹⁸¹.

En somme, la cosmologie ne répond pas aux questions de métaphysique et d’ontologie, ce qui engage temporairement pour Lamartine, en 1820, un retour nécessaire à une foi non réflexive, s’appuyant sur le cœur plutôt que sur la raison. Pour autant, le lien entre le spectacle du cosmos et la présence de Dieu est constamment mis en valeur, la nature ou le ciel étant bien souvent l’objet de *méditations* qui mènent à la connaissance de Dieu. Lamartine semble donc reprendre les grandes catégories du débat entre théologie naturelle et fidéisme, en empruntant à l’une comme à l’autre voie : si la première prend en considération la possibilité de connaître Dieu dans ses œuvres par une

⁹⁷⁹ C’est ce même scepticisme qui ressurgit sous la plume des auteurs chrétiens les plus intransigeants, tels que Cazavan ou Gay. Ces textes ont été abordés au chapitre 4 (p. 187-190).

⁹⁸⁰ « En vain par quelque faux système, / Un système faux est détruit ; / Par le désordre à l’ordre même, / L’univers moral est conduit. / Et comme autour d’un astre unique, / La terre, dans sa route oblique, / Décrit sa route dans les airs ; / Ainsi, par une loi plus belle, / Ainsi la justice éternelle / Est le pivot de l’univers ! » A. de Lamartine, « Le Génie », *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 54. Ce passage trouve un écho dans le discours final du « penseur », dans *L’Âne* : « Par l’horreur, par le deuil, ô Kant, nous avançons. » V. Hugo, *L’Âne*, *op. cit.*, p. 1111.

⁹⁸¹ « Aux douteuses clartés de l’humaine raison, / Égaré dans les cieus sur les pas de Platon, / Par ma propre vertu je cherchais à connaître / Si l’âme est en effet un souffle du grand être ; / [...] S’il est de saintes lois qui, du ciel émanées, / Des empires mortels prolongent les années, / [...] Ou si d’un dieu qui dort l’aveugle nonchalance / Laisse au gré du destin trébucher sa balance, / Et livre, en détournant ses yeux indifférents, / La nature au hasard et la terre aux tyrans ? / [...] Dans ces vastes hauteurs où mon œil s’est porté / Je n’ai rien découvert que doute et vanité ! / Et las d’errer sans fin dans des champs sans limite, / Au seul jour où je vis, au seul bord que j’habite, / J’ai borné désormais ma pensée et mes soins : / Pourvu qu’un dieu caché fournisse à mes besoins ! » A. de Lamartine, « Philosophie », *Méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 58. Ici encore, la conclusion épicurienne du poème n’est pas sans rappeler, dans le poème ultérieur de Victor Hugo, l’injonction de l’âne à « se vautrer les quatre fers en l’air [...] / De l’idéal aux fleurs, du réel aux chardons » (V. Hugo, *L’Âne*, *op. cit.*, p. 1103, voir au chapitre 4, p. 191). Dans les vers de Lamartine : « Je goûte obscurément les doux fruits de ma vie ! / Que le rustique enclos par mes pères planté / Me donne un toit l’hiver, et de l’ombre l’été [...] ! » *Ibid.*

étude des phénomènes naturels, la seconde, notamment défendue par Lamennais au XIX^e siècle, récuse le droit de la raison à confirmer la foi, qui relève du sentiment⁹⁸².

Jusqu'à la fin de sa carrière poétique, Lamartine semble avoir été partagé entre ces deux termes, qui l'amènent à illustrer la voie du « déisme rationnel » identifié par Marius-François Guyard. Sur le plan de l'écriture, le rapprochement métaphorique et philosophique entre le ciel et la divinité n'est pas abandonné dans les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830), où chaque poème portant sur le cosmos évoque la figure divine. Dans « Invocation », le génie du poète consiste à chanter les merveilles créées par Dieu, désigné par la périphrase « roi de la nature⁹⁸³ ». De même, dans le diptyque formé par « L'Hymne de la nuit » et « L'Hymne du matin », les apostrophes au « Dieu du jour » et « Dieu des nuits »⁹⁸⁴ sont omniprésentes. Dans « L'Idée de Dieu », le ciel est encore évoqué par la métaphore du Livre de la nature :

Pour qui ne l'y voit pas tout est nuit et mystères,
Cet alphabet de feu dans le ciel répandu
Est semblable pour eux à ces vains caractères
Dont le sens, s'ils en ont, dans les temps s'est perdu !

Le savant sous ses mains les retourne et les brise
Et dit : Ce n'est qu'un jeu d'un art capricieux ;
Et cent fois en tombant ces lettres qu'il méprise
D'elles-mêmes ont écrit le nom mystérieux !

Mais cette langue, en vain par les temps égarée,
Se lit hier comme aujourd'hui ;
Car elle n'a qu'un nom sous sa lettre sacrée,
Lui seul ! lui partout ! toujours lui⁹⁸⁵ !

Contrairement au regard du savant, celui du poète en fait donc un intercesseur – preuve que le débat sur la valeur des discours de la science et de la poésie est intériorisé par l'écriture. Selon ce passage en particulier, le caractère sacré du langage des astres, traduit par le sujet poétique, donne à ce dernier un accès privilégié au sens du cosmos dans une pensée empreinte de finalisme. Le poète semble même renverser une image célèbre du *De Natura rerum* : décrivant l'organisation de la matière dont il affirme qu'elle régit le monde, Lucrèce comparait les atomes aux lettres qui composent les vers de son poème⁹⁸⁶. Contre tout matérialisme, Lamartine met en scène la

⁹⁸² Si Lamartine est chrétien, il n'est donc pas catholique ultramontain, et ne manifeste pas d'allégeance exclusive au dogme de l'Église. La relative liberté religieuse qui caractérise sa poésie lui vaut d'être mise à l'Index avec *La Chute d'un ange* en 1838.

⁹⁸³ A. de Lamartine, « Invocation », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 291.

⁹⁸⁴ *Id.*, « L'Hymne de la nuit », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 295.

⁹⁸⁵ *Id.*, « L'Idée de Dieu », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 376.

⁹⁸⁶ « Car les mêmes atomes qui forment le ciel, la mer, les terres, les fleuves, le soleil, forment également les moissons, les arbres, les êtres vivants [...]. Ainsi, à tout endroit de nos vers mêmes, tu vois une multitude de

réappropriation de cette métaphore en faveur de la foi, puisque les lettres « tomb[e]nt » pour proclamer « le nom mystérieux », passant spontanément du camp des matérialistes à celui des croyants. Le passage des alexandrins réguliers à une métrique boiteuse en alternance avec des octosyllabes suggère ce basculement dans l'ordre du discours, de la langue profane à l'invocation magique. Faisant appel à l'alphabet divin, le rythme incantatoire transparait dans le rythme ternaire des apostrophes finales : « Lui seul ! lui partout ! toujours lui ! »

Or, cette conception symbolique de la présence de Dieu dans la nature, définie comme un ensemble de signes, est réinterprétée dans un sens beaucoup plus abstrait dans un des derniers poèmes publiés de son vivant, « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu ». Le titre, relativement comparable à celui du texte mentionné précédemment, ne doit pas leurrer le lecteur : Lamartine y défend une opinion pratiquement inverse. Là où « L'Idée de Dieu » suggérait une présence du divin matériellement visible dans les phénomènes de la nature, le « Désert » récuse toute identification de la transcendance aux réalités observables. Le Dieu du « Désert » est une voix intérieure, une abstraction. Dans ce poème du *Cours familier*, comme dans *Les Visions* qui précèdent sa parution de quelques années, la référence au cosmos semble prêter une attention plus grande aux connaissances astronomiques du temps. La « Première vision » décrit avec un réalisme saisissant la mort à venir du soleil, et « Le Désert » évoque avec précision l'hypothèse cosmogonique de la formation de la Terre selon les théories catastrophistes. De fait, entre les *Méditations* et le *Cours familier*, le savoir astronomique a fait l'objet de mutations majeures : outre les nombreuses découvertes qui marquent la période, la diffusion des connaissances scientifiques s'est fortement intensifiée. Humboldt, pourtant sévèrement critiqué par l'auteur, avait donné un aperçu très complet des savoirs sur l'univers dans le *Cosmos*. La technicité qui caractérise ces deux poèmes tardifs pourrait-elle s'expliquer par le contexte scientifique de l'époque, voire par le succès relatif d'une forme de poésie scientifique revendiquée par certains de ses contemporains ?

Certes, de tels éléments ne sont pas à négliger et éclairent *a minima* les circonstances de la parution des poèmes. Toutefois, au regard de la chronologie réelle de la rédaction et de la publication des textes, ces variations peuvent apparaître comme des trompe-l'œil, et ne doivent pas masquer l'étonnante continuité entre les tout premiers poèmes de Lamartine et les derniers. Cette continuité qui caractérise son œuvre sur la question de la religion et de la cosmologie s'explique notamment grâce au travail de datation effectué par Henri Guillemin : la « Première vision » et « Le Désert », qui paraissent dans les années 1850 à seulement quelques années d'intervalle, sont écrits à plus de dix, voire trente ans d'écart pour les versions définitives. En effet, le manuscrit de la

lettres communes à une multitude de mots [...]. » Lucrèce, *De la nature*, Livre I, v. 820-825, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 63.

« Première vision » (publiée en 1851) date de 1824, année qui suit la parution des *Nouvelles méditations poétiques*. Quant au « Désert », le projet du poème remonte à 1832, tandis que Lamartine voyage en Orient. Le texte n'est pourtant achevé qu'en 1856 pour une publication dans le *Cours familier*.

Ce décalage révèle un point fondamental : la stabilité du discours de Lamartine sur la cosmologie dans son rapport avec la croyance n'est pas qu'une impression de lecture. De fait, Lamartine recycle, pour ainsi dire, certains poèmes inachevés dont l'inspiration remonte à ses premiers succès, aux alentours des années 1820 et 1830. On comprend donc pourquoi la vision chrétienne de la nature qui domine dans ses représentations du ciel peut apparaître comme dépassée vers la fin du XIX^e siècle. Mais malgré cette relative désuétude, les *Méditations* ou les *Harmonies* marquent très durablement plusieurs générations de poètes ou amateurs d'une poésie ouverte à la cosmologie, tels que Flammarion – qui critique Lamartine avec d'autant plus de précision qu'il l'a lu avec plaisir et attention dans sa jeunesse.

Cependant, le constat d'un certain ressassement poétique ne doit pas masquer des symptômes ponctuels de rupture, notamment visibles dans l'opposition entre les poèmes « L'Idée de Dieu » et « Le Désert », dont les premiers manuscrits datent pourtant de la même période⁹⁸⁷. Ces tâtonnements sont la marque d'une pensée en prise avec des débats métaphysiques complexes qu'elle ne peut ignorer. L'auteur s'efforce de préserver une vision du monde mise à mal par l'essor de philosophies matérialistes héritées du XVIII^e siècle et renforcées par le tournant positiviste. Un second facteur explique la relative stabilité des arguments métaphysiques dans la poésie cosmologique de Lamartine : dans une certaine mesure, ce dernier résiste aux découvertes astronomiques auxquelles il donne pourtant une place, au nom d'une vision du monde compatible avec l'idée de perfection divine. En effet, celle-ci apparaît dans ses écrits comme le socle d'une foi véritable renforcée par les beautés du monde. Au lendemain du succès des *Méditations*, Lamartine pose donc les jalons d'une œuvre à venir qu'il ne définit pas comme évolutive, mais comme la confirmation d'un premier élan vers *la* vérité épistémologique et spirituelle. Une lecture attentive de textes ultérieurs aux *Méditations* nous permettra de préciser les modalités poétiques et philosophiques de cette participation paradoxale du poète au débat religieux de son temps.

2. « Cet alphabet de feu dans le ciel répandu » : des *Nouvelles méditations aux Harmonies poétiques et religieuses (1823-1830)*

⁹⁸⁷ Le manuscrit de « Jéhova, ou l'idée de Dieu » date de 1829. Voir M.-F. Guyard, [in] A. de Lamartine, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1848.

Parce que la majorité des poèmes de Lamartine sont achevés ou en gestation entre les années 1820 et 1830, étudier les premiers textes qui manifestent un intérêt pour la cosmologie depuis les *Méditations* permet de préciser le statut du savoir astronomique dans l'œuvre de l'auteur, mais aussi ses influences, son univers métaphysique, et le contexte dont hérite après lui la poésie cosmologique et métaphysique, au sortir du Romantisme français. Trois poèmes issus des recueils ultérieurs, « Les Étoiles », « L'Hymne de la nuit » et « L'Infini dans les cieux », nous serviront d'exemple pour comprendre quel traitement leur auteur réserve aux enjeux et savoirs de la science de l'univers avant le tournant positiviste.

En premier lieu, le long poème « Les Étoiles », paru dans les *Nouvelles méditations poétiques*, repose sur un syncrétisme à l'œuvre dans une majorité des représentations poétiques du ciel chez Lamartine. Plusieurs dimensions de ce texte concernent la cosmologie de façon centrale. Dès les premières *Méditations poétiques* (1820), un lien explicite est tracé entre l'ordre du cosmos et la foi. Le ciel des *Méditations* est bien souvent le lieu du secret, du mystère, refuge d'un dieu à la fois caché et immédiatement observable dans le spectacle des merveilles du cosmos. De même, dans « Les Étoiles », le texte s'ouvre sur une description ambiguë de la nuit à l'« heure sainte⁹⁸⁸ » où apparaissent les constellations. Par un jeu de métaphores et de comparaisons relativement conventionnelles, les étoiles sont d'abord décrites en termes mélioratifs comme des « globes d'or », des « îles de lumière », ou « une poudre d'or sur les pas de la nuit »⁹⁸⁹. Mais ce tableau féerique est assombri par l'évocation de Dieu, apparaissant comme le maître des cieux et de leur mystère, seul capable de dénombrer les mondes emportés dans une course à la destination inconnue. Par suite, le poète exhorte les astres à révéler le terme du mouvement des orbés célestes, et compare le nôtre à un navire à la dérive.

Cette tension axiologique montre d'abord la façon dont Lamartine s'efforce de convertir un savoir scientifique (parfois dépassé) en une poésie de la nature informée avec discrétion et sans didactisme. Le bouleversement des représentations de l'espace, par exemple, d'un géocentrisme clos vers un espace infini et sans repères, est suggéré par l'image des astres errants, à travers une formule téléologique angoissante :

Cependant la nuit marche, et sur l'abîme immense
Tous ces mondes flottants gravitent en silence,
Et nous-même, avec eux emportés dans leurs cours
Vers un port inconnu nous avançons toujours⁹⁹⁰ !

⁹⁸⁸ A. de Lamartine, « Les Étoiles », *Nouvelles méditations poétiques*, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 125.

L'abandon du géocentrisme est évoqué par le pronom réfléchi « nous-même », au singulier, comme si la voix du sujet poétique incarnait celles de l'humanité et de la Terre entière. Dans ce paysage cosmique, les cieux sont poussés dans une fuite en avant, ou bien tombent, mais la verticalité de la chute est inversée par une remise en question des repères d'orientation. Le motif de leur perte revient d'ailleurs fréquemment dans le poème, en particulier lorsque le sujet interroge le mouvement des étoiles :

Soleils ! mondes flottants qui voguez avec nous,
Dites, s'il vous l'a dit, où donc allons-nous tous ?
Quel est le port céleste où son souffle nous guide ?
Quel terme assigna-t-il à notre vol rapide ?
Allons-nous sur des bords de silence et de deuil,
Échouant dans la nuit sur quelque vaste écueil,
Semer l'immensité des débris du naufrage ?
Ou, conduits par sa main sur un brillant rivage,
Et sur l'ancre éternelle à jamais affermis,
Dans un golfe du ciel aborder endormis⁹⁹¹ ?

Or, si le mouvement des corps célestes est assimilé à un voyage à l'issue incertaine, la conventionnelle métaphore nautique fait du globe terrestre le navire d'une race d'aventuriers, les hommes faisant route « vers un port inconnu » comme les explorateurs des siècles passés. Contrairement aux territoires terrestres connus et cartographiés, le cosmos apparaît alors comme le lieu d'une investigation sans bornes. À cette pérégrination, Dieu donne un sens, dans son acception abstraite, mais aussi concrète ou directionnelle. En filant la métaphore maritime, Lamartine remote donc discrètement certaines théories cosmologiques, telles que l'hypothèse des univers-îles de Kant avec l'image des galaxies « îles de lumière », ou encore la théorie cartésienne des tourbillons⁹⁹² – tout en réactivant certains *topoi* de la littérature de voyage⁹⁹³.

Pourtant, le poème ne semble pas prendre en compte l'historicité des savoirs qu'il convoque, et l'image prime toujours sur la cohérence scientifique. Comme beaucoup d'auteurs depuis Lucien⁹⁹⁴, Lamartine consacre par exemple quelque vers à l'analogie entre les mouvements stellaires et l'art

⁹⁹¹ *Ibid.*

⁹⁹² À propos des étoiles : « Et le souffle du soir qui vole sur sa trace, / Les sème en tourbillons dans le brillant espace. » *Ibid.*, p. 124.

⁹⁹³ Voir F. Sylvos, *Poétique du voyage aérien dans la littérature, op. cit.*

⁹⁹⁴ Dans *De la danse*, Lucien fait dire à Lycinus : « Le chœur des astres, la conjonction des planètes et des étoiles fixes, leur société harmonieuse, leur admirable concert, sont les modèles de la première danse. Peu à peu elle s'est développée, et, de progrès en progrès, elle semble être arrivée aujourd'hui à sa plus haute perfection, composant un tout varié, d'un accord parfait, et dans lequel se fondent toutes les muses. » Lucien, *Œuvres complètes*, trad. E. Talbot, Hachette, Paris, 1912, vol. 1, p. 481. L'image se retrouve notamment à la Renaissance sous la plume de Du Bartas, au quatrième jour de *La Sepmaine*, évoquant les « trois danses » du Soleil, de la Lune et de la Terre. Du Bartas, *La Sepmaine ou création du monde*, Paris, J. Février, 1578, p. 106.

chorégraphique et musical, faisant une allusion possible aux théories de Kepler sur l'harmonie des sphères :

Dans la danse céleste ils s'élancent... et l'homme,
Ainsi qu'un nouveau-né, les salue, et les nomme.
Quel mortel enivré de leur chaste regard,
Laisant ses yeux flottants les fixer au hasard,
Et cherchant le plus pur parmi ce chœur suprême,
Ne l'a pas consacré du nom de ce qu'il aime⁹⁹⁵ ?

Lamartine est donc relativement indifférent aux sources de ses représentations astronomiques. La fin du texte le confirme, en s'interrogeant sur la connaissance, les conditions de sa possibilité, et sa nature. L'argument défendu rejoint alors celui de poèmes comme « Le Génie » ou « Philosophie », qui abordaient ce triple problème dans les *Méditations* : certes, la clef des grandes questions métaphysiques nous est à jamais refusée, puisque l'homme est rivé à la Terre, « ce globe de boue⁹⁹⁶ » ; mais l'âme humaine, confrontée au spectacle des cieux, transcende sa propre condition par l'élan de la foi. Les astres restent donc les dépositaires d'un imaginaire céleste paradisiaque, que Lamartine accommode aux diverses théories de la pluralité des mondes par un régime métaphorique allusif :

Oui : si j'en crois l'éclat dont vos orbes errants
Argentent des forêts les dômes transparents,
Qui glissant tout à coup sur des mers irritées,
Calme en les éclairant les vagues agitées ;
Si j'en crois ces rayons dont le sensible jour
Inspire la vertu, la prière, l'amour,
Et quand l'œil attendri s'entrouvre à leur lumière,
Attirent une larme au bord de la paupière ;
Si j'en crois ces instincts, ces doux pressentiments
Qui dirigent vers nous les soupirs des amants,
Les yeux de la beauté, les rêves qu'on regrette,
Et le vol enflammé de l'aigle et du poète !
Tentes du ciel, Édens ! temples ! brillants palais !
Vous êtes un séjour d'innocence et de paix !
Dans le calme des nuits, à travers la distance,
Vous en versez sur nous la lointaine influence !
Tout ce que nous cherchons, l'amour, la vérité,
Ces fruits tombés du ciel dont la terre a goûté,
Dans vos brillants climats que le regard envie
Nourrissent à jamais les enfants de la vie,
Et l'homme, un jour peut-être à ses destins rendu,
Retrouvera chez vous tout ce qu'il a perdu⁹⁹⁷ ?

⁹⁹⁵ A. de Lamartine, « Les Étoiles », *Nouvelles méditations poétiques*, op. cit., p. 125.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

Le poète force la réinterprétation de certains mythes tantôt cosmologiques, scientifiques et prométhéens, tantôt bibliques et conservateurs. À titre d'exemple, le mythe de la pomme au jardin d'Éden (« Ces fruits tombés du ciel dont la terre a goûté ») rappelle la légende de la pomme tombant sur la tête de Newton, qui lui aurait donné l'intuition de la formule de la gravitation. Mais ici, la pomme unique se transforme en de multiples fruits dont la saveur merveilleuse ne permet pas la transmission d'une connaissance ; au contraire, celle-ci ravive plutôt le souvenir d'un savoir perdu, celui du temps où l'homme était réuni avec Dieu.

Ce paradoxe est un leitmotiv dans la poésie cosmologique de Lamartine, et constitue une réinterprétation du motif de la chute : l'homme est éloigné de Dieu parce qu'il ne peut adorer sans savoir, mais ce savoir reste inaccessible. Précisément, à la fin du texte, le poète transformé en astre se penche à nouveau sur le malheur de ses semblables, et convoque naturellement la figure du martyr : ces hommes qui lui ressemblent souffrent d'« [u]n génie inquiet, une active pensée / Par un instinct trop fort dans l'infini lancée⁹⁹⁸ ». Enfin, le poème s'achève sur une exhortation aux étoiles dans laquelle le sujet enjoint à celles-ci de lui donner le secret de la présence divine – un secret qui n'est pas de l'ordre de la connaissance et appartient à la sensation : « Je sentirais en lui... tout ce que vous sentez⁹⁹⁹ ! »

« Les Étoiles » expriment donc une liaison explicite entre les mystères du cosmos et ceux du divin. La référence aux connaissances astronomiques reste visiblement diffuse et lâche. L'objet du poème n'est pas d'étaler un savoir cosmologique balisé, mais bien de démontrer l'existence de Dieu par le sentiment de l'homme face à la nature. Ce sentiment, décrit par Lamartine comme un ensemble d'« instincts » ou de « doux pressentiments », concerne les vertus chrétiennes (innocence, amour, paix), mais aussi plus largement la notion de vérité, dont les astres seraient le reflet¹⁰⁰⁰. Sans surprise, c'est donc le spectacle du ciel étoilé qui permet d'éprouver la sensation de la transcendance, réalisant la synthèse de plusieurs représentations du cosmos confondues par le régime métaphorique du poème.

Or, si un certain éclectisme transparaît dans les références savantes des poèmes cosmologiques, il est également visible dans le choix des inspirations littéraires et des formes employées. Le recueil des *Harmonies poétiques et religieuses* en est un exemple parlant. En premier lieu, son titre même révèle une ambition de tenir ensemble l'inspiration poétique et l'élan spirituel, réunis par le terme connoté d'« harmonie ». En effet, le mot peut faire référence aux *Harmonies de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre, publiées à titre posthume en 1815, dans le prolongement des *Études de la*

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ « Car de la vérité la lumière est l'image ! » *Ibid.*, p. 126.

nature (1784). Si Lamartine ne suit pas Bernardin dans sa conception anthropocentrique et excessivement finaliste de la nature, il n'en demeure pas moins convaincu par l'idée d'une liaison intime et divine entre tous les phénomènes. Il partage surtout avec lui un sentiment d'émerveillement face aux beautés de l'univers, dans lesquelles il perçoit un ordre transcendant.

Lamartine consacre un chapitre à Bernardin de Saint-Pierre dans le *Cours familier*. Il voit d'abord en lui l'auteur de *Paul et Virginie* et ne fait qu'une mention très allusive aux théories cosmologiques des *Études de la nature*¹⁰⁰¹. Il en excuse d'ailleurs certains détails extravagants et hisse Bernardin au-dessus de Voltaire ou Laplace dans l'échelle des vrais savants, en vertu de la foi qui guide ses ouvrages ainsi que des qualités poétiques de son écriture :

[L]es *Études* n'étaient pas seulement sa poésie, c'était sa philosophie, un plaidoyer en faveur de Dieu dont l'avocat était la Nature. Ce livre, évidemment né de Fénelon ou de Jean-Jacques-Rousseau, était aussi religieux que la nature elle-même ; il était aussi chimérique en beaucoup de points pratiques, mais infiniment plus moral ; en outre, il était plus savant, malgré ce qu'en ont dit depuis les savants de profession ; la pensée générale l'éclairait d'un instinct divin ; il se trompait peut-être sur quelques détails, comme la théorie des marées qu'on lui a tant reprochée sans preuve contraire¹⁰⁰², mais il ne se trompait certainement pas sur l'ensemble, qu'il interprétait mieux que les astronomes modernes qui, en voyant l'œuvre, ont nié l'ouvrier.

Ce livre, véritablement divin dans son but, plut infiniment aux esprits pieux et droits, qui l'adoptèrent avec une consciencieuse ivresse. C'est ce qu'il écrivit de mieux avant le merveilleux poème de *Paul et Virginie*¹⁰⁰³.

Ce commentaire, écrit dans le CLXI^e entretien du *Cours* paru en 1867, révèle l'attachement de Lamartine à une définition inclusive du genre poétique, au nom d'un lien sans cesse revendiqué entre son langage, celui de la nature et l'élan de la foi.

Les *Harmonies poétiques et religieuses* portent la trace de cette fusion des discours, sur le plan des formes poétiques comme des modèles intertextuels de l'auteur. « L'Hymne de la nuit » en est un bon exemple, et permet aussi de mesurer (voire de relativiser) l'importance de certaines références religieuses, littéraires et philosophiques dans la poésie cosmologique de l'auteur. Ces références concernent en particulier la Bible, les œuvres d'Ossian ou d'Edward Young – même si Lamartine niera plus tard avoir appartenu à l'école anglaise, dans le *Cours familier*¹⁰⁰⁴.

Dans l'organisation du recueil, ce poème forme un diptyque avec le texte suivant intitulé « L'Hymne du matin ». Sur le plan formel, le lien entre le thème nocturne et le registre religieux est établi par le titre, qui revendique le modèle des chants liturgiques. Comme pour saint Jean de la

¹⁰⁰¹ Voir A. de Lamartine, XXXI^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, 1858, vol. 6, p. 437 ; XXXVII^e entretien, 1859, vol. 7, p. 79 ; CXII^e entretien, 1865, vol. 19, p. 226 ; etc.

¹⁰⁰² Selon Bernardin de Saint-Pierre, les marées seraient dues à la fonte des glaces retenues aux deux pôles de la Terre. Voir les *Études de la nature*, Paris, Firmin Didot frères, 1853, p. 179.

¹⁰⁰³ A. de Lamartine, CLXI^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, 1867, vol. 24, p. 608-609.

¹⁰⁰⁴ A. de Lamartine, XI^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, 1856, vol. 2, p. 333.

Croix, la Nuit est pour le poète un chronotope spécifique et rituel, le moment et le lieu d'un dévoilement de l'ordre cosmique¹⁰⁰⁵. « L'Hymne de la nuit » met en scène le bouleversement des représentations au crépuscule, quand l'obscurité révèle une autre dimension de la nature propice à l'éveil spirituel. La fin du jour est d'abord évoquée par un ensemble de verbes de mouvement associés au motif élégiaque de la perte :

Le jour s'éteint sur tes collines,
Ô terre où languissent mes pas !
Quand pourrez-vous, mes yeux, quand pourrez-vous
Saluer les splendeurs divines
Du jour qui ne s'éteindra pas¹⁰⁰⁶ ?

Deux aspects de la nuit coexistent alors : après le temps de l'angoisse durant la disparition de l'astre solaire, vient celui de l'émerveillement face aux étoiles et constellations¹⁰⁰⁷. L'entrée dans la nuit, dans le cadre d'une *hymne*, se présente comme une révélation au sens religieux du terme.

Cependant ils sont beaux à l'œil de l'espérance,
Ces champs du firmament ombragés par la nuit ;
Mon Dieu ! dans ces déserts, mon œil retrouve et suit
Les miracles de ta présence !
Ces chœurs étincelants que ton doigt seul conduit,
Ces fanaux allumés de distance en distance,
Cet astre qui paraît, cet astre qui s'enfuit,
Je les comprends, Seigneur ! tout chante, tout m'instruit
Que l'abîme est comblé par ta magnificence,
Que les cieux sont vivants, et que ta providence
Remplit de sa vertu tout ce qu'elle a produit !
Ces flots d'or, d'azur, de lumière,
Ces mondes nébuleux que l'œil ne compte pas,
Ô mon Dieu, c'est la poussière
Qui s'élève sous tes pas¹⁰⁰⁸ !

Dans ce passage, la première personne du singulier n'apparaît d'abord qu'au détour de tournures possessives et démonstratives qui tendent à dissocier les sièges de perception du sujet lui-même : « quand pourrez-vous, *mes yeux* [...] », « *Mon âme* n'est point lasse encore [...] », « Les élans enflammés de *ce sein* qui l'adore », « N'avaient pas épuisé *mon cœur* »¹⁰⁰⁹. Intervient un discret

¹⁰⁰⁵ J. de la Croix, *Dans une nuit obscure : poésie mystique complète*, trad. F. Bonfils, Paris, EJL, 2001.

¹⁰⁰⁶ A. de Lamartine, « L'hymne de la nuit », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁰⁷ Lamartine, grand lecteur d'Ossian dans sa jeunesse (XVII^e entretien, *Cours familier de littérature*, *op. cit.*, 1864, vol. 3, p. 356), a pu être influencé dans ses descriptions par la poésie de la nature et de la nuit dans les chants du barde fictif. Voir notamment la « Description d'une nuit » [*in*] Ossian (auteur supposé), *Poésies galliques*, M. Macpherson (trad. anglaise), P. Le Tourneur (trad. française), Paris, Musier fils, 1777, p. 306. La forme même de l'« Hymne de la nuit » fait peut-être également référence aux « hymnes galliques » du prétendu barde Ossian en vers français, dans lesquelles l'alternance métrique est observée. Voir Ossian, *Poésies galliques en vers français*, trad. Baour-Lormian, Paris, Didot, 1800, p. 254-260.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 295-296.

¹⁰⁰⁹ Nous soulignons.

glissement du possessif *mon œil* vers l'article défini à valeur généralisante, *l'œil*, puis *l'œil de l'espérance* qui tend à universaliser l'expérience du poète. Le retour du motif de la vue soutient l'appel d'une description enthousiaste et du registre sublime, puisque c'est bien le spectacle des merveilles de la création qui engage l'émotion spirituelle. Or c'est au moment précis de la révélation stellaire et religieuse qu'intervient la première personne du singulier en fonction sujet : « Je les [les astres] comprends, Seigneur ». La nuit apparaît donc comme le lieu privilégié d'une méditation sur le pouvoir de Dieu, voire d'une révélation, pourtant bâtie sur la reconnaissance de l'humilité de la condition humaine – un double mouvement qui renvoie fidèlement à l'esprit des hymnes nocturnes chrétiens.

En effet, ces hymnes nocturnes correspondent à une pratique liturgique spécifique, les offices se déroulant au cœur de la nuit¹⁰¹⁰. Ce que Lamartine peut en avoir retenu, c'est d'abord un contexte nocturne (moment de l'introspection et de la contrition), un thème (le miracle de la création), mais aussi une forme binaire, le vers oscillant entre l'octosyllabe et le pentasyllabe – ou ici, entre l'alexandrin et l'octosyllabe, qui domine dans le passage suivant :

Ô Nuits, déroulez en silence
 Les pages du livre des cieux ;
 Astres, gravitez en cadence
 Dans vos sentiers harmonieux ;
 Durant ces heures solennelles,
 Aquilons, repliez vos ailes,
 Terre, assoupissez vos échos ;
 Étends tes vagues sur les plages,
 Ô mer ! et berce les images
 Du Dieu qui t'a donné tes flots¹⁰¹¹.

Or dans ce poème, l'alternance métrique n'est pas simplement un marqueur de la forme revendiquée par le titre ; c'est aussi un moyen de restituer le mouvement des astres au sein du cosmos, comparé à celui des vagues au sein d'une mer céleste. Le même effet est produit par les rythmes binaires des vers précédents, « Cet astre qui paraît, cet astre qui s'enfuit », assimilant le déplacement des globes à un ressac cosmique.

En ce sens, le poème remplit bien le contrat déterminé par le titre du recueil, car il prête une grande attention à l'harmonie des vers entre eux, et leur adéquation à la forme choisie. De fait, l'image constitue un indice supplémentaire de la dimension liturgique sous-jacente du poème, puisque la métaphore de l'océan céleste trouve ses racines dans la Genèse : le troisième acte de la création du monde au deuxième jour consiste à séparer « les eaux qui sont sous le firmament d'avec

¹⁰¹⁰ Il n'existe que très peu d'hymnes renvoyant à la nuit dans la tradition liturgique chrétienne. Trois en particulier font appel à Dieu dans une attitude de recueillement, ou bien de pénitence : *Nocte surgentes vigilemus omnes*, *Nox atra rerum contegit* et *Jam sol recedit igneus*.

¹⁰¹¹ A. de Lamartine, « L'hymne de la nuit », *Harmonies poétiques et religieuses*, op. cit., p. 296.

les eaux qui sont au-dessus du firmament¹⁰¹² ». Le firmament étant cet espace abstrait dans lequel s'organise la polarité opposant le haut et le bas, Dieu appelle « ciel » l'étendue ainsi divisée. Il existe donc bien, dans la tradition chrétienne, deux océans dont la séparation résulte de l'organisation du chaos – une image que l'on retrouve d'ailleurs sous la plume de Victor Hugo¹⁰¹³. Dans le poème de Lamartine, la métaphore maritime renforce le sentiment d'une disproportion entre l'homme pensant et l'univers : la mer du ciel est un espace immaîtrisable que seul contient le « pas » de Dieu.

Or la forme de l'hymne religieuse connaît plusieurs relais majeurs dans la poésie romantique dont « L'Hymne de la nuit » semble avoir subi l'influence, à commencer par les *Night Thoughts* d'Edward Young. Dans ces *Nuits*, Young popularise un grand nombre d'images chrétiennes et les intègre à une poésie personnelle, intime, lyrique et philosophique qui inspire de façon plus ou moins directe un certain nombre de poètes de la première génération romantique, aussi bien en Allemagne avec Novalis, qu'en France avec Lamartine ou Hugo¹⁰¹⁴. Parmi ces images, celle du Livre de la nature dans lequel se reflète le visage de Dieu est particulièrement importante, comme le montre la XX^e nuit intitulée « Les Cieux ». On y retrouve quelques éléments-clés de l'hymne de Lamartine :

Dieu fixe sur les cœurs des mortels un œil jaloux, il marque dans le livre des Cieux la naissance et le progrès de nos désirs : au jour solennel du jugement, ce livre sera ouvert : et nous dévoilera à la face des Anges et des hommes.

¹⁰¹² Genèse, *La Bible, op. cit.*, p. 33.

¹⁰¹³ Voir notamment « Pleine mer » et « Plein ciel », V. Hugo, *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 713 et 719.

¹⁰¹⁴ Il existe de nombreux points communs entre l'« Hymne de la nuit » de Lamartine et les *Hymnes à la nuit* de Novalis, en particulier avec le premier poème du recueil, par exemple dans ce passage : « Et moi, je me tourne vers cette nuit sainte, mystérieuse, indéfinissable. [...] Que la lumière du jour me semble pauvre maintenant, et comme j'en salue avec bonheur le départ ! Ainsi, mon Dieu, tu as jeté dans l'espace ces globes étincelants pour annoncer ta toute-puissance. Mais les pensées que la nuit éveille en nous, peuvent nous paraître d'une nature plus céleste encore que ces étoiles brillantes. Car elles s'élèvent au-delà des astres les plus élevés, et pénètrent, sans le secours de la lumière, jusqu'à l'être qui occupe un des lointains espaces de ces sphères. » Mais la portée du rapprochement est limitée par la chronologie, car les *Hymnes* de Novalis ne sont traduites qu'en 1833 par Xavier Marmier dans la *Nouvelle revue germanique* (Paris, 1833, p. 232-234). Si Novalis connaît une certaine notoriété en France, et si ses œuvres sont relayées par le *Mercure de France*, *Le Magasin pittoresque*, la *Revue des deux mondes* ou encore le *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, les *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine précèdent de trois ans la première édition française des poèmes de Novalis. Sauf erreur, Lamartine ne lisait pas l'allemand. On peut donc supposer que les points qui rapprochent leurs textes proviennent de sources d'inspiration communes. La principale pourrait bien être Edward Young, dont Novalis revendique le patronage (voir la préface de G. Bianquis, [in] Novalis, *Hymnes à la nuit*, Paris, Aubier / Montaigne, 1943). Pour des commentaires français dans la presse ou en volume sur Novalis au XIX^e siècle, voir notamment : F. Lermier, *Au-delà du Rhin*, Paris, Bonnaire, 1835 ; Saint-René Taillandier, « Novalis », *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, Paris, Hachette, 1849 ; « La fleur bleue de Novalis », *Le Magasin pittoresque*, 1857 ; H. Albert, « Novalis », *Mercure de France*, vol. 16, 1895 ; C. Buloz, sur *Die romantische Schule* par von R. Hayn, *Revue des deux mondes*, Paris, janvier 1872, p. 479-480 ; T. de Wyzewa, « Le poète Novalis », *Revue des deux mondes*, Paris, 1^{er} novembre 1900, p. 400-428 ; etc.

Là-bas sur ces plaines d'azur, ces globes dansent et chantent, en l'honneur de leur dieu, un Jubilé éternel, célèbrent sans fin ses louanges. Mais si leur chant n'arrive point jusqu'à notre oreille, les phrases compliquées de leurs danses présentent à la vue les caractères hiéroglyphiques de son pouvoir incomparable, et forment, en s'entrelaçant, le grand chiffre du Tout-puissant. Que ces lettres ont de grandeur pour les Anges qui les voient de près ! Qu'elles sont encore lisibles pour les yeux de l'homme éloigné¹⁰¹⁵ !

La métaphore de la danse céleste, présente dans « L'Hymne de la nuit » (« Astres, gravitez *en cadence*¹⁰¹⁶ »), mais aussi dans « Les Étoiles » est doublée par le thème du chant des étoiles en louange au créateur. Les lettres divines sont un signe à la fois révélateur et occultant, les « hiéroglyphes » s'apparentant à des formes figuratives et indéchiffrables¹⁰¹⁷. La danse, le « chiffre », les caractères évoquent un rituel magique, dans le secret duquel entrent seuls les « êtres supérieurs » (voire angéliques) des autres sphères. Cependant, à la différence de Young, Lamartine insiste sur une forme d'impuissance du langage de la création à révéler l'ordre divin, comme le montre l'accumulation des phrases interrogatives :

Savez-vous son nom ? La nature
Réunit en vain ses cent voix,
L'étoile à l'étoile murmure
Quel Dieu nous imposa nos lois ?
La vague à la vague demande
Quel est celui qui nous gourmande ?
La foudre dit à l'aquilon :
Sais-tu comment ton Dieu se nomme ?
Mais les astres, la terre et l'homme
Ne peuvent achever son nom¹⁰¹⁸.

Ces réticences, qui réapparaîtront avec force dans « Le Désert », sont pourtant dépassées grâce à une remotivation de l'image galiléenne du Livre de la nature. Le poème trace un réseau d'équivalences métaphoriques entre l'objet littéraire, le Livre de la révélation, et le ciel, lu dans la carte des constellations à la fois comme une histoire (celle des mythes) et comme un ensemble de repères directionnels. En définitive, cette forme d'apprentissage (« Je les comprends, Seigneur ! tout chante, tout m'instruit [...] ») s'apparente à une conversion au culte naturel. Le poème appelle au remplacement des lieux de piété par la voûte céleste, consacrant ainsi la fusion finale de tous les

¹⁰¹⁵ E. Young, *Les Nuits*, trad. Le Tourneur, Marseille, Mossi, 1770, vol. 2, p. 441.

¹⁰¹⁶ Nous soulignons.

¹⁰¹⁷ Si Champollion avait percé le secret des hiéroglyphes dès les années 1820, cette forme d'écriture n'en est pas moins restée une métaphore du mystère et de l'incompréhensible. Voir la définition qu'en donne le *Trésor de la langue française*, au sens figuré (accessible en ligne sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/hiéroglyphe>>, consulté le 5 novembre 2017).

¹⁰¹⁸ A. de Lamartine, « L'hymne de la nuit », *Harmonies poétiques et religieuses*, op. cit., p. 296.

niveaux de référentialité, de l'ordre terrestre au royaume de Dieu, réunis dans le cœur du croyant par un ensemble de tournures injonctives :

Que tes temples, Seigneur, sont étroits pour mon âme !
Tombez, murs impuissants, tombez !
Laissez-moi voir ce ciel que vous me dérobez !
Architecte divin, tes dômes sont de flamme !
Que tes temples, Seigneur, sont étroits pour mon âme !
Tombez, murs impuissants, tombez¹⁰¹⁹ !

« L'Hymne de la nuit » révèle donc la valeur synthétique du projet d'écriture de Lamartine, qui fait de la poésie une expérience religieuse du cosmos plutôt qu'un mode d'expression sur le monde. La clôture du texte montre également le lien entre une telle définition du verbe poétique et celle de l'ordre divin. En effet, contrairement à ce qu'affirme le début du poème, Dieu n'est plus le marcheur céleste ou le spectateur privilégié d'un concert cosmique, mais bien un bâtisseur, comme le suggère la métaphore architecturale filée tout au long du passage. L'appel à faire tomber les murs des lieux de culte, renouvelant le motif des murailles de Jéricho, suggère une réinterprétation du rapport entre le monde terrestre, l'espace et l'ordre divin : Dieu est le garant et l'organisateur du cosmos, quand le ciel est le seul lieu de culte possible. Le poète étant celui qui, à l'instar de Bernardin, perçoit les harmonies de la nature au sein desquelles résonne la présence de Dieu, il est le nouveau dépositaire des textes sacrés – dont les hymnes sont une forme parmi d'autres.

De fait, Lamartine ne s'approprie pas seulement certains aspects du chant liturgique : il invite également dans sa poésie des chefs-d'œuvre d'apologétique chrétienne, tels que la célèbre pensée de Pascal sur la « Disproportion de l'homme ». Dans le poème des *Harmonies* intitulé « L'Infini dans les cieux », il ne s'agit pas d'une simple référence intertextuelle, mais bien d'une véritable transposition d'un univers philosophique à un autre. Le poème de Lamartine évoque lui aussi avec amertume la nullité de l'homme au regard de la taille et de la structure de l'univers, dans le cadre d'une contemplation méditative sur les cieux étoilés ; cependant, il réinscrit ce thème dans une vision cosmologique personnelle et tourmentée, qui place la voix poétique au cœur d'une difficulté à concilier les savoirs modernes et la croyance. Dans le poème, la réécriture du texte de Pascal est suivie par une présentation systématique des constellations ; or ce choix montre bien la façon dont Lamartine interprète quelques caractéristiques de la poésie didactique à la faveur d'une représentation chrétienne du cosmos.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 297. On retrouve ici la ligne argumentative du poème de jeunesse de Mallarmé, écrit en juillet 1859 : « Pan » : « Non ! N'allez pas prier sur un autel-néant, / [...] Vois le ciel ! vois la terre ! Homme c'est là ta bible ! » S. Mallarmé, « Pan », *Entre quatre murs*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 212.

Comme dans la plupart des poèmes précédemment évoqués, le poète commence par poser un cadre nocturne, propice à une méditation sur l'infini. Il évoque le calme de la nuit comme un moment favorable à l'épanchement personnel, menant à une description du ciel étoilé et des constellations. La médiocrité de l'homme éclate en comparaison de ces merveilles, engageant une réflexion sur le paradoxe d'un désir de connaître, pourtant destiné à n'être jamais satisfait. En effet, Lamartine rappelle les succès astronomiques récemment obtenus grâce aux instruments et techniques d'observation modernes : le télescope, le calcul et le compas.

Depuis que le cristal qui rapproche les mondes
Perce du vaste Éther les distances profondes,
Et porte le regard dans l'infini perdu,
Jusqu'où l'œil du calcul recule confondu,
Les cieus se sont ouverts comme une voûte sombre
Qui laisse en se brisant évanouir son ombre¹⁰²⁰ [...].

En faisant une allusion concrète aux outils matériels et mathématiques des astronomes, Lamartine s'approprie d'abord discrètement un *ethos* de savant qui est avant tout celui de Pascal¹⁰²¹. Il revendique la compétence de l'humanité pour comprendre le cosmos. La métaphore héraclitéenne du voile de la vérité, rappelée par le substantif *ombre*, est donc renversée : les cieus ne sont plus fermés à l'observateur, le monde n'est plus clos ou opaque. Au contraire, il est un champ ouvert sur l'infini. Pourtant, les instruments qui dévoilent les secrets du cosmos mettent au jour des phénomènes et des savoirs qui accentuent le sentiment de la médiocrité humaine en renouvelant notre vision du monde :

Et l'homme cependant, cet insecte invisible,
Rampant dans les sillons d'un globe imperceptible,
Mesure de ces feux les grandeurs et les poids,
Leur assigne leur place et leur route et leurs lois,
Comme si, dans ses mains que le compas accable,
Il roulait ces soleils comme des grains de sable¹⁰²² !

¹⁰²⁰ A. de Lamartine, « L'infini dans les cieus », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 349.

¹⁰²¹ À cette époque, Pascal est surtout considéré comme un homme de science. Voir la notice du Larousse, dans l'édition de 1874 : « un des plus beaux génies du XVII^e siècle, fit d'importantes découvertes en mathématiques et en physique ; auteur des *Pensées* et des *Lettres provinciales* (1623-1662) ». P. Larousse, *Dictionnaire complet de la langue française : suivi de notes scientifiques, étymologiques, historiques et littéraires*, 6^e éd., Paris, A. Boyer, 1874, p. 379. Larousse ajoute d'ailleurs un mot sur les grands thèmes de sa philosophie passés dans la langue française, en termes assez naïfs : « Différentes circonstances, soit de sa vie, soit de ses écrits, ont enrichi la langue de locutions devenues proverbiales : / 1^o *Abîme de Pascal*, allusion à une sorte d'hallucination qu'éprouva Pascal à la suite d'un accident où il faillit perdre la vie ; hallucination qui lui faisait toujours apercevoir à son côté gauche un abîme ouvert pour l'engloutir. Dans l'application, on rappelle l'*abîme de Pascal* pour spécifier certains de ces problèmes sociaux ou moraux qui effrayent par leur profondeur ceux qui cherchent à les sonder. » *Ibid.*, p. 379-380.

¹⁰²² A. de Lamartine, « L'Infini dans les cieus », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 350.

Lorsque le poète se confronte à l'immensité de l'univers, il en retire le sentiment de sa petitesse et un doute sur le plan religieux, malgré de véritables prouesses techniques qui lui permettent de connaître l'univers avec toujours plus de précision. C'est sur ce point que « L'Infini dans les cieux » dialogue le plus clairement avec le texte de Pascal, parce qu'il reprend dans une perspective religieuse le motif des deux infinis. Les éléments les plus célèbres sont réécrits pratiquement point par point, à commencer par l'image du « ciron¹⁰²³ ». Mais si, pour Pascal, l'expérience de pensée trouve un sens dans le renoncement à une connaissance curieuse et déplacée de la nature¹⁰²⁴, pour Lamartine, la comparaison de l'homme et de l'« insecte » révèle un conflit intérieur : l'homme qui se confronte et se compare aux grandeurs du cosmos retient moins de cette épreuve une leçon d'humilité qu'un sentiment d'humiliation, qui rappelle le motif de la chute. La supériorité de Dieu accable le sujet poétique qui prend la mesure de sa médiocrité à la lumière des savoirs qu'il conquiert sur la nature. Le désir de connaître est comme un douloureux fardeau dont l'homme prométhéen doit payer le prix :

Hélas ! pourquoi si haut mes yeux ont-ils monté ?
 J'étais heureux en bas dans mon obscurité,
 Mon coin dans l'étendue et mon éclair de vie
 Me paraissaient un sort presque digne d'envie ;
 Je méprisais l'insecte et je me trouvais grand ;
 Et maintenant, noyé dans l'abîme de l'être,
 Je doute qu'un regard du Dieu qui nous fit naître
 Puisse me démêler d'avec lui, vil, rampant,
 Si bas, si loin de lui, si voisin du néant¹⁰²⁵ !

Certes, comme dans le modèle pascalien, cette désespérance est compensée par l'admiration des merveilles créées par Dieu, des « êtres vivants » aux « atomes animés par le souffle divin »¹⁰²⁶ ;

¹⁰²³ Nous citons à nouveau et plus longuement un extrait du célèbre texte de Pascal : « Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est ; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature ; et que de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? / Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates. Qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ces humeurs, des vapeurs dans ces gouttes ; que, divisant encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours ; il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau. » B. Pascal, « Disproportion de l'homme », *Pensées*, *op. cit.*, p. 173-174. Dans le poème de Lamartine : « Et l'homme cependant, cet insecte invisible, / Rampant dans les sillons d'un globe imperceptible [...] », etc. A. de Lamartine, « L'Infini dans les cieux », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 350.

¹⁰²⁴ « [J]e crois que [l]a curiosité [de l'homme], se changeant en admiration, il sera plus disposé à les contempler en silence qu'à les rechercher avec présomption. Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. » B. Pascal, « Disproportion de l'homme », *Pensées*, *op. cit.*, p. 174-175.

¹⁰²⁵ A. de Lamartine, « L'Infini dans les cieux », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 351.

mais le renoncement à la connaissance, dans le texte de Lamartine, n'apparaît pas comme un choix facile. Il exprime un désir éternellement insatisfait de parvenir à un savoir véritable et définitif sur le monde. L'« insensible néant » aurait cet avantage sur le poète qu'il

ne sent pas qu'il n'est rien,
Il ne se ronge pas pour agrandir son être,
Il ne veut ni monter, ni juger, ni connaître,
D'un immense désir il n'est point agité ;
Mort, il ne rêve pas une immortalité !
Il n'a pas cette horreur de mon âme oppressée,
Car il ne porte pas le poids de ta pensée¹⁰²⁷ !

L'existence de Dieu apparaît donc comme une force d'*oppression* liée au doute que provoque l'impossibilité éthique du matérialisme au moment de sa possible victoire. Pourtant, l'ensemble des tournures négatives rappelle que l'homme échappe aux catégories du « néant » et reste une exception dans la nature, précisément parce qu'il se projette sans cesse vers des idéaux qui relèvent de l'esthétique, de la métaphysique ou du savoir, résumés par les trois infinitifs : « monter », « juger », « connaître ». Cette contradiction explique la présence, dans ce poème comme dans bien d'autres, de la figure de Job, très populaire dans la poésie cosmologique et philosophique du XIX^e siècle¹⁰²⁸. Significativement, le nom de ce personnage, central pour le poème « Le Désert », apparaît au détour d'une présentation à la fois didactique et syncrétique du cosmos, faisant la synthèse de la mythologie païenne et biblique.

En effet, Lamartine n'abandonne pas l'*ethos* d'un sujet poétique compétent après avoir mis en doute la valeur des savoirs astronomiques. Il procède au contraire à une description systématique du ciel, sur la base des traditions mythologiques qui guident l'établissement d'une cartographie stellaire depuis les origines. Dans le cadre d'une énumération raisonnée qui emprunte les procédés de la poésie didactique, les constellations sont évoquées une à une, et remotivées dans leur dénomination. On y voit d'abord Orion toujours en armes, « des nuits perçant les voiles » ; le navire Argo ; le bouvier ; le chariot faisant partie de la Grande Ourse ; la Lyre et le Cygne ; la Balance en équilibre précaire ; la chevelure de Bérénice dont la blondeur est rappelée ; les constellations animales (le Bélier, le Taureau, l'Aigle) ; enfin, le Sagittaire. Le ciel dont parle Lamartine, c'est le ciel des pasteurs, des héros et des amants, autrement dit, celui de trois registres fondamentaux de la poésie antique (pastoral, épique, lyrique), qu'il condense dans une sorte de nomenclature mnémotechnique :

Tout ce que les pasteurs contemplaient sur la terre,

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ Elle apparaît notamment dans *L'Âne* de Victor Hugo (*op. cit.*, p. 1103, cité au chapitre 4, p. 195).

Tout ce que les héros voulaient éterniser,
Tout ce que les amants ont pu diviniser¹⁰²⁹.

Toutefois, au sein même de ces références mythologiques, Lamartine effectue des choix significatifs dans la présentation des repères célestes. Orion devient une constellation chrétienne :

Là l'antique Orion des nuits perçant les voiles,
Dont Job a le premier nommé les sept étoiles¹⁰³⁰ [...].

Cette constellation, que tout relie à la mythologie gréco-latine, est citée et connue dès l'Antiquité. Elle apparaît dans l'*Odyssée* d'Homère, les *Odes* d'Horace, les *Phénomènes* d'Aratus de Sole et l'*Énéide* de Virgile, mais elle est aussi présente dans la Bible, dans les livres d'Amos¹⁰³¹ et de Job¹⁰³². Ce dernier, éprouvé par Dieu et Satan qui se disputent son allégeance, est une figure biblique majeure du doute dans la Bible. Certains passages du poème de Lamartine semblent d'ailleurs directement inspirés du verset 9 du livre de Job, dans lequel l'homme apparaît comme impuissant, écrasé par le pouvoir de Dieu :

Voici, il passe près de moi, et je ne le vois pas, il s'en va, et je ne l'aperçois pas.

[...] Lui qui m'assaille comme par une tempête,
Qui multiplie sans raison mes blessures,
Qui ne me laisse pas respirer, Qui me rassasie d'amertume¹⁰³³.

La deuxième mention d'Orion dans le livre de Job intervient dans la réponse de l'Éternel, qui enjoint à l'homme de reconnaître sa toute-puissance et son infinie sagesse. Au verset 38, Dieu entend prouver son pouvoir en décrivant les lois du cosmos :

Où étais-tu quand je fondais la terre ? Parle, si ton savoir est éclairé. Qui en fixa les mesures, le saurais-tu ? Ou qui tendit sur elle le cordeau ? Sur quel appui s'enfoncent ses socles ? Qui posa sa pierre angulaire, parmi le concert joyeux des étoiles du matin, et les acclamations unanimes des Fils de Dieu ? [...] As-tu quelque idée des étendues terrestres ? Raconte, si tu sais tout cela. De quel côté habite la lumière, et les ténèbres, où résident-elles, pour que tu puisses les conduire dans leur domaine, et distinguer les accès de leur maison ? [...] Peux-tu nouer les liens des Pléiades, desserrer les cordes d'Orion, amener la Couronne en son temps, conduire l'Ourse avec ses petits ? Connais-tu les lois des Cieux, appliques-tu leur charte sur terre¹⁰³⁴ ?

¹⁰²⁹ A. de Lamartine, « L'Infini dans les cieux », *Harmonies poétiques et religieuses*, op. cit., p. 349.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰³¹ Amos (5:8), *La Bible*, op. cit., p. 1561.

¹⁰³² Répondant à Bilbad, Job affirme que « [Dieu] seul a déployé les Cieux et foulé le dos de la Mer. Il a fait l'Ourse et Orion, les Pléiades et les Chambres du Sud. Il est l'auteur d'œuvres grandioses et insondables, de merveilles qu'on ne peut compter. » Job (9:1-9), *La Bible*, op. cit., p. 797.

¹⁰³³ *Ibid.*

¹⁰³⁴ Job (38:12-34), *La Bible*, op. cit., p. 833.

Le poème de Lamartine propose une résolution comparable, et l'appel à reconnaître l'infinie sagesse de Dieu vient compenser les doutes et les errances du poète martyr. La forme même de ce verset, gouverné par les tournures interrogatives, est d'ailleurs directement transposée dans « Le Désert », où Dieu donne au sujet une réponse similaire.

La figure de Job, dans « L'Infini dans les cieux », révèle donc deux aspects importants du thème cosmologique dans la poésie de Lamartine : d'abord, la contemplation des magnificences du ciel et de son ordonnance appelle une difficile prise de conscience à la fois de la médiocrité de l'homme dans la Création, mais aussi de la grandeur de Dieu devant lequel on ne peut que s'humilier. Ensuite, la référence au texte biblique comme acte fondateur pour la dénomination de la constellation suggère un traitement particulier de la mythologie : Lamartine christianise certaines représentations du ciel, voire convertit les références d'un monde païen dans le cosmos chrétien et biblique. Comme dans la carte céleste de Schiller¹⁰³⁵, Orion devient la constellation de Job, et non plus celle de l'Antiquité gréco-latine. Un procédé similaire de brouillage des références mythologiques apparaît dans l'évocation de la Voie lactée :

Plus loin sont ces lueurs que prirent nos aïeux
Pour les gouttes du lait qui nourrissait les dieux ;
Ils ne se trompaient pas : ces perles de lumière,
Qui de la nuit lointaine ont blanchi la carrière,
Sont des astres futurs, des germes enflammés¹⁰³⁶
Que la main toujours pleine a pour les temps semés,
Et que l'esprit de Dieu, sous ses ailes fécondes,
De son ombre de feu couve au berceau des mondes¹⁰³⁷.

Le mythe grec de la Voie lactée, à laquelle le « lait » fait référence¹⁰³⁸, semble confirmé par les savoirs de son temps (« ils ne se trompaient pas »). Le cosmos se présente alors comme un écosystème, sujet à des fécondations, des naissances et des corruptions. Or cette vision proche du « jardin » céleste de Buffon permet une réconciliation entre le ciel des modernes et le cosmos antique et mythologique, grâce au pouvoir d'un Dieu unique qui l'emporte sur la succession des civilisations. Un certain flou métaphorique permet, par le syncrétisme, de réaliser la fusion des cieux païens, chrétiens, scientifiques et poétiques, qui s'excluent généralement les uns les autres. Ce mélange harmonieux achève la réconciliation avec le Créateur, puisqu'à l'échelle de l'infini, tout semble se niveler dans l'amour de Dieu. Le sujet retrouve alors le sentiment de son élection par la

¹⁰³⁵ Voir au chapitre 3, n. 343 (p. 119).

¹⁰³⁶ La description de la Voie lactée comme lieu de gestation de nouvelles étoiles est erronée, puisque son apparence n'est due qu'à l'extrême éloignement des étoiles qui la composent, et non à leur taille ou leur degré d'évolution. Lamartine fut très vite moqué pour ces approximations.

¹⁰³⁷ A. de Lamartine, « L'infini dans les cieux », *Harmonies poétiques et religieuses, op. cit.*, p. 349.

¹⁰³⁸ Héraklès buvant au sein d'Héra endormie aurait été repoussé par la déesse ; le lait en aurait jailli dans le ciel, devenant la Voie lactée.

promotion de son esprit, fait à l'image du divin. Suivant le modèle de Job, ce dernier, confronté aux beautés et aux forces de la nature, subit une épreuve qu'il dépasse par la compréhension et l'acceptation de la toute-puissance de Dieu, permettant de tenir ensemble le ciel des savants, celui des anciens, et celui des croyants. Prenant discrètement à son compte certains *topoi* de la poésie didactique, entre présentation des constellations et réécriture biblique¹⁰³⁹, le poème se construit donc comme une réponse moderne au texte pascalien, dont la conclusion n'est pas la communion avec la Création, mais bien la reconnaissance d'une tension métaphysique suscitée par la mesure de la grandeur écrasante du Créateur.

Parcourant ces trois textes, les caractéristiques majeures de la poésie du ciel selon Lamartine apparaissent plus clairement : la connaissance scientifique du cosmos est une préoccupation réelle de l'auteur ; cependant, elle fonctionne davantage comme un réservoir de métaphores et d'images que comme un programme dont on ne devrait pas s'écarter. Jamais la science de l'univers n'a le dernier mot des représentations du ciel. Comme dans les Écritures, le ciel est double, et ce sont les cieux sacrés, tels qu'ils sont dévoilés par la parole poétique, qui l'emportent sur le ciel de l'observation astronomique. En revanche, ce dernier apparaît comme un motif métaphysique essentiel : il est la porte d'entrée vers les cieux supérieurs, mais il est aussi l'objet d'une interrogation récurrente sur la fragilité et la médiocrité de la condition humaine au regard de la cosmologie moderne. Les poètes matérialistes ou adeptes de la philosophie du néant tels que Cazalis, Ackerman ou Émile Chevé trouvent donc paradoxalement un prédécesseur en Lamartine, défenseur d'une cosmologie chrétienne inquiète, partagée entre le réalisme scientifique, la tradition mythologique et un déisme saturé de références catholiques¹⁰⁴⁰. Or ces éléments sont des invariants de la poésie du ciel chez Lamartine, comme en témoignent deux poèmes écrits ou parus pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, la première des *Visions* inachevées et « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu ».

¹⁰³⁹ Nous renvoyons aux procédés décrits dans le chapitre 2 (« Mettre en vers le système du monde : didactisme et propédeutique », p. 73-94).

¹⁰⁴⁰ Paul Bénichou remarque également l'ambiguïté de Lamartine dans son rapport à la foi, marqué par le doute et la révolte (P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 172-182). Le parallèle avec Louise Ackerman est d'autant plus justifié que la poétesse répond également à Pascal sur le thème des deux infinis dans le poème qui porte le nom du philosophe (voir au chapitre 4, p. 212-213). Contrairement   Lamartine, elle en tire une conclusion matérialiste et athée.

3. Un « monde muet, sans ciel et sans flambeau » : de la « Première vision » au « Désert »

Évoquant plus tôt le parcours chronologique des poèmes cosmologiques de Lamartine, nous avons vu que la « Première vision » et « Le Désert » paraissent pour la première fois dans les années 1850, le premier dans des extraits de la publication anticipée des *Visions*, l'autre comme fragment poétique dans le *Cours familier*. Il s'agit donc de poèmes au statut éditorial relativement précaire, bien qu'ils soient écrits dans la continuité des grands succès des *Méditations*, puis des *Harmonies poétiques et religieuses*, à partir de 1823 et 1832. De fait, la plupart des enjeux philosophiques et cosmologiques présents dans les poèmes précédemment évoqués, des « Étoiles » à « L'Infini dans les cieux », réapparaissent dans ceux-ci, mais sous une forme plus dramatique. En effet, la « Première vision » et « Le Désert » se signalent par un dispositif rhétorique qui les singularise par rapport à ces textes : dans la continuité des poèmes narratifs (*Jocelyn* ou *La Chute d'un ange*), Lamartine met en scène le débat opposant diverses représentations du monde sous des formes narratives ou dramatisées, en déléguant le discours polémique à des voix transcendantes telles que l'Esprit ou Dieu, posant indirectement la question de l'instance d'une parole poétique légitime sur le cosmos.

Dans le XVII^e entretien des *Cours familiers* consacré à Dante et à la « Littérature italienne », Lamartine rapporte une expérience qui l'aurait durablement marqué, à l'origine du grand projet inachevé des *Visions* – et sans doute de bien des poèmes cosmologiques à venir. Vers la « fin de [s]a jeunesse », entre 1811 et 1812, le poète connaît un épisode qui s'apparente à une révélation mystique, au cours de laquelle il pense accéder à une vérité supérieure sur l'ordre de l'univers. En voyage dans la campagne romaine au moment d'un coucher de soleil, il lui semble soudain que « le rideau du monde matériel et du monde moral v[ien]t de se déchirer » et qu'il « s'él[ève] très-haut dans un firmament moral, comme la vapeur d'un gaz plus léger que l'atmosphère ». Depuis ces hauteurs, « en une ou deux heures d'hallucination contemplative » qui lui semblent aussi réelles que l'échelle à Jacob et le chemin à Dante, il voit

[I]es créations infinies et de dates immémoriales de Dieu dans les profondeurs sans mesure de ces espaces qu'il remplit de lui seul par ses œuvres ; les firmaments déroulés sous les firmaments ; les étoiles, soleils avancés d'autres cieux, dont on n'aperçoit que les bords, ces caps d'autres continents célestes, éclairés par des phares entrevus à des distances énormes ; cette poussière de globes lumineux ou crépusculaires où se reflétaient de l'un à l'autre les splendeurs empruntées à des soleils ; leurs évolutions dans des orbites tracées par le doigt divin ; leur apparition à l'œil de l'astronomie, comme si le ciel les avait enfantés pendant la nuit et comme s'il y avait aussi là-haut des fécondités de sexes entre les astres et des enfantements de mondes ; leur disparition après des siècles, comme si la mort atteignait également là-haut ; le vide que ces globes disparus comme une

lettre de l'alphabet laissent dans la page des cieux ; la vie sous d'autres formes que celles qui nous sont connues, et avec d'autres organes que les nôtres, animant vraisemblablement ces géants de flamme ; l'intelligence et l'amour, apparemment proportionnés à leur masse et à leur importance dans l'espace, leur imprimant sans doute une destination morale en harmonie avec leur nature ; le monde intellectuel aussi intelligible à l'esprit que le monde de la matière est visible aux yeux ; la sainteté de cette âme, parcelle détachée de l'essence divine pour lui renvoyer l'admiration et l'amour de chaque atome créé ; la hiérarchie de ces âmes traversant des régions ténébreuses d'abord, puis les demi-jours, puis les splendeurs, puis les éblouissements des vérités, ces soleils de l'esprit ; ces âmes montant et descendant d'échelons en échelons sans base et sans fin, subissant avec mérite ou avec déchéance des milliers d'épreuves morales dans des pérégrinations de siècles et dans des transformations d'existences sans nombre, enfers, purgatoires, paradis symbolique de la Divine Comédie des terres et des cieux¹⁰⁴¹ [...].

Avec raison, Paul Bénichou met en garde le lecteur contre l'éventuelle inauthenticité de cette reconstruction du passé, venant à l'appui d'un *ethos* prophétique et sacerdotal sans cesse mis en avant depuis les premières *Méditations poétiques* jusqu'au « Désert¹⁰⁴² ». Or le critique ajoute que les éléments de cette vision ne se retrouvent pas dans les poèmes de l'auteur. Son contenu serait donc à négliger, et seule importerait la reconnaissance d'une posture oraculaire. La lecture des trois textes précédents, mais surtout de la « Première vision », doit nous convaincre du contraire : que cette révélation soit ou non rétrospective, elle énonce en effet certains aspects majeurs de la poésie du ciel chez Lamartine. Le finalisme, l'angélisme, la hiérarchie des âmes, de même que l'intérêt pour les descriptions célestes inspirées par l'astronomie, sont essentiels dans les textes les plus concernés par les savoirs sur l'univers, et donnent un aperçu synthétique du mélange référentiel dans lequel s'inscrit la cosmologie chrétienne au sein de sa poésie. La référence à la *Divine comédie* est particulièrement éclairante pour comprendre la situation initiale du long poème épique inachevé, *Les Visions*.

Une telle désignation n'est pas inédite dans la production de Lamartine : *La Chute d'un ange* était déjà organisée en « visions », un terme qui place le poète en position d'intercesseur entre la voix de la transcendance et le monde humain. Or, dans la « Première vision », ce dernier devient prophète non seulement par la revendication oraculaire de la forme adoptée, mais aussi par l'invocation aux puissances tutélaires chrétiennes en opposition aux traditionnelles muses de l'Antiquité. Les deux intertextes majeurs du poème sont la *Divine comédie* de Dante et l'Apocalypse. Dans les deux cas, le poète ou prophète doit transmettre ce qu'il a vu, c'est-à-dire le spectacle du châtement des hommes ou de la Terre. Le voyage entre les sphères et dans le cosmos

¹⁰⁴¹ A. de Lamartine, XVII^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, vol. 3, p. 360-361.

¹⁰⁴² « Nous avons de bonnes raisons de mettre en doute la véracité d'un témoignage si tardif. Les éléments de la vision, espaces, continents célestes, fécondité de sexes entre les astres et enfantements de mondes, pérégrinations des âmes de sphère en sphère à travers des existences successives, ont pu être familiers très tôt, avec d'autres thèmes analogues et non moins étranges, à l'imagination de Lamartine. » P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, op. cit.*, p. 184.

est initiatique, et permet d'accéder au sens des épreuves que l'humanité doit traverser. La « Première vision » de Lamartine est donc précédée d'une « Invocation du poète » qui sert d'avant-propos. Ce dernier en appelle à l'Esprit saint dans l'espoir que lui soit donnée une inspiration divine :

Descends, je dois chanter ! Mais que puis-je sans toi,
Ô langue des esprits ? Parle toi-même en moi !
Chante ces grands secrets que ton œil seul éclaire,
L'enfance, la vieillesse et la fin de la terre,
Qui va finir la lutte et du bien et du mal¹⁰⁴³ !

Outre la référence finale au scénario de l'Apocalypse (l'affrontement manichéen du « bien et du mal »), le mode exclamatif des phrases injonctives traduit l'exaltation propre à l'état dans lequel se trouve le poète sur le point d'être possédé par la voix divine. Comme dans le *Ion* de Platon, l'inspiration est décrite comme une perte de soi, suggérée par le jeu des pronoms toniques du second vers, où la deuxième personne l'emporte sur la première : « Parle toi-même en moi ! » Or ce prophétisme poétique ardemment désiré se confirme dans le texte suivant : la première vision est une révélation, grâce à la réponse favorable de l'Esprit qui emporte le poète et lui fait voir l'avenir de l'univers, voué à la destruction. Ce n'est donc plus Virgile qui se charge de montrer l'Enfer et le Purgatoire au poète, mais l'Esprit saint qui, comme pour le prophète des Écritures, accepte d'éclairer le poète et le transporte au « déclin des âges ».

Le spectacle auquel assiste le sujet sert de prétexte pour dénoncer la décadence où s'apprêtent à tomber toutes les réalités humaines et terrestres, de l'image saisissante du soleil mort à la disparition finale de la lune. L'ensemble de la « vision » repose donc sur l'idée d'une perte de repères d'abord associée à une inversion cosmique, le paradoxe du soleil noir. La stratégie argumentative du poème est bâtie sur un effet de défamiliarisation : projeté dans l'avenir des mondes, le poète assiste au spectacle d'un univers détruit, qui s'ouvre sur la description du soleil, sombre et méconnaissable.

Quel est cet astre obscur qui, du sein des nuages,
Laisant glisser un jour plus morne que la nuit,
Écarte à peine l'ombre où ta main me conduit¹⁰⁴⁴ ?

La réponse de l'Esprit crée un effet de surprise par le retour du déictique et l'emploi d'une périphrase en contradiction avec la première description de l'astre : « C'est le soleil, mon fils ! ce roi brillant des sphères¹⁰⁴⁵ ! » S'ensuit un commentaire du poète qui montre l'inanité et la disqualification de trois représentations de l'astre : celle des interprétations naturalistes des mythes

¹⁰⁴³ A. de Lamartine, « Invocation du poète », *Les Visions, op. cit.*, p. 1407.

¹⁰⁴⁴ *Id.*, « Première vision », *Les Visions, op. cit.*, p. 1409.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*

de l'Antiquité (« Quoi ! c'est là le soleil qu'ont adoré nos pères ? »), celle des théories scientifiques dépassées (le dogme aristotélien et augustinien de l'immutabilité des astres sublunaires), et celle des imaginaires cosmologiques de son temps (la métaphore du jardin céleste). Le poète convoque d'abord l'allégorie du dieu solaire pour mieux lui donner congé :

C'est là ce dieu du jour qui, du sommet des cieux,
D'un seul de ses rayons de jeunesse et d'audace,
Et des portes du jour s'élançant dans l'espace,
De son premier regard éclipsait dans les airs
Ses rivaux pâlisants du feu de ses éclairs¹⁰⁴⁶ [...] ?

La métaphore des « portes du jour » rappelle le mythe du char de Phœbus s'élançant depuis les bornes du monde pour accomplir sa course. La représentation magnifiée de l'astre par les attributs flatteurs d'une figure divine (« jeunesse », « audace ») n'est mentionnée que pour être niée. Enfin, une dernière remarque du poète introduit par le sème maladif le registre moral, comme si la chute du soleil correspondait à la sanction d'une faute obscure : « Se peut-il qu'à ce point cet astre ait défailli¹⁰⁴⁷ ? »

La seconde réponse de l'Esprit réfute alors un ensemble d'anciens dogmes cosmologiques qui supposaient la stabilité du cosmos, à commencer par l'incorruptibilité des astres. Selon l'explication, toute la création est soumise à la loi de la mort et de la dégradation :

[...] Mon fils, il a vieilli.
Tout vieillit dans le ciel ainsi que sur la terre ;
Ce grand foyer des jours depuis longtemps s'altère.
Faible et d'un pas tardif se traînant dans son cours,
Il ne dispense plus les saisons ni les jours
Comme aux temps fortunés où le regard du sage
Par les signes du ciel prédisait son passage,
Et, soumettant sa marche à son hardi compas,
Marquait l'heure aux humains par l'ombre de ses pas¹⁰⁴⁸ !

La régularité du cours du Soleil et son éternité, garantes de la vie mais aussi des repères spatiaux-temporels, ont donc disparu, et avec elles toute possibilité de connaître les cycles de la nature ou de donner un fondement rationnel à la spiritualité. Ironiquement, l'élan prométhéen du savant et son « hardi compas » sont ramenés à une croyance fragile, évoquée par le détour d'une terminologie astrologique (« Par les *signes* du ciel *prédisait* son passage »). La question de la temporalité des jours, mais aussi des cycles stellaires apparaît en effet comme déterminante pour la suite du poème, lorsque l'Esprit montre un paysage apocalyptique où toute lumière aurait disparu dans les flammes :

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*

Mais, parmi les débris de ses douze demeures,
 Égarant au hasard son cours capricieux,
 D'un pas irrégulier serpentant dans les cieux,
 Tantôt dardant ses feux pendant des jours sans nombre,
 Il refuse aux vallons le doux abri de l'ombre,
 Brûle une terre aride et dévorant les eaux
 Dans ses flancs altérés fait tarir les ruisseaux ;
 Tantôt se dérochant sous des ombres funèbres,
 Il livre la nature à de longues ténèbres ;
 Et l'homme épouvanté, d'un regard incertain,
 Attend en vain l'aurore aux portes du matin¹⁰⁴⁹ !

Tous les cycles cosmiques sont donc bouleversés ou détruits. Les « douze demeures » des heures du jour, qui rappellent les maisons astrologiques, cèdent la place à une qualification indéfinie du temps qui passe : les « jours sans nombre », les « longues ténèbres » que rien ne semble pouvoir interrompre. La personnification de l'astre au « pas irrégulier » transforme le soleil, cet ancien repère, en une figure de l'errance, à l'image de l'humanité perdue dans l'ombre éternelle.

Or, ce motif de la perte du ciel, qui évoque certains passages du dernier mouvement de l'Apocalypse, ne proclame pas seulement la perte d'un idéal du jour. Elle marque aussi la disparition d'une certaine nuit romantique, chaleureuse et accueillante, dont Lamartine s'était fait le chantre au début de sa carrière :

Ce n'étaient plus ces nuits, sœurs du jour, dont les ombres,
 Voilant sans les cacher les horizons plus sombres,
 Descendaient pas à pas du dôme obscur des cieux,
 Et d'un jour plus égal charmaient encore nos yeux,
 Alors que, rayonnant sur l'azur de ses voiles,
 Les paisibles lueurs des tremblantes étoiles
 Voyaient les doux reflets de leurs pâles flambeaux
 Dormir sur les gazons ou flotter sur les eaux¹⁰⁵⁰ !

Les verbes à l'imparfait expriment une nostalgie du poète pour cette nuit rayonnante à l'égal du jour, rassurante, étoilée, remplie de « flambeaux ». Le versant imaginaire de la lune « aux deux visages », son rôle de guide, sa présence habituelle dans la poétique des ruines ne sont plus qu'un lointain souvenir, comme si Lamartine prenait acte d'une transition littéraire à venir :

Le disque irrégulier de l'astre aux deux visages
 Ne guidait plus leur foule à travers les nuages ;
 Il ne consolait plus de ses tendres regards
 Les débris dispersés des grandeurs des Césars,
 Frappant du Vatican les longues colonnades,
 Ses rayons prolongés sous l'ombre des arcades
 Ne montraient plus de loin au regard attristé

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 1409-1410.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 1422.

Les fantômes épars de l'antique cité,
Et passant par degrés sur les saintes collines,
N'y faisaient plus grandir l'ombre de leurs ruines¹⁰⁵¹.

Enfin, les repères planétaires, astres les plus brillants du ciel, n'existent plus :

Ces soleils de la nuit du pilote connus,
Saturne, Jupiter, Mars, la chaste Vénus,
Et ceux que les pasteurs, levés avant l'aurore,
Comme des fleurs du ciel voyaient jadis éclore,
Ayant déjà rempli leur précoce destin,
N'éclairaient déjà plus le soir ni le matin¹⁰⁵² ;

Disparaissent donc trois traditions : celle des étoiles guides ; celle, poétique, du jardin céleste ; enfin celle des astres comme repères temporels, avec la fin des levers héliaques. Les catégories de la divination sont renversées, puisque les planètes meurent au lieu d'annoncer le destin des hommes. Le beau voile de la nuit se change en « voile de deuil¹⁰⁵³ », et l'obscurité vient confirmer le bien-fondé du doute en suggérant l'abandon de l'humanité, car le monde semble bel et bien déserté par les dieux :

Mais une nuit glacée, universelle, obscure,
Comme un voile de deuil tombant sur la nature,
Enveloppait soudain de son obscurité
Et le ciel, et la terre, et l'homme épouvanté.
Ses yeux, en vain levés vers les voûtes funèbres,
Retombaient accablés du poids de ces ténèbres ;
Et le monde muet, sans ciel et sans flambeau,
Restait comme endormi dans la nuit du tombeau¹⁰⁵⁴ !

Certes, il existe une continuité thématique avec un poème comme « L'Infini dans les cieux », mais la perte du ciel ancien annonce la fin du cosmos enchanteur que vantaient les premiers poèmes de Lamartine, comme « Les Étoiles » paru trente ans plus tôt. Le « monde muet » contredit l'idée d'une harmonie ou d'un langage de la nature, il n'est plus de grand Livre ouvert au sein du cosmos, et l'univers est un gigantesque tombeau. Les termes « sans ciel » résument ce lugubre paysage et créent un effet de syllepse entre la voûte stellaire et le ciel métaphorique, vide car privé de la présence visible de Dieu. Bien qu'à la fin du poème, comme dans l'Apocalypse, la venue d'un

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 1422-1423.

¹⁰⁵³ La métaphore du voile peut également renvoyer au « Jugement » des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné : « Doncques chacun de vous, pauvres payens, contemple, / Par l'effort de raison ou celui de l'exemple, / Ce que jadis sentit le troupeau tant prisé / Des écrits où nature avoit thésaurisé : / Bien que du sens la taye eust occupé leur veüe, / Qu'il y ait tousjours eu le voile de la nüe / Entr'eux et le soleil, leur marque, leur défaut / Vous fasse désirer de vous lever plus haut : / Haussez-vous sur les monts que le soleil redore / Et vous prendrez plaisir de voir plus haut encore. » T. A. d'Aubigné, *Les Tragiques*, Paris, Librairie des Bibliophiles, [1615] 1872, p. 311.

¹⁰⁵⁴ A. de Lamartine, « Première vision », *Les Visions*, *op. cit.*, p. 1423.

personnage (qu'on devine être le Messie) permette le retour de la lumière, l'optimisme ne domine pas dans ce tableau de l'avenir.

La « Première vision » témoigne donc d'une forme de perte qui entache l'image du Livre de la nature. Celui-ci est remplacé par un dialogue avec l'Esprit saint, qui projette l'humanité dans un futur incertain et annonce son inquiétante disparition. Le poème repose sur la mise en scène d'un sujet isolé, non plus en communion avec la nature, mais détaché de son propre monde dans le cadre d'une fermeture prophétique de la parole dont il est le dépositaire. Or cet isolement – qui correspond peut-être en partie, dans les années 1850, à l'évolution de sa vie personnelle, politique et littéraire – ne fait que se confirmer avec « Le Désert ».

« Le Désert ou l'Immatérialité de Dieu » est un très long poème paru en 1856 dans le *Cours familier de littérature*, sous-titré « Méditation poétique » dans la lignée du premier recueil qui avait fait le succès de l'auteur. Le texte apparaît dans le XI^e entretien de l'année 1856 intitulé « Job lu dans le désert », cette figure biblique du doute dans la foi à laquelle s'identifie le poète, comme le laissait entendre précocement « L'Infini dans les cieux ». Parmi les arguments marquants de cet entretien, l'auteur défend l'idée que si Dieu a créé le ciel tel qu'il est, c'est pour provoquer la pensée métaphysique et la contemplation. En des termes qui rappellent l'univers apocalyptique de la « Première vision », Lamartine affirme d'abord que le livre de Job serait le seul à conserver au milieu de la destruction des mondes :

Non, il n'y a pas de poète à côté de celui-là ; on pourrait le lire sur les ruines
du monde, au bruit des planètes fracassées hors de leurs orbites les unes contre les
autres. La majesté de l'accent égalerait celle de l'écroulement de la création¹⁰⁵⁵.

Il ajoute que « c'est le livre des deux mondes », celui du monde terrestre et du monde céleste. Or, la raison de cette opinion est surprenante, car Lamartine prétend s'opposer au sentimentalisme excessif d'une certaine poésie de la nuit dont il semble pourtant avoir été tributaire : « Je ne suis pas un homme de l'école larmoyante des *Nuits* d'Young ou des lamentations de Jérémie¹⁰⁵⁶. » Certes, Lamartine se défend peut-être contre certaines caricatures dont il fit l'objet. Mais ce que signifie ce rejet est encore éclairé par le sens qu'il accorde à la référence à Job. Il revendique à travers elle une conscience aiguë du doute religieux, à l'opposé d'un optimisme chrétien naïf ou de la poésie personnelle, contre laquelle Leconte de Lisle formule déjà des critiques convaincantes¹⁰⁵⁷. Faisant

¹⁰⁵⁵ *Id.*, XI^e entretien, *Cours familier de littérature*, *op. cit.*, vol. 2, p. 330.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 333.

¹⁰⁵⁷ En 1852, la préface des *Poèmes antiques* s'ouvre sur cette revendication : « Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces ». Plus loin, Leconte de Lisle fustige les « mesquines impressions personnelles » et « l'expression usée et affaiblie des sentiments généraux. » [In] *Derniers poèmes*, Paris, Lemerre, [1852] 1895, p. 213-221.

l'éloge de la vie de Job, Lamartine développe au contraire une réflexion métaphysique sur la place du mal dans la création. Ce personnage de la Bible subit en effet les épreuves les plus dures, et d'autant plus terribles qu'elles semblent gratuites. Or, le problème du mal est un enjeu fondamental dans la théologie chrétienne, puisqu'il remet en question la perfection de la Création, faite à l'image de son architecte. Dans le XI^e entretien du *Cours familier*, Lamartine considère la vie humaine comme un supplice, conçu comme tel par Dieu. Il cite Job à l'appui, mentionne Pascal et reprend les premiers vers du poème « Le Désespoir », extrait des *Méditations* :

Lorsque du Créateur la parole féconde,
Dans une heure fatale eut enfanté le monde
Des germes du chaos,
De son œuvre imparfaite il détourna sa face,
Et d'un pied dédaigneux le lançant dans l'espace,
Rentra dans son repos¹⁰⁵⁸.

Dans le cosmos de Lamartine tel qu'il le présente dans les dernières années de sa vie, Dieu est donc à la fois présent et absent de la vie des hommes. Il apparaît ici comme une figure distante et indifférente ; quant au poète, il semble engagé par un sacerdoce spirituel dont Dieu n'est peut-être même plus garant. Plusieurs aspects de la vie humaine témoignent de cet abandon : l'arbitraire de la naissance, la nécessité du travail ou notre condition mortelle. Mais le plus douloureux, selon lui, est la permanence du doute, auquel la religion ne peut apporter de réponse :

Le doute, cet inconnu suprême et final dans l'organe même destiné à connaître ! le doute, cette maladie de l'intelligence ! le doute, cette nuit qui n'est pas dans l'air, mais dans l'œil ! le doute, cette irrémédiable cécité de l'esprit (ô chef-d'œuvre de raffinement dans le supplice !). La lumière elle-même est malade, et l'homme en la regardant ne voit que des ombres ; il y a des taches non plus seulement sur le soleil, il y a des taches sur Dieu¹⁰⁵⁹ !...

Les découvertes astronomiques récentes servent de métaphore à la perte des certitudes. Les taches solaires, découvertes depuis fort longtemps, reviennent sur le devant de la scène au XIX^e siècle avec le développement des techniques d'observation. Or on a vu combien ces noirceurs remettent en cause l'idée d'une perfection du soleil à laquelle certains croyaient encore (surtout dans les milieux chrétiens¹⁰⁶⁰) ; or, le défaut de l'astre solaire auquel Dieu est parfois identifié implique réciproquement l'imperfection de la transcendance. En outre, la perfection définie comme

¹⁰⁵⁸ A. de Lamartine, « Le Désespoir », *Méditations poétiques*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁵⁹ Id., XI^e entretien, *Cours familier de littérature*, op. cit., vol. 2, p. 362.

¹⁰⁶⁰ Voir les nombreux poèmes (hymnes, épîtres, odes) dédiés au soleil et traçant une analogie entre ce dernier et Dieu, par ordre chronologique de parution : B. Gauffier, *Épître philosophique au soleil*, Paris, Les Marchands de nouveautés, 1841 ; L.-C. Cosmes, *Épître au soleil*, Bordeaux, Balarac Jeune, 1855 ; Anonyme (signé : « Un électeur de 1852 »), *La République, octobre 1877, suivi d'Ode au soleil*, Paris, Jules Juteau & Fils, 1877 ; J. Rameau, « Prière au soleil », *La Chanson des étoiles*, op. cit., 1888, p. 13-17 ; H. Petit, « Soleil », *Toutes les lunes. Rimes capricieuses*, Cannes, Figère et Guignon, 1893, p. 27.

unité est démentie par la multiplicité des religions, qui engage une relativisation du culte et de la vérité révélée. Au milieu de cette démonstration, le poème « Le Désert » résume les étapes de ce raisonnement sous une forme dramatisée.

Lamartine justifie d'abord la présence du « Désert » au milieu de l'exposé par une définition traditionnelle du poème de la nature comme vecteur privilégié de la pensée philosophique. Il adopte donc tacitement certains principes de la *Naturphilosophie*, selon laquelle tous les phénomènes doivent être réunis dans une vision complète et totale de la nature restituée dans la haute poésie :

[L]e grand philosophe poète ou le grand poète philosophe prend nécessairement son caractère, ses idées, ses images, de la scène de la nature qu'il habite ou qu'il a le plus habituellement sous les yeux. TELLE NATURE, TEL STYLE ; voilà, selon moi, un incontestable axiome de haute littérature¹⁰⁶¹.

Or le mode sur lequel écrire une telle poésie (ou « haute littérature ») doit être chrétien et non plus antique. Cette exigence, Lamartine la rapporte au « mal-du-siècle » et à une forme de dolorisme religieux originel, dont on trouve la trace dans le livre de Job :

La mélancolie, dont nous parlons tant, et qui est, en effet, la corde grave et la note fondamentale de l'âme émue, ne date ni de Virgile, ni de l'école romantique de notre temps, ni de M. de Chateaubriand, ni de nous : elle date de la poésie sacrée de la Bible, ou plutôt elle date de la première larme et de la première contemplation de la misère infinie de l'homme¹⁰⁶².

Chaque élément de la nature trouve alors son poète. Aux Hébreux, la poésie des rochers ; à la Grèce, celle de la mer ; chez Virgile et Théocrite, la terre ; chez Dante, la nuit ; chez Milton, l'air ; enfin chez Job, le désert, c'est-à-dire l'espace sans limites. Job est donc désigné par Lamartine comme le « poète » de l'infini. Proclamant la supériorité de ce personnage sur le commun des mortels, Lamartine revendique la nécessité de l'espace pour la contemplation. Il semble alors défendre sa propre poétique de la *méditation* :

Dieu le savait bien, quand, en emprisonnant l'homme dans ce petit navire de quelques pauvres mille pas d'étendue de la poupe à la proue, il lui a donné du moins pour horizon cet espace sans fond du firmament, qui provoque sans cesse la pensée à se plonger dans cet espace, et qui fait monter son âme à l'éternelle poursuite de l'infini, d'astre en astre, de voie lactée en voie lactée, comme par les degrés éclatants et successifs de son incommensurabilité¹⁰⁶³.

L'infinité de l'espace n'est donc pas qu'un appel au registre sublime, c'est aussi un prétexte à l'interrogation métaphysique, prémédité par la divinité. Tout se passe comme si le ciel avait été construit dans son immensité pour susciter l'élan spirituel. Écrire les cieux et chanter Dieu à travers

¹⁰⁶¹ A. de Lamartine, XI^e entretien, *Cours familier de littérature, op. cit.*, vol. 2, p. 370.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 371.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 375.

la description du spectacle des astres, c'est donc prendre acte d'un finalisme à l'origine de la Création. L'auteur ajoute cependant que, si Job est le poète de l'infini, « [c]elui de l'astronomie n'est pas encore né ; Dieu le garde sans doute dans les trésors de sa création. Il sera le plus grand de tous. Qu'est-ce que la Terre auprès des astres du firmament ? » Avec peut-être une feinte modestie, Lamartine semble alors relever ce défi : après avoir mentionné un certain nombre d'erreurs idéologiques (parmi lesquelles le communisme, le fouriérisme et le saint-simonisme), il donne un aperçu de sa propre poésie astronomique avec « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu » – en encourageant cependant les lecteurs à lire le livre de Job, infiniment supérieur à son poème.

En réalité, Job n'apparaît dans le texte qu'une fois en termes explicites. Le poème commence par une description de la vie dans le désert et des mœurs orientales¹⁰⁶⁴. Le dénuement matériel dans lequel apparaît le sujet est présenté comme l'occasion de vivre une ascèse spirituelle, la solitude du désert permettant l'expérience mystique. Le poète pense la voir se réaliser lorsqu'un tourbillon de vent et de sable fait tomber sur sa tête la toile de sa tente, peut-être pour figurer par métaphore son aveuglement. Il demande alors :

Ô Très-Haut ! si c'est toi,
Comme autrefois à Job, en chair apparais-moi¹⁰⁶⁵ !...

La réponse de Dieu à celui qu'il appelle « Fils du doute » fait alors une référence très directe à la science de l'univers, dans le but d'illustrer par la négative la seconde moitié du titre : « l'immatérialité de Dieu ». Rarement, dans les autres poèmes de Lamartine, la cosmologie est abordée en termes aussi précis ou avec autant d'insistance :

Suis-je opaque, ô mortels ! pour vous donner une ombre ?
Éternelle unité, suis-je un produit du nombre ?
Suis-je un lieu pour paraître à l'œil étroit ou court ?
Suis-je un son pour frapper sur l'oreille du sourd ?
Quelle forme de toi n'avilit ma nature ?
Qui ne devient petit quand c'est toi qui mesures ?

Dans quel espace enfin des abîmes des cieux
Voudrais-tu que ma gloire apparût à tes yeux ?
Est-ce sur cette terre où dans la nuit tu rampes ?
Terre, dernier degré de ces milliers de rampes
Qui toujours finissant recommencent toujours,
Et dont le calcul même est trop long pour tes jours ?
Petit charbon tombé d'un foyer de comète
Que sa rotation arrondit en planète,
Qui du choc imprimé continue à flotter,

¹⁰⁶⁴ Pour plus de détails sur les circonstances de rédaction du poème susceptibles d'avoir inspiré Lamartine, voir M.-F. Guyard, [in] A. de Lamartine, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1935.

¹⁰⁶⁵ A. de Lamartine, « Le Désert ou l'immatérialité de Dieu », *Poèmes du Cours familial, [in] Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1480.

Que mon œil oublierait aux confins de l'éther
Si, des sables de feu dont je sème ma nue,
Un seul grain de poussière échappait à ma vue ?

Est-ce dans mes soleils ? ou dans quelque autre feu
De ces foyers du ciel, dont le grand doigt de Dieu
Pourrait seul mesurer le diamètre immense ?
Mais, quelque grand qu'il soit, il finit, il commence.
On calculerait donc mon orbite inconnu¹⁰⁶⁶ ?
Celui qui contient tout serait donc contenu ?
Les pointes du compas, inscrites sur ma face,
Pourraient donc en s'ouvrant mesurer ma surface ?
Un espace des cieux, par d'autres limité,
Emprisonnerait donc ma propre immensité ?
L'astre où j'apparaîtrais, par un honteux contraste,
Serait plus Dieu que moi, car il serait plus vaste ?
Et le doigt insolent d'un vil calculateur
Comme un nombre oserait chiffrer son Créateur¹⁰⁶⁷ ? ...

Ce passage du long poème évoque avec méthode un ensemble de questions au carrefour de la cosmologie, de la philosophie et de la théologie, à commencer par le problème de l'espace, sa mesure et la situation de la Terre dans l'univers. À travers un dialogue entre Dieu et le poète, Lamartine met en scène l'opposition entre des représentations contradictoires du cosmos : les espaces abstraits et mathématiquement définis de l'astronomie de position ; la polarité verticale obsolète de la cosmologie chrétienne ; enfin, les arguments philosophiques en faveur de la pluralité des mondes, qui mettent en cause la situation du trône de Dieu et le dogme de la rédemption. L'implication théologique de ces questions sur l'ordre du cosmos révèle la profondeur que cache le déterminant interrogatif : « Dans *quel* espace enfin des abîmes des cieux [...] ». Lamartine semble entrer à son tour dans une bataille pour la conquête du « vrai » ciel, entre les domaines poreux de la science, la religion, la philosophie et la poésie.

Cette confusion de visions, peut-être incompatibles et toutes contredites par la voix de Dieu, apparaît dans la double référence au calcul des orbites planétaires et au cosmos organisé en sphères hiérarchisées, vision très traditionnelle et chrétienne de l'espace héritée du système aristotélicien. Paradoxalement, l'idée d'une hiérarchie propre à l'univers géocentrique est conservée, tout en assumant les conséquences du décentrement lié à la perte de cette même conception du cosmos, puisque le poète reconnaît la petitesse de la Terre à l'échelle de l'univers et la relativité de sa position dans son sein. Comme souvent, dans ses représentations de la structure de l'univers, Lamartine s'attache moins à être précis qu'à proposer une vision des cieux guidée par des enjeux moraux et théologiques, en se servant des acquis de la science.

¹⁰⁶⁶ Nous reprenons ici l'orthographe de l'édition Pléiade.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 1480-1481.

En revanche, le poète semble prendre ouvertement le parti du savoir scientifique sur la question cosmogonique, lorsqu'il fait allusion à l'hypothèse catastrophiste développée par Buffon à la fin du XVIII^e siècle. Selon cette théorie, la Terre provient de la collision entre une énorme météorite et notre Soleil ; les débris de l'astre errant auraient alors permis de former les planètes. L'expression « petit charbon » rappelle non seulement les origines de notre monde, mais aussi l'aspect des météorites tombées sur notre planète, exposées au Muséum d'histoire naturelle. La catastrophe, évoquée par les termes « du choc imprimé », est en effet suivie d'une application des lois cosmologiques qui permettent l'agrégation de la matière jusqu'à la formation lente des planètes, comme en témoigne le vers : « Que sa rotation arrondit en planète ». Un an après la parution des *Chants modernes* de Du Camp, et en dépit d'une certaine aversion pour le genre, Lamartine était peut-être tenté de faire paraître à son tour un fragment de poésie scientifique¹⁰⁶⁸.

Or, paradoxalement, le poète prétend disqualifier le savoir scientifique au moment même où il fait étalage d'une maîtrise. La mesure et le calcul apparaissent en effet comme impuissants (« On calculerait donc mon orbite inconnu ? »). Certes le calcul est inefficace, certes les pointes du compas ne peuvent mesurer ce qui est incommensurable, mais Lamartine n'en mentionne pas moins les théories contemporaines d'explication de la formation du système solaire, dont le secret ne devrait appartenir qu'à Dieu. D'un autre côté, certains vers particulièrement violents à l'égard des astronomes mathématiciens sont supprimés dans l'édition de 1861, notamment ceux-ci : « Et le doigt insolent d'un vil calculateur / Comme un nombre oserait chiffrer son Créateur¹⁰⁶⁹ ? » Tout se passe comme si Lamartine avait eu des scrupules vis-à-vis de cette charge contre l'astronomie mathématique, contre la maîtrise scientifique du ciel. Le discours du Créateur est donc profondément ambivalent.

Un article de Marius-François Guyard sur « Le Dieu des *Méditations* » permet de donner quelques éléments d'explication à ces ambiguïtés. Dans le plan de *La Chute d'un ange*, le poète revendique le « déisme rationnel » précédemment évoqué, et qui se définit comme un juste milieu entre l'aveuglement du dogmatisme chrétien et le matérialisme athée. Mais comme le fait remarquer Guyard : « le Lamartine raisonneur et sensible ne parvient pas à dépasser le déisme de Voltaire et de Rousseau, sans égaler jamais la cohérence de l'un et de l'autre¹⁰⁷⁰ ». De fait, dans les poèmes cosmologiques que nous venons de parcourir, et *a fortiori* dans « Le Désert », Lamartine ne renonce

¹⁰⁶⁸ Les *Chants modernes* paraissent pour la première fois en 1855. Quant au « Désert », si les premiers manuscrits du poème remontent à l'année 1832, il est achevé et publié dans le *Cours familier* en 1856.

¹⁰⁶⁹ Ces vers font très certainement référence au passage précédemment mentionné du livre de Job (38:12-34) : « As-tu quelque idée des étendues terrestres ? Raconte, si tu sais tout cela. [...] Peux-tu nouer les liens des Pléiades, desserrer les cordes d'Orion, amener la Couronne en son temps, conduire l'Ourse avec ses petits ? Connais-tu les lois des Cieux, appliques-tu leur charte sur terre ? » *La Bible, op. cit.*, p. 833.

¹⁰⁷⁰ M.-F. Guyard, *D'un romantisme l'autre, op. cit.*, p. 39.

pas à l'univers chrétien ; Job, le paradis, les prières sont des éléments forts de sa poésie. Pour autant, il semble également impossible de ne pas tenir compte de la science ou de la philosophie moderne. Dans ses œuvres, la poésie du ciel s'inscrit donc dans la mouvance d'un concordisme malaisé, de plus en plus inquiet, et de plus en plus scientifique.

Une comparaison entre les premiers poèmes parus, tels que « Les Étoiles », et les derniers, tels que la « Première vision » ou « le Désert » peut laisser penser à une évolution sensible des représentations du ciel chez Lamartine. Pourtant, nous avons vu comment le travail de datation des manuscrits effectué par Henri Guillemin relativise cette impression en démontrant que leur écriture débute sensiblement à la même période, aux alentours des années 1830. Certes, dans la « Première vision », le spectacle de la nuit n'est plus celui d'une vision enthousiaste du pouvoir divin, et la création apparaît comme régie par le hasard, dans l'angoissante prophétie de la déconstruction des repères cosmiques. Certes, dans « Le Désert », la voix de Dieu suggère la perte de l'ancien monde chrétien remplacé par un savoir impuissant à témoigner de l'existence divine. Mais ces phénomènes de ruptures et de continuité révèlent peut-être avant tout que l'expression d'une angoisse métaphysique suscitée par les connaissances astronomiques est particulièrement dans l'air du temps à compter du milieu du siècle.

Il n'est pas un hasard, en effet, que le grand *topos* du Romantisme sentimental de la première moitié du XIX^e siècle soit le clair de lune, dans la lignée de certains poèmes d'Ossian, et non les espaces infinis et pascalien qu'on retrouve plus tard dans *La Légende des siècles*. Au risque de confirmer certaines idées préconçues, la poésie cosmologique selon Lamartine, dans les années de gloire du premier Romantisme, est peut-être plus à l'heure d'une confiance en la nuit étoilée qu'à celle d'un imaginaire astronomico-apocalyptique. Cela n'empêche pas, bien entendu, que nombre d'auteurs privilégient les « clairs de lune » jusqu'à la fin du siècle, ni qu'existent dès le début du XIX^e des poèmes cosmologiques exprimant le doute métaphysique en référence à la science de l'univers. Cependant, le fait que les fragments des *Visions* ou « Le Désert » paraissent dans les années 1850, bien que leur écriture remonte à vingt ou trente ans plus tôt, révèle possiblement l'apparition tardive d'un sentiment d'à-propos. Lamartine a lancé des modes, autant qu'il les a suivies.

Ces publications à retardement masquent donc des éléments importants pour situer la réception des poèmes du ciel selon Lamartine, et par extension, celle de la voie conciliatrice : très moderne dans les années 1830, l'auteur des *Méditations* est dépassé dans les années 1860, ce qui ne l'empêche pas de rester une référence pour un nombre non négligeable de poètes plus ou moins

débutants, du début à la fin du siècle¹⁰⁷¹. S'il s'intéresse à la science – et à l'astronomie en particulier –, celle-ci n'est jamais que secondaire. Son attachement aux humanités exprimé dans le débat qui l'oppose à Arago en 1837 à la chambre des députés, et confirmé par le *Cours familial*, signale que sa définition du rôle premier de la poésie est en voie d'être dépassée. Bien que les derniers poèmes de l'auteur prennent une distance réelle à l'égard des dogmes du catholicisme, ils montrent bien que Lamartine n'a renoncé ni à un certain imaginaire religieux chrétien, ni même à une définition sacerdotale de la parole poétique calquée sur le modèle de la parole oraculaire et de la vérité révélée, qui n'est plus vraiment compatible avec l'épistémologie moderne.

Ces paradoxes font de lui un modèle par excellence d'une poésie attentive à concilier les savoirs cosmologiques contemporains et les grands repères du christianisme, une voie métaphysique et littéraire qui engage bien souvent à négliger les uns et les autres. Ainsi de la « Promenade nocturne » de Bertout, qui nie l'extinction progressive des astres sous prétexte qu'« [à] telle mort, [s]on cœur ne voudra jamais croire » ; ou de la définition peu orthodoxe de Gabriel Reignier qui fait de Dieu une « Parabole » dans un « poème philosophique » visant à prouver son existence¹⁰⁷². À bien des égards, ce concordisme peu rigoureux, tant sur le plan scientifique que théologique, est la marque de l'échec d'une voie de compromis, qui appelle les révolutions poétiques et cosmologiques engagées par d'autres auteurs tels que Victor Hugo.

¹⁰⁷¹ Les continuateurs sont particulièrement nombreux à la fin du siècle. Pour n'en citer que quelques-uns : A. de Carné, *Clairs de lune. Scènes antiques, déclamées et chantées avec orchestre, chœurs et soli. Musique de C. Carissan*, Paris, Davy, 1894 ; A. Nancey, « À la lune », *Imitation de poètes grecs contemporains*, Paris, Librairie ancienne et moderne Édouard Rouveyre, 1881, p. 23 ; M. Largeris, « La chanson de la lune », *Les Chants du Kosmos, op. cit.* ; G. de Pimodan, « Hymne à la lune », *Poésies : Lyres et clairons. Le coffret de perles noires*, Paris, Vanier, 1899 ; etc. Voir aussi l'étrange analyse de N. Michaut* sur la promotion romantique de la lune dans *La Lune, étude psychologique et littéraire*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1874. Du côté des caricatures, voir A. de Musset, « Ballade à la lune », *Premières poésies, [in] Poésies complètes*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 87 ; A. Bertrand, « Le Clair de lune », *Gaspard de la nuit*, section « La Nuit et ses prestiges », [in] *Œuvres complètes*, Paris, Champion, [1842] 2000, p. 173 ; J. Laforgue, « Complainte de la Lune en province », *Les Complaintes, [in] Les Complaintes. L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, Paris, Imprimerie nationale, [1885] 1981, p. 90. C'est encore ce cliché littéraire que moque Huysmans dans *À rebours*, associant le « clair de lune » à une littérature féminine insipide que des Esseintes exècre : « Il avait inutilement aussi tenté de comprendre les délices de ces ouvrages où l'on découvre des récits tels que ceux-ci : “J'ai suspendu, ce matin, à côté du lit de papa, une croix qu'une petite fille lui donna hier.” [...] – de la poésie de ce genre : “Ô le beau rayon de lune qui vient de tomber sur l'Évangile que je lisais !” » J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Flammarion, [1884] 2004, p. 179.

¹⁰⁷² A. Bertout, « Promenade nocturne », *De la terre au ciel, poésies, op. cit.*, p. 201 ; G. Reignier, *Dieu, ses preuves, poème philosophique, op. cit.*, p. 1.

Chapitre 6

Vers l'invention de nouveaux cosmos religieux

Le tout éternel sort de l'éternel atome.
De l'équation Dieu le monde est le binôme.

V. Hugo
(*Dieu*, publication posthume, 1891)

Le XIX^e siècle constitue un moment d'expérimentation en matière religieuse. L'émergence de philosophies spiritualistes accompagne un bouleversement des représentations du sacré et de la cosmologie, ce dont rend compte le développement remarquable de discours parascientifiques ou occultistes. Dans la poésie du ciel, le recours à de nouvelles explications cosmologiques relève d'une tendance syncrétique fondamentale, qui s'appuie sur la revendication d'une liberté spirituelle totale. La licence avec laquelle certains auteurs s'accommodent de la religion comme des savoirs scientifiques est le symptôme d'une exigence d'autonomie, réclamée par des figures majeures de la poésie du ciel, comme Victor Hugo. Cette indépendance, que les auteurs justifient par l'usage de facultés spécifiques telles que le sentiment ou l'intuition, place le sujet poétique au cœur de la légitimité du discours spirituel. Le programme d'écriture qui en découle entre en dialogue avec les cosmologies et systèmes métaphysiques hétérodoxes. Mais dans ces textes, il s'agit moins d'une soumission à ces doctrines (car les auteurs tentés par cette voie refusent toute forme de dogme) que d'une convergence de discours. S'ils se rejoignent, c'est notamment parce qu'ils sont le produit d'un même contexte et parce qu'ils semblent remplir une fonction similaire : réinventer les religions, témoigner de nouvelles réalités cosmologiques et guider le peuple vers un avenir au diapason de l'harmonie universelle.

Pour les poètes du ciel adeptes d'une voie radicale, sans compromis avec les anciens registres de la foi, il s'agit de fonder de nouveaux mythes religieux par le moyen d'un syncrétisme global, au sein duquel la cosmologie occupe une place centrale. Les libres-penseurs forment le noyau dur de ces auteurs. Ils entendent non pas achever les religions existantes (comme Puyfontaine, Bonnefoy

ou, d'une certaine façon, Lamartine¹⁰⁷³), mais les réinventer en donnant forme et cohérence à toutes les strates qui composent l'imaginaire mythologique et religieux de l'humanité, dans l'espoir d'une parole totale sur le monde. Dieu, les esprits, le progrès, la science sont autant d'éléments nécessaires à la religion de l'avenir, celle qui réenchanterait le monde par une révolution des représentations de l'univers et du divin. Le poète apparaît alors au centre de ce rêve de synthèse : ni saint ni savant – sinon au sens métaphorique, il en est le premier et le dernier juge. Redonnant tout son sens à la notion de vérité *révélée*, le poète de la modernité peut prétendre fonder de nouvelles cosmologies comme de nouvelles religions.

I. RÉINVENTER LES RELIGIONS, IMAGINER DES COSMOLOGIES : UNE QUESTION DE MÉTHODE

Nous avons vu qu'un élément déterminant du lien tracé entre les discours cosmologiques et religieux tient à la prise de conscience, au XIX^e siècle, d'un désenchantement dans les représentations de l'ordre du monde. Cette sensation de perte, qui motive les poèmes amers d'Ackermann ou de Chev^é¹⁰⁷⁴, encourage d'autres auteurs à réinvestir le mystère dans des domaines inexplorés de l'environnement humain, tels que les espaces infinis du cosmos, le passé et l'avenir, mais aussi les sièges de notre perception comme l'esprit ou l'âme. S'appuyant sur des discours pseudo-scientifiques et cosmosophiques, certains poètes décrivent ou défendent d'autres explications du monde par lesquelles ils se réapproprient aussi bien la science de l'univers que les discours des religions du Livre. Ils entrent alors parfois en concurrence avec eux, parce qu'ils se mettent au service de systèmes de pensée hétérodoxes aux deux champs : les sciences occultes, les principes de l'analogie ou le rêve apparaissent comme d'autres moyens valides pour connaître le cosmos, à la jonction de plusieurs représentations complémentaires, entre savoir astronomique et philosophie religieuse.

1. *Occultisme et analogies*

La deuxième moitié du XIX^e siècle est marquée par le succès grandissant des sciences occultes, bâties sur les philosophies religieuses de grands noms de la cosmosophie tels que Jacob Boehme, Charles Fourier, Jean Reynaud ou Allan Kardec¹⁰⁷⁵. L'occultisme, défini par Eliphas Levi

¹⁰⁷³ Dans le chapitre 5, voir en particulier les p. 319-320.

¹⁰⁷⁴ Voir au chapitre 4, les p. 208-216.

¹⁰⁷⁵ Nous précisons ici certaines informations données au chapitre 3 : « Mysticisme et science occulte, de Fourier à Jean Reynaud » (p. 159-166).

(pseudonyme de l'abbé Constant¹⁰⁷⁶) comme « l'ensemble des doctrines et des pratiques fondées sur la théorie des correspondances¹⁰⁷⁷ », donne un cadre flou, mais opérant, à certaines représentations de l'ordre de l'univers, considéré comme un ensemble de réseaux entrant en résonance les uns avec les autres. L'occultisme ne s'oppose donc pas vraiment aux grands principes de la méthode scientifique, tels que l'observation ou la rigueur logique, mais il lui donne une interprétation différente qui tient à la définition même du réel. De fait, dans le fouriérisme comme dans le spiritisme, tous les registres du savoir semblent se répondre pour éclairer des « phénomènes » au statut incertain. Ces savoirs fonctionnent de concert avec certaines hypothèses aujourd'hui étrangères à la science, mais qui bénéficient alors d'un crédit épistémologique et poétique important. Surtout, les sciences occultes répondent à la tentation d'expliquer le monde par une forme de pensée magique, à commencer par le mécanisme de l'analogie tel qu'il apparaît chez Fourier¹⁰⁷⁸. Un lien s'établit donc naturellement entre cette doctrine et le pouvoir de la poésie, tout en rappelant la définition orphique du genre selon laquelle le haut langage mènerait à une autre forme de savoir, plus profonde et plus immédiate.

Indépendamment des supercheries de Mesmer ou Kardec, le succès de ces systèmes de pensée traduit un désir collectif de renouveler et raffermir la foi contre le matérialisme. Dans un ouvrage sur *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste*, Alain Mercier demande :

Comment expliquer cet intérêt croissant, dès 1860, pour la Magie, la Sorcellerie, et bientôt l'Alchimie, thèmes qui suscitent d'ailleurs tant d'œuvres d'inégale valeur ? Le développement économique et industriel, le progrès des techniques et l'affairisme bourgeois – dont les héros de Flaubert reflètent la platitude – font naître, par réaction, des curiosités nouvelles que les églises en place ne suffisent pas toujours à contenter : appel aux puissances obscures des traditions perdues, à la poésie des rites et à la mystique des symboles, des signes et des nombres¹⁰⁷⁹ ...

Ce réel intérêt pour le mystère, préservé dans des doctrines énigmatiques telles que la Kabbale, pourrait expliquer la présence de métaphores mathématiques servant à désigner le divin dans la poésie du cosmos. Au cours des deux chapitres précédents, nous avons vu l'importance de ce

¹⁰⁷⁶ Alphonse-Louis Constant (1810-1875), dit Éliphas Lévi, était un ecclésiastique adepte de l'occultisme. Il s'intéressa à la pseudo-science et fit paraître divers ouvrages sur la Kabbale, les symboles, ou l'histoire de la magie.

¹⁰⁷⁷ Cité par A. Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, 1969, vol. 1, p. 13.

¹⁰⁷⁸ Fourier revendique d'ailleurs le patronage de la *Naturphilosophie* sur la question de l'analogie, et cite Schelling dans la *Théorie de l'unité universelle* : « L'univers est fait sur le modèle de l'âme humaine ; et l'analogie de chaque partie de l'univers avec l'ensemble est telle, que la même idée se réfléchit constamment du tout dans chaque partie, et de chaque partie dans le tout. » C. Fourier, *Œuvres complètes*, Anthropos, 1966-1968, vol. 8, p. 127, cité par M. Spencer, « A(na)logie de Fourier », *Romantisme*, 1981, vol. 11, n° 34, p. 31.

¹⁰⁷⁹ A. Mercier, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, op. cit., p. 59.

domaine des sciences dans la prise en charge poétique du débat religieux¹⁰⁸⁰. De fait, les mathématiques posent des problèmes spécifiques eu égard à la poésie du ciel : grandes alliées de Laplace et de Le Verrier, premières des sciences selon Auguste Comte¹⁰⁸¹, elles sont devenues au XIX^e siècle le symbole par excellence d'un matérialisme anti-poétique ; en outre, elles sont avant tout un *langage* réservé aux initiés, dont la capacité à décrire le monde a fait l'objet de plusieurs confirmations éclatantes en astronomie, notamment avec l'exploit de la découverte de Neptune. Les mathématiques peuvent donc entrer en concurrence avec le genre poétique lorsqu'elles entendent exprimer l'ordre du cosmos. Certains auteurs veulent cependant échapper à l'obligation de choisir entre le rejet de cette science au nom du cœur ou de la foi, l'acceptation résignée d'un règne de la matière où celle-ci serait un nouvel idiome, et l'admiration des progrès scientifiques reléguant la poésie à un rôle d'écho louangeur. À travers plusieurs tropes ciblés (les métaphores cabalistiques inspirées par la numérologie, par exemple), le discours occultiste peut donc donner des armes à la poésie cosmologique pour chanter l'ordonnance du monde, au sein duquel Dieu n'est plus à l'origine d'une religion dogmatique, mais la somme mystérieuse de tous les phénomènes, matériels et immatériels.

De telles métaphores apparaissent notamment sous la plume de Victor Hugo, par exemple dans *Dieu*, dernier recueil inachevé de la trilogie ouverte par *La Légende des siècles*. Un aperçu anticipé de cet ensemble de fragments, écrits pendant l'exil entre 1855 et 1866¹⁰⁸², permet d'éclairer la question du statut des discours cosmologiques inspirés par l'occultisme dans plusieurs poèmes du ciel de cette période. Comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre, la pensée religieuse de Hugo est infiniment plus complexe qu'un simple rapport d'allégeance à l'occultisme. Toutefois, cette complexité même, liée à la densité philosophique de son écriture, peut encourager une lecture critique particulière, tenant de l'exégèse autant que de l'analyse littéraire. C'est notamment l'approche choisie par Claude Rétat, qui consacre un ouvrage à la mystique des signes évoquée par Alain Mercier. Celle-ci apparaît dans la poésie hugolienne, notamment sous les traits d'une équation visant à définir le divin : Dieu est X, un X à « quatre bras pour embrasser la Terre¹⁰⁸³ ».

¹⁰⁸⁰ Voir en particulier au chapitre 3, « Le difficile héritage du rationalisme des Lumières » (p. 123-131), au chapitre 4, « Impuissance de la science, triomphe du scepticisme » (p. 187-188) et au chapitre 5, « Le bel ordre du monde » (p. 305).

¹⁰⁸¹ Dans le *Discours sur l'esprit positif* paru en 1844, Comte évoque « l'invariable hiérarchie, à la fois historique et dogmatique, également scientifique et logique, des six sciences fondamentales, la mathématique, l'astronomie, la physique, la chimie, la biologie, et la sociologie, dont la première constitue nécessairement le point de départ exclusif et la dernière le seul but essentiel de toute la philosophie positive [...] ». A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Carilian-Gœury et V. Dalmont, 1844, p. 101.

¹⁰⁸² Dans l'édition Pléiade, Jacques Truchet mentionne une première parution de *Dieu* en 1892 dans *Victor Hugo. Édition populaire illustrée*, E. Hugues, s. d., [in] V. Hugo, *La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu*, op. cit., p. 1312.

¹⁰⁸³ V. Hugo, « Dieu », *Dieu*, op. cit., p. 1106.

Le tout éternel sort de l'éternel atome.
De l'équation Dieu le monde est le binôme.
Dieu, c'est le grand réel et le grand inconnu ;
Il est ; et c'est errer que dire : Il est venu.

[...] Il est X, élément du rayonnement, nombre
De l'infini, clarté formidable de l'ombre [...].

L'être sans cesse en lui se forme et se dissout ;
Il est la parallèle éternelle de tout ;
Il est précision, loi, règle, certitude,
Justesse, abstraction, rigueur, exactitude¹⁰⁸⁴.

Selon Rétat, la lettre symbolise, comme en mathématiques, une inconnue que Dieu représente. Elle ajoute cependant que Hugo ne croit pas à la résolution d'une telle équation ni à la possibilité de connaître la structure transcendante du monde, *a fortiori* par la maîtrise d'un langage cabalistique. Le symbole n'est qu'une métaphore visant à exprimer le mystère de Dieu.

C'est sans doute une des raisons pour lesquelles les représentations du divin sont toujours partielles, tronquées ou symboliques dans les poèmes de Hugo. Dieu est un œil, un chiffre, une abstraction, un sentiment parfois, qui doit rester pour l'homme une énigme¹⁰⁸⁵. Claude Rétat évoque à ce sujet le cas de l'étoile Aldébaran, très représentée dans l'œuvre du poète. Pour ce dernier, et contre toute vraisemblance, elle est tantôt quadruple, tantôt triple, tantôt double ; ses soleils sont de couleurs diverses et changeantes¹⁰⁸⁶. Or, selon la critique, Aldébaran est aussi une image du mystérieux X, non seulement parce que, dans la poésie de Hugo, elle est parfois un composé de quatre étoiles, comme les quatre branches de la lettre choisie, mais aussi parce qu'elle est protéiforme, se laissant saisir uniquement par un regard passif et non informé. La contemplation de l'astre pluriel prouve combien l'occultation des formes du réel, qu'on doit contempler sans comprendre, est inéluctable¹⁰⁸⁷. L'analyse de Rétat nous semble donc exprimer un des effets de lecture propre à la poésie cosmologique de Hugo : l'impression d'une opacité relative, mais irréductible, conférant à la parole poétique des accents oraculaires.

Cependant, en dépit de leur caractère énigmatique, les métaphores mathématiques traduisent également par l'image une représentation spécifique de l'espace, fondée sur la correspondance secrète des apparences phénoménales, des mondes invisibles, des abstractions et de l'ordre divin au sein du cosmos. Dans le passage précédemment cité, X est aussi la modélisation géométrique du

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 1105.

¹⁰⁸⁵ Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Savoir et mystère dans *La Légende des siècles* : une mythologie de la science au service de la foi », [in] V. Bierce et J. Vest, *Romantismes et croyances. Actes de la Journée d'étude, École normale supérieure de Lyon, 12 mars 2015*, Lyon, Eurédit, 2016, p. 57-73.

¹⁰⁸⁶ Nous reviendrons sur le caractère erroné de ces descriptions plus loin dans ce chapitre (p. 402-403).

¹⁰⁸⁷ Voir C. Rétat, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, op. cit., p. 166-175.

rapport que Dieu, « parallèle éternelle de tout », entretient avec la Création. Le divin apparaît donc d'abord comme la source et le contenant du Monde ; mais il en est aussi le garant ou, dans les mots de Hugo, « la clef de voûte¹⁰⁸⁸ ». L'idée d'un monde issu d'un « éternel atome » résonne par anticipation avec la théorie d'un univers en expansion selon Georges Lemaître, tout en renouant avec la philosophie atomiste de Lucrèce ; mais elle exprime surtout pour Hugo sa conception de l'Unité, définie comme un équivalent mathématique et abstrait de l'existence de Dieu. La figure divine *est* cette unité entrant en correspondance avec la pluralité du monde matériel : les formes, les objets, les pensées sont les expansions multiples d'un seul et même principe, toujours distinct et séparé d'elles. En termes mathématiques, Dieu est le « binôme » des réalités de ce monde¹⁰⁸⁹ ; en termes géométriques, il est la « parallèle » de l'univers. Il encadre et prolonge la figure complexe du cosmos, il en garantit la possibilité, étant lui-même la « loi » et la « règle » du monde, à la façon d'un théorème. C'est pourquoi l'univers mis en équation dépend, pour être « juste » et « exact », d'une « rigueur » comparable à celle d'une démonstration mathématique, Dieu seul pouvant résoudre l'équation cosmique. Hugo semble proposer une nouvelle interprétation de la célèbre inscription à l'entrée de l'Académie platonicienne : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre ».

Certes, de ce point de vue, l'idée d'un Dieu comme structure abstraite de l'univers et des réalités matérielles fait de Hugo un défenseur tacite du panenthéisme – mais sa position dépasse très largement un tel système de pensée. Si tout est en Dieu, comme le suggèrent de nombreux passages du même poème¹⁰⁹⁰, les repères de notre univers matériel semblent superflus, car Dieu est l'abstraction qui exprime la mystérieuse unité du monde :

– Pas de droite et de gauche ;
 Pas de haut ni de bas ; pas de glaive qui fauche ;
 Pas de trône jetant dans l'ombre un vague éclair ;
 Pas de lendemain, pas d'aujourd'hui, pas d'hier ;
 Pas d'heure frissonnant au vol du temps rapace ;
 Point de temps ; point d'ici, point de là ; point d'espace ;
 [...] Qui que tu sois, écoute : Il est¹⁰⁹¹.

L'être divin s'oppose donc à tous les repères du temps et de l'espace, auxquels se substituent ceux d'infini et d'éternité, comme le suggère l'anaphore des forclusifs. Le concept même d'existence semble être ramené à Dieu, condition nécessaire à l'avènement de tout ce qui est.

¹⁰⁸⁸ V. Hugo, « Dieu », *Dieu, op. cit.*, p. 1108.

¹⁰⁸⁹ En mathématiques, le binôme est une « expression algébrique formée par la somme ou la différence de deux termes ou monômes » (*Trésor de la langue française*, accessible en ligne sur <http://www.cnrtl.fr/definition/binome>, consulté le 11 novembre 2017).

¹⁰⁹⁰ « Ce que contemple au loin le soleil ébloui, / C'est lui. Les cieus, vous, nous, les étoiles, poussière ! » V. Hugo, « Dieu », *Dieu, op. cit.*, p. 1103.

¹⁰⁹¹ *Ibid.*

Mais en achevant le cycle des anaphores sur un argument ontologique, le dernier vers révèle un paradoxe éclairant sur la question d'une influence occultiste sur l'œuvre de Hugo. L'emploi existentiel du verbe *être* (« Il est ») fait certainement allusion à la Bible, par exemple à l'épisode de l'Exode dans lequel Dieu, sous la forme d'un buisson ardent, se définit lui-même comme « celui qui [est]¹⁰⁹² ». Pourtant, ce vers vient au terme d'une longue accumulation par laquelle le poète congédie les grands repères de la cosmologie chrétienne : pas de « glaive » angélique visant à protéger Éden ; pas de « trône » de Dieu dans les hauteurs du Ciel¹⁰⁹³. Ces tensions, récurrentes dans la poésie métaphysique de Hugo, appellent plusieurs remarques. Tout d'abord, elles révèlent un aspect important de son éclectisme spiritualiste, qui s'apparente souvent à un opportunisme philosophique et poétique mis au service d'une *vision*. Sur le plan rhétorique, cet *ethos* prophétique conditionne certains stylèmes, à commencer par les anaphores de présentatifs et l'emploi du présent de vérité générale. De tels éléments posent les bases d'une poésie allégorique assertive, qui place le sujet lyrique en position de compétence absolue¹⁰⁹⁴. Ainsi, dans la section « Ce qui n'a pas de nom » du poème « Dieu », la figure divine est décrite par un ensemble de métaphores introduites par le présentatif « c'est », qui établissent un lien métonymique dans le rapport du créateur au créé¹⁰⁹⁵ :

C'est le vivant, le vaste épanoui !
 Ce que contemple au loin le soleil ébloui,
 C'est lui. Les cieux, vous, nous, les étoiles, poussière !
 [...] C'est l'être extrême.
 Dieu, c'est le jour sans borne et sans fin qui dit : J'aime.

¹⁰⁹² Voir au chapitre 4, n. 602, p. 193.

¹⁰⁹³ « Et Yahvé Dieu [...] bannit l'homme et il posta devant le jardin d'Éden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie » (Genèse [III ; 36:24], [in] *La Bible, op. cit.*, p. 36) ; « Jean, aux sept Églises d'Asie. Grâce et paix vous soient données par “Il est, Il était et Il vient”, par les sept Esprits présents devant son trône [...] » (Apocalypse [I ; 1:4], *La Bible, op. cit.*, p. 2066) ; « Voici, un trône était dressé dans le ciel, et, *siégeant sur le trône, Quelqu'un...* Celui qui siège est comme une vision de jaspe et de cornaline ; un arc-en-ciel autour du trône est comme une vision d'émeraude. [...] Du trône partent des éclairs, des voix et des tonnerres, et sept lampes de feu brûlent devant lui, les sept Esprits de Dieu » (*ibid.*, [II ; 1:1] p. 2069), etc.

¹⁰⁹⁴ Ce procédé est au fondement d'une définition de l'allégorie donnée par Joëlle Gardes Tamine, dans *L'Allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2002, p. 10-11. Pour une définition du sujet lyrique, voir M. Collot, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 29-51. Dans le chapitre intitulé « Le sujet lyrique hors de soi », Collot évoque notamment une forme de lyrisme provoqué par « l'appel du monde, qui ravit le poète cosmique » (p. 30-31).

¹⁰⁹⁵ L'identification de la figure rhétorique employée dans ce passage est rendue complexe par les présupposés philosophiques qu'elle engage, selon qu'on considère qu'il s'agit d'une métaphore (la création est à l'image de Dieu, et inversement), d'une métonymie (la création est une partie du divin), ou d'une périphrase (la création est Dieu). Dans ce passage, Dieu étant présent en cotexte, les images évoquées pour le définir ne s'y substituent pas. Il s'agit donc moins de périphrases que de métaphores, bien que le second vers (« Ce que contemple au loin le soleil ébloui ») s'apparente à une relative périphrastique (ou intégrative), dont le référent n'est pas identifié. Voir M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 2009, p. 814. Nous remercions chaleureusement Mme Anne-Marie Paillet de nous avoir conseillée sur l'analyse de ce passage.

[...] Dieu, branche où tout oiseau se pose !
Dieu, c'est la flamme aimante au fond de toute chose.
[...] Est-ce Allah, Brahma, Pan, Jésus, que nous voyons ?
Ou Jéhovah ! Rayons ! rayons ! rayons ! rayons¹⁰⁹⁶ ! —

Or, dans le même projet de recueil, au vingt-deuxième fragment du poème « Ascension dans les ténèbres », une voix dont le sujet poétique se dissocie définit l'atome comme « auteur » du monde en termes très comparables. Mais cette fois, c'est afin de nier la nécessité d'une figure divine transcendante :

L'auteur,
C'est ce fil brun rayant l'azur sur la hauteur.
C'est un peu de brouillard d'où tombe un peu de pluie,
C'est le grain de cristal qu'un souffle tiède essuie,
C'est, au jour ou dans l'ombre, au matin comme au soir,
La molécule d'eau qui coule du ciel noir,
C'est la larme échappée aux cils de la nuée,
C'est ce qui tremble au bout de l'herbe remuée,
Ce qui n'a pas de nom, ce qui ressemble aux pleurs ;
C'est ce que la lumière, en traversant les fleurs,
Prend et roule en son vol sans en être chargée,
Ce qu'un petit oiseau boit dans une gorgée !
[...] Quel besoin as-tu donc d'un Vichnou, d'un Allah,
D'un Bouddha, d'un Ammon cornu pour tout cela¹⁰⁹⁷ ?

Outre l'anaphore de présentatifs, on retrouve dans cet extrait le titre du poème précédemment cité, la métaphore de l'oiseau, ainsi que la disqualification finale des noms de dieux dans le cadre d'une interrogation oratoire. Sur le plan argumentatif, avec « Ascension dans les ténèbres », Hugo brouille les pistes d'une polyphonie pourtant au cœur de l'organisation rhétorique du texte. La pluralité des discours est d'abord gommée par l'immensité des répliques d'une voix à l'autre, celle du poète se réduisant souvent à des pointes finales qui appellent de nouvelles réponses développées par des voix extérieures. Mais la polyphonie est aussi relativisée par le peu de variations stylistiques d'un poème ou d'un thème à l'autre. Tous les discours semblent pris en charge par une seule et même parole poétique d'où doit émerger, *in fine*, une forme de vérité. Or, il ne s'agit jamais que d'une vérité trouble, car les images introduites par les présentatifs désignent le mystère de Dieu en creux, au moyen de métaphores familières ou curieuses qui mettent en évidence la difficulté d'exprimer l'indicible. Dans ce poème en particulier, il y a donc davantage *polysémie* que *polyphonie*, ce qui contribue à créer un sentiment d'opacité à la lecture, pouvant encourager des interprétations occultistes de l'ensemble.

¹⁰⁹⁶ V. Hugo, « Dieu », *Dieu, op. cit.*, p. 1103-1108.

¹⁰⁹⁷ V. Hugo, « Ascension dans les ténèbres », *Dieu, op. cit.*, p. 997. Nous soulignons.

Par ailleurs, les paradoxes qui transparaissent dans le traitement des références religieuses au sein du poème révèlent une des fonctions majeures du syncrétisme métaphysique hugolien : constituer un réservoir d'images et de tropes à l'appui du combat rhétorique que le poète entend mener contre le matérialisme. À titre d'exemple, dans le fragment d'« Ascension dans les ténèbres », la même voix prétend convaincre son interlocuteur en procédant à une réécriture flagrante du livre de Job¹⁰⁹⁸ :

Qui mesura, toisa, régla, tailla ? le long
De quel mur idéal a-t-on tracé l'épure ?
De quelle région de la vision pure
Est sorti le rêveur de ce rêve inouï ?
Quel cyclope savant de l'âge évanoui,
Quel être monstrueux, plus grand que les idées,
A pris un compas haut de cent mille coudées
Et, le tournant d'un doigt prodigieux et sûr,
A tracé ce grand cercle au niveau de l'azur¹⁰⁹⁹ [...] ?

L'accumulation de questions rhétoriques que Dieu pose à Job pour le convaincre de son existence dans la Bible est ici renversée. Elle aboutit à une conclusion matérialiste, preuve de la liberté avec laquelle Hugo s'approprie les textes sacrés pour les besoins de l'argumentation. Mais le cycle interrogatif ne s'arrête pas là, puisque c'est le sujet lyrique qui clôt le segment par une dernière question. Celle-ci n'est plus oratoire et correspond à une interrogation sincère que le poète adresse à l'univers : « — Mais cette goutte d'eau, criai-je, qui l'a faite¹¹⁰⁰ ? »

Ce double renversement révèle un dernier élément clef du syncrétisme religieux et de son fonctionnement dans l'œuvre de Hugo : au-delà d'un assemblage mythologique, il s'agit d'une réappropriation poétique et philosophique profonde des grands repères de la culture religieuse au sein de l'écriture. En effet, de très nombreux poèmes relevant de la cosmologie reposent sur des réminiscences livresques et bibliques inscrites dans un univers éclectique, d'où peut-être un sentiment de familiarité qui facilite la réception des démonstrations métaphysiques, aussi énigmatiques soient-elles. De telles stratégies poétiques nous semblent donc montrer que, sans souscrire aux théories cabalistiques, Hugo emploie certains procédés rhétoriques qui s'y apparentent et plusieurs métaphores connotées, liées aux nombres ou aux symboles.

De telles ambiguïtés apparaissent dans les poèmes de contemporains qui s'appuient sur des pseudo-sciences, telles que l'alchimie. Cette science occulte a toute sa place dans la poésie du ciel puisque l'alchimie, pratique ininterrompue depuis l'Antiquité, s'accommode de l'astrologie et d'une

¹⁰⁹⁸ Il s'agit du même passage dont Lamartine s'inspire pour « Le Désert » (voir le chapitre 5, p. 344).

¹⁰⁹⁹ V. Hugo, « Ascension dans les ténèbres », *Dieu, op. cit.*, p. 996.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 999.

conception mystique de la nature, chaque planète correspondant à un élément qui sert à l'élaboration de la pierre philosophale. Pour cette raison, l'alchimie est parfois appelée « l'astronomie d'en bas¹¹⁰¹ ». On retrouve des références à la pratique alchimique dans les poèmes de Jules Bailly, auteur des *Heures de soleil*, qu'il écrit entre 1854 et 1879 en plein essor du spiritisme¹¹⁰². Le recueil comporte plusieurs poèmes qui font référence à l'univers des sciences occultes¹¹⁰³. L'un d'eux, intitulé « Résurrection », évoque directement les deux soleils d'Empédocle, le soleil pur et le soleil matériel, rappelant l'opposition entre l'or philosophique et l'or matériel¹¹⁰⁴ :

En ce monde où l'esprit, des tours de sa prison,
Se fait une ouverture immense à l'horizon,
Sous ta main étendue, ô Roi du ciel, qu'importe
Que l'hiver ou la mort surgisse à notre porte ?
Aux deux extrémités, je vois tes deux soleils,
Dieu de tous les printemps et de tous les réveils¹¹⁰⁵ !

Par la métaphore carcérale (« des tours de sa prison »), le poème renoue avec une idée néo-platonicienne : l'enfermement douloureux de l'âme au sein du corps qui empêcherait son essor vers les abstractions élevées. Dans cette rapide description des chemins cosmiques vers l'affranchissement de l'âme, la mort n'est pas un malheur, mais le moment de la libération. La poésie devient alors une sorte de pierre philosophale qui prolonge l'écho de la parole du sujet visionnaire en lui donnant accès aux secrets de l'existence¹¹⁰⁶. Ici, le ciel est *ouvert* et son mystère semble accessible ; or c'est bien le don de double vue du poète, capable de percevoir la dualité de l'astre solaire, qui permet le dévoilement des arcanes de l'univers. Dans le cas de Bailly, le thème alchimique permet donc de placer la voix poétique au centre de tout discours légitime sur une organisation immatérielle du cosmos comme sur l'ordre divin.

¹¹⁰¹ A. Roob, *Alchimie et mystique*, trad. F. Saint-Onge, Paris, Taschen, 2014, p. 30.

¹¹⁰² Jules Bailly (1832-1885) fut directeur d'une école dans la ville de Troyes. Il est l'auteur de nombreux ouvrages de poésie : *L'Empereur* (1861), *Le Chant du réveil* (1870), *La Lyre céleste* (1877), *Resurrectio : poème d'avril* (1878), etc. Ses sujets d'écriture sont souvent politiques et sociaux. Il écrit plusieurs recueils en hommage à Napoléon III, dont *L'Empire* (1860). Le recueil *Les Heures de soleil* paru en 1880 est défini par son titre comme le résultat de la « deuxième, troisième et quatrième époque (1854-1879) » de rédaction. J. Bailly, *Les Heures de soleil*, Paris, A. Ghio, 1880, n. p.

¹¹⁰³ Voir notamment le récit apocalyptique de « Vision », ou encore « La Magicienne ». *Ibid.*, p. 41-42 et p. 236-241.

¹¹⁰⁴ L'or philosophique, c'est le soleil spirituel, feu dispensateur de vie appelé *l'artiste* par Héraclite. L'or matériel, au contraire, est le soleil naturel et obscur, un feu commun qui consume la matière. A. Roob, *Alchimie et mystique*, *op. cit.*, p. 25.

¹¹⁰⁵ J. Bailly, *Les Heures de soleil*, *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁰⁶ De nombreux autres poèmes du recueil évoquent en termes comparables l'idée d'un envol de l'âme vers d'autres planètes. Voir notamment la section « Après la mort » du poème « Trilogie » : « En nous illuminant de vos clartés subites, / Astres qui tournoyez là-bas dans vos orbites, / Jupiter, Uranus, Saturne au triple anneau, / Comme on sait ici-bas où s'en va l'étourneau, / Où s'en va l'hirondelle, / On sait dans vos hauteurs où s'en va, d'un coup d'aile, / L'âme humaine enlevée à ce vieux globe en pleurs. » *Ibid.*, p. 122.

Enfin, une dernière hypothèse pseudo-scientifique trouve sa place dans les poèmes de notre corpus inspirés par l'occultisme : la théorie des analogies. Ce principe est particulièrement développé par Fourier à travers l'idée d'attraction passionnée¹¹⁰⁷, qui explique comment la mécanique céleste épouserait le rythme des passions : les astres se féconderaient grâce aux « arômes » et refléteraient leurs attributs ou leurs pouvoirs dans les êtres et les phénomènes de la nature, tels que les plantes ou les animaux¹¹⁰⁸. Or un des fondements de cette théorie repose sur l'idée d'un langage allégorique du monde matériel, perceptible aux initiés ou aux clairvoyants. Bien que Baudelaire ne soit que très indirectement concerné par l'imaginaire cosmologique et sidéral, certains passages des *Fleurs du mal* parues en 1857 révèlent l'importance littéraire de ce modèle. La critique montre que, si Baudelaire ne suit pas Charles Fourier dans la prétention scientifique de sa méthode d'analyse, il est séduit par le principe des analogies repris par Alphonse Toussenel¹¹⁰⁹, comme en témoigne le célèbre sonnet « Correspondances », dont nous rappelons les deux quatrains :

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent¹¹¹⁰.

Un propos de Baudelaire éclaire le sens de la référence occultiste aux synesthésies. Dans le portrait littéraire de Victor Hugo que l'auteur projetait pour l'anthologie *Les Poètes français*, il affirme refuser le dogmatisme de Fourier – ce qui ne l'empêche pas d'être convaincu par ce principe majeur de la *Théorie de l'unité universelle* (1822-1823) :

¹¹⁰⁷ « [L]'Attraction passionnée[,] c'est la chaîne de fleurs qui unit l'univers. Nous voyons, au firmament comme sur la terre, le plaisir ou attraction diriger en harmonie les mondes et les insectes [...]. Castors et fourmis, abeilles et guêpes, ne travaillent que par attraction ; tout est romantique dans leur existence, car le travail même y est plaisir [...]. » C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, Paris, Société pour la propagation et la réalisation de la théorie de Fourier, 1843, p. 174.

¹¹⁰⁸ Pour une analyse de la théorie des analogies dans le fouriérisme, voir M. Spencer, « A(na)logie de Fourier », *loc. cit.*, p. 31-46, et É. Plas, « Le Paon, le blé et le Château-Margaux. La vérité des choses à la lumière des analogies », *Arts et Savoirs*, 2017, n° 8, édition en ligne sur <<http://aes.revues.org/1019>>, consulté le 10 mai 2017.

¹¹⁰⁹ Alphonse Toussenel (1803-1885) est l'auteur d'un ouvrage d'histoire naturelle symbolique et allégorique, *L'Esprit des bêtes*. Il entretint avec Baudelaire une correspondance chaleureuse. Sur la question du rapport entre Baudelaire, Toussenel et Fourier, voir C. Pichois, « Notice », [in] C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 839-845, et É. Plas, *loc. cit.*

¹¹¹⁰ C. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 11.

Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'*analogie* [...]. Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme* ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. [...] Chez tous les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs¹¹¹¹.

La théorie des analogies qui point dans « Correspondances » pourrait donc être au fondement d'un pouvoir de vérité propre à toute parole poétique sur le monde. Néanmoins, un parcours de l'œuvre de Baudelaire prouve que tout rapport avec une explication de l'univers s'arrête ici, le poète ne s'appuyant presque jamais sur l'imaginaire cosmologique et spatial, si présent chez ses contemporains. Il existe, dans *Les Fleurs du mal*, des fragments de *topoi* nocturnes fonctionnant comme les éléments secondaires d'un paysage, mais l'aventure baudelairienne est avant tout intérieure et n'engage pas vraiment un reflet de la structure du cosmos ou d'un ordre global de l'univers. Nulle trace, par exemple, des espaces interstellaires dans « La chevelure », sinon « l'azur du ciel immense et rond », c'est-à-dire fermé comme le « couvercle » du *Spleen*¹¹¹². C'est le voyage qui se trouve au centre du texte, et non le cosmos. Ailleurs, le ciel sert parfois de décor à la mise en scène du satanisme, dont le poète se fait le paradoxal apôtre¹¹¹³. Le poème « À une Madone » est typique de tels usages : les images stellaires fonctionnent comme des métaphores stéréotypées, évoquant par exemple une femme inspirée du modèle marial, ayant « [p]our Marchepied [...] une Lune d'argent¹¹¹⁴ ». Dans « Tristesse de la lune », le régime allégorique annule toute portée cosmologique dans l'évocation de l'astre¹¹¹⁵. Enfin, dans « Le crépuscule du soir », la nuit semble tomber comme le décor d'un spectacle, sans qu'aucune mention soit faite des espaces qu'elle dévoile¹¹¹⁶. Lorsqu'apparaissent les astres, c'est souvent dans une perspective de subversion, voire

¹¹¹¹ C. Baudelaire, *L'Art romantique*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 132-133.

¹¹¹² C. Baudelaire, « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle... », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 74.

¹¹¹³ Voir « Les litanies de Satan », *ibid.*, p. 123, entre autres textes. Pour une analyse du satanisme chez Baudelaire, nous renvoyons aux études de J. Massin, *Baudelaire entre Dieu et Satan*, Paris, R. Julliard, 1946, et M. Milner, *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, J. Corti, [1971] 2007.

¹¹¹⁴ C. Baudelaire, « À une Madone. Ex-voto dans le goût espagnol », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 58.

¹¹¹⁵ C. Baudelaire, « Tristesse de la lune », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 65.

¹¹¹⁶ « Voici le soir charmant, ami du criminel ; / Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel / Se ferme lentement comme une grande alcôve, / Et l'homme impatient se change en bête fauve. » C. Baudelaire, « Le crépuscule du soir », op. cit., p. 94-95.

de détournement ironique des clichés du premier Romantisme, comme dans « Les Bienfaits de la Lune » (*Petits poèmes en prose*¹¹¹⁷).

Cette relative indifférence non seulement à l'égard de la science de l'univers, mais aussi envers toute pensée cosmologique, descriptive et attentive à la structure du monde, trouve un élément d'explication dans l'anthropologie et la religion de Baudelaire. En effet, pour l'auteur des *Fleurs du mal*, le balancement entre « spleen » et « idéal » ne nous semble pas être une oscillation entre deux espaces cosmographiques tels que la Terre et les cieux, ou le monde matériel et le monde divin, contrairement à un poète comme Lamartine. Parce que l'Enfer est partout, parce que Satan l'emporte si souvent sur l'âme humaine, il n'existe pas d'échappatoire dans la contemplation naïve des astres ni dans la connaissance du cosmos. Seul le rêve, plus ou moins enrichi par des expériences physique ou morales extrêmes (par les drogues ou le sadisme, par exemple) permet l'accès à des « paradis » – qui ne sont jamais qu'artificiels. Pour cette raison, la poésie de Baudelaire nous semble moins concernée par la cosmologie en tant que telle que par la religion, qui n'est pas notre propos pour elle-même. Cependant, relire ses poèmes permet de mesurer l'importance d'un motif relatif à la théorie des correspondances analogiques : la revendication de modes alternatifs de connaissance cosmologique, tels que le rêve ou la vision.

Pour un auteur comme Joseph Manin¹¹¹⁸, par exemple, la théorie des analogies permet de développer une cosmologie fondée sur la réinterprétation de l'ancien principe de correspondance entre microcosme et macrocosme. La *Cosmographie de l'esprit*, sous-titrée « paradoxe philosophico-astronomique », paraît tardivement dans le siècle, en 1898. Il s'agit d'un long traité théorique en prose, dans lequel Manin défend l'idée d'une correspondance symbolique entre les astres et les facultés humaines, dans la lignée des principes médicaux de Paracelse¹¹¹⁹. Selon lui, le Soleil correspond à la raison, et les planètes aux autres facultés gravitant autour de la vérité. Vénus est l'imagination, la Lune est la mémoire, Saturne le jugement. Quant aux comètes et nébuleuses, elles sont le reflet des idées subites et confuses. Inversement, les facultés humaines servent à

¹¹¹⁷ « La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : “Cette enfant me plaît.” / Et elle descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. » C. Baudelaire, « Les Bienfaits de la lune », *op. cit.*, p. 341.

¹¹¹⁸ Joseph Manin (1848-1928) s'essaya à tous les métiers et tous les genres littéraires. Il s'illustra principalement dans la profession de journaliste, et dans le genre poétique. Il fut proche de Jean Rameau*, qui préfaça un de ses ouvrages intitulé *Le Carnet d'un philosophe. La Cosmographie de l'esprit* (1898) précède plusieurs recueils plus conventionnels relevant de la poésie lyrique, tels que *Lauriers et Cyprès* et *Baisers d'âme* (1899).

¹¹¹⁹ Dans *La Grande astronomie* (1537), Paracelse suppose une liaison intime entre le macrocosme et le microcosme. Selon lui, les planètes régissent nos organes et nos fonctions vitales. L'astrologie, l'alchimie et la médecine sont donc intimement liées. Dans le cas de Manin, cependant, cette correspondance est plus abstraite puisqu'elle est fondée sur les facultés de l'esprit, et non sur le corps.

qualifier les phénomènes célestes : la logique est source de l'attraction, la méthode est à l'origine de l'harmonie des cieux, etc.

L'idée même d'une cosmographie « de l'esprit » laisse entendre une ambition intellectuelle intériorisée à la limite de l'autotélisme. Le sous-titre de la *Cosmographie de l'esprit*, désignant l'ouvrage par l'expression de « paradoxe philosophico-astronomique », suggère une revendication d'originalité de l'auteur, dont la crédibilité repose sur ses qualités visionnaires¹¹²⁰. Dès la préface, il exprime son refus d'adopter un *ethos* de savant, d'astronome ou de philosophe, sinon dans son « sens étymologique » d'« Ami de la Sagesse¹¹²¹ ». Le projet du volume aurait pour origine un éveil astronomique provoqué par la seule contemplation des cieux. Ce moment fondateur justifie l'élaboration d'une philosophie intuitive sur la cohérence du monde. Aux « descriptions transcendantes » de la cosmologie et aux « aperçus philosophiques au-dessus des conceptions du vulgaire », Manin oppose la « sincérité »¹¹²², seul gage de la justesse de ses intuitions. Dans le « poème scientifique » qui succède à la démonstration, il relativise donc en ces termes l'importance des théories de Newton, Kepler ou Descartes :

Calculez la hauteur de votre ascension...
Qu'avez-vous vu, mortels, aux infinis espaces ?
Que vous ont dit les Cieux aux flamboyants chemins ?
Les Mondes, inconnus du reste des Humains,
Vous ont-ils révélé l'énigme de leurs masses ?
[...] Hélas ! vous vous taisez ! vous gravitez dans l'air
Sans dire le secret de la voûte étoilée !...
Mais vous, le savez-vous ? Copernic, Galilée,
Newton, Lalande, Herschell, Flammarion, Kepler ?
Car du livre des Cieux vous avez lu les pages,
Savants ! Vous connaissez le sublime Alphabet,
Et vous avez surpris cet invisible archet
Qui commande aux concerts des infinis rivages
Vos lumineux esprits sont frères des Soleils,
Vos âmes sont les sœurs des brillantes Étoiles...
Déchirez à nos yeux les ombres et les voiles
Qui nous cachent le mot de ces mondes vermeils !
.....
Vous vous taisez aussi !... L'éternelle Sagesse
Se dérobe devant vos calculs soucieux.
Vous n'en êtes encor qu'à l'Alpha des grands Cieux !...
Avouez-le, Savants ! Votre Science est faiblesse¹¹²³.

¹¹²⁰ Le Littré définit le *paradoxe* comme une « opinion contraire à l'opinion commune ». É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, vol. 3, p. 937.

¹¹²¹ J. Manin, *La Cosmographie de l'esprit. Paradoxe philosophico-astronomique ; suivi de : À travers l'infini. Poème scientifique (fragment)*, Paris, Bibliothèque des temps modernes, 1898, p. 8.

¹¹²² *Ibid.*, p. 13.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 132-133.

L'accusation des insuffisances de la science est un *topos* de la poésie idéaliste de l'époque. Rabaisser les prétentions des savants au nom d'une vérité supérieure, c'est donc reprendre un lieu commun, qui peut flatter les adeptes des sciences occultes. À ce titre, l'ouvrage de Manin a toute sa place dans la bibliographie des « fous littéraires » établie par Olivier Justaféré, dans un article sur « Le rejet du système héliocentrique dans la poésie du XIX^e siècle¹¹²⁴ ».

Pourtant, si Manin ironise sur les prétentions des astronomes à connaître l'ordre et le sens de l'univers, c'est pour mieux revendiquer une apparence de méthode scientifique appliquée à des objets incertains, comme le suggère le titre même : *Cosmographie de l'esprit*. Dans son ouvrage, Manin déploie une vision du monde dans laquelle la philosophie religieuse utilise les formes du discours scientifique. Il choisit donc soigneusement ses références lorsqu'il cite l'astronome spirite le plus conciliateur de tous, Camille Flammarion. Quand il reprend les propos de Humboldt en épigraphe de son ouvrage (« Un lien mystérieux unit la nature céleste et la nature terrestre »), il emprunte cette citation à une traduction tronquée du *Cosmos* en épigraphe du second chapitre de la *Pluralité des mondes habités*¹¹²⁵. Malgré la revendication d'un certain mépris à l'égard des hommes de science, Manin s'appuie donc sur des références savantes choisies à dessein pour donner une caution scientifique à son discours, y compris dans le poème « À travers l'infini », reproduit à la fin de l'ouvrage.

La même ambivalence à l'égard du discours de la science transparaît dès la note introductive à ce texte, dans laquelle Manin affirme n'avoir pas voulu « faire œuvre de poète, mais simplement donner une tournure plus noble aux grandes pensées qui sont le fond même de son travail ». Il définit d'ailleurs son poème comme une « étude considérable des phénomènes visibles et des causes cachées qui les font naître »¹¹²⁶. Cette ambition didactique est confirmée par un ensemble de notes apportant des compléments d'information d'ordre scientifique, littéraire ou religieux¹¹²⁷. La dimension occultiste du projet d'écriture, visant à dévoiler les « causes cachées » des phénomènes,

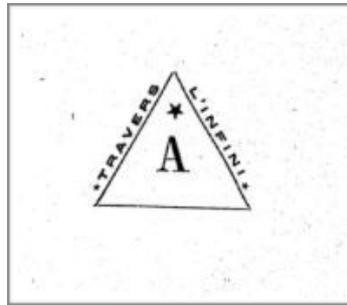
¹¹²⁴ O. Justaféré, « L'astronomie en vers... *et contre tous*. Le rejet du système héliocentrique dans la poésie du XIX^e siècle », *loc. cit.*, p. 84.

¹¹²⁵ Voir C. Flammarion, *La Pluralité des mondes habités*, *op. cit.*, p. 59. Le propos de Humboldt dans sa formulation originale est le suivant : « Abandonnons maintenant les hautes régions que nous venons de parcourir, pour redescendre sur notre étroit domaine ; après la nature céleste, abordons la nature terrestre. Un lien mystérieux les unit toutes deux, et c'était le sens caché dans le vieux mythe des Titans, que l'ordre dans le monde dépend de l'union du ciel avec la Terre. » A. de Humboldt, *Cosmos, essai d'une description physique du monde*, Milan, Ch. Turati, 1846, 2^e édition, vol. 1, p. 126.

¹¹²⁶ J. Manin, « À travers l'infini », *La Cosmographie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 123.

¹¹²⁷ Ainsi, un vers portant sur la lumière stellaire (« Ce rayon d'or conduit aux confins de l'Éther... ») fait l'objet d'une note précisant que « La lumière parcourt 77.000 lieues par seconde. » (*Ibid.*, p. 129). Une autre explique un vers faisant des Astres le séjour des âmes mortes par une référence bibliographique imprécise : « *Système de la Transmigration des Âmes*, d'après les *Védas*, genèse des Hindous » (*ibid.*, p. 131). De même, une citation intégrée dans le poème (« Par delà tous les Cieux le Dieu des Cieux réside ») est attribuée en note à Voltaire (*ibid.*, p. 130).

apparaît enfin dans la curieuse typographie du titre, disposé à l'intérieur et autour d'un triangle agrémenté de trois étoiles décoratives, par allusion probable aux symboles du maçonnerie.



E. Manin, « À travers l'infini »,
in *La Cosmographie de l'esprit, op. cit.*, p. 125.
Source : Gallica / BNF

Alors même qu'il prétend adopter une perspective savante, confirmée par l'appareil de notes, Manin revendique paradoxalement une interprétation symbolique des réalités astronomiques.

Tous ces éléments signalent donc également l'appartenance de l'auteur à la seconde catégorie des « fous scientifiques », car si Manin revendique une forme d'indépendance à l'égard de la science, il n'entend pas moins « travailler au grand édifice¹¹²⁸ » du savoir, quitte à adopter une méthode personnelle – et pour le moins hétérodoxe. C'est ce qui permet d'expliquer la contradiction entre certains passages du poème et de l'ouvrage théorique où, évoquant le rapport d'équivalence entre les parties du ciel et nos facultés, Manin cite les astronomes qui l'ont précédé pour défendre sa thèse. Dans le chapitre « Lois intellectuelles et lois cosmiques », l'auteur singe la rhétorique dialectique et scientifique en affirmant que

[s]i nous parvenons à démontrer que l'Intelligence est un Ciel dont les facultés sont les mondes ; si nous établissons que les lois qui régissent l'esprit sont de la même essence que les lois de l'espace ; si nous prouvons qu'il y a ressemblance parfaite, similitude indéniable entre le monde intellectuel et celui qui se meut au-dessus de nos têtes, il deviendra évident, que notre doctrine sera la consécration de la Science cosmographique, qu'elle sera la Philosophie de l'Univers. Oui, la Cosmographie doit être désormais la boussole de l'esprit humain, pouvons-nous conclure avec Flammarion, elle doit marcher devant lui comme un fanal illuminateur, éclairant les voies du monde. Assez longtemps l'homme est resté isolé dans sa vallée, ignorant de son passé, de son avenir, de sa destinée, dans un faux jugement sur la Création immense. Qu'il se réveille donc aujourd'hui, qu'il

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 11.

contemple l'œuvre divine et en reconnaisse la splendeur ; qu'il voie Dieu à la base et au sommet, au Nord et au Midi, à l'Est et à l'Ouest de toute la Nature¹¹²⁹ !

La tentative de Manin est évidemment un échec sur le plan scientifique, mais elle manifeste l'attachement de nombreux poètes à rivaliser avec la Science en proposant leur propre explication de l'ordre du monde, au nom de savoirs occultes dont ils seraient les dépositaires. Le recours au vocabulaire technique (« lois de l'espace », « Science cosmographique ») et à l'isotopie de la démonstration (« si nous parvenons à démontrer », « si nous établissons », « il deviendra évident ») est révélateur d'une telle ambition.

Or la méthode expérimentale, qui caractérise la science positive, s'appuie d'abord et avant tout sur un certain usage de nos facultés de perception, et – surtout dans les études astronomiques – en particulier sur la vue. Il n'est donc pas un hasard que Manin s'attache à redéfinir le rapport entre les facultés de l'esprit humain et la perception des mouvements célestes, dans le sens de correspondances intuitives auxquelles il entend donner une crédibilité inédite. Dans de nombreux poèmes cosmologiques du second XIX^e siècle, la « vision » apparaît au confluent de représentations matérielles et immatérielles, positives et imaginaires, par lesquelles certains espèrent accéder à une vérité plus complète sur le monde, au-delà du régime trompeur des apparences. Le rêve, l'hallucination et le voyage mental font partie des expériences poétiques nécessaires au décentrement cosmologique par lequel est espéré un accès à une autre vérité sur le monde.

2. *Savoir par le rêve : les formes oniriques du voyage dans les astres*

Les diverses méthodes d'interprétation des rêves sont extrêmement anciennes. Le principe remonte au moins aux pratiques astrologiques et magiques qu'atteste l'Antiquité¹¹³⁰. Au XIX^e siècle, cependant, il bénéficie d'un crédit scientifique grandissant, comme l'a montré Jacqueline Carroy¹¹³¹. Comme en matière de religion, le débat portant sur le statut des visions nocturnes oppose les partisans de deux voies contradictoires parmi les aliénistes, les savants et les philosophes : d'un côté, les physiologistes, qui défendent une interprétation matérialiste du phénomène au profit d'une instrumentalisation médicale ; de l'autre, les spiritualistes, qui refusent de réduire les rêves aux symptômes d'une pathologie mentale, et en font au contraire la preuve de

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 70-71.

¹¹³⁰ Un des premiers exemples d'onirocritique date du II^e siècle, avec Artémidore d'Éphèse. Voir la thèse de R. Lorient, « Lire et écrire les signes divins. Recherches sur la divination romaine à travers l'historiographie impériale », soutenue le 2 avril 2016, sous la direction de B. Bureau.

¹¹³¹ Voir Y. Ripa, *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIX^e siècle*, Paris, Olivier Orban, 1988 ; J. Carroy, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, éd. EHESS, 2012.

l'existence d'un ordre immatériel¹¹³². Cette seconde voie rejoint une tradition populaire de l'interprétation des rêves qu'illustre le manuel, maintes fois réédité, de *La Clef des songes*¹¹³³.

Or, la « mise en science des rêves¹¹³⁴ », pour reprendre l'expression de Carroy, rapproche l'analyse savante des croyances communes, en donnant un cadre théorique à plusieurs préjugés interrogés avec méthode. Parmi ceux-ci, la qualité oraculaire et prémonitoire de certains rêves, qu'on étudie avec sérieux au nom de leur valeur inspiratrice. En effet, les témoignages de poètes, musiciens, mathématiciens ayant trouvé dans les songes une source de leurs intuitions les plus précieuses construisent dans le discours scientifique la légende d'une vertu heuristique du rêve. Ainsi, des analystes savants, tels que le sinologue Hervey de Saint-Denis ou le psychiatre Moreau de Tours, donnent une place importante aux créations littéraires qui proviennent des songes, que ceux-ci soient provoqués par le sommeil ou par l'usage de drogues puissantes¹¹³⁵. Le génie peut se manifester à l'épreuve du rêve, lieu d'expression du désir et de l'être profond ; mais selon les spiritualistes, le songe peut aussi révéler à l'homme certaines vérités transcendantes que percevrait son âme dans « l'état de sommeil¹¹³⁶ ». Or, vers la fin du siècle, les exemples poétiques et romanesques de songes révélateurs abondent. L'œuvre de Huysmans en est un parmi d'autres¹¹³⁷. S'agissant de la cosmologie, constituée dans la seconde moitié du siècle comme une « astronomie de l'invisible¹¹³⁸ », le rêve peut apparaître à certains poètes comme un moyen tangible d'accéder à une autre forme de réalité, voire à un autre monde, construit par des intuitions ou par des inspirations transcendantes et divines. Le récit onirique sert alors de prétexte à la description de cosmologies spiritualistes, dont le rêve constituerait une caution paradoxale.

Ainsi, dans *Uranie, poème mystique* (1859), Eugène de Porry¹¹³⁹ défend l'idée d'un voyage astral de l'âme pressenti par le rêve. Il s'agit d'une œuvre bipartite, partagée en deux sections

¹¹³² J. Carroy, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, op. cit., p. 54-56. Jacqueline Carroy évoque également un concours lancé à l'Académie des sciences morales et politiques par Victor Cousin, chef de file du spiritualisme, afin de résoudre la question de la nature du rêve (*ibid.*, p. 58-62).

¹¹³³ Sur l'histoire éditoriale de ce texte et son statut littéraire, voir *ibid.*, p. 238-255. Il est à noter que parmi les multiples rééditions de l'ouvrage, l'un des titres complets revendique d'ailleurs la caution de pseudo-savants : *La Clef des songes, rêves et visions, augmentée de l'art de deviner l'avenir par tous les moyens en usage parmi les peuples anciens et modernes, d'après les théories des plus subtils docteurs du monde*, Paris, Locard et Davi, 1842.

¹¹³⁴ J. Carroy, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, op. cit., p. 13.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 54-55 et p. 219-220.

¹¹³⁶ Cette expression correspond à la désignation médicale du phénomène au XIX^e siècle. *Ibid.*, p. 54.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 266-270. Jacqueline Carroy mentionne également les exemples de Gautier et Nodier, cité par Moreau de Tours dans *Du Haschisch et de l'aliénation mentale : étude psychologique* (Paris, Fortin Masson, 1845, cité par J. Carroy, *ibid.*, p. 54-55).

¹¹³⁸ Sur l'origine de cette expression, nous renvoyons à l'avant-propos (n. 8, p. 14).

¹¹³⁹ Le comte de Porry naît à Marseille en 1843 et meurt au début du XX^e siècle en pleine guerre mondiale. Il était un grand amateur de littérature russe, ce dont rendent compte ses publications dans diverses revues de province. Celles-ci furent variées, allant du poème à la biographie, en passant par la traduction d'ouvrages russes.

progressives intitulées « Ascension » et « Révélation ». Le mécanisme de dévoilement lié à la métempsyose est présent dans la structure du poème, comme le suggère la préface : « URANIE figure cette recherche de l'idéal, cette aspiration vers un monde meilleur, que le poète et le penseur poursuivent sans jamais l'atteindre complètement¹¹⁴⁰. » Uranie, muse de l'astronomie et de l'astrologie, préside à l'essor du poète en le guidant à travers les cieux, dans la première partie du texte. L'« Ascension » correspond donc au mouvement matériel et spirituel d'un essor vers la connaissance du cosmos. Si la belle Uranie repousse les avances du poète, car elle est insensible aux affections des mortels, la première section s'achève sur un espoir de réaliser cet amour dans d'autres sphères : « Tu peux me posséder dans un monde meilleur¹¹⁴¹ ». Dans ce cadre, elle promet alors de l'initier aux mystères divins :

Eh bien ! si tu le veux, des célestes décrets,
Des pans de l'Éternel, de ses profonds secrets,
De ce monde fragile avant de disparaître,
Je te révélerai ce que tu peux connaître¹¹⁴² [...].

Paradoxalement, Uranie commence par nier le pouvoir de la science astronomique, qui ne peut dévoiler les secrets de l'Univers. Newton est présenté comme un penseur, désespéré de n'avoir pu trouver le mot de la création et incapable de prouver l'existence de Dieu par le calcul. Le divin ne peut être atteint, selon elle, que par le cœur. Le cosmos d'Uranie évoque donc davantage celui de Dante que de Laplace, les Esprits apparaissant au sein d'un espace organisé selon une disposition scalaire, par degrés :

Tous ces mondes divers dans l'infini semés
Qui blessent tes regards de leurs traits enflammés,
Que roule de l'éther la vague universelle,
Ainsi que les Esprits sont groupés en échelle.
De globes variés ces lumineux faisceaux
Sont de vastes séjours, de célestes vaisseaux
Où voguent dans l'espace, à d'énormes distances,
Des Esprits gradués les cohortes immenses.
Il est des mondes purs et des mondes affreux :
[...] Ces mondes, artisans de leur propre malheur,
Ont à la loi de Dieu substitué la leur ;
Et, sur leur sol où gronde une horrible tourmente,
De leurs hôtes impurs la foule se lamente¹¹⁴³.

La Terre, « séjour d'épreuves », fait partie de ces mondes réprouvés dans lesquels le juste souffre avant de fuir par la métempsyose. Or le rêve anticipe ce destin tant désiré :

¹¹⁴⁰ E. de Porry, *Uranie : poème mystique*, Marseille, Olive, 1859, n. p.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 25.

Et ce n'est pas en vain, quand le sommeil nous plonge
 Dans les riants transports de l'ivresse d'un songe,
 Que d'un rapide élan nous sommes emportés
 Dans un astre nouveau rayonnant de clartés ;
 Que nous croyons errer sous de vastes bocages
 Sans cesse parcourus par un peuple de sages ;
 Que nous voyons ce globe éclairé de soleils
 Aux rayons tour-à-tour blancs, azurés, vermeils,
 Qui, croisant dans les airs leurs teintes mariées,
 Colorent ces beaux champs de lueurs variées !...
 Si ton cœur ici-bas se maintient vertueux,
 Tu les traverseras, ces globes luxueux
 [...] Où l'esprit s'épurant monte de grade en grade¹¹⁴⁴.

Le rêve est donc le moyen par lequel l'esprit accède à la vérité de sa vie future, lorsque la mort lui permettra enfin d'effectuer le voyage astral. Cette théorie se présente au lecteur comme une vérité astronomique aussi réelle que les connaissances exposées dans les ouvrages de vulgarisation. L'image de la pluralité de soleils et de leurs diverses couleurs rappelle certains passages de *L'Astronomie populaire* de Flammarion et, de façon très pédagogique (pour ne pas dire didactique), une note explique ce phénomène en justifiant la description qu'on jugerait à tort fantaisiste :

Le télescope nous fait voir que les étoiles sont en effet diversement colorées, blanches, bleues, vertes, etc. Notre soleil est un soleil blanc, et c'est le seul qui éclaire notre groupe de planètes. D'autres systèmes planétaires sont évidemment illuminés par plus d'un soleil : par exemple, l'étoile de la constellation du Cancer, se décompose au télescope en deux astres bien distincts, l'un jaune et l'autre bleu¹¹⁴⁵ [...].

Tout se passe donc comme si l'autre vie dévoilée par le rêve était une expérience à valeur épistémologique valide, corroborée par les manuels au même titre qu'une expérimentation scientifique. En somme, l'hypothèse savante qui suscite la rêverie poétique sert de preuve *a posteriori* pour la fiabilité des visions oniriques.

Une vingtaine d'années plus tard, au moment de l'émergence du symbolisme, Maurice Boucher¹¹⁴⁶ définit le rêve en termes moins scientifiques et plus oraculaires. Dans « J'ai rêvé l'autre nuit », le songe est présenté comme le lieu d'une révélation sur la destinée de l'âme :

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁴⁵ *Ibid.* Flammarion ne mentionne pas spécifiquement la constellation du Cancer. En revanche, il évoque bien les « Mondes illuminés par plusieurs soleils » (*Astronomie populaire, op. cit.*, p. 84-89), leurs couleurs, la beauté des paysages sur les autres mondes ainsi éclairés. Il feint d'engager les artistes à relever le défi de la description : « L'imagination des poètes, le caprice des peintres créeront-ils sur la palette de la fantaisie un monde de lumière plus hardi que celui-ci ? » *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁴⁶ Maurice Boucher (1855-1920) fut poète, auteur dramatique et collaborateur pour de nombreuses revues telles que la *Revue bleue*, la *Revue de Paris*, la *Revue socialiste* ou l'*Action morale*. Il fait paraître dès son jeune âge de nombreux recueils (*Les Symboles, Poèmes historiques et légendaires*, etc.), quelques drames et des textes destinés à être mis en musique. D'abord porté sur un registre léger et comique, il traverse ensuite

J'ai rêvé l'autre nuit un rêve singulier.
 De celui qui fut moi j'allais tout oublier ;
 Et, le cœur dilaté, frissonnant de renaître,
 Je sentais rayonner ta grâce dans mon être.
 Je débordais d'amour, d'espérance et de foi,
 Je planais en chantant, et je devenais toi¹¹⁴⁷.
 Mon âme avait brisé sa dure solitude.
 Dans ma force tranquille et dans ma plénitude,
 Je possédais enfin l'immensité des cieux ;
 Et, sur le vrai Soleil fixant de calmes yeux,
 Revêtu de sa flamme ardente et purpurine,
 Je m'épanouissais dans ta forme divine.
 Ta vie était ma vie, et nous ne faisons qu'un ;
 Notre chaste pensée, ainsi qu'un doux parfum,
 S'exhalait dans l'air pur et noyé d'harmonie.
 Je m'abîmais, avec une ivresse infinie,
 Au plus profond du cœur de ton cœur bien-aimé
 Qui me fut autrefois obstinément fermé.
 Ange accompli, j'entrais dans ma gloire suprême ;
 Une part lumineuse et sainte de moi-même
 Absorbait l'autre, obscure et faite pour souffrir :
 Et j'étais toi, mon cœur, toi qui ne peux mourir¹¹⁴⁸.

Malgré ce que le début du poème laisse présager, il ne s'agit pas d'un poème érotique ou sentimental. La fin du texte contredit cette hypothèse initiale en évoquant, au contraire, une réunion avec soi-même. L'âme est purifiée de sa part « obscure » et accède à l'immortalité qui est, comme souvent, identifiée au lieu astral, à la lumière, et au Soleil dans lequel les âmes d'élite se réincarnent. L'expérience de la métempsycose par l'activité onirique est donc autant un affranchissement qu'une découverte, l'esprit accédant enfin à la connaissance du cosmos plus qu'à une véritable connaissance de soi, définie comme un simple rapport d'identité (« Et j'étais toi, mon cœur »). À ce titre, le ciel est investi d'une résonance métaphysique et épistémologique forte : par un effet de syllepse, il renvoie autant au phénomène observable qu'à sa propre cause, symbole d'une organisation transcendante dont le rêve dévoilerait les secrets.

Pourtant, le rêve peut également apparaître en poésie comme le lieu d'une distorsion du réel, dans le cadre duquel les fantasmes se réalisent à l'échelle cosmique. Ainsi, dans « La planète d'amour » (1888), Jean Rameau imagine se réincarner sur un astre dans lequel il s'unit à toute la

une période guidée par la réflexion philosophique, religieuse et morale, à la suite d'une crise mystique. Dans *Les Symboles* (1883-1893), il conclut notamment à la nécessaire existence de Dieu après l'examen de diverses doctrines religieuses.

¹¹⁴⁷ Ce vers fait peut-être référence à une strophe du poème mystique « La Nuit obscure », de Jean de la Croix : « Ô nuit qui as uni / le bien-aimé avec la bien aimée, / en transformant l'amante en son bien aimé. » Trad. Abbé J. Maillart, 1694.

¹¹⁴⁸ M. Bouchor, *L'Aurore*, Paris, Charpentier, 1884, p. 329-330.

nature. L'expérience onirique de la métempsychose sert donc de prétexte à la mise en scène d'un désir sans limites, et le songe panthéiste se double d'une dimension érotique et pornographique dont la distance sidérale permet d'assumer l'audace.

Et c'était un pays de songe où les ramures
Présentaient des rondeurs tentatrices de hanches,
Où de vierges buissons, avec de lents murmures,
M'inondaient de leurs fleurs comme de larmes blanches.

Où les bois allongeaient d'aromatiques mains,
Où le vent hoquetait sur des coteaux charnus,
Où des pics colossaux pointaient, ceints de jasmins,
Vers les nuages ronds comme vers des seins nus.

[...] Et tout m'aimait, et tout s'offrait, charnel, avide ;
Et mon cœur aimait tout d'un amour de tempête,
Comme si, faussement, j'étais dans le ciel vide,
Un grand soleil de chair baisant une planète¹¹⁴⁹.

Dans ce poème de Rameau, la nature de l'autre monde est entièrement personnifiée et présente les attributs érotiques et sexuels de l'humanité, des « hanches » féminines à la poitrine, en passant par les « pics » phalliques des bois, les yeux larmoyants ou les lèvres. L'onirisme cosmologique sert avant tout de prétexte à la description d'un monde alternatif sans prétention objective. Nulle nécessité de situer la planète où cette scène se déroulerait, le caractère irréel du lieu étant revendiqué par l'adverbe « faussement ». Dans ce cadre, en effet, le rêve poétique n'est pas un moyen d'atteindre une réalité plus juste que celle décrite par la science de l'univers, mais il est un prétexte à la libération des affects et des forces du désir, en prenant au mot le principe fouriériste de l'attraction passionnelle.

Or ce que ces textes divers ont en commun, malgré leurs différences, c'est un intérêt manifeste pour des contre-discours cosmologiques, qu'ils s'inscrivent en marge de l'astronomie officielle comme les cosmosophies de Fourier, Reynaud et Kardec, ou qu'ils refusent les principes de la religion catholique majoritaire en proclamant une loi du mystère à l'encontre du dogmatisme des Écritures. De fait, le geste de Lamartine, écrivant des *Visions* à partir des années 1830, n'est pas vraiment comparable aux prophéties poétiques de Victor Hugo inspirées par l'expérience des tables, dans *Les Contemplations*. Si pour l'un, il s'agit d'une métaphore – voire d'une évidente mise en scène pour les besoins d'une rhétorique argumentative en faveur de la religion –, pour l'autre, c'est le résultat d'une visitation réelle, permanente et sans intermédiaires. Le statut de la voix poétique

¹¹⁴⁹ J. Rameau, « La planète d'amour », *La Chanson des étoiles*, op. cit., 1888, p. 52-53. Sur le lien entre botanique et sexualité dans les siècles antérieurs, nous renvoyons à l'étude de D. Brancher, *Quand l'esprit vient aux plantes : botanique sensible et subversion libertine (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2015.

est donc sensiblement différent pour Hugo, mais aussi pour de moindres auteurs à l'instar de Porry ou Rameau. En effet, l'un et l'autre revendiquent le rêve comme un mode de connaissance ou un moyen d'affranchissement – sans doute avec moins de conviction que l'auteur de *La Légende des siècles*. Or la seconde moitié du XIX^e siècle subit le contrecoup de deux révolutions politiques, qui posent les bases d'un dilemme durable entre l'impossible Restauration et le rêve de la République universelle. Dans ce cadre, les modes alternatifs de connaissance de l'ordre cosmique par les sciences occultes ou par les expériences de l'imaginaire permettent, au sein même des poèmes cosmologiques, de défendre certains modèles sociétaux et anthropologiques révolutionnaires, inspirés par l'anarchisme ou le socialisme fouriériste.

II. LES COSMOSOPHIES DE L'AVENIR : LIBRE-PENSÉE ET RENOUVELLEMENT DES REPRÉSENTATIONS COSMOLOGIQUES

L'apparition du courant de la « libre-pensée » à compter de 1848 est un symptôme du lien établi entre la notion de liberté et de justice politique d'une part, et celle de laïcité et d'émancipation des dogmes religieux d'autre part. Ce lien ne date pas du milieu du XIX^e siècle et remonte aux textes antérieurs de Saint-Simon, Fourier, puis Auguste Comte. Ce n'est donc pas un hasard si les socialistes ou anarchistes, tels que Fourier et Blanqui, inventent une pensée cosmologique originale sur laquelle ils s'appuient, visant à remplacer les crédos politiques et religieux du monarchisme chrétien, voué à disparaître de l'échiquier politique. Dans le cas de Blanqui, par exemple, *L'Éternité par les astres* propose une explication se voulant scientifique, logique et philosophique de l'éternité des âmes, en déduisant de la spectroscopie l'idée d'une multiplicité d'espaces-temps¹¹⁵⁰. Dans le cas de Fourier, l'organisation hiérarchique d'un cosmos solidaire, en marche vers l'Harmonie universelle, remplace l'idée de justice divine à l'échelle humaine et cosmique. Ces efforts théoriques résultent d'une tentation synthétique et syncrétique très représentée au XIX^e siècle, où s'épanouit la pensée progressiste et finaliste. Or de nombreux poètes sont séduits par les cosmologies de ces auteurs, *a minima* dans leurs grands principes. De fait, les poètes du ciel qui refusent aussi bien l'athéisme qu'un concordisme complaisant forgent souvent des hypothèses métaphysiques qui servent de prétexte à l'ébauche de cosmologies idéales dans une perspective politique. Au nombre de ces rêves, il faut citer la révolution et la solidarité cosmique, ainsi que la

¹¹⁵⁰ « Il n'y a ici ni révélation, ni prophète, mais une simple déduction de l'analyse spectrale et de la cosmogonie de Laplace. Ces deux découvertes nous font éternels. » A. Blanqui, *L'Éternité par les astres*, Paris, Germer Baillière, 1872, p. 75.

réincarnation et la métempsycose, restituant sous une autre forme les pensées chrétiennes de charité et de rédemption.

1. Révolution et solidarité cosmique : la politique des chants du cosmos

Parmi les disciples continuateurs de l'œuvre de Fourier, tels que Victor Considérant, Victor Hennequin, Just Muiron ou Charles Pellarin, nombreux sont ceux qui tentèrent de minimiser ou d'écarter la cosmologie de Fourier au profit de sa théorie sociale. C'était méconnaître l'importance du lien qu'il établissait entre ces deux domaines¹¹⁵¹. En poésie, pourtant, cette corrélation persiste, en particulier à travers un idéal de solidarité universelle. En général, il s'agit d'allusions isolées ou métaphoriques, qui enrichissent l'écriture en fournissant des repères littéraires pour une nouvelle mythologie astrale. Dans « La pâquerette et l'étoile », par exemple, ce motif permet au chansonnier Béranger de renouveler le *topos* sentimental de la fleur des champs, dans le sens d'une communauté d'existence entre l'ordre terrestre et l'ordre céleste¹¹⁵². Aux fleurs d'en bas, répondent les fleurs des autres mondes, toutes guidées par les astres :

L'ÉTOILE

Chaque étoile, dans son orbite,
Loin d'être un vain luxe des nuits,
Aux planètes que l'homme habite
Dispense arbres, fleurs, grains et fruits.

Des feux du soleil dans l'espace
Moi qui complète les couleurs,
Sur les corps que sa force enlace
Je préside aux destins des fleurs.

Tu ne m'es donc pas étrangère,
Fleurette éclore en si bas lieu.
Astre éclatant, fleur passagère,
Se tiennent dans la main de Dieu.

LA PÂQUERETTE

Ainsi que la terre où nous sommes,
Se peut-il qu'aux cieus étoilés,
De fleurs, de papillons et d'hommes,
D'autres globes roulent peuplés ?

¹¹⁵¹ Ce choix s'explique par la nécessité de donner une crédibilité politique au système fouriériste en le présentant sous un jour plus « positif », au sens philosophique du terme.

¹¹⁵² La pâquerette, en effet, n'est pas n'importe quelle fleur, puisqu'on l'effeuille par jeu pour connaître les sentiments de l'amant ou de l'amante. De même, l'expression « conter fleurette » n'est pas étrangère à la chanson. Pour des exemples du motif de la « pâquerette » dans la chanson populaire, voir E. Baillet, « Chanson d'amour » ; E. Carlos, « La Chanson » ; J. Gaillard, « Aux têtes de bois » (où nous lisons ce vers : « Gaîment [*sic*] nous effeuillons femmes et pâquerettes ») ; etc. Textes recueillis dans la revue d'H. Lecomte, *La Chanson*, Paris, A. Patay, 1878-1879, n° 1. Voir aussi T. Dumersan et N. Ségur, *Chansons nationales et populaires de France, accompagnées de notes historiques et littéraires*, Paris, Garnier frères, 1866.

L'ÉTOILE

Certes, ma fille : aux mêmes causes
Le même effet ne peut faillir.
Dans ces mondes naissent des roses
Et des vierges pour les cueillir¹¹⁵³.

Le thème fouriériste de la pluralité des mondes et de l'Harmonie universelle, mis en scène dans un dialogue entre l'étoile et la pâquerette, dévoile peut-être une intention, chez Béranger, de tirer la chanson populaire vers la haute poésie philosophique, informée par la solidarité cosmique selon Fourier. Comme les astres sauveurs viennent en aide à la Terre, l'étoile veille ici sur les fleurs de l'univers en lesquelles elle se reflète, comme Saturne en la tulipe ou la tulipe en la justice individuelle¹¹⁵⁴. Le choix d'une structure dialogique manifeste indirectement l'idée d'une communauté de sens partagée par toutes les entités de l'univers, de la plus humble à la plus considérable. Celles-ci parlent un même langage et sont unies par un lien de filiation ou d'engendrement suggéré par l'apostrophe de l'étoile : « ma fille », adressée à la fleur. Cette vision d'un cosmos solidaire vient donc contredire la représentation chrétienne du ciel comme le lieu désincarné de l'ascension spirituelle. Tout communique, tout se tient, dans celui de « La pâquerette et l'étoile » comme dans la *Théorie de l'unité universelle*.

La même idée de solidarité du cosmos apparaît dans *Le Poème du XIX^e siècle* de Marc Bonnefoy. Comme la pâquerette de Béranger questionne l'étoile, le Siècle interroge Newton sur la possibilité que d'autres mondes soient habités :

De notre globe Mars est-il donc solidaire ?
Qui l'a peuplé ? Faut-il que je le considère
Comme une étape où l'homme un jour s'est arrêté ?
Par des êtres pensants serait-il habité ?
[...] Ces êtres, en est-il qui puisse me comprendre,
Dans les planètes sœurs ? Et pouvez-vous m'apprendre
Si d'un nom fraternel je dois les appeler¹¹⁵⁵ ?

À cette question, Newton répond : « Ceux de Mars t'entendront si tu veux leur parler. » De fait, dans la section suivante intitulée « Sur la planète Mars », un habitant qu'il appelle un « Martial » échange avec le Siècle sur les affaires de ce monde. Les éléments clefs de la cosmologie fouriériste

¹¹⁵³ Béranger, « La pâquerette et l'étoile », [in] *Chansons posthumes de J.-P. Béranger*, Paris, Perrotin, 1866, p. 575.

¹¹⁵⁴ Voir un tableau des correspondances [in] C. Fourier, *Œuvres complètes*, Anthropos, 1966-1968, vol. IV, p. 239.

¹¹⁵⁵ M. Bonnefoy, *Le Poème du XIX^e siècle*, op. cit., 1883, p. 8-10.

réapparaissent dans leurs discours. Ainsi, la fraternité des astres, évoquée par les termes « solidaire » ou « planètes sœurs », garantit une cohérence politique à l'univers¹¹⁵⁶.

De même, le poète Jean Rameau s'interroge sur la solidarité astrale dans la *Chanson des étoiles*. Évoquant la mort prochaine de la Terre, il réclame la venue d'un astre sauveur, destiné à rétablir le Bonheur dans l'Harmonie universelle :

Elle [la Terre] courut, fendit l'espace amer et sombre :
Où donc, où donc est-il le globe de secours
Afin d'y transborder, comme un bateau qui sombre,
L'auguste cargaison de ses flancs las et lourds ?

Où donc est-il le globe émerveillé de lyres
Où, vibrants de triomphe et de félicité,
Nous verrons nos vieux pleurs transformés en sourires,
Et nos torsos meurtris pleins d'ailes de clarté ?

Oh ! viens, globe attendu ! luis dans le crépuscule !
Est-ce toi, Vénus blonde ? est-ce toi, Mars vermeil ?
Serait-ce l'un de vous, mondes lointains d'Hercule
Vers qui vole, enflammé, le char d'or du Soleil ?

Notre Terre expirante et d'ombre enveloppée
Le cherche en décrivant des spirales d'effroi¹¹⁵⁷ [...].

L'idée d'une solidarité cosmique, relativement abstraite, explique le recours à la personnification des astres, au prix d'une reprise des *topoi* antiques. La « Vénus blonde » et le « char d'or du Soleil » constituent le personnel du poème, non sans réalisme. On notera par exemple que la lueur « vermeil[le] » de Mars est conforme à l'observation, de même que le mouvement du système solaire vers la constellation d'Hercule. Mais le mécanisme de la gravitation prend ici la forme d'une course désespérée : l'« auguste cargaison » dont l'astre cherche à se délester n'est autre que l'humanité elle-même, car celle-ci, comme dans le système de Fourier, pourrait bien changer d'astre au moment de la destruction de notre planète. Pourtant, dans le poème de Rameau, l'aide cosmique ne viendra pas. Si la référence à Fourier reste relativement claire, sa théorie apparaît comme une utopie séduisante, mais destinée à rester lettre morte.

C'est tout le contraire pour Gustave Rousselot¹¹⁵⁸, qui ne fait pas de l'idée de solidarité cosmique un simple motif isolé, destiné à enrichir les métaphores d'un poème philosophique. *Le Poème*

¹¹⁵⁶ On trouve des allusions similaires chez Valéry Vernier, évoquant les « astres sauveurs » lorsque le héros visite Jupiter (*L'Étrange voyage, op. cit.*, p. 273) ; de plus, le mécanisme de transmigration – sur lequel nous reviendrons – dépend de l'utilisation d'une fleur répandant un fluide arômal, qui emporte l'âme des protagonistes vers une autre planète. Voir le chapitre 11, p. 594 et suivantes. Pour d'autres allusions possibles à cet aspect de la théorie de Fourier, voir C. Bouchet, *Le Ciel, op. cit.*, 1871, p. 21.

¹¹⁵⁷ J. Rameau, *La Chanson des étoiles, op. cit.*, 1888, p. 5-6.

humain, sous-titré *Chant de force et de jeunesse* (1874), est un très long texte de combat, visant à défendre certaines valeurs de la libre-pensée au nom d'une cosmologie originale, orientée par un messianisme laïc. Le *Poème humain* condense certains éléments de la lutte politique et religieuse de la libre-pensée en faveur du scientisme. La première cible de ce texte, en effet, c'est la religion dogmatique. Si Rousselot affirme, à l'ouverture du recueil, que « [c]e Poème est dédié par un Homme à la Chose inconnue, au Principe caché, à l'Esprit en qui il espère, en Dieu ! », il n'en accuse pas moins avec violence la bêtise des croyants qui se réfugient dans de vaines prières¹¹⁵⁹. Mais il ne suffit pas « d'avoir brisé l'ancien dieu¹¹⁶⁰ » : il faut le remplacer. Proposant une autre lecture des analogies et correspondances, Rousselot suppose la complémentarité profonde de trois termes idéaux chargés de guider l'humanité vers la vérité dans le cadre d'un nouveau sacerdoce : « Volonté, Poésie et Science¹¹⁶¹ ».

... Prêtres de l'Art et de la Poésie,
 Pourquoi courber souvent votre génie
 Sous le faux goût, l'âpre envie, et l'erreur ?...
 ... Et vous, savant, qui tremblez de vous-mêmes,
 Loin de la foi, comme loin des blasphèmes,
 La science doit tout fixer sans terreur...

Ah ! sans dire et sans nier qu'un Dieu, qu'une âme existe,
 Du Vrai soyez l'écho,
 Trouvez les Vérités...! – Comme toi, noble artiste,
 Le chercheur, le savant du Beau¹¹⁶² !...

¹¹⁵⁸ Gustave Rousselot (1849-19**) est possiblement le fils d'un économiste. Habitant la Suisse, il participe à la guerre de 1870, ce dont il fait le récit dans ses *Souvenirs d'un volontaire de Paris* (Bevaix, chez l'auteur, 1876). Sur le plan littéraire, il est membre de la Société des gens de lettres, dont il sollicite une aide financière en 1893. Il collabore à divers journaux de province, dont le *Petit journal* de Saint-Christophe-des-bois ou le *Journal de Fourmies*. Il y raconte avoir vécu la défaite de Sedan (voir « La médaille du souvenir », 7 mai 1896, n. p.). Il est l'auteur de plusieurs recueils poétiques tels que *Sonnets* (Bevaix, chez l'auteur, 1875) ou *Poésies* (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877). Il fait également paraître un roman, *Judith Bernard* (Bevaix, chez l'auteur, 1885), et des *Miscellanées* (*id.*, 1889). Le *Poème humain, chant de force et de jeunesse*, paru chez Dentu en 1874, fait l'objet d'une critique assez sévère de Barbey d'Aurevilly dans *Les Œuvres et les hommes* (« Gustave Rousselot », [in] « Poésies et poètes », *op. cit.*, vol. 23, 1906). Il n'est pas mieux reçu de divers périodiques tels que la *Revue de l'Angonais et des anciennes provinces du Sud-Ouest* (« Recueil sans originalité et de médiocre facture », Agen, 1874), *Le Rappel* (« Si le lecteur aime cette poésie velue, il y en a 280 pages comme ça », É. Blémont, Paris, 4 avril 1874, p. 3), ou *Polybiblion : revue bibliographique universelle* (« le moyen de lire un poème de 280 pages, sans une division, sans un repos », H. Jouin, Paris, juillet 1874, p. 203). Néanmoins, le recueil de Rousselot fait sensation dans le milieu parisien – en bien ou en mal. Pour *Le Figaro*, c'est « l'événement littéraire du jour » (Paris, 13 juillet 1874, p. 3), et pour *La Vie parisienne*, « [l]e monde littéraire ne s'occupe que du *Poème humain* » (Paris, 3 janvier 1874, p. 423).

¹¹⁵⁹ « Vous ne saurez jamais la grandeur du mépris, / Du dédain, du dégoût qu'ont pour vous les esprits / Qui se sont élevés jusqu'à ce ciel splendide / D'où vos Dieux monstrueux s'écroulent dans le vide. » G. Rousselot, *Le Poème humain. Chant de force et de jeunesse*, Paris, E. Dentu, 1874, p. 10-11.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 38.

Rappelant les philosophies humanitaires de Saint-Simon à Auguste Comte, il donne un cadre prophétique et panthéiste au messianisme littéraire dont il prétend être le héraut¹¹⁶³. Évoquant le rêve de paix universelle, précédemment défendu en des termes similaires par Hugo au Congrès de la Paix (1849), il ajoute :

Je suis encor de ceux qui vont comme en mission,
(L'amour du genre humain est une religion !)
Et se tendent la main d'Australie en Europe¹¹⁶⁴ ...

Or si l'auteur s'engage dans un combat politique et religieux, c'est au nom du pouvoir révolutionnaire et créateur de la poésie, qu'il juge supérieur aux dogmes, aux lois et à la prétendue puissance des dieux des religions. Il revendique le pouvoir visionnaire du poète, capable d'anticiper la création des mondes et d'annoncer l'évolution inéluctable de l'humanité, l'encourageant à remplacer Dieu lui-même dans un futur lointain¹¹⁶⁵. Le discours poétique a donc une valeur prophétique, mais il joue également un rôle d'aiguillon dans ce processus. L'esprit du poète, au sein duquel s'incarne l'intuition du nouvel ordre cosmique à venir, résume alors l'esprit de l'humanité entière, dans le cadre d'une pensée créatrice, voire cosmogonique, à l'échelle universelle :

Un nouvel univers commence...
L'esprit des cieux lointains m'enivre peu à peu, –
Et je sens qu'en mon âme, une, multiple, immense,
Va sourdre une genèse en feu...
... Je sens bondir en moi l'Inconnu que j'implore,
L'Œuvre pur et nouveau, l'Être plus grand encore...
... Et je sens bien qu'en moi, lentement, s'élabore
La cristallisation d'un Dieu¹¹⁶⁶ !...

Or ce pouvoir créateur, au sens poétique et religieux du terme, doit permettre l'invocation et le dépassement de tous les modèles cosmogoniques, de la Genèse au *Système* de Laplace, en passant par le feu central de Pythagore :

Qu'elle surgisse, enfin, cette Force première !...
[...] Et que nous fait, à nous, sa genèse inconnue !...
Qu'elle vienne des airs, des gouffres, de la nue, –
Qu'elle soit la force des mers, –

¹¹⁶³ « Mon âme a contenu toute l'Humanité, / Du sublime au hideux [...]. » *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁶⁴ *Ibid.* Nous rappelons cet extrait du discours de Victor Hugo : « Messieurs, cette pensée religieuse, la paix universelle, toutes les nations liées entre elles d'un lien commun, l'Évangile pour loi suprême, la médiation substituée à la guerre, cette pensée religieuse est-elle une pensée pratique ? cette idée sainte est-elle une idée réalisable ? Beaucoup d'esprits positifs, comme on parle aujourd'hui, beaucoup d'hommes politiques vieilliss, comme on dit, dans le maniement des affaires, répondent : Non. Moi, je réponds avec vous, je réponds sans hésiter, je réponds : Oui ! » Discours inaugural du Congrès de la paix, prononcé à Paris, le 21 août 1849, [in] *Œuvres complètes, Actes et Paroles*, Paris, Hetzel, 1882, vol. 1, p. 476.

¹¹⁶⁵ « Devenons Dieux, s'il n'en est pas ! » G. Rousselot, *Le Poème humain, op. cit.*, p. 200.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

Le feu central du globe, – un jet de quelque aorte, –
Le mouvement astral qui, sans fin, nous emporte
Au fond, tout au fond des éthers...

Qu'importe !... Que ce soit la vapeur élastique ;
La chaleur ou le froid ; la force pneumatique, –
Ou bien quelque initial nouveau !...
Que ce soit de la Vie à loisir condensée ;
Du mouvement captif ; ou bien quelque pensée
Jaillissant de quelque cerveau !...

Un cerveau qui ferait explosion sur le monde !...
Une pensée aussi puissante, aussi profonde
Que celle qui créa les cieux¹¹⁶⁷ ...

Rousselot défend donc le sacerdoce spirituel de la poésie au nom d'une créativité de l'esprit humain, capable de supplanter le pouvoir symbolique des anciens dieux. Dès lors, toute référence cosmologique ou religieuse peut être reprise ou subvertie : le régime des analogies selon la théorie de Fourier ressurgit sous les traits d'un « arbre-animal¹¹⁶⁸ », quand certains épisodes de la Bible, comme le propos de Dieu prenant la forme d'un buisson ardent (« Je suis celui qui suis »), sont transposés dans un nouveau régime poético-divin.

C'est la Reine des cieux !... son nom est Poésie !...
La sainte Poésie !... Elle, elle, croyez-le,
Pour nous mener là-haut le chemin le plus bleu !
Ô douce Poésie ! [...]
Ici-bas, quelquefois, tu daignes t'incarner
Et mon âme toujours à toi va se donner.
[...] Je suis Celui qui est, qui fut et qui sera¹¹⁶⁹ !

Le poète étant désormais le centre du seul discours de vérité, la cosmologie qu'il développe sous couvert de scientisme prétend avoir force de loi, en particulier lorsqu'il s'agit d'affirmer la réalité de la transmigration ou de la pluralité des mondes. Entre prophétisme et harangue politique, Rousselot entend ouvrir la voie d'un avenir meilleur pour l'humanité par la colonisation future d'autres sphères :

Là, les routes du ciel, d'astres d'or constellées...
Eh bien ! nous, les cœurs forts, nous les âmes ailées,
C'est par là qu'il nous faut aller !...

Comme le nageur laisse un habit au rivage,
Jetons là le vieil homme à l'abîme sauvage,

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

¹¹⁶⁸ « Tels sont les degrés de la vie : / D'abord, c'est la Matière, au principe caché ; / Puis, voici qu'en ce globe où vibre une harmonie / Quelque chose s'est ébauché... / Alors, l'algue ou la fleur, l'arbre-animal peut-être, / Changeant sa sève ardente en vie, et voulant naître, / Du vieux sol créateur, cette ébauche, cet être, / Subitement s'est arraché !... » *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 217-225. Rousselot affirme ailleurs : « Poète ! tu es Dieu ! » *Ibid.*, p. 221.

Ce cadavre que nous traînions...
Cette moitié honteuse et bestiale de l'âme !
Le sang pourri du cœur !... Toute la boue infâme,
Hélas ! où nous nous vautrions !...
Faisons-nous tout nouveaux !... Et si ce ciel étrange
Nous semble trop souillé par les siècles de fange,
Fuyons, au sein des tourbillons !...

Voici qu'un vent furieux emporte les étoiles !...
Ah ! par-delà les cieux inconnus que tu voiles
De mystères et d'infinis,
Ô sombre immensité, mon cœur troublé devine
Qu'il est d'autres régions où la vie est divine,
Où des anges cachent leurs nids,
Où l'âme se grandit de tout ce qu'on respire...
C'est là que nous irons établir notre empire...
Et vivre de longs jours bénis !...

Et vous, les endormis, ô race moribonde,
Réveillez-vous !... Je vous annonce un nouveau monde...
Car les cieux sontensemencés¹¹⁷⁰ !...

À l'appui de cette annonce, Rousselot engage ses lecteurs à se projeter dans le bonheur d'un avenir supra-terrestre, en réécrivant un passage de l'*Astronomie populaire* de Flammarion :

Qu'ils sont heureux, là-haut, où les rayons flamboient,
Ces habitants du ciel !... Sous leurs yeux se déplacent
Des panoramas merveilleux...
Voir passer lentement la terre comme un songe,
Et couler dans l'espace où le regard se plonge,
Les nuages, rêves des cieux¹¹⁷¹ ...

L'hypothèse de la pluralité des mondes habités, qui contredit le dogme chrétien de l'élection de la Terre au sein d'un cosmos tripartite partagé entre l'Enfer, le Purgatoire, et le Paradis céleste, est assez répandue. Plus contestée, la question de la transmigration des âmes d'une planète à une autre connaît également une quantité non négligeable d'émules, en particulier dans les rangs de poètes cosmographes. Si Rousselot est un des plus radicaux, il n'est pas le seul à penser que la parole poétique doit exprimer et transmettre les rêves et idéaux de sa génération en termes astronomiques.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 156. Chez Flammarion : « Déjà, en passant de nos latitudes brumeuses aux régions limpides des tropiques, les couleurs des étoiles s'accroissent et le ciel devient un véritable écrin de pierres précieuses ; que serait-ce si nous pouvions nous transporter au delà des limites de notre atmosphère ? Vues de la Lune, ces couleurs doivent être splendides. Antarès, α d'Hercule, Pollux, Aldébaran, Bételgeuse, Mars, brillent comme des rubis ; l'Étoile polaire, Capella, Castor, Arcturus, Procyon, sont de véritables topazes célestes ; tandis que Sirius, Véga et Altaïr sont des diamants éclipsant tout par leur éblouissante blancheur. [...] Jours bleus, jours violets, jours rouges éblouissants, jours verts livides ! [...] Et que dirions-nous des systèmes de soleils triples et quadruples, dont les mondes ne connaissent jamais la nuit, où l'astronomie n'a pu naître, puisqu'on n'y voit jamais de ciel étoilé, et dont les habitants ne connaissent pas le sommeil ? / Il y a, à n'en pas douter, des yeux humains qui là-bas contemplant chaque jour ces singularités ! » C. Flammarion, *L'Astronomie populaire*, op. cit., p. 786-788.

Dans les recueils poétiques, le principe d'une colonisation spatiale par les générations futures ou de la réincarnation dans d'autres sphères vient à l'appui de l'idéologie du progrès, apparaissant sous le visage d'un mysticisme savant.

2. Réincarnation et métempsycose : la temporalité évolutive de l'univers

La théorie de la métempsycose est une hypothèse très répandue chez les hommes de science et les philosophes du XIX^e siècle. Fourier, là encore, en était l'un des défenseurs les plus convaincus. Pour lui, la preuve de la réalité du phénomène reposait sur l'immortalité de l'âme. Évoquant les destinées des peuples extraterrestres, il écrit notamment, dans une note de la *Théorie de l'unité universelle* :

On a vu [...] que les biens de ce monde, richesse, vigueur, longévité, ne seraient pour les harmoniens qu'un sujet de regret, si l'immortalité dualisée ou métempsycose ne leur était garantie : en outre le but de Dieu serait manqué ; car en faisant beaucoup pour le bonheur *intra-mondain* des humains, il n'en obtiendrait qu'une affection équivoque, un reproche continu de n'avoir pas perpétué le bonheur de cette vie terrestre, et d'avoir inspiré à l'Homme un violent désir de retour en ce monde, sans avoir pris aucune mesure pour le satisfaire.

L'immortalité composée ou métempsycose est donc un des pivots du système de l'harmonie : il ne serait qu'avorton, sans la solution de ce problème dans lequel l'Attraction va nous servir de guide : il tomberait, quant au sort futur des âmes, dans le simplisme relatif, dans le vice que j'attaque sans cesse. Leur bonheur à venir sur ce globe serait imparfait, si elles ne rentraient pas en cette vie¹¹⁷².

Complémentaire du principe de l'Attraction universelle, qui s'applique aux phénomènes astraux comme aux liens sociaux, la métempsycose apparaît comme un maillon essentiel de la chaîne menant à l'Harmonie universelle. Elle est une nécessité théorique en vertu de laquelle les âmes participent à une dynamique de progrès vers la réalisation du Bonheur. À travers ses réincarnations successives, l'âme connaît donc diverses existences dans lesquelles le bien et le mal ont leur part, avec le premier l'emportant peu à peu sur le second jusqu'à atteindre l'Harmonie¹¹⁷³. De même, lorsque meurt une planète, son « âme » vient habiter un nouvel astre. Elle est donc transportée sur ce dernier par une comète. Les petites âmes qui la peuplaient sont alors absorbées par ce que Fourier appelle la « grande âme » – autrement dit, l'esprit de l'univers¹¹⁷⁴. Le cosmos de la *Théorie*

¹¹⁷² C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, Dijon, Les Presses du réel, [1822] 2001, p. 479.

¹¹⁷³ Fourier précise que les vies qu'elle traversera seront au nombre de 90, dont 45 seront agréables, et 45 fâcheuses. *Ibid.*, p. 484.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 487.

de l'unité universelle, habité et entièrement vivant, est donc organisé par une conscience unique et partagée par l'ensemble de la Création¹¹⁷⁵.

Cette conception de la métempsycose est très spécifique à Fourier, mais la théorie de la transmigration des âmes d'astre en astre existe indépendamment de son système philosophique et social, y compris dans les ouvrages ultérieurs des grands vulgarisateurs de l'astronomie tels que Flammarion et Louis Figuier. Dans le roman *Lumen*, dialogue entre l'esprit d'un mort et son ami Quaerens, Flammarion défend la théorie de la transmigration des âmes sur la base de déductions logiques des personnages, par une approche philosophique qui rappelle la démonstration de Blanqui. Quaerens confirme en effet l'hypothèse de la pluralité des mondes selon la science positive, tout en exprimant des réserves sur la palingénésie :

La réflexion et l'étude, ô Lumen ! m'avaient déjà fait approcher de la croyance en la pluralité des existences de l'âme. Mais cette doctrine étant loin d'avoir en sa faveur des preuves logiques, morales et même physiques, aussi nombreuses et aussi évidentes que celle de la pluralité des mondes habités, j'avoue que jusqu'à ce jour le doute était resté dans ma pensée. L'optique moderne et le calcul transcendant, qui nous font en quelque sorte toucher du doigt les autres mondes, nous montrent leurs mouvements, leurs années, leurs saisons et leurs jours, nous font assister aux variations de la nature vivante à leur surface ; tous ces éléments ont permis à l'astronomie contemporaine de fonder cette doctrine de l'existence humaine dans les autres astres sur une base solide et impérissable. Mais, encore une fois, il n'en est pas de même de la palingénésie, et quoique penchant fortement vers la transmigration des âmes dans le véritable ciel, puisque c'est là le seul moyen sous lequel nous puissions nous représenter la vie éternelle, mes aspirations réclament cependant pour se soutenir et se consolider une lumière que je n'ai pas encore¹¹⁷⁶.

Lumen répond donc à cette demande par le témoignage au sein de la fiction, évoquant ses multiples incarnations à travers le cosmos. Le choix du genre romanesque s'explique par la prudence de Flammarion, agnostique et homme de science avant tout. Mais le discours du personnage montre également la conclusion personnelle qu'il tire de ses propres études : si la vie existe ailleurs, si l'âme est en effet immortelle comme il le prétend dans *Dieu dans la nature*, on ne peut que supposer la circulation de cette entité immatérielle au sein de l'univers.

Louis Figuier, pour sa part, propose une démonstration plus systématique du principe de la métempsycose et s'approche de la ligne argumentative de Jean Reynaud, dans *Le Lendemain de la mort ou la vie future selon la science* :

Selon nous l'âme humaine passe, après la mort, dans un corps nouveau. Elle va s'incarner dans un autre organisme, et composer un être de beaucoup supérieur à

¹¹⁷⁵ On pense à la phrase de Victor Hugo dans « Ce que dit la Bouche d'ombre » : « Tout est plein d'âmes. » V. Hugo, *Les Contemplations*, [in] *Œuvres poétiques*, op. cit., vol. 2, p. 802.

¹¹⁷⁶ C. Flammarion, *Récits de l'infini : Lumen, histoire d'une comète dans l'infini*, Paris, Didier, 1873, p. 181-182.

l'homme en puissance morale, et qui fait suite à l'espèce humaine dans la hiérarchie de la nature.

Cet être supérieur à l'homme dans l'échelle des êtres vivants qui peuplent l'univers, n'a de nom dans aucune langue. L'*ange*, que la religion chrétienne reconnaît et qu'elle honore d'un culte, pourrait seul nous en donner l'idée. [...] Toutefois nous écarterons ce mot, et nous appellerons *être surhumain* la créature perfectionnée qui, selon nous, fait suite à l'homme dans la série ascendante des êtres de la nature¹¹⁷⁷.

Les chapitres succédant à ce passage évoquent la situation et les destinées du mystérieux *être surhumain* en lequel l'humanité doit se réincarner. Cependant, il s'agit d'une transmigration d'élite, qui reste fermée aux criminels, de même qu'aux enfants morts en bas âge. Or le titre (« selon la science ») révèle un aspect important de l'ouvrage, qui revendique la valeur scientifique de ces hypothèses. La palingénésie est d'autant plus crédible au XIX^e siècle qu'elle reprend et transforme le traditionnel angélisme chrétien. Dans l'Évangile selon saint Paul, le ciel est décrit comme le séjour des anges et des âmes bienheureuses :

Il y a des corps célestes et des corps terrestres, mais autre est l'éclat des célestes, autre celui des terrestres ; autre est l'éclat du soleil, autre l'éclat de la lune, autre l'éclat des étoiles ; et chaque étoile a même un éclat différent. Ainsi en est-il de la résurrection des morts. Ce qui est semé périssable ressuscite impérissable ; ce qui est semé sans honneur ressuscite dans la gloire ; ce qui est semé faible ressuscite dans la puissance ; ce qui est semé corps physique ressuscite corps spirituel ; car s'il existe un corps physique, il existe aussi un corps spirituel¹¹⁷⁸.

La figure de l'ange est récurrente dans les ouvrages qui défendent la palingénésie. Un des relais majeurs de l'angélisme dans la littérature du XIX^e siècle est Balzac, qui met en scène la « religion¹¹⁷⁹ » de Swedenborg dans *Séraphîta*. La doctrine de cette figure de l'occultisme fait l'objet d'un exposé en règle par l'un des personnages, le pasteur Becker, sous la forme d'une longue digression visant à dissiper le mystère qui entoure le personnage de Séraphîtus-Séraphîta. Références à l'appui, Becker fait la synthèse des théories angéliques du penseur. Énonçant un principe voué à une grande fortune littéraire, le personnage affirme que les hommes sont les ancêtres des créatures séraphiques :

Swedenborg appelle Esprits Angéliques les êtres qui, dans ce monde, sont préparés pour le ciel, où ils deviennent Anges. Selon lui, Dieu n'a pas créé d'Anges spécialement, il n'en existe point qui n'ait été homme sur la terre. La terre est ainsi la pépinière du ciel. Les Anges ne sont donc pas Anges pour eux-mêmes (*Sag. ang.* 57¹¹⁸⁰) ; ils se transforment par une conjonction intime avec Dieu, à laquelle Dieu

¹¹⁷⁷ L. Figuiier, *Le Lendemain de la mort ou La vie future selon la science*, Paris, Hachette, 1889, p. 29-30.

¹¹⁷⁸ Saint Paul, Épîtres aux Corinthiens (I ; 15:40-44), *La Bible, op. cit.*, p. 1935.

¹¹⁷⁹ H. de Balzac, *Séraphîta*, [in] *Œuvres complètes de Balzac*, Paris, A. Houssiaux, 1855, p. 243.

¹¹⁸⁰ Abréviation de *La Sagesse angélique sur l'amour divin et la sagesse divine*, parue pour la première fois en 1786 (Genève, B. Chirol) et rééditée de nombreuses fois au cours du siècle (Paris, Treuttel et Würtz, 1822, 1823 et 1824 ; Saint-Amand, Porte, 1854, etc.).

ne se refuse jamais ; l'essence de Dieu n'étant jamais négative, mais incessamment active. Les Esprits Angéliques passent par trois natures d'amour, car l'homme ne peut être régénéré que successivement (*Vraie Religion*¹¹⁸¹). D'abord l'amour de soi : la suprême expression de cet amour est le génie humain, dont les œuvres obtiennent un culte. Puis l'amour du monde, qui produit les prophètes, les grands hommes que la Terre prend pour guides et salue du nom de divins. Enfin l'amour du ciel, qui fait les Esprits Angéliques. [...] La grande perfection des Esprits Angéliques vient de cette mystérieuse progression par laquelle rien ne se perd des qualités successivement acquises pour arriver à leur glorieuse incarnation ; car à chaque transformation ils se dépouillent insensiblement de la chair et de ses erreurs¹¹⁸².

Cette définition de l'angélisme selon Swedenborg, inscrite dans une conception évolutive du sort de l'humanité, trouve au milieu du siècle un continuateur en Jean Reynaud¹¹⁸³. Dans le dialogue philosophique intitulé *Terre et ciel*, Reynaud suppose la réincarnation de l'homme en un être supérieur dans les autres mondes. Le philosophe, répondant au théologien sur la question de la finitude, s'exprime ainsi :

je ne trouve rien d'impossible à ce qu'il y ait dans l'univers d'heureux quartiers, où la loi régissante soit de s'élever d'un monde à l'autre, moyennant une transformation correspondante des appareils organiques, sans aucun acte de scission, et en mariant, pour ainsi dire, par une transition insensible, la mort avec la renaissance¹¹⁸⁴.

Ce processus du voyage de l'âme vers un autre corps est alors comparé à l'évolution de l'insecte dans la chrysalide. L'éternité de l'âme laisse d'ailleurs ouverte la possibilité de rencontrer à nouveau les âmes de nos proches dans une autre vie. Réincarnées dans des corps supérieurs, ces âmes deviennent alors des *anges*. Comme pour Swedenborg, Fourier, Flammarion ou Figuière, la théorie palingénésique de Reynaud repose avant tout sur une vision unifiée du cosmos, au sein duquel les âmes circulent et subsistent éternellement. Ce faisant, elle prolonge une réinterprétation ancienne de la tradition chrétienne de la survivance des âmes, ainsi que le motif du passage vers l'autre monde¹¹⁸⁵.

¹¹⁸¹ Abréviation de *La Vraie religion chrétienne, contenant la théologie universelle de la Nouvelle Église prédite par le Seigneur, dans Daniel, VII, 13, 14, et dans l'Apocalypse, XXI, 1, 2*, trad. J.-P. Moët, Bruxelles, J. Maubach, 1819.

¹¹⁸² H. de Balzac, *Séraphîta*, *op. cit.*, p. 254-255. Sur la doctrine de Swedenborg dans *Séraphîta*, voir *ibid.*, p. 768-769, etc.

¹¹⁸³ Pour des informations sur la méthode philosophique de Jean Reynaud et sa place dans l'échiquier théologique et savant du XIX^e siècle, nous renvoyons au chapitre 3 (p. 164-165).

¹¹⁸⁴ J. Reynaud, *Philosophie religieuse : terre et ciel*, *op. cit.*, 1854, p. 300-301.

¹¹⁸⁵ On trouve enfin des opinions similaires dans *De l'Humanité* de Pierre Leroux, ou encore dans les récits narrants la légende du Juif Errant, figure de l'immortalité. Voir M. Citoleux, *La Poésie philosophique au XIX^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 70.

Quelle que soit la façon dont il est exprimé dans les diverses doctrines cosmologiques de l'époque, le principe de la métempsycose fait l'objet d'un engouement notable tout au long du XIX^e siècle, aussi bien en philosophie qu'en littérature, dans le roman d'anticipation comme en poésie. Mêlant une théorie cosmologique à des hypothèses spirituelles, il donne une nouvelle base à plusieurs notions et enjeux chrétiens auxquels le dogme des Écritures n'apporte plus de réelle crédibilité. La question des destinées de l'âme après la mort est un sujet d'interrogation particulièrement important pour les hommes de science comme les hommes de lettres. Parmi les nombreux poètes qui reprennent ce thème, la plupart le font dans une perspective progressiste qui résonne très directement avec les hypothèses de philosophie religieuse de Swedenborg, Fourier ou Jean Reynaud.

Dans le recueil de Joly¹¹⁸⁶, *Dieu, l'immortalité de l'âme et ses destinées* (1867), un poème intitulé « Dieu, l'âme et la matière » évoque le passage graduel de l'âme vers des milieux supérieurs. Celle-ci se réincarne de sphère en sphère dans un trajet vers le Créateur, comme s'il était le centre d'une gravitation métaphorique et morale :

Mais le bien sur le mal doit enfin l'emporter.
Ce Dieu dont la bonté se montre en tant de preuves,
Voulut qu'après avoir subi son temps d'épreuves,
L'homme devint esprit, ange, puis séraphin,
Que tout dans l'univers se transformât enfin,
Hors lui, l'Être parfait, éternel, immuable :
La loi de sa clémence infinie, adorable,
Tour à tour nous attire au céleste séjour
Pour nous unir à lui dans l'océan d'amour.
Ce bas monde à nos yeux disparaît et s'efface,
Quand pour aller vers Dieu nous franchissons l'espace,
Et que de sphère en sphère en cette immensité
Nous gravitons sans fin vers la félicité¹¹⁸⁷.

L'imaginaire angélique vient à l'appui de la description des étapes de la transmigration, et l'idée d'une élévation progressive rappelle la hiérarchie des êtres formant le personnel biblique. Le double rythme ternaire rapproche l'évolution de l'âme au sein de cette hiérarchie (« esprit, ange, puis séraphin ») et le divin lui-même (« l'Être parfait, éternel, immuable »), tout en reprenant les grandes étapes de la transformation des âmes humaines selon la théosophie de Swedenborg. La notion de *sphère* évoque également la cosmologie du penseur suédois, tout en rappelant la forme aristotélicienne du monde selon saint Augustin. Comme dans *Séraphîta*, le monde terrestre est

¹¹⁸⁶ B. Joly, était probablement expert-comptable. Il aurait publié des ouvrages défendant la foi contre les matérialistes, conformément au poème évoqué ici. On citera notamment, trois ans après *Dieu, l'immortalité de l'âme et ses destinées*, un essai intitulé *Mon Crédo aux sceptiques* paru à Lyon en 1870.

¹¹⁸⁷ B. Joly, *Essais poétiques sur Dieu, l'immortalité de l'âme et ses destinées*, Paris, Didier / Lyon, Méra, 1867, p. 12-13.

présenté comme un lieu de souffrance dans lequel l'homme expie ses fautes¹¹⁸⁸, en l'attente d'un sort meilleur suggéré par la correspondance à la rime des termes « séjour » et « amour »¹¹⁸⁹.

Dans une perspective moins tributaire de l'imaginaire chrétien, le poète spirite Adolphe-Laurent de Faget¹¹⁹⁰ fait paraître quelques années plus tard le poème « Où vont les âmes », dans le recueil *De l'atome au firmament*. L'ambition totalisante de l'ouvrage transparaît dès le titre, mais aussi dans le second poème évoquant « L'échelle des êtres ». Le point de départ de ce texte est la proclamation du principe de la métempsycose, indissociable de l'existence de Dieu :

Où, j'affirme ma foi, bien haut je la proclame :
Je crois en Dieu, je crois au lendemain de l'âme¹¹⁹¹.

Mais ce « lendemain » n'est pas celui du dogme de l'Église, car l'âme habite chaque être de tous les règnes de la nature, cheminant de l'un à l'autre selon une loi d'amélioration et de perfectionnement constants :

Je crois que l'univers est en progrès toujours
Et que l'astre et la fleur auront de meilleurs jours.
L'homme, et le minéral au fond de sa nuit noire,
Ont un destin semblable, une commune histoire ;
L'un montera vers l'autre à la suite des temps¹¹⁹² !

¹¹⁸⁸ Dans le roman de Balzac, Séraphitus-Séraphîta évoque la terre par la périphrase : « cette sphère d'épreuves et de douleurs ». H. de Balzac, *Séraphîta*, *op. cit.*, p. 231. Le terme de *sphère* est un leitmotiv dans les développements cosmologiques du récit. Voir *ibid.*, p. 234-235, 248, 259, 274, etc.

¹¹⁸⁹ Sur ce thème voir aussi Armand Leconte*, qui fait paraître sept ans plus tard un recueil intitulé *La Vie future*. Il y écrit notamment que loin de « ce globe infime où l'homme souffre et pleure », notre âme « délivré[e] de toutes nos souillures / Après des temps d'épreuve » s'élèvera jusqu'à un ciel supérieur dans lequel apparaîtront la « Vérité suprême » et « le mot du grand problème ». La vie sur Terre n'étant plus qu'un mauvais souvenir, l'âme sera finalement délivrée du corps et pourra voyager « Au-delà des soleils et des mondes visibles ». C'est là qu'elle peut espérer rencontrer le « Maître suprême » de l'Univers. Une certaine conception doloriste de la destinée humaine, rappelant le motif chrétien de la faute, s'accommode d'une vision hiérarchisée du cosmos, dont la structure reste comparable à celle du monde selon la cosmologie chrétienne (A. Leconte, *La Vie future*, Mans, Librairie universelle, 1876, p. 5-6). On peut également citer C.-M. Marchand, *Le Soleil*, Amiens, Sorel, 1878, n. p.

¹¹⁹⁰ Adolphe-Laurent de Faget (1846-1912), originaire de Montpellier, était poète et publiciste. Il fut directeur de la revue *Le Progrès spirite* à compter de 1883. Le *Dictionnaire national des contemporains* (C.-E. Curinier [dir.], Paris, Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1899-1919, p. 150) nous apprend que Faget était le fils d'un négociant. Après des études classiques dans les lycées de Nîmes et Avignon, il participa un temps à l'activité commerciale de son père, mais se fit rapidement connaître pour ses talents de versificateur dans la presse avignonnaise. Il fit paraître de nombreux recueils au cours de sa vie, parmi lesquels *Aspirations poétiques* (1877) et *La Muse irritée* (1885), en réponse aux *Blasphèmes* de Jean Richepin. Il signa également des *Réflexions de Marie* (1888) qu'il aurait écrites « comme médium, sous la dictée de deux esprits en quelques soirées d'hiver » ([in] *Dictionnaire national des contemporains*, *ibid.*). Il préfaça un ouvrage de Mme Alexandre Moreau intitulé *Lumières et vérité !* paru en 1903 à la Librairie des sciences psychiques (Paris). *De l'atome au firmament*, publié en 1889, mentionne des lettres suggérant un accueil favorable de son œuvre par Victor Hugo et François Coppée. Sa mort fut annoncée le 1^{er} janvier 1913 dans *L'Écho du merveilleux*.

¹¹⁹¹ A.-L. de Faget, *De l'atome au firmament*, Paris, Dentu, 1889, p. 32.

¹¹⁹² *Ibid.*

Le destin des pierres est décrit en termes mystiques, puisque le minéral connaît également une « nuit noire », cette « nuit obscure » de Saint Jean de la Croix ou de Thérèse d'Avila, moment d'épreuve où la figure de Dieu se dérobe au croyant avant de réapparaître¹¹⁹³. Pour la pierre, au degré zéro de la conscience dans la hiérarchie des êtres, Dieu ne peut qu'être caché. Mais tout comme la nuit obscure des mystiques est suivie du jour de la réunion en Dieu, la nuit noire du minéral s'achève à l'issue de réincarnations successives qui tracent une ligne continue entre les êtres et les espèces, de la pierre à l'homme. Or la justification de cette croyance, qui rappelle inévitablement le cycle de réincarnation des hindous, s'appuie sur une conception panthéiste du rapport entre Dieu et la nature :

À des degrés divers, partout l'intelligence
Travaille, et se révèle à qui veut la sonder.
La nature est en Dieu ; lui seul peut féconder
Par les lois de l'esprit les lois de la matière.
Savons-nous quelle fut notre forme première ?
N'avons-nous pas vécu dans le corps des oiseaux ?
N'avons-nous pas été chênes, palmiers, roseaux ?
[...] Tout vit, tout sent, tout veut : c'est là le but divin¹¹⁹⁴ !

Dieu est donc le Tout dans lequel la nature prend forme et sens. Il en définit la structure et les lois, mais surtout, il l'habite et l'anime en régissant le monde physique et spirituel. Or l'âme vit en toutes les créatures de l'univers. Si l'homme a une place privilégiée sur Terre, c'est seulement parce qu'il est le dernier maillon de la chaîne. L'ultime étape de ses incarnations, en effet, est le voyage cosmique de l'âme après la mort, dégagée des contraintes de la matière :

Dans chaque astre levé pour d'éternels destins,
Des tourbillons d'esprits peuplent l'espace immense ;
C'est là que, près de nous, l'éternité commence ;
C'est là que va notre âme en échappant au corps ;
C'est là que sont vivants ceux que nous croyons morts¹¹⁹⁵ !

L'ensemble de ces textes montre que, pendant notre période, l'angélisme ou l'idée d'un trajet de l'âme vers la réunion en Dieu sont de moins en moins liés à l'imaginaire du christianisme. Est en cause un mouvement de sécularisation graduel dont rendent compte les recueils de poésie cosmologique. Si, dans de nombreux poèmes, les matérialistes affrontent les partisans de la foi sur le plan scientifique, ces débats n'ont pas vraiment lieu sur le terrain de la métempsycose, qui n'est

¹¹⁹³ Voir G. Truc, *Les Mystiques espagnols : sainte Thérèse, saint Jean de la Croix*, Paris, La Renaissance du livre, 1921.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

que très rarement mentionnée en termes polémiques¹¹⁹⁶. Ce fait tient peut-être à ce qu'elle appartient au domaine de l'invérifiable et ne concerne donc pas vraiment la science positive – en dépit de ce que Figuiet, notamment, peut prétendre. La question de la réincarnation dans d'autres sphères planétaires apparaît souvent au-dessus des partis du matérialisme comme du christianisme.

En effet, elle est un rêve inscrit dans la logique d'une temporalité progressive, comme le suggère le poème « Renaissance » de Sully Prudhomme, paru dans les *Stances de la vie intérieure*. Dans ce texte, la réincarnation n'est ni une évidence déduite de la logique cosmologique, ni un article de foi, mais un espoir projeté dans la vie future :

Je voudrais, les prunelles closes,
Oublier, renaître, et jouir
De la nouveauté, fleur des choses,
Que l'âge fait évanouir.

[...] Si pour nous il existe un monde
Où s'enchaînent de meilleurs jours,
Que sa face ne soit pas ronde,
Mais s'étende toujours, toujours...

Et que la beauté désapprise
Par un continuel oubli,
Par une incessante surprise
Nous fasse un bonheur accompli¹¹⁹⁷.

Bien que l'allusion à la métempsycose ne semble pas liée à un imaginaire cosmologique précis, elle permet de tracer les contours d'un autre univers. Le monde meilleur espéré par Sully Prudhomme ressemble à un plan infini et sans vide, par un refus de la rotondité qui renvoie certainement à une interprétation négative de la gravitation. De fait, nous l'avons vu, certains de ses poèmes comme la « Sixième veille » de *La Justice*, font de cette force de l'univers une loi de servitude, contraignant les orbites célestes et les créatures qui les peuplent¹¹⁹⁸. Or c'est bien la gravitation qui est à l'origine du phénomène de la pesanteur, et donc de la rotondité des planètes, concentrant la matière de façon relativement homogène autour d'un noyau central. Dans « Renaissance », le nouveau monde dans lequel le poète espère voir revivre son âme n'est pas un astre rond soumis aux lois astreignantes de la cosmologie ; c'est une sorte d'espace-temps aux dimensions infinies¹¹⁹⁹. En somme, pour Sully Prudhomme comme pour Joly ou de Faget,

¹¹⁹⁶ C'est peut-être le cas chez Rousselot, mais le ton polémique n'étant pas spécifique à ce thème, il ne nous semble pas significatif.

¹¹⁹⁷ Sully Prudhomme, « Renaissance », *Stances de la vie intérieure*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, op. cit., [1866] 1872, vol. 1, p. 11.

¹¹⁹⁸ Cette idée apparaît également sous la plume d'Haraucourt. Voir au chapitre 4, les p. 234-238.

¹¹⁹⁹ Le thème des vies antérieures et de la réincarnation apparaît à d'autres endroits dans la poésie de Sully Prudhomme, par exemple sur le mode d'une remémoration impossible dans « L'art » (*ibid.*, p. 284-285) ou « La mémoire » (*ibid.*, p. 36).

reprendre certains motifs traditionnels des religions connues (la survivance de l'âme, sa réincarnation ou son trajet à travers le cosmos) permet de tracer les contours de nouvelles cosmologies au sein desquelles se reflète un idéal religieux, anthropologique et social.

Ces cosmologies de l'avenir portent la trace des convictions idéologiques qui rassemblent ou séparent les auteurs, chacun défendant sa propre conception de la perfection future. Dans le monde de Joly, une justice supérieure, indépendante du dogme de la rédemption selon le christianisme, guide le trajet des âmes ; pour de Faget, le cosmos établit une chaîne vertueuse des espèces les plus humbles jusqu'à l'humanité ; Sully Prudhomme, quant à lui, décrit un monde idéal, sans limites et sans vide, pour mettre en scène le souvenir de ses vies antérieures. Le lien tracé par les théosophes, tels que Swedenborg ou Reynaud, entre les principes métaphysiques et la définition d'espaces-temps alternatifs trouve en poésie de nouveaux arguments qui brouillent la frontière entre plusieurs niveaux de spéculation : celle qui fonde la valeur heuristique de l'« astronomie de l'invisible » en rattachant la cosmologie aux sciences positives, et celle sur laquelle repose toute cosmologie. Dans les poèmes du ciel attentifs à ces doctrines, la nécessité d'ouvrir de nouvelles voies spirituelles encourage la confusion entre le raisonnement théorique et l'imaginaire, en faveur d'une rhétorique prophétique destinée à réenchanter le monde par l'annonce d'un avenir radieux projeté dans d'autres sphères.

Lorsqu'ils revendiquent des formes de connaissance alternatives aux discours institutionnels, tels que les sciences occultes ou l'expérience onirique, les poètes semblent donc à la recherche d'une solution cosmologique à la remise en cause des dogmes religieux. Cette solution prend la forme de descriptions d'autres modèles de l'univers à résonance politique, s'appuyant sur les idéaux de la seconde moitié du XIX^e siècle tels que le progrès, l'unité ou la solidarité. La pensée humanitaire s'exporte alors dans des milieux supra-terrestres imaginaires. Ces discours, s'inscrivant à l'encontre de toutes les formes de dogmatisme en matière de religion ou de savoir, s'appuient sur un syncrétisme sans allégeances, mais aussi et surtout, sur l'élargissement d'une définition romantique du pouvoir de l'écriture, centré sur le sujet poétique duquel seul émane la légitimité du dire. À l'extrême, Rousselot, en 1874, prétend que l'homme peut être un Dieu pour lui-même ; de façon plus discrète, le rêve érotico-cosmique de Jean Rameau repose sur l'idéal d'un pouvoir performatif de la poésie, capable de donner corps au fantasme ; enfin, dans une perspective différente, mais comparable, Victor Hugo s'appuie sur un condensé de toutes les tendances syncrétiques et idéalistes, avec pour horizon la fondation d'une forme de religiosité nouvelle basée sur une cosmologie originale, et dont l'avènement s'inscrit dans la logique progressiste de l'Histoire.

III. VICTOR HUGO ET LA RELIGION DE L'AMOUR COSMIQUE

Dans les rangs des poètes du ciel, Victor Hugo est un auteur majeur et incontournable. Sa poésie, en particulier à partir de l'exil, est marquée par un imaginaire cosmologique et religieux polymorphe, complexe et foisonnant. Dans les dernières décennies, une abondante critique en a proposé des analyses aussi riches que nombreuses, confirmées par des travaux génétiques¹²⁰⁰. Or, à la lumière du contexte philosophique et littéraire que nous avons tracé depuis le chapitre 3, certains éléments soulignés par ces études apparaissent sous un jour nouveau. Il faut donc revenir particulièrement sur le lien fondamental qui unit les représentations du cosmos et la métaphysique dans la poésie de Victor Hugo, prophète d'une nouvelle ère religieuse. Un passage de la *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie* (1860-1865) condense cette ambition messianique :

Les religions, à l'époque peu avancée du genre humain où nous sommes, sont encore en bas âge. [...] Les religions faisant partie de la civilisation, il y a pour les religions comme pour tout le reste, l'enfance de l'art. Et ce mot est pris en bonne part. À l'heure où nous sommes, les religions ignorent. Ne leur apportez pas de lumière nouvelle ; leur Dieu est bâclé. Elles ont créé Dieu. Elles n'en veulent pas d'autre. [...] De là un résultat singulier. Dans les religions, ce qui fait défaut, c'est l'essence même de la foi, c'est le sentiment de l'infini. Ce qui manque aux religions, c'est la religion. L'illimité est toute la religion. La foi, c'est l'indéfini dans le fini. Elles parlent du ciel, mais elles en font un temple, un palais, une cité. Il s'appelle Olympe, il s'appelle Sion. Le ciel a des tours, le ciel a des dômes, le ciel a des jardins, le ciel a des escaliers, le ciel a une porte et un portier. [...] Le ciel est une montagne ; le ciel est un cristal ; la terre est le centre de l'univers ; Josué arrête le soleil, Circée fait reculer la lune ; la Voie lactée est une tache de gouttes de lait ; les étoiles tomberont.

Quant à cet être l'Éternel, l'Incréé, le Parfait, le Puissant, l'Immanent, le Permanent, l'Absolu, il est vieux avec une barbe blanche [...].

Dieu, incompréhensible au savant, est inintelligible à l'ignorant. L'infini ayant un moi, voilà qui n'est pas peu de chose à imaginer¹²⁰¹.

Une religion selon les vœux de Hugo doit donc se donner donc plusieurs buts : lutter contre l'anthropomorphisme, mais aussi instaurer une vision juste et abstraite du ciel qui serait avant tout le lieu d'un idéal commun, et non de l'imaginaire mythologique ou architectural des traditions païennes, chrétiennes ou déistes. L'infini, c'est ce terme que les mathématiques, la métaphysique et la poésie ont en partage, et dont le ciel, tel qu'il apparaît selon l'astronomie moderne, est l'image. Or le seul moyen de percevoir l'infini et d'acquérir ce savoir, nécessaire pour les croyances de l'avenir, est la connaissance sans intermédiaire – ni totalement mystique, ni exclusivement savante :

¹²⁰⁰ Voir en particulier le remarquable travail de Pierre Albouy, notamment dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963.

¹²⁰¹ V. Hugo, « Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie », *Proses philosophiques*, [in] *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 699-701.

Somme toute, qu'on le sache, science et religion sont deux mots identiques ; les savants ne s'en doutent pas, les religieux non plus. Ces deux mots expriment les deux versants du même fait, qui est l'infini. La Religion-Science, c'est l'avenir de l'âme humaine.

Une des routes pour y arriver est l'intuition¹²⁰².

À travers un parcours de la poésie de Hugo, de la période de l'exil jusqu'à la fin de sa vie, nous entendons éclairer la façon dont le poète défend un autre imaginaire du ciel qu'il souhaite véritable, en s'appuyant sur des mythologies dont il raconte la chute, en invoquant l'astronomie sans en garder la rigueur, et en personnifiant Dieu dont il clame l'abstraction. Un aperçu des analyses critiques portant sur la cosmologie hugolienne permettra de poser des jalons théoriques pour comprendre l'usage littéraire du syncrétisme mythologique et métaphysique dans l'œuvre du poète – un principe dont nous avons mesuré l'importance philosophique en abordant le recueil *Dieu*. Comme le suggère Pierre Albouy, l'imaginaire cosmologique construit sur cette base semble définir les contours d'une religion nouvelle, fondée sur l'opposition structurante entre l'ombre et la lumière. On verra en quels termes, dans la poésie de Hugo, cette opposition est résolue, grâce à une loi d'amour qui régit l'Univers.

1. *La cosmologie hugolienne : parcours critique*

La majorité des commentateurs qui se sont intéressés à la cosmologie de Hugo notent une certaine désinvolture du poète à l'égard du savoir. Pierre Albouy, par exemple, rappelle que ce dernier s'intéressait aux connaissances astronomiques les plus récentes. Un dossier intitulé *Science* du manuscrit 13418 mentionne un grand nombre de découvertes cosmologiques : Hugo relève les noms des satellites de Saturne, leur positionnement, celui des étoiles au sein des constellations ; il constitue un dossier entier sur la lune, rassemble des notes sur l'analyse spectrale, des articles de vulgarisation sur le soleil, etc¹²⁰³. Pour autant, ses poèmes présentent des approximations récurrentes, voire des erreurs manifestes en matière d'astronomie. Albouy prend l'exemple de l'étoile Aldébaran, dont Hugo fait un « soleil triple, pourpre, argent et turquoise¹²⁰⁴ » dans « Abîme » (*La Légende des siècles*) et dans *Les Choses de l'infini*. Or cette étoile est une étoile simple, dont la description chromatique est indiscutablement fantaisiste. Ce n'est qu'un exemple parmi d'autres, mais il révèle un premier aspect de l'enjeu cosmologique et de sa valeur dans la

¹²⁰² *Ibid.*, p. 705.

¹²⁰³ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 379.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 378.

poésie de Hugo : les faits merveilleux qu'il peut exploiter et prolonger sur le plan poétique important plus que la réalité astronomique proprement dite¹²⁰⁵.

Edmond Grégoire avait déjà fait ce constat, dans *L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*¹²⁰⁶. Le grand nombre d'ouvrages astronomiques que contenait la bibliothèque de Guernesey (ceux de Fontenelle, Humboldt, Herschell, Flammarion, mais aussi *Un habitant de Mars* de Parvill ou *Les Fondateurs de l'astronomie moderne* de Bertrand) prouve l'intérêt du poète pour le sujet. Grégoire démontre également qu'un passage des *Choses de l'infini* paraphrase mot pour mot des extraits de la *Pluralité des mondes habités* de Flammarion. Hugo avait donc lu attentivement l'ouvrage que lui avait envoyé l'astronome, et se l'était même très directement approprié. Ces reprises concernent des faits astronomiques précis (la vitesse de rotation de la Terre, les lunes d'Uranus, etc.), mais aussi des traits stylistiques qui rapprochent les deux auteurs – par exemple, une image pédagogique destinée à faire comprendre la masse de la Terre par le nombre de chevaux qu'il faudrait pour la tirer. Mais Grégoire insiste sur le fait qu'ailleurs (et notamment lorsqu'il s'agit d'Aldébaran), la description du ciel ne correspond pas toujours à la réalité¹²⁰⁷.

De même, en 2009, Isabelle Pantin fait paraître un article sur « Victor Hugo et la pensée cosmologique de son temps¹²⁰⁸ ». Comme Albouy et Grégoire, elle évoque l'intérêt certain de Hugo pour l'astronomie, mais souligne également le vague qui caractérise son usage des références savantes, l'auteur ne s'embarrassant pas d'une acuité scientifique possiblement rébarbative. En somme, la poésie l'emporte toujours sur la réalité scientifique.

Ce point rapproche les pratiques d'écriture de Hugo et Lamartine. Mais dans le cas de Hugo, ce choix ne tient pas à une facilité métaphorique. En effet, le thème cosmologique est central dans l'élaboration d'une poésie philosophique pluraliste à vocation universelle. Comme le suggère Hugo dans la préface des *Rayons et les ombres* : « l'astronomie touche à la poésie¹²⁰⁹. »

L'importance du sujet cosmologique tient d'abord au rôle du mystère dans le projet d'écriture de l'auteur. Ce mystère, Hugo semble le toucher du doigt, voire l'incarner, en faisant l'expérience des tables tournantes à Jersey. Initié au spiritisme pendant l'exil lors d'une visite de Delphine de Girardin en 1853, Hugo, d'abord sceptique, est convaincu lors d'une séance spectaculaire où il lui semble voir se manifester l'esprit de sa fille défunte, Léopoldine. Dès lors, les séances se

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 380.

¹²⁰⁶ E. Grégoire, *L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Droz, 1933.

¹²⁰⁷ Pour le reste, on trouve de fastidieux relevés lexicographiques des métaphores employées pour désigner les astres. Ces pages sont émaillées de propos parfois totalement faux, Grégoire niant à Lamartine tout intérêt pour la science, dont le poète n'aurait parlé, selon lui, que dans une ode de jeunesse. *Ibid.*, p. 212-213.

¹²⁰⁸ I. Pantin, « Voyages au bout de la nuit : Victor Hugo et la pensée cosmologique de son temps. Quelques observations », [in] *Promenades et souvenirs pour Gabrielle Chamarat*, Paris, RITM Littérale, Hors série, 2009.

¹²⁰⁹ V. Hugo, *Les Rayons et les ombres*, [in] *Œuvres poétiques, op. cit.*, vol. 1, p. 1022, cité par P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 390.

multiplie et Hugo converse avec des entités supérieures abstraites et mystérieuses telles que la « Bouche d'Ombre » (à laquelle il prête voix dans *Les Contemplations*), ainsi qu'avec des morts illustres comme Shakespeare ou Machiavel. Ces expériences de communication avec l'au-delà permettent d'achever une transition du projet poétique de Hugo vers le prophétisme, qui dépasse l'élaboration d'une métaphysique personnelle. Il retient de ces dialogues une cosmologie nouvelle, faite de mélanges et de rapprochements culturels, où réapparaissent les principes de la métempsychose, la superposition des dimensions de l'univers, et d'autres croyances inspirées de l'Orient telles que la réincarnation. Il en retient surtout un *ethos* messianique, puisque des voix le chargent de s'exprimer en vers, de faire connaître au monde ses visions qui sont l'expression d'une vérité supérieure, enfin de guider l'humanité vers un avancement moral et métaphysique. Bientôt émancipé de la pratique des tables, Hugo affirme dès 1864 être lui-même « trépied de Dieu », et converser sans intermédiaire avec la divinité, inspiratrice directe de ses œuvres¹²¹⁰.

Paradoxalement, on trouve une justification de cette prise de distance avec la vérité scientifique dans un principe énoncé par l'esprit de Galilée lui-même, selon les procès-verbaux des tables de Jersey. Dans la cinquante-cinquième séance, l'astronome aurait affirmé la relativité des connaissances. Selon lui, le langage du ciel n'étant pas celui des hommes, nous serions condamnés à ne jamais le comprendre :

Le firmament est une énorme énigme avec des millions de clefs ; une étoile est la négation d'une autre ; tous ces astres se nient et s'affirment, et nul ne sait si ces millions d'Or qui rayonnent appartiennent à non ou à oui¹²¹¹.

Hugo ajoute, en commentaire :

Ce monde sublime veut rester sublime ; mais ne veut pas devenir exact, ou du moins il veut que son exactitude ne nous apparaisse qu'énorme et confuse dans de prodigieuses échappées d'ombre et de lumière ; il veut être notre vision, et non notre science¹²¹².

Que signifie le terme « vision », ici opposé à celui de « science » ? Un poème antérieur, « La Pente de la rêverie », peut apporter quelques éléments d'éclairage sur ce qui s'apparente à un modèle épistémologique en concurrence avec la méthode scientifique. C'est dans ce texte de 1830 que Hugo convoque pour la première fois, semble-t-il, la métaphore du mur des siècles. Regardant

¹²¹⁰ « La sibylle a un trépied, le poète non. Le poète est lui-même trépied. Il est le trépied de Dieu. Dieu n'a pas fait ce merveilleux alambic de l'idée, le cerveau de l'homme, pour ne point s'en servir. Le génie a tout ce qu'il lui faut dans son cerveau. Toute pensée passe par là. La pensée monte et se dégage du cerveau, comme le fruit de la racine. La pensée est la résultante de l'homme. La racine plonge dans la terre ; le cerveau plonge en Dieu. / C'est-à-dire dans l'infini. » V. Hugo, *William Shakespeare* (I. II-2), [in] *Œuvres complètes. Critique, op. cit.*, p. 263.

¹²¹¹ G. Simon, *Les Tables de Jersey*, Paris, Conard, 1923, p. 343.

¹²¹² *Ibid.*

la rue par la fenêtre, le poète est emporté par une vision des différents âges que le monde a traversés. Le texte débute par ces mots :

Amis, ne creusez pas vos chères rêveries ;
Ne fouillez pas le sol de vos plaines fleuries ;
Et quand s'offre à vos yeux un océan qui dort,
Nagez à la surface ou jouez sur le bord.
Car la pensée est sombre ! Une pente insensible
Va du monde réel à la sphère invisible ;
La spirale est profonde, et quand on y descend,
Sans cesse se prolonge et va s'élargissant,
Et pour avoir touché quelque énigme fatale,
De ce voyage obscur souvent on revient pâle¹²¹³ !

Dès 1830, en effet, Hugo définit en creux un modèle d'appréhension du réel dans lequel l'imagination occupe une place fondamentale. La « pente de la rêverie » est ce chemin privilégié vers un autre monde, au sein duquel Dieu pourrait être entrevu. C'est un même droit à l'imaginaire que défendra plus tard le *Promontoire des songes*¹²¹⁴. Cependant, ce que laisse percevoir le poème, ce sont les linéaments d'une cosmologie que confirme plus tard l'expérience des tables tournantes : Hugo croit à plusieurs ordres de réalités simultanées qui interagissent, comme si l'univers était une superposition de dimensions ou de sphères à laquelle seuls des esprits supérieurs (les génies et prophètes) pourraient accéder. La métaphore de la *vision* prophétique chez Hugo, tout comme la représentation de Dieu en orbite oculaire n'est donc pas une référence conventionnelle à la gnose ou à l'iconographie du maçonnerie. Le Mage est bien celui qui voit au travers de ce feuilletage, qui peut en dégager le sens ou la structure.

On comprend mieux pourquoi l'acuité scientifique n'est pas la première préoccupation du poète. La connaissance du cosmos n'est pas considérée comme une fin en soi ; elle est un des maillons de la grande démonstration qui guide *Les Contemplations*, la *Légende des siècles*, *La Fin de Satan* ou *Dieu*. Cette démonstration vise à prouver l'ordre divin, organisateur de la matière et du monde. Or, quoi de plus naturel que d'observer la puissance de Dieu dans le ciel et dans les astres, qui sont à la mesure de l'infini, attribut de la transcendance ? Pierre Albouy va jusqu'à parler de « religion astronomique », en référence aux traditions occultistes¹²¹⁵.

Là encore, si Lamartine et Hugo peuvent se rejoindre sur ce point, le rapprochement s'arrête là. En effet, sur le plan religieux, Hugo reprend certaines valeurs de l'Évangile dans leurs grandes lignes, mais il entend aller plus loin et fonder une religion en proclamant des vérités nouvelles, bâtir une mythologie et une croyance selon son cœur, compatibles avec une vision très singulière de

¹²¹³ V. Hugo, « La Pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, [in] *Œuvres poétiques*, op. cit., vol. 1, p. 770.

¹²¹⁴ Voir au chapitre 7, p. 435.

¹²¹⁵ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 380.

l'ordre du cosmos. Cette religion nouvelle tient aussi bien de tous les cultes de l'humanité que des sources illuministes, spirites et occultistes, et transparait en poésie dans des métaphores astrales nombreuses et informées. La cosmologie intègre donc sans peine le système métaphysique qui imprègne l'œuvre de Hugo, en particulier à partir de l'exil.

2. *Synchrétisme et transition mythologique*

Nous disons l'Art comme nous disons la Nature ; ce sont là deux termes d'une signification presque illimitée. Prononcer l'un ou l'autre de ces mots, Nature, Art, c'est faire une évocation, c'est extraire des profondeurs l'idéal, c'est tirer l'un des deux grands rideaux de la création divine. Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers, et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme. La deuxième manifestation n'est pas moins sacrée que la première. La première s'appelle la Nature, la deuxième s'appelle l'Art. De là cette réalité : le poète est prêtre¹²¹⁶.

C'est avec ces mots que Hugo ouvre la section « Les Génies » de *William Shakespeare*, paru onze ans après la révélation spirite de Jersey. Ce fragment, qui tient autant du mysticisme que de la *Critique de la raison pure* (la structure de notre esprit correspond à celle du monde intelligible) ou de la *Naturphilosophie* (la Nature et l'Art se rejoignent dans l'idéal religieux), nous permet moins de saisir le système métaphysique de Hugo que de constater la profondeur du synchrétisme qui nourrit sa pensée religieuse et cosmologique.

Hugo connaissait la philosophie allemande, celle de Goethe, de Schiller ou de Herder dont il possédait un volume à Guernesey¹²¹⁷. Il ne s'agit pas vraiment pour nous de savoir si c'est de la lecture de ces auteurs qu'il aurait retenu l'idée d'une pensée totalisante et synthétique, ou le caractère sacerdotal de la parole poétique. Ce qui semble plus significatif, c'est l'importance du

¹²¹⁶ V. Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 261.

¹²¹⁷ J. G. von Herder, *Histoire de la poésie des Hébreux*, trad. M^{me} la B^{ne} A. de Carlowitz, Paris, Didier, 1845. Dans *Le Savoir romantique de la nature*, GUSDORF s'étonne de retrouver certains aspects de la doctrine de la *Naturphilosophie* allemande dans les œuvres de Hugo ou de Maurice de Guérin, affirmant que « [l]es écrivains, en dehors de toute compétence et de toute prétention en matière de science proprement dite, mirent en œuvre les présupposés de cette *Naturphilosophie*, bien qu'ils ne la connussent guère, ou même pas du tout. » *Op. cit.*, p. 58. Cette affirmation est, nous semble-t-il, à nuancer, au moins pour Victor Hugo. Comme on l'a vu au sujet de *L'Âne* (voir le chapitre 4, p. 195), les poètes et penseurs allemands (dont Kant) sont cités dans sa poésie. La philosophie allemande fait également l'objet d'un commentaire précis dans *William Shakespeare*, où Hugo évoque « la nature allemande, profonde et subtile », le « génie germanique » représenté par « Kant [pour] la philosophie, [...] Herder [pour] l'esthétique, [...] Humboldt [pour] l'esprit de découverte, [...] Hegel [pour] le doute, [...] Schiller [pour] l'enthousiasme, Goethe [pour] l'indifférence [...] », etc. (V. Hugo, *William Shakespeare, op. cit.*, p. 286-287). Hugo n'est d'ailleurs pas le seul à connaître et à lire ces auteurs ; à titre d'exemple paraît entre 1852 et 1856 un *Athenaeum français, journal universel de la littérature, de la science et des beaux-arts*, qui consacre certains articles à l'actualité philosophique et scientifique de l'Allemagne. Sans aller jusqu'à soutenir que les corpus allemands étaient parfaitement connus des poètes français, il est raisonnable de penser que la ressemblance conceptuelle entre leurs œuvres et celles des penseurs d'outre-Rhin tient à une circulation réelle de leurs idées, plutôt qu'à la surprenante convergence de poétiques hétérogènes.

monisme dans la construction d'une mythologie cosmologique et religieuse plurielle, annoncée dans un poème des *Contemplations* (1856) dédié à Delphine de Girardin :

Jadis je vous disais : — Vivez, régnez, Madame !
Le salon vous attend ! le succès vous réclame !
[...] Maintenant vous voilà pâle, grave, muette,
Morte, et transfigurée, et je vous dis : — Poète !
Viens me chercher ! Archange ! être mystérieux !
Fais pour moi transparents et la terre et les cieus !
Révèle-moi, d'un mot de ta bouche profonde,
La grande énigme humaine et le secret du monde !
Confirme en mon esprit Descartes ou Spinoza [*sic*] !
Car tu sais le vrai nom de celui qui perça,
Pour que nous puissions voir sa lumière sans voiles,
Ces trous du noir plafond qu'on nomme les étoiles !
Car je te sens flotter sous mes rameaux penchants ;
Car ta lyre invisible a de sublimes chants !
Car mon sombre océan, où l'esquif s'aventure,
T'épouvante et te plaît ; car la sainte nature,
La nature éternelle, et les champs, et les bois,
Parlent de ta grande âme avec leur grande voix¹²¹⁸ !

L'emploi des déterminants définis au singulier (« la grande énigme humaine », « le secret du monde » ou « le vrai nom ») n'est pas un hasard. Hugo formule un principe décisif pour comprendre sa conception de l'ordre cosmique, mais aussi le rôle qu'il attribue à la poésie dans le dévoilement de l'architecture de l'univers. Ce principe, c'est le rattachement de toute connaissance à un principe unique. Dans une section de *William Shakespeare* consacrée à « L'Art et la science », il affirme :

Il ne saurait y avoir deux lois ; l'unité de loi résulte de l'unité d'essence ; nature et art sont les deux versants d'un même fait. [...] La poésie comme la science a une racine abstraite ; la science sort de là chef-d'œuvre de métal, de bois, de feu ou d'air, machine, navire, locomotive, aéroscaphe ; la poésie sort de là chef-d'œuvre de chair et d'os, *Iliade*, *Cantique des Cantiques*, *Romancero*, *Divine Comédie*, *Macbeth*. [...] Le profond mot Nombre est à la base de la pensée de l'homme ; il est, pour notre intelligence, élément ; il signifie harmonie aussi bien que mathématique. Le nombre se révèle à l'art par le rythme, qui est le battement du cœur de l'infini. Dans le rythme, loi de l'ordre, on sent Dieu¹²¹⁹.

Le monisme est donc un impératif épistémologique, qui permet de comprendre le nivellement global des produits de l'art et du savoir au sein de l'unité de Dieu et de la structure du monde. Or *La Légende des siècles* permet la mise en scène de cette unification graduelle en restituant l'histoire des représentations cosmologico-religieuses dans une dynamique temporelle progressive. L'épopée

¹²¹⁸ Poème débuté à Paris en 1840, achevé à Jersey en 1855, deux ans après la mort de la dédicataire. V. Hugo, « À madame D. G. de G. », *Les Contemplations*, [in] *Œuvres poétiques*, op. cit., vol. 2, p. 504-505.

¹²¹⁹ V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 293.

narre une transition mythologique constante, nécessaire, et projetée dans l'avenir jusqu'au XX^e siècle ou au-delà de toute chronologie¹²²⁰. Le syncrétisme se résout donc dans une pensée de l'évolution cosmique et humaine, puisque tout prend sens dans le mouvement de l'histoire. Les poèmes « Le Satyre » et « Le Titan » illustrent bien ce programme métaphysique.

Dans les deux textes, un antihéros s'élève contre les dieux de l'Olympe et conteste leur triomphe en proclamant l'unicité de Dieu. Le Satyre, d'abord, est un être dévoyé de la création antique, voué à comparaître devant les divinités de la mythologie latine pour avoir convoité Psyché au cours de sa baignade¹²²¹. Le désir qui l'anime provoque l'hilarité des dieux. Il est donc épargné au nom du divertissement que son ridicule leur a procuré. Mais Jupiter lui demande une dernière faveur avant de le renvoyer sur la Terre : chanter accompagné d'une flûte. À l'épreuve de cet exercice, le Satyre acquiert peu à peu la dignité souveraine de l'artiste et se transforme. Présenté au départ comme un personnage terrestre et concupiscent, il devient un être supérieur, en quatre temps distingués par des adjectifs substantivés qui caractérisent les différents stades de son élévation : « Le Bleu » en référence probable à la couleur du ciel, « Le Noir » lorsqu'il chante le chaos, « Le Sombre » évoquant la destinée de l'homme orientée par le progrès comme un trajet symbolique de l'ombre à la lumière, et pour finir, « L'Étoilé ».

Dans ce dernier moment, le Satyre proclame la supériorité d'un autre ordre de réalité spirituelle qui l'emporte sur le monde des dieux olympiens. Il grandit jusqu'à incarner la nature entière, son corps se transforme en paysage et, de Satyre, il devient Pan, esprit de la Terre et des éléments. Ce dernier personnage, dans la littérature, a parfois servi de relais pour évoquer la transition du paganisme vers le monothéisme chrétien¹²²². Or le Satyre annonce lui aussi la fin du règne des dieux de l'Olympe, en proclamant l'avènement d'un mystère qui impose un dépassement du polythéisme :

[...] L'avenir, tel que les cieux le font,
C'est l'élargissement dans l'infini sans fond,
C'est l'esprit pénétrant de toutes parts la chose !
On mutile l'effet en limitant la cause ;
Monde, tout le mal vient de la forme des dieux.
On fait du ténébreux avec le radieux.
Pourquoi mettre au-dessus de l'Être des fantômes ?
Les clartés, les éthers ne sont pas des royaumes.
Place au fourmillement éternel des cieux noirs,
Des cieux bleus, des midis, des aurores, des soirs !

¹²²⁰ L'avant-dernière section de la *Légende* s'intitule « Hors du temps ».

¹²²¹ V. Hugo, « Le Satyre », *La Légende des siècles*, [in] *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, op. cit., p. 428. Le manuscrit date du 17 mars 1859 (*ibid.*, p. 1202).

¹²²² *Ibid.* Un épisode du *Quart Livre* évoque la figure de Pan en termes similaires. Voir F. Rabelais, *Le Quart Livre*, [in] *Les Cinq livres*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 1033-1035.

Place à l'atome saint qui brûle ou qui ruisselle !
Place au rayonnement de l'âme universelle¹²²³ !

Dans la transformation progressive du Satyre en Pan, on passe donc d'une vision incarnée et anthropomorphique (que représentent les dieux grecs) à une définition conceptuelle du divin, visible dans les merveilles de la nature. Dieu est dans le ciel, dans la matière, dans les atomes, dans les couleurs mêmes de la voûte céleste. Comme l'écrit Anne Ubersfeld, dans un article sur « Victor Hugo et les dieux de la Grèce », ces derniers jouent le rôle de métaphores servant à évoquer « [le] rapport [du poète] avec la nature, avec l'idée de Dieu, avec tout ce qui compose son imaginaire, sa philosophie, sa poésie¹²²⁴ ». Ici, la figure de Pan matérialise ce rapport en proclamant un nouvel ordre religieux l'emportant sur le polythéisme et les dieux tapageurs de la mythologie, figures de la tyrannie¹²²⁵.

Cette représentation négative se confirme dans « Le Titan », poème de la deuxième série parue en 1877¹²²⁶. Le texte est inspiré de la *Titanomachie* d'Hésiode, qui raconte la victoire des Olympiens sur les Titans. Le destin de Phtos, personnage imaginé par Hugo, rejoint celui du Satyre et symbolise la revanche des vaincus, car, dans ce scénario, c'est par lui qu'est proclamé le monothéisme. « Le Titan » est d'autant plus important pour nous qu'il est le premier poème de *La Légende des siècles* où la représentation du système de l'univers est relativement réaliste. Comme dans les ouvrages de vulgarisation, sont mises en avant les questions d'échelle (l'infini, la taille des astres, leur vitesse), la couleur et la composition des planètes ou des étoiles, leur situation dans l'univers. Ces considérations astronomiques viennent à l'appui d'un registre sublime justifié par le sujet. Il ne s'agira ni d'un cosmos métaphorique tel qu'il apparaît dans le « mur des siècles¹²²⁷ », ni

¹²²³ V. Hugo, « Le Satyre », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 429-430.

¹²²⁴ A. Ubersfeld, « Victor Hugo et les dieux de la Grèce », Communication au Groupe Hugo du 20 décembre 2003, disponible en ligne sur <grouphugo.div.jussieu.fr>, n. p. Consulté le 8 janv. 2016. Anne Ubersfeld rappelle que si la génération de Hugo est, comme lui, pétrie de culture classique, elle bénéficie également de l'apport des études de Creuzer, rassemblées dans les *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes mythologiques*. Or « Le Titan » fait bien écho à la dimension symbolique des mythes de l'Antiquité.

¹²²⁵ Selon Claude Millet, ce poème met également en scène un mythe de la sortie du mythe, et constitue en d'autres termes la « fondation mythologique d'une Humanité délivrée des mythes ». Voir. C. Millet, C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe, vérité*, Paris, PUF, 1992, p. 136.

¹²²⁶ Le dernier manuscrit date du 2 avril 1875. V. Hugo, *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 1153.

¹²²⁷ « Cette muraille, bloc d'obscurité funèbre, / Montait dans l'infini vers un brumeux matin. / Blanchissant par degrés sur l'horizon lointain, / Cette vision sombre, abrégé noir du monde, / Allait s'évanouir dans une aube profonde, / Et, commencée en nuit, finissait en lueur. // Le jour triste y semblait une pâle sueur ; / Et cette silhouette informe était voilée / D'un vague tournoiement de fumée étoilée. » V. Hugo, « La vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 11.

d'un cosmos métaphysique comme le premier ciel ouvert de la création du « Sacre de la femme¹²²⁸ ».

Prenant le contrepied de son modèle, Hugo ne raconte pas l'affrontement des dieux de l'Olympe avec les géants, mais il décrit l'état de la civilisation à l'ère du paganisme après la victoire des dieux antiques. Paradoxalement, cette victoire est présentée non pas comme la préservation de l'ordre divin contre la menace que représenteraient les Titans, mais au contraire, comme l'établissement d'un pouvoir coercitif illégitime. Si « [j]adis la terre était heureuse ; elle était libre »,

La terre est aujourd'hui comme un radeau qui sombre.
Les dieux, ces parvenus, règnent, et, seuls debout
Composent leur grandeur de la chute de tout.¹²²⁹

Si les dieux sont des « parvenus », seuls les Titans, « puissances terrigènes », sont légitimes à exercer un pouvoir sur le monde d'en bas. De fait, ils en sont une sorte d'abrégé, car ils portent en eux les éléments et les valeurs de l'humanité. Ils sont les anciens gardiens de l'âge d'or. « Toute la terre était dans ces hommes énormes¹²³⁰ », écrit encore Hugo. Phtos est l'aîné des géants, oublié sous la surface du globe. Après avoir évoqué la gloire passée de son peuple, il brise ses liens et se met à creuser dans le flanc de la Terre, pierre après pierre. Il s'engouffre alors dans un « trou » qui devient rapidement « l'abîme », terme d'une épaisseur symbolique et métaphysique forte dans l'œuvre du poète. L'abîme, c'est en effet le vide, le néant, mais aussi la métaphore de tous les maux qui accablent la race humaine :

[...] Et tout ce qu'il faut taire,
Il l'aperçoit. La fin de l'être et de l'espoir,
L'inhospitalité sinistre du fond noir.
Le cloaque où plus tard crouleront les Sodomes,
Le dessous ténébreux des pas de tous les hommes,
Le silence gardant le secret¹²³¹ [...].

Puis plus loin, il est « l'abject, le froid, l'horrible ». Or au moment où Phtos semble arrivé au « dernier morceau de l'univers », il écarte la pierre et voit enfin le cosmos. Ce passage donne lieu à une description saisissante des espaces sidéraux :

¹²²⁸ « Ineffable lever du premier rayon d'or ! / Du jour éclairant tout sans rien savoir encor ! / Ô matin des matins ! amour ! joie effrénée / De commencer le temps, l'heure, le mois, l'année ! / Ouverture du monde ! instant prodigieux ! / La nuit se dissolvait dans les énormes cieux / Où rien ne tremble, où rien ne pleure, où rien ne souffre ; / Autant que le chaos la lumière était gouffre ; / Dieu se manifestait dans sa calme grandeur, / Certitude pour l'âme et pour les yeux splendeur ; / De faite en faite, au ciel et sur terre, et dans toutes / Les épaisseurs de l'être aux innombrables voûtes, / On voyait l'évidence adorable éclater. » V. Hugo, « Le sacre de la femme », *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 20-21.

¹²²⁹ V. Hugo, « Le Titan », *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 51-52.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 59-60.

Il croyait, quand sur lui tout croula,
 Voir l'abîme ; eh bien non ! L'abîme, le voilà.
 Phtos est à la fenêtre immense du mystère.
 Il voit l'autre côté monstrueux de la terre ;
 L'inconnu, ce qu'aucun regard ne vit jamais ;
 Des profondeurs qui sont en même temps sommets,
 Un tas d'astres derrière un gouffre d'empyrées,
 Un océan roulant aux plis de ses marées
 Des flux et des reflux de constellations ;
 Il voit les vérités qui sont les visions ;
 Des flots d'azur, des flots de nuit, des flots d'aurore,
 Quelque chose qui semble une croix météore,
 Des étoiles après des étoiles, des feux
 Après des feux, des cieux, des cieux, des cieux, des cieux !
 Le géant croyait tout fini ; tout recommence !
 Ce qu'aucune sagesse et pas une démente,
 Pas un être sauvé, pas un être puni
 Ne rêverait, l'abîme absolu, l'infini,
 Il le voit. C'est vivant, et son œil y pénètre.

Cela ne peut mourir et cela n'a pu naître,
 Cela ne peut s'accroître ou décroître en clarté,
 Toute cette lumière étant l'éternité.
 Phtos a le tremblement effrayant qui devine.
 Plus d'astres qu'il n'éclôt de fleurs dans la ravine,
 Plus de soleils qu'il n'est de fourmis, plus de cieux
 Et de mondes à voir que les hommes n'ont d'yeux !
 Ces blancheurs sont des lacs de rayons ; ces nuées
 Sont des créations sans fin continuées ;
 Là plus de rives, plus de bords, plus d'horizons.
 Dans l'étendue, où rien ne marque les saisons,
 Où luisent les azurs, où les chaos sanglotent,
 Des millions d'enfers et de paradis flottent,
 Éclairant de leurs feux, lugubres ou charmants,
 D'autres humanités sous d'autres firmaments.
 Où cela cesse-t-il ? Cela n'a pas de terme.
 Quel styx étreint ce ciel ? Aucun. Quel mur l'enferme ?
 Aucun. Globes, soleils, lunes, sphères. Forêt.
 L'impossible à travers l'évident transparent.
 C'est le point fait soleil, c'est l'astre fait atome ;
 Tant de réalités que tout devient fantôme ;
 Tout un univers spectre apparu brusquement.
 Un globe est une bulle ; un siècle est un moment ;
 Mondes sur mondes ; l'un par l'autre ils se limitent.
 Des sphères restent là, fixes ; d'autres imitent
 L'évanouissement des passants inconnus,
 Et s'en vont. Portant tout et par rien soutenus,
 Des foules d'univers s'entrecroisent sans nombre ;
 Point de Calpé pour l'aube et d'Abyla pour l'ombre¹²³² ;
 Des astres errants vont, viennent, portent secours ;
 Ténèbres, clartés, gouffre. Et puis après ? Toujours.
 Phtos voit l'énigme ; il voit le fond, il voit la cime¹²³³.

¹²³² Calpé et Abyla (aujourd'hui nommée Ceuta) sont deux villes d'Espagne. Situées en bord de mer, elles ont toutes deux fait l'objet de luttes d'appropriation et subi la domination de peuples concurrents.

Cette première représentation du cosmos dans *La Légende des siècles* montre deux usages des motifs astronomiques dans la poésie de Hugo. D'abord, ces derniers mettent en valeur le sublime au sein d'une rhétorique de l'infini, fondée sur les pluriels et les écarts maximaux, sur le plan spatial et temporel. Si le « un globe est une bulle », « un siècle est un moment ». Comme Flammarion dans *L'Astronomie populaire*, Hugo évoque les étoiles avec enthousiasme : simples points dans le noir de la nuit, elles sont autant de soleils à l'image du nôtre. L'effet de disproportion est mis en valeur par le rythme accumulatif, qui culmine dans la répétition : « des cieux, des cieux, des cieux, des cieux ! » L'infini au sein du cosmos se présente donc sous les traits d'un entassement sans bornes de réalités matérielles et abstraites, comme si l'espace pouvait s'ajouter à l'espace à la façon d'un jeu de miroir.

Le second usage du motif astronomique, corollaire du premier, est politique et religieux : Hugo souscrit à la pluralité des mondes habités, comme le suggère l'image des soleils éclairant « d'autres humanités sous d'autres firmaments ». Il s'inspire de certains passages de la *Pluralité* de Flammarion, dont il a été l'un des premiers lecteurs. En effet, l'astronome lui avait envoyé un exemplaire de son ouvrage à Guernesey. Comme le mentionne Edmond Grégoire, la réponse que lui adresse Hugo est sans équivoque : « Je pense comme vous... Les matières que vous traitez sont la perpétuelle obsession de ma pensée¹²³⁴. »

Enfin, Hugo s'inspire également de la conception morale et solidaire du cosmos dans la théorie de Fourier. En effet, les « millions d'enfers et de paradis » qui flottent dans le noir de la nuit ne font pas allusion à la cosmologie chrétienne, comme le suggère le pluriel. Or nous avons vu que pour Fourier, les planètes et les astres se distinguent par l'élévation de leur conscience, en fonction de leur éloignement plus ou moins grand du Créateur. Certains astres, corrompus par leurs fautes, sont condamnés à devenir des enfers, comme la Terre. Si les actes des habitants de ces planètes sont en mesure de contribuer à l'amélioration de leur sort, ces mêmes planètes peuvent également bénéficier de l'aide d'astres secourables¹²³⁵. Un vers y fait ici allusion de manière non équivoque : « Des astres errants vont, viennent, portent secours ».

Mais outre les références intertextuelles, un point attire l'attention : par un effet de renversement, c'est une expérience archéologique qui permet la découverte du ciel, puisque l'univers est aperçu dans les entrailles de la Terre. Il y a donc une curieuse superposition du haut et du bas, non pas par inversion pure et simple, mais à la manière d'un tuilage, comme s'il y avait correspondance ou circularité entre ces deux espaces opposés. L'image d'un ciel à l'intérieur de la Terre, et non plus

¹²³³ *Ibid.*, p. 61-62.

¹²³⁴ E. Grégoire, *L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 173.

¹²³⁵ Voir le chapitre 3, p. 162, et dans ce chapitre, p. 385-392.

seulement au-dessus d'elle, permet une représentation concrète de l'immanence, car c'est bien Dieu qui apparaît au sein de ce cosmos, et donc au centre inconnu de notre globe¹²³⁶. Ce dernier est souvent défini comme une force interne aux phénomènes de la nature, il apparaît ici comme un espace alternatif, inconnu, à la limite du représentable. La notion d'échelle soutient cette image par la récurrence du motif de l'infini, mais aussi par l'emploi de l'article défini précédant des mots abstraits : « l'abîme », « l'impossible », « l'évident ». De telles formulations créent un effet de fausse familiarité avec ces concepts mystérieux. Il ressort de l'ensemble une impression de flou dans la représentation du divin, comme si cette image impossible se refusait sans cesse au lecteur. Le programme défini contre l'exactitude dans les procès-verbaux des tables est parfaitement réalisé :

[Phtos] sent en lui la joie obscure de l'abîme ;
 Il subit, accablé de soleils et de cieux,
 L'inexprimable horreur des lieux prodigieux.
 Il regarde, éperdu, le vrai, ce précipice.
 Évidence sans borne, ou fatale, ou propice !
 Ô stupeur ! Il finit par distinguer, au fond
 De ce gouffre où le jour avec la nuit se fond,
 À travers l'épaisseur d'une brume éternelle,
 Dans on ne sait quelle ombre énorme, une prunelle¹²³⁷ !

Le mystère de cette apparition est mis en valeur par le choix d'une représentation oculaire du divin, évoquant l'iconographie gnoséologique de l'œil de la providence. Une telle image, culturellement très exploitée, est applicable à d'autres modèles de représentation de Dieu : l'œil divin, c'est aussi celui d'Horus, de la Franc-maçonnerie, ou encore de la voyance propre à l'inspiration poétique. Or le flou référentiel est une condition *sine qua non* pour assurer la cohérence mythologique de la transition religieuse, du paganisme décadent vers le monothéisme :

Alors le titan, grave, altier, portant les marques
 Des tonnerres sur lui tant de fois essayés,
 Ayant l'immense aspect des sommets foudroyés
 Et la difformité sublime des décombres,
 Regarda fixement les Olympiens sombres
 Stupéfaits sur leur cime au fond de l'éther bleu,
 Et leur cria, terrible : Ô dieux, il est un Dieu¹²³⁸ !

Le passage du pluriel au singulier dans le dernier vers évoque avec une grande économie le nécessaire basculement d'un système à l'autre¹²³⁹. Dans les mots de Claude Millet, le cri de Phtos

¹²³⁶ Claude Millet y voit également une métaphore plus générale de la quête de sens, mise en scène du « prodige immanent-transcendant, du dedans de la terre et de l'Histoire ». C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe, vérité*, op. cit., p. 160.

¹²³⁷ V. Hugo, « Le Titan », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 62.

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 63.

consacre une « révolution fondatrice [qui] fait l'économie de toute(s) institution(s), car ce qu'elle institue, c'est précisément une religion non instituée, mais révélée¹²⁴⁰ ». Selon cette interprétation, le Moyen-Âge n'est donc pas une retombée vers l'obscurantisme dans l'ordre de la *Légende des siècles* : c'est une évolution positive sur le sol de la décadence antique, dans le contexte d'une découverte de la véritable échelle du monde. Le glissement d'une époque à l'autre permet donc d'accéder à une représentation juste et véritable de l'univers : un abîme infini, au sein duquel trône le regard de Dieu, « on ne sait quelle ombre énorme » – ni au-dessus, ni au-dessous du monde, mais au sein de la création, dans l'indéfini représenté par la brume.

« Le Titan » n'est pas le seul poème de la *Légende des siècles* à mettre en scène le passage du paganisme au monothéisme. Pourtant, comme pour le savoir astronomique, Hugo ne semble pas résister à l'attrait de l'image lorsqu'il évoque les figures divines des mythologies orientales, dans des termes semblables à l'apparition du nouveau dieu du « Titan ». Dans « Suprématie », poème de la *Légende des siècles*, Indra est dit « d'ombre et d'étoiles vêtu » ; à son tour, il se définit lui-même comme le « dieu de l'espace » et comme un abîme éclairé par une vision totale :

Autour de l'univers est l'infini. Ce gouffre
 Contient tout ce qui vit, naît, meurt, existe, souffre,
 Règne, passe ou demeure, au sommet, au milieu,
 En haut, en bas, et c'est l'espace, et j'en suis dieu.
 Sous moi la vie obscure ouvre tous ses registres ;
 Je suis le grand voyant des profondeurs sinistres ;
 Ni dans les bleus édens, ni dans l'enfer hagard,
 Rien ne m'échappe, et rien n'est hors de mon regard ;
 Si quelque être pour moi cessait d'être visible,
 C'est lui qui serait dieu, pas nous ; c'est impossible.
 Étant l'énormité, je vois l'immensité ;
 Je vois toute la nuit et toute la clarté ;
 Je vois le dernier lieu, je vois le dernier nombre,
 Et ma prunelle atteint l'extrémité de l'ombre ;
 Je suis le regardeur infini. Dans ma main
 J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain.
 Je vois les trous de taupe et les gouffres d'aurore.
 Tout ! et là même où rien n'est plus, je vois encore.
 Depuis l'azur sans borne où les cieux sur les cieux
 Tournent comme un rouage aux flamboyants essieux,
 Jusqu'au néant des morts auquel le ver travaille,
 Je sais tout ! je vois tout¹²⁴¹ !

Comme dans la vision de « Phtos », le jeu des termes indiquant la totalité fait du dieu oriental un condensé de l'univers, dont la démesure est suggérée par les accumulations et les répétitions. Ainsi

¹²³⁹ Ce procédé réapparaît dans le titre d'un autre recueil, *Religions et religion* (Paris, Calmann Lévy, 1880).

¹²⁴⁰ C. Millet, *Victor Hugo. La Légende des siècles*, Paris, PUF, [1995] 2001, p. 125.

¹²⁴¹ V. Hugo, « Suprématie », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 43-44.

de l'expression les « cieux sur les cieux », qui rappelle la triple répétition du « Titan » (« des cieux, des cieux, des cieux¹²⁴² ! »). Indra est lui aussi une « prune », une figure de visionnaire, également présente dans l'image du dieu vengeur de « La conscience ». En dépit de l'ordre chronologique supposé de la *Légende*, la représentation d'Indra en maître du temps et de l'espace l'apparente au dieu abstrait des poèmes monothéistes, comme si toute forme divine relevait d'un même principe : l'infini, ou l'abstraction par laquelle Hugo définit la structure du cosmos.

Cette coexistence des représentations cosmologiques, mythologiques et religieuses peut donner lieu à plusieurs interprétations. La première est que, dans le fond, Hugo n'a peut-être qu'une seule et même vision de la divinité, qu'elle soit orientale ou occidentale. Dans ce cas, il est logique que les termes employés pour décrire son pouvoir soient sensiblement les mêmes, indépendamment du contexte. Parce qu'Indra est le maître des dieux du panthéon védique, il est également compréhensible qu'il possède les attributs du dieu monothéiste dans d'autres poèmes de la *Légende*. Ces attributs sont ceux qui permettent un contrôle sur l'univers à une échelle qui dépasse l'humanité. De ce point de vue, les dieux chahuteurs de l'Olympe sont moins des figures divines que des figures mythologiques, qui servent à mettre en valeur le passage d'un système religieux erroné à un autre. Indra, issu d'une mythologie orientale relativement détachée de la culture de l'Occident, est donc évoqué avec un recul compatible avec le déisme hugolien, dont il semble être une entité complémentaire.

Ce mélange peut également s'expliquer par le fait que, pour Hugo, la divinité recouvre un seul et même phénomène : le pouvoir cosmique et les qualités visionnaires du Créateur. Dieu oriente la conduite morale et la finalité de l'existence. D'une certaine façon, tout ce qui relève de ces caractéristiques participe donc du divin. En d'autres termes, tous les dieux mènent à Dieu. Or, comme l'ont remarqué les commentateurs, la pensée spirituelle de Victor Hugo ne mêle les références religieuses et mythologiques qu'au nom de principes plus généraux, qui représentent et assurent l'équilibre des forces au sein du cosmos. Parmi ceux-ci, l'opposition de l'ombre et la lumière, mais aussi une loi d'amour s'appliquant à toutes les échelles de la Création, de l'humanité jusqu'aux astres.

3. *Une religion de l'ombre et de la lumière*

Le motif de l'opposition entre l'ombre et la lumière revient de manière obsédante au sein de la poésie hugolienne, dans les métaphores comme dans les représentations de l'espace. Pierre Albouy rappelle que les premières lectures de l'auteur préparèrent l'avènement précoce de ce réseau

¹²⁴² V. Hugo, « Le Titan », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 61.

métaphorique. Dans *Éloa* de Vigny, le diable est entraîné dans les profondeurs de la Terre sous le poids de ses fautes. Selon Albouy, cette référence que Hugo connaissait bien donne un élément d'explication convaincant à l'association « Mal-Ténèbres-Pesanteur » et « Bien-Lumière-Ascension » qui guide les représentations spatiales de ses poèmes religieux¹²⁴³. Dans le système cosmologique défini par le *Post-scriptum de ma vie*, cette polarité se retrouve dans la description d'un univers partagé en trois mondes : les « Mondes de récompense » où « presque tout est esprit et lumière » ; les « Mondes intermédiaires, les mondes de purification, ce qu'on pourrait appeler les mondes-hommes » (dont la Terre) ; enfin les « Mondes d'expiation » où « presque tout est matière et nuit »¹²⁴⁴.

Cette image est antérieure à l'expérience des tables dans l'exil : le recueil *Les Rayons et les ombres* (1840) l'employait déjà – bien que dans un sens différent¹²⁴⁵. Mais c'est l'expérience de Jersey et Guernesey qui donne à la figure de l'Ombre une résonance métaphysique aussi profonde. Pendant les séances de spiritisme de l'exil, une figure récurrente vient s'adresser à Hugo depuis l'au-delà : c'est « l'Ombre du sépulcre », dont les propos essentiellement cosmologiques visent à dévoiler la marche du monde. Dès la deuxième séance, ce personnage affirme la réalité de la métempsycose et de la pluralité des mondes habités. La Mort vient compléter ces révélations et confirme l'hypothèse fouriériste d'une solidarité entre les astres, mais aussi leur classement en degrés d'élévation morale selon leur proximité avec le Soleil¹²⁴⁶. Implicitement, la lumière stellaire est donc comparée aux qualités éthiques de l'âme et à la lumière épistémologique de la vérité. Tout ce qui est lumineux est bon, tout ce qui est sombre est égarement :

Étudie à fond l'astronomie humaine ; elle est pleine de germes de vérités dont tu pourras conclure des vérités plus grandes encore ; par exemple, il te sera possible d'établir la nomenclature exacte de vos systèmes planétaires des mondes heureux et des mondes malheureux selon leur distance du soleil ; la loi du ciel est conforme à la loi de la terre ; cette loi c'est le dévouement du grand pour le petit, du bon pour le mauvais, du riche pour le pauvre, du beau pour le laid, du juste pour l'injuste, du joyeux pour le triste, du souriant pour le saignant ; c'est un mystérieux rachat de l'ombre par la lumière ; de la nuit par le point du jour¹²⁴⁷ [...].

Puis plus loin :

¹²⁴³ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 373.

¹²⁴⁴ V. Hugo, *Post-scriptum de ma vie*, cité par P. Albouy, *ibid.*, p. 395.

¹²⁴⁵ Voir « L'ombre » et « Oceano Nox », *Les Rayons et les ombres*, [in] V. Hugo, *Œuvres poétiques*, op. cit., vol. 1, p. 1092 et 1116.

¹²⁴⁶ Pierre Albouy rappelle que, de la théorie de Fourier, Hugo retiendra principalement l'importance d'une loi d'amour faisant le lien entre les planètes. On sait qu'il avait eu connaissance de ce principe bien avant l'expérience des tables, car il avait en effet rencontré Victor Hennequin en 1836, vulgarisateur de Fourier et auteur de *Sauvons le genre humain* ou *Religion*. Il possédait également l'ouvrage d'Hippolyte Renaud, *Solidarité*, qui proposait une synthèse du système fouriériste. P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 381-382.

¹²⁴⁷ G. Simon, *Les Tables tournantes de Jersey*, op. cit., p. 331.

Le ciel étoilé a des constellations rares et prodigieuses qui ont pour mission de se rapprocher sans cesse et doucement des mondes misérables et de les éclairer peu à peu d'un jour qui commence par être crépusculaire et qui arrive à être flamboyant ; il y en a d'autres également sublimes qui ont pour fonction, non de s'approcher, mais d'attirer, double effort, double et terrible labeur. Les unes descendent, les autres font monter, les uns s'engouffrent dans les ténèbres, les autres se mettent à suer des flots de lumière ; celles-ci se jettent à la nage dans le firmament et ramènent du fond de la nuit des étoiles pâles et échevelées ; celles-là, sans se déranger, se changent en feux de paille et de fagots dans le grand âtre noir et réchauffent les pauvres noyées. Ô constellations bonnes et fortes qui se font les servantes de la hideuse morgue du châtement ! ô bons astres qui s'attellent aux astres égarés ! Soleils qui se font chiens d'aveugle ! globes qui se font sébiles ! pléiades, planètes, rayons, flambeaux, vivantes splendeurs, lions de flamme, ourses de feu, scorpions d'escarboucles, verseau de diamants, tigres, panthères, léopards, éléphants, ménagerie éblouissante de soleils formidables qui, par amour, se font les caniches et les terre-neuve de l'immensité ! Le ciel est donc semblable à la terre ; il s'y fait un continuel sauvetage des astres par les astres ; il y a les grands astres comme il y a les grands hommes ; il y a l'étoile Socrate, l'étoile Galilée, l'étoile Jean Huss, l'étoile Jeanne d'Arc, la pléiade Macchabée, l'étoile Dante, l'étoile Molière, l'étoile Shakespeare, et au milieu du ciel, dans la tempête et la gloire, entourée de nuées et de flammes, il y a le soleil Jésus-Christ, cloué magnifiquement sur la Croix du Sud¹²⁴⁸.

Les métaphores canines poussent la personnification des astres aux limites de la vulgarité. Pourtant, elles mettent en valeur l'idée d'une solidarité universelle, comme de l'universelle analogie : les soleils sont des chiens, les constellations des bijoux, le ciel est « semblable à la terre », et les grands hommes sont des astres. La doctrine des tables confirme d'ailleurs le principe de la réincarnation astrale des justes, déjà présent dans le livre de Daniel :

Un grand nombre de ceux qui dorment au pays de la poussière s'éveilleront, les uns pour la vie éternelle, les autres pour l'opprobre, pour l'horreur éternelle. Les doctes resplendiront comme la splendeur du firmament, et ceux qui ont enseigné la justice à un grand nombre, comme les étoiles, pour toute l'éternité¹²⁴⁹.

Mais pour Hugo, dans une perspective occultiste et manichéenne, la bouche d'Ombre invite à identifier la lumière avec la partie divine de l'âme humaine – ce qui explique que les étoiles portent le nom des grands personnages du passé, tels que Galilée ou Shakespeare¹²⁵⁰. De ce point de vue, le statut de l'Ombre, qui apparaît dès les *Contemplations*¹²⁵¹, est ambigu : pourquoi l'ombre se présente-t-elle parfois sous un jour positif, comme puissance de révélation ? C'est sans doute que cette opposition entre l'ombre et la lumière n'est pas unilatérale. En effet, dans la poésie de Hugo, s'il existe l'ombre du mal, existe aussi celle du rien ; or le rien est nécessaire pour que quelque chose existe. Le ver de la *Légende*, proclamant la suprématie de sa puissance de destruction

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 332-333.

¹²⁴⁹ Daniel (12:2-3), *La Bible, op. cit.*, p. 1534.

¹²⁵⁰ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 409.

¹²⁵¹ V. Hugo, « Ce que dit la bouche d'Ombre », *Les Contemplations, op. cit.*, p. 801.

négratrice, ne peut avoir le dernier mot¹²⁵². C'est toujours la création qui l'emporte. De la même manière, c'est le mal qui permet la rédemption. La « bouche d'Ombre » détient donc aussi, par sa noirceur même, une partie de la vérité du monde. Selon Pierre Albouy, la dialectique de l'ombre et de la lumière montre l'ambiguïté des représentations astrales dans l'œuvre de Hugo : sa poésie manifeste une tension permanente entre une vision exaltée ou apaisée du cosmos et un sentiment d'effroi face à l'abîme que représente l'univers. Enfin, le Dieu de Hugo est lui aussi un « abîme » et relève à ce titre aussi bien de la lumière que de l'ombre¹²⁵³.

L'ambiguïté, et surtout la complémentarité de la double métaphore de l'ombre et de la lumière, s'illustrent de façon manifeste dans la suite envisagée pour *La Légende des siècles : La Fin de Satan*¹²⁵⁴. Il s'agit du récit de la rédemption du mal, tombé dans la nuit de l'Enfer et sauvé par sa fille, l'ange Liberté, porteuse de lumière. Le mouvement général du recueil est circulaire, et va de la chute de Lucifer (devenu Satan) à la reconquête de son premier nom grâce au pardon de Dieu. Dans le premier poème, est décrit le trajet de Satan vers l'ombre. Sa chute est marquée par la disparition progressive des soleils dans son champ de vision :

Sombre, et percé de trous lumineux comme un crible,
Le ciel plein de soleils s'éloignait, la clarté
Tremblait, et dans la nuit le grand précipité,
Nu, sinistre, et tiré par le poids de son crime,
Tombait, et, comme un coin, sa tête ouvrait l'abîme¹²⁵⁵.

Comme dans *Éloa* de Vigny, la faute est associée par métaphore à la pesanteur. Depuis la lumière céleste où il volait jadis, Satan est précipité dans l'abîme d'où les soleils, tour à tour, s'évanouissent. La description de la dernière de ces disparitions relate avec un réalisme remarquable l'explosion d'une étoile :

L'astre, au fond du brouillard, sans air qui le ranime,
Se refroidissait, morne et lentement détruit.
On voyait sa rondeur sinistre dans la nuit ;
Et l'on voyait décroître, en ce silence sombre,
Ses ulcères de feu sous une lèpre d'ombre.
[...] Dans l'obscurité froide il lançait par moments
Des flots ardents, des blocs rougis, des monts fumants,
Des rocs tout écumants de sa clarté première :
[...] Soudain, du cœur de l'astre, un âpre jet de soufre,

¹²⁵² Dans *La Légende des siècles*, « L'épopée du ver » qui proclame le règne de la destruction est suivie d'une réponse du « Poète au ver de terre » : « Non, tu n'as pas tout, monstre ! et tu ne prends point l'âme. » V. Hugo, *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 193-210.

¹²⁵³ P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 426.

¹²⁵⁴ Selon Jacques Truchet, les manuscrits du recueil datent de 1854 et 1859-1860. Le recueil paraît à titre posthume en 1886.

¹²⁵⁵ V. Hugo, *La Fin de Satan* [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 768.

Pareil à la clameur du mourant éperdu,
Sortit, brusque, éclatant, splendide, inattendu,
Et, découpant au loin mille formes funèbres,
Énorme, illumina jusqu'au fond des ténèbres,
Les porches monstrueux de l'infini profond¹²⁵⁶.

La description de cette étoile en fin de vie oscille entre plusieurs niveaux de représentation : sa lumière est métaphorique lorsque la « noirceur » est associée au « silence » ; elle est métaphysique à travers la syllepse du mot « ténèbres », renvoyant à la luminosité comme aux abîmes de l'Enfer ; enfin, elle est réaliste et scientifique, avec le complément circonstanciel de manière « sans air qui le ranime ».

Pour autant, c'est bien souvent la première vision qui l'emporte, car la lumière des étoiles est essentiellement associée à Dieu et au domaine céleste dont il est le maître. Toute l'action de *La Fin de Satan* est guidée par cette représentation astrale du manichéisme, dans laquelle la lumière est l'image du bien, et l'ombre celle du mal, moins représenté par Satan que par le monde auquel il appartient après sa chute. La rédemption est donc naturellement décrite comme une victoire de la lumière (incarnée par l'ange Liberté) sur l'ombre, représentée par la goule Lilith-Isis, symbole d'une double filiation satanique. La première qualification de l'ange Liberté, dans la section du même nom, mentionne dès l'abord sa nature lumineuse :

De la lumière. Et puis de la lumière encore.
Chaos de firmament dans des gouffres d'aurore.
L'ange Liberté plane en l'azur spacieux¹²⁵⁷.

Toute la description de ses attributs repose sur des métaphores stellaires. L'ange Liberté est porteuse de la lumière astrale, elle est « blanche et faite de jour¹²⁵⁸ », elle converse avec les étoiles, éclaire les profondeurs de l'abîme infernal, porte une étoile au front. À l'inverse, l'Enfer est un gouffre sombre, voire une « nuit » métaphysique : c'est la « Nuit, terreur, mort. Éclipse de Dieu¹²⁵⁹ ». Lilith représente l'obscurité de cet espace – contrairement à Satan qu'éclaire bientôt la lumière de l'ange. S'opposant à Liberté, Lilith affirme :

C'est moi. Je suis la brume et tu n'es que l'étoile ;
La noirceur éternelle et farouche des nuits ;
Je suis la bouche obscure et soufflant sur les phares ;
Va-t'en, malheur à toi, ver luisant qui t'égares¹²⁶⁰ !

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 772.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 913.

¹²⁵⁸ *Ibid.*, p. 915.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 923.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 925.

Perdant contre l'ange, ce personnage ne meurt pas, mais disparaît progressivement dans la matière, comme la nuit cédant la place à l'aurore.

Ô vision terrible et sublime ! à mesure
Que l'astre grandissait, la larve décroissait ;
L'ardent grossissement de l'étoile poussait
Lilith-Isis vers l'ombre, et mêlait à la fange
Le fantôme rongé par la clarté de l'ange ;
Les rayons dévoraient l'affreux linceul flottant ;
L'étoile aux feux divins, plus large à chaque instant,
Météore d'abord, puis comète et fournaise,
Fondait le monstre ainsi qu'un glaçon dans la braise¹²⁶¹.

Par un effet d'harmonie imitative, les allitérations des sifflantes évoquent la fonte progressive du personnage. Contrairement aux créatures qui l'entourent, Lucifer n'est donc pas blessé par l'ombre (dont il n'est pas la source). Celle-ci correspond plutôt à un espace métaphysique qui reflète les fautes du personnage. Lui-même, comme le rappelle Liberté, est *Lucifer*, l'ange déchu qui avait pour attributs la lumière, capable de surpasser celle des astres :

Et l'aube en te voyant s'écriait : Je suis noire !
Tu passais au milieu d'un ouragan de gloire,
Les éthers t'attendaient pour devenir azurs,
Les univers naissaient, prodigieux et purs,
Avec des millions de fleurs et d'étincelles,
Dans un rythme marqué par tes battements d'ailes ;
Tu faisais, en fixant sur eux ton œil charmant,
Reculer les soleils dans l'éblouissement¹²⁶² [...].

Or l'ambiguïté de la figure satanique, esprit lumineux perdu dans les profondeurs de l'ombre, permet sa rédemption finale que le poète décrit comme un retour vers la lumière. Dans « Dieu parle à l'infini », dernière section de *La Fin de Satan*, le divin consacre en ces termes, par des paroles performatives, la fin de son supplice :

L'archange ressuscite et le démon finit,
Et j'efface la nuit sinistre, et rien n'en reste.
Satan est mort, renais, ô Lucifer céleste !
Viens, monte hors de l'ombre avec l'aurore au front¹²⁶³.

En réalité, comme le rappelle Paul Zumthor, Hugo ne croit pas à l'existence de Satan tel qu'il est défini par la tradition théologique. Le critique affirme qu'en ce qui concerne le judaïsme, Hugo

ne s'attache qu'à l'aspect cosmologique et théurgique de ces doctrines. Son porte-parole dans *Dieu, la Lumière*, insiste sur le problème de Satan, comme s'il

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 926.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 928.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 940.

importait sur ce point avant tout de donner un démenti aux religions imparfaites qui brisent l'unité du cosmos en posant une limite à la miséricorde de Dieu¹²⁶⁴.

De fait, Hugo, fervent adepte de la philosophie du Progrès, refuse de croire en l'existence du mal, et *a fortiori* en l'Enfer. C'est ce que suggère la phrase du penseur de *L'Âne* (« Et même par le mal, [...] ô Kant, nous avançons¹²⁶⁵ »), et ce que confirme l'Ange du poème « Dieu » dans le recueil du même nom :

[...] l'enfer est une éclipse :
Le mal passe, Dieu luit¹²⁶⁶ !

La représentation binaire du cosmos, dans la poésie et les écrits philosophiques de Hugo, repose donc sur une conception métaphysique de la lumière astrale, métaphore d'une description normative du monde. La dialectique de l'ombre et de la lumière peut servir de base à la « religion astronomique » de Hugo, pour reprendre les mots de Pierre Albouy. Cette dialectique organise l'univers spirituel du poète, tel qu'il est représenté dans son œuvre, et en particulier dans la trilogie inachevée dont faisait partie la *Légende*. L'ombre et la lumière sont les deux visages complémentaires de la vie terrestre et supra-terrestre. Elles sont aussi l'image de la qualité morale des personnages. Ainsi, les prophètes apparaissent comme des êtres lumineux et étoilés, tandis que les proscrits et les mauvais sont des âmes d'ombre et de nuit. Mais les uns ne vont pas sans les autres, et l'ombre est nécessaire au jour pour qu'il soit. Deux éléments sont donc transposés sur le plan poétique et cosmique : le modèle du système manichéen, définissant la vie morale des êtres comme un combat, mais aussi une certaine tradition de l'iconographie chrétienne, qui représente les saints entourés du halo lumineux, ou qui suppose la réincarnation des justes dans les étoiles du firmament. Hugo reprend à sa façon ces traditions visuelles et les amplifie, les généralise, leur donne une dimension cosmique, métaphorique et concrète.

Mais cette complémentarité de l'ombre et de la lumière, dans la figuration symbolique de la moralité humaine, cache une conviction possiblement contradictoire, qui se résout à l'échelle de l'éternité. Nous l'avons vu, Hugo ne croit pas à l'Enfer¹²⁶⁷ ; la mise en scène de Satan ne sert qu'à symboliser le mal présent dans l'ordre du monde, destiné à disparaître sous l'effet d'un permanent progrès. Mais, dans la huitième section de *Dieu* intitulée « La Lumière », Hugo va plus loin encore : l'esprit qui révèle au poète la nature du divin proclame sur le même ton l'inexistence paradoxale de la nuit.

¹²⁶⁴ P. Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, Paris, Robert Laffont, 1946, p. 262.

¹²⁶⁵ V. Hugo, *L'Âne*, *op. cit.*, p. 164.

¹²⁶⁶ V. Hugo, *Dieu*, *op. cit.*, p. 1100.

¹²⁶⁷ Nous renvoyons à la n. 689 du chapitre 4 (p. 229). Voir aussi ces vers de Hugo dans *Dieu* : « Puisque le paradis qu'il doit être rayonne, / La chenille n'est pas, l'enfer n'existe point. » V. Hugo, « Dieu », *Dieu*, *op. cit.*, p. 1110. Nous renvoyons à nouveau à P. Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, *op. cit.*, p. 263-267.

— Ô ténèbres ! sachez ceci : la nuit n'est pas.

Tout est azur, aurore, aube sans crépuscule,
Et fournaise d'extase où l'âme parfum brûle.
[...] La constellation dans l'illusion rampe ;
Le plein midi n'aurait que faire d'une lampe ;
Tout rayonnement vient du centre et du milieu ;
Comme il n'est qu'une aurore, il n'est qu'un soleil, Dieu,
Qui pour les yeux de chair, couverts de sombres voiles,
Pleut le jour en rayons et la nuit en étoiles.
L'âme est l'œil, il est l'astre. Elle ne voit que lui¹²⁶⁸.

La religion de lumière que décrit Hugo dans ses poèmes n'en fait pas, bien entendu, un adepte de la religion solaire selon la mythologie antique. Le soleil qu'il évoque n'est pas celui de notre système planétaire, ni même celui d'autres galaxies. Il est un astre abstrait et métaphysique, image d'une supériorité morale et religieuse. De fait, ce passage montre bien que la lumière stellaire n'est pas comparable à celle, désincarnée, du divin¹²⁶⁹. Pourtant, le dieu de Hugo n'est pas qu'une présence métaphorique, à mi-chemin de l'abstraction et de la figuration stellaire. Il est un lien qui tient ensemble la Création à toutes les échelles de l'existence. Or, comme dans le *Nouveau Testament*, le Dieu de Hugo est, à tous égards, un Dieu d'amour. Ce sentiment, auquel le poète donne une importance métaphysique fondamentale, n'est pas une interprétation personnelle de la charité chrétienne. Il ne se réduit pas non plus à la seule sexualité astrale de Fourier, ou à l'amour créateur de Reynaud¹²⁷⁰. Il condense plutôt toutes les formes possibles de l'Amour, principe organisateur du cosmos.

4. *La loi d'amour*

L'univers de Hugo est un monde plein, anthropomorphique et moral, dans lequel les astres comme les hommes sont mus par des affects, des aspirations métaphysiques et spirituelles. Conçues comme des êtres à part entière, les planètes et les étoiles sont également déterminées par leur proximité ou leur éloignement par rapport au divin qui contient le principe de l'unité universelle. Cette unité s'exprime dans la grande loi organisatrice du cosmos : l'amour. L'idée est notamment formulée par la « bouche d'Ombre », dans les dernières séances des tables de Jersey :

¹²⁶⁸ V. Hugo, « Dieu », *Dieu, op. cit.*, p. 1108-1109.

¹²⁶⁹ La dernière section du poème qui suit « La Lumière », intitulée « Ce qui n'a pas encore de nom » est sous-titrée *Deux*. Un seul vers la constitue : « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir. » Là encore, ce n'est pas la couleur lumineuse qui caractérise Dieu, mais plutôt un composé d'abstraction géométrique et physique. La lumière divine peut être représentée par un point, même noir, ce point étant probablement l'image de « l'atome éternel » dont découle la création, à laquelle s'identifie le divin. Cette image rejoint donc celle du Dieu-équation X.

¹²⁷⁰ « Dieu ne crée ce qu'il aime et non ce qu'il déteste. » J. Reynaud, *Terre et ciel, op. cit.*, p. 180.

Ô savants, au-dessus de vos calculs il y a l'unité. L'unité est le total de Dieu. Il n'y a pas de chiffre mille, il n'y a pas de chiffre cent, il n'y a pas de chiffre dix, il n'y a pas de chiffre deux ; Dieu ne compte que jusqu'à un. Le ciel est une immense constellation. Il n'y a pas deux groupes d'astres ; il n'y en a qu'un.

Amour, amour, tu es la solution suprême, tu es le dernier chiffre, tu es le milliard de Dieu et le total prodigieux que forment dans le firmament étoilé tous ces zéros éblouissants¹²⁷¹.

L'amour est en effet évoqué comme la puissance régulatrice du cosmos dans « La Terre », un des premiers poèmes de la *Légende des siècles*. Il y apparaît comme un principe universel permettant l'union de toutes les échelles du cosmos, depuis les hauteurs du ciel jusqu'aux profondeurs terrestres :

La terre aime ce ciel tranquille, égal pour tous,
Dont la sérénité ne dépend pas de nous,
Et qui mêle à nos vils désastres,
À nos deuils, aux éclats de rires effrontés,
À nos méchancetés, à nos rapidités,
La douceur profonde des astres¹²⁷².

Évoquant le pouvoir harmonieux de la Terre sur les arbres et les plantes, il ajoute : « Car l'équilibre, c'est le bas aimant le haut¹²⁷³ ». L'amour organise donc la vie sur Terre, non seulement sur le plan politique, mais aussi à l'échelle organique et biologique, en guidant l'apparition de la vie. Il régit encore les mouvements des planètes et des astres, mus par la solidarité, comme le suggère ailleurs le poème « Le Titan » où les astres « portent secours » dans le firmament, et comme l'avait annoncé la Mort durant une séance des tables de Jersey. L'amour est enfin le principe créateur du divin : il le définit et en constitue l'essence. Dans « Les paroles du docteur de la loi », poème de *La Fin de Satan*, le théologien est contredit par un homme « de douze hommes suivi ». S'opposant au discours haineux du docteur qui appelle à un anathème sanguinaire sur les partisans d'autres religions, celui qu'on devine être Jésus répond : « Toute la loi d'en haut est dans un mot : aimer. »¹²⁷⁴ On trouve une idée semblable dans la bouche de l'esprit, à la section « La Lumière » du poème « Dieu » précédemment évoqué. L'amour y est une preuve de l'existence du divin : « Aimer ! être, c'est aimer. / Il est¹²⁷⁵. » Enfin, même lorsque Dieu est comparé à un principe mathématique désincarné, le lien qui l'attache à notre univers est encore un lien d'amour : « Et toute cette algèbre en tendresse se fond¹²⁷⁶. »

¹²⁷¹ G. Simon, *Les Tables tournantes de Jersey, op. cit.*, p. 347.

¹²⁷² V. Hugo, « La Terre », *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 15.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁷⁴ V. Hugo, « Le docteur de la loi », *La Fin de Satan, op. cit.*, p. 824-825.

¹²⁷⁵ V. Hugo, « Dieu », *Dieu, op. cit.*, p. 1106.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 1105.

Or ce sentiment, qui régit aussi bien la gravitation que le lien entre les astres, leurs habitants et Dieu, n'est pas nécessairement abstrait. Au contraire, comme dans l'attraction passionnée fouriériste, l'amour cosmique peut être évoqué en termes sexuels et anthropomorphiques. Dans « Là-Haut », le vol de la comète, « fille publique¹²⁷⁷ » du ciel, est un parcours érotique, justifié par un mythe explicatif : l'astre échevelé serait une ancienne étoile, ayant brisé les chaînes de la gravitation pour raviver les accouplements sidéraux et observer les naissances d'étoiles ou de planètes.

Elle a voulu chercher, trouver, songer, connaître,
Voir des mondes enfants, tâcher d'en faire naître,
Aller jusqu'en leur lit provoquer les soleils,
[...] Elle a voulu goûter l'âcre extase du couple¹²⁷⁸ [...].

Allégorie de l'émancipation révolutionnaire, elle libère les instincts sexuels à l'échelle de l'univers et apparaît comme une force positive de renouvellement du cosmos. La sexualité cosmique n'est pas synonyme de dépravation, mais de fécondité. Dans une perspective plus païenne que catholique, elle symbolise également la loi d'amour imposée par le divin. Répondant à Vesta, étoile du nom de la vierge déesse du foyer dans l'Antiquité romaine, la comète revendique le pouvoir de vitalité qui lui est accordé par Dieu et qu'elle dispense dans sa course :

Et Dieu vit que l'amour est un besoin qu'on a,
Et que sans lui le monde a froid ; il m'ordonna
D'aller incendier le gouffre où tout commence,
Et Dieu mit la sagesse où tu vois la démence.
Depuis ce jour-là, j'erre et je vais en tous lieux
Rappeler à l'hymen les mondes oubliés.
J'illumine Uranus, je réchauffe Saturne,
Et je remets du feu dans les astres ; mon urne
Reverse un flot d'aurore aux fontaines du jour ;
[...] J'éveille du chaos le rut démesuré ;
[...] De mes accouplements l'espace est ébloui ;
[...] Et je me prostitue à l'infini, sachant
Que je suis la semence et que l'ombre est le champ ;
De là les mondes ; Dieu m'approuve quand j'ébauche
Une création que tu nommes débauche.
Celle qui lie entre les univers, c'est moi¹²⁷⁹ [...].

Mais la comète n'a pas le monopole de ces accouplements. Dans « Abîme », dernier poème de la *Légende*, la Voie lactée affirme également qu'elle est le creuset des « effluves premières » dans lesquelles se multiplient les mondes, guidés par une loi d'amour sexualisée¹²⁸⁰ :

¹²⁷⁷ V. Hugo, « Là-Haut », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 493.

¹²⁷⁸ *Ibid.*, p. 492.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 493.

Un groupe d'univers, en proie aux passions,
Tourne autour de chacun de mes soleils de flammes ;
Dans chaque humanité sont des cœurs et des âmes,
Miroirs profonds ouverts à l'œil universel,
Dans chaque cœur l'amour, dans chaque âme le ciel !
Tout cela naît, meurt, croît, décroît, se multiplie¹²⁸¹.

Avec provocation, Hugo semble subvertir la notion de charité chrétienne en dénonçant par le récit l'inanité de certains interdits du dogme chrétien. Si le poète ne conçoit pas l'existence de l'Enfer, il ne croit pas non plus en le péché originel ou le péché de chair : sa religion n'est pas contraire à l'ordre matériel du monde. Comme le précise la comète, mandatée par Dieu pour féconder l'univers, son trajet est « à la fois idéal et réel¹²⁸² ». L'ordre spirituel ne condamne donc que la noirceur morale, et la faute n'est jamais que métaphysique. Par conséquent, dans le cosmos de Hugo, tous les êtres de la Création dépendent de la bienveillance divine, du ver de terre à l'étoile, du crapaud au poète ; il n'est pas de sous-espèce, ni de sur-espèce, sauf pour les prophètes et les génies, supérieurs par leurs qualités visionnaires et morales. La sexualité n'est donc pas exclue de la religion d'amour qui traverse et organise le cosmos. Au contraire, elle en est l'expression la plus achevée et permet la réunion de plusieurs ordres de réalité, entre abstraction divine et matérialité incarnée dans les entités de l'univers – dont l'homme fait partie.

À l'issue de ce parcours dans la poésie cosmologique de Hugo, émerge le principe majeur qui nous semble guider ses représentations de l'univers : la pensée de synthèse, c'est-à-dire la réduction du multiple dans l'unité et la complémentarité des images, des références, des idées et des savoirs. Paradoxalement, cette unité s'exprime dans le foisonnement des textes comme des intertextes. Mais s'en dégage une cosmologie à valeur métaphysique revendiquée, en faveur d'un mystère nécessaire aux représentations du divin que ni le dogme religieux, en lequel on ne croit plus, ni la science qui désenchante ne peuvent préserver. Hugo trouve une solution à la perte supposée d'une représentation idéale de la nature dans une cosmologie syncrétique, accueillant toutes les représentations mythologiques et religieuses, au nom d'une valeur heuristique de l'image. La voix oraculaire du poète traduit l'ordre du monde, non pas pour écrire une nouvelle Bible à laquelle il faudrait se soumettre, mais pour emporter le lecteur dans le mouvement progressif vers le vrai, cet horizon lumineux au sommet du mur des siècles.

Dans cette perspective, Hugo dialogue avec les poètes précédemment évoqués, qui sont tentés par diverses cosmologies et proposent d'autres modèles de l'univers, d'autres représentations

¹²⁸⁰ Voir P. Albouy, *La Création mythologique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 383.

¹²⁸¹ V. Hugo, « Abîme », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 745.

¹²⁸² V. Hugo, « Là-Haut », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 494.

métaphysiques, mêlant angélisme et spiritisme, science et foi, philosophie et astronomie. Plutôt que de s'appuyer sur les formes traditionnelles de l'univers selon la religion (comme le font les conciliateurs) ou selon les savoirs positifs (comme le font les poètes scientifiques), il s'agit de lutter contre le *topos* d'un désenchantement du monde avec d'autres armes que celles, toutes trouvées, des institutions, qu'il s'agisse de l'Église ou des Académies. Gustave Rousselot, Jean Rameau, et à sa façon, Victor Hugo, se font indirectement les apôtres d'une contre-culture cosmologique, en marge des discours légitimes. Ils emploient les armes de la rhétorique et des pseudo-sciences auxquelles on accorde un crédit certain, et affichent une confiance en le progrès des sciences pour faire basculer le mystère (galvanique, électrique, magnétique, etc.) dans le sens d'une maîtrise prométhéenne de la nature. Il ne s'agit pas de prouver ni de renoncer à Dieu, mais, au contraire, de lui restituer une part d'inconnu nécessaire à la foi.

Or celle-ci n'est pas un savoir au sens où l'entend la science positive, mais un acte de croyance et, pour Hugo, une intuition légitime. Superposer les mythologies, les métaphores, les connaissances, les religions, dans la *Légende des siècles* comme ailleurs, c'est faire ressortir par le palimpseste des cultures une vérité sur l'organisation du cosmos.

Partie III
UNE NOUVELLE MYTHOLOGIE DE
LA NUIT :
LE PARADOXE DES REDÉCOUVERTES

Chapitre 7

Les territoires mythologiques de la poésie du ciel : avant-propos pour une cartographie

La mythologie, insensée et délirante en apparence, est un récipient de réalité. Histoire, géographie, géométrie, mathématique, nautique, astronomie, physique, morale, tout est dans ce réservoir, et toute cette science est visible à travers l'eau trouble des fables.

V. Hugo
(*Promontorium Somnii*, 1864)

Si la cosmologie touche à la question de Dieu par les enjeux métaphysiques qu'elle convoque, elle concerne aussi la mythologie par tradition culturelle et littéraire. En effet, c'est par les mythes qu'est instauré un premier lien pérenne entre le langage poétique et la description du fonctionnement de l'univers, sur les modèles définis par Hésiode, Homère, Ovide ou Virgile, dont de nombreux objets célestes gardent la trace. Dans la *Théogonie* ou les *Métamorphoses*, les aventures des dieux du paganisme expliquent les étapes de la création du monde et son fonctionnement sur un mode narratif (l'histoire de Proserpine donnant la cause de l'alternance des saisons, celle de Callisto expliquant l'apparition de la Grande Ourse¹²⁸³) ou allégorique (la Nuit enfantant d'elle-même le Sommeil « et la foule des songes¹²⁸⁴ »). Jusque-là, nous employons le mot « mythe » au sens où le définissent la plupart des dictionnaires au XIX^e siècle, qui le restreignent aux récits du panthéon grec et latin. Il est clair que cette conception limitée est insuffisante pour rendre compte du phénomène mythologique en général, et durant notre période en particulier. Les débats relatifs à la définition du mythe, qui ont marqué l'anthropologie, l'ethnographie et la littérature depuis les années 1950, le montrent bien¹²⁸⁵.

¹²⁸³ Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. J.-P. Néraudau, Paris, Gallimard, 1992, chant V, v. 431-568, p. 180-185.

¹²⁸⁴ Hésiode, *La Théogonie*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869, v. 211-232, p. 10.

¹²⁸⁵ Pour un aperçu synthétique de ces débats, voir P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », [in] *Littérature*, Paris, Armand Colin, 1984, n° 55, p. 112-126 ; P. Brunel, *Mythocritique*, Paris, PUF, 1992 ; V. Gély, « Mythes et littératures : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 2004/03, n° 311, p. 329-347 ; F. Monneyron et J. Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 2012 ; etc.

En ce qui concerne les liens entre le mythe et la littérature, les travaux fondateurs de Claude Lévi-Strauss et Mircéa Éliade ont posé des jalons incontournables – bien que dépassés par des études plus récentes sur le mythe littéraire. L'un et l'autre, dans des perspectives différentes, ont fait du mythe un invariant culturel¹²⁸⁶. Selon Éliade en particulier, la mythologie désignerait un ensemble de récits fondateurs situés dans une temporalité primordiale, narrants l'irruption du surnaturel et du sacré au sein du réel dans le but d'expliquer un phénomène, un objet ou une institution humaine. Tout mythe serait donc cosmogonique et, par là même, « solidaire de l'ontologie »¹²⁸⁷. La transposition littéraire de ce type de récit s'apparenterait alors à une dégradation du sacré vers le profane¹²⁸⁸. Au contraire, les critiques plus récentes de Jean-Pierre Vernant, Philippe Sellier, Pierre Brunel ou Jacques Boulogne¹²⁸⁹ refusent une définition ontologique du mythe qui en ferait « un genre littéraire » ou « une catégorie de la pensée »¹²⁹⁰ et s'élèvent contre une confusion des niveaux d'analyse¹²⁹¹.

Une dichotomie tend donc à s'imposer entre les « mythes ethnographiques », récits fondateurs relevant de la théorie élaborée par Éliade, et les « mythes littéraires », caractérisés par une utilisation généralement consciente des registres de la « fable » et une « riche *surdétermination* des maillons du scénario¹²⁹² », dans les mots de Philippe Sellier. André Siganos précise encore ce

¹²⁸⁶ C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, [1958] 1996 ; M. Éliade, *Le Profane et le sacré*, Paris, Gallimard, 1957 ; *id.*, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

¹²⁸⁷ M. Éliade, *Le Profane et le sacré*, *op. cit.*, p. 84-86.

¹²⁸⁸ M. Éliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 12. Dans une certaine mesure, le théoricien Northrop Frye reprend cette idée dans *Anatomie de la critique*, lorsqu'il considère les mythologies et la Bible comme une « grammaire des archétypes de la littérature », celle-ci se définissant alors comme un dérivé de mythes « auxquels on ne croit plus » (trad. G. Durand, Paris, Gallimard, [1957] 1969, p. 165 et 19).

¹²⁸⁹ J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965 ; *id.*, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990 ; *id.*, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996 ; J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, vol. 1 et 2 ; P. Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003 ; P. Brunel, *Mythocritique*, *op. cit.* ; J. Boulogne, *Les Systèmes mythologiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997. Voir aussi la bibliographie très développée de V. Gély dans « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *loc. cit.* et *id.*, *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1998.

¹²⁹⁰ V. Gély, « Mythes et littérature : perspectives actuelles », *loc. cit.*, p. 330-331.

¹²⁹¹ Dans *Mythocritique*, Pierre Brunel affirme notamment la nécessité d'éviter certains écueils afin de poser les bases d'une analyse comparatiste fiable : « confusion des termes, confusion des orientations de recherche (étude d'une filiation ou étude d'un ensemble), confusion des points de départ (rite dont le mythe est l'envers, premier “chef-d'œuvre” qui a lancé une fortune littéraire, archétypes), confusion des perspectives (fidélité au mythe ou beauté de l'œuvre), confusion des valeurs (vérité d'une version du mythe ou mensonge de tout mythe). Préalablement à toute enquête tâtonnante dans la poussière des bibliothèques, le comparatiste doit définir son objet, les termes qu'il emploie et se définir lui-même. » À ce titre, Denis de Rougemont, auteur d'une analyse mythocritique transversale de l'histoire de Tristan et Yseut dans *L'Amour et l'Occident* (publié en 1939 en langue originale et en 1972 pour l'édition française définitive), lui semble être un contre-modèle absolu. *Op. cit.*, p. 27-37.

¹²⁹² P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *loc. cit.*, p. 121. Voir aussi la distinction antérieure tracée par Pierre Albouy entre « mythe » et « mythe littéraire » dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 9.

partage en distinguant les « mythes littérisés », textes fondateurs appartenant à une culture collective orale et ancienne, et les « mythes littéraires » nouveaux, ne reposant sur aucun hypotexte connu¹²⁹³.

Donner un cadre conceptuel clair à toute étude savante sur ces enjeux est une nécessité critique. Pourtant, la présence mythologique dans la poésie du ciel au second XIX^e siècle s'accommode mal de catégories rigides, notamment parce que les textes concernés se situent à la charnière d'un ensemble de mutations, au sein desquelles le phénomène mythologique est parfois central, mais aussi fréquemment instrumentalisé. D'une part, au XIX^e siècle, le partage des domaines du mythe, de la littérature et de la religion fait l'objet de négociations qui, comme nous l'avons vu plus tôt sur d'autres sujets, brouillent les frontières entre ces discours.

La relative confusion qui caractérise la cartographie mythique tient à de nombreux facteurs. On citera d'abord un phénomène de renouvellement et de prolifération de la matière mythologique, due à la découverte des textes sacrés de l'Orient qui font leur entrée en littérature. À cela, on peut ajouter la promotion mythologique de la science comme une nouvelle forme de religiosité profane¹²⁹⁴ ; la complexité croissante des statuts des mythes hérités de l'Antiquité, ainsi que des méthodes d'analyse qui leur sont appliquées ; enfin, la complémentarité ambivalente des procédés rhétoriques propres à la poésie mythologique, fondée sur un tuilage textuel et référentiel établissant une relation de continuité entre le substrat mythique et d'autres catégories débattues, telles que le symbole ou l'allégorie.

Dans ce cadre, l'opposition aujourd'hui acquise entre « mythe littéraire » et « mythe ethnographique » peut apparaître sous un jour moins net dans les poèmes cosmologiques de cette période, un flou lié à la nouvelle mission sacerdotale et heuristique que certains auteurs définissent pour la poésie moderne. Cette distinction ne suffirait donc pas à expliquer la façon dont la poésie s'approprie ou réinvente une mythologie cosmologique pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, au moment de la double mise en cause des modèles antiques et des procédés rhétoriques qui leur sont associés. À une définition intemporelle du *mythe*, nous préférons donc la notion de *mythologie*, ici entendue comme un objet pluriel au nom duquel le sujet cosmologique subit des transformations poétiques ambivalentes. Un bref parcours des destinées du mot permettra de clarifier la terminologie employée dans les chapitres qui vont suivre.

Comme Furetière deux siècles plus tôt, Littré et d'autres auteurs de dictionnaires usuels rapportent presque exclusivement le mythe à la « fable », ensemble de récits chimériques portant

¹²⁹³ A. Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993, p. 23-32.

¹²⁹⁴ Voir M. Éliade, *Le Profane et le sacré*, *op. cit.*, p. 12 et G. Carnino, *L'Invention de la science*, *op. cit.*, p. 204-209.

sur les actions des dieux et révélant l’imaginaire des Anciens¹²⁹⁵. Pourtant, en dehors des dictionnaires, l’idée que les récits mythologiques sont porteurs de savoirs sur le monde et témoignent des connaissances cosmologiques des Anciens (en dépit de leur caractère fictif) est un *topos* des définitions savantes, au moins depuis le XVIII^e siècle¹²⁹⁶. Dans l’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert, Jaucourt considère d’abord le mythe comme « l’histoire fabuleuse des dieux, des demi-dieux et des héros de l’Antiquité », fournissant des renseignements sur les usages de la « religion païenne ». Cependant, pour les « modernes », ces récits sont bien plus qu’une source d’inspiration utile aux poètes comme aux artistes : « sous l’enveloppe des fables », ils sont également des témoignages « [d]es idées que[e les Grecs] [...] avaient sur la Physique, et sur les autres objets relatifs à la nature et à la Philosophie¹²⁹⁷ ». Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, cependant, la question se complexifie avec l’émergence du Romantisme européen. En effet, les mythes voient leur statut évoluer au sein de la nouvelle répartition des domaines de compétence et des discours, entre science, littérature et religion. Mais la caractérisation du mythe subit aussi des mutations majeures, relatives à des catégories poétiques voisines ou endogènes telles que le symbole et l’allégorie, ayant en partage une même valeur explicative ou illustrative.

D’une part, l’analyse des mythes de la tradition antique participe à l’élaboration d’un nouveau partage des disciplines, dans le cadre de l’émergence de critères scientifiques durables aux alentours des années 1830. La plupart des commentateurs s’accordent alors sur l’idée que les mythes sont enfin devenus un sujet d’étude pour la science au XIX^e siècle¹²⁹⁸. En réalité, dès l’âge classique, la mythologie est définie en termes généraux comme un objet d’investigation et de savoir¹²⁹⁹. Plus

¹²⁹⁵ Pour l’Académie française, c’est une « particularité de la fable » (*Dictionnaire de l’Académie française*, 6^e édition, 1832-1835, vol. 2, p. 249) ; pour le Littré, le mythe est un « récit composé d’éléments purement divins, sans fond historique, au moins pour le principal », ou encore un « récit relatif à des temps ou à des faits que l’histoire n’éclaire pas » (*Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, vol. 3, p. 271).

¹²⁹⁶ Cette idée apparaît déjà dans le *De natura deorum* de Cicéron, où le stoïcien Balbus explique : « Mais ce qui a encore multiplié beaucoup les Dieux, c’est qu’on a personnifié diverses parties de la nature. Les fables de nos poètes, toutes nos superstitions viennent de là. Après Zénon, qui a traité cette matière le premier, Cléanthe et Chrysippe l’ont expliquée plus au long. [...] Sous ces fables impies se cache un sens physique assez beau. » [*Alia quoque ex ratione et quidem physica magna fluxit multitudo deorum, qui induti specie humana fabulas poetis suppediterunt, hominum autem vitam superstitione omni refererunt. Atque hic locus a Zenone tractatus post a Cleanthe et Chrysippo pluribus verbis explicatus est. [...] [P]hysica ratio non inelegans inclusa est in impias fabulas.*] [*In Œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils & C^{ie}, 1969, vol. 4, p. 122. Pour une analyse des définitions du mythe et de l’allégorie dans l’Antiquité, voir J. Pépin, *Mythe et allégorie*, Paris, Études augustiniennes, [1958] 1976.

¹²⁹⁷ L. de Jaucourt, « Mythologie [Belles-Lettres] », *Encyclopédie*, *op. cit.*, vol. 10, p. 924-925. Orthographe modernisée.

¹²⁹⁸ Voir par exemple, dans la revue de l’*Athenaeum français*, un article de Charles Asselineau : « La mythologie, elle aussi, est entrée dans le domaine de la science ; elle ne peut plus être réellement intéressante que par l’érudition. » (7 juillet 1855, p. 560)

¹²⁹⁹ À titre d’exemple, Noël Le Comte fait paraître au début du XVII^e siècle une *Mythologie, c’est-à-dire explication des Fables ; contenant les généalogies des dieux, les cérémonies de leurs sacrifices ; leurs*

tard, dans l'*Encyclopédie*, Jaucourt mentionne les querelles qui divisent les « Mythologistes », fondateurs de « systèmes » d'analyse et « peu d'accord entr'eux à l'égard des explications de détails ». Quant à la « mythologie », l'auteur la considère avant tout comme « la branche la plus grande de l'étude des Belles-Lettres »¹³⁰⁰. Parce que le nouveau visage de la « science » hérité du positivisme n'émerge qu'au XIX^e siècle, l'idée que la mythologie fasse l'objet d'un intérêt véritablement *scientifique* à partir de cette période peut apparaître comme une tautologie. Il serait plus juste de parler d'une invention de sciences nouvelles (comme la philologie) fondées sur une pratique déjà établie de l'analyse des mythes, renouvelée par des méthodes inédites systématisées ou des outils critiques modernes tels que la linguistique. Entre la *Symbolique* de Creuzer et la *Mythologie comparée* de Müller, le phénomène mythologique semble pour beaucoup avoir réussi sa « transition positive » à l'épreuve de la méthode comparatiste : il est devenu un objet d'investigation rationnelle, inscrit aussi bien dans la sphère des lettres qu'au sein de l'arbre des savoirs scientifiques. L'émergence de ces nouvelles formes d'explorations mythologiques au XIX^e siècle, parallèlement à l'invention de la critique littéraire¹³⁰¹, ouvre la voie à une interprétation poétique des mythes, particulièrement féconde à compter des années 1930¹³⁰².

Sur le plan des classifications rhétoriques, d'autre part, la mythologie subit le contrecoup d'une querelle poétique parallèle, portant sur la distinction et la valeur du symbole et de l'allégorie. L'un et l'autre sont des tropes visant à représenter de façon synthétique ou concrète des réalités abstraites. Dans l'*Encyclopédie*, par exemple, l'abbé Edme-François Mallet fait de l'allégorie une des formes du symbole, et la définit comme « une métaphore continuée¹³⁰³ ». Cette formule est conservée par tous les grands dictionnaires du XIX^e siècle¹³⁰⁴, et fait donc de ces deux procédés des alliés de la rhétorique des mythes, dissimulant sous les récits fabuleux des enseignements moraux ou cosmologiques. La filiation trouble du symbole, de l'allégorie et du mythe est encouragée par le développement des mythocritiques savantes : dans la *Symbolique*, parue entre 1810 et 1812, Creuzer définit le mythe comme un réseau de symboles, signifiant les phénomènes naturels sur la base desquels étaient bâties les religions anciennes ; quarante ans plus tard, la *Mythologie comparée* de Max Müller considère cette fois les récits mythologiques comme des « métaphores »

gestes ; aventures ; amours ; et presque tous les préceptes de la Philosophie naturelle et morale, trad. J. de Montlyard, Lyon, Paul Frelon, 1607 (orthographe modernisée).

¹³⁰⁰ L. de Jaucourt, « Mythologie [Belles-Lettres] », *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 10, p. 924.

¹³⁰¹ Voir Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

¹³⁰² P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *loc. cit.*, p. 112-113.

¹³⁰³ E.-F. Mallet, « Allégorie », *Encyclopédie, op. cit.*, vol. 1, p. 280.

¹³⁰⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835, *op. cit.*, vol. 1, p. 154 ; É. Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, vol. 1, p. 109 ; etc.

lexicalisées, désignant originellement les grands cycles cosmiques¹³⁰⁵. En dépit des codes iconiques qui la caractérisent, l'allégorie tend donc également à se rapprocher du mythe dont elle serait un procédé voisin, voire interne. Réciproquement, le mythe, associé au symbole ou à la métaphore, étend peu à peu son domaine au-delà d'un vivier clos de récits hérités de l'Antiquité gréco-latine.

Cette ambiguïté est à l'origine d'un débat sur la valeur de l'allégorie, fondamental pour la défense de l'esthétique romantique, et dont les conséquences sont majeures pour la poésie cosmologique jusqu'au Symbolisme. C'est en Allemagne en particulier que s'impose une distinction normative entre le symbole et l'allégorie. Laurent Margantin, dans un article sur « L'allégorie romantique », montre comment Goethe s'oppose à Schiller en proclamant l'infériorité de l'allégorie, considérée comme un ensemble d'images codées. Celle-ci ne serait qu'un « exemple de l'universel », par opposition au symbole exprimant la « véritable nature de la poésie »¹³⁰⁶. Par suite, Schelling – qui reste un partisan du symbole –, propose une nouvelle définition du mystère de l'allégorie capable d'exprimer symboliquement l'Absolu, cette raison divine du monde au sein de laquelle le macrocosme et le microcosme correspondent. Dans les mots de Margantin, l'allégorie est donc le « trope romantique » par excellence, ayant pour fonction de « représenter l'irreprésentable, de lui rendre une présence à la fois fragmentaire et fugace »¹³⁰⁷. En somme, la valeur herméneutique de l'allégorie, comprise moins comme un genre reposant sur des codes figés que comme un mode d'expression et d'interprétation poétiques, l'inscrit dans le programme de la *Naturphilosophie*, appelant à l'élaboration d'une mythologie moderne adaptée aux nouvelles conceptions de la Nature¹³⁰⁸.

À partir de là, une dichotomie semble s'instaurer entre les poètes et les analystes savants, philologues, mythologues et critiques s'exprimant dans la *Revue des deux mondes*, le *Journal des savants* ou l'*Athenaeum français*. Pour ces derniers, la mythologie continue de désigner les récits fabuleux appartenant aux registres virtuellement fermés de l'Antiquité, distincts du procédé poétique et artistique de l'allégorie. Le symbole serait, quant à lui, une catégorie de l'esprit à l'intersection de ces deux réalités¹³⁰⁹. Dans ce cadre, les mythes constituent un ensemble circonscrit

¹³⁰⁵ Ces éléments font l'objet d'un développement spécifique au chapitre 9 (p. 482-485).

¹³⁰⁶ J. W. von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, [in] *Werke*, München, Verlag C. H. Beck, [1981] 2005, p. 471, traduit et cité par L. Margantin, « L'allégorie romantique », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2011/2, n° 152, p. 13.

¹³⁰⁷ Voir L. Margantin, *ibid.*, p. 13-26.

¹³⁰⁸ Voir G. Gusdorf, *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique*, *op. cit.*, p. 54-61 et 328-337 ; *id.*, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1953, p. 27-28 et 287.

¹³⁰⁹ Cette tripartition est un implicite non contesté dans de nombreux articles de critique artistique ou littéraire jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Voir novembre G. Larroumet, « L'art réaliste et la critique », *La Revue des deux mondes*, *op. cit.*, novembre 1892, p. 832-836 ; R. Doumic, « La poétique nouvelle », *ibid.*, juillet 1895, p. 941-942 ; F. Brunetière, « Le Symbolisme contemporain », *ibid.*, mars 1891, p. 681-692 ; etc. Voir aussi le numéro consacré à « L'allégorie » par la revue *Romantisme*, *op. cit.*, n° 152.

de témoignages sur les religions anciennes, ne pouvant s'enrichir que par l'archéologie ou la philologie, par exemple en traduisant les *Védas*. Les philologues se heurtent alors au problème du statut des textes et de l'iconographie bibliques, héritiers de symboles des mythologies antiques, et que mettent indirectement en cause les analyses de Müller. La distinction entre le *mythe* et la *légende* devient, pour eux, cruciale¹³¹⁰.

Pour certains poètes, cependant, la question du rôle et du statut de la mythologie ne se pose pas dans les mêmes termes. En effet, le Romantisme a durablement bouleversé la définition du mythe, désormais compris non seulement comme un ensemble de motifs légués par la tradition, mais aussi et surtout comme un mode poétique fondamental, qui rejoint la fonction spirituelle du genre. Cette ambivalence explique pourquoi l'esprit d'imitation du classicisme, âge d'or de la réécriture des mythes antiques occidentaux, peut constituer un contre-modèle après le tournant romantique, alors même que le panthéon gréco-latin continue d'apparaître dans les poèmes jusqu'à la fin du siècle¹³¹¹.

Les catégories du mythe, de l'allégorie et du symbole tendent alors à se confondre dans l'élaboration d'une nouvelle voie poétique, ayant pour ambition l'expression suggestive ou synthétique de l'unité du monde. Ainsi, dans le *Poème du haschich*, Baudelaire définit l'allégorie, « ce genre si spirituel », comme « l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »¹³¹². Plusieurs décennies après lui, Mallarmé fait du vers l'expression allégorique de l'Idée, et donne au poète la mission d'inventer les mythes de la modernité au nom d'un pouvoir spirituel fédérateur¹³¹³. Quant à Hugo, dans les *Proses philosophiques* ou *Le Promontoire des songes*, il fonde son programme poétique sur une filiation continue allant du rêve au symbole, et de l'allégorie au mythe, comme autant de formes de la parole messianique dont le poète serait le

¹³¹⁰ Ce problème est au cœur de la controverse relative à la *Vie de Jésus* de Renan (1863), qui fait suite à la *Vie de Jésus* du théologien D. F. Strauss traduite par Littré en 1839. Contrairement à Strauss qui osait ramener l'Évangile aux mythes de l'Antiquité, Renan rapporte plutôt celle-ci à la légende, inscrivant les récits chrétiens dans l'histoire. Pourtant, il ne fait pas moins de la religion l'expression la plus avancée de la poésie à travers les âges. Au moment de l'essor de la philologie, de la mythologie comparée et de l'étude des religions, la question du champ mythologique et du statut de la Bible est loin de faire consensus et alimente le débat religieux. Voir sur ce point E. Caro, « L'idée de Dieu dans une jeune école. M. Renan et M. Taine », [in] *Athenaeum français*, juin-juillet 1857, vol. 32, p. 209-250, en particulier p. 218. Voir aussi F. Laplanche, *La Bible en France entre mythe et critique (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1994, et surtout C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe, vérité*, op. cit. Nous reviendrons sur les analyses de Claude Millet quant aux statuts du mythe et des « légendes » chrétiennes au chapitre 8.

¹³¹¹ De fait, si la pratique de la réécriture des mythes antiques ne disparaît pas, la notion d'allégeance thématique propre aux règles classiques du « bien écrire » n'a plus le même statut pour la génération d'après le Romantisme. Les poèmes de Leconte de Lisle témoignent de ces ambiguïtés, comme nous le verrons au chapitre 8 (p. 451-453).

¹³¹² C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 430. Sur la question de l'allégorie dans l'œuvre de Baudelaire, voir P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Paris, Droz, 1999.

¹³¹³ S. Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Divagations*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 153-159. Voir les commentaires de B. Marchal dans *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 103-188, en particulier p. 186-187.

dépositaire, et au nom d'une hypersignifiante de la poésie¹³¹⁴. C'est en vertu de cette conception large du mythe que les auteurs endossent pleinement et doublement l'*ethos* orphique moderne. Cette posture fait du poète contemporain l'héritier de l'aède antique au nom du pouvoir mythologique de la poésie, capable de traduire les rythmes signifiants du cosmos.

Au XIX^e siècle, la mythologie se situe donc au carrefour de problématiques majeures pour la poésie du ciel : d'une part, celle-ci permet de poser en termes nouveaux la question de l'inscription de savoirs cosmologiques en poésie, car elle peut apparaître comme un modèle de transmission indépendant des catégories du didactisme et des leçons en vers ; d'autre part, les débats relatifs au statut de la mythologie, auxquels un petit nombre de poèmes font allusion¹³¹⁵, rejoignent la délicate question de l'historicité des religions, dont les mythes sont alors considérés comme une manifestation obsolète. Par ailleurs, les bouleversements qui traversent la poésie, la métaphysique et l'épistémologie, provoqués par l'émergence d'une « modernité » littéraire et scientifique, touchent également les représentations culturelles du cosmos et de l'espace sidéral révélé par la nuit. Or les mythologies sont un des fondements de telles représentations.

L'objet de cette troisième partie est donc d'étudier la façon dont une mythologie de la nuit et du cosmos a pris part à ces évolutions, en bénéficiant d'un contexte favorable à tous les renouvellements. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le mythe nous semble désigner avant tout un rapport problématique à la tradition et au langage, lié à des tropes spécifiques et reposant sur une densité de sens – deux éléments susceptibles de guider la poésie sur la voie d'une régénération fondamentale, en la situant sur la zone grise où se rejoignent littérature, religion et imaginaire.

Malgré le caractère possiblement anachronique du terme, étudier l'invention d'une nouvelle *mythologie* de la nuit durant notre période consiste donc pour nous à montrer la façon dont les mythes littéraires (au sens large) prennent en charge le bouleversement des représentations de l'espace cosmique révélé par la nuit. Concernant la terminologie, nous emploierons le terme de *mythe* pour évoquer des schémas narratifs et un personnel divin inspirés (de façon plus ou moins directe) par ceux des récits mythologiques de l'Antiquité gréco-latine, védique ou biblique. Quand nous évoquerons l'*allégorie*, en dépit de la complexité des acceptions et des débats qui caractérisent ce terme, nous nous en tiendrons à une définition simple adoptée par Georges Molinié dans son

¹³¹⁴ Voir par exemple sa définition du drame dans *William Shakespeare* : « [L]e drame fait des types. Une leçon qui est un homme, un mythe à face humaine tellement plastique qu'il vous regarde et que son regard est dans un miroir, une parabole qui vous donne un coup de coude, un symbole qui vous crie gare, une idée qui est nerf, muscle et chair, [...] voilà le type. Ô puissance de la toute poésie ! les types sont des êtres. Ils respirent, ils palpitent, on entend leur pas sur le plancher, ils existent. » [In] *Œuvres critiques, op. cit.*, p. 356.

¹³¹⁵ Voir notamment le recueil d'André Lefèvre, *L'Épopée terrestre* (Paris, Marpon, 1868), sur lequel nous reviendrons dans les chapitres suivants.

Dictionnaire de rhétorique, selon laquelle l'allégorie permet de représenter des sujets abstraits sous une forme concrète au moyen de « tropes continués¹³¹⁶ ». Dans le chapitre 8, nous verrons que la nécessaire refondation des images poétiques et, surtout, des mythes de la cosmologie selon les savoirs modernes, n'implique pas de renoncer à la forme même des récits mythologiques. Au contraire, la poésie du ciel semble partagée entre une difficulté à s'affranchir des modèles antiques, et la tentation de forger de nouveaux récits cosmologiques hors de toute temporalité, en mimant la rhétorique et les structures narratives des mythes. À ce titre, la réécriture des *Védas* apparaît comme une autre voie de renouvellement, ce dont nous rendrons compte dans le chapitre 9. Ces hésitations, ces innovations ou ces contradictions sont les symptômes d'une ambition générale de réhabiliter poétiquement le cosmos, et d'inventer une nouvelle mythologie des cycles universels.

¹³¹⁶ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 42. Pour une analyse plus fine de l'allégorie, outre le numéro de la revue *Romantisme* précédemment cité (note 1301), voir J. Gardes Tamine (dir.), *L'Allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Presses de Provence, 2002, en particulier p. 9-28. Sur les définitions respectives du symbole, de l'allégorie et de la personnification au XIX^e siècle, voir C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe, vérité*, op. cit., p. 68-83.

Chapitre 8

Une mythologie pour la science de l'univers, entre conservatisme et dépassement

Les premiers poètes ont conçu les lois primitives du monde, et leur art s'en est fait des déités : je tâche à rassembler les grands principes de nos connaissances, et à les personnifier poétiquement.

N. Lemercier

(*L'Atlantiade ou la Théogonie newtonienne*, 1812)

À compter de la fin du XVIII^e siècle, la poésie du ciel est partagée entre deux élan contradictoires en ce qui concerne les mythes. D'un côté, de nombreux auteurs persistent à s'inspirer de l'imaginaire cosmologique des mythologies anciennes, qui constituent un socle fondamental des représentations poétiques du cosmos. D'un autre, les mythes antiques apparaissent en décalage non seulement avec l'évolution des conceptions modernes de l'univers, mais aussi avec les exigences nouvelles d'une expression poétique singulière, voire personnelle, détachée des modèles classiques¹³¹⁷. La tentation de substituer les représentations contemporaines du monde et

¹³¹⁷ Nous employons ici ce terme en référence aux grands principes de la réécriture mythologique selon l'esthétique dominante à l'Âge classique. Cette opposition est formulée comme telle par certains auteurs au XIX^e siècle, notamment par Mme de Staël qui oppose à la « poésie classique », pétrée de tradition antique et païenne, la « poésie romantique » chrétienne et lyrique (*De l'Allemagne*, vol. 2, p. 11, cité par É. Saliceto, « Le discours de la "modernité" : *Les Martyrs* de Chateaubriand, utopie du renouveau épique ? », [in] S. Neiva [dir.], *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 224-225). Pour autant, nous n'entendons ni réduire l'esthétique classique à ce seul principe, ni souscrire à une opposition naïve entre « Romantisme » et « Classicisme ». Comme l'ont montré de nombreuses études sur le sujet, la relation qui unit ces tendances ou écoles littéraires ne peut se réduire à un antagonisme pur et simple. Nous renvoyons aux travaux de Claude Millet (*Le Romantisme. Du bouleversement des lettres à la France révolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007) et d'Alain Vaillant (*La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, op. cit., en particulier p. 193-195 ; *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, CNRS éditions, 2016 ; *L'Art de la littérature : romantisme et modernité*, Paris, Garnier, 2016) ; de Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques : le siècle de Louis XIV existe-t-il ?* Paris, CNRS, 2012 ; mais encore de Michel Brix qui rappelle, dans un article sur la « réhabilitation de l'épopée à l'âge romantique », qu'« [à] la fin du XVIII^e siècle, on assiste [...] à un renouveau de l'esthétique classique, à travers le néo-classicisme d'où dérivera le romantisme ». Ce renouveau correspond à « une réhabilitation de la littérature et notamment des genres en vers, après une période qui pour la poésie s'est apparentée à une sorte d'ère du soupçon. » M. Brix, « La Voix du peuple : sur la réhabilitation de l'épopée à l'âge romantique », [in] S. Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, op. cit., p. 111.

de la nature aux anciens registres de la mythologie est déjà présente dans la poésie de Chénier, comme le suggère un passage de « L’Invention » :

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs ;
Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs ;
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques ;
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques¹³¹⁸.

L’exemple curieux de l’*Atlantiade, ou la Théogonie newtonienne* de Lemerrier¹³¹⁹, en amont de notre période, peut apparaître comme une réponse radicale à l’ambition de Chénier. En 1812, Lemerrier fait paraître un poème en six chants, dont le programme correspond à l’art poétique de « L’Invention ». Constatant que la fausseté des mythes antiques, au regard des connaissances modernes, les disqualifie aux yeux des poètes comme des savants, Lemerrier entend emprunter la voie mythologique pour proposer une allégorie versifiée de la récente cosmologie newtonienne. Partant du principe que les mythes grecs avaient pour fonction en leur temps d’exprimer des connaissances cosmologiques réelles, il atteste l’évolution naturelle de leur emploi, désormais en contradiction avec « les axiomes des sciences » fondés sur des « certitudes expérimentales ». Selon lui, il faudrait donc, « à l’exemple des premiers poètes, contempler longtemps la nature entière, et rebâtir sur elle un édifice emblématique en tout conforme à ses vrais phénomènes ». Il ajoute :

Frappé de ces réflexions, et méditant quelquefois sur le spectacle des cieux qu’ont franchis les Copernic et les Newton, où Lagrange atteint le calcul de la double libration de la lune, et dont M. Laplace décrit la mécanique immense, j’ai cru que la poésie pouvait s’y frayer des routes, y rencontrer des créations inconnues, et animer par des fictions neuves les forces naturelles que les savants ont mesurées. Ces cieux-là nous ouvriraient une carrière plus vaste que le vieil Olympe [...].¹³²⁰

Dans l’épopée de Lemerrier, si les dieux portent des noms grecs, c’est pour mieux exprimer leurs attributs, à l’instar de Syngénie, « puissance de l’affinité et de la cohésion entre les molécules des corps » ; Barythée, « force centrale » ; Proballène, « force centrifuge, frère de Barythée » ; ou Lampélie, « lumière du soleil »¹³²¹. La préoccupation majeure du poète, en 1812, est de renouveler le didactisme en employant les armes des Anciens.

Un demi-siècle plus tard, la question apparaît sous un jour plus complexe, et le didactisme scientifique est un aspect important, mais isolé, des enjeux liés à la mythologie sidérale. Lorsqu’elle

¹³¹⁸ A. Chénier, *L’Invention*, [in] *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1819] 1958, p. 127.

¹³¹⁹ Pour plus de détails sur l’auteur et l’œuvre, voir H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, op. cit., p. 135-136.

¹³²⁰ L. J. N. Lemerrier, *L’Atlantiade, ou la Théogonie newtonienne. Poème en six chants*, Paris, Pichard, 1812, p. xv-xxxii.

¹³²¹ *Ibid.*, n. p.

porte sur le thème cosmologique, la poésie scientifique en particulier peut entrer en concurrence avec les mythes antiques. Comme nous le verrons, nombreux sont les poètes qui, à l'instar de Du Camp dans *Les Chants modernes*, appellent à renouveler les représentations de la nature. La poétique du mythe n'est donc pas étrangère à une mise en vers des savoirs astronomiques. Comme l'écrit Michel Serres dans *Feux et signaux de brume*, la diffusion et la réception des connaissances scientifiques sont facilitées par leur inscription dans un contexte mythologique. La science est alors « saisie comme mythe, elle devient un mythe¹³²² ». En revanche, les registres de la mythologie traditionnelle, biblique ou gréco-latine, font l'objet de soupçons. Cette tradition réapparaît dans les poèmes cosmologiques de notre période sous couvert d'un paradoxe, également représenté par l'*Atlantiade* : si tout semble indiquer que la mythologie ancienne doit être dépassée, elle perdure dans les représentations poétiques du cosmos, localement ou avec insistance, par les images ou le vocabulaire.

I. LA PERMANENCE MENACÉE DES MODÈLES MYTHOLOGIQUES

Dans les registres de la poésie du ciel, attentive ou non à une exigence didactique, la mythologie constitue un réservoir de références accessibles et familières, relevant d'un imaginaire commun. Elle permet généralement d'instaurer un rapport de connivence intellectuelle avec un lectorat instruit et nourri de culture antique. Bien que beaucoup d'auteurs constatent les limites de ces modèles à l'ère de la modernité scientifique et technique, peu nombreux sont ceux qui parviennent à s'en affranchir, parce que leurs motifs, thèmes et personnages sont au fondement de la culture poétique des cieux. Quoi qu'en disent les détracteurs d'un classicisme révolu, Phœbus ou Séléné font encore partie du personnel poétique du second XIX^e siècle. La remise en cause du statut des mythologies anciennes par la philologie achève de les transposer dans les registres littéraires, où elles persistent comme autant d'invariants disponibles dans la poésie du cosmos. Dans ce cadre, la question du statut des récits de la Bible par rapport aux mythologies gréco-latines ou védiques pose problème, aussi bien sur le plan religieux que poétique.

1. Mythe ou légende : le statut problématique de la Bible

Dans le chapitre précédent, nous avons vu combien les définitions de la mythologie ou du mythe variaient d'un bout à l'autre du XIX^e siècle, selon les acteurs et les échelles d'investigation. Ces variations dépendent de leur proximité ambiguë avec d'autres catégories poétiques et rhétoriques, auxquelles nous devons ajouter la légende. Claude Millet, dans un ouvrage fondamental sur *Le*

¹³²² M. Serres, *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1965, p. 18.

Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe, vérité, interroge cette bipartition dans le cadre d'une étude historiographique autant que littéraire. L'un des arguments forts de ce livre, défendu dès l'introduction, est de montrer la distinction trouble, mais réelle, entre la légende – plutôt considérée comme chrétienne – et le mythe – associé au paganisme, durant la période étudiée. Millet prend notamment pour preuve les débats ayant opposé Renan à Strauss au sujet du statut des récits de la Bible¹³²³. Cette distinction, dans une perspective diachronique, est fondamentale pour comprendre la valeur problématique des récits chrétiens dans la création littéraire du XIX^e siècle, alors même qu'ils peuvent apparaître après Chateaubriand comme la fontaine de Jouvence de la littérature en général, et de la poésie en particulier. De fait, dès le début du siècle, la défense d'une poésie propre aux récits de la Bible proposée dans son *Génie du christianisme* donne une légitimité pérenne aux réécritures versifiées des registres chrétiens¹³²⁴.

Pour autant, Claude Millet reconnaît d'emblée que la distinction entre mythe et légende n'est pas si claire : la légende se singularise en se situant à la jonction de l'Histoire et du mythe, mais elle est aussi, comme le mythe, synonyme d'affabulation. Millet prend donc pour point de départ une définition large du « légendaire¹³²⁵ » englobant le mythe comme la légende, et considéré non comme un « genre », mais comme un « dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité »¹³²⁶. Elle note encore que Mérimée, Mallarmé ou Michel Bréal emploient les deux termes indifféremment – mais elle maintient localement une définition ferme et restrictive du récit légendaire, dont le sens serait clos, par opposition au mythe¹³²⁷. Or, sur ce point également, Claude Millet note que la clôture interprétative des légendes n'est pas aussi claire qu'on pourrait le penser au XIX^e siècle. Selon elle, un rapport de continuité avec la pensée mythologique explique, par exemple, le décalage aujourd'hui perçu entre l'identité pseudo-générique¹³²⁸ revendiquée de la *Légende des siècles* et son contenu¹³²⁹.

¹³²³ C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe, vérité*, *op. cit.*, p. 6.

¹³²⁴ Rappelons que la seconde partie de l'ouvrage est consacrée à la « Poétique du christianisme ». F.-R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 627-729.

¹³²⁵ L'acception donnée par l'auteur à ce terme n'est d'ailleurs pas si loin de ce que nous avons appelé nous-même la « constellation mythologique ».

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 5-6.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 5 et p. 40-45.

¹³²⁸ Ce terme n'est pas employé par Claude Millet qui, comme on l'a vu, refuse d'emblée d'identifier le « légendaire » (dans lequel elle inclut le mythe) à un genre.

¹³²⁹ « Le Hugo de *La Légende des siècles*, en passant de l'articulation de la légende au conte à celle de la légende à l'épopée instaure un autre rapport à la simplicité des traditions populaires : d'abord par la simplification des personnages et des récits [...] ; ensuite par une sorte de feuilletage du sens, du plus simple au plus problématique, qui permet de dire l'infini problématique du devenir, l'Inconnu de l'Histoire, à partir de légendes simples, fortes, vraies, et qui articule une philosophie de l'Histoire à la moralité naïve des contes et des légendes, cette moralité qui punit, comme l'aigle du casque, les "méchants". » *Ibid.*, p. 44.

En ce qui concerne notre corpus, cette approche appelle plusieurs remarques. En effet, en conservant les mêmes catégories d'analyse, on pourrait dire par exemple que l'Apocalypse, dont les tentatives exégétiques sont légion, entrerait dans la catégorie du « légendaire » par le biais du mythe au nom d'une ouverture interprétative engagée par le texte, bien qu'il appartienne aux récits chrétiens, généralement associés aux « légendes ». Par ailleurs, les poètes ne semblent pas toujours eux-mêmes conscients de s'inscrire dans un quelconque débat lorsqu'ils s'inspirent des récits mythologiques de l'Antiquité ou de la Bible. En définitive, les analyses de Mircéa Éliade sur la définition du « sacré » peuvent apporter quelques éléments d'éclairage : en effet, parmi les diverses définitions du mythe, l'auteur rappelle que la définition du rapport entre la Bible et la catégorie plus générale de mythologie correspond à un parti pris non exempt de présupposés religieux¹³³⁰. L'idée que le christianisme n'entre pas dans les registres du mythe peut être défendue au nom de son inscription dans l'histoire, notamment parce que l'incarnation de Dieu en la personne de son fils, Jésus, correspond au début d'une nouvelle ère inscrite dans la chronologie de l'humanité.

Dans le cadre de notre analyse, il nous semble donc qu'une différence de fond oppose les débuts de la Genèse ou le récit de l'Apocalypse d'une part, et ceux du Nouveau Testament. En effet, on pourrait considérer que l'histoire des origines du monde ou celle de sa fin ne s'inscrivent pas dans une temporalité humaine, mais extrachronologique, dans une sorte de temps zéro. Dans ce cadre, l'histoire d'Adam et Ève, tant qu'ils sont dans le milieu statique d'Éden, n'entre pas dans la chronologie terrestre, car le jardin s'apparente à un lieu utopique et anhistorique¹³³¹.

Certains dictionnaires du XIX^e siècle tendent également à faire pencher la balance dans le sens d'une interprétation mythologique de ces récits en particulier. Par exemple, le Littré définit la légende comme un « [r]écit merveilleux et populaire de quelque événement du Moyen Âge » ; ou encore, « [p]articulièrement, dans le langage de l'histoire des mythologies », la légende exprimerait « l'intuition d'une idée dans un fait et à l'aide d'un fait historique¹³³². » L'intrication des catégories, remarquée par Claude Millet, est donc bien réelle. En revanche, le caractère populaire de la légende s'applique mal aux grands épisodes cosmologiques de la Bible. On nous permettra donc d'intégrer certains récits des Écritures à l'intérieur de la constellation mythologique précédemment définie au chapitre 7, malgré le parti pris de Renan, fortement influencé par le contexte religieux de son temps.

¹³³⁰ M. Éliade, *Le Profane et le sacré*, *op. cit.*, p. 13.

¹³³¹ Cette différence nous semble marquée à leur entrée dans le monde humain sur la Terre, caractérisée par des listes généalogiques qui relient le couple primordial aux peuples contemporains. Genèse [5:1-32], *La Bible*, *op. cit.*, p. 38. La transition du mythe vers la légende (tels que nous les avons définis), dans la Genèse, est suggérée par les précisions relatives à la décroissance des durées de vie entre celle d'Adam (qui meurt à l'âge de 930 ans, Genèse [5:5], *ibid.*, p. 37) et sa descendance, comme Téhah (mort à 250 ans, Genèse [11:32], *ibid.*, p. 44).

¹³³² É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, vol. 3, p. 271.

On parlera de « mythologie » au sujet des réécritures de l'Apocalypse par l'abbé Firminiac, des allusions à Éden dans un poème de Jules Bailly, ou d'autres microrécits à valeur explicative sans lien avec l'histoire humaine comme dans *La Chanson des étoiles* de Jean Rameau. Quant aux corpus mobilisés dans ce chapitre, un dernier point doit être précisé : les mythologies védiques, redécouvertes au tournant du XIX^e siècle, engagent des considérations philologiques et poétiques spécifiques. Du fait de leur nouveauté, elles se singularisent par rapport aux récits des mythologies antiques inscrits dans une longue tradition de réécriture, raison pour laquelle nous leur consacrerons un développement à part entière au chapitre 9 et n'aborderons ici que les mythes gréco-latins ou bibliques.

2. *Le cosmos des Écritures, ou les éternels registres de la poésie chrétienne*

Sur le plan des traditions culturelles et religieuses, nous avons vu comment certains poèmes versifiant les récits de la Bible pouvaient s'ériger en littérature de combat dans la lutte contre le matérialisme¹³³³. Dans un grand nombre de cas, cependant, les épisodes de la Genèse en particulier sont avant tout une ressource précieuse pour l'imaginaire, dont l'importance tient au moins autant à des critères d'efficacité poétique qu'à des enjeux métaphysiques ou religieux. Là encore, le sujet cosmologique constitue un domaine privilégié pour observer l'articulation de ces enjeux en poésie. La forme que prennent ces effets de transpositions fonde en partie la différence de statut entre les mythologies gréco-latines et bibliques au XIX^e siècle. Si la réécriture des récits de la Bible rapproche tout poème des combats religieux d'un Lamartine de façon plus ou moins consciente, les textes que nous abordons ici ne relèvent pas d'une poésie polémique ou argumentative, telle que nous avons pu la rencontrer aux chapitres 4 et 5 : la question apparaît sous un jour moins belliqueux et plus rhétorique, puisqu'il s'agit moins de prendre parti dans la querelle opposant les croyants aux matérialistes que de trouver une inspiration poétique susceptible de donner un souffle nouveau à l'écriture. Dans ce cas, la convocation des grands épisodes de la Bible vise à établir une connivence culturelle qui peut remplir plusieurs fonctions : soit le poète ne discute pas de la réalité de ces récits et, les considérant comme des évidences, il ne les met en scène que pour en magnifier le contenu (c'est le cas pour l'abbé Firminiac) ; soit, comme chez Bailly, ces mêmes récits servent de *captatio* à l'égard d'un certain public touché par la « poésie » du christianisme définie par Chateaubriand – auquel cas, les références religieuses ne viennent pas à l'appui du prosélytisme ; soit ils constituent une armature narrative dont le poète peut s'inspirer pour inventer à son tour de petits mythes chrétiens visant à compléter l'imaginaire religieux existant, ce que fait Jean Rameau.

¹³³³ Nous renvoyons aux poèmes abordés au chapitre 4 (« Impuissance de la science, triomphe du scepticisme », p. 187 et suivantes).

Dans le premier cas, l'abbé Firminhac¹³³⁴, qui fait paraître en 1877 une *Apocalypse*, transposition en vers français du livre de saint Jean, semble pleinement convaincu de l'inéluctabilité du scénario. Prenant donc implicitement à son compte l'opinion de Chateaubriand, l'auteur se contente d'abord d'affirmer que la Bible, plus que tout autre livre, est susceptible d'adaptations poétiques¹³³⁵. Or, Firminhac commence par rappeler la difficulté de percer les mystères du « livre sacré » pour justifier le choix d'une démarche d'abord littéraire, relativisant toute prétention exégétique :

Mais si l'Aigle de Pathmos avait l'ordre de Dieu de rendre ses révélations, du moins pour un temps, inaccessibles à notre esprit, ne dirait-on pas qu'il avait aussi celui de nous prouver leur divine origine par la forme même sous laquelle il nous les a présentées ! Lisez en effet l'Apocalypse et dites si votre âme ne se sent pas aussitôt comme toute envahie par cette sublime poésie ! Dans ses images et dans ses tableaux, quelle majesté ! Les obscurités elles-mêmes dont elle se trouve enveloppée ne ressemblent-elles pas à ces ombres habilement ménagées par les grands Maîtres dans leurs peintures et qui en font mieux ressortir les beautés ? Fasciné par la puissance de cette divine épopée, dont j'aurais voulu vous faire mesurer la grandeur dans mes vers, j'ai essayé de l'imiter, sans songer, hélas ! qu'une si belle poésie était inimitable¹³³⁶ ...

Dans ce passage, le lecteur retrouve certains arguments du *Génie du christianisme*, encore prégnants à la fin du siècle. Faire de l'Apocalypse selon saint Jean une « divine épopée », c'est en quelque sorte radicaliser le programme des *Martyrs* en revendiquant, à la suite de Chateaubriand, un usage poétique du « merveilleux chrétien » que contiennent à l'état brut les textes sacrés¹³³⁷. Dans ce cadre, il est vrai que l'auteur semble considérer la poésie comme une force de conversion, voire comme l'instrument privilégié de son œuvre missionnaire¹³³⁸. Mais c'est par la puissance du style que cette œuvre est accomplie, et l'*ethos* prophétique du poète passe au second plan. Jean n'est d'ailleurs pas mentionné dans la présentation du récit. Le poète n'évoque que des « révélations », des « images », des « tableaux », des « beautés » ou des « grandeurs » propres au texte qu'il a pris pour modèle. Contrairement à Lamartine dans les *Visions*, Firminhac ne revendique pas ouvertement la nécessité de convaincre par l'expression de sentiments religieux personnels en se servant des grands modèles de la Bible. Il affirme s'être seulement efforcé d'être à la hauteur de la

¹³³⁴ Émile Firminhac (1846-1899) fut abbé et chanoine de Rodez et de Tours. Il fut également missionnaire apostolique de Pondichéry en Hindoustan (informations disponibles sur le site <<http://archives.mepasie.org/fr/notices/notices-biographiques/firminhac>>, consulté le 15 mai 2017).

¹³³⁵ C'était également l'opinion qu'avancait Lamartine dans son commentaire du Livre de Job, dans le XI^e entretien du *Cours familier*, en 1856.

¹³³⁶ Ém. [J.-J.] Firminhac, *L'Apocalypse, traduction en vers*, Rodez, E. Carrère, 1877.

¹³³⁷ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 627-629. Voir les articles d'Élodie Saliceto, « Le discours de la "modernité" : *Les Martyrs* de Chateaubriand, utopie du renouveau épique ? », [in] S. Neiva, *Déclins et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 217-231 ; et Stéphanie Tribouillard, « L'épopée chrétienne comme la plus haute expression de la société ou Bonald critique "du poème épique à l'occasion des *Martyrs*" », [in] *ibid.*, p. 233-248.

¹³³⁸ C'est ce que laisse entendre le long sous-titre du recueil : « Se vend au profit de l'Œuvre de la conversion des infidèles et des victimes de la famine de la mission Pondichéry. »

poésie naturellement inscrite dans les pages de « cette divine épopée ». Ce silence est peut-être dû à l'adhésion non polémique de l'auteur aux textes sacrés, dont l'intérêt est imposé au lecteur comme une évidence et dont le statut n'est pas discuté.

Dans cette démarche, l'*Apocalypse* de Firminhac respecte scrupuleusement les étapes du récit de saint Jean : enlevé par un ange, le poète assiste au châtement de la Terre et s'engage auprès de Dieu à en écrire l'histoire ; après une description du trône et de l'agneau, Jésus ouvre le livre mystérieux et lance le cycle des fléaux, comme l'invasion de la Terre par les sauterelles, l'apparition de la Bête démoniaque ou la chute des étoiles.

Or au sixième sceau les rayons du Soleil
Devinrent à mes yeux d'une noirceur livide,
La terre aussi trembla, la lune dans le vide
Sanglante s'endormit d'un funeste sommeil ;
Et les étoiles d'or qu'agite un vent terrible
Tombent du firmament dans un fracas horrible ;
Le Ciel se replia comme un livre roulé ;
Les îles, les rochers, tout se vit ébranlé¹³³⁹.

Dans ce passage, la description de la chute des étoiles s'apparente à un pastiche des *Visions* de Lamartine, tant par les images que par le lexique légèrement suranné et tragique, des « étoiles d'or » au « funeste sommeil ». En outre, le titre du poème et le choix de l'épisode apocalyptique peuvent également faire signe vers une autre épopée inspirée de la Bible, la *Divine épopée* d'Alexandre Soumet, parue en 1841¹³⁴⁰. Firminhac semble donc avoir réécrit l'Apocalypse à travers le prisme d'une certaine poésie du ciel, preuve de la grande circulation d'images cosmologiques et chrétiennes, devenues des références poétiques sous la plume de grands maîtres ou de moindres auteurs. De façon indirecte, le dialogue instauré par le texte de Firminhac avec les poèmes de Lamartine prouve que les vœux de Chateaubriand ont été exaucés, dans une certaine mesure. À travers le vocabulaire et les scénarios récurrents de la poésie du ciel, tels que la fin des mondes et la destruction des espaces sidéraux, les récits cosmologiques de la Bible sont visiblement convertis en mythes littéraires, bien qu'ils soient ici convoqués avec une nuance de conviction qui les singularise par rapport aux mythes gréco-latins ou védiques. De fait, si Firminhac choisit de mettre en vers l'Apocalypse, c'est au nom de la poésie et de son pouvoir oraculaire, capable de transmettre une vérité religieuse sans en trahir le mystère. Il ne s'agit donc pas d'une simple transposition littéraire de ce récit, mais plutôt d'un enrichissement réciproque par le langage poétique : l'écrivain

¹³³⁹ Ém. [J.-J.] Firminhac, *L'Apocalypse*, op. cit., p. 39-40.

¹³⁴⁰ Ce long poème comporte déjà un certain nombre d'éléments mis en avant par Firminhac, tels que l'Aigle de Pathmos ou la destruction du monde par Dieu. Voir A. Soumet, *La Divine épopée*, Paris, H.-L. Delloye, 1841, et l'analyse qu'en fait Théophile Gautier dans la *Revue des Deux Mondes*, 4^e série, vol. 26, 1841, p. 107-126. Voir aussi H. Marchal, *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, op. cit., p. 187.

bénéficie d'un sujet propice à l'investissement poétique, quand le croyant renforce les élans de sa foi dans l'écriture ou dans la lecture des beautés naturelles de la Bible, mises en valeur par la versification.

La fidélité et le sentiment d'allégeance de l'abbé Firminhac à l'égard de la source biblique ne sont pourtant pas une condition *sine qua non* pour en reprendre les épisodes les plus célèbres – en particulier sur les thèmes cosmologiques tels que le commencement ou la fin du monde, avec la Genèse et l'Apocalypse. Jules Bailly¹³⁴¹, dans *Les Heures de soleil*, utilise plutôt les récits de la Bible comme des ressources poétiques qu'il entend adapter librement, en y mêlant les connaissances astronomiques et l'imaginaire littéraire de son temps. Le recueil, publié en 1854 et réédité jusqu'en 1879, comprend un poème intitulé « Les deux paradis », qui réécrit l'épisode du jardin d'Éden. Après la description des origines heureuses de l'humanité, intervient la chute du couple primordial, puis son rachat, lorsqu'il accède non pas au jardin disparu, mais aux éternels jardins célestes. Dans les premiers instants, Adam et Ève, entourés des planètes et des étoiles, découvrent avec ravissement l'univers et les constellations. Or, le ciel contemplé par le couple à l'aube de l'humanité est sensiblement le même que celui d'un lecteur informé du XIX^e siècle, contemporain des *Méditations poétiques* et de la *Légende des siècles*, ou des *Merveilles célestes* :

Mais au retour de l'heure émouvante du soir,
Tous les astres ravis brillaient dans ce miroir,
Et, dans l'immensité sans durée et sans bornes
Qu'au loin le bélier d'or frappait de ses deux cornes,
On voyait, au-dessus du terrestre horizon,
Traîner au fond du ciel le feu de sa toison.
Voyageur gigantesque, avec ses quatre lunes,
En comblant à lui seul d'effrayantes lacunes,
Quand Jupiter, la nuit, passait au méridien,
Adam joyeux sentait toujours auprès du sien
Battre le cœur ému de la première femme¹³⁴².

Dans l'univers onirique d'Éden, resurgit le mythe homérique de la toison d'or avec une hypotypose portant sur la constellation du bélier, de même que des fragments de cosmographie scientifique à travers la mention de Jupiter aux « quatre lunes » passant au « méridien ». Trois imaginaires se rejoignent : celui de la science, et celui des deux mythologies antique et biblique. Outre la confusion métaphorique, c'est par la syllepse que le poème de Bailly fait coexister ces différents univers, notamment dans le passage suivant, qui précède l'exil hors du jardin originel :

Ineffables beautés du monde épanoui,
Soleils qui fleurissiez devant l'homme ébloui,
Larmes de plein bonheur qui tombiez sur la terre

¹³⁴¹ Pour des informations biographiques sur cet auteur, voir le chapitre 6, à la n. 1102 (p. 371).

¹³⁴² J. Bailly, *Les Heures de soleil*, *op. cit.*, p. 135-136.

Où dormait apaisé l'océan solitaire,
Vous étiez l'éphémère et doux commencement
De ce premier poème au sombre dénouement¹³⁴³.

L'incertitude liée à l'antécédent du démonstratif dans la métaphore livresque du dernier vers ménage en effet une ambiguïté interprétative révélant un usage consensuel des références bibliques : le « poème », mise en abyme du texte lui-même, peut renvoyer aussi bien à la nature et au ciel qu'au récit de la Genèse. Il y a donc une continuité narrative et symbolique entre l'écriture, le paysage cosmique, et les épreuves traversées par les premiers hommes telles qu'elles sont racontées dans la Bible. De fait, lorsqu'Éden est perdu, c'est la beauté du premier monde qui disparaît avec lui¹³⁴⁴.

Mais hors de toute rigueur exégétique, la cosmologie de la Bible peut également se réduire à la simple évocation d'un imaginaire mythologique chrétien naïf, appartenant au monde de l'enfance. Jean Rameau, dans le poème « Les étoiles filantes » de *La Chanson des étoiles* (1888), rapporte le dialogue entre un père et son fils, cheminant dans les vignes et observant le ciel. Ce court poème de trois strophes propose plusieurs interprétations du phénomène des étoiles filantes par une série de microrécits mythologiques, dans lesquels les actions du personnel angélique expliquent la perturbation de l'ordre cosmique. Se souvenant de son enfance, le poète évoque d'abord avec nostalgie ces moments d'échange :

Une fois, j'aperçus des astres qui bougeaient :
Mon père, que mes yeux naïfs interrogeait,
Baisa mon front sous les charmilles
Et, me montrant du doigt les beaux astres filants :
« Mon fils, dit-il très bas, ce sont les anges blancs
Jouant là-haut avec leurs billes¹³⁴⁵. »

Ce jeu métaphorique entre le père et l'enfant se prolonge dans la seconde strophe, lorsque ce dernier, plus âgé, répond à sa sœur qui lui pose la même question :

« C'est Dieu qui, pour fêter les saints du paradis,
Leur tire un grand feu d'artifice¹³⁴⁶. »

Enfin le poète se dupe lui-même, puisqu'après la mort de son père et de sa sœur, il en donne une dernière explication chrétienne et finaliste, dans le cadre de laquelle la mort des êtres chers prend un sens eschatologique révélé par les étoiles filantes :

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 136.

¹³⁴⁴ Pour un autre exemple de confusion d'univers mythologiques, voir J. de Strada*, *L'Épopée humaine : la mort des dieux*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1866.

¹³⁴⁵ J. Rameau, *La Chanson des étoiles*, op. cit., p. 19.

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

J'aime à croire – et ce rêve emplît mon cœur d'espoirs –
Que c'est Dieu qui, voyant sangloter nos fronts noirs,
Pleure sur nous des larmes blanches¹³⁴⁷.

Billes des anges, feux d'artifice, larmes de Dieu, les étoiles filantes justifient le développement de plusieurs scénarios, qui définissent avec discrétion et simplicité de petits mythes inédits sur les objets itinérants du cosmos. Le caractère ludique de ces inventions transparaît dans les deux premières strophes. Est à l'œuvre une forme de burlesque sans dénonciation, rapportant les sujets et motifs privilégiés du registre sublime (les espaces sidéraux et le royaume de Dieu) à l'univers de l'enfance par des images attendrissantes qui contribuent à anthropomorphiser le personnel chrétien. Les anges jouent aux billes, peut-être en référence aux angelots d'apparence enfantine dans la tradition artistique¹³⁴⁸. Quant à Dieu, il est un être sensible, compatissant et anthropomorphe, versant des larmes. Par un détournement burlesque de la désignation sacrée (« notre Père »), il est une figure paternelle joyeuse, tirant des feux d'artifice pour amuser les saints. Dieu apparaît donc sous les traits d'un Jupiter humanisé et bienveillant, dont la foudre servant au châtement des hommes est remplacée par des étoiles filantes à fonction exclusivement ludique. Dans ce court poème, la structure du mythe est respectée *a minima* par la dimension explicative du microrécit, reposant sur un merveilleux chrétien.

Bien que l'hypertexte biblique soit plus ou moins prégnant dans les poèmes de Firminhac, Rameau ou Bailly, chacun d'entre eux révèle qu'un usage littéraire et non polémique des Écritures peut apparaître au sein de la poésie du ciel sous un jour consensuel, au nom d'un fonds culturel commun. Dans ce cadre, les allusions aux épisodes des Écritures ou au personnel angélique occupent la même fonction littéraire que les mythes de l'Antiquité gréco-latine, présents en poésie indépendamment du paganisme religieux.

3. *Voir le ciel avec des yeux antiques : présence des mythologies gréco-latines*

La mythologie antique, en particulier gréco-latine, est un élément essentiel des représentations du ciel depuis les origines de l'astronomie jusqu'à nos jours. En effet, ne serait-ce que par les noms des planètes ou des constellations, elle apparaît dans les cartographies scientifiques, où elle joue un rôle fondamental et jalousement préservé par la communauté savante au XIX^e siècle – comme le révèle le combat pour la dénomination mythologique de la future planète Neptune, initialement baptisée « planète Le Verrier¹³⁴⁹ ». À ce titre, les mythes occupent une place plus importante dans

¹³⁴⁷ *Ibid.*

¹³⁴⁸ On peut penser à *La Madone Sixtine* par Raphaël (1513-1514), ou aux chérubins dans la sculpture baroque, par exemple *L'Ange pleureur* de la cathédrale d'Amiens, par Nicolas Blasset (1636).

¹³⁴⁹ Voir au chapitre 2, la n. 166 (p. 66).

les savoirs astronomiques que dans d'autres sciences. Le thème cosmologique en poésie est donc un enjeu majeur pour redéfinir le rôle des mythologies – voire pour les réinventer – dans un contexte d'hégémonie du savoir scientifique sur les représentations de la nature. Ces registres peuvent alors apparaître comme une arme puissante de résistance contre le désenchantement du monde.

De fait, la mythologie gréco-latine abonde en récits cosmologiques. Dans le panthéon des dieux antiques, on trouve des forces cosmiques, des astres, mais aussi des représentants des domaines du savoir, parmi lesquels Uranie, muse de l'astronomie. Bien qu'elles soient suspectes de désuétude et de conservatisme, ces références sont encore fréquemment employées en poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹³⁵⁰. De tels paradoxes sont directement exprimés dans un certain nombre de textes marqués par la nostalgie de la cosmologie merveilleuse du paganisme. Pour n'en citer qu'un exemple, dans *Uranie, poème mystique* (1859), Eugène de Porry¹³⁵¹ s'inspire de la célèbre figure mythologique de la muse, mais lui confère un sens allégorique représentatif de la nostalgie d'une cosmologie perdue, dont la mythologie grecque serait le modèle. Il écrit notamment dans la préface qu'« URANIE figure cette recherche de l'idéal, cette aspiration vers un monde meilleur, que le poète et le penseur poursuivent sans jamais l'atteindre parfaitement¹³⁵². » La muse Uranie, femme et objet de désir, figure donc par l'allégorie le regret d'un amour initiateur, perdu et inatteignable, comme le suggère l'imparfait dans l'élogieuse description qu'en fait le poète :

Avec elle combien j'aimais m'entretenir !...
Son âme paraissait lire dans l'avenir ;
Son regard pénétrant devinait ma pensée ;
Et, quand vibraient les sons de sa voix cadencée,
Dans mon cœur palpitant de tendresse et d'effroi,
Elle gravait le sceau d'une invincible foi¹³⁵³.

Conformément à son rôle dans la hiérarchie des muses, Uranie inspire et instruit le poète, lui faisant découvrir l'univers, mais aussi l'histoire de ses premiers et derniers arpenteurs parmi lesquels Newton, le « sublime génie » qui trouva sur les « rives d'Albion »¹³⁵⁴ les lois du mouvement des astres. Elle encourage également le poète à découvrir au-delà de la science astronomique un chemin pour parvenir jusqu'à Dieu. Il y a donc, comme chez Bailly, une continuité latente entre plusieurs univers référentiels, de la mythologie à l'histoire des sciences, et de la

¹³⁵⁰ Elle est au centre du poème de Voltaire dédié à Émilie du Châtelet sur la philosophie de Newton, « Épître à Uranie » (1738). Elle apparaît ensuite dans de nombreux autres poèmes, de façon centrale ou incidente comme dans le *Système du monde* de Groult de Tourlaville (*Système du monde, ou Loi universelle fondée sur l'attraction de soi-pour-soi, découverte par M. Geoffroy Saint-Hilaire. Poème en trois chants, op. cit.*, 1840, p. 17-18) ou *L'Âne* de Victor Hugo (*op. cit.*, 1888, p. 342 et 387). Elle est également une figure importante du roman d'anticipation (voir C. Flammarion, *Uranie*, Paris, Marpon, 1891).

¹³⁵¹ Pour des informations sur cet auteur, voir au chapitre 6, la n. 1139 (p. 379).

¹³⁵² E. de Porry, *Uranie, poème mystique*, Marseille, Vve M. Olive, 1859, p. 1.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

science à la religion chrétienne. Mais on peut également y voir la marque d'un paradoxal essoufflement de la profondeur du personnage d'Uranie, progressivement entré dans le rang des clichés littéraires et désengagé de tout univers culturel précis¹³⁵⁵.

La nostalgie de l'imaginaire mythologique de l'Antiquité est un motif important de la poésie du second XIX^e siècle, et s'inscrit souvent dans le prolongement d'une recherche de nouveauté radicale engagée par le Romantisme¹³⁵⁶. Tout en exprimant la nécessité de dépasser les registres antiques, de nombreux poètes regrettent qu'ils aient perdu leur force littéraire. Mais cette nostalgie encourage localement des tentatives de renouvellement remarquables, comme dans les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle. Bien qu'on ne puisse réduire l'œuvre de ce dernier à la seule défense de l'Antiquité, *a fortiori* gréco-latine, Leconte de Lisle exhibe dans tous ses recueils une dette profonde à l'égard de la culture antique. Celle-ci se double d'un désir de transmission et de transposition malgré l'écart des siècles, notamment par le choix souvent commenté d'une graphie hellénisante, Hercule devenant Héraklès ; Cybele, Kybèle ; Chiron, Khirôn ; etc. En 1855, année de parution des *Chants modernes* de Du Camp, il justifie sa démarche à l'encontre de la nouvelle poésie scientifique et industrielle dans la préface des *Poèmes et poésies* :

[J]e vis, bon gré mal gré, au dix-neuvième siècle de l'ère chrétienne. J'ai beau tourner les yeux vers le passé, je ne l'aperçois qu'à travers la fumée de la houille, condensée en nuées épaisses dans le ciel ; j'ai beau tendre l'oreille aux premiers chants de la poésie humaine, les seuls qui méritent d'être écoutés, je les entends à peine, grâce aux clameurs barbares du Pandémonium industriel. Que les esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, je ne les envie ni ne les félicite, car nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances. Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes¹³⁵⁷.

¹³⁵⁵ On pourrait objecter qu'Uranie, contrairement à d'autres figures du panthéon grec, n'apparaît dans aucun récit mythique. Elle est donc un personnage moins riche que d'autres tels que les dieux de l'Olympe. Pour autant, dans son poème, Porry convoque la figure d'Uranie avec une relative indifférence pour son origine mythologique et antique. Elle est tout au plus le nom commode donné à une allégorie précédemment expliquée par la préface. Pour un autre exemple d'emploi de figures mythologiques astrales issues de l'Antiquité grecque, voir la « scène antique » d'Adrien de Carné*, dans *Clairs de lune* (1894). Sélénè est le personnage principal de cette réécriture musicale du mythe d'Endymion (A. de Carné, *Clairs de lune, op. cit.*, 1894).

¹³⁵⁶ Dans « Soleil et chair » (1870), Rimbaud exprime la même nostalgie, informée par le rêve panthéiste d'une fusion avec la nature : « – Ô Vénus, ô Déesse ! / Je regrette les temps de l'antique jeunesse, / Des satyres lascifs, des faunes animaux, / Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux / et dans les nénufars baisaient la Nymphe blonde ! / Je regrette les temps où la sève du monde, / L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts / Dans les veines de Pan mettaient un univers ! » A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 37.

¹³⁵⁷ C.-M. Leconte de Lisle, *Poèmes et poésies*, Paris, Dentu, 1855, p. iii-iv. Lamartine rejoint ces arguments un an plus tard dans le *Cours familier* (voir la n. 947, p. 315).

Dans la lignée de Baudelaire, qui dénonce la même année le « fanal obscur¹³⁵⁸ » du progrès dans un article sur l'Exposition universelle, Leconte de Lisle oppose les symboles du modernisme à la pureté originelle des premières poésies. L'Antiquité apparaît alors comme un modèle quasi indépassable – bien que les beautés des temps passés ne soient pas incompatibles avec l'innovation thématique et formelle, par exemple en transposant ces récits dans une forme épique renouvelée¹³⁵⁹. Lorsque Leconte de Lisle, fait suivre un poème intitulé « Le Combat homérique » d'un autre sur la « Genèse polynésienne », dans les *Poèmes barbares*¹³⁶⁰, il ne s'agit pas d'enrichir les registres de l'archaïsme, mais plutôt d'être en prise directe avec les théories philologiques de son temps, qui visent à établir un lien de continuité entre tous les registres mythologiques de l'Antiquité. La réécriture de ces histoires intègre donc un discours plus général sur les mythes, considérés comme les témoignages éternels du génie de l'humanité, dans sa singularité spirituelle et sensible. S'inspirer de mythologies de tous bords, c'est revivifier la poésie en puisant à ses sources profondes. Paradoxalement, les raisons de la supériorité de la poésie antique sont donc moins d'ordre esthétique que métaphysique – voire épistémologique, comme le suggère la préface précédemment évoquée :

La poésie est trois fois générée : par l'intelligence, par la passion, par la rêverie. L'intelligence et la passion créent les types qui expriment les idées complètes ; la rêverie répond au désir légitime qui entraîne vers le mystérieux et l'inconnu. Aussi l'Antiquité, libre de penser et de se passionner, a-t-elle réalisé et possédé l'idéal que le monde chrétien, soumis à une loi religieuse qui le réduisait à la rêverie, n'a fait que pressentir vaguement¹³⁶¹.

Les trois grandes qualités du génie grec, l'ordre, la clarté et l'harmonie, lui ont permis de créer des figures idéales inégalées, des « types », dans les mots de Leconte de Lisle. Évoquant à travers eux les dieux du panthéon grec, puissances organisatrices du monde, le poète semble regretter les cosmologies merveilleuses, à l'ère du triomphe de l'industrie sur la Nature. Lorsque Leconte de Lisle mentionne les dieux de la mythologie, il semble en effet privilégier les représentants des forces naturelles : Hermès n'apparaît pas, mais Héraklès y trouve sa place, en qualité de demi-dieu solaire, victorieux sur les « Dragons de la nuit¹³⁶² », etc. Les dieux de la Grèce, comme plus tard

¹³⁵⁸ C. Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 580.

¹³⁵⁹ Vladimir Kapok, « Les épopées intertextuelles de Leconte de Lisle », [in] S. Neiva, *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 275-287.

¹³⁶⁰ L'édition « définitive, revue et considérablement augmentée » des *Poèmes barbares* est publiée chez Lemerre à Paris en 1872. Dans les *Œuvres complètes* parues chez Champion sous la direction d'Edgar Pich (2011), les *Poèmes barbares* sont datés des années 1837-1847.

¹³⁶¹ C.-M. Leconte de Lisle, *Poèmes et poésies, op. cit.*, p. vi-vii.

¹³⁶² C.-M. Leconte de Lisle, « Héraklès solaire », *Poèmes antiques*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Champion, 2011, p. 211. Cette assimilation de la figure d'Hercule à un dieu solaire anticipe certaines analyses de Max Müller. Le texte s'apparente à la transcription poétique d'un passage de la thèse de Louis

ceux des mythologies orientales et océaniques dans les *Poèmes barbares*, sont principalement des divinités cosmologiques, dont la représentation et les attributs restent assez fidèles aux sources ou *topoi* dont Leconte de Lisle s'inspire. Ainsi la déesse tutélaire de la Terre, Cybèle, est encore dotée de tous les attributs de la féminité et de la fertilité :

Kybèle, assise au centre immobile du monde,
Reine aux yeux bienveillants, ceinte de larges tours,
Salut, Source des biens et Source des longs jours,
Kybèle, ô Nourrice féconde¹³⁶³ ! [...]

Leconte de Lisle fait peu de cas d'une représentation des astres qui soit conforme à la réalité phénoménale ou scientifique. Dans ses poèmes, le cosmos apparaît d'abord et avant tout comme un univers multiculturel, sublime, cyclique et figé, gouverné par les dieux de tous les polythéismes. Pour autant, il ne s'agit pas d'un rapport naïf à l'Antiquité, et l'auteur des *Poèmes barbares* évoque également avec regrets la fin de ce monde ancien qu'il révère. Dans « La dernière vision », la mort du monde antique est décrite à travers la destruction de son cosmos enchanté :

Un monstre insatiable a dévoré la vie.
Astres resplendissants des cieux, soyez témoins !
C'est à vous de frémir, car ici-bas, du moins,
L'affreux spectre, la goule horrible est assouvie.

[...] Tout ! tout a disparu, sans échos et sans traces,
Avec le souvenir du monde jeune et beau.
Les siècles ont scellé dans le même tombeau
L'illusion divine et la rumeur des races.

Ô Soleil ! vieil ami des antiques chanteurs,
Père des bois, des blés, des fleurs et des rosées,
Éteins donc brusquement tes flammes épuisées,
Comme un feu de berger perdu sur les hauteurs¹³⁶⁴.

Une cosmologie s'effondre avec la perte des imaginaires antiques. Ainsi, la discrète allusion au processus de l'extinction d'une étoile (les « flammes épuisées ») intervient après une métaphore paternelle panthéiste (« Père des bois, des blés, des fleurs et des rosées »), dans le cadre d'une comparaison évoquant l'univers pastoral des premiers Chaldéens.

Le paradoxe qui caractérise l'allégeance de Leconte de Lisle pour une Antiquité disparue n'a d'ailleurs pas échappé à ses continuateurs, comme Armand Silvestre¹³⁶⁵, membre du Parnasse et

Ménard, *De la morale avant les philosophes*, consacré à Hercule, « ce héros du ciel, la Gloire de l'air », qui « disparaît sur le sommet de l'Œta dans un immense bûcher » (Paris, Charpentier, [1860] 1863, p. 26).

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 128.

¹³⁶⁴ C.-M. Leconte de Lisle, « La dernière vision », *Poèmes barbares*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 3, p. 215.

¹³⁶⁵ Armand Silvestre (1837-1901) était l'un des auteurs scientifiques du Parnasse. Ayant obtenu à l'école Polytechnique un diplôme de mathématicien, il exerça diverses professions parallèlement à une activité

auteur du recueil *Le Chemin des étoiles* qu'il dédie au « grand maître ès rimes françaises¹³⁶⁶ », Théophile Gautier. Dans le poème « Natale Carmen », Silvestre évoque la disparition progressive de la référence antique dans notre lecture des constellations, dont les noms ne sont plus que des désignations vides :

Les constellations emportent, sous la nue,
L'âme des Dieux vaincus, et sur la mer en pleurs,
Vénus aux ailes d'or, étoile devenue,
Jette un dernier rayon comme aux tombes les fleurs¹³⁶⁷ !

Le pathétique lié à la disparition de Vénus, suggéré par le participe passé postposé à valeur accomplie (« étoile devenue »), est enrichi par une référence au célèbre vers d'André Chénier : « Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyre », chant du cygne du poète « au pied de l'échafaud »¹³⁶⁸. Aux « Dieux vaincus », répondent donc les « constellations », comme si la désignation matérielle des phénomènes cosmiques effaçait les représentations imaginaires et l'allégorie. Comme « La dernière vision » de Leconte de Lisle, ce court passage dramatise la perte d'un imaginaire cosmologique, et avec lui, d'une voie poétique ancestrale¹³⁶⁹.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'expression d'un attachement ou d'une nostalgie pour la mythologie antique peut donc apparaître comme un moyen d'exprimer un refus du désenchantement de la cosmologie à l'ère du positivisme. Pour autant, cette nostalgie de l'Antiquité n'a rien d'un archaïsme naïf, et leurs plus ardents défenseurs sont conscients de la possible désuétude de ces images anciennes¹³⁷⁰. De tels paradoxes apportent indirectement des éléments de réponse aux critiques formulées à l'encontre des fictions mythiques, qu'elles le soient au nom d'une objectivité de la poésie scientifique ou d'une laïcisation de la poésie cosmologique.

littéraire : d'abord officier du génie, il fut capitaine dans l'armée, administrateur du ministère des Finances, employé de bibliothèque, archiviste, inspecteur des beaux-arts et journaliste. Un de ses premiers recueils, *Rimes neuves et vieilles* (1866), fut préfacé par George Sand.

¹³⁶⁶ A. Silvestre, *Le Chemin des étoiles (1882-1885)*, Paris, Charpentier et Cie, 1885, p. 1.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 62. L'idée que les dieux se réduisent à une simple dénomination se trouve chez de nombreux autres poètes, à la suite de certaines interprétations des analyses de Müller.

¹³⁶⁸ A. Chénier, *Dernières poésies*, [in] *Poésies*, Paris, NRF Gallimard, [1872] 1994, p. 467.

¹³⁶⁹ Dans deux poèmes sans rapport avec la cosmologie, Laurent Tailhade tire le même constat d'une triste disparition des dieux antiques. Il écrit, dans « Novissima verba » : « Nous ne sculpterons plus dans le marbre et l'agate / Le profil éclatant des héros et des dieux, [...] / Nous sommes les derniers d'une race maudite [...] ». L. Tailhade, « Novissima verba », *Les Jardins des rêves*, Paris, Lemerre, 1880, p. 238-239. Voir aussi « Les Noces de Messidor », *ibid.*, p. 179-180. Indépendamment de toute considération cosmologique, on trouve également dans *Les Chimères* de Nerval des références nostalgiques aux dieux antiques, comme dans « Delfica » : « Ils reviendront, ces dieux que tu pleures toujours ! / Le temps va ramener l'ordre des anciens jours ; / La terre a tressailli d'un souffle prophétique... » Voir aussi Jules Bailly, « La ville du rêve », *Les Heures de Soleil, op. cit.*, p. 46.

¹³⁷⁰ On peut penser au Pégase de pacotille de Tristan Corbière dans l'ironique « Sonnet (Avec la manière de s'en servir) » : « Tenons Pégase raide : / "Ô lyre ! Ô délire ! Ô..." – Sonnet – Attention ! » T. Corbière, *les Amours jaunes*, Paris, Seuil, 1992, p. 36-37.

II. RÉINVENTER LA MYTHOLOGIE DU CIEL

1. *Dépasser les images du christianisme, congédier les mythologies païennes*

À l'heure de la « modernité », réécrire les mythes de l'Antiquité dans la poésie du ciel peut apparaître comme une solution de facilité, une marque d'archaïsme ou une voie sans issue, associée aux exigences d'un autre temps. Pour critiquer le recours aux registres de la mythologie ancienne, les auteurs peuvent adopter deux attitudes, qui sont parfois complémentaires : la première, religieuse, vise à dénoncer le fétichisme du paganisme, parce qu'il est en décalage avec les croyances contemporaines, ou avec la sécularisation de l'imaginaire céleste ; la seconde consiste à ériger la science en seule source d'inspiration légitime dans les représentations du cosmos.

Ponctuellement, la mythologie gréco-latine est donc d'abord rejetée au nom d'une critique du paganisme. En accord avec l'idée positiviste d'un progrès à l'œuvre dans l'histoire des cultures, la disparition des religions païennes et polythéistes au profit du christianisme est souvent interprétée comme une amélioration dans l'ordre de la civilisation. Certains auteurs appellent donc au renouvellement de l'imaginaire poétique pour lutter contre un ordre religieux archaïque, associé à la violence et au despotisme. Ainsi, dans la préface de *L'Épopée humaine*, Strada¹³⁷¹ fustige la vague matérialiste qui a submergé l'Europe sous l'influence de la philosophie allemande et, au nom de la morale, il dénonce conjointement le « paganisme », incarné dans « le grand Pan » ou « la bonne déesse couverte des poudres d'or de la poésie et des riches manteaux de l'érudition »¹³⁷² :

Allons donc voir où le paganisme a mené le monde, et recommencez-le si vous l'osez. [...] Comme les deux géants se sont abattus sur l'Inde, la Perse et l'Égypte, ils se sont abattus sur la Grèce et Rome, et ils s'abattront sur nous si un esprit ferme portant une main sûre à la métaphysique, la grande mère, ne vous sauve en vous donnant le lien de l'esprit à Dieu par la méthode, le lien de l'existence finie à l'existence infinie par la philosophie de l'être¹³⁷³ [...].

¹³⁷¹ Jules de Strada (1821-1902) est le pseudonyme de Jules-Gabriel Delarue, poète et philosophe. Aussi concerné par les questions théoriques que par les débats politiques, il fit paraître un livre sur la nécessaire réforme de la société en 1861, intitulé le *Dogme Social*. Outre plusieurs ouvrages de philosophie, dont un traité d'anticipation sur le *Paris de l'ère de la science, capitale de l'univers* (1899), *L'Épopée humaine* est la seule œuvre poétique publiée sous son nom, mais elle en contient plusieurs. Elle repose sur divers « cycles » successifs abordant avec une méthode partiellement historique les phases du développement de l'humanité, de la « genèse universelle » aux « civilisations » puis aux « races », etc. Parue tout au long des années 1890, cette « épopée » renoue indiscutablement avec le projet de la *Légende des siècles*.

¹³⁷² J. de Strada, *L'Épopée humaine*, Paris, Garnier, 1855, p. 5.

¹³⁷³ *Ibid.*

Prenant parti dans les polémiques religieuses de son temps, Strada s'appuie sur l'isotopie de la rationalité pour défendre une poésie chrétienne sur le cosmos. Il n'emploie donc pas les arguments du spiritualisme, qui fonde plus volontiers la foi sur un élan du cœur. Au contraire, il s'inscrit dans une perspective logicienne qui rapporte la croyance à la pensée cartésienne, suggérée par le terme de « méthode ». Ce choix original permet de congédier le langage et les tropes de la mythologie antique au nom de la rationalité moderne, en refusant une sorte de folklore mythologique auquel Strada associe le paganisme. Pour lui, il s'agit moins de réécrire les mythes chrétiens que d'épurer la langue poétique en la débarrassant d'un arsenal mythologique et allégorique dépassé, source de confusion spirituelle¹³⁷⁴.

De fait, c'est là une seconde raison souvent avancée pour abandonner les registres de la mythologie antique : l'évolution des représentations de l'univers appellerait nécessairement une transition littéraire dans la poésie du ciel. Avec Strada, Maxime Du Camp est un des rares poètes à défendre le strict bannissement de ces anciennes allégories. Dans la préface des *Chants modernes* (1855), comme Lemerrier dans la *Théogonie newtonienne*, Du Camp semble tirer son programme poétique du constat de la désuétude des anciens mythes païens :

Tout marche, tout grandit, tout s'augmente autour de nous cependant. La science fait des prodiges, l'industrie accomplit des miracles, et nous restons impassibles, insensibles, méprisables, grattant les cordes faussées de nos lyres, fermant les yeux pour ne pas voir, ou nous obstinant à regarder vers un passé que rien ne doit nous faire regretter. On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l'onde amère ; on découvre l'électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C'est absurde¹³⁷⁵ !

Dans « Aux poètes », l'auteur appelle à délaissier le vieux langage et l'ancienne mythologie, en particulier sur le thème cosmologique :

S'il faut chercher des dieux au fond du firmament,
Ce n'est pas en priant, c'est avec des lunettes ;
De tous ces détrônés on a fait des planètes,
Et Mercure, aujourd'hui, n'est qu'un médicament¹³⁷⁶.

Avec une certaine ironie, le vers déploie une stratégie de contradiction systématique entre le premier et le second hémistiche, opposant aux mythes stellaires la matérialité des objets de la science. Point de prière, mais les lunettes de l'astronome ; point de dieu messager, mais un vulgaire

¹³⁷⁴ À l'opposé, le poète Alphonse Delharpe* réécrit le *De Natura rerum* en congédiant la mythologie antique au nom du matérialisme. A. Delharpe, « La Nature », *Poésies. Idéal et réel*, Tarare, Imprimerie Girin-Berthier, 1884, p. 9.

¹³⁷⁵ M. Du Camp, *Les Chants modernes*, op. cit., 1855, p. 5.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

remède pharmaceutique¹³⁷⁷. La modalité déontique en début de strophe exprime l'urgence de cette substitution nécessaire. Le poème ne fait donc que reprendre la préface polémique du recueil, dénonçant la décadence de la littérature, en décalage avec les prodiges de la science. Du Camp, allant jusqu'à parler de « gérontocratie », affirme que « [l]e culte du vieux est chez nous une manie, une maladie, une épidémie¹³⁷⁸. »

La dénonciation de ce paradoxe persiste longtemps dans les textes critiques. Jean-Marie Guyau fait une observation comparable (bien que moins tranchée) dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), trente ans après la préface de Du Camp :

Le sentiment de la nature, qui semblerait au premier abord devoir rester invariable, n'est pourtant plus aujourd'hui le même que dans l'Antiquité. Comparez Homère, Lucrèce même ou Virgile avec Shakespeare, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Schiller, Lamartine ou Hugo. Comment la vue du ciel étoilé, par exemple, produirait-elle la même impression morale sur un moderne que sur un ancien, quand le moderne se représente l'immensité là où l'ancien ne mettait qu'une ou plusieurs sphères de cristal, limitées par des murailles flamboyantes : « *flammantia mœnia mundi* » ? [...] [L]a nature qu'Orphée avait cru voir s'ébranler sur son passage, nous la sentons tous aujourd'hui palpiter émue sous nos pas, et l'antique légende devient une vérité scientifique¹³⁷⁹ [...].

Comme on peut le voir, la position de l'auteur des *Chants modernes* est certes entière et provocatrice, mais elle est loin d'être isolée¹³⁸⁰. Or, Du Camp se tient à un tel principe, du moins dans ce recueil, quand la plupart des auteurs qui partagent (même partiellement) cet avis continuent à employer les images mythologiques dans leurs propres poèmes. Charles Bouchet¹³⁸¹, par exemple, dans l'introduction du recueil *Le Ciel* (1871), affirme :

Il nous a paru que ce beau spectacle céleste, éclairé par la science, était, après l'âme humaine, l'une des plus grandes sources de poésie, – que le temps du vague lyrisme, des Hymnes au soleil et des Clairs de lune était passé, que tout cela pouvait aller rejoindre Phœbus et Phœbé dans les catacombes de la mythologie, et qu'en s'inspirant tout simplement des traités d'astronomie, on pouvait se montrer plus grandiose et plus original¹³⁸².

Ce sont donc tout autant les types textuels anciens (les « Hymnes » orphiques) que romantiques (les « Clairs de lune ») qui sont visés. Pourtant, dans son propre poème astronomique, Bouchet ne

¹³⁷⁷ Le mercure était alors fréquemment prescrit contre la syphilis.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁷⁹ J.-M. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, *op. cit.*, p. 146-147.

¹³⁸⁰ Voir aussi l'art poétique antérieur du médecin Alexandre Delaine, dans *l'Hommage lyrique aux sciences naturelles* après la découverte de Neptune en 1847. Il y défend avec conviction la possibilité d'élaborer une nouvelle mythologie de la science capable d'égaliser la « pieuse magie » de la mythologie tirée de l'« esprit fécond » des Anciens : « Ô vous que le génie a pris pour ses élus, / Dans votre désespoir ne répétez donc plus / Que toute poésie en ce siècle est éteinte, / Que d'un calcul étroit tout y porte l'empreinte. / La nature vous reste, il faut la méditer, / La lyre sous vos doigts pourra ressusciter » (Paris, Garnier, p. 30).

¹³⁸¹ Des détails biographiques sur cet auteur ont été donnés au chapitre 2 à la n. 226 (p. 80).

¹³⁸² Ch. Bouchet, *Le Ciel*, *op. cit.*, p. 3.

renonce ni aux *topoi* littéraires, ni à la mythologie de l'Antiquité, qui s'apparente à un creuset d'images poétiques et de tropes commodes. Certes, il s'abstient de développer outre mesure certaines allégories ; mais dans la présentation systématique des planètes, il use et abuse du personnel mythologique, avec son lot de clichés. Vénus est encore « l'amoureuse déesse, / La blanche étoile au limpide regard¹³⁸³ », la Terre est « notre mère¹³⁸⁴ », Saturne est un « vieux roi¹³⁸⁵ » sombre et mystérieux, etc.

La même ambiguïté transparait dans le recueil *L'Épopée terrestre* (1868) d'André Lefèvre¹³⁸⁶. Le poème « Esquisse d'épopée » affirme qu'il n'est plus possible de souscrire aux récits mythologiques de l'Antiquité, au regard des représentations scientifiques et modernes du ciel :

Quand Ixion pouvait, en neuf nuits et neuf jours,
Tomber du lit de Zeus dans l'ombre où les flots lourds
Du Styx en marais se répandent ;
Quand l'homme était parent des constellations ;
Quand Alcide peuplait de bœufs et de lions
La voûte où les étoiles pendent ;

Les poètes savants en leurs vers fabuleux,
De la blanche Phébé levaient les voiles bleus,
Chantaient les immortels désastres
Des Titans, Phaéton renversé de son char,
Europe, et Ganymède, échanton du nectar,
Et les aventures des astres !

Voici qu'autour de nous l'infini s'est ouvert,
Et la science même en ses gouffres se perd¹³⁸⁷.

À travers la double qualification des poètes, ces « savants » composant des vers « fabuleux », Lefèvre condense les raisons d'une disparition inéluctable des anciens registres de la mythologie : les mythes n'ont plus la valeur épistémologique qu'on leur attribuait dans les premiers âges, et la science se charge désormais des explications¹³⁸⁸. De ce point de vue, un régime d'équivalence, et

¹³⁸³ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁸⁶ André Lefèvre (1834-1904) fut anthropologue. Il est connu pour une traduction en vers des œuvres de Lucrèce et Virgile. Il écrivit de nombreux ouvrages dont *La Flûte de Pan* (1864), *La Lyre intime* (1866), mais aussi un recueil inspiré par deux univers mythologiques anciens : *Virgile et Kalidasa* (1866).

¹³⁸⁷ A. Lefèvre, « Esquisse d'épopée », *L'Épopée terrestre*, *op. cit.*, 1868, p. 23.

¹³⁸⁸ Il faut tout de même noter que le point de vue de Lefèvre, réduisant la fonction des mythes à leur seule dimension explicative, correspond à une interprétation commune, mais assez fautive, du phénomène mythologique. En effet, dès l'Antiquité, il existe un décalage conscient entre l'explication rationnelle du monde et le discours mythologique, comme en témoigne le débat entre Balbus et son contradicteur dans le *De Natura deorum* de Cicéron (voir le chapitre 7, n. 1296, p. 432). De fait, les mythes grecs n'empêchèrent pas Aristote d'écrire une *Physique* ou un *Traité du Ciel*. Voir les analyses de P. Veynes, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris, Seuil, 1983 ; J. Boulogne, « Le mythe pour les anciens Grecs », [in] *Mythe et Création. Uranie*, 1, Lille, 1991, p. 18-19.

donc de concurrence, s'instaure à travers l'histoire entre les poètes antiques et les savants modernes. Si la connaissance du ciel guidait les représentations mythologiques du monde ancien, celles-ci sont désormais un ensemble de fables, de fictions merveilleuses, auxquelles il n'est plus possible de souscrire. La transition épistémologique de l'Antiquité vers le monde moderne apparaît en raccourci dans ces évolutions : le ciel n'est plus un monde peuplé, familier, humain, mais ce gouffre irreprésentable et abstrait que la science même ne peut appréhender. Et pourtant, lorsqu'il évoque le ciel dans d'autres poèmes, Lefèvre convoque à son tour les mythes antiques qui lui sont si familiers. Le poème « Hymne », qui précède l'« Esquisse d'épopée », repose entièrement sur le cosmos de la tradition grecque : la Terre est une « vieille épouse bercée / Dans les bras éthérés d'Ouranos couvert d'yeux¹³⁸⁹ » ; le *Matin* et le *Soir*, allégorisés par la majuscule, sont un « couple de héros¹³⁹⁰ » ; etc.

L'œuvre de Sully Prudhomme semble faire la synthèse de tous les enjeux et paradoxes liés à la prétention d'abandonner les mythologies antiques. Favorable à leur abandon au profit d'images inspirées par la science moderne, l'auteur défend la poésie scientifique au nom d'un réalisme incompatible avec le christianisme comme avec les références païennes. Dans plusieurs passages des *Stances* (1865), de *La Justice* (1878) et des *Épaves* (1882), du début à la fin de sa carrière poétique, il affirme la nécessaire transition d'un régime métaphorique à un autre. « Le lever du soleil », poème des *Stances*, est notamment dédié à l'industriel Henri Schneider. Précédant deux textes intitulés « La chanson de l'air » et « Pan », il s'inscrit dans un ensemble consacré aux cycles élémentaires. Contrairement à ce que le titre peut laisser entendre, il ne s'agit pas d'une reprise des *topoi* de la description aurorale, mais d'une évocation technique du mouvement de la Terre s'offrant progressivement à l'astre solaire.

Parmi les globes noirs qu'il emporte et conduit
 Aux blêmes profondeurs que l'air léger fait bleues,
 La terre lui soumet la courbe qu'elle suit,
 Et cherche sa caresse à d'innombrables lieues.

Sur son axe qui vibre et tourne, elle offre au jour
 Son épaisseur énorme et sa face vivante,
 Et les champs et les mers y viennent tour à tour
 Se teindre d'une aurore éternelle et mouvante¹³⁹¹.

Le savoir astronomique, grâce auquel les déplacements des astres sont anticipés et connus, est mis au service d'une refondation des métaphores cosmologiques :

¹³⁸⁹ A. Lefèvre, « Hymne », *L'Épopée terrestre*, op. cit., p. 1.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 2.

¹³⁹¹ Sully Prudhomme, « Le Lever du soleil », *Stances et poèmes*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, op. cit., 1872, vol. 1, p. 134.

Ah ! les fils de l'Hellade, avec des yeux nouveaux
Admirant cette gloire à l'Orient éclore,
Criaient : Salut au dieu dont les quatre chevaux
Frappent d'un pied d'argent le ciel solide et rose !

Nous autres nous crions : Salut à l'Infini !
Au grand Tout, à la fois idole, temple et prêtre,
Qui tient fatalement l'homme à la terre uni,
Et la terre au soleil, et chaque être à chaque être¹³⁹².

Le parallélisme de construction, d'une salutation à l'autre, traduit bien le régime d'opposition marqué par le poète entre une mythologie dépassée, réduite à deux vers, et un nouveau réseau d'analogies. Si Sully Prudhomme ne renonce pas à l'image, puisqu'il multiplie les métaphores religieuses (« à la fois idole, temple et prêtre »), il donne congé à l'anthropomorphisme au profit d'une représentation abstraite et architecturale du cosmos.

Sur un ton autrement plus martial, un poème « À Alfred de Musset » suggère le remplacement du ciel antique et fermé des dieux par le ciel infini de la science :

Ce qu'un aveugle instinct surprit et révéla,
Nous l'expliquons ! Le ciel n'est plus pour nous la voûte,
Mais l'infini ! Les dieux ? Nous renversons cela,
Le quadriges vaincu, nous tenons un Génie
Qui fume, haletant d'un utile courroux,
Et, dans l'oppression d'une ardente agonie,
Attache au vol du temps l'homme pensif et doux¹³⁹³.

Refusant l'image de l'éternel « quadriges » d'Apollon, Sully Prudhomme fait du soleil un « génie » anthropomorphique, brûlant de colère et menacé par la mort, comme toutes les étoiles¹³⁹⁴. Le poète s'élève donc contre une représentation figée du cosmos, détachée de la vérité scientifique – mais il conserve certains procédés rhétoriques se rapportant à la mythologie, tels que l'allégorie.

De fait, comme Bouchet ou Lefèvre, Sully Prudhomme utilise les motifs mythologiques qu'il rejette : dans la section « Mélange » des *Stances*, au sein de laquelle apparaît le « Lever du soleil », on trouve non seulement un poème sur « Pan », dieu de la nature, mais encore sur « La Néréide » ou la « Naissance de Vénus ». Dans ce dernier texte, la déesse s'exprime dans une prosopopée en des

¹³⁹² *Ibid.*, p. 134-135.

¹³⁹³ Sully Prudhomme, « À Alfred de Musset », *Poèmes*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, op. cit., vol. 1, p. 308.

¹³⁹⁴ Dans le cadre d'un éloge du progrès technique et scientifique, la description du soleil *fumant* peut également faire signe vers la locomotion à vapeur. L'adjectif « utile » renvoie en effet à l'univers sémantique du positivisme, qui juge l'intérêt des découvertes à la lumière des bénéfices concrets qu'elles peuvent apporter pour la société. Voir A. Comte, *Discours sur l'esprit positif*, op. cit., p. 41.

termes très proches de l'adresse initiale du *De Natura rerum*. Vénus y apparaît comme la source de la vie et de la cohésion du monde, garante de la force d'attraction :

Les parcelles de l'air, les atomes des ondes,
Divisés par les vents se joignent sur mes pas ;
Par mes enchantements comme assoupis, les mondes
Se cherchent en silence et ne se heurtent pas¹³⁹⁵.

En réalité, Sully Prudhomme (comme bien d'autres) ne peut renoncer totalement à un univers culturel qui nourrit les représentations littéraires, mais aussi scientifiques, de son temps¹³⁹⁶. En revanche, il semble dépasser parfois cette contradiction en se servant des figures mythologiques traditionnelles, telles que la déesse Vénus, pour exprimer des connaissances scientifiques actuelles relatives à des phénomènes récemment découverts, comme l'attraction. Le mélange des références, à la faveur de la conciliation des imaginaires antiques et scientifiques, est une solution souvent adoptée par les poètes de l'astronomie, à la suite de Lemercier.

Les poètes n'ont donc pas tous les mêmes raisons de renoncer à la mythologie de l'Antiquité, que ce projet soit ou non suivi d'effet. Dans le cas de Delharpe comme de Strada, un tel renoncement est surtout lié à un système métaphysique et religieux. Pour Strada, il s'agit de remplacer une mythologie par une autre, jugée plus juste et plus conforme à notre univers culturel. Chez Delharpe au contraire, nul récit ne doit interférer dans la compréhension de l'ordre du monde. Pour d'autres auteurs encore, à l'instar de Du Camp, ce sont les progrès des sciences qui impliquent naturellement l'évolution des formes poétiques. Cependant, ces poètes ne renoncent pas toujours à un élément crucial de la mythologie gréco-latine : son panthéon. Dans un même rejet de l'antique, une solution différente peut être envisagée pour dépasser ce paradoxe : inventer de nouveaux dieux célestes, d'autres récits explicatifs, dans le cadre desquels les savants tiennent le brandon.

2. *Demi-dieux de la science et nouveaux mythes astronomiques*

Dans *L'Invention de la science* (2015), l'historien Guillaume Carnino expose la façon dont les catégories du sacré, au XIX^e siècle, tendent à s'élargir et englober les conquêtes de la science : selon lui, le paradis n'est plus espéré dans l'autre monde, mais sur Terre, et semble être entre les mains des savants ou des industriels. Il ajoute que

¹³⁹⁵ Sully Prudhomme, « Naissance de Vénus », *Stances*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme, op. cit.*, vol. 1, p. 139.

¹³⁹⁶ Rappelons une dernière fois la querelle au sujet de la dénomination de la planète Neptune, évoquée au chapitre 2, n. 166 (p. 66).

Ce retournement eschatologique fonde la science comme institution mythologique, qui se trouve paradoxalement désormais en mesure d'arrimer le progrès sur des bases rationnelles : les découvertes et applications des savants sont dès lors vécues comme une preuve de la conquête progressive et inéluctable de la nature par l'être humain¹³⁹⁷.

Bien des poèmes scientifiques de notre corpus tendent à justifier ce constat dans le domaine littéraire. Comme on l'a vu, une des voies privilégiées du renouvellement de l'espace mythologique dans la poésie du ciel consiste à mêler références antiques et contemporaines, à remplacer la mythologie traditionnelle par de nouveaux mythes scientifiques, ou à les amalgamer.

Dans le registre de l'éloge, nombreux sont les poètes qui prétendent chanter la conquête des cieux avec les armes d'Homère, cette fois pour glorifier les nouveaux héros de l'astronomie ou des voyages célestes. En 1851, François Barillot¹³⁹⁸ fait notamment paraître un court poème intitulé *Icare vengé par Pétin*. Le titre manifeste dès l'abord un jeu entre mythologie et monde référentiel. Il instaure un rapport de continuité fictive entre le personnage mythologique et l'ingénieur qui réalisa le rêve d'envol du premier. En effet, Ernest Pétin est connu pour avoir perfectionné de façon spectaculaire le système de l'aérostation. En augmentant l'envergure des nacelles, il améliora grandement la stabilité de l'appareil. L'essai de sa nouvelle machine fit sensation dans les journaux, et Théophile Gautier en vanta les succès dans un article de la *Presse* :

Ce n'est plus seulement un aérostat dans les conditions ordinaires ; c'est une combinaison grandiose, c'est un véritable navire avec tous ses agrès, qu'on peut voir d'ailleurs, puisqu'il est exposé aux regards de tous, aux Champs-Élysées, rue Marbeuf. L'espoir de la navigation aérienne est là. Si le succès couronne ses efforts, gloire éternelle à M. Pétin¹³⁹⁹ !

Le poème de Barillot, quant à lui, comporte cinq sections : la première, intitulée « La Chute d'Icare », reprend avec fidélité le mythe du téméraire fils de Dédale ainsi que de sa mort tragique ; la seconde, « Icare vengé par Pétin », inscrit le succès de l'ingénieur dans la continuité du récit mythologique, comme si la science avait pour vocation de dépasser les échecs des héros antiques ; de la troisième à la cinquième section, il est fait l'éloge du « Navire aérien » (III), symbole de la grandeur de « La France » (IV), éloge conclu par une « Chanson du pilote aérien » sur une musique

¹³⁹⁷ G. Carnino, *L'Invention de la science, op. cit.*, p. 209.

¹³⁹⁸ On sait peu de choses sur cet auteur lyonnais, sinon qu'il fut typographe. Il fut très influencé par Victor Hugo et publia des recueils de poésie (*Les Vierges du foyer* en 1859, ou la satire *La Mascarade humaine* en 1863), ainsi que plusieurs drames tels que *La Mort du diable* (1861).

¹³⁹⁹ T. Gautier, [in] G. Tissandier, *La Navigation aérienne, l'aviation et la direction des aérostats dans les temps anciens et modernes*, Paris, Hachette, 1886, p. 202. Malgré le succès retentissant de cet essai, il n'est pas certain que notre poète en ait eu connaissance, car rien ne l'indique dans son poème paru la même année, probablement avant l'envol de la machine de Pétin. En revanche, son aspect était connu par des illustrations, et avait fait l'objet de descriptions et commentaires par Gautier avant même 1851, comme le mentionne un article de *La Presse* du 15 juillet 1850 relatant le succès du second envol du système Poitevin, sous la supervision de Pétin (« Nouvelles de Paris », *La Presse*, dir. Ém. de Girardin, Paris, 15 juillet 1850, n. p.).

de Victor Dupuy (V). Dans le cadre d'un jeu littéraire, une nouvelle mythologie l'emporte sur la première par un rapport fictif de succession, Pétin devenant le nouveau héros du mythe de la conquête des cieux. Le discours du personnage d'Icare permet cette transition lorsque, tombant de la nue sous l'effet de la jalousie d'Apollon, il adresse au dieu un ultime anathème :

Tu mourras, dieu méchant, et le souffle d'Éole,
De son antre profond sortant avec fureur,
Éteindra pour jamais ton immense auréole !...
Les dieux me créeront un vengeur.
Son vol sera si téméraire,
Ce mortel montera si haut dans ta carrière,
Que tes chevaux surpris, hérissant leur crinière,
Se cabrant tout à coup henniront de frayeur¹⁴⁰⁰ !...

Prophétisant la disparition du dieu solaire, Icare évoque par anticipation la transition mythologique encouragée par certains poètes de notre corpus. Barillot semble d'ailleurs attentif à marquer ce changement dans la versification, puisque la boiterie du vers alternant alexandrins et octosyllabes, pouvant rappeler l'hétérométrie des *Fastes* d'Ovide¹⁴⁰¹, disparaît dans la seconde section entièrement consacrée à Pétin et au monde moderne.

Si l'univers mythologique persiste dans les débuts du texte (Éole souffle sur le char d'Apollon, le vol du « vengeur » à venir fait frémir ses coursiers, etc.), le second mouvement renonce à toute référence à la mythologie antique. Les anciens récits de navigation aérienne sont dépassés par la réalité :

Ainsi parlait celui dont la chute fut grande ;
Non point d'après Ovide, historien des dieux :
À quoi bon ? mais d'après une vieille légende,
Que l'on ne conte plus en nos temps oublieux.

Le malheureux Icare a prophétisé juste.
Phébus et son quadriges ont perdu leur essor ;
Ses coursiers merveilleux, à la démarche auguste,
Ne font plus dans l'azur ondoyer leurs crins d'or.

Mais toujours le soleil resplendit dans l'espace,
Et toujours ses rayons, beaux d'immortalité,
Éclairent, en passant, l'Olympe et le Parnasse,
Où, de tous les faux dieux, Écho seul est resté.

[...] Devant le grand flambeau que la science allume ;

¹⁴⁰⁰ F. Barillot, *Icare vengé par Pétin*, Paris, Durand, 1851, p. 4.

¹⁴⁰¹ Dans les *Fastes*, Ovide rapporte en effet l'histoire d'Icare sur ce mode métrique : « Enfin on s'aguerrit au nouveau manège, le téméraire Icare ne doute plus de rien, il force son vol outre mesure. » [*Jamque novum delectat iter ; positoque timore, / Icarus audaci fortius arte volat.*] [*in*] *Choix de fables extraites des Fastes d'Ovide*, trad. inconnu, Paris, A. Delalain, 1815, p. 46-47.

Les dieux ont disparu, les rois disparaîtront¹⁴⁰².

Rapporter les *Métamorphoses* d'Ovide au genre plus modeste des récits légendaires revient à nier le caractère ancestral et fondateur des mythes : l'histoire d'Icare n'est pas à inscrire dans leurs rangs prestigieux, mais bien dans les registres des petites histoires invraisemblables de notre fonds populaire¹⁴⁰³. Si l'ultime référence à la « science » suggère un dépassement des mythes par la vraisemblance, il s'agit d'abord d'une transition littéraire, marquant la disparition de métaphores usées. L'emploi du possessif dans la seconde strophe (« Phébus et son quadriges », « ses coursiers merveilleux ») marque bien le caractère conventionnel de ces images, qui n'ont droit de cité en poésie qu'au nom d'une répétition servile, comme le suggère la référence ironique à Écho, seul survivant du panthéon de faux dieux¹⁴⁰⁴. Barillot propose donc un dépassement du merveilleux antique par le merveilleux scientifique :

Aujourd'hui la science explique l'univers.

De nos pères naïfs les rêves fantastiques
De chars aériens, de fées aux ailes d'or,
Vont se réaliser plus beaux, plus poétiques,
Plus vrais, plus attrayants, plus merveilleux encor¹⁴⁰⁵.

Par la suite, le texte évoque la fin de toute forme de mythologie païenne ou biblique, dépassée par le « navire » de Pétin. La métaphore nautique, bien que très fréquente, s'inscrit alors dans l'époque contemporaine, le « navire » aérien devenant le symbole du monde moderne :

Char d'ébène attelé de blanches tourterelles,
Où Vénus souriait à l'Amour enchanté,
Place à l'esquif céleste armé de grandes ailes
Qui transporte la paix et la fraternité !

Mystique chariot tout rayonnant de flammes
Où disparut Élie aux regards d'Israël,
Le vaisseau de Pétin lève ses grandes rames
Et va plus haut que toi battre les flots du ciel.

[...] De l'aigle il a conquis l'empire inaccessible,
Et l'homme dans les airs trace un chemin certain ;
Son génie a franchi les champs de l'impossible.
L'audacieux Icare est vengé par Pétin¹⁴⁰⁶.

¹⁴⁰² F. Barillot, *Icare vengé par Pétin*, op. cit., p. 5-6.

¹⁴⁰³ Sur ces effets de transferts, nous renvoyons à nouveau aux analyses de Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, op. cit.

¹⁴⁰⁴ Nous empruntons à Barillot l'emploi du masculin. Ce choix peut s'expliquer par une rime orthographique, mais il met également en valeur une syllepse portant sur le nom d'Écho, entre allégorie consacrée et simple phénomène acoustique, du nom propre au substantif.

¹⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

Les célèbres références aux navigateurs célestes des récits fondateurs (le char de Vénus, celui du prophète des Écritures) sont congédiées au profit des succès de l'ingénierie, dont la démesure hausse l'humanité au rang des héros antiques. Le « génie » d'un homme d'exception permet de dépasser les limites du concevable, mais aussi de se réapproprier les cieux en atteignant ses « inaccessibles » frontières.

La revendication d'une qualité « poétique » de l'objet technique par Barillot pose cependant certains problèmes. En effet, l'idée que le « navire » de Pétin *réalise* les « rêves fantastiques » des anciens tend à placer la science, ses instruments et ses machines en concurrence avec le langage poétique. Ce paradoxe est d'ailleurs exprimé par Flammarion, dans la préface de la seconde édition des *Merveilles célestes* (1869). Selon lui, « la poésie du spectacle direct est [...] préférable à toute interprétation littéraire », et c'est pourquoi il choisit de remplacer les citations qui agrémentaient son propos dans la première édition de l'ouvrage par des illustrations, « reproduisant le plus fidèlement qu'il est possible les vraies magnificences du ciel étoilé »¹⁴⁰⁷.

Pour autant, ce paradoxe ne mine pas totalement le poème de Barillot : le thème de l'aérostation permet de tenir ensemble l'éloge de la technique et une forme d'admiration pour les connaissances abstraites et non applicables de la cosmologie. De ce point de vue, le thème du « navire » aérien peut servir de matière-relais pour la poésie du ciel, qui s'inscrirait grâce à l'objet lui-même dans une tradition littéraire forte depuis Lucien et Cyrano. Dans le poème de Barillot, correspondent donc enfin la science, l'imaginaire et la poésie.

Le personnage d'Icare est souvent présent dans les poèmes qui vantent les mérites de l'aérostation, technique dont les premiers succès encouragent un imaginaire de la conquête et de l'exploration. Mais il peut aussi servir à évoquer, par antonomase, les grands penseurs, astronomes et cosmologues dont l'esprit vole dans les hauteurs métaphoriques des cieux. Dans *Le Zénith* de Sully Prudhomme, les navigateurs de l'air sont de « sublimes Argonautes » ; de même, dans le poème « Descartes » des *Épaves*, le philosophe, auteur d'un modèle cosmologique corpusculaire, est à son tour comparé au fils de Dédale :

Ton aile est ton ouvrage et l'audace l'anime,
Nouvel Icare, au vol désormais haut et sûr,
Icare du savoir, dans ta quête sublime,
Ton regard vise au loin la clarté, non l'azur¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰⁷ C. Flammarion, *Les Merveilles célestes : lectures du soir*, Paris, Hachette, 1869 (2^e éd.), p. i, cité par H. Marchal et N. Walin, « Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle », [in] P. Postel (dir.), *Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides*, Atlantide, n^o 1, 2014, p. 18. Voir également dans le chapitre 1, la n. 155 (p. 64).

¹⁴⁰⁸ Sully Prudhomme, « Descartes », *Épaves*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme, op. cit.*, vol. 6, p. 97. Il l'appelle également plus loin « Amphion du langage ».

L'essor de la pensée évoquée en termes métaphoriques rapproche donc Descartes des figures mythologiques de l'Antiquité. Mais il l'emporte sur elles par l'ambition supérieure qui l'anime, comme le suggère l'opposition entre la « clarté », métaphore de la vérité, et l'« azur », simple catégorie spatiale.

Dans les cas de Barillot et de Sully Prudhomme, le renouvellement des mythologies antiques passe donc par la transposition de références surexploitées dans un contexte scientifique moderne ou contemporain. Le procédé consistant à qualifier par l'adjectif *nouveau* une antonomase évoquant un héros de la mythologie antique est récurrent dans les poèmes qui s'inscrivent dans cette seconde voie. Pour ne citer qu'un exemple, dans *Les Mondes* (1854) d'Adrien Aliez, le « vaillant Copernic » est un « nouvel Encelade¹⁴⁰⁹ », du nom d'un géant de l'Antiquité, mais aussi d'une lune de Saturne découverte par Herschel en 1789. La cohérence métaphorique est donc renforcée par la confusion entre la figure du savant et la double référence mythologique, unissant le récit à l'univers astral. Un second procédé consiste à exploiter les effets de listes, afin d'unir dans un même vers les figures de la science et les dieux de la mythologie¹⁴¹⁰. On trouve un exemple de ce choix dans un poème de Louis Festeau, *Le Progrès* (1844) :

Auprès de Pythagore, Osiris, Hippocrate,
Viennent Hermès, Jason, Énoch, Talès, Socrate,
Puis Volta, Galilée, Atlas, Sol, Amonton,
Copernic, Palissy, Graham, Jubal, Newton.

Aux demi-dieux anciens qui règnent dans l'histoire,
Des demi-dieux nouveaux mêlent leur jeune gloire¹⁴¹¹.

Outre le rapport d'opposition et de succession suggéré par les adjectifs « anciens » et « nouveaux » des deux derniers vers, la référence à Hermès est particulièrement intéressante. En effet, cette figure représente de façon exemplaire la transition continue d'une mythologie à une autre. Hermès, c'est d'abord le dieu aux pieds ailés, messager des voleurs et divinité des carrefours. Mais comme le rappelle Bailly, dans *l'Histoire de l'astronomie ancienne*, Hermès renvoie à bien d'autres personnages : c'est le nom d'un dieu, mais aussi d'un savant ayant peut-être vécu avant le déluge, et qui aurait transmis des connaissances scientifiques inestimables en caractères hiéroglyphiques appelés les *stèles*. Le nom évoque également le célèbre Hermès Trismégiste auquel il est fait allusion dans la pierre de rosette, et qui aurait écrit les « Tables d'Émeraude » (ou *Hermetica*). Enfin, le dernier Hermès serait un érudit et polymathe chaldéen, originaire d'Éthiopie,

¹⁴⁰⁹ A. Aliez, *Les Mondes*, op. cit., p. 41.

¹⁴¹⁰ Voir aussi, au chapitre 2, les exemples donnés par Bellin et Sully Prudhomme (« La voie propédeutique : de la louange à la prose de combat », p. 85-90).

¹⁴¹¹ L. Festeau, *Le Progrès*, op. cit., p. 5.

ayant vécu 3000 ans avant notre ère. Il aurait été le fondateur de toutes les connaissances, dont l'astronomie et l'écriture, en passant par le règlement des cultes. Hermès, c'est donc le nom d'un personnage multiple, symbole de l'union de plusieurs niveaux référentiels, de la mythologie à la légende, de la légende à l'histoire, enfin de tous ces récits à la connaissance du monde¹⁴¹². À l'image d'Hermès, les grands noms de l'astronomie (Newton, Copernic, Pythagore) entament insensiblement leur conversion dans l'ordre du mythe.

Mais fusionner les références contemporaines avec les registres de la mythologie antique n'est pas le seul moyen pour les dépasser. Le poète peut également s'inspirer des formes narratologiques du mythe. À la fin du siècle, Michel Jouffret¹⁴¹³, dans le recueil *Poèmes idéalistes* (1900), aborde ainsi de nombreux thèmes cosmologiques et célestes comme l'« aérolithe » ou le « Guide-rope » dédié à l'aérostation. Le poème intitulé « L'Anneau de la Terre » est la réécriture mythologique d'une hypothèse formulée par Kant dans sa *Théorie du ciel* (1755), et citée par le cosmogoniste Henri Faye dans un ouvrage portant *Sur l'origine du monde. Théories cosmogoniques des Anciens et des Modernes* (1885).

Cherchant une explication à l'anneau de Saturne, Kant imagine que l'eau présente à la surface de la Terre proviendrait d'un anneau nuageux brisé par la trajectoire d'une comète. Le nuage se serait alors effondré dans un déluge sur la surface du globe. Henri Faye appelle le lecteur à « se livrer un instant à toute l'ardeur de son imagination », et rapporte le propos du philosophe :

Pourquoi la Terre n'aurait-elle pas eu, comme Saturne, l'avantage de posséder un anneau ? Un anneau autour de la Terre à l'origine du genre humain ! Quel beau spectacle aurait été offert aux premiers hommes pour qui la Terre fut comme un paradis ! Mais cela n'est rien encore vis-à-vis de la confirmation qu'on en peut tirer pour les Livres saints. Les eaux placées au-dessus du firmament, d'après le récit de Moïse ont toujours embarrassé les interprètes de la Genèse. Cet anneau ne suffirait-il pas à lever toute difficulté ? Il devait, sans aucun doute, consister principalement en particules aqueuses. Et alors on comprend que, pour punir les habitants devenus indignes des avantages et des beautés de la nature, cet anneau ait été brisé par le choc de quelque comète, et que ses eaux aient inondé la Terre. Ainsi aurait disparu cet arc merveilleux qui brillait d'une douce lumière dans le ciel des premiers temps¹⁴¹⁴.

Mais Kant ne s'arrête pas à une hypothèse cosmogonique : il envisage l'interprétation mythologique et religieuse qui aurait pu découler de cet événement cataclysmique. Il se propose

¹⁴¹² J. Bailly, *Histoire de l'astronomie ancienne depuis son origine jusqu'à l'établissement de l'École d'Alexandrie*, Paris, Debure, 1775, p. 131-132. Voir les analyses de A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1946 ; *id.*, *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967 ; G. Fowen, *The Egyptian Hermes: a Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton / New Jersey, Princeton University Press, 1993 ; etc.

¹⁴¹³ Pour des informations biographiques sur cet auteur, voir au chapitre 2, la n. 308 (p. 101).

¹⁴¹⁴ H. Faye, *Sur l'origine du monde. Théories cosmogoniques des Anciens et des Modernes*, Paris, Gauthier-Villars, 1885, p. 127.

d'expliquer (avec distance) sur quelle base certains croient en la réalité du Déluge évoqué par les Écritures.

Les nouveaux habitants, ceux qui survécurent au Déluge, ne virent peut-être pas sans effroi apparaître dans la nuée un arc semblable qui leur rappelait l'effroyable cataclysme ; mais, rassurés ensuite par des paroles de clémence, cet arc n'a plus été pour eux qu'un signe de grâce et la promesse d'un long avenir. Voilà le parti que pourraient tirer de cette hypothèse ceux qui se croient obligés de faire concorder tout le texte des Livres saints avec les lois ordinaires de la nature¹⁴¹⁵.

Michel Jouffret reprend le motif de « L'Anneau de la Terre » dans un mythe visant à expliquer le phénomène de l'arc-en-ciel. Dans son scénario, la Terre aurait eu à son origine un anneau plus beau encore que celui de Saturne, en signe du lien privilégié qui l'unit au soleil. Cette « arche » divine, évoquant aussi le dialogue entre l'homme et Dieu, ne survit pas au châtement de la Terre lorsque l'humanité entre en décadence, conformément à la temporalité de la Genèse. À la fin de cette épreuve à laquelle seul Noé aurait survécu, l'arc-en-ciel apparaît comme un nouveau « symbole d'alliance¹⁴¹⁶ », vestige de l'anneau disparu.

Le poème emploie donc toutes les ressources narratives et poétiques d'un récit mythologique : la dimension explicative en dirige la diégèse et la conclusion ; le personnel héroïque et divin correspond à l'univers merveilleux du mythe ; enfin, la Terre est une figure allégorique, une « immortelle faunesse¹⁴¹⁷ ». Mais Jouffret ne se contente pas de réécrire un mythe existant : il développe une hypothèse cosmogonique sérieuse, bien qu'imaginaire et très suggestive, sur le modèle et la base de la mythologie biblique. En effet, tandis qu'il évoque le mystérieux anneau de la Terre à ses origines, le poète rappelle discrètement la source savante de son poème, suggérée dès le titre du recueil¹⁴¹⁸ :

Les Kepler, les Kant au front blême
Ont sondé de leur œil profond
Cet impénétrable problème
Dont l'obscurité nous confond.
Ils ont dit : Cet orbe sublime
Qui va se perdre dans l'abîme
Et dont tout l'horizon s'emplit,
C'est un fleuve, un fleuve sans source,
Qui n'a, pour soutenir sa course,

¹⁴¹⁵ *Ibid.* Kant ne souscrit visiblement pas à cette interprétation ; pour autant, son hypothèse de l'anneau de la Terre s'est avérée suffisamment suggestive pour être rapportée aussi bien par un savant comme Faye que par un poète comme Jouffret, un siècle et demi après la première parution de la *Théorie du ciel*.

¹⁴¹⁶ M. Jouffret, *Poèmes idéalistes*, Marseille, Éditions de la vie provençale, 1900, p. 108.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴¹⁸ En effet, la philosophie de Kant est généralement considérée comme un *idéalisme*, en référence aux théories nouménales. Dans la définition du Littré, l'idéalisme est rapporté à l'« idéalisme subjectif, idéalisme de Kant, celui où l'on considère que la connaissance de l'essence et de la raison dernière des choses n'est possible que par les idées. » É. Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, vol. 3, p. 4.

Dans le poème, coexistent donc deux explications du même phénomène. Si l'analyse scientifique interprète la nature de l'anneau, l'analyse symbolique interroge sa signification en termes finalistes. Les deux approches sont donc complémentaires, et l'antonomase suggère le caractère éternel des figures convoquées, Kepler et Kant devenant à leur tour des références indépassables du savoir astronomique et les héros d'une nouvelle mythologie scientifique.

S'agissant du renouvellement des mythes astronomiques par la réécriture, par l'emprunt ou par les stratégies narratives, le poème de Jouffret est un texte à la fois paradigmatique et singulier. Il est un exemple réussi de la fusion de catégories mythologiques multiples, mais aussi de l'inscription de thèmes ou d'objets liés à la science dans le langage littéraire, et de la transposition des mécanismes diégétiques et symboliques propres à la mythologie dans un imaginaire scientifique et poétique moderne. En revanche, il n'aborde pas directement un présupposé latent de sa démarche : la question du changement (voire, pour certains, du « progrès ») des représentations mythologiques du ciel. Cette question de chronologie, qui tend à inscrire la poésie cosmologique dans une perspective d'évolution culturelle, est extrêmement présente dans tous les poèmes des prédécesseurs de Jouffret que nous avons évoqués. Victor Hugo propose une interprétation particulière de ce postulat, en particulier dans *La Légende des siècles*, orientée par une logique narrative au confluent du mythe et de l'Histoire¹⁴²⁰. Avec « Abîme », dernier poème de la deuxième série (1877), celle-ci aboutit à la confusion finale des univers mythologiques.

III. ÉLÉMENTS DE MYTHOLOGIE CÉLESTE DANS *LA LÉGENDE DES SIÈCLES* : LE DERNIER MOT D'« ABÎME »

Le projet de convertir le déroulement de l'Histoire en une mythologie séculaire inédite est transparent non seulement dans les liminaires, mais aussi dans l'ordre des sections de *La Légende*

¹⁴¹⁹ M. Jouffret, *Poèmes idéalistes*, op. cit., p. 105.

¹⁴²⁰ Sur ce point, dans un ouvrage qu'elle consacre à *La Légende des siècles*, Claude Millet engage à relativiser l'impression de linéarité historique suggérée par l'édition *ne varietur*, en tenant pleinement compte de la sérialité propre aux trois parutions du recueil. Elle rappelle également que l'œuvre n'est pas « un enchaînement chronologique des faits déterminant l'Histoire de l'Humanité, mais l'articulation logique, sériée, d'événements mythiques qui sont des avènements de sens pour l'Histoire ». Ce faisant, *La Légende des siècles* procède à une « historicisation de l'écriture mythologique » (*Victor Hugo. La Légende des siècles*, op. cit., p. 51). La sérialité propre aux trois parutions de la *Légende* montrerait encore que « l'Histoire de l'Homme et du cosmos n'est pas une suite d'événements, de faits, d'époques, une succession temporelle dont il faudrait montrer les enchaînements, mais une réalité à sérier » (*ibid.*, p. 25). Pour une analyse du lien entre le mythe et l'histoire dans cette œuvre, nous renvoyons à cette étude, ainsi qu'à l'ouvrage précédemment évoqué sur *Le Légendaire au XIX^e siècle*, op. cit.

des siècles. Les événements politiques (tels que la Révolution) s'inscrivent dans la continuité d'une temporalité mythologique qui est celle de la Bible (avec « Le sacre de la femme », par exemple) et de l'Antiquité gréco-latine, représentée dans « Le Titan » ou « Le Satyre ». Lorsqu'il s'agit de transposer les connaissances et découvertes de l'histoire des sciences dans de nouveaux mythes du savoir, l'astronomie offre un ensemble de thèmes et d'images particulièrement fécond. C'est ce dont témoigne le poème qui conclut la deuxième série de *La Légende des siècles*, « Abîme ». L'excipit du recueil permet de revenir sur le panorama des siècles que le lecteur vient de traverser, depuis l'époque anhistorique de la Genèse jusqu'à la fin des temps¹⁴²¹. Le poème qui précède, intitulé « Hors du Temps », décrit en effet la trompette du Jugement dernier, suspendue dans le ciel, et dont une main mystérieuse menace de s'emparer pour déclencher l'Apocalypse. Or ce clairon apparaît dans un lieu vide et effrayant : l'abîme, annonçant le nom et le motif central du dernier poème.

Dans l'univers lexical de Hugo, l'*abîme* correspond à une réalité multiple, à l'image de la profondeur sémantique du mot¹⁴²². En effet, à l'origine, il s'agit d'un terme biblique qui désigne dans l'*Ancien Testament* le chaos primitif, puis les cavernes de la Terre où Dieu rassemble les eaux et, par métonymie, les eaux tirées du chaos. Dans le *Nouveau Testament*, l'abîme devient l'Enfer, séjour des damnés. Par analogie, le terme acquiert un sens spatial et abstrait en langue profane. Selon l'acception spatiale du substantif, il désigne une cavité ou toute forme de profondeur, comme le ciel ou la mer lorsqu'elle est insondable. Mais cette définition s'accommode également d'un sens métaphorique, voire métaphysique, qui correspond bien dans sa dualité à la profondeur sémantique du mot dans la poésie hugolienne. L'abîme est donc aussi « le plus haut degré concevable, l'insondable ou le mystère, à la limite de l'infini ou le néant¹⁴²³ ».

Cette pluralité de sens coexiste dans les poèmes de Hugo. Elle lui permet souvent de spatialiser des abstractions ou de métaphoriser l'espace¹⁴²⁴. Ainsi de l'âme, qui est un abîme au même titre que

¹⁴²¹ Parce que cette continuité n'est pas nécessairement linéaire ou homogène, Claude Millet emploie également le terme de « mosaïque », qui reflète une fragmentation au cœur des trois séries de la *Légende (Victor Hugo. La Légende des siècles, op. cit., p. 65-67)*.

¹⁴²² Dans son ouvrage sur *L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*, Edmond Grégoire a fait un relevé de termes propres à l'univers lexical de Hugo. L'*abîme* figure dans ces listes, de même qu'une analyse superficielle du poème « Abîme » (*op. cit., p. 18-19*). Pour des études plus récentes, voir É. Brunet, *Le Vocabulaire de Victor Hugo. Travaux de linguistique quantitative*, Paris, Champion, 1988, 3 vol. et 17 microfiches ; J. Maurel, *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris, Ellipse, 2006. Voir aussi la thèse d'Yvette Parent, « Des mots et des maux dans "Les Misérables" de Victor Hugo, fragments d'un discours au peuple à travers les noms abstraits de la politique et le vocabulaire social », soutenue le 15 novembre 2013 à l'Université de Bretagne occidentale.

¹⁴²³ « Abîme », *Trésor de la langue française*, disponible sur <www.cnrtl.fr>, consulté le 10 mai 2016.

¹⁴²⁴ Dans *La Légende des siècles*, si le mot désigne d'abord toute forme de profondeur spatiale se rapportant aux étendues maritimes ou célestes, il peut aussi renvoyer à un imaginaire infernal, par exemple dans la mise en scène de la découverte des oubliettes par Zéno dans « Éviradnus ». *La Légende des siècles, op. cit., p. 257*.

les cieux ou les profondeurs de l'océan¹⁴²⁵, ou de l'espace, symétriquement exprimé en termes matériels – comme pour le zodiaque, « cabestan de l'abîme ». Enfin, l'abîme est le dénominateur commun des polarisations entre haut et bas ou grand et petit, entre mer et ciel, univers et âme, araignée et soleil, unité et multiplicité, etc. Il s'agit d'un véritable stylème hugolien propre au registre sublime, faisant coexister l'admiration et l'effroi par divers jeux d'échelle ou oxymores.

Le poème « Abîme » prend au pied de la lettre le sens étymologique du terme, puisqu'il fait se succéder les discours d'entités de plus en plus élevées dans la hiérarchie spatiale de l'univers. Dans un ordre croissant de taille et de puissance, tous les êtres et toutes les entités du cosmos se disputent la première place dans la hiérarchie universelle, de l'homme à Dieu en passant par les planètes, étoiles et comètes. Chacune de ces tirades, dont l'enchaînement dialogique est motivé par l'orgueil, est l'occasion d'un tour de force. En effet, il s'agit de décrire les merveilles qui caractérisent les entités de la création, de l'humanité aux phénomènes cosmiques. Le motif des *mirabilia*, *topos* des ouvrages de vulgarisation astronomique, trouve une voix nouvelle dans ce poème dramatique.

La référence au modèle vulgarisateur n'est d'ailleurs pas nécessairement inconsciente, car l'ordre d'intervention des personnages dans le poème de Hugo est pratiquement similaire à celui de la présentation cosmographique dans l'*Astronomie populaire* de Flammarion, partant de l'homme et de sa perception des phénomènes depuis la Terre, pour aller vers les sphères les plus éloignées. L'agrandissement d'échelle est perceptible à chaque transition d'un discours à l'autre, par exemple de la constellation du Septentrion au système du Zodiaque, ou des nébuleuses à l'infini, Dieu étant le dernier terme de ce mouvement ascensionnel. « Abîme » est donc un poème cosmologique et cosmographique, sa structure étant déterminée par celle de l'univers.

La conversion mythologique du savoir et des découvertes transparaît dans les tropes qui régissent le poème. Les réalités de la science sont convoquées à tout moment dans le cadre de détournements métaphoriques des phénomènes décrits : Saturne est à la fois la planète aux multiples lunes et un savant « jongleur » ; le Septentrion est la constellation du Nord, mais aussi le « Chariot » ; le Zodiaque, un système de constellations et une « roue d'Ixion » stellaire. Mais l'idée d'une progression dans l'ordre des représentations mythologiques est directement exposée par le premier discours de l'Homme, dans lequel apparaît en condensé l'image du « mur des siècles ». Le personnage semble incarner le cours de l'histoire humaine orienté par le progrès, dont il donne un aperçu synthétique mis en valeur par le présent. L'Homme se présente devant la création comme un nouvel Adam prométhéen :

¹⁴²⁵ Ainsi, dans « Au lion d'Androclès », le terme sert à évoquer par métaphore la noirceur morale : « Tu vins dans la cité toute pleine de crimes ; / Tu frissonnas devant tant d'ombre et tant d'abîmes », *ibid.*, p. 126). Elle peut également désigner l'âme en général (« Les pauvres gens », *ibid.*, p. 652), mais aussi bien d'autres réalités évoquées par Brunet dans son *Vocabulaire de Victor Hugo* (*op. cit.*).

Je suis l'esprit, vivant au sein des choses mortes.
 Je sais forger les clefs quand on ferme les portes ;
 Je fais vers le désert reculer le lion ;
 Je m'appelle Bacchus, Noé, Deucalion ;
 Je m'appelle Shakespeare, Annibal, César, Dante ;
 Je suis le conquérant ; je tiens l'épée ardente,
 Et j'entre, épouvantant l'ombre que je poursuis,
 Dans toutes les terreurs et dans toutes les nuits.
 [...] Je suis l'antique Adam ! j'aime, je sais, je sens ;
 J'ai pris l'arbre de vie entre mes poings puissants ;
 Joyeux, je le secoue au-dessus de ma tête,
 Et, comme si j'étais le vent de la tempête,
 J'agite ses rameaux d'oranges d'or chargés,
 Et je crie : « Accourez, peuples ! prenez, mangez ! »
 Et je fais sur leurs fronts tomber toutes les pommes ;
 Car, science, pour moi, pour mes fils, pour les hommes,
 Ta sève à flots descend des cieux pleins de bonté,
 Car la Vie est ton fruit, racine Éternité !
 Et tout germe, et tout croît, et, fournaise agrandie,
 Comme en une forêt court le rouge incendie,
 Le beau Progrès vermeil, l'œil sur l'azur fixé,
 Marche, et tout en marchant dévore le passé.
 [...] Caïn meurt, l'avenir ressemble au jeune Abel ;
 Je reconquiers Éden et j'achève Babel.
 Rien sans moi. La nature ébauche ; je termine.
 Terre, je suis ton roi¹⁴²⁶.

Le discours de l'homme s'apparente donc à une réécriture du mythe de la connaissance, à la faveur du progrès et contre l'imaginaire de la chute. De fait, plusieurs motifs du récit de la Bible sont renversés. D'abord, les premiers mots du poème (« Je suis l'esprit ») rapportent l'humanité à une puissance vitale qui n'appartient qu'à Dieu dans les Écritures. Dans la logique de la Bible, l'esprit peut souffler en l'homme comme un digne réceptacle lorsqu'il se fait prophétique, mais il reste malgré tout une manifestation du pouvoir divin, et non de la seule ingéniosité humaine. Plus loin, l'homme prétend tenir « l'épée ardente ». Celle-ci, plus communément appelée « flamme ardente », est l'arme des chérubins qui protègent l'arbre de vie après que les premiers hommes ont été chassés du paradis. De plus, ses fruits, dont Adam et Ève sont privés après la chute, accordent l'immortalité dans la Genèse. C'est à ce pouvoir de l'arbre que fait allusion le vers : « Car la Vie est ton fruit, racine Éternité ! » Mais la structure causale de cette phrase exclamative la rapproche sur le plan sémantique de la proposition dans laquelle elle est enchâssée : « Car, science, pour moi, pour mes fils, pour les hommes, / Ta sève à flots descend des cieux pleins de bonté ». L'arbre de vie est donc indirectement rapporté à l'arbre de la connaissance, qui n'est plus l'instrument néfaste de la tentation, mais, bien au contraire, une des formes de la bénédiction divine.

¹⁴²⁶ V. Hugo, « Abîme », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 740-741.

Cet effort de confusion volontaire, dont nous avons déjà mesuré l'importance¹⁴²⁷, trouve un nouvel élément d'explication dans la logique qui guide la *Légende des siècles*, récit à la fois historique et transhistorique, qui joue avec les catégories de l'épopée¹⁴²⁸. Autre exemple à l'appui de ce constat, lorsque l'Homme rapporte les progrès de la science, la présentation des prodiges de la technique moderne se double d'allusions systématiques aux grands mythes de l'Antiquité, dans le cadre d'une double référence à l'histoire et au temps du mythe :

Le beau Progrès vermeil, l'œil sur l'azur fixé,
 Marche, et tout en marchant dévore le passé.
 Je veux, tout obéit, la matière inflexible
 Cède ; je suis égal presque au grand Invisible ;
 Coteaux, je fais le vin comme lui fait le miel ;
 Je lâche comme lui des globes dans le ciel¹⁴²⁹.
 Je me fais un palais de ce qui fut ma geôle ;
 J'attache un fil vivant d'un pôle à l'autre pôle ;
 Je fais voler l'esprit sur l'aile de l'éclair ;
 Je tends l'arc de Nemrod, le divin arc de fer,
 Et la flèche qui siffle et la flèche qui vole,
 Et que j'envoie au bout du monde, est ma parole.
 Je fais causer le Rhin, le Gange et l'Orégon
 Comme trois voyageurs dans le même wagon¹⁴³⁰.
 La distance n'est plus. Du vieux géant Espace
 J'ai fait un nain. Je vais, et, devant mon audace,
 Les noirs titans jaloux lèvent leur front flétri ;
 Prométhée, au Caucase enchaîné, pousse un cri,
 Tout étonné de voir Franklin voler la foudre ;
 Fulton, qu'un Jupiter eût mis jadis en poudre,
 Monte Léviathan et traverse la mer ;
 Galvani, calme, étreint la mort au rire amer ;
 Volta prend dans ses mains le glaive de l'archange
 Et le dissout ; le monde à ma voix tremble et change¹⁴³¹ ;

Revenons sur la confusion de la mythologie et de l'histoire des sciences, à la fin de l'extrait. Franklin, inventeur du paratonnerre, s'approprie la foudre, attribut de Zeus. Or ce dernier est bien le responsable de la condamnation de Prométhée ; la défaite du dieu des dieux cause donc la surprise de sa victime, Prométhée symbolisant l'oppression de l'instinct créateur transmis à l'humanité avide de connaissances. Fulton, qui appliqua le mécanisme de la machine à vapeur à la navigation,

¹⁴²⁷ Nous renvoyons aux analyses du chapitre 6, en particulier aux p. 370 et 406-426.

¹⁴²⁸ Voir C. Millet, *Victor Hugo. La Légende des siècles*, Paris, PUF, [1995] 2001 ; *id.* (dir.), « L'épique à l'épreuve (Victor Hugo) », [in] *Romantisme*, 2016/2, n° 172, p. 13-25 ; *id.*, « Les Larmes de l'épopée. Des Martyrs à *La Légende des siècles* », [in] S. Neiva, *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 11-29, en particulier p. 13 ; C. Chauvin, « Théorie de l'épopée et philosophie de l'histoire : le "mythe de la mort de l'épopée" », *ibid.*, p. 126 ; P. Laforgue, « Épopée et histoire chez Hugo (1852-1862) », [in] *Romantisme et Révolution*, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 163-172 ; etc.

¹⁴²⁹ Il s'agit d'une référence à l'aérostation, à laquelle Hugo consacre un poème dans la *Légende des siècles* (« Plein ciel »).

¹⁴³⁰ Ces sept vers font allusion à la télégraphie.

¹⁴³¹ V. Hugo, « Abîme », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 741.

domine le Léviathan, terrifiant maître des profondeurs. Galvani, le célèbre médecin qui mit en évidence les mouvements réflexes en utilisant l'électricité sur des cadavres de grenouilles, contredit la loi de l'Achéron. Volta, inventeur de la pile électrique, s'empare de l'arme des anges. Enfin, l'électricité devient le symbole d'une réussite de l'*hubris* humaine, puisqu'elle remet en cause une condamnation provoqué par le geste de Nemrod. Selon la Bible, ce dernier aurait provoqué la perte de l'unicité des langues en lançant une flèche dans les cieux ; mais la télégraphie rétablit cette unité première en permettant de communiquer en dépit des distances et à l'échelle transnationale¹⁴³².

Dans le détail, pourtant, la transition de l'ordre du savoir vers le discours mythique s'inscrit moins dans un rapport de continuité rétrospective que de renversement. La condamnation initiale de la connaissance dans la Genèse est abandonnée, au profit d'un éloge de la science comme puissance de libération. L'Homme « achevant Babel », peut-être en référence au rêve de langue universelle au XIX^e siècle¹⁴³³, annule la condamnation première de l'humanité, et permet le pardon du crime originel de Caïn. Le dernier hémistiche, concluant ce discours sur un crédo cartésien de maîtrise de la Nature, fait du personnage adamique une figure satanique au sens hugolien du terme, c'est-à-dire un symbole de la libération par l'exercice de la volonté.

Dans « Abîme », le discours de l'Homme ouvre donc la voie à une transposition des réalités scientifiques dans l'imaginaire mythologique, un processus qui ne cesse de se confirmer par la suite dans les paroles des entités cosmiques. Chaque planète, chaque astre, chaque groupement d'étoiles et de mondes décrit avec une relative exactitude ses attributs dans l'esprit des ouvrages de vulgarisation ; mais le régime allégorique esquissé par le discours direct ménage une confusion entre les niveaux référentiels du mythe et de la réalité scientifique. Lorsque le Zodiaque prend la parole, par exemple, il détaille avec emphase les constellations qui le constituent au moyen d'une hypotypose qui donne vie aux représentations métaphoriques des constellations. On voit en son sein « [l]e Taureau, le Bélier, et le Lion fuyant / Devant ce monstrueux chasseur, le Sagittaire¹⁴³⁴ ». Plus loin, les Nébuleuses se définissent comme les « îles de l'inconnu », rappelant la théorie kantienne des « univers-îles ». Elles affirment aussi qu'étant elles-mêmes le berceau des mondes et des systèmes, elles ne peuvent avoir leur place au cœur de l'infini, puisqu'elles en sont le dernier terme. Cette absence de repères spatiaux devient alors le prétexte d'un basculement métaphorique du phénomène céleste dans l'univers moral. Elles se présentent donc en ces termes :

N'ayant ni pôle austral ni pôle boréal :

¹⁴³² On a vu que Hugo défendit très directement cette conception politique de l'électricité dans le « Discours d'ouverture du congrès de la Paix », le 21 août 1849 (cité au chapitre 6, à la n. 1164, p. 389).

¹⁴³³ Les recherches sur la langue indo-européenne en linguistique comparée, ainsi que la tentative de l'Espéranto en sont des exemples.

¹⁴³⁴ V. Hugo, « Abîme », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 744.

Nous, les réalités vivant dans l'idéal,
Les univers, d'où sort l'immense essaim des rêves,
Dispersés dans l'éther, cet océan sans grèves
Dont le flot à son bord n'est jamais revenu¹⁴³⁵ [...].

Hugo fait donc du terme de notre perception du cosmos le lieu de la correspondance entre le rêve et la réalité, entre le phénomène et l'idée, entre l'idéal et le monde matériel, entre la métaphore et l'objet. Ces phénomènes sont directement transposés dans l'univers conceptuel du mythe, comme l'étaient les figures de savants tels que Fulton ou Volta, et les entités collectives telles que l'humanité ou les astres.

La poésie du ciel, à l'ère de la « modernité », est donc partagée entre la tentation des belles allégories astronomiques de la mythologie antique et la critique de leur archaïsme. Convertir des mythes anciens aux réalités du savoir contemporain est un moyen parmi d'autres de dépasser les *topoi* de la mythologie antique, en ayant recours à de nouvelles figures et formes littéraires. Les métaphores, les antonomases, les allégories jalonnent les poèmes cosmologiques et dessinent les contours d'une nouvelle pratique d'écriture, selon laquelle la description narrativisée des conquêtes de l'astronomie égale – au moins en intention – les récits mythologiques. Derrière cette ambition, on devine une volonté de bouleverser les imaginaires traditionnels, de changer les motifs littéraires usés et rebattus des poèmes du ciel. Paradoxalement, une autre façon de provoquer ce renouvellement est d'inviter en poésie un ancien nouveau venu dans le champ des études mythologiques : le cosmos védique, berceau de la culture indo-européenne. C'est ce qu'Edgar Quinet appelle, en 1842, la « renaissance orientale¹⁴³⁶ ».

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 745-746.

¹⁴³⁶ « En ce moment, l'ascétisme achève de disparaître. La matière longtemps immolée par les macérations reparaît triomphante sous les traits de l'Asie. Au culte de la douleur succède l'esprit de l'industrie. L'Occident adhère encore une fois à l'Orient ; une ère nouvelle commence. La race européenne a rejoint son berceau ; l'humanité se replie un moment sur elle-même, comme le serpent des symboles qui noue son anneau autour du globe. / Il faut rendre cette justice au dix-huitième siècle, que sous la raillerie il cacha une sorte de pressentiment d'une renaissance orientale. » E. Quinet, *Du Génie des religions*, Paris, Charpentier, 1842, p. 58 et 62. L'expression est reprise par Raymond Schwab dans *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, [1950] 2014.

Chapitre 9

L'inspiration aux sources de la mythologie comparée : le cosmos oriental des dieux disparus

And let us look to our poets, who still think and feel in language – that is, who use no word without having really enlivened it in their mind, who do not trifle with language, and may in this sense be called *mythologoi*.

M. Müller
(*Comparative Mythology*, 1856)

En parcourant les revues générales et scientifiques, les dictionnaires ou les titres des ouvrages d'astronomie publiés chaque année entre 1840 et 1905, nous pourrions penser que le mot *cosmologie* a quasiment disparu des registres lexicaux durant cette période. Ce terme, nous l'avons vu, est concurrencé par d'autres, tels que *cosmographie*, *astronomie*, voire (dans certains cas plus spécifiques) *cosmogonie*. Dans la communauté scientifique du second XIX^e siècle, Camille Flammarion serait-il le seul à se souvenir de l'existence du mot, dont il fait mention dans son *Dictionnaire encyclopédique universel* ? On pourrait le croire, si le terme n'apparaissait dans un nombre pléthorique d'articles du *Journal des Savants*, un des baromètres de l'élite intellectuelle européenne.

Il peut paraître étonnant que le terme de *cosmologie* ait trouvé refuge dans l'organe de diffusion des travaux de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres, progressivement spécialisée dans la philologie et l'étude des langues anciennes et orientales. En réalité, cette réapparition ne fait que confirmer le constat d'une disqualification progressive de la cosmologie dans la hiérarchie des sciences naturelles. Dans le *Journal des Savants*, elle revient sous les traits d'un savoir mythologique, imprécis, affublé de récits et de dieux qui le relèguent dans la catégorie souvent dépréciée du folklore¹⁴³⁷. Mais il s'agit d'un folklore mythologique, exotique, ancien, et à ce titre,

¹⁴³⁷ Nous employons ce terme pour désigner les récits mythologiques en tant qu'objets d'étude de la science folklorique, définie en 1846 par Williams Thoms. Voir A.-M. Thiesse, « Folklore », [in] P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 297-299.

digne d'intérêt – d'autant que l'on croit y déceler les origines d'une culture commune sur les bases de laquelle la religion monothéiste aurait été bâtie : l'indo-européanisme.

De façon significative, pour la période qui nous occupe, c'est dans un article consacré au livre de Wilson, *The Vishnu Purâna, a System of Hindu Mythology and Tradition*, que Burnouf convoque au milieu du siècle (1840) le terme de cosmologie¹⁴³⁸. Il revient à nouveau, quinze ans plus tard, sous la plume de Barthélemy-Saint-Hilaire, dans un article proposant des commentaires sur la doctrine du Nyâya¹⁴³⁹. Mais c'est à la fin des années 1860 que la *cosmologie* reprend véritablement ses droits lexicaux, dans des études portant principalement sur deux sujets : d'une part l'astronomie ancienne (sur Euler¹⁴⁴⁰ et Galilée¹⁴⁴¹ en 1868 ; sur Descartes, « un des créateurs de la cosmologie et de la géologie » en 1880¹⁴⁴² ; etc.), et d'autre part la culture orientale, principalement hindoue. Par culture, nous entendons ici le patrimoine littéraire et mythologique, mais aussi le système philosophique et épistémologique qui accompagne les textes redécouverts. Dans la lignée des travaux de Creuzer, l'analyse de ces récits s'attache à décrire les réseaux et systèmes symboliques autour desquels ils s'organisent. Dès lors, le terme de *cosmologie* employé pour décrire ces systèmes apparaît comme un équivalent au terme plus métaphorique de *monde*.

Outre l'Antiquité hindoue, on compte alors dans la culture orientale la cosmologie chinoise, qui fait l'objet de quelques études approfondies, ainsi que le monde arabe, davantage cité pour la science que pour la poésie. C'est souvent au Moyen-Orient et au monde musulman que les études récentes sur l'Orientalisme se sont référées¹⁴⁴³. Au regard de notre corpus, ce choix nous amènerait à réduire excessivement notre étude, voire à ignorer un pan entier de la poésie du ciel. L'Orient ne se restreint pas aux déserts de sable des « Voyages » de quelques auteurs, tels que Nerval ou Lamartine. Les analyses de Sarga Moussa et Michel Murat montrent bien que, si on ne peut parler

¹⁴³⁸ E. Burnouf, « The Vishnu Purâna, a System of Hindu Mythology and Tradition. (H. Wilson trad.) » [« Le Vishnu Purâna, système de la mythologie et de la tradition hindoues ». Notre traduction], *Le Journal des Savants*, mai 1840, p. 294-309. C'est la première mention de ce terme dans la revue, à partir de 1840. Décrivant uniquement les occurrences dans le *Journal des savants* pour la période qui nous occupe, nous ne tenons pas compte ici des apparitions du mot « cosmologie » dans les décennies précédentes ou dans les autres canaux de diffusion.

¹⁴³⁹ J. Barthélemy-Saint-Hilaire, « Lectures on the Nyâya, etc. », *Le Journal des savants*, juin 1853, p. 336-348. Le Nyâya est défini par le *Dictionnaire des sciences philosophiques* de Franck comme « le nom propre du système de logique attribué dans l'Inde à Gotama » (fondateur du bouddhisme) et comme une « méthode, qui conduit l'esprit de l'homme dans certains actes, et particulièrement dans l'acte délicat et pénible de l'argumentation et de la discussion » (Paris, Hachette, 1875, p. 1206). Les principes de cette philosophie sont présentés par Victor Cousin, dans *l'Histoire générale de la philosophie depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, E. Perrin, [1863] 1884, p. 52-55.

¹⁴⁴⁰ J. Bertrand, « Euler et ses travaux », *Le Journal des savants*, mars 1868, p. 133-152.

¹⁴⁴¹ A. Franck, « Galilée, les droits de la science et la méthode des sciences physiques », *Le Journal des savants*, septembre 1868, p. 529-540.

¹⁴⁴² Daubrée, « Descartes, l'un des fondateurs de la cosmologie et de la géologie », *Le Journal des savants*, mars (p. 165-175) et avril 1880 (p. 206-221).

¹⁴⁴³ Voir notamment E. Said, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2013.

d'« école » pour l'orientalisme poétique¹⁴⁴⁴, on constate en revanche un véritable effet de mode à l'égard des récits mythologiques de l'Inde, qui se renforce à partir du milieu du siècle. L'Inde s'invite dans la culture populaire et appelle au renouvellement des imaginaires par l'exotisme. Les dieux, les héros, les noms, mais aussi la cosmologie de cette culture apparaissent dans les poèmes les plus insignifiants comme les plus diffusés, et parfois avec un recul étonnant sur les implications philologiques de la transmission d'un tel patrimoine. Certes, les références à ces corpus anciens restent souvent très allusives et de seconde main, mais l'intérêt pour ceux-ci est bien réel et bouleverse les références à la mythologie gréco-latine dont ils seraient la source.

Cet engouement est notamment suscité par l'essor d'une jeune science, dont les conclusions sont relayées dans le *Journal des savants* : la mythologie comparée. Héritant des travaux des philologues du XVIII^e siècle, elle se perfectionne peu à peu à l'échelle européenne, sous l'impulsion de grands noms de l'orientalisme académique : Eugène Burnouf, Barthélemy-Saint-Hilaire, Max Müller ou Michel Bréal. Tel le serpent Ouroboros, mordant sa propre queue en un cercle parfait, la mythologie comme objet d'analyse scientifique devient en retour une source d'inspiration pour les poètes.

I. LES JALONS D'UNE « RENAISSANCE ORIENTALE »

La culture et les grands registres de la mythologie hindoue, pas plus que le sanscrit, ne sont découverts au XIX^e siècle. Dès 1769, l'orientaliste Joseph de Guignes rapporte à l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres la nouvelle qu'est entré dans la bibliothèque du roi un « livre indien appelé Bagavadam, un des dix-huit Puranam ou livres sacrés des Indiens¹⁴⁴⁵ ». Dans un article consacré à la traduction, alors récente, du *Rig-Véda ou le livre des Hymnes* par Auguste Langlois (membre de l'Institut), Barthélemy-Saint-Hilaire¹⁴⁴⁶ retrace les étapes de la découverte des textes poétiques et liturgiques hindous¹⁴⁴⁷. L'histoire commence au XVII^e siècle, dans les

¹⁴⁴⁴ S. Moussa et M. Murat, *Poésie et orientalisme*, Paris, Garnier, 2015, p. 13.

¹⁴⁴⁵ Cité par J. Richard, « Les précurseurs de l'orientalisme », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 2001, n^o 145, vol. 4, p. 1642.

¹⁴⁴⁶ Le célèbre homme d'État, né en 1805, avait appris le sanscrit à l'âge de vingt-deux ans, à l'école d'Eugène Burnouf. Il obtint à trente-quatre ans une chaire d'hellénistique au Collège de France grâce à l'influence bienveillante de Victor Cousin. Sa connaissance de l'Orient fut approfondie par un voyage en Égypte au canal de Suez, en compagnie de Lesseps dont il était l'ami. Il en vint à s'intéresser au Bouddhisme et à l'Islam, au sujet desquels il publia plus tard des traités remarquables. Il eut bien des responsabilités politiques, et fut notamment ministre des Affaires étrangères entre 1880 et 1881 dans le cabinet de Jules Ferry. Si sa vie intellectuelle compta peut-être autant que sa vie politique, on retient rarement le Barthélemy-Saint-Hilaire orientaliste, en dépit de ses traductions de plusieurs prières des Védas. Il meurt en 1895. Voir M. Lachelier, *Notice sur la vie et les travaux de Barthélemy-Saint Hilaire*, Paris, Firmin-Didot, 1897.

¹⁴⁴⁷ Pour toutes ces analyses, voir J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Le Journal des Savants*, juillet 1853, p. 394-406. Pour plus d'informations sur le développement des chaires de philologie en France durant notre période, voir C. Le Blanc, avec la collaboration d'Y. Chevrel, A. Corbellau, H. Karas et P. Postel, « Une Antiquité

années 1660, quand l'explorateur François Bernier (1620-1688) tient entre ses mains un exemplaire des *Védas* à Bénarès, ville et plateforme de diffusion du patrimoine littéraire indien. Malheureusement, ne maîtrisant pas le sanscrit, il n'en peut rien rapporter, et ne parvient pas à en acheter un exemplaire. Au début du XVIII^e siècle, l'histoire se répète avec John Z. Holwell et Alexander Dow, membres de la Compagnie anglaise des Indes orientales. Puis, en 1760, Voltaire croit avoir découvert une partie des *Védas* dans un manuscrit intitulé l'*Eizour-Veidam*, rapporté par Fayd'herbe de Maudave, commandant du roi. La traduction française en aurait été faite directement par un brahmane. Mais l'ensemble n'est qu'un canular, et on s'aperçoit rapidement que l'extrait date de moins d'un siècle. La lecture de ces textes n'est véritablement lancée qu'en 1784, lorsque Herder fonde la Société asiatique de Calcutta avec William Jones. La langue du sanscrit est enfin déchiffrée, et Charles Wilkins traduit en anglais le *Bhagavad-Gîtâ*. Cette édition devient une référence philologique et méthodologique pour les décennies à venir. Dès lors, les textes sacrés de l'Inde suscitent un véritable engouement et les particuliers eux-mêmes se mettent en quête d'exemplaires des *Védas*, parfois avec succès.

Puis, tout s'accélère au XIX^e siècle : Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron traduit l'*Oupnékhat* (collection d'*Oupanishads* des quatre *Védas*) à partir d'une version persane. Il en fait une traduction latine, apparemment trop complexe pour être remarquée – mais le mouvement est lancé. En 1805, Henry T. Colebrooke publie un mémoire dans les *Recherches asiatiques* de la Société de Calcutta, exposant le système général des *Védas* sur la base de la lecture d'une grande partie de ces textes (les quatre *Védas*, les *Brâhmanas*, et la plupart des *Oupanishads* accompagnés de leurs commentaires). La première traduction latine du début du *Rig-Véda* paraît en 1830 grâce à Frédéric Rosen, dont la mort interrompt subitement les travaux. Enfin, en 1833, John Stevenson publie quelques hymnes du même *Rig-Véda* avec une traduction anglaise, et c'est l'emballement. « Depuis lors, écrit Barthélemy-Saint-Hilaire, les travaux se sont multipliés d'année en année ; et à l'heure qu'il est, trois *Védas* sur quatre ont trouvé des éditeurs et des traducteurs dont les publications, dès longtemps commencées, ne tarderont point à être complètes¹⁴⁴⁸. »

Ce corpus grossièrement résumé se compose de trois ensembles principaux : les quatre livres des *Védas*, sorte d'épopée dans laquelle le système religieux est révélé par un prophète ; les *Brahmanes*,

nouvelle », [in] Y. Chevrel, L. d'Hulst, C. Lombez, *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle*, Paris, Verdier, 2012, p. 189-249.

¹⁴⁴⁸ J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Le Journal des Savants*, loc. cit., p. 405. En 1909, un journaliste du *Temps* dira – au sujet de l'attrait de Leconte de Lisle et Cazalis pour l'Inde, qu'ils n'avaient pas connue – qu'« on peut comprendre parfaitement le bouddhisme sans quitter Paris. N'avons-nous pas, dans nos bibliothèques, les livres de MM. Émile Sénart, Barth, Foucher, Léon de Rosny, Sylvain Lévi, le *Chant du bienheureux*, traduit du sanscrit par Eugène Burnouf, les quarante hymnes du *Rig-Véda*, le *Lalita Vistara* et le *Mahabhinishkramana*, c'est-à-dire la *Lumière de l'Asie* et le *Grand Renoncement* ? » G. Deschamps, « Jean Lahor », notice nécrologique, *Le Temps*, 5 juillet 1909, n. p.

« ouvrages moitié théologiques, moitié liturgiques¹⁴⁴⁹ » ; enfin les *Oupanishads*, qui ne sont pas des livres sacrés comme les deux premiers, mais qui suivent l'orthodoxie brahmanique en expliquant le dogme dans un style plus populaire. Le rapport entre ces textes est compliqué par le fait que les *Brahmanes* et les *Oupanishads* entrent partiellement dans la catégorie des *Védas*, via certains poèmes comme le *Vârouni*. L'ensemble aurait été rapporté par un poète, Vyâsa, qui apparaît généralement sous les traits d'un barde oriental. En plus de la barrière de la langue, la lecture de tels textes est fortement obscurcie par divers aspects qui sont rapidement considérés comme des « défauts » de composition, tels que la longueur, la complexité des intrigues ou la profusion de personnages¹⁴⁵⁰. Néanmoins, l'engouement pour ce monde mythologique inédit est immense. En effet, comme le rappelle Barthélemy-Saint-Hilaire en 1853, on pense d'abord avoir découvert l'origine de la culture de notre continent, au moment où émerge le concept de nation « indo-européenne ». Les études sur la langue sanscrite ne font que confirmer cette hypothèse.

Il est à peine besoin de le remarquer : l'intérêt qui s'attache aux *Védas* est immense. Ce sont les livres sacrés d'une nation qui tient une très grande place dans le passé de l'esprit humain, qui subsiste encore aujourd'hui, après quatre ou cinq mille ans de durée, avec ses dogmes et ses superstitions, et qui, tout en changeant de maîtres, et en se livrant en proie à qui veut la conquérir, n'a pas perdu un seul des traits essentiels qui font son individualité dans la famille humaine. [...] Aujourd'hui, il n'est plus possible de révoquer en doute les traditions qui rattachent la civilisation à la haute Asie, et qui la font naître sur les bords du Gange et au pied de l'Himalaya, pour se propager de là et s'étendre de proche en proche vers l'Occident, et pour arriver, par l'Asie Mineure, aux Grecs, qui nous en ont transmis à nous-mêmes le noble héritage. On a maintenant une démonstration de ce grand fait, et c'est à la philologie qu'on la doit. La philologie a prouvé [...] que toutes les langues de l'Europe, depuis le grec et le latin jusqu'à l'allemand et au slave, avec tous leurs dérivés, ont puisé leurs racines, et souvent leurs formes et leur grammaire dans l'idiome sacré où furent écrits les *Védas*. [...] Je maintiens que la langue sanscrite est la mère de toutes les langues parlées chez les peuples qui ont poussé la civilisation au point où nous la voyons aujourd'hui. La race dont nous faisons partie a été nommée très justement la race indo-européenne¹⁴⁵¹.

Le lien entre la culture occidentale et la civilisation hindoue révélée par les textes sacrés est donc autant culturel que linguistique. À cet intérêt anthropologique s'ajoute un intérêt poétique plus spécifique : à l'heure où l'épopée apparaît comme déclassée dans la hiérarchie des genres, les *Védas*

¹⁴⁴⁹ J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Le Journal des Savants*, loc. cit., p. 393.

¹⁴⁵⁰ Quinze ans après avoir encensé les premières traductions du *Rig-Véda*, Barthélemy-Saint-Hilaire n'a pas de mots assez durs pour décrire le *Mahâbhârata*. Il y évoque la « prolixité [...] accablante », les « détails puérils », la « fécondité malsaine et inépuisable » de ce texte (J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Le Journal des Savants*, septembre 1868, p. 564-566). Il fonde cependant sa critique sur un argument totalement anachronique : la règle du goût serait la précision et la concision. Et Barthélemy-Saint-Hilaire de citer un vers de l'*Art poétique* de Boileau ! L'absence de recul sur l'écart culturel qui sépare les *Védas* d'un La Fontaine est surprenante pour un orientaliste, mais s'explique peut-être par une certaine lassitude liée à l'immense succès de ces textes.

¹⁴⁵¹ J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Le Journal des Savants*, juillet 1853, p. 390-391.

semblent pouvoir lui apporter un souffle nouveau en apportant des modèles inédits de composition, qui peuvent faire l'objet d'adaptations et de réécritures¹⁴⁵², les traductions n'étant qu'un aspect parmi d'autres de l'appropriation de ces textes. De plus, ces poèmes sont autant des registres mythologiques que des textes sacrés ; à ce titre, ils sont les vecteurs d'une autre vision du monde et d'une cosmologie. Les *Purânas*, autre ensemble liturgique qui tire des *Védas* un système cosmogonique, décrivent notamment le monde en son entier, depuis la Terre jusqu'au ciel, sans oublier les régions sous la Terre où vivent des dieux serpents. Quant aux sections consacrées au ciel, elles énoncent la position relative des sphères supérieures qui déterminent la religion des hindous. Comme l'écrit Eugène Burnouf :

La religion dont ces livres indiquent l'existence n'est ni le culte des héros, ni le polythéisme des poèmes les plus modernes ; c'est pour le culte, l'adoration des éléments et des grands corps célestes, tels que le firmament, l'air, l'eau, le feu, le soleil, la lune et les planètes, et, pour la spéculation, la croyance à l'unité de Dieu¹⁴⁵³.

Les astres occupent donc une place de premier rang dans la mythologie développée par ces textes, comme le confirment les études de Max Müller¹⁴⁵⁴. Grâce au déchiffrement du sanscrit, le patrimoine littéraire de l'Inde apparaît comme le chaînon manquant de l'analyse des filiations linguistiques, unissant toutes les langues de l'Antiquité à celles de l'Europe moderne. Les analyses orientées par ce principe se multiplient tout au long du siècle, avec quelques jalons remarquables, d'Eugène Burnouf à Michel Bréal. Dans la lignée des principes d'analyse positiviste, on se met à étudier les phénomènes de parentés lexicales entre les mythes indo-européens, dans lesquels sont identifiés des figures et des schémas diégétiques récurrents : partout mêmes héros, mêmes épreuves, mêmes amours. Mais c'est Max Müller qui apporte la contribution la plus importante à ce modèle explicatif, en systématisant le lien entre l'analyse des phonèmes et celle des mythes de plusieurs civilisations, principalement des Antiquités gréco-latine et hindoue à travers le sanscrit. Selon lui, tous les mythes relèvent d'une seule et même histoire : la destinée du Soleil, du matin à la nuit et de la vie à la mort.

¹⁴⁵² Un exemple parmi d'autres, S. Rhéal, *Les Divines féeries de l'Orient et du Nord : légendes, ballades, gazals, romances, myriologies, poèmes Indiens, Arabes, etc.*, Paris, Fournier, 1843.

¹⁴⁵³ E. Burnouf, dans un commentaire de la traduction de Wilson du *Vishnû Purâna*, *Le Journal des Savants*, mai 1840, p. 295.

¹⁴⁵⁴ Max Müller (1823-1900) était originaire d'Allemagne. Son père, Wilhem Müller était poète, et avait eu l'honneur d'écrire les vers de plusieurs pièces de Schubert (*La Belle Meunière*, 1823 ; *Voyage d'hiver*, 1827). Max Müller fut formé à la philologie comparée par Franz Bopp, à Leipzig. Il assiste aux cours d'Eugène Burnouf à la Sorbonne dans les années 1840. Il poursuit et termina sa carrière académique comme *fellow* à l'Université d'Oxford, au prestigieux collège d'All Souls. Voir la préface de P. Brunel, « Max Müller, un Allemand d'Angleterre », [in] M. Müller, *Mythologie comparée*, éd. P. Brunel, Paris, Robert Laffont, 2002, p. xv-xxxvi.

Un des premiers mythes analysés dans ses travaux est celui de la poursuite de l'Aurore par le Soleil épris d'amour, dès les premières heures du jour. L'astre ne peut posséder l'aube car l'intensité de la chaleur qu'il dégage le condamne à provoquer quotidiennement la mort de celle qu'il convoite¹⁴⁵⁵. Un second motif, autrement plus important, est celui de la mort du Soleil à la fin du jour, décliné dans un nombre considérable de poèmes mythologiques à travers l'Europe¹⁴⁵⁶. Le propos de Müller au sujet de ces archétypes s'appuie sur l'hypothèse que les mythes soient des déformations verbales ou, selon une expression devenue célèbre, des « maladies du langage¹⁴⁵⁷ ». Les premières définitions périphrastiques des phénomènes célestes se seraient insensiblement lexicalisées, et seraient devenues les noms propres de figures allégoriques, faisant l'objet de récits visant à expliquer leurs origines, leurs pouvoirs et leurs fonctions :

Ce sont des masques sans acteurs, des créations de l'homme, et non ses créateurs ; ils sont *nomina*, et non *numina* ; des noms sans être, non des êtres sans nom¹⁴⁵⁸.

Tous les mythes proviendraient donc d'un seul et même scénario, fondé sur un seul et même phénomène naturel : la trajectoire cyclique du Soleil dans le firmament, de l'aube au crépuscule.

En réalité, la théorie de Müller est une nouvelle approche de la théorie systémique de son compatriote allemand, Georg Friedrich Creuzer, développée dans la *Symbolique* (1810-1812). Pour Creuzer, les récits de la mythologie sont également des objets d'étude philologique, dans lesquels on peut trouver un « principe *systématique* d'intelligibilité des mythes antiques¹⁴⁵⁹ », dans les mots de Mildred Galland-Szymkowiak. Selon l'auteur de la *Symbolique*, la pensée religieuse grecque s'organise autour d'une interprétation des cycles de la nature, divinisés et allégorisés. Les implications tacites de la théorie de Müller, cependant, dépassent largement celles de Creuzer qui se limite à une analyse des mythes et de leur structure dans leur contexte historique. Pour Müller, puisque le processus mythologique repose sur la métaphore, celui-ci ne peut s'être arrêté à l'Antiquité. Au contraire, en vertu des trois principes fondamentaux du langage mythologique (allégorie, polynymie, synonymie), tout poète, même contemporain, est à son insu un créateur de mythes. Le pouvoir du langage poétique dans la civilisation s'en trouve donc singulièrement élargi.

¹⁴⁵⁵ M. Müller, *Essai de mythologie comparée*, E. Renan (trad.), Paris, Durand, 1859, p. 65-125.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 83-137.

¹⁴⁵⁷ M. Müller, *Nouvelles études de mythologie*, Paris, F. Alcan, 1898, p. 51-52.

¹⁴⁵⁸ M. Müller, *Essai de mythologie comparée*, *op. cit.*, p. 58-59. On note ici l'étonnante proximité de cette formulation avec le titre d'un poème de Victor Hugo dans les *Contemplations*, « Nomen, numen, lumen », écrit en mars 1855 (soit un an avant la première édition de l'ouvrage de Müller et quatre ans avant sa première traduction française).

¹⁴⁵⁹ M. Galland-Szymkowiak, « La *Symbolique* de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie », *Revue germanique internationale*, 2011, vol. 14, p. 91-112.

L'hypothèse remarquée – et fautive, sur le plan linguistique – de Müller est introduite très tôt en France par une traduction, partielle et partielle, d'Ernest Renan parue en 1859, trois ans à peine après la publication du livre de Müller. Cette traduction est élaborée par la femme de Renan, sous sa supervision. Renan fait d'ailleurs allusion à Cornélie Henriette Scheffer (son épouse), dans la préface de la première édition qui évoque sans la nommer un « zélé traducteur¹⁴⁶⁰ ». De nombreux passages de l'ouvrage de Müller y sont supprimés ou infléchis, Renan ajoutant régulièrement l'adjectif « positif » à un texte où on n'en trouve pas la trace, supprimant les allusions littéraires, voire des citations entières, en particulier celles des poètes (Coleridge, Wordsworth). Il faut attendre 1873 pour que le livre soit traduit entièrement et avec fidélité par Georges Perrot. Renan, pour sa part, l'avait fortement « scientifié », mais cette manipulation avait eu le mérite de le rendre recevable aux yeux du public savant, la traduction du livre répondant aux canons de la rédaction académique française¹⁴⁶¹. L'ouvrage est donc rapidement discuté et débattu, notamment dans plusieurs articles du *Journal des Savants* entre 1866 et 1902.

Les conférences de Müller (en particulier les *Nouvelles leçons sur la science du langage*) et ses traductions (les *Oupanishads*) sont les sujets privilégiés de Barthélemy-Saint-Hilaire, son principal commentateur. Pour autant, le silence initial pesant sur la dimension poétique de la *Mythologie comparée* n'empêche pas que les théories de Müller soient reçues dans les cercles littéraires – avec plus ou moins de bienveillance. Un certain Marc Monnier en fait mention en 1875, dans un article de la *Revue des deux mondes* consacré aux « Contes de nourrice de la Sicile » :

Remonter du conte au mythe et du mythe à l'élément mythique est donc le travail d'une foule d'esprits ingénieux en Allemagne, en Angleterre, en Italie, en France, où M. Gaston Paris¹⁴⁶², dans un petit livre tout plein de science, vient de démontrer comment une constellation, la Grande Ourse, est devenue l'histoire du Petit Poucet. Tout le monde n'a pas la mesure et la méthode de M. Gaston Paris, et quand la science est grossie, gonflée par l'imagination, ce qui lui arrive quelquefois, elle déborde et roule aux chimères. Le *Véda* est plein de mythes où le soleil et l'aurore reviennent à tout moment ; aussi ne voit-on partout que des soleils et des aurores. Si Cendrillon perd sa pantoufle, c'est que l'aurore, dans un hymne védique, était appelée « la fille sans pieds ou sans chaussures » ; si la Chatte blanche de Mme d'Aulnaie devient une belle fille blonde vêtue de rose, c'est que l'aurore, également rose, remplace la lune, également blanche, quand la nuit s'en

¹⁴⁶⁰ « J'ai donc engagé une personne zélée pour ces études à traduire le morceau entier. » E. Renan, [in] M. Müller, *Essai de mythologie comparée*, op. cit., p. 4. L'évocation de son rôle dans la traduction apparaît dans une lettre à Max Müller du 10 juin 1857 : « Je fais en ce moment-ci traduire sous mes yeux votre *Comparative Mythology* et si cela ne vous déplaît pas, je la ferai insérer dans un de nos recueils. » E. Renan, *Correspondance*, Paris, Calmann-Lévy, 1926-1928, p. 127.

¹⁴⁶¹ Nous avons abordé cette question dans un article intitulé « Ernest Renan, Max Müller et l'Essai de *Mythologie comparée*. Histoire d'une traduction française » (*Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, 2018/1, p. 19-35).

¹⁴⁶² Auteur du *Petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, Franck, 1875.

va. Le jeune prince qui court après Cendrillon, celui qui épouse la Chatte blanche, sont des soleils errants : ainsi le veut l'école de M. Max Müller¹⁴⁶³.

La critique, sans doute, ne manque pas de vérité – bien qu'elle ignore l'essentiel de l'argument du philologue, c'est-à-dire la démonstration linguistique. Les auteurs, pourtant, d'André Lefèvre à Mallarmé, n'écartent pas cet aspect de la théorie de Müller, développée plus tard en France par Michel Bréal – preuve que celle-ci convainc dans les rangs de la science comme de la poésie. Dans les textes sanscrits, les poètes tentés par la cosmologie orientale puisent donc deux aspects principaux : un répertoire mythologique inédit suscitant de nouveaux sujets d'investissement littéraire, et un autre rapport à la langue qui revendique sur de nouvelles bases le pouvoir performatif des mots.

II. LA POÉSIE DU CIEL À L'ÉPREUVE DE LA PHILOLOGIE : DE NOUVEAUX MODÈLES MYTHOLOGIQUES

Les premiers commentaires du *Rig-Véda* ne manquent pas de vanter la valeur littéraire de ces longs poèmes. En 1853, Barthélemy-Saint-Hilaire voit en la littérature hindoue un corpus capable de concurrencer la poésie grecque :

Ajoutez que les *Védas*, chez le peuple indien lui-même, sont placés à la tête d'une littérature qui est plus féconde et plus étendue, si ce n'est aussi belle, que la littérature grecque. Poèmes épiques, systèmes de philosophie, théâtre, mathématiques, droit, grammaire, le génie indien a tenté toutes les grandes directions de l'intelligence, quelquefois avec succès, et toujours avec pleine originalité¹⁴⁶⁴.

De manière significative, le même Barthélemy-Saint-Hilaire revient sur ses propos quinze ans plus tard : c'est un effet de mode qui aurait poussé « certains » à défendre cette opinion intenable.

On a bien souvent comparé le génie grec et le génie indien, et, dans les premiers éblouissements d'admiration qu'a provoqués la découverte de Wilkins, on est même allé jusqu'à mettre le *Mahâbhârata* au-dessus de l'*Iliade*, et l'on a trouvé Vyâsa supérieur à Homère. C'est là, on doit le croire, une exagération que l'effet d'une nouveauté inattendue peut expliquer, mais qui ne tient pas devant un examen plus réfléchi¹⁴⁶⁵.

Bien que l'intérêt pour les corpus étrangers s'inscrive dans la continuité d'une mode orientale promue par le Romantisme, on concédera qu'un engouement subit pour la culture indienne ait pu légèrement fausser la perception de ces textes, du moins à leurs débuts. Pour autant, les études

¹⁴⁶³ M. Monnier, « Contes de nourrice de la Sicile », *Revue des deux mondes*, juillet 1875, p. 859.

¹⁴⁶⁴ J. Barthélemy-Saint-Hilaire, *Le Journal des Savants*, juillet 1853, p. 394.

¹⁴⁶⁵ *Id.*, *Le Journal des Savants*, septembre 1868, p. 566.

scientifiques, et en particulier la philologie, encouragent à considérer les *Védas* comme une composante à part entière de l'Antiquité continentale. De nombreux poètes du second XIX^e siècle y voient une nouvelle source d'inspiration thématique et formelle. En effet, la cosmologie des poèmes hindous permet d'interroger sous un autre jour la forme et la fonction de la poésie sacrée au regard de ces traditions. Trois voies principales sont alors défendues dans la poésie du ciel attentive aux travaux philologiques récents : une voie païenne, essentiellement fondée sur la réécriture des récits hindous et représentée par certains textes de Hugo ou Leconte de Lisle ; une voie érudite, plus rare, évoquant la déconstruction linguistique des mythes et adoptée par des auteurs plus confidentiels tels que Charles Pomairols ou André Lefèvre ; enfin, une voie symbolique, illustrée par Mallarmé, s'appuyant sur le signe et les archétypes analysés par la mythologie comparée en faveur du pouvoir performatif de la langue poétique.

1. La voie païenne

a) Pastiches et transpositions : Maurice Bouchor et Victor Hugo

Une majorité de poèmes inspirés par la mythologie hindoue considère le panthéon védique et les légendes qui lui sont associées comme un réservoir d'images et de métaphores nouvelles sur lesquelles bâtir une poésie cosmologique exotique. Il s'agit généralement de réécritures qui transposent des modèles poétiques traditionnels dans un contexte oriental, en adaptant les motifs des *Védas* à certains canons de la poésie française. Dans ce cas, le renouvellement poétique par la référence aux textes étrangers est surtout thématique, et touche principalement les diverses représentations du polythéisme panthéiste, dans le cadre duquel les dieux sont maîtres des forces de la nature.

Dans une « Prière au soleil », hymne consacré au culte païen du Soleil, Maurice Bouchor prétend par exemple s'inspirer des *Védas*. Cette « prière » relève de la tradition des *Hymnes orphiques*, traduits quinze ans auparavant par Leconte de Lisle¹⁴⁶⁶. Après une description élogieuse du dieu et

¹⁴⁶⁶ Les *Hymnes orphiques* contiennent notamment un hymne à Hélios dans lequel on peut lire : « Entends-moi, Bienheureux, qui vois éternellement toutes choses, Titan resplendissant d'or, Hypériôn, lumière ouranienne, force naturelle, miroir infatigable et doux des vivants, à droite engendrant le matin, et, à gauche, la nuit ; modérateur des temps, qui conduis quatre chevaux aux pieds sonores, qui te précipites, strident, en feu, avec une face claire, et qui fais ta route dans les tourbillons d'un mouvement sans fin ! Conducteur des hommes pieux dans la bonne voie, ennemi des impies, qui portes une lyre d'or, qui diriges le cours harmonieux du Kosmos, maître des ouvrages excellents, qui mènes le Kosmos, joueur de syrinx, qui cours dans le feu, qui roules en cercle, Porte-lumière éclairant les choses changeantes, qui apportes la vie, ardent et pur, terme du temps, immortel, tranquille, partout visible, lumière circulaire du Kosmos, qui étincelles de beaux rayons, instituteur de justice, aimant les fontaines, maître du Kosmos, gardien de la foi jurée, le plus puissant des protecteurs, œil de justice, lumière de la vie, traîné par des chevaux, et qui pousses ton quadrigé

de ses attributs par diverses périphrases (« tout ce qui brûle », « tout ce qui féconde », « le père de la vie et l'ange de la mort »¹⁴⁶⁷), le poète réclame sa bienveillance en lui faisant l'offrande qui lui revient dans la religion hindoue, le Soma¹⁴⁶⁸ :

Je te présenterai le gâteau de froment,
Car toi seul as mûri la moisson de nos plaines ;
D'un lait crémeux et frais les jattes seront pleines ;
Et je le répandrai devant toi, Dieu clément.

Comme le sol, captif sous une blanche écorce
Est délivré par toi lorsque tout refleurit,
Ainsi, pour nous sauver des torpeurs de l'esprit,
Fermente le Soma, symbole de ta force.

Je te consacrerai la brûlante liqueur,
Ô Soleil enivré de ta toute puissance¹⁴⁶⁹ !

Au-delà d'un simple jeu intertextuel, l'imitation des prières païennes exprime implicitement et d'une autre façon le désir romantique de participer poétiquement à la marche du cosmos, par l'invocation des forces de la nature et dans un langage en adéquation avec ses rythmes divins¹⁴⁷⁰.

Dans le texte de Bouchor, la réécriture des registres mythologiques, et en particulier des *Védas*, s'appuie sur le pastiche plus ou moins fidèle de registres anciens. Plus fréquemment, les poèmes cosmologiques hindous font l'objet de véritables transpositions dans la poésie moderne, et permettent de donner un second souffle au modèle épique par de nouveaux thèmes et motifs, comme dans *La Légende des siècles*. Hugo connaissait la littérature védique : il possédait notamment un exemplaire de l'ouvrage de Guillaume Pauthier, *Les Livres sacrés de l'Orient*. Comme le fait remarquer Jacques Truchet dans les notes de l'édition Pléiade, le poème « Suprématie » s'inspire très fortement d'un passage de l'*Oupanichad* du *Sama-Véda*, dont l'ouvrage de Pauthier propose une traduction¹⁴⁷¹. Hugo réécrit ce fragment à l'horizon d'une

avec le fouet sifflant, entends les paroles qui t'implorent, et donne une vie pieuse et douce à ceux qui sont initiés aux mystères. » Anonyme (Pseudo-Orphée), *Hymnes orphiques*, trad. C.-M. Leconte de Lisle, Paris, Lemerre, 1869, p. 91-92.

¹⁴⁶⁷ M. Bouchor, « Prière au soleil », *L'Aurore*, *op. cit.*, 1884, p. 151.

¹⁴⁶⁸ Contrairement au Panchamrita auquel fait référence le premier vers du poème, le Soma n'est pas un gâteau mais une boisson merveilleuse qui joue un rôle comparable à l'ambrosie dans la mythologie grecque.

¹⁴⁶⁹ M. Bouchor, « Prière au soleil », *L'Aurore*, *op. cit.*, p. 152. Voir aussi J. Rameau, « Prière au soleil », *La Chanson des étoiles*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷⁰ Voir notamment le poème de Jean Rameau : « Soleil glorifié par les sept chants du Prisme, / Toi pour qui fume aux cieus l'holocauste des soirs, / [...] Et vers qui rit la mer, et fleurent les pétales, / Et rugissent d'amour les lions chevelus, / Et montent, chœurs divins des flores cérébrales, / Les graves Rythmes d'or des Poètes élus, // Soleil nous t'implorons ! » J. Rameau, « Prière au soleil », *La Chanson des étoiles*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷¹ J. Truchet, [in] V. Hugo, *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 1151. Pour le texte source du poème « Suprématie », voir G. Pauthier, *Les Livres sacrés de l'Orient*, Orléans, H. Herluison, 1857, p. xix.

évolution de l'histoire des religions, puisqu'un poème précédemment abordé, « Suprématie¹⁴⁷² », succède à la section biblique (« D'Ève à Jésus ») et précède le paganisme latin (« Entre géants et dieux »). Le poème met en scène les « trois grands dieux », Vâyou, Agni et Indra, après qu'ils ont achevé de libérer l'univers des puissances du mal. Enhardis par leur exploit, ils se proclament dieux uniques dans l'univers :

Lorsque les trois grands dieux eurent dans un cachot
Mis les démons, chassé les monstres de là-haut,
Ôté sa griffe à l'hydre, au noir dragon son aile,
Et sur ce tas hurlant fermé l'ombre éternelle,
Laissant grincer l'enfer, ce sépulcre vivant,
Ils vinrent tous les trois, Vâyou, le dieu du Vent,
Agni, dieu de la Flamme, Indra, dieu de l'Espace,
S'asseoir sur le zénith, qu'aucun mont ne dépasse,
Et se dirent, ayant dans le ciel radieux
Chacun un astre au front : « Nous sommes les seuls dieux¹⁴⁷³ ! »

Les trois divinités hindoues apparaissent donc comme des puissances élémentaires cosmiques, régissant sur les cieux auxquels ils appartiennent, comme le suggère le symbole stellaire (« chacun un astre au front »). Mais une « lumière » apparaît près d'eux dans le firmament. Dans la version de Pauthier, il s'agit de Brahma, le dieu supérieur, résolu à donner une leçon à ces divinités arrogantes. Hugo, au contraire, choisit de ne pas identifier la lumière : la représentation vague du divin permet de convoquer un imaginaire vaste et imprécis, ménageant la souplesse des transitions d'une mythologie à une autre dans l'ordre de la *Légende*. Chacun des dieux interroge alors cette lumière pour connaître son nom, puis est mis à l'épreuve ; mais aucun ne parvient à exercer son pouvoir sur un brin de paille – pas même Indra, dieu omniscient, qui perd de vue la lumière.

Comme dans « Abîme », la lutte pour la reconnaissance menée par chacun des dieux permet au poète de présenter habilement leurs qualités, tout en dressant un panorama très complet de la cosmologie hindoue. Lorsque la lumière demande à Indra quel est son pouvoir, ce dernier lui répond longuement en déclinant ses attributs. Il décrit par là même l'architecture de l'univers dont il

¹⁴⁷² Voir le chapitre 6, p. 414.

¹⁴⁷³ V. Hugo, « Suprématie », *La Légende des siècles, op. cit.*, p. 40. Dans ces vers, Hugo rappelle un mythe cosmogonique fondateur de la culture hindoue : Indra affronte son grand opposant, Vritra, souvent représenté comme un serpent ou un dragon retenant les eaux de l'univers, et empêchant la fécondation de la Terre. Par la mort de Vritra, Indra permet la libération des éléments organisateurs du cosmos, comme l'affirme le *Rig-Véda* : « Quand, ô Indra, tu eus tué le premier-né des dragons, alors tu as annihilé les artifices mêmes des artificieux ; alors, engendrant le soleil, le ciel, l'aurore, dorénavant tu n'as plus en vérité trouvé d'ennemi. / [...] Le puissant Indra, qui tue le dragon, mit en branle le flot des eaux vers l'océan. Il engendra le soleil, trouva les vaches, mit en bon ordre grâce à la nuit les signes des jours. » Cité par A. Akoun (dir.), *Mythes et croyances du monde entier*, vol. 1, Paris, Philippe Auzou, 1985, p. 32.

est le garant, en reprenant les images traditionnelles de la cosmologie indienne¹⁴⁷⁴. Nous nous permettons de citer à nouveau ce passage un peu plus longuement :

[...] — Sur sa carapace
La divine tortue, aux yeux toujours ouverts,
Porte l'éléphant blanc qui porte l'univers.
Autour de l'univers est l'infini. Ce gouffre
Contient tout ce qui vit, naît, meurt, existe, souffre,
Règne, passe ou demeure, au sommet, au milieu,
En haut, en bas, et c'est l'espace, et j'en suis dieu.
Sous moi la vie obscure ouvre tous ses registres ;
Je suis le grand voyant des profondeurs sinistres ;
Ni dans les bleus édens, ni dans l'enfer hagard,
Rien ne m'échappe, et rien n'est hors de mon regard ;
Si quelque être pour moi cessait d'être visible,
C'est lui qui serait dieu, pas nous ; c'est impossible.
Étant l'énormité, je vois l'immensité ;
Je vois toute la nuit et toute la clarté ;
Je vois le dernier lieu, je vois le dernier nombre,
Et ma prunelle atteint l'extrémité de l'ombre ;
Je suis le regardeur infini. Dans ma main
J'ai tout, le temps, l'esprit, hier, aujourd'hui, demain.
Je vois les trous de taupe et les gouffres d'aurore,
Tout ! et, là même où rien n'est plus, je vois encore.
Depuis l'azur sans borne où les cieux sur les cieux
Tournent comme un rouage aux flamboyants essieux,
Jusqu'au néant des morts auquel le ver travaille,
Je sais tout ! je vois tout¹⁴⁷⁵ !

Avec une certaine fidélité, ce passage retranscrit l'organisation allégorique du cosmos selon les textes sacrés des *Védas*. Dans les représentations traditionnelles du monde hindou, une tortue, avatar de Vishnu, porte trois éléphants sacrés qui portent eux-mêmes le monde dans lequel vivent les hommes et les dieux. Généralement, l'ensemble est entouré par Ouroboros, le serpent se mordant la queue, dont la forme circulaire délimite les bornes de l'univers. Dans « Suprématie », l'exposé de cette cosmographie allégorique apparaît comme un acte de domination au moyen du langage, Indra délimitant par le discours l'étendue de son propre pouvoir. Tous les repères spatiaux sont ainsi déclinés dans une accumulation mimétique de son omnipotence : « au sommet, au milieu, / En haut, en bas ». Les hyperboles contribuent à donner une impression de puissance, Indra contrôlant les deux principes organisateurs de l'univers hugolien : « Je vois toute la nuit et toute la clarté ». L'affirmation d'une maîtrise du fonctionnement cosmique culmine enfin dans la métaphore mécanique : « Depuis l'azur sans borne où les cieux sur les cieux / Tournent comme un rouage aux flamboyants essieux ». En plus d'incarner la marche de l'univers, on a vu qu'Indra avait donc toutes

¹⁴⁷⁴ Pour de nombreux exemples iconographiques, nous renvoyons à l'exposition de la BNF « Entre l'Inde et la France », accessible en ligne sur <<http://expositions.bnf.fr/inde/expo/salle1/index.htm>>.

¹⁴⁷⁵ V. Hugo, « Suprématie », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 43-44.

les qualités du dieu-prophète hugolien : il est lui aussi un *voyant*, comme le suggère le verbe substantivé, « *regardeur* infini ». À cela, s'ajoutent les proportions monstrueuses du dieu, qui se définit lui-même comme une « énormité » capable de maîtriser « l'immensité » par son regard. Mais il faut ajouter que l'image est particulièrement cohérente. En effet, dans l'iconographie orientale, le corps d'Indra est généralement recouvert d'yeux lui permettant de mieux surveiller les humains et, le cas échéant, de les punir. En effet, c'est son rôle principal dans la triade primitive des dieux hindous, dont il fait partie auprès de Shiva et Brahma. Pourtant, Indra ne parvient pas plus que Vâyou ou Agni à vaincre la lumière qui se soustrait à sa vue, et comme dans tous les poèmes mythologiques et cosmologiques de la *Légende* précédemment évoqués, le Dieu mystérieux du monothéisme l'emporte sur ceux des mythologies païennes.

Empruntant à la traduction de Pauthier un épisode des textes sacrés de l'Inde, Hugo joue avec les représentations de l'Orient védique et leurs récits. En les intégrant dans sa propre épopée, il donne à *La Légende des siècles* une portée totalisante inédite : celle de condenser l'histoire des représentations du monde et des dieux depuis les origines jusqu'à un au-delà du temps humain. De fait, Hugo ne s'est probablement pas attaché à connaître avec plus de précision et en détail le cosmos védique ou son système religieux. Dans « Suprématie », ce qui apparaît comme le plus important, c'est d'abord un personnel exotique et un imaginaire cosmologique particulier, susceptible de dépayser le lecteur. Entre le récit biblique bien connu et celui, surexploité, de l'Antiquité latine, ce fragment de cosmologie indienne crée donc un effet de rupture qui justifie pleinement les louanges formulées par Baudelaire en faveur de la *Légende des siècles* : celle-ci est, selon lui, un mélange heureux de concision et de variété, qui contribue à l'efficacité du genre épique renouvelé par Victor Hugo¹⁴⁷⁶.

La référence orientale, dans le cas de Hugo, permet donc d'apporter quelques éléments en faveur du renouvellement de la poésie épique, dans un cadre générique précis qui correspond à celui du texte source : l'épopée védique vient enrichir l'épopée moderne. Leconte de Lisle, au contraire, ne se contente pas du simple pastiche ou de la transposition : pour lui, la mythologie orientale est une matière littéraire nouvelle qui permet la régénération de la poésie tout entière, à l'encontre de la

¹⁴⁷⁶ « Or, pour en revenir à *La Légende des siècles*, Victor Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps. D'abord les poèmes qui constituent l'ouvrage sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie [...]. Ensuite, voulant créer le poème épique moderne, c'est-à-dire le poème tirant son origine ou plutôt son prétexte de l'histoire, il s'est bien gardé d'emprunter à l'histoire autre chose que ce qu'elle peut légitimement et fructueusement prêter à la poésie : je veux dire la légende, le mythe, la fable, qui sont comme des concentrations de vie nationale, comme des réservoirs profonds où dorment le sang et les larmes des peuples. » C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 140. Sur la question de la forme épique, nous renvoyons aux analyses des chapitres 10 et 11, en particulier aux références bibliographiques données dans la n. 1629 (p. 535) et la n. 1765 (p. 581).

« poésie personnelle¹⁴⁷⁷ ». Les *Védas* apparaissent alors comme des sources précieuses pour échapper à la fausse opposition entre Romantisme et classicisme, tout en bouleversant notre rapport à la mythologie en faveur de la promotion de nouveaux imaginaires, notamment cosmologiques.

b) Refondations mythologiques : Leconte de Lisle

Une des méthodes de la mythologie comparée consiste à mettre sur le même plan plusieurs corpus anciens, afin de faire apparaître des continuités de structures et de thèmes. Sans prétendre faire œuvre de savant, Leconte de Lisle a chanté aussi bien la Bible que le panthéon gréco-latin et les textes de l'Inde¹⁴⁷⁸. Dans les éditions tardives des *Poèmes antiques*, sept textes sont consacrés aux figures célèbres de la mythologie védique¹⁴⁷⁹ : les dieux (« Sûryâ », « Bhagavat », « L'Arc de Çiva », « La Vision de Brahma »), ainsi que les poètes (« La Mort de Valmiki »).

Dans un ouvrage récent, le critique Soucé Antoine Pitchaya démontre que Leconte de Lisle avait une connaissance précise du corpus védique, du Bhagavat aux Mahabharata et Ramayana¹⁴⁸⁰. Le poète en retient des images, un personnel mythologique, mais aussi une certaine philosophie du néant. De fait, comme Leconte de Lisle l'affirme dans la préface des *Poèmes antiques*, il ne s'agit pas d'un simple exotisme de façade : l'insertion du patrimoine littéraire indien dans un recueil sur des poèmes *antiques* a des implications poétiques et philologiques fortes, notamment dans la promotion de nouveaux mythes cosmologiques. Un parcours de ce texte liminaire permet d'évaluer l'importance de cette référence.

La préface des *Poèmes antiques* est un texte de combat, dans lequel sont défendus les arguments les plus polémiques (Michel-Ange a ouvert la voie à la décadence des arts, la poésie s'est arrêtée à Homère, etc.). Mais parallèlement au tonitruant rejet de la poésie moderne, « personnelle » et

¹⁴⁷⁷ Expression péjorative désignant une poésie sentimentale fondée sur l'expression du sujet lyrique. Le Parnasse, comme le Symbolisme, s'y oppose à la suite de Leconte de Lisle, Mallarmé, Rimbaud ou Lautréamont.

¹⁴⁷⁸ Les poèmes bibliques sont très minoritaires dans son œuvre, mais ils n'en sont pas moins présents. Voir par exemple C.-M. Leconte de Lisle, « Cœur et âme », *Essais poétiques*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Champion, 2011. Pour une analyse générale des recueils, voir E. Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, *Poèmes antiques et Poèmes barbares, 1852-1874*, Lyon, Presses Universitaire Lyon II, 1975.

¹⁴⁷⁹ L'édition originale de 1852 n'en comptait que deux, « Sourya » et « Bhagavat, poème ». Celle de 1881, parue chez Lemerre, en montre sept placés en tête du recueil : « Sûrya », « Prière védique pour les morts », « Bhagavat », « La Mort de Valmiki », « L'Arc de Civa », « Cunacépa » et « La Vision de Brahma ».

¹⁴⁸⁰ S. A. Pitchaya, *Les Poèmes hindous de Leconte de Lisle*, Saint-Denis, Sham's Éditions, 2004. Dès 1907, dans *Les Sources de Leconte de Lisle*, Joseph Vianey fournit également une liste exhaustive des ouvrages relatifs aux textes védiques qui servirent de référence au poète. On y trouve les textes sacrés (dont le *Ramayana* et le *Mahabharata*, traduits par Fauche en 1845-1848 et en 1865), des ouvrages théoriques (la célèbre *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien* de Burnouf, parue en 1844), des récits de voyage (Hodges) et des recueils commentés de la littérature védique (*Poésies populaires du Sud de l'Inde*, par Lamariesse). Voir J. Vianey, *Les Sources de Leconte de Lisle*, Montpellier, Coulet et Fils, 1907.

sentimentale, se dessine également une définition positive de l'Art, et par extension, de la vraie poésie. Le texte s'ouvre sur des considérations stylistiques et génériques révélatrices dès la première phrase : « Ce livre est un recueil d'études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues¹⁴⁸¹. » Leconte de Lisle entend donc reprendre non seulement un personnel mythologique étranger à la culture occidentale, mais aussi un ensemble de formes définies plus loin comme « archaïques ».

Or la raison alléguée de ce choix est moins littéraire qu'anthropologique : « Il est du reste un fonds commun à l'homme et au poète, une somme de vérités morales et d'idées dont nul ne peut s'abstraire ; l'expression seule en est multiple et diverse¹⁴⁸². » L'idée d'un *fonds commun* épistémologique et moral suppose donc l'unité des civilisations malgré leur succession dans le temps, unité qui justifie le rassemblement des mythologies au sein du creuset poétique. Cette communauté est rendue possible par la permanence d'un invariant culturel propre à l'humanité : « un désir religieux que vous [les poètes modernes] n'exaucerez pas, si vous ne le guidez dans la recherche de ses traditions idéales¹⁴⁸³. » Et que sont ces traditions, sinon le grand recueil transculturel des mythologies ? En vertu de ce principe, Leconte de Lisle entend défendre l'union de l'art et de la science, telle qu'il lui semble l'avoir réalisée dans son recueil :

Et maintenant la science et l'art se retournent vers les origines communes. Ce mouvement sera bientôt unanime. Les idées et les faits, la vie intime et la vie extérieure, tout ce qui constitue la raison d'être, de croire, de penser, d'agir, des races anciennes appelle l'attention générale. Le génie et la tâche de ce siècle sont de retrouver et de réunir les titres de famille de l'intelligence humaine.

[...] L'art et la science longtemps séparés par suite des efforts divergents de l'intelligence, doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre. L'un a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse. Mais l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt, il l'a épuisée ; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres¹⁴⁸⁴.

Bien qu'il ne soit pas étranger aux savoirs positifs, dont l'astronomie¹⁴⁸⁵, la science chère à Leconte de Lisle ne se réduit donc pas à celle des scientifiques, mais appartient aussi aux

¹⁴⁸¹ C.-M. Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, Paris, Lemerre, 1895, p. 215.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 213-214.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 216.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 216-219.

¹⁴⁸⁵ Caroline de Mulder mentionne des notes de travail de Leconte de Lisle consacrées à l'astronomie (sur le Soleil, la taille de Sirius, ou la constitution de l'atmosphère). Elle rappelle également qu'un poème, « La dernière vision », intègre des éléments de la cosmogonie de Laplace en évoquant des « globes détachés » de la « ceinture d'or » du Soleil. C. de Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Paris, Rodopi, 2005, p. 378-379. De fait, Leconte de Lisle n'est pas étranger aux problématiques relatives à la « poésie scientifique » inspirée des travaux des sciences exactes, bien que, comme l'indique la préface, il projette la réalisation de cette poésie dans l'avenir. Voir C. de Mulder, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? »,

philologues, mythologues et anthropologues. La nécessaire curiosité et ouverture à toutes les Antiquités indo-européennes implique donc de relire et de réécrire les textes védiques, qui bouleversent nos conceptions du monde ancien :

Un dernier poème, *Bhagavat*, indique une voie nouvelle. On a tenté d'y reproduire, au sein de la nature excessive et mystérieuse de l'Inde, le caractère métaphysique et mystique des Ascètes viçnuïtes, en insistant sur le lien étroit qui les rattache aux dogmes bouddhistes [*sic*]¹⁴⁸⁶.

Ce programme est respecté dans les poèmes hindous du premier recueil, mais il dépasse largement l'intention alléguée dans la préface. Trois poèmes védiques des *Poèmes antiques* nous semblent le prouver de façon exemplaire : « Sûryâ » et « Bhagavat » dévoilent d'abord les enjeux poétiques et philosophiques liés à la promotion de la mythologie orientale, en adéquation avec plusieurs principes voués à une grande postérité dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tels que la théorie des correspondances ou le néant ; puis, le poème intitulé « La vision de Brahma » renforce ce double enjeu et suggère le caractère performatif de la poésie mythologique en évoquant la Mâyâ, reine de l'illusion et organisatrice des représentations du monde.

« Sûryâ », sous-titré « Hymne védique », est s'inscrit dans les *Poèmes antiques*¹⁴⁸⁷. Ce choix liminaire n'est pas sans importance, puisqu'il place implicitement le patrimoine littéraire indien dans un rapport d'inclusion et de continuité avec la culture antique occidentale. Cet enjeu apparaît de plusieurs façons dans l'hymne adressée à la divinité solaire du panthéon védique.

Le texte, construit selon une dynamique circulaire, évoque d'abord le cycle éternel des civilisations dans le cadre d'un syncrétisme qui renforce l'impression de continuité entre elles, par des références implicites et diverses aux mythologies occidentales. Dans le second vers, par exemple, le poète s'adresse à Sûryâ en des termes qui évoquent l'épisode du lavement des pieds de Jésus dans le *Nouveau Testament* : « Maître ! Les grandes Eaux lavent tes pieds mystiques ». Certes, le critique Léon Armengaud identifie une source indiscutable de ce passage dans le *Bhagavata-Purana*, expliquant que les pieds de Bhagavat et Vishnu font l'objet d'un culte justifié par un mythe relatif au cheminement des dieux à travers le cosmos :

Quand Vishnu, qui est l'objet du sacrifice, franchissait (les trois mondes),
l'ongle du pouce de son pied gauche pénétra dans la partie supérieure de l'œuf (qui

[in] *Fabula / Les colloques, Le poème fait signe*, article mis en ligne le 18 octobre 2006, accessible à l'adresse <<http://www.fabula.org/colloques/document388.php>> (page consultée le 23 mai 2017).

¹⁴⁸⁶ C.-M. Leconte de Lisle, *Derniers Poèmes*, *op. cit.*, p. 221.

¹⁴⁸⁷ Quelques années plus tard, le texte sera mentionné par l'annexe « Poèmes mythologiques modernes », dans la traduction des *Dieux antiques* (George W. Cox) de Mallarmé. Voir G. W. Cox, *Les Dieux antiques*, S. Mallarmé (trad.), [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1566.

renferme l'univers). Les eaux extérieures, entrant par cette ouverture, formèrent un courant, qui, n'ayant encore d'autre nom que celui de Bhagvatpadi, descendit sur le sommet du ciel pendant l'immense durée de mille yogas. C'est ce fleuve qui, pour avoir lavé le lotus des pieds du dieu, et s'être coloré de ses filaments rouges, est devenu pur et capable d'enlever par le contact de ses eaux les souillures des péchés de tous les mondes¹⁴⁸⁸.

Mais si la référence à ce passage, dans le poème de Leconte de Lisle, semble claire, il n'en faut pas moins considérer l'effet d'une telle image sur les lecteurs qui, pour la plupart, n'ont pas une connaissance aussi précise des textes védiques. En 1852, seul un philologue aguerri peut avoir en tête cette hymne parmi les centaines d'autres traduits par Langlois un an auparavant. Du point de vue de la réception, les « grandes eaux » renvoient donc tout autant à celles délivrées par Indra dans la cosmogonie hindoue qu'à celles du Déluge à l'origine de l'émergence d'un nouveau monde dans la Genèse.

Ce détail nous semble montrer de façon exemplaire comment la connaissance de la cosmologie et du panthéon védique permet d'enrichir les représentations mythologiques de l'univers selon la poésie occidentale moderne : les strates des divers imaginaires culturels se complètent par superposition. En outre, le choix de la continuité métaphorique adopté par Leconte de Lisle semble indirectement confirmer le principe fondamental des travaux de mythologie comparée au milieu du XIX^e siècle. Ainsi, dans le poème dédié au dieu solaire Sûryâ, les métaphores et allégories relatives au début du jour ont plusieurs points de ressemblance avec les mythes gréco-latins : le dieu solaire poursuit « l'Aurore aux belles mains, aux pieds étincelants », évoquant « l'Aurore aux doigts de rose » de la poésie homérique ; elle apparaît plus loin sur un « char bleu » tiré par « quatre vaches roses », quand Phœbus transportait le soleil dans un quadriges. Si cette Aurore indienne respecte les canons de l'exotisme (elle est notamment « ceinte de lotus blancs », fleur sacrée et emblématique de l'hindouisme), elle semble calquée sur le modèle d'un personnage archétypal relatif au mythe solaire, récurrent dans les *Poèmes antiques*¹⁴⁸⁹.

Pour autant, le poème « Sûryâ » n'est pas une simple transposition de structures mythologiques rebattues de l'Antiquité gréco-latine : la réécriture du mythe solaire védique permet d'accéder à d'autres représentations du monde, et notamment à une cosmologie inédite. En effet, Leconte de Lisle détaille la course de Sûryâ dans les cieux, d'une nuit à l'autre : le dieu, sommeillant dans la première strophe, se réveille dans la seconde à l'appel de l'Aurore, et termine sa course dans la

¹⁴⁸⁸ *Bhagavata-Purana*, trad. Langlois, Paris, Maisonneuve, 1872, vol. 1, livre III, chap. XXVIII, str. 21-22, [in] L. Armengaud, « Leconte de Lisle, le Soleil et le Véda », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1952, vol. 52, n° 4, p. 503.

¹⁴⁸⁹ En témoignent le poème intitulé « Le réveil d'Hélios », ainsi que deux textes mentionnant la figure d'Héraklès : « L'enfance d'Héraklès » et « Héraklès solaire ».

troisième¹⁴⁹⁰. Ce parcours permet donc une brève description du cosmos indien, au départ assez proche des représentations occidentales antiques ou modernes :

Pour franchir des sept cieux les larges intervalles,
Attelle au timon d'or les sept fauves cavales¹⁴⁹¹,
Secoue au vent des mers un reste de langueur,
Éclate et lève-toi dans toute ta vigueur¹⁴⁹².

Dans la cosmologie hindoue, le ciel est composé de huit sphères, dont sept correspondent aux stations planétaires, de la Lune à Saturne. La huitième correspond à la « sphère des fixes », constituée par les étoiles¹⁴⁹³, un schéma qui n'est donc pas si éloigné de celui de la cosmologie aristotélicienne. Mais l'évocation du sommeil du dieu ne permet pas seulement une esquisse cosmographique, puisqu'elle donne une justification au phénomène de la nuit tout en suggérant une adéquation fondamentale entre les rythmes divins et célestes, et ceux de la vie animale et humaine. La description du corps allégorique de Sûryâ, qui résume l'ensemble de ces correspondances, fait alors basculer l'imaginaire dans une autre représentation du cosmos où transparaît toute la nature, et où se dévoile l'intime liaison des éléments primaires dans le macrocosme de la Nature et le microcosme du corps :

Sur ta face divine et ton dos écumant
L'Abîme primitif ruisselle lentement.
Tes cheveux qui brûlaient au milieu des nuages,
Parmi les rocs anciens déroulés sur les plages,
Pendent en noirs limons, et la houle des mers
Et les vents infinis gémissent au travers¹⁴⁹⁴.

La mythologie est donc le support d'une cosmographie merveilleuse, dans le cadre de laquelle apparaissent les quatre éléments : l'eau d'abord, suggérée par le « dos écumant », sur lequel ruisselle « l'abîme primitif » ; le feu, qui anime le mouvement de ses cheveux divins (« Tes cheveux qui brûlaient au milieu des nuages ») ; ensuite, la terre (les cheveux qui « [p]endent en noirs limons »), intrinsèquement liée à ce dernier dans la tradition alchimique¹⁴⁹⁵ ; enfin, l'air, dans le gémissement final des « vents infinis »¹⁴⁹⁶. Un peu comme dans le mythe héroïque de Samson, la

¹⁴⁹⁰ Le cycle solaire de Sûryâ réapparaît un peu plus loin dans le poème « Çunacépa ».

¹⁴⁹¹ Le char de Sûryâ est tiré par sept chevaux ou par un cheval à plusieurs têtes.

¹⁴⁹² C. Leconte de Lisle, « Sûryâ », *Poèmes antiques, op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁹³ D. Shayegon, *Hindouïsme et soufisme*, Paris, Albin Michel, 1979, p. 41.

¹⁴⁹⁴ C.-M. Leconte de Lisle, « Sûryâ », *Poèmes antiques, op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁹⁵ En effet, la terre et le feu sont considérés comme des éléments secs. Dans le poème, cette liaison rassemblerait deux extrêmes de la polarité élémentaire et spatiale puisque, selon la physique d'Aristote, la flamme légère monte tandis que la terre descend. Le haut et le bas sont donc réunis dans le corps de Sûryâ.

¹⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 35.

description de cette superbe chevelure, dans laquelle le cosmos se reflète tout entier, évoque la puissance élémentaire de Sûryâ.

Ce type de descriptions allégoriques et cosmologiques du corps divin n'est pas isolé dans les *Poèmes antiques*. Le troisième poème du recueil, « Bhagavat », présente aussi un résumé du cosmos matériel et immatériel. Comme dans le portrait de Sûryâ, sont d'abord évoqués le dos et la chevelure de Bhagavat (Vishnou), puis son corps, incarnation de l'univers :

C'était le Dieu. Sa noire et lisse chevelure,
Ceinte de fleurs des bois et vierge de souillure,
Tombait divinement sur son dos radieux ;
Le sourire animait le lotus de ses yeux ;
Et dans ses vêtements jaunes comme la flamme,
Avec son large sein où s'anéantit l'âme,
Et ses bracelets d'or de bijoux enrichis,
Et ses ongles pourprés qu'adorent les Richis,
Son nombril merveilleux, centre unique des choses,
Ses lèvres de corail où fleurissent les roses,
Ses éventails de cygne et son parasol blanc,
Il siégeait, plus sublime et plus étincelant
Qu'un nuage, unissant, dans leur splendeur commune,
L'éclair et l'arc-en-ciel, le soleil et la lune.
Tel était Bhagavat, visible à l'œil humain¹⁴⁹⁷.

Outre les éléments primordiaux, les astres (la « flamme », le « soleil », la « lune ») se reflètent dans le corps du dieu ; mais à la différence de Sûryâ, les attributs de Bhagavat sont également spirituels et renvoient aux principes fondamentaux de la philosophie bouddhiste, tels que le néant (« Avec son large sein où s'anéantit l'âme »). Les divers coloris, rappels des images traditionnelles du panthéon védique, renvoient également à une conception symbolique des teintes en lien avec les forces cosmiques. L'apparence allégorique de Bhagavat exprime donc non seulement une cartographie imaginaire du cosmos et de la nature, mais aussi une correspondance profonde entre les éléments, les parties du corps et l'organisation de l'âme. Ce principe fondamental de la pensée bouddhiste, à l'origine de disciplines spirituelles telles que le Yoga¹⁴⁹⁸, enrichit donc la théorie des correspondances de représentations cosmologiques exotiques.

¹⁴⁹⁷ C.-M. Leconte de Lisle, « Bhagavat », *Poèmes antiques*, *op. cit.*, p. 51-52.

¹⁴⁹⁸ Les principes du Yoga sont accessibles avant le milieu du XIX^e siècle, notamment par la traduction d'Eugène Burnouf, *Le Bhâgavata Purâna, ou Histoire poétique de Kṛichna* (Paris, Imprimerie royale, 1840-1847). La description de Bhagavad dans le poème de Leconte de Lisle n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle du personnage Çuka, disciple de Bhagavad et défenseur de la discipline yogique : « [S]es grands yeux bruns au milieu desquels brillaient comme deux lunes mobiles, ressemblaient aux pétales d'un frais lotus ; ses joues, ses oreilles, sa gorge et son nez étaient d'une forme élégante et régulière ; l'éclatante beauté de sa figure où sommeillait le sourire, faisait entrer l'amour dans le cœur des femmes de la ville ; et [avec toutes ces perfections], la masse épaisse de ses cheveux bruns, mêlés et tombant en désordre sur son visage, ainsi que son corps négligé et couvert de poussière, le faisaient ressembler à un astre éclipsé. » *Ibid.*, p. 192.

La réécriture synchrétique de certains passages de la mythologie hindoue appelle plusieurs commentaires. D'abord, ce principe respecte implicitement un aspect de la méthode de la mythologie comparée, dont Leconte de Lisle avait connaissance. Ensuite, et comme souvent, l'exactitude n'est pas considérée comme un réquisit indépassable dans la réécriture poétique de ces mythes. Sur ce point, Léon Armengaud juge assez sévèrement le poème « Sûryâ », au nom d'une exigence de précision philologique. Selon lui, une lecture attentive du *Rigvéda* a pourtant directement informé le poème de Leconte de Lisle, et le manque de précision dans la réécriture ne peut qu'être délibéré¹⁴⁹⁹. Mais il lui reproche d'avoir utilisé des sources et références anachroniques, comme les Apsaras¹⁵⁰⁰, et suggère qu'à bien des égards, ce poème semble moins refléter l'Inde que la nostalgie de Leconte de Lisle pour son pays natal.

Bien que l'intention initiale de dépayser le lecteur, affichée par Leconte de Lisle dans la préface des *Poèmes antiques*, autorise une telle remarque, il nous semble important de relativiser cette critique. D'une part, les analyses de textes védiques nouvellement découverts n'étaient pas nombreuses, et Leconte de Lisle avait le mérite de ne pas s'inspirer de vagues lectures de seconde main – bien qu'il n'ait pas eu la rigueur de Léon Armengaud, qui prononce un jugement de philologue, à la suite de nombreux travaux exégétiques. D'autre part, cet aspect du poème de Leconte de Lisle nous semble au contraire une preuve de la réussite du projet initial, consistant à se réappropriier les registres de toutes les mythologies, rendues familières par les choix poétiques de l'auteur eu égard aux métaphores ou aux allusions intertextuelles. La description des dieux de l'hindouisme bouleverse bien notre système allégorique traditionnel, mais ce répertoire est envisagé dans une continuité historique et culturelle profonde. En choisissant d'ouvrir le recueil des *Poèmes antiques* (et non des *Poèmes barbares*) avec « Sûryâ », Leconte de Lisle lance le cycle des chants cosmiques et élémentaires à travers une allégorie des forces de la nature qui appartient à tous les registres de la poésie depuis les origines de la civilisation.

Mais la poésie mythologique hindoue ne permet pas seulement d'enrichir les représentations imaginaires de l'ordre du monde : elle présente également une alternative philosophique implicite aux cosmologies matérialistes ou chrétiennes, en accord avec certaines évolutions métaphysiques spécifiques à la seconde moitié du XIX^e siècle. Le poème « La vision de Brahma », par exemple, évoque directement la pensée du néant, inspirée du bouddhisme et réinterprétée par une partie de la philosophie allemande. Dans ce poème, en effet, Brahma est confronté à « l'Être-principe », l'Absolu qui contient l'univers. Ce dernier est la seule abstraction qui transcende la trinité primitive

¹⁴⁹⁹ « De toute évidence, le poète s'est livré sur le *Rigvéda* à un minutieux travail de dépouillement, et l'on peut affirmer que rien d'essentiel dans l'expression du mythe solaire de Sourya ne lui a échappé à travers les 1017 hymnes que contenait la traduction de Langlois. » L. Armengaud, « Leconte de Lisle, le Soleil et le Véda », *loc. cit.*, p. 499.

¹⁵⁰⁰ Personnages intervenant dans l'épisode du barattage de la mer de lait.

des dieux hindous (Brahma, Shiva, Krishna¹⁵⁰¹). Or cette confrontation est provoquée par le désir de Brahma, principe de la création, de comprendre le sens de l'existence. Il demande à l'Être-principe ce qu'il est dans le monde qu'il a fondé. Le poème dramatise donc l'accès de la divinité à son propre attribut, le *brahman*, défini comme la capacité de la création à être consciente d'elle-même¹⁵⁰². L'Absolu répond d'abord par un récit cosmogonique : l'Œuf cosmique crée l'univers, avant que « l'antique Tortue », sur laquelle se trouvent les éléphants qui portent le monde dans le poème « Sûryâ », n'apparaisse « sous les pieds de Hâri¹⁵⁰³ ».

Dans l'Œuf irrévélé qui contient tout en germe,
Sous mon souffle idéal je l'ai [l'Univers] longtemps couvé ;
Puis, vigoureux, et tel que je l'avais rêvé,
Pour éclore, il brisa du front sa coque ferme¹⁵⁰⁴.

Plus loin, comme les corps de « Sûryâ » et de « Bhagavat », celui de Brahma apparaît comme une allégorie des forces de la nature et des éléments :

À ses reins verdoyaient des forêts de bambous ;
Des lacs étincelaient dans ses paumes fécondes ;
Son souffle égal et pur faisait rouler les mondes
Qui jaillissaient de lui pour s'y replonger tous¹⁵⁰⁵.

Mais la cosmographie et la cosmogonie hindoue ne constituent pas le cœur de la réponse de l'Absolu à la question de Brahma. L'élément clef de l'identité et de la situation du dieu au sein de l'univers repose sur la Mâyâ, image de la nature illusoire de l'univers et double principe régulateur du monde, qui relève à la fois de la matérialité phénoménale et de l'apparence¹⁵⁰⁶. C'est par cette puissance cosmique organisatrice que les dieux se manifestent, dans leur vérité et comme simulacres – ce que suggère un passage des *Poèmes tragiques* :

Mâyâ ! Mâyâ ! torrent des mobiles chimères,
Tu fais jaillir du cœur de l'homme universel
Les brèves voluptés et les haines amères,

¹⁵⁰¹ Les notices de l'exposition « Entre l'Inde et la France » précédemment citées précisent la hiérarchie des dieux védiques en ces termes : « il y a la masse des dieux, qui admet d'être résumée par des chiffres comme sept fois six mille ou trente-trois mille plus trois mille trois cents plus trente-trois ; la liste, de composition variable, des trente-trois dieux védiques (parfois réduite à trente) ; puis, plus haut dans l'échelle de la puissance, un groupe de *Ikapâla*, "protecteurs des mondes", huit dieux védiques diversement distribués dans les différents points cardinaux (avec une affectation constante du dieu de la mort, Yama, au Sud ; enfin, tout au sommet, la *trimûrti*, "triple forme", ou trinité des trois dieux suprêmes, chacun étant une figure de l'Absolu, chacun ayant des titres pour être supérieur aux deux autres : Brahmâ, Vishnu, Shiva. » <<http://expositions.bnf.fr/inde/arret/01.htm>>, consulté le 10 janvier 2016.

¹⁵⁰² J. Herbert et J. Varenne, *Vocabulaire de l'hindouisme*, Paris, Dervy, 1985, p. 36.

¹⁵⁰³ C. Leconte de Lisle, « La vision de Brahma », *Poèmes antiques*, op. cit., p. 77.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵⁰⁶ « La Mâyâ le couvrit de son réseau divin ». *Ibid.*, p. 75.

Le monde obscur des sens et la splendeur du ciel ;
Mais qu'est-ce que le cœur des hommes éphémères,
Ô Mâyâ ! sinon toi, le mirage immortel ?
Les siècles écoulés, les minutes prochaines,
S'abîment dans ton ombre, en un même moment,
Avec nos cris, nos pleurs et le sang de nos veines :
Éclair, rêve sinistre, éternité qui ment,
La Vie antique est faite inépuisablement
Du tourbillon sans fin des apparences vaines¹⁵⁰⁷.

La « Mâyâ », c'est donc autant un principe cosmologique que le mode sur lequel s'élaborent les mythologies, désignées par les termes « Vie antique ». C'est aussi le concept par lequel toute forme de transcendance phénoménale ou métaphysique (la « splendeur du ciel ») est remise en cause, comme le suggère la description de la Mâyâ par l'Être-principe dans « La vision de Brahma » :

J'ai mis mon énergie au sein des Apparences
Et durant mon repos j'ai songé l'Univers.
[...] La Mâyâ dans mon sein bouillonne en fusion,
Dans son prisme changeant je vois tout apparaître ;
Car ma seule inertie est la source de l'Être :
La matrice du monde est mon illusion.
[...] Ô Brahma ! toute chose est le rêve d'un rêve¹⁵⁰⁸.

La mise en abyme du songe, dans « La vision de Brahma », suggère un double niveau d'irréalité approfondissant l'idée d'un cosmos illusoire. L'abstraction métaphysique qu'est la Mâyâ prend une multitude de formes qui se rapportent toutes au rien. Ce terme emblématique de la philosophie bouddhiste, héritée de la mythologie hindoue, évoque la résorption du dieu Brahma à la fin d'un cycle cosmique, lorsqu'il revient au néant, comme le suggère la réponse de l'Être-principe :

Que serais-tu sinon ma propre vanité
Et le doute secret de mon néant sublime¹⁵⁰⁹ ?

Le poème de Leconte de Lisle, et surtout la formule hyperbolique « toute chose est le rêve d'un rêve », s'inscrit dans une filiation intertextuelle multiple, des textes sacrés de l'Inde à la poésie contemporaine. On a vu que, trois ans avant la parution des *Poèmes antiques*, Edgar Poe fait paraître « Un rêve dans un rêve » (1849), dans lequel il s'interroge sur la réalité des moments passés qui s'échappent de nos esprits comme des grains de sable dans une main serrée. Le texte s'achève sur un appel à la réflexion : « Tout ce que nous voyons ou paraissions n'est-il qu'un rêve dans un rêve¹⁵¹⁰ ? »

¹⁵⁰⁷ C. Leconte de Lisle, « La Mâyâ », *Poèmes tragiques*, op. cit., vol. IV, p. 152.

¹⁵⁰⁸ C. Leconte de Lisle, « La vision de Brahma », *Poèmes antiques*, op. cit., p. 80.

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵¹⁰ E. Poe, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, S. Mallarmé (trad.), Paris, Léon Vanier, 1889, p. 39. Voir la reprise de ce même motif par Cazalis, au chapitre 2 (p. 101).

Certes, la méditation de Poe, traduite en 1889 par Mallarmé, est moins exotique que « La vision de Brahma », et il est difficile de savoir si Leconte de Lisle s'en est ou non inspiré. En revanche, cette proximité révèle un enjeu important de l'inscription de la cosmologie orientale dans les nouveaux poèmes mythologiques de Leconte de Lisle : elle témoigne de la convergence de plusieurs univers métaphysiques à un moment particulier de l'histoire de la philosophie européenne, moment marqué par la pensée du néant, notamment inspirée par le bouddhisme à l'école de Burnouf¹⁵¹¹. Comme nous l'avons vu au chapitre 4, ces principes connaissent une fortune remarquable en littérature. Mais ils apparaissent ici sous la forme de réécritures des mythologies orientales représentées par les *Poèmes antiques*, qui ouvrent une voie dans l'expression poétique de ces cosmologies nihilistes. De ce point de vue, la rencontre du poème de Leconte de Lisle avec un texte d'Henri Cazalis dans *Le Livre du néant* (1872), intitulé « La Maïa », nous semble assez claire :

Maïa, Déesse de l'Illusion, je reviens à ton culte oublié, et je voudrais, Mère des choses, que ce livre moins obscurément sût réfléchir ton image.

Oui, tout est destiné à périr ; tout n'est qu'apparences et visions. Je suis un rêve échappé de tes rêves, un fantôme parmi des fantômes.

J'ai tremblé d'abord en voyant le néant qui était en moi, et dans les pensées des hommes, et dans celles que la langue humaine appelle les Pensées divines.

Aujourd'hui je rêve tranquille ainsi que toi, – ne te demandant plus que de beaux mensonges, des illusions nouvelles d'amour, de justice et de vertu¹⁵¹².

La belle expression de Leconte de Lisle réapparaît dans celle de Cazalis : « Je suis un rêve échappé de tes rêves », suggérant le parallèle intertextuel¹⁵¹³. Influencé par le bouddhisme, Cazalis (comme Leconte de Lisle) semble avoir retenu des mythologies védiques une pensée métaphysique liée au néant et au mystère de l'immanence¹⁵¹⁴.

En s'appuyant sur les mythologies exotiques de l'Inde – ou de la Polynésie dans les *Poèmes barbares*¹⁵¹⁵ –, Leconte de Lisle entend non seulement renouveler les traditions antiques et promouvoir un « archaïsme » créateur au cœur du verbe poétique, mais aussi diffuser les

¹⁵¹¹ Rappelons que Schopenhauer s'inspire également de la « Maïa » (voir au chapitre 3, p. 149).

¹⁵¹² H. Cazalis, *Le Livre du néant*, *op. cit.*, p. 162. Texte daté de 1868.

¹⁵¹³ Cazalis peut également s'être inspiré de « Fiat nox », paru dans les *Poèmes barbares* et publié dès 1864 dans la *Revue contemporaine* : « L'angoisse et le bonheur sont le rêve d'un rêve » ([in] *Œuvres de Leconte de Lisle*, Paris, Lemerre, 1925, vol. 1, p. 237). Antérieurement, dans *Ahasvérus* d'Edgar Quinet (1843), on peut lire dans une formulation assez proche : « Du néant faire quelque chose, c'est une difficulté ; mais de toutes choses faire un néant, ci-gît le véritable problème. D'un souvenir tirer une ombre, d'une ombre une pensée, d'une pensée un rêve, d'un rêve moins qu'un rien, dans un rien qui s'ignore, ci-gît la vie. » E. Quinet, *Ahasvérus*, Paris, Guillot, 1834, p. 279.

¹⁵¹⁴ Mallarmé s'en souvient également en 1866 dans une lettre qu'il lui adresse après la crise de Tournon, lorsqu'il affirme avoir découvert le Néant pourtant « sans connaître le bouddhisme ». S. Mallarmé, « Lettre à Cazalis », Tournon, 28 avril 1866, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 696.

¹⁵¹⁵ Comme dans « La vision de Brahma », « La Genèse polynésienne » retrace la naissance du monde à partir d'un « œuf primitif » habité par le dieu Taaroa. *Œuvres de Leconte de Lisle*, *op. cit.*, vol. 1, p. 46.

réminiscences de cultures qui donnent un autre sens à la cohérence du monde. Ces textes ne sont donc pas considérés comme des objets scientifiques, mais comme des registres dans lesquels puiser une inspiration nouvelle. La multiplicité des représentations du monde permet de défendre une forme de relativisme culturel propre à bouleverser les imaginaires littéraires, voire les dogmes des cosmologies religieuses établies – en particulier le christianisme. La Mâyâ, maîtresse du cosmos animalisé de l'hindouisme, est un des visages de l'immanence qui contredit l'unicité des mythes cosmologiques légitimes¹⁵¹⁶.

Ce double enjeu littéraire et métaphysique singularise Leconte de Lisle dans son rapport à la mythologie védique, autant qu'il le rapproche des poètes précédemment évoqués et adeptes de la « voie païenne » définie par Maurice Bouchor ou Victor Hugo. Les *Védas* apportent de nouveaux thèmes, un panthéon original et d'autres cosmologies particulièrement propices à la réécriture poétique, sous la forme du pastiche ou de « petites épopées », pour reprendre le premier titre pressenti de *La Légende des siècles*. Mais un enjeu sous-jacent à l'exhumation de ces corpus anciens peut aussi apparaître comme une digne matière poétique : la mythologie comparée, par l'étude des *Védas*, pense avoir trouvé une preuve de l'origine lexicale des mythes religieux. Cette théorie linguistique, défendue par Max Müller dès le milieu du XIX^e siècle, renforce et réconcilie donc deux arguments majeurs de la poésie d'après le Romantisme : la perte des illusions métaphysiques avec la proclamation de la mort des dieux, et la promotion d'autres imaginaires poétiques issus des registres universels de la mythologie, qui la compense. Certains auteurs, partisans d'une voie plus érudite dans la référence aux textes de l'Antiquité indienne, montrent alors comment l'hypothèse lexicale de Müller peut fournir la matière d'une poésie cosmologique nouvelle, bien que désenchantée.

2. *La voie érudite*

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la plupart des poèmes faisant appel à la mythologie hindoue la mentionnent sans recul scientifique et sans allusion aux circonstances de sa découverte. Les récits védiques jouent un rôle comparable à celui des autres mythologies de l'Antiquité : ils apparaissent avant tout comme un matériau pour la réécriture, dans lequel puiser des images cosmologiques inédites susceptibles de répondre par la fiction mythique à l'injonction d'un réenchantement du monde.

¹⁵¹⁶ Dans *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Caroline de Mulder rappelle le mépris de Leconte de Lisle pour le christianisme en matière littéraire. Selon elle, bien que le poète entretienne une certaine nostalgie de la religion, le christianisme lui apparaît comme la négation de toute beauté (C. de Mulder, *op. cit.*, p. 199). La promotion de cosmologies orientales participe donc, d'une certaine manière, d'une critique de la religion chrétienne et de sa vision du monde.

Mais les analyses de ces récits selon la mythologie comparée rencontrent par ailleurs plusieurs problématiques fondamentales de la poésie cosmologique du XIX^e siècle : l'idée d'une erreur linguistique sur laquelle reposeraient tous les récits mythologiques et religieux, réduisant les dieux à des avatars d'une entité solaire qui expliquerait les rythmes cosmiques, donne des arguments en faveur d'une poésie cosmologique sans transcendance, confirmés par la philosophie du néant propre aux *Védas*. Pour une minorité d'auteurs, ces études corroborent non seulement la nécessité d'une transition mythologique, mais aussi le caractère illusoire des religions qui résultent des récits mythologiques et sacrés. Aussi certains reprennent-ils à leur compte les conclusions tirées par la mythologie comparée à partir de ces mythes.

André Lefèvre¹⁵¹⁷, notamment, choisit cette voie pour ne pas emprunter indéfiniment celle des « monstres sacrés » de la poésie de son temps. Dans la préface du recueil *L'Épopée terrestre* (1868), il évoque la difficulté d'exister sur la scène littéraire et insiste sur la nécessité de se démarquer en luttant contre deux effets de mode en poésie : l'un, décadent, à l'école de Baudelaire ; l'autre, païen, dans la lignée de Leconte de Lisle.

[...] que faire ? S'enrouler comme un lierre autour de ces grands arbres ?
Végéter en champignons sur leurs racines ? Suspendre à leurs rameaux la broderie
des rythmes bizarres et l'éclat des fleurs malsaines ? Dresser dans leur pénombre
des pastiches de statues grecques ou de monstres indiens¹⁵¹⁸ ?

Évoquant à son tour le nécessaire renouvellement de la mythologie en poésie, Lefèvre en dénonce la vacuité et prend à son compte les apports linguistiques de la mythologie comparée, responsable du désenchantement de ces récits. Interprétant les travaux de Müller à la lumière de la sécularisation, il répète que les dieux ne sont que des mots, reflétant des phénomènes naturels que les savoirs du passé n'expliquaient pas. Mais comme Leconte de Lisle, Lefèvre n'entend pas encourager une poésie scientifique de l'astronomie ou de la biologie. Plutôt que de renoncer à inscrire la mythologie en poésie sous prétexte d'une péremption de son discours sur le monde – à la façon de Du Camp –, il propose de la remettre à sa juste place sans la congédier :

Nous sommes loin de nier la complicité de la poésie dans la création des dieux. Laissée à elle-même par une ignorance presque absolue des lois physiques, elle s'est plu à faire parler des spectres, à incarner des métaphores, à personnifier des entités funestes à la liberté de l'esprit. Mais, coupable naïve, doit-elle être désormais exilée du royaume de l'intelligence ? Supprime-t-on ainsi un côté de la nature humaine ? La science n'est-elle pas là, aujourd'hui, pour joindre à la magie évocatrice de la poésie la clairvoyance de l'esprit critique¹⁵¹⁹ ?

¹⁵¹⁷ Pour des détails biographiques sur cet auteur, voir au chapitre 8, la n. 1386 (p. 458).

¹⁵¹⁸ A. Lefèvre, « *Templa serena* », *L'Épopée terrestre*, *op. cit.*, p. i-ii.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, p. iv.

Lefèvre choisit donc de donner aux mythes une place paradoxale, puisqu'ils apparaissent dans une mise en scène de leur déconstruction inspirée par les théories de Max Müller. Dans un poème au titre évocateur, « Les spectres du langage », le poète engage son lecteur à se défier des mots et dénonce l'illusion religieuse provoquée par le régime métaphorique :

Viens, Muse, la [l'illusion] traquer d'étoiles en étoiles,
Et, de la vieille Isis levant les derniers voiles,
(Mais honni soit d'abord tout soupçon malséant !)
Mettre avec moi la main... sur quoi ? Sur le néant,
Sur une métaphore ingénieuse. L'homme,
Il le faut, de sa vie anime ce qu'il nomme ;
Sa forme, sa raison, son cœur, sa volonté,
Sa personne, il les prête à la fatalité.
On le savait jadis. Mais, faute d'échéance,
L'oubli bientôt en dette a changé la créance,
Et par son œuvre enfin notre esprit dominé
Pense devoir aux dieux ce qu'il leur a donné.
[...] Assez de jours perdus à tourner les autels¹⁵²⁰ !

Constatant l'inanité des cultes religieux, produits par une confusion linguistique et menant à une conception allégorique de l'univers, Lefèvre réclame une stricte distinction des domaines de la science et des lettres en matière de mythologie. Celle-ci a peut-être encore sa place en poésie, mais à condition qu'elle reste ce qu'elle est originairement : une figure de style.

La science réclame un plus simple aliment,
Se nourrissant de faits et non de métaphores.
Le suc des fictions peut remplir nos amphores,
Doux nectar dont l'ivresse exalte nos chansons,
Les nymphes et les dieux nous servir d'échansons,
Et nous, passer la nuit à rire avec nos songes.
Mais, tout en incarnant le vrai dans nos mensonges,
Nous ne les offrons plus à l'encens des mortels¹⁵²¹.

Bien entendu, Lefèvre ne prétend pas que les récits mythologiques constituent encore des supports d'explication de l'ordre du monde. Les conclusions philologiques de la mythologie comparée lui servent avant tout d'argument pour défendre la nécessité de s'affranchir du culte religieux, en ramenant les mythes de l'Antiquité à des fictions ou des *mythos*, au sens platonicien (« tout en incarnant le vrai dans nos mensonges »). Ainsi, lorsque Lefèvre évoque les mythes traditionnels de l'Antiquité, il transpose les réalités cosmologiques qu'ils expriment dans le cadre d'une métaphysique immanente suggérée par le titre du recueil, *L'Épopée terrestre*. Le poème « Les derniers mythes » vise essentiellement à déconstruire la conversion mythologique de phénomènes cosmiques décrits et expliqués par l'astronomie, tels que le nom de la planète Uranus :

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 139-140.

¹⁵²¹ A. Lefèvre, « Les spectres du langage », *L'Épopée terrestre*, *op. cit.*, p. 139.

Uranus, dieu lascif, crâne aux millions d'yeux,
Ne fut d'abord qu'un nom de l'espace et des cieux,
De tout ce bleu qui règne à l'entour de la terre.
Des astres volontiers la Fable en fit le père,
L'intarissable époux de la Fécondité¹⁵²².

La tournure restrictive du second vers marque bien l'idée d'un dégonflement des « ballons boursoufflés d'ambrosie¹⁵²³ » que dénonce Lefèvre. La mythologie apparaît comme un moyen dépassé de décrire le cosmos en termes anthropomorphiques. Là aussi, ces représentations merveilleuses et mensongères du ciel à l'origine des religions apparaissent sous les traits d'un polythéisme païen méprisable :

Le Ciel, comme Vénus, prit maint déguisement.
Ainsi des dieux humains s'accroissait la famille :
Du frère et de la sœur, du père et de la fille,
Il naissait mille enfants, pareils aux vieux jumeaux
Engendrés par la Fable et le hasard des mots¹⁵²⁴.

Or Lefèvre emploie un argument récurrent des études de mythologie comparée pour justifier la déconstruction des figures de la mythologie : la violence des récits de leurs aventures et de leurs mœurs apparaît comme un mauvais exemple moral, en total décalage avec les perfections du ciel.

Comme dans un miroir, l'homme en l'azur céleste
Réfléchissait la fraude et le rapt et l'inceste¹⁵²⁵ [...].

Si l'idée de renoncer aux récits mythologiques et cosmologiques de l'Antiquité au nom des progrès de la science est assez commune pour les poètes dans la seconde moitié du XIX^e siècle,

¹⁵²² *Id.*, « Les derniers mythes », *L'Épopée terrestre, op. cit.*, p. 145. Selon la mythologie gréco-latine, Uranus (Ouranos, en grec) est le dieu du ciel, et s'unit à la Terre pour engendrer les Titans. Leur fils Saturne châtra son père, dont la semence engendre les Érinyes et les géants. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, selon la traduction de Leconte de Lisle : « Et, d'abord, Gaïa enfanta son égal en grandeur, l'Ouranos étoilé, afin qu'il la couvrit tout entière et qu'il fût une demeure sûre pour les Dieux heureux. Et puis, elle enfante les hautes montagnes, fraîches retraites des divines Nymphes qui habitent les montagnes coupées de gorges, et puis la mer stérile qui bout furieuse, Pontos ; mais pour cela, ne s'étant point unie d'amour. Et puis, unie à Ouranos : elle enfante Okéanos aux tourbillons profonds, et Koïos, et Kréïos, et Hypériôn, et Iapétos, et Théïa, et Rhéïa, et Thémis, et Mnémosynè, et Phoibè couronnée d'or, et l'aimable Téthys. Et le dernier qu'elle enfante fut le subtil Kronos, le plus terrible de ses enfants, qui prit en haine son père vigoureux » (Paris, A. Lemerre, 1869, p. 7).

¹⁵²³ A. Lefèvre, « Les derniers mythes », *L'Épopée terrestre, op. cit.*, p. 152.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵²⁵ *Ibid.* Cette critique morale des mythes est un leitmotiv des études comparatistes, comme chez Max Müller : « On s'étonne de voir l'intelligence des Grecs se soumettre si longtemps aux répugnants mystères de la dégradation de leurs dieux, surtout du Père des dieux et des hommes, leur Zeus ou Jupiter. Il n'est larcins, adultères et mensonges qu'on ne lui prête, et, loin de constituer pour ses fidèles un idéal moral, il se montre, dans beaucoup de ses actes, inférieur au plus vil des hommes. » M. Müller, *Nouvelles études de Mythologie comparée*, Léon Job (trad.), Paris, Félix Alcan, 1898, p. 79. Voir aussi M. Detienne, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 2013.

André Lefèvre est un des rares à évoquer en poésie les théories de Müller, au point d'intégrer dans son œuvre la terminologie du philologue. Selon Lefèvre, le répertoire traditionnel d'une mythologie facile ne peut plus être convoqué impunément, et il semble y avoir une sorte de mauvaise foi à employer des allégories dont la force religieuse est désormais si fortement affaiblie. Mais l'auteur ne se prononce pas pour autant en faveur d'une poésie scientifique du ciel sur le modèle défini par Du Camp. Il dénonce la vanité des mythes, mais n'entend pas les congédier ; il les évoque, bien qu'il démasque l'imposture linguistique sur laquelle ils reposent. Le ciel peuplé de la mythologie antique est comme un masque que le poète perçoit sans pouvoir l'ôter.

D'autres auteurs, tels qu'Alfred le Dain ou Charles de Pomairols, reprennent les conclusions de la philologie et de la mythologie comparée, mais dans une perspective moins négative. La mise en scène des mythes antiques permet un rappel historique sur le mécanisme de la formation des mythes, allégories des rythmes de la nature et du ciel. L'omniprésence du mythe solaire dans les analyses de Müller apparaît en effet dans plusieurs poèmes de Pomairols¹⁵²⁶ dédiés à Michel Bréal et Leconte de Lisle, dans *La Nature et l'âme* (1887). De fait, ce recueil paraît au moment où Bréal donne des cours au Collège de France et après la parution de ses *Leçons de mots*, dictionnaire étymologique latin qui fait suite aux *Mélanges de mythologie et de linguistique* (1877¹⁵²⁷). Dans « L'Aurore », Pomairols évoque le mythe archétypal récurrent selon la mythologie comparée : la poursuite de l'aurore par un héros solaire. Le récit s'ouvre sur un commentaire du processus historique à l'origine des mythes cosmologiques de l'Antiquité :

En des âges lointains et vagues, les hellènes,
Marchant à travers monts, déserts, fleuves et plaines,
Emmenant tous leurs biens, leurs dieux et leurs troupeaux,
Avaient quitté l'Asie et les vastes plateaux
Où, longtemps confondue, avait grandi leur race ;
Mais en fixant leurs pas dans un pays nouveau,
Tel qu'il enseigne aux yeux le seul culte du beau,

¹⁵²⁶ Charles de Pomairols est né en 1843 à Villefranche-de-Rouergue. Aristocrate de l'Aveyron, il était proche d'Heredia et de Sully Prudhomme. Il fut vivement influencé par la poésie de ce dernier, mais aussi par celle de Vigny et Lamartine, sur lequel il écrivit une étude. Paul Bourget lui consacra un article dans ses *Études et portraits. Sociologie et littérature*. Selon lui, Pomairols « [devait] être classé dans le groupe des poètes de la nature », à ne pas confondre avec les poètes descriptifs qu'il rapporte à Leconte de Lisle. Pour Bourget, « cette sorte de talent consist[ait] essentiellement dans le pouvoir d'unisson sentimental avec les aspects du ciel et de la terre ». Bourget alla jusqu'à désigner l'auteur par l'antonomase : « ce Wordsworth du Rouergue » (P. Bourget, « Charles de Pomairols », *Études et portraits. Sociologie et littérature*, Paris, Plon, 1906, vol. III, p. 332-382). Pomairols fut membre de l'Académie Française, après avoir échoué une première fois face à Bergson. Il gagna plusieurs prix de poésie (prix Botta, prix Archon-Despérouses, deux fois le prix Montyon qui récompensa le recueil *Rêves et pensées*). Il anima également un salon littéraire à Paris. Sa ville natale érigea un buste en son honneur en août 1930, quinze ans après sa mort.

¹⁵²⁷ M. Bréal et A. Bailly, *Leçons de mots ou Les mots latins groupés d'après le sens et l'étymologie*, Paris, Hachette, 1881 ; M. Bréal, *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris, Hachette, 1877.

En liant leurs destins à la terre de Grèce,
 Ils n'avaient pas perdu la divine jeunesse
 Qui près de leur berceau, jadis, en Orient,
 Dans le ciel tantôt sombre et tantôt souriant,
 Dans l'air, le feu, les eaux, dans la nature entière,
 Leur laissait voir, au lieu d'une inerte matière,
 Des êtres d'une force inconnue aux humains,
 Et qu'on peut implorer en élevant les mains,
 Et de qui l'homme faible obtient des jours prospères¹⁵²⁸.

Le cosmos, ses catégories spatiales (le ciel) et élémentaires (l'air, le feu et les eaux) sont investis par le sacré, dans la lignée des croyances hindoues venues de l'Orient originel et dont les Grecs ont hérité. Mais la parenté linguistique suggérée par les travaux de la mythologie comparée perdure dans l'élaboration des mythes qui donnent une importance fondamentale au cycle solaire :

Ils vivaient, attentifs à tout ce qui se passe
 Le jour, le soir, la nuit et toujours, dans l'espace,
 Au lever, au coucher des astres, aux tourments
 Qui saisissent parfois les calmes éléments,
 À l'orage, au combat brusque entre la lumière
 Et le dieu malfaisant qui tient l'eau prisonnière,
 Puis enfin au retour vainqueur du soleil roi.
 Et tout leur apportait encore de l'émoi
 [...] Et surpris au retour de chaque ancien spectacle,
 Leurs cœurs s'émerveillaient d'un incessant miracle,
 D'un drame toujours neuf, sublime, radieux,
 Où se montraient la force et la beauté des dieux¹⁵²⁹.

L'expression d'un « drame » de la nature, possiblement inspirée de Max Müller, apparaît de nouveau dans un second poème dédié à Leconte de Lisle et consacré à « Hespéris », déesse du soir. Le poète évoque le coucher du soleil et la crainte que les premiers hommes pouvaient ressentir à sa disparition :

Et les hommes, émus, ont contemplé ce drame ;
 Les yeux tout grands ouverts du côté de la flamme,
 Ils ont vu la clarté décroître, défaillir,
 Et senti de nouveau que l'homme doit mourir¹⁵³⁰.

Dans les deux cas, se lit en filigrane une interprétation liturgique et dramatique du cycle de la nature. Dans « L'Aurore », la notion de cycle apparaît dans la diégèse, mais aussi dans la récurrence du rythme ternaire propre au déroulement des jours, au début et à la fin du passage : « Le jour, le soir, la nuit », puis le « drame toujours neuf, sublime, radieux ». Dans ce passage d'« Hespéris », c'est la tournure adverbiale à valeur itérative, « de nouveau », qui suggère la récurrence du

¹⁵²⁸ C. de Pomairols, « L'Aurore », *La Nature et l'âme*, Paris, Lemerre, 1887, p. 51-52.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 52-53.

¹⁵³⁰ *Id.*, « Hespéris », *La Nature et l'âme*, *op. cit.*, p. 92.

phénomène. Une seule et même histoire se répète d'une civilisation à une autre, des *Védas* aux *Métamorphoses*.

Quelques années auparavant, Alfred Le Dain¹⁵³¹, également contemporain de Michel Bréal et auteur de diverses études sur l'Inde et la linguistique¹⁵³², évoque dans une perspective similaire la question de la filiation culturelle de l'Occident et de l'Orient dans le poème *L'Humanité*, paru en 1877. Il s'agit d'un long poème en plusieurs « chants » visant à établir l'idée d'une parenté chronologique et progressiste des civilisations, depuis les temps de la Bible jusqu'à « Luther et la Réforme, Loyola et le Pape infallible¹⁵³³ ». Entre ces deux bornes apparaissent les religions de l'Inde (chant 2), de l'Égypte (chant 3), de la Grèce et de Rome (chants 5 et 6), ainsi que des « Barbares » (chant 7). Contrairement à Lefèvre, Le Dain présente le polythéisme hindou comme une des premières formes de la connaissance de l'univers, reliant toute explication cosmologique à des principes métaphysiques fondamentaux :

Ce culte, s'adressant à de zélés disciples,
Présentait le tableau de ses mythes multiples.
Le profane ignorant, brutal et sensuel,
Adora la matière et la mit dans le Ciel ;
Mais le sage Indien, dédaignant l'artifice,
À la source de vie offrit son sacrifice.
Son âme rechercha la Cause, l'Inconnu,
Un Esprit incréé, conscient, absolu ;
D'un Être omnipotent, suprême intelligence,
Invisible, éternel, il reconnut l'essence ;
Reporta tout à Lui, le grand générateur,
S'incarnant en lui-même, afin que, Créateur,
Il pût dans l'Univers féconder chaque germe,
En préciser l'effet de même que le terme,
Extrayant de son sein mille conceptions,
Ses propres attributs et transformations ;
Genèse gigantesque où sa propre substance,
Créant des hommes-dieux, affirma sa présence !
À ce vaste foyer, toujours incandescent,
La Nature puisa ; ce travail incessant
Unit la Terre au Ciel, trame immense, infinie,

¹⁵³¹ Alfred Le Dain fut lu et commenté par les revues de province ; pourtant, malgré de nombreuses publications, il est difficile de connaître les circonstances de sa vie en détail. On sait simplement, à en juger par ses ouvrages, qu'il fut profondément marqué par le tournant oriental et comparatiste lié à la découverte du sanscrit. Outre *L'Humanité*, sévèrement jugé dans *Le Parnasse* (Paris, 15 sept. 1881, p. 4), il écrivit un manuel sur *La Linguistique vulgarisée* en 1886 ; plus tard, il fit paraître un ouvrage sur *L'Inde antique* (1896).

¹⁵³² Voir A. Le Dain, *Linguistique vulgarisée, étude sur l'origine et l'unification du langage*, Paris, E. Leroux, 1886 ; et *id.*, *L'Inde antique*, Paris, Chamuel, 1896.

¹⁵³³ « Cet ouvrage présente à grands traits le tableau du progrès de l'humanité, les lignes principales des civilisations, tant anciennes que modernes. » A. Le Dain, *L'Humanité, poème*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1877, p. i.

Dans l'espace et le temps, alliance bénie¹⁵³⁴.

Opposant le « profane » au « sage Indien », Le Dain marque la différence entre deux formes de panthéisme : l'une, consistant à vénérer la *matière* (c'est-à-dire les phénomènes naturels) sans recul métaphysique, mène à l'athéisme ; l'autre est l'objet d'une religion révélée par les textes des *Védas*. Or une différence méthodologique de taille apparaît implicitement dans la présentation de ces deux modèles. Si le premier polythéisme est une forme d'idolâtrie (le « profane [...] [a]dor[e] la matière »), le second est évoqué en des termes qui rappellent la méthode de la science expérimentale. En effet, le Dieu du « sage indien [...] *précise* » les effets et les termes de la création ou « *extrait*¹⁵³⁵ » les « conceptions » à l'origine des dieux païens, à la manière d'un savant ou d'un alchimiste. De plus, les concepts philosophiques de ces textes sacrés, interrogeant les grands principes de la religion (la « Cause », « l'Inconnu »), établissent un lien implicite avec la métaphysique occidentale contemporaine. Deux rapports au ciel se dessinent alors : le premier, matérialiste, prive les hauteurs stellaires d'une véritable transcendance ; le second, au contraire, « unit la Terre au Ciel » dans les grandes catégories d'appréhension du réel, « l'espace et le temps ».

Les registres nouvellement découverts de la mythologie indienne suscitent donc plusieurs interprétations et plusieurs réactions parmi les poètes du ciel : les partisans de la réécriture s'appuient sur ces nouveaux mythes païens pour renouveler les images de la poésie du ciel, enrichie par un panthéon inédit et de nouvelles représentations cosmologiques ; d'autres, convaincus par les analyses remarquées de la mythologie comparée, s'appuient sur ces découvertes pour défendre la déconstruction scientifique des religions et des mythes. Mais dans les deux cas, la mythologie apparaît comme un mode archaïque du langage, auquel on peut rendre hommage, ou qu'il faut dépasser. Au-delà de la réécriture païenne ou de l'analyse érudite des mécanismes linguistiques de formation du mythe, une troisième voie consiste à emprunter les catégories du symbole pour dépasser ces deux modèles opposés, qui relèguent la poésie mythologique et cosmologique des origines à une modalité du langage. Mallarmé, traducteur des *Dieux antiques* de Cox, semble s'être approprié certaines conclusions de Max Müller relatives à la force des métaphores dans le langage moderne : les poètes, au XIX^e siècle comme dans l'Antiquité, sont des forgers de mythes.

3. La voie symbolique

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁵³⁵ Nous soulignons.

En 1870, au moment de la rédaction d'*Igitur*, Mallarmé annonce dans sa correspondance son intention d'entamer des études de linguistique, devant mener à la rédaction d'une thèse sur la science du langage¹⁵³⁶. Selon Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, à l'issue de la « crise de Tournon », il espère fonder une nouvelle approche de la beauté poétique sur la preuve d'un Néant découvert au sein même du langage¹⁵³⁷. En traduisant les *Dieux antiques* de George W. Cox, il confirme le lien établi par Müller entre l'hypothèse linguistique et l'archétype mythique du « drame solaire ». L'équation Zeus = Jupiter = Dyaus Pitar court le risque de réduire les dieux à des avatars du soleil *via* une seule et même métaphore déformée par l'évolution morphologique naturelle des langues. Si les mythes sont des créations du langage ayant progressivement pris une valeur culturelle et religieuse, le langage poétique possède donc un pouvoir intrinsèquement lié aux catégories du sacré.

Nous l'avons vu, la notion de « drame solaire » (ou « tragédie de la nature »¹⁵³⁸) informe l'intérêt de Mallarmé pour la mythologie¹⁵³⁹. Or il faut ajouter que ce motif guide sa conception de la mission et de l'histoire du genre poétique. Comme l'a montré Bertrand Marchal, les *Dieux antiques* devaient s'achever sur une anthologie de la poésie contemporaine « destinée à montrer, comme Mallarmé l'écrivait à Leconte de Lisle, “quel magnifique et vivant prolongement à la fable [restait présent], dans notre époque¹⁵⁴⁰”. » Dans une note de travail sur les « Poèmes mythologiques modernes », Mallarmé suggère que le rôle de la poésie est bien de réinventer les mythes à l'ère moderne :

De très grands poètes ont su (c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable. Si quelque esprit, imbu de préjugés, pensait que les divinités n'ont plus chez nous le droit à l'existence, il pourra, à la lecture de belles pages empruntées ici aux gloires des Lettres d'aujourd'hui, reconnaître, comme un fait, que rien n'est mort de ce qui fut le culte spirituel de la race. Magnifique et vivant prolongement qui doit se perpétuer aussi longtemps que notre génie littéraire¹⁵⁴¹ !

¹⁵³⁶ Voir S. Mallarmé, lettre à Lefébure du 20 mars 1870, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 751 ; lettre à Catulle Mendès du 22 mai 1870, *ibid.*, p. 756 ; lettre à Cazalis du 29 mai 1870, *ibid.*, p. 758.

¹⁵³⁷ Voir M. Ruppli et S. Thorel-Cailleteau, *Mallarmé : la grammaire et le grimoire*, Paris, Droz, 2005, p. 51-59.

¹⁵³⁸ G. W. Cox, *Les Dieux antiques*, S. Mallarmé (trad.), [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 1461.

¹⁵³⁹ Voir au chapitre 4, les p. 257-259.

¹⁵⁴⁰ S. Mallarmé, lettre à Leconte de Lisle, [in] *ibid.*, vol. 1, p. 779, également citée par B. Marchal, *ibid.*, vol. 2, p. 1814.

¹⁵⁴¹ S. Mallarmé, [in] G. W. Cox, *Les Dieux antiques*, S. Mallarmé (trad.), *op. cit.*, p. 1566.

Nous ne reviendrons pas sur les analyses de Gardner Davies relatives au mythe solaire dans les sonnets des *Poésies*¹⁵⁴². Mentionnons simplement qu'elles reposent sur l'hypothèse d'un accord de fond entre l'idée de cycle cosmique et l'ambition mallarméenne de disparition « élocutoire » des phénomènes, transmutés par langage poétique dans le règne de l'abstraction¹⁵⁴³. Nous ne reviendrons pas non plus sur les analyses de Bertrand Marchal, qui rappelle la signification culturelle et spirituelle du « drame solaire » – métaphore par excellence d'un sentiment de désertion religieuse¹⁵⁴⁴. Ces travaux complémentaires permettent surtout de rappeler que l'archétype mythologique lié au « drame solaire » est un moyen d'établir une corrélation forte entre la défense de l'immanence à l'encontre des imaginaires religieux traditionnels, et la reconquête d'une performativité fondamentale à l'œuvre dans le langage poétique.

Dans la *Mythologie comparée*, Müller affirme que les poètes les plus contemporains, tels que Wordsworth ou Coleridge, sont des *mythologoi*¹⁵⁴⁵, des forgeurs de mythe au même titre qu'Homère ou Valmiki. Parce qu'ils manient habilement les métaphores et proposent d'habiter poétiquement l'univers, ils prétendent imposer aux apparences phénoménales une cohérence idéale et transcendante, au-delà du règne de la seule matière. Si, pendant l'Antiquité, cet idéal s'incarnait dans des figures divines anthropomorphiques, le poète moderne peut lui donner d'autres visages, tels que ceux de l'Art ou du Beau. Le présupposé linguistique relatif à la force religieuse des métaphores est donc une base potentielle solide pour inventer le langage mythologique moderne – une ambition au cœur de la poésie « symboliste » dont Mallarmé devint (plus ou moins malgré lui)

¹⁵⁴² Ces analyses portent sur les poèmes suivants : « *Quand l'ombre menaçait de la fatale loi* », « *Victorieusement fui le suicide beau* », « *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* », « *M'introduire dans ton histoire* », « *La chevelure vol d'une flamme à l'extrême* », et pour finir, la trilogie : « *Tout orgueil fume-t-il du soir* », « *Surgi de la croupe et du bond* » et « *Une dentelle s'abolit* ».

¹⁵⁴³ « Nous avons vu comment Mallarmé comptait procéder en vue de la reconstitution poétique de l'univers. Prenant son point de départ dans les phénomènes de la Nature, il devait s'efforcer de l'effacer complètement, pour n'en garder que la réminiscence abstraite. L'analogie lui offrait un moyen commode de faire revivre un phénomène en faisant abstraction de sa réalité matérielle. Or, parmi tous les phénomènes de la Nature, le coucher du soleil se prête particulièrement bien à ce jeu. » G. Davies, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959.

¹⁵⁴⁴ B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.* Voir aussi la notice des *Dieux antiques* [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1812-1816.

¹⁵⁴⁵ « *And let us look to our poets, who still think and feel [in] language – that is, who use no word without having really enlivened it in their mind, who do not trifle with language, and may in this sense be called mythologoi.* » [Tournons-nous maintenant vers nos poètes, qui pensent et ressentent encore à travers le langage – c'est-à-dire qui n'utilisent aucun mot avant de l'avoir véritablement animé dans leur esprit, qui ne prennent pas le langage à la légère, et peuvent à ce titre être appelés *mythologoi*.] Notre traduction. M. Müller, *Comparative Mythology : an Essay*, Londres, A. Smythe Palmer, D. D., [1856] 1909. Il est à noter que cette phrase avait été supprimée dans la première traduction d'Ernest Renan en 1859. Elle est reprise, et légèrement déformée dans la traduction de Perrot, parue en 1873 : « Voyons nos poètes qui, eux, pensent et sentent encore à l'aide du langage, c'est-à-dire qui ne se servent d'aucun mot sans lui avoir donné dans leur esprit une vie réelle, qui ne jouent pas avec la langue, mais s'en servent comme d'une formule magique pour faire surgir des choses réelles pleines de lumière et de couleur ! » M. Müller, *Essais sur la mythologie comparée : les traditions et les coutumes*, trad. G. Perrot, Paris, Didier, 1873, p. 73.

un chef d'école¹⁵⁴⁶. Dans ce cadre, l'imaginaire cosmique lié au « drame solaire » symbolise non seulement la nécessaire réinvention du sacré dans la société contemporaine, mais aussi la mission de la poésie moderne, devant se réapproprier un pouvoir mythologique latent au cœur du langage.

Le premier texte des *Divagations* (1897), « Le Phénomène futur », peut apparaître comme la mise en scène d'une reconquête de ce pouvoir dans la langue poétique. Elle est aussi une proposition faite au lecteur d'entrer dans un nouveau régime mythologique, existant par la seule résonance imaginaire des mots. Ce texte liminaire du recueil évoque une scène de rue : le spectacle d'un « Montreur de choses Passées » dévoile aux passants une « Femme d'autrefois », conservée grâce aux miracles de la science. Le spectacle du Montreur débute par la description d'un coucher de soleil, laissant place à une nuit urbaine éclairée par des lumières artificielles :

Un ciel pâle, sur le monde qui finit de décrépitude, va peut-être partir avec les nuages : les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau. Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi (de la poussière du temps plutôt que celle des chemins), monte la maison en toile du Montreur de choses Passées : maint réverbère attend le crépuscule et ravive les visages d'une malheureuse foule, vaincue par la maladie immortelle et le péché des siècles, d'hommes près de leurs chétives complices enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la terre¹⁵⁴⁷.

La scène sur laquelle apparaît le « Phénomène futur » est donc d'abord le lieu d'une représentation théâtrale, au sein de laquelle les limites temporelles sont brouillées : le présent de l'exhibition du « Phénomène » se mêle au futur dont il est le signe, tandis que la foule de spectateurs apparaît dans l'ombre comme le vestige d'un passé décadent. Le paysage du soleil se couchant sur la ville fait surgir le paradigme météorologique, métaphore d'un contexte politique et social cohérent avec la description péjorative de la foule. La représentation théâtrale se double donc d'une représentation sociale dont la portée politique semble mimée par le spectacle des cycles naturels.

La description de la communauté de spectateurs repose sur un imaginaire décadent, la dernière phrase de l'extrait rappelant le bestiaire inquiétant d'un poème de Baudelaire, « Le Voyage », dédié à Maxime Du Camp. Témoin du « spectacle ennuyeux de l'immortel péché », l'auteur des *Fleurs du mal* évoquait

¹⁵⁴⁶ « J'abomine les écoles, *dit-il*, et tout ce qui y ressemble : je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau. Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens ; c'est ensuite, sans doute, ma sincérité à reconnaître ce qu'il y avait de nouveau dans l'apport des derniers venus. » Propos de Stéphane Mallarmé rapportés par J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 61-62.

¹⁵⁴⁷ S. Mallarmé, « Le Phénomène futur », *Divagations*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 83.

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût ;
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout ;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;
La fête qu'assaisonne et parfume le sang :
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant¹⁵⁴⁸.

Ce tableau du péché semble réapparaître dans « Le Phénomène futur » sous les traits d'une humanité malade et rongée par la faute, comme le suggère le terme appartenant au lexique judiciaire, « complice ». Mais cet intertexte est annoncé par une représentation symbolique des phénomènes naturels, faisant allusion au cycle solaire. Ainsi, le sanglant coucher de soleil éclairant l'horizon déchiré par les nuages joue un rôle proleptique : il anticipe la mort qui guette l'humanité en souffrance, incarnée par les « chétives complices enceintes des fruits misérables avec lesquels périra la terre¹⁵⁴⁹. » Le jeu des sifflantes étayées par un futur à dimension prophétique soutient l'idée d'une fertilité inversée, l'enfantement devenant le symbole paradoxal de la mort du monde.

Cette image violente trouve un écho dans la description initiale du paysage, s'ouvrant dès la première phrase sur « un monde qui finit de décrépitude¹⁵⁵⁰ ». Le lexique de l'éreintement sature la première mention du ciel crépusculaire et tend à faire de la tombée de la nuit l'archétype de toute fin. En dépit de la douceur des liquides et des voyelles nasalisées, « le ciel pâle », « le monde qui finit », « la pourpre usée des couchants », mais aussi « l'horizon submergé de rayons et d'eau » suggèrent une lente agonie du soleil en « lambeaux »¹⁵⁵¹. Ce « ciel pâle » n'est pas sans rappeler celui du cruel *Azur* déserté par les dieux où le soleil, symbole païen de la transcendance divine, répète son éternel assassinat dans le pluriel des « couchants ». Le firmament n'est donc pas seulement l'image de la crise séculaire du XIX^e siècle, c'est un espace-temps qui sert de contexte à une mort symbolique du monde, que semble porter en elle la société moderne.

Le boniment du Montreur, vantant la beauté de la femme qu'il s'apprête à découvrir, apparaît alors comme un appel au réveil mythologique que permet le « glorieux mensonge¹⁵⁵² » de la poésie. La description de la femme préservée à travers les âges est à l'extrême opposé de celles de la nature et de l'humanité, si péjoratives au début du poème. Comme certains dieux hindous des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle, elle est présentée comme un condensé de plusieurs univers mythologiques, qui confèrent à son corps une beauté cosmique et surhumaine :

¹⁵⁴⁸ C. Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 132.

¹⁵⁴⁹ S. Mallarmé, « Le Phénomène futur », *Divagations*, op. cit., p. 83.

¹⁵⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵⁵¹ *Ibid.*

¹⁵⁵² S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866, [in] *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 696.

J'apporte, vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommé sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. À la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, semblables aux pierres rares ! ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première¹⁵⁵³.

Évoquant aussi bien l'union d'Ouranos et de Gaïa que l'épisode du barattage de la mer de lait dans la mythologie hindoue, son corps fertile unissant le ciel et la « mer première » s'oppose à celui, moribond, des « pauvres épouses, chauves, morbides et pleines d'horreurs » qui hantent le public curieux. La « Femme du Passé », dont les cheveux blonds (« une extase d'or ») peuvent rappeler la lumière du soleil, incarne la puissance des éléments cosmiques. Symbole d'une beauté absolue recherchée par le poète, elle représente l'espoir d'un renouveau du pouvoir de la poésie. Dans un contexte marqué par la décadence, le boniment poétique du Montreur est peut-être guidé par le rêve de recréer des mythes unificateurs qui répondraient à l'ambition du Livre¹⁵⁵⁴.

Par un effet de mise en abyme, son discours est suivi d'un blanc (un saut de ligne entre deux paragraphes), qui correspond à la mystérieuse apparition de la « Femme du Passé ». Ce faisant, Mallarmé semble mettre en scène le risque d'un vide sur lequel repose l'élaboration mythologique, qui renforce le langage poétique pour les uns, mais l'annule pour d'autres – notamment pour les matérialistes imperméables à la beauté désespérée de l'Idéal. En effet, la dernière section du texte, entièrement au futur antérieur, évoque la réaction du public devant le prodige : l'indifférence des ignorants, la tristesse de ceux qui comprennent, et l'espoir des poètes.

Quand tous auront contemplé la noble créature, vestige de quelque époque déjà maudite, les uns indifférents, car ils n'auront pas eu la force de comprendre, mais d'autres navrés et la paupière humide de larmes résignées se regarderont ; tandis que les poètes de ces temps, sentant se rallumer leurs yeux éteints, s'achemineront vers leur lampe, le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse, hantés du Rythme et dans l'oubli d'exister à une époque qui survit à la beauté¹⁵⁵⁵.

Placer « Le Phénomène futur » en tête du recueil « épars¹⁵⁵⁶ » des *Divagations* n'a donc rien d'un choix fortuit : au contraire, avec ce texte, Mallarmé ouvre l'ensemble par un art poétique

¹⁵⁵³ S. Mallarmé, « Le Phénomène futur », *Divagations, op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁵⁴ En ce sens, le poème en prose vérifie l'hypothèse selon laquelle le drame solaire est à la fois le symbole d'un certain état de la société, du monde et de notre condition d'hommes, ainsi que le moteur de la démarche d'écriture. Le pouvoir de la poésie, dans un contexte de décadence, serait de recréer des mythes capables de réunir dans un ensemble solidaire les sociétés atomisées par la sécularisation. Le « Phénomène futur » rejoint sur ce point le projet du Livre.

¹⁵⁵⁵ S. Mallarmé, *Divagations, op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁵⁶ Selon le mot de l'avant-propos : « Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture. Nul n'échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans

implicite, ou plutôt par un art de la lecture, à travers la mise en scène de la réception d'un boniment poético-mythologique dans un contexte de déchéance sociale et littéraire. Par une double fiction (celle du poème en prose et celle du boniment), le Montreur de choses passées, gardien du langage mythologique disparu, met en abîme une proposition faite au lecteur d'entrer dans un autre univers fait de mots, de symboles et de réalités imaginaires, seuls refuges de l'idéal en ces temps de décadence dont la lente agonie du soleil est une métaphore. Le « phénomène futur » évoque par la fiction le pouvoir mythologique fondamental de la langue poétique, qui est, certes, un mensonge, mais surtout un merveilleux simulacre au pouvoir performatif. C'est ce que suggèrent le surgissement initial de la maison en toile du Montreur qui « monte » dans le décor comme une machine d'opéra, ou cette sublime « Femme du passé » et « Phénomène futur », qui apparaît sans apparaître comme dans un mauvais – ou génial – tour de magie.

Plusieurs poèmes versifiés de Mallarmé, tels que « L'Azur » ou « Or », s'appuient sur le symbole du « drame solaire » pour revendiquer un langage poétique essentiel au diapason du rythme de l'Univers. Le « Phénomène futur » va plus loin, et se présente comme un appel au lecteur à partager le rêve d'immanence et de performativité qui anime la recherche du poète, ce nouveau forger de mythes. Ce faisant, il met en scène une leçon de symbolisme réussi en exprimant la survivance de la Beauté, saisie comme mythe cosmologique.

La mythologie est une des formes essentielles que prend le lien entre la forme poétique et la cosmologie, discours sur l'organisation et les rythmes du monde. Nous avons vu que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, elle fait l'objet de critiques majeures, car beaucoup de poètes expriment la nécessité de dépasser les registres d'une certaine mythologie associée à des canons poétiques obsolètes. À ceux qui choisissent de s'en détacher, s'offrent trois solutions principales : la première vise à mêler ou convertir les figures et procédés mythologiques connus à un imaginaire scientifique actuel ; la seconde, à inviter d'autres mythologies moins balisées, telles que celle des *Védas* ; la troisième, plus radicale, prend à son compte la fonction mythologique du langage poétique signalée par des tropes spécifiques en faveur du symbolisme.

Ainsi, les représentations mythologiques de l'univers durant cette période apparaissent souvent comme un moyen paradoxal de régénération. En s'appuyant sur des récits ou des modèles anciens et en retournant aux origines de la poésie, certains auteurs (à l'instar de Leconte de Lisle) entendent

qu'on jette par-dessus les têtes, certaines vérités, vers le jour. / L'excuse, à travers tout ce hasard, que l'assemblage s'aida, seul, par une vertu commune. / À part des poèmes ou anecdotes, au début, que le sort, exagéré, fait à ces riens, m'obligeait (envers le public) de n'omettre, les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique – si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine. » *Ibid.*, p. 82.

puiser une vitalité essentielle du genre, dans le cadre d'une véritable « Renaissance mythologique », et pas simplement *orientale*. Les diverses mythologies célestes – hindoue, gréco-latine ou biblique – servent à lutter contre le « désenchantement du monde » prétendument provoqué par la science ou la sécularisation, sans instrumentaliser la poésie dans le cadre de débats religieux ou épistémologiques qui ne sont pas au cœur du geste d'écriture de tous les auteurs.

Mais la réflexion mythologique a d'autant plus sa place dans la poésie du ciel que les récits qui s'y rapportent, par une ambition explicative intrinsèque, entendent adhérer aux rythmes du cosmos et leur donner un sens profond, sur la base d'archétypes faisant appel aux fonds communs des civilisations humaines. Inviter les mythes cosmologiques en poésie constitue donc un autre moyen de dire le monde sur un mode figuré, sans entrer en concurrence directe avec l'explication scientifique de l'univers. De fait, dans la lutte pour la légitimité des discours sur le cosmos, la poésie ne peut pas livrer bataille contre la science avec les mêmes armes. Pour beaucoup d'auteurs, s'inspirer des récits ou du langage mythologique est un moyen de rester au cœur du langage poétique, mais en se situant à un degré de connaissance essentielle du monde, qui transmet moins une vérité qu'une sagesse. Or comme le font remarquer les philologues de l'époque, il ne s'agit pas d'une sagesse morale, mais interculturelle. À ce titre, elle est bien le moyen d'un enrichissement ou d'un renouvellement créatif des imaginaires littéraires.

Pour toutes ces raisons, la référence mythologique ne se réduit pas à un réseau de thèmes ou un personnel stéréotypé. Elle correspond aussi à une fonction, une forme diégétique et des tropes spécifiques. Par là même, le mythe révèle également un aspect fondamental et nécessaire de la rencontre entre la cosmologie et la poésie : la recherche d'une concordance formelle entre les rythmes et structures du cosmos, et celles de la poésie.

Partie IV
FORMES ET REGISTRES DE LA POÉSIE
COSMOLOGIQUE,
DE L'AVANT-GARDE AUX PARODIES

Depuis le début de notre étude, nous nous sommes attachée à montrer que la poésie est un lieu d'expression privilégié pour les questions fondamentales associées à la cosmologie au XIX^e siècle, portant sur la science, la religion, ou la mythologie et son langage. Dans les débats liés à ces enjeux, la poésie est un relais, mais aussi un acteur à part entière. En témoigne l'existence de textes qui considèrent la cosmologie non pas seulement comme un réservoir de thèmes et de questionnements, mais aussi comme le sujet d'une réflexion sur la forme poétique, voire comme un modèle de composition. En effet, ce champ du savoir traduit une ou plusieurs façons de percevoir la cohérence du monde et d'en décrire la structure, sur les bases de l'hypothèse scientifique, des textes sacrés ou du récit mythologique¹⁵⁵⁷. À ce titre, la cosmologie engage des considérations formelles, parce qu'elle pose la question de l'intellection et expression de l'ordre cosmique dans le langage¹⁵⁵⁸. Or, en littérature, la poésie continue d'apparaître comme une des mieux placées pour constituer ce langage cosmologique, pour toutes les raisons philosophiques et thématiques abordées dans les chapitres précédents¹⁵⁵⁹. De ce fait, le fantasme d'une parole totale ou d'une œuvre-monde¹⁵⁶⁰, fondamental dans la culture poétique et littéraire du XIX^e siècle, entre en rapport avec le raisonnement cosmologique, comme en témoignent les projets de la *Légende des siècles* ou du Livre selon Mallarmé.

Certes, le cosmos peut apparaître comme un espace régi par l'aléatoire. Il n'en reste pas moins une structure, un système, un ensemble de rapports mathématiques. La poésie s'est confrontée à ces catégories de pensée, tant sur le plan formel que philosophique, d'où l'invention de formes absolument novatrices qui restent souvent des *hapax* dans la littérature française. Entre les *Genèses* de Franck Vincent et le *Coup de dés* de Mallarmé, plusieurs poèmes ouvrent la voie aux innovations du XX^e siècle par l'ambition qui les caractérise et par la prise de risque qu'ils représentent. Ces tentatives avant-gardistes feront l'objet du chapitre 10. D'autres modèles, fondés sur le mélange des genres et calqués sur l'émergence de tendances littéraires nouvelles, telles que le roman d'anticipation ou les récits de pérégrination astrale, accompagnent pour un temps les évolutions génériques liées aux discours sur le cosmos. Si ces tendances ne semblent pas avoir défini en soi des voies nouvelles, elles ont permis de belles réussites. Parmi celles-ci, certaines œuvres, telles que le « roman en vers » de Valéry Vernier, n'ont jamais été commentées par la critique. Le chapitre 11 permettra de pallier ces lacunes, en abordant les catégories contestées de l'épopée et de la poésie

¹⁵⁵⁷ Nous renvoyons aux définitions exposées dans le chapitre 1.

¹⁵⁵⁸ Sur la question plus générale des formes de la poésie scientifique, nous signalons la thèse en préparation de Yohann Ringuedé, « La science mise en poème. Écriture poétique des savoirs en un siècle positiviste (1850-1900) ». Ce travail porte sur les stratégies génériques, stylistiques et rhétoriques de l'inscription des connaissances en poésie, dans tous les domaines de la science.

¹⁵⁵⁹ C'est ce que nous avons appelé la « voie orphique ». Voir les chapitres 2 (p. 94-113) et 3 (p. 166-171).

¹⁵⁶⁰ Voir le chapitre 2, p. 71-72.

narrative. Enfin, dans le chapitre 12, nous étudierons une dernière façon de traduire, par un certain langage, l'ordre – ou le désordre – du monde. Celle-ci consiste à prendre le contrepied de tous les discours qui prétendent exprimer la beauté ou la cohérence du cosmos : par les moyens du comique, de la parodie ou de l'humour noir, de nombreux auteurs subvertissent les grands modèles de la poésie cosmologique, des odes lyriques à la poésie didactique, en passant par les poèmes philosophiques et orientaux. Ce corpus ironique permettra de dresser un portrait en négatif de toute la poésie du ciel du second XIX^e siècle et de tracer un bilan de notre parcours.

Chapitre 10

Le poème d'avant-garde et la forme cosmologique

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers.

S. Mallarmé
(lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 1867)

Dès le début de cette étude, nous avons rappelé à quel point le XIX^e siècle est un moment de renouvellement majeur dans l'histoire des formes poétiques¹⁵⁶¹. La libération du vers et du lexique, suivant la formule romantique¹⁵⁶², est prolongée dans la seconde moitié du siècle par la consécration du poème en prose et du vers libre. Selon Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré, la définition même du genre poétique s'élargit dans le sens d'un « souci croissant du signifiant¹⁵⁶³ ». Une définition englobante du rythme tend à légitimer le recours à la prose poétique, mais aussi à donner une importance inédite à la typographie, comme en témoigne (entre autres textes) le *Coup de dés*.

On a vu que la science de l'univers, à l'issue du XVIII^e siècle, connaissait elle aussi une part d'évolution formelle, bientôt encouragée par le positivisme¹⁵⁶⁴. Ajoutons désormais un élément de chronologie, qui permet de comprendre comment la poésie a pu rencontrer la cosmologie sur le plan de l'écriture pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. Les exemples de Laplace, Fraunhofer et Leverrier, montrent que la physique, la chimie et les mathématiques théoriques orientent la cosmologie moderne vers la construction de modèles de plus en plus abstraits. Progressivement, la science de l'univers prend ses distances avec les spéculations imagées des vulgarisateurs comme

¹⁵⁶¹ Les nouveaux modèles de la vulgarisation astronomique ont également leur part dans ces bouleversements. Voir le chapitre 2, en particulier aux p. 64-67.

¹⁵⁶² V. Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les Châtiments*, *op. cit.*, p. 494-504.

¹⁵⁶³ M. Aquien et J.-P. Honoré, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵⁶⁴ Nous renvoyons aux analyses du chapitre 1, « “Âge du positivisme” contre “nostalgie du cosmos”, de Le Verrier à Flammarion » (p. 50-57).

Flammarion, qui écrivaient en marge des institutions scientifiques officielles telles que l'Académie ou l'Observatoire. Les chapitres précédents ont bien montré que la cosmologie moderne ne se réduit pas à l'astronomie ou à la cosmographie. Elle dévoile des réalités de plus en plus éloignées des représentations concrètes de l'univers. En termes théoriques, le cosmos est une forme, un cadre, et un certain agencement de structures observables ou non. Cette base définitionnelle rend alors possible une rencontre entre la cosmologie la plus abstraite et une avant-garde poétique, allant de Mallarmé à René Ghil.

Certes, pendant le second XIX^e siècle, une poésie inspirée par le seul imaginaire sidéral persiste de façon majoritaire dans notre corpus ; mais ces tendances n'empêchent pas qu'apparaissent un certain nombre de prototypes formels inédits pour la poésie du ciel, fondés sur une conception également abstraite, voire géométrique, du cosmos. La poésie, davantage que les autres genres littéraires, accorde une valeur à ses structures – selon un processus qui pourrait être rapproché de la manière dont la *formalisation* mathématique devient un enjeu pour décrire le fonctionnement de la gravitation, la trajectoire des astres ou les dimensions de l'espace. Les innovations poétiques de plusieurs auteurs de notre corpus nous semblent justifier particulièrement un tel rapprochement, puisque la cosmologie motive parfois directement le geste d'écriture, en faveur d'un bouleversement des formes. Henri Cazalis, dans le *Livre du néant*, recourt à une prose poétique fragmentaire qui, selon nous, reflète l'idée d'une perte de sens et d'unité dans les nouvelles représentations du monde. Quant à René Ghil et Mallarmé, bien que de manière différente, ils se rejoignent dans une même ambition d'égaliser en poésie le geste de la création du monde, avec la cosmogonie de *Dire du Mieux*, ou la constellation du *Coup de dés*.

I. HENRI CAZALIS : LA TRAME COSMIQUE DU POÈME EN PROSE

Sous le pseudonyme de Jean Lahor, Henri Cazalis fait paraître en 1872 un recueil de prose poétique sans revendication précise de forme, *Le Livre du néant*¹⁵⁶⁵. À cette date, la respectabilité littéraire du poème en prose apparaît comme acquise¹⁵⁶⁶. De fait, Cazalis choisit ce modèle dès son premier recueil, *Vita tristis* (1865), partagé entre poème en prose et poème versifié. Un tel choix

¹⁵⁶⁵ Des informations biographiques sur l'auteur et des éléments d'analyse sur le contexte philosophique dans lequel s'inscrit le recueil ont été donnés dans les chapitres 2 et 4 (p. 100-101 et p. 201-208).

¹⁵⁶⁶ Dans l'ouvrage collectif *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Jacques-Philippe Saint-Gérand note que la dénomination du poème en prose est définitivement lexicalisée à la fin du premier tiers du XIX^e siècle (N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering [dir.], *op. cit.*, p. 87). Nathalie Vincent-Munnia ajoute que, dans la deuxième moitié du siècle, l'emploi de ce terme relève d'une sorte de doxa (*ibid.*, p. 12). Tous deux citent la définition du *Grand dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français* de Napoléon Landais en 1859 : « On appelle *poème en prose* un genre d'ouvrages où l'on retrouve la fiction et le style de la poésie, et qui, par là, sont de vrais poèmes, à la mesure et à la rime près. *Le Télémaque de Fenelon est un poème en prose.* » *Ibid.*

(chez Cazalis comme chez beaucoup d'autres poètes) s'inscrit dans une vogue générale en faveur du genre, notamment liée à l'essor des traductions en prose poétique de poèmes étrangers tels que ceux de Young ou de Poe¹⁵⁶⁷. Certains poèmes en prose de Cazalis accompagnent en effet un phénomène général de pastiches et traductions de ces auteurs. Par exemple, un segment des « Pensées douloureuses ou bouffonnes », dans *Le Livre du néant*, évoque la nuit en des termes très proches des *Night Thoughts* d'Edward Young, voire des poèmes d'Ossian :

Arbres, silencieux géants, spectres sans voix, qui apparaissez devant mes yeux ; fils aînés de la Nature, rochers noirs, endormis immobiles sous les claires étoiles ; lune, témoin éternel, qui êtes-vous, et qui suis-je ? Et pourquoi nous rencontrer ainsi dans l'immensité de l'abîme, moi, vous interrogeant, et vous, pleins de silence¹⁵⁶⁸ ?

Le lyrisme, suggéré par la double structure interrogative et les apostrophes (« lune, témoin éternel »), ainsi que par le chronotope d'une nuit étoilée, fait songer à un motif cosmologique romantique bien connu. Mais l'intérêt de Cazalis pour la forme, relativement marginale, du poème en prose ne se réduit pas à un simple hommage aux modèles qui ont construit ces *topoi* littéraires. Il peut également s'expliquer par le rêve d'une parole essentielle à la hauteur d'une poésie totale – un rêve qui redéfinit le dialogue entre la poésie et la prose¹⁵⁶⁹. L'injonction baudelairienne de fonder une prose « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme¹⁵⁷⁰ » peut éclairer certaines caractéristiques formelles de l'œuvre de Cazalis, qui ne se limitent pas au seul choix du fragment¹⁵⁷¹.

Pourtant, à bien des égards, *Le Livre du néant* ne correspond ni aux premières tentatives de poèmes en prose de Cazalis, ni à celles de ses prédécesseurs. L'identification formelle du texte est d'ailleurs compliquée par l'absence de revendication générique, puisque nul paratexte ne vient nous renseigner sur ce point. La dédicace au peintre orientaliste Henri Regnault ne mentionne qu'un

¹⁵⁶⁷ S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, A.-G. Nizet, 1959, p. 35. Voir aussi N. Vincent-Munnia, « Prose poétique et poème en prose (1750-1850) : pour une esthétique de la rupture des barrières », [in] N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, op. cit., p. 23. Voir le chapitre 2 (p. 61).

¹⁵⁶⁸ H. Cazalis, *Le Livre du néant*, op. cit., p. 16-17.

¹⁵⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 25 et 334. Nathalie Vincent-Munnia reprend notamment un propos de Ballanche : « je vois, et il deviendra bientôt évident pour tous, que la poésie cherche un asile dans la prose ; et plus la langue écrite prendra de l'ascendant, plus la poésie cherchera les moyens de s'acclimater dans la prose ; car enfin il faut que cette noble exilée rentre un jour dans son héritage » (*ibid.*, p. 25).

¹⁵⁷⁰ C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 275-276.

¹⁵⁷¹ Elle éclaire également certaines références thématiques qui rapprochent le *Livre du néant* des *Petits poèmes en prose*. Nous renvoyons à nos analyses du chapitre 4 (p. 204-205) sur l'épisode du badaud montreur d'étoiles, caractérisé par l'ironie et la forme narrative, ou la référence à un environnement urbain proche du Paris de Baudelaire.

« livre amer¹⁵⁷² », sans autre précision. Dans ce recueil, Cazalis dialogue avec l'usage de la prose brève, dont il hérite par le biais de relais divers, tels que Maurice de Guérin ou Edgar Quinet¹⁵⁷³ ; il s'inscrit également dans le sillage de Pascal en adoptant parfois le modèle des aphorismes ou des pensées. Pour autant, il ne manifeste d'allégeance claire ni pour les uns ni pour l'autre dans l'ouvrage de 1872.

Le Livre du néant est surtout marqué par une variété, qu'on lui a souvent reprochée au nom de l'habituelle cohérence d'un recueil. Son organisation générale peut donner une impression de disparate, car le livre est composé de cinq sections sans lien apparent, chacune contenant un ensemble de fragments séparés par un astérisque. Ceux-ci sont parfois reliés entre eux par un effet d'enchaînement argumentatif ou narratif, déterminant des ensembles à la façon d'Aloysius Bertrand. Sur le plan du ton et des registres, l'hétérogénéité semble être encore une fois la règle. Comme on l'a vu, si certains fragments sont très ouvertement lyriques et relèvent de la prose poétique, d'autres, plus narratifs, entrent en résonance avec certains poèmes du *Spleen de Paris*. D'autres encore sont plus philosophiques et argumentatifs, et rappellent les recueils de « pensées » ou « aphorismes » des moralistes. L'ouvrage de Cazalis, à bien des égards, rappelle encore une pratique formelle du XIX^e siècle : celle de l'album, caractérisé par l'hybridité et la liberté de composition, sur les modèles des *Petits châteaux de Bohême* de Nerval (1853) ou de l'*Album de vers et de prose* de Mallarmé (1887-1888). Ces ouvrages destinés à être feuilletés, dans lesquels on trouve aussi bien des vers que des chroniques historiques ou des considérations autobiographiques, manifestent l'intention de s'affranchir des contraintes imposées par le « livre ».

Mais cette sensation de bigarrure tient également à l'écriture même de Cazalis, parfois considérée comme faible, voire médiocre, par la critique. Dans un ouvrage paru en 1972, Lawrence A. Joseph – qui rapporte la vie et la carrière de l'auteur à celle de Mallarmé – lui reproche une tendance excessive au formalisme, mais aussi l'absence de structure, de continuité ou de cohérence de ses œuvres. Il reprend à son compte un jugement formulé par Mallarmé lui-même, cité par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard : « Je trouve tes phrases trop courtes, et leur harmonie est quelquefois un peu haletante¹⁵⁷⁴ ».

Parce qu'il a vécu dans l'entourage, sinon dans l'ombre du maître des mardistes, la poésie de Cazalis est rarement lue pour elle-même. Plutôt que de prononcer un jugement sur la qualité littéraire du recueil, nous entendons montrer que la présence du thème cosmologique, dans la lignée

¹⁵⁷² H. Cazalis, *Le Livre du néant*, *op. cit.*, n. p.

¹⁵⁷³ M. de Guérin, *Le Centaure* et *La Bacchante*, [in] *Œuvres complètes*, éd. M.-C. Huet-Brichard, Paris, Garnier, [1840] et [1860] 2012 ; E. Quinet, *Ahasvérus*, *op. cit.*, 1834.

¹⁵⁷⁴ L. A. Joseph, *Henri Cazalis, sa vie, son œuvre, son amitié avec Mallarmé*, Paris, A.-G. Nizet, 1972, p. 166. Également cité dans S. Mallarmé, *Correspondance (1862-1871)*, éd. H. Mondor et J.-P. Richard, Paris, Gallimard, 1959, p. 116.

d'*Eureka* ou des *Poèmes antiques*, invite à interroger cette structure apparemment décousue sous un angle moins réprobateur. Notre hypothèse est que cette discontinuité peut être signifiante, et qu'elle est le pendant du discours cosmologique que porte l'auteur sur l'ordre (ou le désordre) de l'univers gouverné par le Néant.

Si l'unité de cette œuvre n'est pas une évidence, elle est bien établie sur un plan philosophique, le recueil illustrant une vision du monde annoncée par le titre. Ce dernier témoigne de l'influence profonde du bouddhisme et de la philosophie hindoue sur la pensée de Cazalis¹⁵⁷⁵. Le poète en retient l'idée que, si nos perceptions sont erronées et subjectives, ce sont bien elles qui sont responsables de nos représentations du cosmos. En effet, le Néant apparaît comme la pièce maîtresse de l'ensemble de l'œuvre, guidant une réflexion qui se poursuit dans ses recueils ultérieurs, tels que *L'Illusion* (1875).

Mais cette position ne va pas sans un paradoxal idéalisme, comme le suggère le titre *La Gloire du Néant* (1896). Dans les mots de Lawrence A. Joseph :

Face au néant qui est la vérité, [le poète] peut, dans sa solitude, et grâce aux illusions qui sont les créations de son esprit et qui n'ont aucune existence objective, concevoir le Beau et le Bien. Ainsi, jointe à son pessimisme, la doctrine de l'illusion présente une face optimiste : le néant n'est pas seul dans l'univers, un vestige de l'idéalisme traditionnel y trouve aussi sa place. Cet optimisme garde pourtant une teinte mélancolique, car si, d'un côté, il offre une réponse au nihilisme en réintroduisant la spiritualité dans l'univers, d'un autre côté, il est obligé de reconnaître que celle-ci a perdu sa transcendance, n'existant plus que dans l'homme et ne pouvant plus se réclamer de Dieu ni de la nature¹⁵⁷⁶.

La prière finale à la « Maïa¹⁵⁷⁷ » illustre bien cette ambiguïté. L'unité du recueil est donc peut-être moins à chercher dans une cohérence formelle immédiatement perceptible que dans cette cosmologie fondée sur l'illusion et le rien, déterminant une vision pessimiste de la place de l'homme au sein de l'univers. Pourtant, comme le fait remarquer Lawrence A. Joseph, l'Art et l'idéal laissent espérer un salut. Cet optimisme esthétique, qui l'emporte sur l'imaginaire

¹⁵⁷⁵ Gaston Deschamps, dans la notice nécrologique qu'il lui consacre en 1909, le définit comme « le plus bouddhiste des parisiens. » Il ajoute qu'« [i]l avait la nostalgie de l'Inde. Sa vraie patrie, c'était apparemment l'accablant paradis d'où les prières s'élèvent, innombrables, vers Siva [*sic*], vers Ganesch, vers Durga, vers Surya. On dirait qu'il a vécu parmi les vingt-cinq mille brahmes de Bénarès, et qu'il s'est soumis quelquefois à leurs disciplines. Son pessimisme est très exotique, très lointain. Loin de la brasserie de Francfort où le pessimiste Schopenhauer combina les aphorismes de Kant avec les maximes découragées des moines de Ceylan, loin des collines d'Éphèse où Héraclite pleura en regardant couler autour de lui le flot des apparences sensibles, Jean Lahor s'exila sous un ciel étincelant et lourd, dans un pays où la vie fourmille et déborde en végétations pullulantes, et où brûla, pendant des siècles, parmi le grouillement des peuples, les lourdes senteurs des plantes et l'ondoiement des larges rivières qui charrient des fleurs, le foyer du bouddhisme. » G. Deschamps, « Jean Lahor », *Le Temps*, 5 juillet 1909, n. p.

¹⁵⁷⁶ L. A. Joseph, *Henri Cazalis, sa vie, son œuvre, son amitié avec Mallarmé*, op. cit., p. 166.

¹⁵⁷⁷ Nous renvoyons à nos analyses de ce poème au chapitre 9, p. 501.

cosmologique désenchanté du recueil, en est une valeur directrice et engage à nuancer certains reproches d'incohérence formulés à l'encontre de l'œuvre. Le terme de discontinuité nous semblerait plus juste, et ce à deux titres : d'abord, il ménage la possibilité que l'hétérogénéité corresponde à un choix d'écriture conscient et significatif ; ensuite, il tend à relativiser cette impression de disparate à laquelle remédie la cohérence réelle de l'ensemble sur le plan théorique et cosmologique.

Nous l'avons vu, la cosmologie moderne remet en cause bien des certitudes. L'univers du XIX^e siècle est infini, mouvant, périssable et hanté par le vide. L'idée d'une belle ordonnance du cosmos, si souvent mise en valeur par les vulgarisateurs (ou par certains poètes croyants), ne fait pas l'unanimité. Pour de nombreux auteurs – parmi lesquels Cazalis –, si une harmonie persiste parfois dans les apparences sensibles de la nature, elle cache une incohérence fondamentale de l'univers abandonné par les dieux. La succession des modèles et les contradictions internes de la science de l'univers, procédant par ajouts et corrections, prouvent qu'il est impossible d'appréhender parfaitement un Tout au sein duquel l'homme n'est rien. Dans *Le Livre du néant*, le choix de la forme fragmentaire, ménageant des moments de stase lyrique au milieu d'un enchaînement de fragments apparemment décousus (et parfois sans rapport les uns avec les autres), peut refléter un sentiment de désertion de l'ancienne cohérence du monde. L'opposition entre ces deux types de fragments, liés ou discontinus, vient à l'appui de notre hypothèse.

La section intitulée « L'illusion », par exemple, s'ouvre sur un fragment de prose poétique évoquant aux temps du passé une cosmogonie rassurante, mais révolue :

Il fut un moment dans la vie des choses où tout dormait en germe dans l'œuf d'or du Soleil, ma vie, celle de tous les êtres, fils de la Terre, les mondes organique et inorganique, les océans, les continents, les forêts, le bien et le mal, les cieus et l'enfer d'ici-bas, et la Lune et les autres Terres, filles du Soleil, avec leur évolution vitale, leur longue histoire, splendide ou sombre. Or de naissance en naissance nous pouvons remonter jusqu'à Dieu, et jusqu'à cette heure première, où tous les Mondes, toutes les Voies lactées, toutes les énormes Nébuleuses, reposaient aussi, comme des rêves près d'éclorre, dans la nuit muette de son cerveau¹⁵⁷⁸.

La structure de ce fragment reflète bien l'ambivalence évoquée par Lawrence A. Joseph, entre pessimisme ontologique et optimisme esthétique. La cosmogonie suggérée par Cazalis repose sur des représentations antiques et exotiques de l'univers, l'« œuf d'or du Soleil » rappelant l'œuf cosmique du *Rig Véda*¹⁵⁷⁹. Le thème de la chaîne des êtres, depuis le sujet jusqu'à Dieu, intègre

¹⁵⁷⁸ H. Cazalis, *Le Livre du néant*, op. cit., p. 149.

¹⁵⁷⁹ « Tu es l'Océan, tu es Brahma, tu es la demeure purifiante ; tu connais les [divers] séjours. On t'appelle Hiranyagarbha [fœtus d'or], tu es [l'exclamation] Svadhâ, le cri Svâhâ [bénédiction], Keçava [chevelu] ! Tu es la matrice [où s'engendre] ce [monde] ; tu es aussi le lieu où il se dissout, ô Krishna ! toi seul, tu as créé tout cet [univers], au commencement [des temps], et il est en entier [soumis à ton pouvoir]. Ô matrice dont

harmonieusement l'ensemble des créatures et des phénomènes naturels dans une filiation commune qui trouve sa source dans le divin. Or l'origine de la création apparaît comme un acte de pensée lié à l'illusion : un « rêv[e] près d'éclore », que le poète mime par l'écriture en traduisant son propre imaginaire¹⁵⁸⁰. Mais cette force unifiante qui subsiste dans l'esprit humain est sans cesse menacée par le nihilisme, surgissant dans l'enchaînement erratique des fragments qui succèdent à celui-ci et qui déconstruisent cette première hypothèse cosmogonique. Dans l'ordre des segments, un premier fragment d'envergure comparable affirme d'abord la complexité de l'ordonnance du réel, contredisant les apparences d'unité et de clôture faussement suggérées par les cosmogonies mythologiques et religieuses :

Rien n'est simple, tout est complexe, tout est étrange ici-bas. Si l'on avait quelque profondeur dans l'analyse, on verrait que le moindre atome sort de l'éternité et de l'infini, et a fait pour arriver jusqu'à moi, dans ma main qui écrit ou mon cerveau qui pense, un chemin plus long que d'ici au Soleil ou à la plus reculée des étoiles. On ne voit guère aujourd'hui que la surface des choses ; on ne voit pas l'abîme qui est sous elles, l'abîme de causes et d'effets, de mouvements, de courants sans fin, de flux et de reflux qui les ont fait un jour s'élever à la surface¹⁵⁸¹.

Comme le « cerveau » de Dieu contenait le rêve de la Création, celui du poète, mis en scène dans l'acte d'écrire, contient l'échelle et la structure même de l'univers par un effet de vertigineuse mise en abyme¹⁵⁸². Quelques pages plus loin, Cazalis revient sur cette même idée, non plus dans une démonstration, mais sous la forme d'un aphorisme assorti d'un proverbe rapportant l'hypothèse à l'univers oriental :

Le moindre atome contient une force : et cette force n'est, elle aussi, qu'un des modes de la Pensée.
« Fendez un atome, vous y trouverez le Soleil, » dit un poète persan¹⁵⁸³.

Après plusieurs fragments, l'image du rêve contenu dans le « cerveau » du Créateur réapparaît, mais cette fois, elle est introduite par des considérations astronomiques. Cazalis évoque d'abord le mouvement de notre système solaire vers un point de la galaxie, la constellation d'Hercule. L'idée d'une création intériorisée par la Pensée exprime non plus l'unicité de l'univers, mais plutôt sa désorganisation fondamentale, révélée par son déplacement et l'omniprésence de la mort :

l'univers [est sorti], hommage à toi, qui tiens à la main le disque Çârnga et l'épée ! » *Le Mahâbharata*, trad. L. Ballin, Paris, E. Leroux, 1899, p. 425-426, segments 1513-1514.

¹⁵⁸⁰ Voir aussi la réécriture de cette phrase d'Edgar Poe, « la vie n'est qu'un rêve dans un rêve » (chapitre 9, p. 499).

¹⁵⁸¹ H. Cazalis, *Le Livre du néant, op. cit.*, p. 150-151.

¹⁵⁸² Cette idée n'est pas sans rappeler d'autres poèmes faisant de l'esprit du poète la source d'une cosmogonie ou le centre d'une cohérence dans l'ordre du cosmos. Nous renvoyons à nos analyses sur « Atlas » de M. Jouffret (chapitre 2, p. 103) ou *Le Poème humain* de G. Rousselot (chapitre 6, p. 387-392).

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 154.

Il n'est pas d'étoiles fixes : par un mouvement sans fin tout est emporté dans l'espace. Le Soleil que l'on croyait immobile court lui-même vers un point du ciel. Où vont ces immenses troupes d'astres, fuyant à travers l'infini ? Leur course a-t-elle un but sublime, ou ne seraient-ils que des rêves effrénés du cerveau de Dieu, des rêves condamnés à périr, et qui tournoient avant de tomber dans la mort, comme de grands oiseaux attirés par un gouffre¹⁵⁸⁴ !

Enfin, avant d'évoquer la Maïa, Cazalis conclut au triomphe esthétique du régime des apparences, seule vérité déductible de l'ordre (ou du désordre) cosmique :

Création, illusion splendide, pareille à ces nuages d'or et de pourpre qu'illuminent un instant les couchers de soleil, et qui si vite s'évanouissent dans l'ombre, comme les générations dans la mort ; création, illusion splendide, figures, apparitions gigantesques, qui se déroulent une heure dans l'infini de la Pensée de Dieu, – comme des nuages dans la mélancolie magnifique d'un soleil d'automne qui se meurt¹⁵⁸⁵ !...

La forme fragmentaire, ainsi que l'ordre d'apparition des extraits, révèlent un mode de fonctionnement inhérent au recueil : sa structure reflète un jugement porté par le poète sur l'inanité qui entache la désespérante beauté du monde. De fait, la pensée semble retourner constamment sur elle-même par variations au sein d'une répétition thématique, à la façon d'une fugue sans coda ou, pourquoi pas, des apparents rythmes stellaires, réguliers dans leur intermittence.

Cette interprétation de la forme de l'ouvrage n'est pas la seule possible. Néanmoins, elle permet de dépasser les jugements de valeur qui empêchent de percevoir une originalité réelle du recueil. Selon nous, sa structure reflète une vision pessimiste de l'ordre cosmique, voire une réflexion plus générale sur l'incohérence du monde et l'hétérogénéité des connaissances scientifiques, philosophiques ou religieuses. Si Cazalis s'approprie la catégorie formelle du poème en prose, c'est pour développer une pensée libérée d'une exigence fallacieuse de cohérence argumentative. Ce faisant, il mêle la réflexion abstraite à l'évocation poétique des cosmologies orientales et modernes, au sein desquelles résonne comme en basse continue le Néant, maître de nos représentations de la vie et de l'univers. Cette interprétation nous semble indirectement confirmée par l'œuvre d'un continuateur, inspiré par la forme et l'idée directrice du *Livre du néant*.

Jean Berge, poète originaire de Bordeaux, naît en 1863 et meurt en 1936¹⁵⁸⁶. Il publie chez Dentu son premier recueil, *Farniente*, à l'âge de 17 ans, puis fait paraître en 1888 les *Extases*. Ces deux ouvrages le font connaître sur la scène littéraire. Directeur de la *Revue littéraire et artistique* depuis

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 156-157.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵⁸⁶ Nous devons ce détail biographique à Alain Servantie (<<http://tybalt.pagesperso-orange.fr/LesGendelettres/biographies/Berge.htm>>, consulté le 20 décembre 2017).

1886, il est rapidement identifié comme un auteur « pessimiste », à la suite de Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Louise Ackermann ou Zola¹⁵⁸⁷. Sur le plan philosophique, sa recherche poétique rejoint donc certains enjeux fondamentaux dans l'écriture de Cazalis. Étienne Metman, auteur d'un article sur « Le pessimisme dans la France contemporaine », cite notamment un extrait des *Extases*¹⁵⁸⁸ proclamant la fin des religions et la sécularisation du ciel :

Ils ont fermé les cieux et banni la clémence,
Et maintenant plus rien n'est dans la voûte immense
Que l'espace sans fond et le vide infini ;
Il n'est plus dans la sphère une étoile vivante,
Les astres d'or ont tu leur langage béni.

Oui le livre est fermé des sublimes légendes,
De ton trône serein il faut que tu descendes,
Ô Dieu sublime et bon qu'on avait inventé.
Lassé des vains espoirs que l'orgueil imagine,
L'homme, d'un fier regard, sondant son origine,
Ne croit plus au destin dont il s'était vanté¹⁵⁸⁹.

Mais Jean Berge rejoint également Cazalis dans son intention de bouleverser les canons formels, y compris ceux du poème en prose. Proche de l'école parnassienne, Berge avait très probablement connaissance du recueil de Cazalis, ce que semblent suggérer certains passages des *Voix nocturnes*, parues en 1892. Une préface nous renseigne sur ses choix d'écriture. Après s'être comparé à un lapidaire devant assembler « jusqu'à la poussière impalpable des diamants ou des saphirs », il affirme : « À la prosodie française, j'ai pris deux choses : la rime et le refus de l'hiatus. »¹⁵⁹⁰ Comme *Le Livre du néant*, son recueil est organisé en sections et fragments. Mais les fragments de Berge se signalent surtout par un certain usage de la typographie : généralisant l'astérisque, le poète compense la suppression de la scansion rythmique du vers en ponctuant les phrases de ce symbole.

Il semble également renouer avec les pointes caractéristiques du sonnet, en employant l'italique à la clausule de chaque segment. À ces innovations formelles, s'ajoute la répétition de ces mêmes clausules d'un fragment à l'autre au sein d'une section. Elles s'apparentent à de discrets refrains et confèrent aux ensembles une autonomie comparable à celle d'un poème conventionnel. Dans « Nuit étrange », notamment, chaque segment consacré à la description d'un univers nocturne minimal

¹⁵⁸⁷ Voir É. Metman, *Le Pessimisme moderne, son histoire et ses causes*, Dijon, Darantière, 1892, p. 327. Dans cet ouvrage, l'assimilation de Zola aux doctrines pessimistes peut surprendre, puisque l'auteur s'était ouvertement prononcé contre la philosophie de Schopenhauer (voir le chapitre 3, p. 149). Le propos de Metman exprime plutôt un jugement porté sur la théorie de l'hérédité, qui inscrit une forme de fatalité sociale au cœur de la diégèse des *Rougon-Macquart*.

¹⁵⁸⁸ Le recueil, paru en 1888, peut faire songer au titre d'un court poème que Cazalis avait écrit pour Henri Duparc sous le pseudonyme de Jean Lahor en 1874 (« Extase »).

¹⁵⁸⁹ J. Berge, *Les Extases*, cité par É. Metman, *Le Pessimisme moderne, son histoire et ses causes*, op. cit., p. 327-328.

¹⁵⁹⁰ J. Berge, *Voix nocturnes, poèmes libres*, Paris, Lemerre, 1892.

enchaîne avec le suivant ; le premier, en italique, est identique au dernier, et sera répété par bribes à la fin de chaque groupement de versets :

*Il fait noir : pas un astre ne s'allume dans les cieus, * mais dans mon cœur étincelle une douce étoile.*

Je marche dans la nuit d'un pas lourd et chancelant : * l'ombre seule emplie mes yeux ; je vais sans rien entendre.

Je ne vois rien auprès de moi, rien au loin : * je suis comme exilé dans mon songe mystérieux et tendre.

Il fait noir : pas un astre ne s'allume dans les cieus.

[...] Hélas ! sais-je seulement le nom de cet astre victorieux * dont, au fond de moi, le feu s'illumine et rayonne ?

Lorsque mon être tout entier frémit sous les caresses de sa lueur ; * je me demande si c'est bien son nom que ma bouche prononce et lui donne !

Il fait noir : pas un astre ne s'allume dans les cieus.

N'es-tu pas le fanal d'un art hiératique et sacré, * bel astre flambant au ciel de mon âme ravie ?

Ne nous dévoiles-tu point le monde de l'au-delà, * vers lequel ta troublante clarté nous convie.

Car dans mon cœur étincelle une douce étoile.

C'est bien cela. Voici, sur un inoubliable rythme symphonique, des choses fuir la réalité ; * la porte des rêves d'or glisse et s'entr'ouvre :

Voici se dresser de féériques palais en des sites merveilleux, * devant mon esprit ébloui de cet horizon nouveau qui se découvre.

Il fait noir : pas un astre ne s'allume dans les cieus.

[...] *Il fait noir : pas un astre ne s'allume dans les cieus, * mais dans mon cœur étincelle une douce étoile*¹⁵⁹¹.

La science de l'univers n'est présente dans ce passage que par allusions discrètes ; en revanche, l'imaginaire cosmologique et métaphysique de Cazalis (voire de Nerval¹⁵⁹²) transparaît dans la référence à l'autre monde du rêve et à travers la thématique de l'illusion, qui touche à la

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 3-7.

¹⁵⁹² « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu sans frémir franchir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. » G. de Nerval, *Aurélia ou Le rêve et la vie*, [in] *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1855] 1989, vol. 3, p. 695.

représentation du cosmos¹⁵⁹³. L'astre, « fanal d'un art hiératique et sacré », joue le rôle d'un intercesseur pour aller vers cet autre univers qu'est le songe nocturne, où s'épanouissent les fantômes illusoires du « monde de l'au-delà ».

Or, à travers l'expression fragmentée de cette nuit sans étoile – Berge refusant les canons d'une poésie usée du « clair de lune » –, on perçoit un effort de mise en scène formelle comparable à celle du *Livre du néant*. Ce que Jean Berge définit comme un « poème libre » implique non seulement le recours à une prose fractionnée, mais aussi l'usage singulier des astérisques qui semblent redoubler dans cet extrait, à travers un figuralisme littéral, la référence au thème stellaire évoqué par la négative. Ces astérisques ne sont pas propres à l'évocation des astres ou du cosmos, mais ils ne sont pas décoratifs pour autant. Ils semblent intervenir comme une ponctuation nouvelle qui marque des effets de rupture, comme s'il s'agissait de contrecarrer la continuité au sein même des phrases. La plupart du temps, ces symboles introduisent des phrases ou segments qui nuancent ou précisent la principale par ajout, voire en hyperbate – comme pour manifester un excédent inhérent au réel que l'écriture poétique ne pourrait épuiser. La référence au rêve et à l'illusion, refuge du sujet déçu par la connaissance phénoménale des cieux (« pas un astre ne s'allume dans les cieux »), est rendue explicite par ces effets d'interruption. Le symbole stellaire, représenté par l'astérisque, perturbe le rythme et la structure des phrases, comme pour manifester la persistance d'une incohérence et d'une discontinuité dans l'univers comme dans la parole poétique¹⁵⁹⁴.

Dans le cas de Cazalis comme de Jean Berge, la forme fragmentaire semble donc refléter, dans les extraits choisis, un sentiment d'incohérence et d'opacité du monde, caractérisé par la discontinuité. Contre le rêve d'une parole poétique unifiante capable de restituer une sorte d'harmonie du monde, les poèmes des deux auteurs proclament la persistance du mystère et d'un irréductible sentiment d'hétérogénéité face au monde. Ce sentiment ne semble se résoudre que dans le fantasme et le rêve. L'unité transparaît donc indirectement dans la revendication d'une suprématie de l'esprit : le « cerveau » chez Cazalis, que ce soit celui de Dieu ou du poète, tous deux rêvant des créations de mondes ; le « cœur » pour Jean Berge, moteur d'un univers onirique et

¹⁵⁹³ Sur le rêve comme un mode de la connaissance du cosmos, nous renvoyons au chapitre 6 (« Savoir par le rêve : les formes oniriques du voyage dans les astres », p. 378-384).

¹⁵⁹⁴ La recherche formelle de Jean Berge est apparue dès la réception du recueil comme une singularité remarquable dans le paysage littéraire. Ainsi, Paul Dupray écrit dans *La Revue diplomatique* : « M. Jean Berge interprète en de libres poèmes les *Voix nocturnes*. Il ne se dissimule pas que sa forme et sa prosodie sont pour déconcerter le lecteur, mais l'approbation d'un seul lui suffirait. J'ajoute que l'indépendance de ces procédés lui conciliera sans doute de plus nombreuses sympathies. Comme beaucoup d'autres, M. Berge estime que le vers est impuissant à rendre toutes les formes du rêve, et que la plupart des fantômes échappent à son étreinte ; pourtant, au vers, il emprunte la rime et la crainte de l'hiatus ! » P. Dupray, « Revue littéraire », *La Revue diplomatique : politique, littérature, finances, commerce international*, dir. A. Meulemans, Paris, n° 11 – 14^e année, 12 mars 1892, p. 9.

nocturne dans lequel persiste un souvenir de l'autre monde selon la pensée religieuse, évanoui comme les étoiles absentes.

Il faut cependant reconnaître que, dans le cas de ces deux poètes, la liaison entre les représentations cosmologiques et le choix d'une forme fragmentée singulière (« poème libre » de Berge, forme non identifiée chez Cazalis) n'apparaît que de façon ponctuelle, et n'est pas nécessairement au cœur de l'ensemble du recueil, en particulier chez Jean Berge. Dans d'autres cas, notamment pour René Ghil, l'innovation formelle est directement motivée par le discours cosmogonique.

II. RENÉ GHIL ET SES CONTINUATEURS : LE CHANT DES ORIGINES

1. *La trajectoire théorique d'un poète scientifique*

Dans la poésie du ciel du second XIX^e siècle, peu d'auteurs ont poussé aussi loin que René Ghil l'exigence de faire correspondre un modèle cosmologique avec la forme poétique. Son œuvre est marquée par un souci constant de concilier un sentiment d'évidence procuré par la beauté des vers avec la vérité réfléchie à laquelle doit aboutir la connaissance scientifique du monde. Au fil des années, Ghil développe une théorie de la liaison entre philosophie, géométrie, savoir cosmologique et langage poétique – un langage dont le fonctionnement est lui-même informé par les sciences. Un résumé de son parcours peut apporter des éléments d'explication à ces choix.

René Ghil¹⁵⁹⁵, de son vrai nom René-François Ghilbert, est né le 27 septembre 1862 à Tourcoing. Durant son enfance au lycée Condorcet (alors lycée Fontanes), Ghil traverse le siège de la Commune de Paris, dont il ne semble pas avoir particulièrement souffert. Il manifeste déjà un grand intérêt à la fois pour la science et les lettres, mais aussi pour les religions et les civilisations orientales¹⁵⁹⁶. Jean Royère, poète et admirateur, écrit dans un article du *Mercure de France* que son intérêt pour l'histoire naturelle et la philosophie est la « sourc[e dont] jaillira sa poésie ». Il ajoute qu'« elle est une philosophie émue de l'Univers, qui tâche à se calquer sur la science : la quête de l'absolu sous le contrôle des nombres et des phénomènes¹⁵⁹⁷. »

Les années 1880 sont pour lui des années de formation, et ses premières publications sont remarquées par les plus grands auteurs tels que Verlaine et Mallarmé dont il fut, pour un temps,

¹⁵⁹⁵ Nous nous appuyons ici sur l'ouvrage de Robert Montal, *René Ghil, du symbolisme à la poésie cosmique*, Bruxelles, Labor, 1962.

¹⁵⁹⁶ Cet intérêt réapparaît bien plus tard dans le projet de l'*Œuvre*, qui fait un sort à « Shiva, dieu dans la roue ». R. Ghil, « Les images du monde », *Dire des Sangs*, Paris, Mercure de France, 1889-1926.

¹⁵⁹⁷ J. Royère, « René Ghil », *Mercure de France : série moderne*, dir. A. Vallette, Paris, 1^{er} novembre 1925, p. 662.

extrêmement proche. En 1885¹⁵⁹⁸, il fait paraître un premier volume de vers, *Légende d'âmes et de sang : des vers*¹⁵⁹⁹, dans lequel il entend se débarrasser de la poésie sentimentale qu'il qualifie d'« égotiste », et donner au genre une portée cosmologique inédite¹⁶⁰⁰. Il se dit « poète de la Vie et musicien du Vers » – comme Verlaine, auteur de *l'Art poétique* (publié dans *Jadis et naguère* en 1884), et comme Mallarmé qui entend « reprendre » à la Musique son bien quelques années plus tard.

En effet, Ghil voit d'abord en Mallarmé un maître incontestable. Il reconnaît à lui seul la capacité de faire passer dans les vers la « musique même de la vie¹⁶⁰¹ » et devient rapidement un mardiste assidu. Cette estime est d'abord partagée, et le Maître publie pour son disciple un « Avant-dire » au *Traité du verbe* (1885) dans lequel il emploie la célèbre formule de la fleur « absente de tout bouquet ». La renommée de cet avant-propos l'emporta par la suite sur le traité¹⁶⁰². La même année, Mallarmé accède enfin à la célébrité grâce au roman de Huysmans, *À rebours* (1884). C'est aussi le moment où débute le symbolisme, sous l'impulsion de jeunes auteurs tels que Laurent Tailhade, Jean Moréas, ou encore Stuart Merrill, à qui René Ghil dédie un chapitre intitulé « Le Symbole » dans son *Traité du verbe*¹⁶⁰³. Si les premiers essais critiques du poète manifestent une accointance avec ce mouvement, l'évolution de ses positions théoriques témoigne d'une prise de distance progressive, culminant dans la deuxième série de la revue *Écrits pour l'Art* (1888) qui devint l'organe d'un « groupe Philosophique-Instrumentiste¹⁶⁰⁴ », selon Jean-Pierre Bobillot.

Tout au long de sa carrière poétique, Ghil définit par des textes théoriques non seulement ses intentions d'écriture, mais aussi un état de la littérature contemporaine. Il formule des propositions qui visent à expliquer comment et pourquoi il entend renouveler les formes et le rôle de la poésie, au moment où une avant-garde pose le renoncement aux canons du vers rimé et du lyrisme personnel comme l'avenir du genre. Cette recherche semble avoir trouvé son aboutissement dans les ultimes versions du *Traité du verbe*, mais aussi avec *De la poésie scientifique* (1909). Dans ce traité, Ghil affirme vouloir renouer avec les « épopées cosmiques du Mexique et de l'Asie et le livre de Lucrèce », en chantant « la destinée de l'homme en union avec le destin universel »¹⁶⁰⁵. Cette

¹⁵⁹⁸ 1884, selon Jean Royère.

¹⁵⁹⁹ R. Ghil, *Légende d'âmes et de sang : des vers*, Paris, L. Frinzine, 1885.

¹⁶⁰⁰ Voir J. Royère, « René Ghil », *loc. cit.*, p. 663. Ce dernier cite une phrase de l'avant-propos par René Ghil : « C'était comme un salut adorateur à la vie, à sa synthèse, à la science. »

¹⁶⁰¹ R. Montal, *René Ghil, du symbolisme à la poésie cosmique, op. cit.*, p. 29. L'expression est de Montal.

¹⁶⁰² À l'époque, au contraire, c'est à Ghil que ce *Traité* valut une notoriété immédiate et importante.

¹⁶⁰³ Pour les différentes éditions du *Traité du verbe*, voir R. Ghil, *Traité du verbe : états successifs, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904. Textes présentés et annotés*, éd. T. Goruppi, Paris, Nizet, 1978.

¹⁶⁰⁴ J.-P. Bobillot, [in] R. Ghil, *De la poésie scientifique et autres écrits*, Paris, Ellug, 2008, p. 92.

¹⁶⁰⁵ R. Ghil, *De la poésie scientifique et autres écrits*, éd. F. Bobillot, Grenoble, ELLUG, [1909] 2008, p. 155.

trajectoire théorique, du rejet de la poésie personnelle à l'épopée cosmique, débute par cinq articles publiés en 1885 dans une revue littéraire belge, *La Basoche*.

Selon Robert Montal, ces articles, plus proches du poème en prose que de l'essai critique, esquissent déjà quelques-uns des principes du projet de l'*Œuvre* en gestation. Ghil y formule l'hypothèse d'un lien consubstantiel entre la musique et la poésie. Sur cette base, est espérée une régénération du genre grâce à des lois phonétiques déterminées par la science. Après avoir affirmé ce lien dans « Une Musique des vers » (dédié au *Faune* de Mallarmé), il développe l'idée d'une synesthésie entre les sons, les couleurs et les instruments de musique dans « L'Instrumentation » : « [S]i le son peut être traduit en couleur, la couleur peut se traduire en son, et aussitôt en timbre d'instrument¹⁶⁰⁶. » Le blanc, par exemple, correspondrait aux harpes ; le bleu, aux violons ; le rouge, aux cuivres ; le jaune, aux flûtes. Le principe n'est pas sans évoquer le sonnet « Voyelles » de Rimbaud, bien que Ghil reproche étrangement à ce dernier « cette impardonnable faute d'avoir, sous une Voyelle simple, l'*U*, mis une couleur composée, le *vert*¹⁶⁰⁷ ». Même si une telle critique est en décalage avec l'intention de Rimbaud, elle montre bien la façon dont Ghil entend établir son propre réseau de correspondances. Ce dernier serait basé non pas sur une impression subjective, mais sur ce que l'auteur considère comme un rapport rationnel et vérifiable par le protocole scientifique. Cette recherche doit culminer dans une œuvre unique, qu'il tenta toute sa vie de réaliser par la trilogie du *Dire*.

Le *Traité du verbe* (1886-1904), reprenant en substance les arguments de ces cinq articles, annonce le plan de l'*Œuvre* qu'il n'aura de cesse de remanier¹⁶⁰⁸. Ce texte précise également sa théorie de la correspondance sonore en s'appuyant sur les hypothèses harmoniques de Helmholtz sur la composition des vibrations, traduites dès 1868¹⁶⁰⁹. Détail d'importance pour la forme que prendront *Dire du Mieux* et *Dire des Sangs*, Ghil prône le maintien de l'alexandrin dans le cadre du

¹⁶⁰⁶ Cité par R. Montal, *René Ghil, du symbolisme au poème cosmique, op. cit.*, p. 41.

¹⁶⁰⁷ Verlaine lui répond que Rimbaud devait bien s'en moquer. Cité par R. Montal, *ibid.*, p. 42.

¹⁶⁰⁸ Jean-Pierre Bobillot résume les étapes de cette élaboration en ces termes : « En 1889, paraît le volume inaugural de ce qui sera l'*Œuvre* de toute sa vie, divisée (selon un plan maintes fois annoncé, maintes fois remanié, dès la *Légende*) en trois grandes parties : – *Dire du Mieux*, qu'il aura le temps d'achever une première fois (1897) et de reprendre entièrement (1905-1909) ; – *Dire des Sangs*, qu'il mènera plus difficilement à son terme (1898-1901, puis 1912-1926, le dernier tome ayant paru à titre posthume) ; – *Dire de la Loi* dont, à ce qu'il semble, seulement trois poèmes ont été écrits (1913, 1919, 1920). Précédé d'une version entièrement renouvelée du *Traité du Verbe*, réintitulé *En Méthode à l'Œuvre* (1891, 1904), l'ensemble se présente comme une vaste épopée de la Matière en marche vers son "plus-de-Conscience" – le "Mieux" – à travers l'Évolution des êtres vivants et l'histoire de l'humanité, depuis les origines de l'univers. » J.-P. Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », *Loxias*, n° 36, mis en ligne le 15 mars 2012, accessible sur <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7029>>, §24 (consulté le 5 juin 2017).

¹⁶⁰⁹ H. von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, trad. M. G. Guérout et M. Wolff, Paris, V. Masson & fils, 1868-1874.

vers libre. Il définit la strophe comme une unité rythmique, épousant le sens des vers par la variation des longueurs et un agencement précis.

D'édition en édition, le *Traité du verbe* se fera plus incisif. Dans la seconde version, Ghil fait le procès des poètes contemporains, trop attachés aux formes du passé ou incapables de réaliser la synthèse de la philosophie et des vers. Selon lui, c'est pourtant la mission qui incombe à la poésie, comme le rappelle Robert Montal :

[L]a fonction du poète moderne ne se conçoit qu'à partir d'une connaissance approfondie des derniers progrès scientifiques ; ce n'est qu'une fois cette connaissance assimilée qu'il pourra faire appel à son intuition personnelle et, dépassant l'œuvre du savant, projeter une lumière nouvelle sur le présent et ouvrir l'avenir des perspectives originales¹⁶¹⁰.

À partir des *Écrits pour l'Art*, René Ghil ajoute à cette théorie de la poésie scientifique la doctrine évolutionniste, qu'il retient notamment des hypothèses de Darwin et de Spencer. Il se dit bientôt chef de l'école « évolutive-instrumentiste », par opposition à l'école symboliste. Selon Jean Royère, il donne plus d'importance à la métaphysique qu'aux considérations de forme au fil des années. Si le poète constitue d'abord un groupe littéraire autour de la promotion du Symbole et de la Théorie Instrumentiste sous le chaperonnage de Mallarmé, il s'oppose assez rapidement au Symbolisme comme mouvement. Pour lui, cette école n'est qu'un autre prolongement de l'écriture romantique du « moi¹⁶¹¹ ». Dans *De la poésie scientifique*, il entend donc substituer l'intuition à la traditionnelle *inspiration*, qu'il juge égotiste. Il ne s'agit pas « d'exalter les découvertes de la science » ou de « doubl[er], en poète didactique, la parole du savant », mais de réaliser une synthèse du savoir par la parole poétique, à travers une « compréhension équilibrée du monde phénoménal, une Synthèse »¹⁶¹². La rupture avec Mallarmé est donc inévitable. Elle est pressentie en avril 1888¹⁶¹³, lors d'un échange rapporté par René Ghil dans *Les Dates et les Œuvres* :

Un mardi d'avril, discourant de l'Idée comme seule représentation de la vérité du Monde, Mallarmé se tourna vers moi et avec quelque tristesse peut-être, mais une intention très nette, il me dit :
« Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Éden.
Je répondis doucement, mais nettement aussi : — Je crois que si, cher Maître¹⁶¹⁴ ... »

Selon Jean Royère, cette opposition tiendrait notamment au sens de la recherche poétique selon les deux auteurs. Mallarmé s'exprimerait en esthéticien plus qu'en métaphysicien, car la poésie

¹⁶¹⁰ R. Montal, *René Ghil, du symbolisme au poème cosmique, op. cit.*, p. 60.

¹⁶¹¹ J. Royère, « René Ghil », *loc. cit.*, p. 665-667.

¹⁶¹² Cité par R. Montal, *René Ghil, du symbolisme au poème cosmique, op. cit.*, p. 124.

¹⁶¹³ Jean-Pierre Bobillot date de 1888 la rupture finale. Voir J.-P. Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », *loc. cit.*, §13.

¹⁶¹⁴ R. Ghil, *Les Dates et les œuvres, op. cit.*, p. 171-172, cité par J. Royère, « René Ghil », *loc. cit.*, p. 668.

serait le seul absolu possible. Au contraire, Ghil considère la poésie comme le reflet d'un ordre éternel de la matière, exigeant la concordance de la forme et du genre au nom de certains principes scientifiques de son temps. La forme même de ses textes témoigne de cette différence, comme le suggère une lettre de Ghil à Millandy, où il revendique la suppression des strophes fixes – car seule la pensée devrait guider le vers¹⁶¹⁵.

Sur le plan théorique, Ghil est ouvert à la pensée évolutionniste, mais il s'éloigne de Darwin en refusant l'idée d'une « lutte pour la vie ». Pour Ghil, qui prétend instaurer un lien solide entre la connaissance et les formes ou les thèmes de la poésie, l'Amour est le principe moteur de la transformation et du mouvement de la matière. Une telle idée revient à tout moment, en particulier dans *Dire du Mieux*, dont la structure semble commandée par cette « loi » de l'évolution. Mais l'auteur se l'approprie de façon singulière, car le changement de la matière s'exprime en termes géométriques.

Ghil s'oppose en effet aux penseurs qui associent le mouvement de la matière à la perfection du cercle. Pour qu'il y ait évolution, l'ensemble est symbolisé par l'Ellipse, à la fois courbe et inégale. Ces principes, *a priori* très abstraits, sont au cœur de la construction de l'*Œuvre*. Ainsi, les lois du cosmos s'expriment sous une forme géométrique qui guidera le rythme du vers, comme le suggère un passage d'*En méthode à l'œuvre* (1904) :

Et si, de plus en plus dénaturant du Cercle dont elle soit l'équivalence en mouvement, se développe une Ellipse : plus et plus, va à équivaloir en Droit l'elliptique périphérie.

[...] Mais, puisque virtuellement est illimité le Cercle, illimité sera le dessin elliptique. Et éternellement, sans pouvoir se résoudre en son intégral Savoir, la Matière évolue, allant, avons-nous dit, vers le Plus de sa connaissance, vers un Mieux¹⁶¹⁶ ...

L'Ellipse, c'est donc ce mouvement infini qui implique le changement par son irrégularité. Mais l'image rejoint indirectement la perspective évolutionniste par une figuration géométrique rappelant l'idéologie du progrès. En effet, cette courbe tend insensiblement vers la droite, qui représente ce

¹⁶¹⁵ « J'ai donc, avec cette instrumentation, une véritable orchestration verbale, scientifique, logique – et jusqu'aux changements de mesures et de tons. / 4° Vous saisissez parfaitement pourquoi je supprime la strophe : la pensée seule groupe les vers. Voyez *En méthode*, à ce propos et à propos de la rime que je rends également *rationnelle* en la faisant sonner selon l'idée, et en la rendant complément de l'idée exprimée, loin du vain jeu de rimes ; charmant, certes, ce pianotis chez Banville, mais inutile. / 5° L'alexandrin est gardé (je dois ajouter ceci), parce que, par sa mesure générale, logique et non conventionnelle, nous l'avons vu, il est *rythme et synthèse*, accompagnant le chant de rythmes courant si divers et nombreux à travers sa mesure synthétique et renforçante. » R. Ghil, lettre à M. Milland du 2 novembre 1891, cité par J. Royère, « René Ghil », *loc cit*, p. 671. De fait, on vient de voir que la strophe est pour lui une unité rythmique calquée sur le sémantisme des vers.

¹⁶¹⁶ R. Ghil, *Œuvre. En méthode à l'œuvre*, Paris, Vanier, 1904, p. 23 et 30.

que Ghil appelle *le Mieux*, terme clef du premier volet de l'*Œuvre*. Robert Montal propose de cette théorie un résumé éclairant :

La matière est en perpétuel devenir et tend constamment à se transformer selon les lois d'un mouvement elliptique ; sur notre astre terrané, elle devint successivement sensitive, sentimentale puis pensante. [...] Représentée par un cercle, la matière n'évoluerait pas ; au contraire, si elle se meut selon l'ellipse, elle sort éternellement de son état potentiel et tend vers la droite qui est le signe de l'équilibre.

[...] Ainsi donc, c'est l'amour, c'est-à-dire la propension au mieux de tous les éléments qui la composent, qui meut la matière. Une, mais inconsciente à l'origine, celle-ci tend constamment à opérer l'analyse de ses éléments constitutifs afin de recréer dans une synthèse consciente cette unité originelle¹⁶¹⁷.

Une référence intertextuelle peut également compléter cette analyse. Selon Leibniz (1646-1716), les lois scientifiques qui régissent la nature correspondent au pouvoir de causalité de la matière et reflètent le choix de Dieu en faveur du mieux (plutôt que son immuabilité). Sans que la référence soit nécessairement directe, il n'est pas impossible que la célèbre phrase « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes » ait inspiré René Ghil pour *Dire du mieux*¹⁶¹⁸. Dans les mots de l'auteur : « toute œuvre poétique n'a pour nous de valeur qu'autant qu'elle se prolonge en suggestion des lois qui ordonnent et unissent l'Être-total du monde¹⁶¹⁹... » Sa poésie est donc à tout point de vue une poésie cosmologique en ce qu'elle parle du monde ; mais elle est aussi cosmique parce qu'elle entend mimer la marche de l'univers. Le rôle de la théorie musicale, en lien avec la pensée évolutionniste de l'auteur, semble renouer avec la complémentarité des domaines du *Quadrivium* dans la pédagogie humaniste, qui met tout ensemble l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, et la musique. Arithmétique dans le rythme du vers ; géométrie dans la théorie elliptique ; astronomie dans le thème cosmogonique ; musique dans l'usage des sonorités. C'est cette ambition cosmique de la création littéraire qui transparaît dans les deux sections achevées du projet de l'*Œuvre*, *Dire du Mieux* et *Dire des Sangs*.

2. *Dire du Mieux : l'Ellipse et la loi du monde*

Dire du Mieux et *Dire des Sangs* sont les premiers volets de la longue « épopé[e] cosmiqu[e]¹⁶²⁰ » que Ghil entendait écrire, à la suite de Lucrèce et des poètes de l'Inde ou du Mexique. Comme le rappelle Jean-Pierre Bobillot¹⁶²¹, l'ensemble, auquel il travailla pendant près de

¹⁶¹⁷ R. Montal, *René Ghil, du symbolisme au poème cosmique*, op. cit., p. 89-90.

¹⁶¹⁸ Pour une allusion possible à ce motif dans l'œuvre de Flammarion, voir le chapitre 5, n. 846 (p. 287).

¹⁶¹⁹ R. Ghil, *Œuvre. En méthode à l'œuvre*, op. cit., p. 62.

¹⁶²⁰ Nous reviendrons sur cette désignation.

¹⁶²¹ Voir dans ce chapitre la n. 1608 (p. 534).

quarante ans par ajouts successifs, devait former la somme d'une vie de recherche poétique, sous le titre de *L'Œuvre*. Après *Dire du Mieux* et *Dire des sangs*, le troisième volet intitulé *Dire de la Loi* qui devait clore l'ensemble ne vit jamais le jour, bien qu'on en ait conservé quelques poèmes. Chacune des deux sections publiées entre 1889 et 1926 se subdivise en chapitres, dont plusieurs sont consacrés à des récits cosmologiques. Dans *Dire du Mieux*, il s'agit du premier intitulé « Le Meilleur Devenir », ainsi que du cinquième, « L'ordre altruiste ». Dans *Dire des Sangs*, c'est la sous-section « Toute la Terre » qui fait référence à ce sujet dans « Les Images du monde », troisième moment du recueil. L'ensemble se prolonge dans le reste des chapitres par une description de la marche des civilisations et du développement de la culture à travers les âges de l'humanité.

D'un point de vue formel, les poèmes de René Ghil ont de quoi étonner. Le vers est libre, en effet, mais les choix typographiques sont déroutants. Les sections ne sont pas les seuls éléments qui structurent les textes. Parfois, une page blanche sépare deux vers, pourtant visiblement reliés par la syntaxe. Les strophes ne respectent pas la cohérence grammaticale des phrases, pas plus que le vers, qui dissémine volontiers des mots et propositions au hasard de la page par le rejet, l'enjambement et le contre-rejet, mais aussi par l'espacement. Un mot en contre-rejet, par exemple, peut se retrouver sous le dernier du vers précédent comme s'il était postposé, par exemple dans ce passage de *L'Ordre altruiste* :

Les astres sont de même loi, que notre amour...

En sortant du plus loin de nos éternités
endormons la lassitude de l'effort, – et
goûtons qu'un peu de nous très doux, est mort...]

Mais pour

créer¹⁶²² !

Sur le plan verbal, Robert Montal liste l'ensemble des aspects qui rendent la lecture difficile : bouleversement de l'ordre des mots, inversions, abondance de subordonnées et d'incises, déstructuration du vers, ponctuation subjective dominée par le tiret, sans compter un vocabulaire excessivement complexe basé sur des termes peu usités ou des néologismes¹⁶²³. À titre d'exemple, Ghil emploie à tout moment la forme latine *issante* (sortant), ou transforme la préposition *devant* en adjectif, évoquant la « continue et devante adhésion¹⁶²⁴ », etc. La majuscule en début de vers, peu pratiquée, apparaît néanmoins de façon sporadique et difficilement compréhensible. Enfin, les

¹⁶²² R. Ghil, « L'Ordre altruiste », *Dire du mieux*, [in] *Œuvre de René Ghil*, éd. É. Figuière, Paris, Mercure de France, 1889-1926, vol. 1, n° 5, vol. 2, p. 18. L'usage du crochet (ici fermant et isolé) est également une particularité de l'écriture de Ghil.

¹⁶²³ R. Montal, *René Ghil, du symbolisme à la poésie cosmique*, op. cit., p. 169.

¹⁶²⁴ R. Ghil, *Dire du Mieux*, op. cit., p. 10.

nombreuses répétitions de mots ou groupes de mots embrouillent parfois la syntaxe dans un vers qui retourne sans cesse sur lui-même.

Un tel effort stylistique a pour premier effet de mettre à distance le lecteur. Rien d'étonnant à cela, puisque l'auteur affirme lutter contre la « poésie égotiste » marquée par la transparence (et donc la lisibilité) d'une émotion subjective. Sa stratégie d'écriture, reposant sur un usage décalé de la syntaxe, force à l'analyse grammaticale et désamorce ainsi toute forme de pathos. En cela, Ghil reste profondément tributaire de la poésie de Mallarmé. Mais on pourrait également formuler l'hypothèse que, si René Ghil entend chanter l'ordre du monde, l'obscurité qui caractérise sa poésie exprime le mystère de l'univers. En ce sens, la langue de l'*Œuvre* mimerait une caractéristique profonde de la cosmologie, celle de viser une connaissance inatteignable sur le monde. D'ailleurs, cette tension entre la forme poétique et l'ambition cosmologique, déjà présente chez Cazalis, et qu'on retrouve sous la plume de Mallarmé (nous aurons l'occasion de le confirmer¹⁶²⁵), est peut-être une des formes du lien philosophique et littéraire qui unit ces trois auteurs en dépit de leurs différences, animés par une quête commune de signifiante. Sur le plan formel, cependant, Ghil est plus radical que Cazalis, et plus didactique que Mallarmé. Dans sa poésie, le décroisement du vers repose clairement sur une ambition démonstrative et explicative.

L'ambition que l'auteur s'est fixée pour sa poésie transparaît en effet dans le choix des titres. Dans celui du recueil comme du premier chapitre, le terme *Mieux*, sous sa forme adjectivale et substantive, est au cœur de l'annonce thématique. Le Mieux, on l'a vu, c'est la loi d'Amour qui guide les destinées de la Matière dans l'évolution de la création. Là encore, la marche globale de l'ordre du monde est symbolisée par le mouvement de l'Ellipse, guidé par cette même loi. Comme le suggère le titre du premier chapitre, le « meilleur devenir » donne le sens général de la création, vers la ligne droite qui représente le progrès inauguré par l'Amour. Or le mouvement elliptique, plusieurs fois évoqué dans « Le Meilleur devenir », s'invite dans la structure même du vers. Toujours répété dès les premières pages du segment, il retourne en effet sur lui-même à intervalles réguliers, à la façon d'un objet en rotation qui reviendrait à son point de départ sur la trajectoire de l'ellipse, avec variations et évolutions. L'ensemble repose sur une trame narrative qui définit progressivement une cosmogonie, depuis les premiers agrégats de la matière jusqu'à l'apparition des continents et des espèces vivantes sur la Terre. Un parcours linéaire des étapes de cette première cosmogonie permet de mesurer la singularité de la démarche de Ghil, guidé par l'ambition d'écrire une poésie cosmique et cosmologique.

¹⁶²⁵ Voir en particulier dans ce chapitre les p. 574-578.

Tout d'abord, le vers qui sert d'incipit à ce récit annonce la loi du mouvement général du cosmos, qui sera régulièrement répétée comme un point fixé sur une trajectoire elliptique.

Amour – germe dans lui de lui germant – Amour¹⁶²⁶ ...

La structure en chiasme symbolise l'apparente circularité du mouvement de la création, postulat de la cosmologie ghilienne. Mais cette structure elliptique, courbe sans être circulaire, n'est pas qu'un piétinement puisque, dès l'ouverture du poème, est posé le principe évolutif des transformations de la matière vers le Mieux :

et selon aventure d'Ellipse, qui vaille
quant au divers mouvement d'ouverture allant
de vœu qu'elle advienne la droite. Autant loin qu'aille en deux
manques de limite le Mieux voulant¹⁶²⁷ ...

L'idée d'une extension du mouvement de l'Ellipse vers la « droite » incarne donc une tendance linéaire propre à la dynamique d'évolution de la création. La marche du recueil semble calquée sur celle-ci, et respecte la succession des événements cosmogoniques dans la diégèse. Or ce mouvement de la matière est personnifié par la suggestion d'intentions humaines, comme « le Mieux voulant ». En effet, Ghil prétend « mettre un terme à la vieille et longue querelle occidentale entre le Matérialisme et le Spiritualisme, avatar de l'antagonisme du Mal et du Bien, de la Nuit et de la Lumière ». Dans *De la poésie scientifique*, il ajoute que

[...] le spiritualisme, c'est-à-dire pour moi, le plus de conscience prise du Tout, sort perpétuellement de la Matière évoluant. Cet idéalisme nouveau est rationnel et immanente à la matière même de l'Univers.¹⁶²⁸

La réunion de deux positions *a priori* contradictoires apparaît dans le corps du poème. Pour Ghil, il ne s'agit pas de réduire l'organisation du cosmos à un agencement de la seule matière, mais de restituer à celle-ci la part de pensée qui l'anime. Or le mouvement de la création vers le Mieux dépend d'un mécanisme qui s'apparente à un élan de la volonté, symbolisé par une droite sans limites : « autant loin qu'aille en deux / manques », c'est-à-dire en ces deux extrémités inatteignables. Dans ce cadre, l'Ellipse et le Mieux marqués par la majuscule sont allégorisés, et renvoient moins à un mouvement simple qu'à de grands principes cosmiques qui guident le récit de *Dire du Mieux*. L'importance de ces mêmes principes transparaît par la suite dans l'énonciation des lois qui président à l'organisation de la matière :

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶²⁷ *Ibid.*

¹⁶²⁸ R. Ghil, *De la poésie scientifique*, *op. cit.*, p. 140-141.

Évoluante¹⁶²⁹ en elle-même à normes lentes
(et orient irruent-ils et ouvrent-ils)
et véhémence de sort devant vers des normes¹⁶³⁰.

La répétition du substantif *normes* donne à nouveau le sentiment d'un mouvement elliptique par sa répétition en épiphore, tandis que la référence à l'« orient » désigne le début de la scintillation des étoiles – l'orient étant à la fois un point cardinal et la métonymie du lever du Soleil. Nous sommes donc au matin du monde. Quant au « sort », associé plus loin à l'espèce humaine (désignée par les termes « Homme-des-Sorts »), il semble évoquer le hasard qui régit l'existence. En effet, la matière évolue avec violence vers un destin inconnu, et pourtant guidé par un ensemble de lois physiques. La création correspond donc à un mélange productif d'aléatoire et de normativité. Ainsi, le terme « sort », qui qualifie la création du cosmos, relie rétrospectivement le destin de l'humanité à celui du monde. Dans ce cadre, l'apparition de la Terre au milieu de la conflagration générale et du chaos originel est présentée comme un véritable miracle :

Lent issante en lueurs et lueurs aux Tourmentes :
Évoluante en elle-même à normes lentes :
Autant en ardent que hors d'eux-mêmes ouvrir
itérativement mouvement en lumière
une ustion urgente de volition :
et la Terre vers quel avoir !...
et la Terre vers quel avoir de lois
croissantes¹⁶³¹.

Un sème de volonté apparaît donc à nouveau au moment de la description du phénomène de combustion (« ustion ») de la matière qui préexiste à la constitution de notre globe. La tournure exclamative, ainsi que la répétition du vers (« et la Terre vers quel avoir »), ouvrent la voie à une forme minimale de lyrisme. Parallèlement, le rejet de l'adjectif « croissantes » avec un décalage typographique mime l'idée de débordement de la matière par la multiplication et la complexité grandissante des lois physiques. Apparaît alors la formulation la plus directe de ces lois, basées sur trois principes fondamentaux : le magnétisme, la gravitation et l'attraction.

Car : long allantes !
issant de vertu de magnétique venir
de là devenir quoi longtemps devienne, issantes
la règle giratoire et la gravité lentes
qui ne soient que de lui l'allant événement...
[...] La règle giratoire et la gravité lente :
La règle giratoire et la gravité, du moment lent urgent qui
mouvement en lumière
harmonisent qu'au temps qui n'est –

¹⁶²⁹ Ghil parle ici de la matière.

¹⁶³⁰ R. Ghil, « Le meilleur devenir », *Dire du Mieux*, op. cit., vol. 1, p. 8-9.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 9.

[...] et long issante !
 harmonisent qu'au Temps qui n'est, parmi des Temps :
 Issante virant de lent amas magnétique
 apte lors quelque part au destin elliptique
 de gravité équipollent Milieu, laissant
 départs après départs pour le peuplement vaste
 céder les anneaux grands qui lent enrouleront
 aux pesants ordres qui les aggloméreront :
 Tourne¹⁶³² !

Ces quelques vers rapportent avec une certaine fidélité le mécanisme de création, de dissémination et de mise en orbite des astres. L'idée d'un centre du système solaire transparaît dans les termes géométriques (« équipollent Milieu »). Quant aux orbites sur lesquelles se déplacent les planètes et corps stellaires, elles sont évoquées par la métaphore des « anneaux grands » qui « enroulent ». La tournure intransitive (et pourtant non réflexive) de ce dernier verbe ménage la possibilité d'une double application du mouvement rotatoire, à la fois à l'orbite générale (les anneaux sont un enroulement de la trajectoire linéaire sur elle-même) et à la rotation des corps (la Terre et les planètes tournent sur elles-mêmes). Enfin, l'agglomération évoquée par l'avant-dernier vers semble renvoyer très directement au mécanisme d'agrégation de la matière permettant la création des astres. Là encore, le jeu des répétitions mime le mouvement giratoire des corps célestes et de la Matière qui s'organise. Or l'ensemble du passage est brutalement recatégorisé dans son expression la plus simple par l'ultime verbe à l'impératif : « Tourne ! » Dans le cadre d'une description immanente de la création, la formulation injonctive et exclamative évoque donc l'urgence de la Loi qui n'est plus dictée par une parole divine, mais par la Matière. Celle-ci, désormais pensante, est le siège d'une spiritualité qui n'est plus séparée du monde ni de ses apparences phénoménales.

Dire du mieux nous donne donc quelques indices majeurs sur la mise en application du programme de « poésie cosmique » défini par Ghil pour l'*Œuvre* à venir. Le premier ensemble est une construction progressive portée par un scénario linéaire. Cette structure est immédiatement signifiante par l'usage d'un rythme et d'un réseau lexical particulier, qui se répète en montrant le lien entre les diverses étapes de la création de ce monde. Le lien entre la forme poétique et le sujet cosmologique nous semble donc dépasser très largement le simple didactisme : il apparaît au lecteur comme un rapport de continuité radicale, informé par la théorie Instrumentiste. Celle-ci n'a sans doute que peu de rapport avec la musique des sphères de Kepler, mais elle reprend de façon décalée les diverses théories des correspondances, forte de la méthode scientifique qui lui donne une crédibilité aux yeux du poète. Ghil décrit les étapes d'une cosmogonie essentiellement au présent de

¹⁶³² *Ibid.*, p. 9-11.

l'indicatif, un temps verbal qui suggère la dimension performative de cette description, mais en dévoile aussi l'enjeu explicatif, comme s'il s'agissait d'une démonstration.

Ces divers éléments (linéarité, continuité et démonstration) sont confirmés non seulement dans le déroulement ultérieur de *Dire du Mieux*, mais aussi dans le second volet de la trilogie, *Dire des Sangs*. En effet, la suite du poème évoque l'apparition progressive de la vie sur Terre, avec le développement du règne animal et de l'humanité. Pour aborder dans les sections suivantes la question de la civilisation humaine, la transition est ménagée par un hymne conclusif de l'*Homme-des-Sorts* qui rend grâce au Soleil pour ses bienfaits. Le culte solaire revient plus tard dans *Dire des Sangs*, et renoue avec les analyses de la mythologie comparée que Ghil connaissait depuis sa jeunesse :

– « Astre !
Tout Te le doit, qui nourris de vie, ô Toi ! le
prosternement lent et redressé hélant, quand

Tout on Te voit issant d'où vers nous au haut ! de pitié de
lumière et de pétales virant –
cri d'être et d'ire, ah qui meurtrisse ! quand on Te voit¹⁶³³ [...].

Malgré le caractère déstructuré du vers et de la syntaxe, on perçoit la dimension liturgique du discours, marqué par le régime exclamatif. Se lit également une allusion aux rituels sacrés, tels que le sacrifice, à travers l'isotopie de la souffrance (« pitié », « meurtrisse »). Une « danse du Soleil », directement évoquée dans *Dire des Sangs*, semble s'esquisser. Or à bien des égards, *Dire des Sangs* suit une trajectoire inverse : il ne s'agit pas de partir d'une cosmogonie pour parvenir au culte stellaire, mais de prendre ce même culte pour point de départ afin de décrire une seconde cosmogonie, narrant le passage d'une ère géologique à une autre.

3. *Dire des Sangs* : une deuxième cosmogonie

Dire des Sangs, second volet de l'*Œuvre* de René Ghil paru dix ans plus tard entre 1898 et 1912, s'inscrit dans la continuité thématique et stylistique du premier recueil. Sur le plan cosmologique et culturel, il s'agit de la suite chronologique du récit de *Dire du Mieux* : la civilisation humaine évolue conjointement avec la nature et accompagne ses bouleversements. Le chapitre « Toute la Terre » rapporte notamment l'extinction Crétacé-Tertiaire, provoquée par la chute de météorites¹⁶³⁴. Cette révolution géologique engage certes des changements dans l'ordre naturel, mais aussi dans le

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶³⁴ Si plusieurs explications s'opposent actuellement sur les raisons de ce bouleversement, la chute des météorites était (sinon est encore) l'hypothèse majoritaire.

sort de l'humanité, qui se partage désormais entre « Vieux-des-hommes » et « Hommes-nouveaux », entre le monde ancien et celui d'après le cataclysme. D'une façon générale, le titre peut donc être interprété en plusieurs sens : si le *Mieux* renvoie clairement à la loi de l'organisation de la Matière, le *Sang* peut être envisagé comme le principe de la vie animale et humaine, comme un aspect de la dimension sacrificielle du culte, ou comme un symbole de la mort, qui tient une place plus importante dans ce recueil que dans le premier. Il peut encore renvoyer au mécanisme de l'hérédité, transmise par le « sang » (concret et métaphorique), de génération en génération.

La coexistence sémantique de l'ordre et du désordre (le rythme cyclique et régulier des cultes, la linéarité héréditaire en butte avec les cataclysmes cosmiques et la mort) est au cœur des multiples versions de ce second volume. Ses divers remaniements jusqu'en 1912 sont concomitants à la révolution de la physique et des modèles cosmologiques provoquée par les théories de la relativité restreinte (1905) et générale (1907). D'une certaine façon, la version finale de ce volume, placé sous le signe de l'instabilité, confirme une nouvelle fois la perte de la belle cohérence des premiers mondes selon la mythologie, suggérée par une impuissante danse du Soleil des premiers hommes qui ouvre ce volume.

Et pourtant, certains détails du recueil, ainsi que sa forme générale, laissent ouverte la possibilité d'une linéarité positive vers le *Mieux*, principe organisateur du premier volume. Le passage du présent aux temps du passé, entre *Dire du Mieux* et *Dire des Sangs*, reflète un changement narratif dans le régime épique : le flou temporel qui caractérise la genèse des mondes entre dans le régime de l'Histoire ; mais le chaos primordial des origines du cosmos trouve une résonance dans le temps fractionné des civilisations humaines, confrontées aux cataclysmes géologiques. En ce sens, l'œuvre de René Ghil semble relever d'une conception singulière du genre épique, qui éclaire son projet d'écriture pour la trilogie des *Dire*.

De nombreuses études critiques ont montré que le genre de l'épopée, héritage prestigieux de l'Antiquité, est un enjeu majeur (et souvent débattu) de l'histoire littéraire¹⁶³⁵. Rappelons qu'au XIX^e siècle en particulier, il connaît une crise de légitimité importante, signalée par Baudelaire dans un commentaire sur *La Légende des siècles*¹⁶³⁶. L'échec des tentatives françaises, dont la *Henriade*

¹⁶³⁵ Sur la question de l'épopée au XIX^e siècle, voir H. J. Hunt, *The Epic in nineteenth-century France*, Oxford, Blackwell, 1941 ; L. Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971 ; *id.*, *L'Épopée romantique*, Paris, PUF, 1954 ; P. Frantz (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2000 ; J. Derive (dir.), *L'Épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002 ; S. Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, *op. cit.* ; D. Combe, « De l'épopée au "Poème" », *Le Genre humain*, 2008/1, n° 47, p. 181-189.

¹⁶³⁶ « Excepté à l'aurore de la vie des nations, où la poésie est à la fois l'expression de leur âme et le répertoire de leurs connaissances, l'histoire mise en vers est une dérogation aux lois qui gouvernent les deux genres, l'histoire et la poésie ; c'est un outrage aux deux Muses. Dans les périodes extrêmement cultivées [...], celui qui alors tente de créer le poème épique, tel que le comprenaient les nations plus jeunes, risque de diminuer l'effet magique de la poésie, ne fût-ce que par la longueur insupportable de l'œuvre [...]. Or, pour

de Voltaire est un exemple, fait peser un soupçon d'incompatibilité entre cette forme littéraire et le génie national¹⁶³⁷. Pourtant, les commentateurs notent une persistance remarquable du modèle épique jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Chez Ghil, cette persistance repose à la fois sur des références intertextuelles, des procédés stylistiques et des enjeux thématiques.

Sur le plan intertextuel d'abord, le sous-titre de la section cosmologique « Toute la Terre », dans « Les Images du Monde », rappelle indirectement « Toute la Lyre » (1880) de Hugo, un des modèles avoués de Ghil dans *De la poésie scientifique*. Comme dans *La Légende des siècles*, l'ensemble de l'*Œuvre* s'apparente à ce qu'il appelle une « épopée cosmique », visant à embrasser le mouvement d'évolution de l'univers depuis le chaos primordial jusqu'à l'ère industrielle contemporaine, sur un mode narratif et partiellement linéaire. Comme le fait remarquer Arnaud Vareille, Ghil prend toutefois ses distances avec le modèle hugolien en choisissant une narration continue plutôt que l'enchaînement de « petites épopées¹⁶³⁸ ». L'*Œuvre* s'appuie sur un récit historique partant des origines de la création, enrichi par la pensée de l'évolution et par une conception rythmique ou Instrumentiste du vers.

Sur le plan stylistique, ensuite, l'épopée se signale par des effets qui renvoient à sa définition étymologique, ramenant le genre à un « récit en vers¹⁶³⁹ » selon Jean Derive. La plupart des définitions du style ou du registre épique mettent l'accent sur l'importance de l'oralité, l'usage récurrent de l'anaphore, mais aussi la répétition qui rappelle la dimension mnémotechnique du chant. Tous ces procédés sont effectivement centraux dans l'écriture de Ghil.

Enfin, sur le plan thématique, l'épopée narre une quête collective ou individuelle¹⁶⁴⁰, qui correspond bien au récit historique de l'*Œuvre*, depuis la formation du monde jusqu'à la conquête de la Nature par l'espèce humaine à l'ère industrielle. Ces deux dimensions, stylistique et thématique, sont profondément liées. Prenons un exemple de cette complémentarité, à savoir un passage de « Toute la Terre », qui raconte la catastrophe cosmique à l'origine de l'entrée dans une nouvelle ère géologique.

De façon significative, le récit du cataclysme s'ouvre par l'évocation des danses rituelles des premiers hommes, chorégraphies chantées et rythmées visant à contrôler les éléments.

en revenir à la *Légende des siècles*, Victor Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps. » C. Baudelaire, « Victor Hugo », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 139-140.

¹⁶³⁷ Dominique Combe rapporte à ce sujet la célèbre boutade attribuée à Voltaire : « La France n'a pas la tête épique ». D. Combe, « De l'épopée au "Poème" », loc. cit., p. 190.

¹⁶³⁸ A. Vareille, « René Ghil et la quête des universelles lois », [in] S. Neiva (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, op. cit., p. 261. Nous renvoyons à ce même article pour une analyse du modèle épique dans l'*Œuvre* de Ghil, *ibid.*, p. 261-273.

¹⁶³⁹ J. Derive, « Y a-t-il un style épique ? », [in] *id.* (dir.), *L'Épopée, unité et diversité d'un genre*, op. cit., p. 99.

¹⁶⁴⁰ J. Derive, « Qu'est-ce qu'un héros épique ? », [in] *ibid.*, p. 133-146.

Et toi,
tape-plat, tape-haut ! Homme-au-tamtam
des Noirs, tape très-doux : sur le tam-tam de doux
et de hauts soirs et de tant, tant de soleils ! tape
plat, tape-plat, tape-haut un tam-tam de Lune !
tape d'un long tapement mat¹⁶⁴¹ !...

Dans ce passage, les verbes à modalité injonctive complétés par un adverbe locatif s'apparentent à des onomatopées. Ils évoquent les rythmes d'une « danse du Soleil¹⁶⁴² » par la répétition, la parataxe et le jeu des allitérations, qui miment la musique des voix et des corps. L'extrait évoque une multiplicité de soleils ou de jours par l'intensif « tant » et par l'usage du pluriel, tout en suggérant l'apparition rapide des comètes dans l'atmosphère. On assiste alors à une vaine tentative de conjurer ce que les hommes interprètent comme une colère divine. Ils semblent avoir perdu le pouvoir d'agir sur la marche de la nature, perte suggérée un peu plus loin :

l'Homme-des-Sorts : longtemps, dans le sommeil d'eaux planes
il arrêta la Lune-mauvaise¹⁶⁴³ [...].

Parallèlement aux gesticulations impuissantes de « l'Homme-des-Sorts », le discours des « Vieux-des-hommes », évoquant des chutes d'étoiles déjà observées par le passé, est de mauvais augure :

il dort qu'on avait vu des lunes apparaître
qui se vidèrent de leur être en déploiement
d'une lumière d'argile ardente, dans quoi
de si stérile horreur qu'elle était sans émoi¹⁶⁴⁴ !

Une description suggestive des comètes, en particulier la forme de leur queue et leur incandescence, se dessine dans le complément circonstanciel de manière « en déploiement / d'une lumière d'argile ardente ». Le « déploiement » peut renvoyer à la traînée lumineuse qui caractérise l'apparence d'un astéroïde se dissolvant dans l'atmosphère ; quant à l'« argile », elle est la matière à partir de laquelle la science moderne infère le cataclysme à l'origine du passage d'une ère à une autre, événement déchiffré dans les diverses couches géologiques qui constituent le sol de notre planète.

La catastrophe intervient alors dans un brusque passage des temps de l'imparfait (ou du passé composé à valeur accomplie) au passé simple.

¹⁶⁴¹ R. Ghil, *Dire des Sangs*, op. cit., p. 12.

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 14.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

Et d'un immense épanouissement [*sic*] d'Œil nu
tonné de heurt aigu, et sans qu'on l'entendît
l'Astre tonna parmi là-haut, et s'épandit
en un perdu vertige d'étoilements¹⁶⁴⁵ ...

Outre le jeu métaphorique (le « perdu vertige d'étoilements »), la structure du vers mime par l'enjambement la chute silencieuse des astres sur le globe. Ce même principe est repris plus loin lorsque le mouvement s'interrompt dans le violent contact des météores et de la Terre :

Et
tirant après elles l'Espace, – d'un tourment
se tournant un tel vide qu'on ne l'entendait
que des Yeux seuls, des montagnes du tonnerre en
arrivèrent à tous hasards de la terre, et
ainsi que la massue à la tête du pieu
plantant le Toit, la meurtrirent,
d'un poids de feu¹⁶⁴⁶ !

Le rythme du vers, déstructuré par la multiplication des enjambements et le déplacement de la césure, bouleverse la syntaxe, comme pour symboliser la conflagration générale dont il est fait récit. La préposition « en » au quatrième vers, ainsi que la conjonction de coordination de relance « et » au cinquième, imposent dans le passage une confusion rythmique, à l'image de cette rupture dans l'ordre de la nature. Or les métaphores guerrières, telles que la « massue à la tête du pieu » qui « meurtri[ss]ent » la terre « d'un poids de feu », associent ce cataclysme à une geste épique, qui n'est pas sans rappeler les grands épisodes de la titanomachie. Le pari de Ghil d'écrire une épopée cosmique est donc relevé, non seulement par l'ambition qui caractérise l'échelle de la narration versifiée, mais aussi par des procédés stylistiques fléchés qui se rapportent à certaines références intertextuelles.

Suivant le modèle de l'épopée historique, le récit de l'*Œuvre* relie les événements du passé à l'époque contemporaine selon une temporalité globalement linéaire. Ainsi, le cataclysme décrit par Ghil explique l'apparence actuelle de la surface terrestre. À la suite de la catastrophe cosmique qui provoque l'embrasement du paysage, c'est la Terre elle-même qui entre en effervescence. Les continents s'entrechoquent, des brèches volcaniques s'ouvrent, les eaux débordent :

Et les montagnes de la terre, répondirent.

[...] Oui ! du grand Espace
où l'air n'était plus l'air depuis l'aheurtement
du monde d'en-Haut et d'en-Bas, – la plane horreur
d'un magnétique gel s'appesantit ! stupeur
des atmosphères, solides aqueusement

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

entre les horizons amorphes : et les gouttes
de l'épaisseur, stagnaient pour éternellement
en suspens de pierreries d'eau, – sans que pût
à nouveau, de sa danse en vent bondir les voûtes
du grand vide, l'Homme-des-Sorts ! après qu'il eut
tourné dans sa parole autour des Feux¹⁶⁴⁷ ...

La Terre conserve enfin la trace de cet événement dans les fossiles, les fragments d'aérolithes et les volcans hérités de la conflagration :

Et, de l'heurt retentissant des météores
qui s'étrangèrent en pierres de témoignage
que des lunes se sont désagrégées, oui !
des tornades d'allègements montaient, sonores
de leur aspiration aux néants¹⁶⁴⁸ ...

Après cet épisode, le poème prend naturellement ses distances avec le récit cosmologique pour relater la marche historique du développement de la civilisation humaine.

Si l'*Œuvre* de Ghil présente bien plusieurs caractéristiques du modèle épique, elle se singularise donc par un usage très varié du vers, exploitant toutes les ressources de l'écriture poétique : rythme, typographie, sonorités. La syntaxe et le lexique confèrent à l'ensemble un caractère d'étrangeté manifeste, qui permet non seulement la mise à distance de toute « poésie égotiste », mais aussi l'accomplissement d'une poésie *scientifique* selon la définition de Ghil. De fait, si *Dire du Mieux* et *Dire des Sangs* proposent une reconstitution de la cosmogonie sans didactisme et sans intention pédagogique – voire présupposent leur connaissance chez le lecteur –, ils empruntent l'univers lexical et les hypothèses de l'astronomie, de la géologie et de la paléontologie. Par l'usage de mots spécifiques ou d'apparence complexe, Ghil restitue aussi l'impression de technicité croissante qui caractérise le nouveau langage savant à la fin du XIX^e siècle.

Sans surprise, le projet de faire de la poésie un verbe scientifique basé sur un système de synesthésies harmoniques avéré ne rencontre pas grand succès. Pourtant, l'effort de Ghil pour écrire une « poésie scientifique » ne semble pas totalement vain. Le poète parvient à écrire un drame à l'œuvre dans les processus géologiques, tout en conservant avec liberté les qualités poétiques du langage. Par les proportions gigantesques de l'ensemble pressenti, par la dimension narrative, et par l'organisation en épisodes, la dimension épique de l'*Œuvre* signale une intention de s'inscrire dans la lignée des grands modèles de la poésie narrative cosmogonique, du *Rig-Véda* à certains passages de la *Légende des siècles*. Elle impose également à l'ensemble une orientation axiologique positive,

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 18-22.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

à travers un mythe eschatologique optimiste où l'idéal représenté par la droite guide l'humanité vers un avenir meilleur.

Or ce qui frappe le plus, au regard du projet scientifique de l'écriture de Ghil, c'est bien le rôle de la référence géométrique, pris comme un phénomène physique et rythmique. Non seulement Ghil propose une hypothèse cosmologique qui lui est propre (l'Ellipse serait la loi du mouvement de la création), mais il en fait le moteur d'une poétique profondément originale par le retour du vers sur lui-même selon une dynamique de resserrement perpétuel, procédé qu'on retrouvera plus tard sous la plume de Charles Péguy¹⁶⁴⁹. Le principe cosmique devient un principe de composition, la poésie épousant l'ordre du monde. C'est cette particularité stylistique que l'on retrouve, poussée à l'extrême, sous la plume d'un continuateur : Franck Vincent.

4. Franck Vincent ou la poésie géométrique du monde

Jean Royère, dans un hommage rendu à René Ghil dans le *Mercure de France* en 1925, fait du poète un véritable « chef d'école », allant jusqu'à parler de « disciples », en particulier à partir de la création de la revue *Rythme et synthèse* par Paul et Georges Jamati en 1919¹⁶⁵⁰. Pour Royère, en effet, Ghil

croit à la nécessité d'une méthode, et c'est par là qu'il s'avère, dès ses débuts, chef d'école. Car tous les théoriciens le deviennent, même sans le vouloir ! Celui-là énonce des dogmes ; et il régenté non sans despotisme la matière et la forme de la poésie.¹⁶⁵¹

Jean-Pierre Bobillot confirme cette vision de l'auteur en évoquant la fondation en 1887 des *Écrits pour l'Art*,

émanation du groupe « Symbolique et Instrumentiste » (1887), puis organe de l'école « Philosophique-Instrumentiste » (1888), rebaptisée ensuite « Évolutive-Instrumentiste » (1891), dont il est l'initiateur, le théoricien et, à son tour, le « maître », point incontesté. Groupe constitué autour d'un *leader*, d'une revue, de manifestes ; théorie esthétique articulée à un système philosophique et à des positions politiques et morales, non sans dogmatisme, polémiques et exclusions ; constant souci d'auto-légitimation : ne reconnaît-on pas là tous les ingrédients qui font de Ghil, historiquement, pour le meilleur et pour le pire, le fondateur de *la*

¹⁶⁴⁹ Le sens de ces reprises chez Charles Péguy n'est évidemment pas le même. Nous pensons cependant aux effets d'anaphores, reprises et variations tels qu'on pouvait en trouver dans « La petite espérance » (*Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, Paris, Émile-Paul, 1911).

¹⁶⁵⁰ Voir J.-P. Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », *loc. cit.*, §55.

¹⁶⁵¹ J. Royère, « René Ghil », *loc. cit.*, p. 659-660.

première avant-garde poétique, identifiable comme telle, en France et, selon toute vraisemblance, en Europe¹⁶⁵² ?

Bobillot note pourtant ce décalage étonnant entre la postérité d'auteurs confidentiels en leur temps, tels que Mallarmé ou Verlaine, et l'oubli quasi général dans lequel sont tombés certains poètes si respectés à la même époque, tels que Gustave Kahn et René Ghil¹⁶⁵³. Il cite également tous les auteurs et toutes les doctrines inspirés par la définition ghilienne des correspondances, parmi lesquels Verhaeren, Florian-Parmentier avec « l'Impulsionnisme », Marcello-Fabri avec le « Synchronisme », Nicolas Beauduin avec le « Paroxysme », Jules Romains avec l'« Unanimisme », voire Jean Royère lui-même, fondateur du « Musicisme »¹⁶⁵⁴. Si l'héritage littéraire de Ghil semble limité au regard de telles théories, relativement insolites et fortement relativisées par le succès à venir du Surréalisme¹⁶⁵⁵, la filiation est bien réelle. Elle explique des effets de continuité guidés par une allégeance poétique avérée jusque dans les recueils de modestes auteurs de province, avant même la fondation de *Rythme et synthèse*.

À Melle, petite commune du Poitou-Charentes, paraît en 1893 un recueil intitulé *Les Genèses, le cycle évolutif*, présenté comme un « livre-préface » par son auteur, Franck Vincent (1870-1904). Originaire du Vaucluse, ce dernier est d'abord élève à l'École des hautes études, puis professeur à la Faculté des Lettres d'Angers – une carrière qu'il mène conjointement à des activités journalistiques. Il contribue régulièrement au *Journal* parisien et fonde une revue anarcho-syndicaliste, *L'Enclos*, dans laquelle Ghil publia quelques articles. Le rapport de Vincent à Ghil était celui d'un disciple et d'un intime, comme en témoigne la dédicace des *Genèses* : « À mon maître et ami René Ghil, en dévouement et affection. » L'hommage semble d'ailleurs avoir été réciproque car, comme le rappelle Bobillot, Ghil évoque l'auteur dans la réponse à l'enquête de Jules Huret : « Franck Vincent [...] va publier un poème d'une très large pensée, *Le Cycle évolutif*¹⁶⁵⁶ ».

Les liens entre le recueil de Vincent paru en 1893 et la première version de *Dire du Mieux* (1889), en particulier la section du « Meilleur devenir », sont multiples. D'abord, le titre de l'œuvre peut apparaître comme un hommage direct à la théorie évolutionniste selon René Ghil. Cet hommage est confirmé par le début du poème qui s'ouvre sur un éloge du « Mieux » – terme souvent répété dans l'œuvre. Plus loin, Vincent reprend l'expression même de Ghil, le « Meilleur

¹⁶⁵² J.-P. Bobillot, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », *loc. cit.*, §15.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, §2.

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, §5.

¹⁶⁵⁵ Bobillot rapporte cependant qu'André Breton lui-même avait été « impressionné [par] le “volume musical” avec lequel “les poèmes de Ghil déferlaient sur une salle”, mais que retenaient, sur la voie de l'admiration adhésive, “certaines préoccupations pseudo-scientifiques de l'auteur” ». *Ibid.*, §10 ; citations extraites de A. Breton, *Entretiens*, Gallimard « Idées », [1952] 1969, p. 22.

¹⁶⁵⁶ Cité par J.-P. Bobillot, [in] R. Ghil, *De la poésie scientifique, et autres écrits*, *op. cit.*, n. 20, p. 97.

devenir » (section VII), qui guide l'évolution de la civilisation humaine vers l'âge industriel (comme dans *Dire du Mieux*). Par ailleurs, sur le plan stylistique, le poète emploie également le vers libre¹⁶⁵⁷ et pousse très loin l'usage du blanc typographique à des fins rythmiques. Comme Ghil, il ne marque pas les majuscules en début de vers. Il conserve toutefois l'alexandrin, voire ponctuellement la rime et l'alternance très classique des voyelles masculines et féminines. La syntaxe est également plus accessible que celle de son modèle, même si on retrouve çà et là de curieux néologismes tels que l'adjectif « issante¹⁶⁵⁸ », très présent dans *Dire du Mieux*, ou des tournures et métaphores étonnantes, comme dans le premier quatrain :

Dans le doute venu des mondes ignorés
enguirlandant là-bas l'or des latentes gloires
le Mieux cherche à percer sur le seuil des mémoires
l'huis immensément clos aux mondes effarés¹⁶⁵⁹ !

L'*Œuvre* de Ghil semble donc avoir produit un modèle dès ses premières publications. La syntaxe des phrases de Vincent épouse souvent celle, si spécifique, de Ghil, avec l'usage d'incises, de coordinations retardées, de prolepses pronominales ou de parataxe. La déstructuration du vers et des propositions est également accentuée par un emploi de toutes les ressources typographiques dans l'agencement du vers, par le retour à la ligne et l'espacement, ou encore par les tirets et les crochets.

Mais la véritable originalité du recueil de Vincent est d'avoir généralisé la formulation géométrique de la cosmogonie de Ghil, en allant au bout de sa théorie elliptique. En effet, le *Cycle évolutif* est un long « poème » de douze sections, chacune correspondant à une figure géométrique qui se transforme, du Cercle (II) à la Droite (XII) en passant par l'Ellipse (III), l'« Ove » (V), la Parabole (VI), l'Hélice (VIII) ou la Spirale (IX). Chacune de ces sections correspond à une phase de transmutation de la Matière, guidée par la voie du *Mieux*. On assiste à la progressive agglomération des atomes, la création de la Terre, l'apparition des espèces animales et humaine, le développement

¹⁶⁵⁷ On pourrait hésiter à parler également de vers « libérés », tant la prosodie de Ghil garde actif le souvenir de l'alexandrin, par le choix du dodécasyllabe. Mais il arrive également qu'il varie les mètres, par exemple dans les premiers vers de la seconde section de *Dire des Sangs*, intitulée « Le toit des hommes » : « ...Et / nous ! qui heurtons au silex, le silex ! / (taquant de pierre à pierre le heurt à trait / de Feu, d'où les sangs gouttent à mon goût / à goût de sang !) nous avons par le trou / que remange ma hache / le han dur de ma hache / mangé longtemps la moelle de leurs têtes / à goût de sang ! à goût – à goût – à gout de sangs... » R. Ghil, *Dire des sangs*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁵⁸ « Du Cercle issantes sont des manifestations ». F. Vincent, *Les Genèses, le cycle évolutif (poème-préface)*, Melle, Goussard, 1893, p. 6.

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 1. On devine ici une métaphore des étoiles. Ces vers ne sont d'ailleurs pas sans rappeler un sonnet des *Poésies* de Mallarmé : « Quand l'ombre menaça de la fatale loi / Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres, / Affligé de périr sous les plafonds funèbres / Il a ployé son aile indubitable en moi. // Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi / Se tordent dans leur mort des *guirlandes célèbres*, / Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres / Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi. » Nous soulignons. S. Mallarmé, *Poésies*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 36.

de la civilisation (l'âge industriel, le travail, la guerre) jusqu'à ce qu'elle atteigne la perfection par l'avènement d'une nouvelle génération d'êtres de synthèse, en harmonie avec la marche de l'Univers. À ce stade, la guerre cède naturellement sa place à une ère pacifique sous l'influence des « Idées », tandis que sont abandonnées les fausses croyances dénoncées dès le début de la première section¹⁶⁶⁰. Le pluriel du titre *Les Genèses* est donc justifié par la structure générale de chacune des sections, consacrées à l'apparition d'un phénomène d'abord physique, puis politique. Or le choix du pluriel permet également une mise à distance du modèle biblique grâce à l'évocation de cosmogonies multiples, où chaque chapitre est un nouveau monde symbolisé par les formes géométriques.

Le singulier de la seconde partie du titre, *le cycle évolutif*, s'oppose cependant au pluriel initial comme le revers d'une même médaille : en effet, c'est le cycle qui permet d'unifier les « Genèses » en un même mouvement créateur, éternellement inchoatif. Comme dans la théorie de son maître Ghil, le terme « cycle » correspond bien à la figure elliptique, à la fois courbe et irrégulière, conforme à la trajectoire des astres et à ses conséquences sur les rythmes terrestres (l'alternance des jours et des saisons). Quant à l'adjectif « évolutif », souvent repris sous sa forme substantive dans le corps du texte, il semble rappeler à son tour la théorie évolutionniste de Darwin ou Spencer à laquelle Ghil souscrit partiellement, comme il l'affirme dans *De la poésie scientifique*. Ainsi, dans le poème de Franck Vincent, on assiste dans la section VI à l'apparition des « reptiles géants, animaux ou chimères », puis de « l'Homme-enfant » dit « hideux » et « craintif »¹⁶⁶¹.

Mais dans une perspective plus abstraite, la transformation des figures géométriques suit le principe de cette mutation normative par étapes vers une amélioration des phénomènes concernés. La succession de leurs formes épouse une logique visuelle du Cercle à la Droite par leur déformation progressive : le Cercle s'allonge en Ellipse, puis en Ove, brise la circularité par la Parabole, etc. À travers ces métaphores, Franck Vincent développe de façon conceptuelle une cosmogonie versifiée en accord relatif avec le discours scientifique. En témoigne le début de la section II consacrée au Cercle, qui ouvre le récit de la création des mondes sur l'apparition de la matière :

Avérant dès l'instant précis que la Pensée
est neuve, et qu'elle devient dans un tourbillon
nouveau en l'harmonie étrange et cadencée
de l'Univers latent, et qu'elle est un sillon
profond où notre âme vierge est ensemencée
de germes vainqueurs bientôt mûrs pour la moisson

¹⁶⁶⁰ « Vers nous qui t'implorons et te cherchons avides / viens, montre-nous // roulant dans l'horreur des cieux vides / les antiques erreurs et les fausses croyances / et les religions et les désespérances. » F. Vincent, *Les Genèses, le cycle évolutif (poème-préface)*, op. cit., p. 2.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

lourdement Elle va, immuable, en le sombre
mystère de la nuit de coït et de vide,
la Matière¹⁶⁶⁶ !

La loi de la gravitation évoquée par le verbe *gire* se double d'une référence à l'aléatoire qui guide l'apparition des phénomènes cosmiques (« se multipliant au hasard »). En parallèle, la prolepse pronominale « Elle » qui annonce le référent final en rejet, « la Matière », crée un effet d'attente qui fait de son apparition une sorte d'épiphanie. Là encore, le substantif « coït », évoquant l'univers lexical de *Dire du Mieux*, mêle régimes abstraits et concrets dans la description du mécanisme de la création, en référence possible au cosmos sexualisé de Charles Fourier.

À bien des égards, la cosmologie de Vincent doit beaucoup à l'épistémologie et aux théories scientifiques de son temps. Outre la référence probable à Darwin et Fourier, l'ensemble du poème est guidé par l'idéologie du Progrès, comme le suggère la référence récurrente au « Mieux ». Comme chez Ghil, Vincent s'appuie sur une loi de l'évolution impliquant l'amélioration conjointe des phénomènes physiques et sociaux, jusqu'à l'avènement d'une société idéale. Dans une perspective scientifique qui renoue avec l'épistémologie du milieu du siècle, la voie du Progrès est éclairée par le « flambeau de la science » :

rejetant le manteau pesant de l'ignorance,
contempteur des envieux, dans ton éclat, Tu viens
vers nous, en agitant le flambeau de la Science
de lumière immortelle et neuve vérité¹⁶⁶⁷.

Pour Franck Vincent, comme pour Louise Ackermann ou Sully Prudhomme, cette vérité correspond à l'abandon de tous les systèmes religieux et des « fausses croyances¹⁶⁶⁸ ». La forme d'avant-garde adoptée par Vincent s'accommode donc d'un fonds idéologique et théorique plutôt conventionnel, qui transparaît dans certaines expressions et métaphores inspirées tantôt par Ghil, tantôt par la poésie scientifique et la prose poétique dans la vulgarisation.

Mais l'ambiguïté propre à la coexistence de ces deux univers, entre la poésie d'avant-garde et l'imaginaire d'un siècle qui s'achève, ne s'arrête pas là : l'auteur des *Genèses* va jusqu'à conserver certains modèles esthétiques et philosophiques de l'Antiquité. Le modèle épique virgilien, en particulier, est repris dans ses grandes lignes. L'ensemble du recueil, comme l'*Énéide*, est organisé en douze sections ; le célèbre « *arma virumque cano* » réapparaît incidemment dans le futur à l'ouverture de la seconde section du poème : « nous chanterons comment elle [la Pensée] se subdivise / Une-et-Multiple » ; en outre, l'œuvre s'ouvre sur un hymne au « Mieux », comme le *De*

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁶⁶⁸ Sur ces auteurs, nous renvoyons aux analyses du chapitre 4, en particulier aux p. 183-184 et 208-212.

Natura rerum débutait par un hymne à Vénus. Lucrèce est d'ailleurs une source explicite de Ghil dans l'élaboration du projet d'une poésie scientifique. Quant à la description d'un cosmos géométrique, elle peut renvoyer à l'idée platonicienne de ce savoir comme image de l'ordre du monde¹⁶⁶⁹. Chez Franck Vincent, la forme géométrique est une métaphore, mais aussi un ensemble de symboles opérants dans le cadre du récit cosmogonique. Dernière allusion possible à la pensée et la cosmologie antiques dans les *Genèses*, l'organisation du cosmos dépend d'un souffle et de vents évoquant le *pneuma* grec, force vitale qui anime l'univers. Ainsi, un « vent nouveau de pensers incertains¹⁶⁷⁰ » apparaît en section II, tandis que « le tourbillon du monde immensément soupire¹⁶⁷¹ » en section III.

L'œuvre de Franck Vincent suit donc les avancées scientifiques de son temps, tout en rendant hommage aux grands modèles de l'Antiquité¹⁶⁷². Mais ceux-ci se trouvent singulièrement rajeunis sous l'influence de René Ghil, influence qui transparaît à tout moment dans les *Genèses*. L'originalité de l'écriture poétique de Vincent ne nous semble pas en pâtir pour autant, car si le recueil témoigne d'un travail du vers comparable à celui de Ghil, il conserve une lisibilité que n'ont pas toujours ceux de l'*Œuvre* dans les récits cosmogoniques. Franck Vincent, dans un poème isolé et sans réception apparente ou durable, semble avoir réussi à concilier la cosmologie et une forme poétique novatrice sans didactisme, rendant compte des grands phénomènes de la nature. De fait, l'ensemble de l'ouvrage est ponctué de retours et de variations de vers ou de formulations, qui garantissent au texte une circularité évolutive conforme à l'idée directrice de la diégèse. Le jeu des rejets, des espacements et de la ponctuation confère une dimension dramatique et démonstrative à l'ensemble, tout en produisant un effet d'étrangeté propre à rendre compte de la distance géographique et chronologique qui nous sépare de l'échelle de l'univers, ou qui nous éloigne de sa création comme de son avenir.

D'une certaine façon, si Vincent n'a pas eu le privilège d'inventer les principes de la poésie « Instrumentiste » et scientifique (développés par Ghil), il est l'auteur d'un poème qui, sans être un pastiche de son modèle, n'a rien à envier aux meilleurs passages de l'*Œuvre*. Cependant, Franck Vincent est plus consensuel que René Ghil. Sa « poésie scientifique », fondée sur une cosmologie géométrique, conserve un lien perceptible avec les métaphores des premiers maîtres romantiques de

¹⁶⁶⁹ Selon la légende, l'entrée de l'Académie de Platon, à Athènes, était gravée de ces mots : « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre. »

¹⁶⁷⁰ F. Vincent, *Les Genèses, le cycle évolutif (poème-préface)*, op. cit., p. 4.

¹⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁷² Incidemment, cela permet aussi de prendre ses distances avec une poésie scientifique suivant le modèle critiqué de Delille.

la poésie du ciel¹⁶⁷³. Bien que d'une manière très différente, ce lien tracé entre une forme d'avant-garde et un imaginaire ancien, intemporel ou prophétique transparaît également dans la poésie de Stéphane Mallarmé, contemporain de Ghil et de Vincent, mais surtout inventeur d'une forme inédite de poésie cosmologique.

III. STÉPHANE MALLARMÉ : LE POÈME EN CONSTELLATION

*Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*¹⁶⁷⁴ est une œuvre tardive de Mallarmé. Ce poème, devenu célèbre pour sa difficulté, paraît pour la première fois en 1897¹⁶⁷⁵, environ trente ans après la crise de Tournon et un an avant la mort de son auteur. Bien que cette œuvre profondément originale tranche avec les canons poétiques contemporains, voire avec les écrits antérieurs de Mallarmé, elle hérite d'un siècle de remise en cause des imaginaires cosmologiques. Nous l'avons vu, de « Pan » à « L'Azur », de « L'Azur » à « Hérodiade », d'« Hérodiade » aux *Divagations*, son œuvre porte la trace de ces bouleversements et les accompagne¹⁶⁷⁶. Le *Coup de dés* le confirme de façon éclatante, en faisant apparaître dans la dernière page une constellation, qui n'a plus la forme ni le sens de celles que chantaient Lamartine ou Hugo.

Après un demi-siècle de débats impliquant la science, les philosophies matérialistes et les diverses définitions de l'Art, les constellations peuvent apparaître comme le symbole visible de la mort des dieux dont elles portent les noms vides. Dans les poèmes de Mallarmé, les constellations apparaissent en effet ponctuellement comme des figures obsolètes, par exemple dans ce vers d'un sonnet de 1883 : « Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres¹⁶⁷⁷ ». Dans le *Coup de dés*, apparaît une « CONSTELLATION » à la fin du texte, fortement mise en valeur par les capitales ; et pourtant, elle est « froide d'oubli et de désuétude¹⁶⁷⁸ ». Ces astres qu'on a peints sous toutes les

¹⁶⁷³ Voir notamment ce passage lyrique : « [Pensée ! / toi qui sais les terreurs des mystères, / toi qui lies d'un coup et les cieus et les terres / crève le voile noir qui pèse sur nos âmes ! » *Ibid.*, p. 37. On peut penser au poème posthume de Lamartine, « Les voiles » : « Quand j'étais jeune et fier et que j'ouvrais mes ailes, / Les ailes de mon âme à tous les vents des mers, / Les voiles emportaient ma pensée avec elles, / Et mes rêves flottaient sur tous les flots amers. » *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 1780.

¹⁶⁷⁴ Nous reprenons en partie les analyses de notre article : « Écrire au "folio du ciel" : le modèle de la constellation dans *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, 2016, n° 4, p. 867-892.

¹⁶⁷⁵ Plus exactement, le 3 mars 1897 dans la revue *Cosmopolis*. Nous nous appuyons ici sur l'édition de la NRF (S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, Paris, NRF, Gallimard, 1914).

¹⁶⁷⁶ Voir nos analyses au chapitre 4 (p. 247-273).

¹⁶⁷⁷ S. Mallarmé, « Quand l'ombre menaça de la fatale loi... », *Poésies, [in] Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 36.

¹⁶⁷⁸ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard, op. cit.*, p. XI. Nous adoptons ici la pagination proposée par M. Murat dans *Le Coup de dés de Mallarmé*, dont le décompte repose sur les doubles-pages. La Page I correspond aux premiers mots du poème (« Un coup de dés »), et la XI à celle dite « de la constellation » s'achevant sur la phrase : « Toute pensée émet un coup de dés. » Michel Murat considère également la couverture et quatrième de couverture comme une page à part entière, la Page XII. Pour une

couleurs et dans tous les arts, du *Clair de lune* de Debussy à celui de Manet, ces mêmes astres qui ont fait la fortune du Romantisme au point d'en devenir des clichés, auraient-ils perdu leur force littéraire, comme les mots victimes de « l'universel reportage » dénoncé par « Crise de vers¹⁶⁷⁹ » ? En écrivant une constellation, à la dernière page de son dernier poème publié, Mallarmé entend peut-être remotiver une vieille image poétique, comme il tente de remotiver le langage.

Dans ce cadre, le rôle du motif stellaire dans le *Coup de dés* illustrerait parfaitement l'ambition de renouvellement poétique que prétend apporter le poème. Une lettre de Mallarmé, adressée à André Gide le 14 mai 1897, nous met sur la voie d'une telle hypothèse. On y lit ces quelques mots portant sur le *Coup de dés*, alors en cours d'impression pour la revue *Cosmopolis* :

Le poème s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu ; quant à la pagination, où est tout l'effet. Tel mot, en gros caractères, à lui seul, domine toute une page de blanc et je crois être sûr de l'effet. [...] La constellation y affectera, d'après des lois exactes et autant qu'il est permis, à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. : car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un « périodique »), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose¹⁶⁸⁰.

Prenant au sérieux cette description visuelle du poème par l'auteur, faisant la part belle au groupement stellaire, notre hypothèse est que la constellation peut être considérée comme une forme-sens, voire comme un modèle poétique.

1. Définir une constellation poétique

Si Mallarmé prétend donner au *Coup de dés* une « allure de constellation », c'est d'abord en vertu de la définition générale de ce terme. Une constellation est avant tout une forme, c'est-à-dire une configuration d'étoiles déterminée artificiellement à partir de points lumineux, dispersés dans le ciel sans ordre apparent. Pour un observateur, le hasard semble seul avoir fixé les positions des étoiles, mais cette répartition *a priori* aléatoire n'empêche ni qu'elle soit mise en ordre, ni qu'on considère ces ensembles stellaires comme des repères. Une constellation, c'est en effet l'établissement conventionnel et cartographique d'un lien entre des points disparates, déterminant ainsi des groupes d'étoiles qui servent de référents spatiaux, et dont le positionnement nous renseigne sur le nôtre. Or c'est généralement par le récit que cette tradition cartographique s'est imposée jusqu'à nos jours. La constellation de la Grande Ourse porte encore le nom de l'animal en

analyse plus détaillée de ce décompte, voir M. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 127-141.

¹⁶⁷⁹ S. Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁶⁸⁰ S. Mallarmé, « Correspondance choisie », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 816.

lequel fut changée la nymphe Callisto selon la célèbre légende ovidienne, et non une appellation générique neutre et chiffrée, comme en ont reçu d'autres groupements stellaires tels que la galaxie M81. Cette définition s'accorde avec la lecture du poème à deux titres, quant à sa forme, et quant à son rapport à la fiction et au mythe.

Sur le plan formel, le poème – tel qu'il nous a été légué par Mallarmé avant la parution définitive¹⁶⁸¹ – se présente comme un ensemble de doubles-pages au sein duquel les mots et groupes de mots sont dispersés de haut en bas et de gauche à droite, avec des variations frappantes de casse et de taille dans les caractères. La disposition des mots n'est donc comparable à aucune forme poétique connue à la date de sa première publication en 1897, et rend la compréhension littérale du texte d'autant plus difficile qu'elle oblige à en restituer le sens, c'est-à-dire l'ordre, dans lequel il nous faut les lire. À ce jeu de déchiffrement, les différences typographiques font apparaître comme en « contre-point¹⁶⁸² » le retour des mots du titre dans les doubles-pages n° I, II, V et IX. Le développement narratif du récit semble secondaire, car il est sans cesse interrompu et complexifié par les ramifications syntaxiques des phrases disséminées çà et là sur la page. Comme l'écrit Mallarmé : « La fiction affleura et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit [...]. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit¹⁶⁸³. » Or en Page XI, c'est sur l'apparition de la constellation du septentrion (la Petite Ourse) que se clôt le « poème », comme se désigne l'œuvre par le sous-titre. Nous verrons que cette disposition originale nous amène à relier les mots entre eux, comme on le ferait entre les étoiles d'une constellation, jusqu'à ce que le septentrion apparaisse à la dernière page.

Sur le plan de la fiction, le poème met en scène le septentrion comme une apparition finale qui conclut un drame, et se rapproche ainsi de la structure des mythes ovidiens des *Métamorphoses*. En dépit de la difficulté du texte, le remarquable commentaire de Gardner Davies nous permet d'en restituer la logique¹⁶⁸⁴. Nous assistons en effet au naufrage du Maître, héros anonyme, dont le navire est emporté par l'Abîme. Bientôt englouti par la mer, ce personnage, dont ne dépasse plus que le bras, hésite à lancer dans les flots un jeu de dés, peut-être en signe de défi à celle qui

¹⁶⁸¹ La publication définitive du *Coup de dés* fut interrompue par la mort de l'auteur en 1898. La publication en livre du poème sera repoussée jusqu'en 1914. Pour plus de précisions sur l'édition du *Coup de dés*, voir B. Marchal, [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, 1998 p. 1317-1324.

¹⁶⁸² S. Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard, op. cit.*, n. p.

¹⁶⁸³ *Ibid.*, n. p.

¹⁶⁸⁴ Nous nous appuyons dans ces analyses sur son ouvrage, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, Paris, José Corti, [1953] 1992. Voir aussi A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, [1912] / [1926], 2006, p. 392-399 ; B. Marchal [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 1315-1327 ; M. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie, op. cit.*, p. 173-176 ; Q. Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, 2011, p. 22-24. Nous prenons toutefois nos distances avec l'analyse de Quentin Meillassoux, comme nous le verrons un peu plus loin.

s'apprête à l'emporter, malgré la vanité assumée de son geste. Puis, disparaissant, ne subsistent que sa « toque » et la plume qui vient s'y fixer au milieu d'un tourbillon (ou « gouffre ») dans lequel apparaît un instant une sirène. La « stature » de celle-ci vient cacher le roc sur lequel se serait échoué le navire. Enfin, le texte s'achève sur une incertitude, puisque rien ne permet de savoir si les dés ont été jetés ou non ; mais au moment où il semblerait que l'acte n'ait pas été accompli (« rien n'aura eu lieu que le lieu », Page X), une tournure exceptive fait apparaître le motif de la constellation, intervenant *in extremis* dans la narration comme un événement à part entière : « EXCEPTÉ / à l'altitude / PEUT-ÊTRE [...] / UNE CONSTELLATION¹⁶⁸⁵ ». Le poème se clôt sur une phrase en laquelle on a vu une morale de la fable¹⁶⁸⁶, ou une forme de coda en dehors de la diégèse qui pourrait engager une relecture métaphorique du drame : « Toute pensée émet un coup de dés ». Sur le plan narratif, la « fiction » se déploie donc entre le naufrage du « Maître » au début du poème et l'apparition de la constellation en Page XI.

Le scénario du *Coup de dés* appelle d'abord une remarque, qui tend à confirmer l'enjeu métatextuel du poème : l'histoire tragique du « Maître » n'est pas sans rappeler de célèbres récits de naufrage également associés à un renouvellement littéraire, en poésie comme en prose. On peut songer d'abord au « Bateau ivre » de Rimbaud, paru en novembre 1883, dans lequel le vaisseau, navigant « dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres, et lactescent », est un « martyr lassé des pôles et des zones » qui aurait « vu des archipels sidéraux »¹⁶⁸⁷. Ce poème était particulièrement apprécié par Mallarmé, qui en cite plusieurs strophes dans le portrait consacré à son auteur dans les *Divagations*¹⁶⁸⁸. Bien d'autres textes pourraient être évoqués, parmi lesquels plusieurs *Histoires extraordinaires* de Poe (*Le Manuscrit trouvé dans une bouteille*, *Une descente dans le Maelstrom*¹⁶⁸⁹), ou encore « Le Voyage » des *Fleurs du Mal*¹⁶⁹⁰. Quant à son scénario, le Poème de Mallarmé s'inscrit donc dans une longue filiation littéraire faisant de la navigation, mais aussi du naufrage, une métaphore de la recherche poétique érigée en quête existentielle¹⁶⁹¹.

¹⁶⁸⁵ S. Mallarmé, *Un coup de Dés [...]*, *op. cit.*, Page XI.

¹⁶⁸⁶ G. Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, *op. cit.*, p. 153 ; Q. Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶⁸⁷ A. Rimbaud, « Le Bateau ivre », [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 162-164.

¹⁶⁸⁸ S. Mallarmé, « Arthur Rimbaud. Lettre à M. Harrison Rhodes », dans « Quelques médailles et portraits en pied », *Les Divagations*, [in] *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 122. Dans ce même portrait, il compare le génie de Rimbaud à l'« [é]clat [...] d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant. » *Ibid.*, p. 121.

¹⁶⁸⁹ E. A. Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 287-305 et p. 307-335.

¹⁶⁹⁰ C. Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du Mal*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 129-134.

¹⁶⁹¹ Un travail synthétique sur le motif de la navigation, voire du naufrage poétique dans la poésie européenne à partir du Romantisme mériterait certainement d'être mené, en s'appuyant par exemple sur des *La Complainte du vieux marin* de Coleridge, « Brise marine » de Mallarmé ou « Angoisse » de Verlaine. D'autres croisements possibles sont mentionnés par André Guyaux dans les notes de l'édition Pléiade des *Œuvres complètes* de Rimbaud, *op. cit.*, p. 869.

Or le naufrage auquel nous assistons dans le *Coup de dés*, comme celui de la métamorphose de l'ourse dans le mythe de Callisto, est bien une fiction qui s'achève sur l'apparition d'une constellation dans le ciel. L'idée de la constellation comme forme-sens prend alors une résonance nouvelle. Comme le rappelle Isabelle Pantin dans un article sur « Les fables des astres », la cartographie céleste n'a pu s'imposer sans avoir recours au récit, ou sans concevoir des « figures reliées à l'univers du mythe¹⁶⁹². » Tout comme la régularité du vers en poésie, l'enjeu principal des récits mythologiques, associés à ces formes stellaires, est d'abord mnémotechnique. À titre d'exemple, les formes similaires de la Grande et de la Petite Ourse sont justifiées par le récit d'Ovide, l'une représentant la nymphe Callisto, l'autre son jeune fils Arcas. Leur proximité et leurs apparences semblables facilitent la reconnaissance et la mémorisation de ces groupements stellaires, encouragées par la logique séduisante du mythe.

Ces qualités cartographiques sont bien présentes dans le *Coup de dés*. En effet, le poème met en scène un naufrage, intervenant précisément avant l'apparition d'une constellation particulière, la Petite Ourse, dont l'une des étoiles indique invariablement le Nord (l'étoile Polaire). Mallarmé rappelle d'ailleurs cette caractéristique de la constellation, avec une insistance surprenante pour un défenseur de la suggestion poétique : « ce doit être / le Septentrion aussi Nord / UNE CONSTELLATION¹⁶⁹³ ». L'interprétation de la constellation comme forme-sens du poème semble d'autant plus justifiée que la Petite Ourse et ses sept étoiles donnent, dans le « folio du ciel », le *sens* de la navigation, et donc peut-être aussi, au sens propre comme au figuré, celui de notre lecture.

Le rôle conclusif de cette apparition dans le déroulement du poème a d'ailleurs largement contribué, dans un nombre non négligeable d'interprétations, à en faire un motif central pour la compréhension du texte, sinon une clef de l'œuvre. Dans les cinquante années qui suivent la parution de l'édition Bonniot¹⁶⁹⁴, les premières lectures du poème en interrogent la dimension visuelle, et relèvent immédiatement l'importance de la constellation en tant que forme littérale¹⁶⁹⁵. L'idée d'une transposition du motif de la constellation à la structure du poème se retrouve d'ailleurs

¹⁶⁹² I. Pantin, « Les fables des astres. Continuité et mutations de "l'affichage céleste" à la Renaissance », *Savoirs et fictions au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2015, p. 363-377.

¹⁶⁹³ Au XIX^e siècle, on désigne indifféremment par Septentrion les étoiles de la Grande comme de la Petite Ourse. En revanche, seule la Petite Ourse indique le Nord. « Septentrion », *Trésor de la langue française*, accessible en ligne sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/septentrion>>, consulté le 5 juin 2017.

¹⁶⁹⁴ Il s'agit de l'édition parue en 1914 à la NRF.

¹⁶⁹⁵ Albert Thibaudet, premier commentateur du poème, y voit une forme semblable aux idéogrammes chinois (*La Poésie de Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 399) ; Claude Roulet, en 1943, prétend discerner la silhouette de la Petite Ourse dans certaines pages du *Coup de dés* (C. Roulet, *Élucidation du poème de Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Neuchâtel, Aux Ides et calendes, 1943, p. 103-104 et p. 144). Nous nous démarquons de ces analyses dont l'approche formelle nous semble trop réductrice, comme indiqué plus bas.

sous la plume de Paul Valéry, disciple favori parmi les mardistes. Il rapporte en ces termes une promenade en compagnie du maître après une première lecture du *Coup de dés*, un soir de 1897 :

[C]omme il m'accompagnait au chemin de fer, l'innombrable ciel de juillet enfermant toutes choses dans un groupe étincelant d'autres mondes, et que nous marchions, fumeurs obscurs, au milieu du Serpent, du Cygne, de l'Aigle, de la Lyre, — il me semblait *maintenant* d'être pris dans le texte même de l'univers silencieux : texte tout de clarté et d'énigmes ; aussi tragique, aussi indifférent qu'on le veut ; qui parle et qui ne parle pas ; tissu de sens multiples ; qui assemble l'ordre et le désordre ; qui proclame un Dieu aussi puissamment qu'il le nie ; qui contient, dans son ensemble inimaginable, toutes les époques, chacune associée à l'éloignement d'un corps céleste ; qui rappelle le plus décisif, le plus évident et incontestable succès des hommes, l'accomplissement de leurs prévisions, — jusqu'à la septième décimale ; et qui écrase cet animal témoin, ce contemplateur sagace, sous l'inutilité de ce triomphe... Nous marchions. Au creux d'une telle nuit, entre les propos que nous échangeions, je songeais à la tentative merveilleuse : quel modèle, quel enseignement, là-haut ! Où Kant, assez naïvement, peut-être, avait cru voir la Loi Morale, Mallarmé percevait sans doute l'Impératif d'une poésie : une Poétique.

Cette dispersion radieuse ; ces buissons pâles et ardents ; ces semences presque spirituelles, distinctes et simultanées ; l'immense interrogation qui se propose par ce silence chargé de tant de vie et de tant de mort ; tout cela, gloire par soi-même, total étrange de réalité et d'idéaux contradictoires, ne devait-il pas suggérer à quelqu'un la suprême tentation d'en *reproduire l'effet* !

— Il a essayé, pensai-je, *d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé*¹⁶⁹⁶ !

Ces réflexions ayant cours après des discussions sur la disposition typographique du poème, dont l'importance est rappelée par Valéry, elles laissent entendre la validité d'un modèle poétique céleste pour la mise en forme du poème. Cette anecdote confirme donc les propos de Mallarmé lui-même dans sa *Correspondance*. Elle en élargit également la portée car, dans la lettre à Gide, on pourrait penser que Mallarmé voulait donner une « allure » stellaire à la seule mention de la constellation. Dans le propos de Valéry, c'est bien l'ensemble du poème, son sens et son organisation qui sont concernés par « la puissance du ciel étoilé ».

Ici, une parenthèse sur une hypothèse interprétative récente nous semble nécessaire. En 2011, Quentin Meillassoux propose une interprétation numérique de la constellation dans *Le Nombre et la Sirène*¹⁶⁹⁷. Selon lui, le poème produirait par le décompte des mots un nombre total, le chiffre 707. Ce « Nombre » correspondrait au mètre unique d'un poème unique, mise en œuvre réussie du Livre rêvé par Mallarmé. Parmi les indices du « compte total en formation » suggéré par la Page XI, on trouve le nombre d'étoiles que contient la constellation de la Petite Ourse. À bien des égards, cette hypothèse procède à une réduction de sens à laquelle le poème ne nous appelle pas. Quentin

¹⁶⁹⁶ P. Valéry, *Œuvres Complètes*, éd. J. Hytier, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, vol. 1, p. 625-626.

¹⁶⁹⁷ Q. Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, op. cit.

Meillassoux interroge avec raison le sens de la constellation, en rappelant qu'elle était probablement pour Mallarmé une figure du hasard. Pour autant, l'hypothèse d'un chiffage, que le poète n'a jamais évoqué directement dans les liminaires explicatifs de son œuvre, ne permet pas de rendre compte de la mise en page si particulière du poème – sur laquelle au contraire il avait tant insisté.

La tentation de considérer le *Coup de dés* comme un texte crypté est cependant très grande. En témoigne la rhétorique du dévoilement qui traverse les titres de nombreux ouvrages ayant prétendu avoir percé le secret de la compréhension du texte, sinon de l'Œuvre du poète¹⁶⁹⁸. C'est précisément ce phénomène de multiplication des lectures, lié au sentiment d'une découverte toujours renouvelée, qui nous pousse à contribuer au débat. S'agit-il d'un effet de la lecture de ce texte ? Que savons-nous au fond, du *Coup de dés*, comme des étoiles du Septentrion, sinon qu'elles existent et qu'elles nous guident sans que nous puissions les connaître autrement que comme elles nous apparaissent : de belles manifestations du hasard, reliées par notre lecture des signes ? À travers le motif de la constellation, c'est le mécanisme de la lecture du poème qui nous semble être dévoilé, tel qu'il est programmé par le *Coup de dés* et son paratexte, mais aussi comme nous la pratiquons. Sur la base d'une définition aussi large que possible, la constellation constitue un modèle opératoire fondamental de la compréhension du poème, et donc un modèle implicite de composition.

Si nous employons le terme de *modèle*, à la suite de Paul Valéry, et non pas seulement de *forme* poétique, c'est qu'il nous semble nécessaire d'élargir notre étude au-delà de la connotation littéraire. Le *modèle*¹⁶⁹⁹, dans la tradition picturale, c'est d'abord le support de la reproduction d'une forme que l'on considère comme digne d'entrer dans le domaine de l'art. Par métaphore, ce terme artistique peut équivaloir à toute forme d'idéal que l'on serait susceptible d'imiter. Pour autant, le modèle n'implique pas nécessairement qu'il soit reproduit aussi fidèlement que les raisins de Zeuxis : il y a moins reproduction que transposition de la réalité en autre chose, du domaine de l'art. En ce sens, la présence de la constellation dans le poème de Mallarmé est loin de n'être qu'un patron appliqué sur les mots. Or le *Coup de dés*, tel que le paratexte le définit, se veut aussi l'esquisse initiatrice d'un genre littéraire inédit, voué non pas à être servilement copié, mais à « ouvrir des yeux¹⁷⁰⁰ ». On peut donc dire que le texte interroge, avec réserve et modestie, sa propre capacité à produire un modèle. Enfin, dans le domaine de l'épistémologie scientifique, le modèle est également un système correspondant à un niveau de réalité prédéfini, entre lesquels divers éléments

¹⁶⁹⁸ À titre d'exemple, sur le *Coup de Dés* : C. Roulet, *Élucidation du poème de Stéphane Mallarmé*, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, *op. cit.* ; Q. Meillassoux, *op. cit.* Sur l'œuvre de Mallarmé : G. Robb, *Unlocking Mallarmé*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1996 ; M. Gauthier, *Mallarmé en clair. L'obscurité poétique « vaincue mot par mot »*, Paris, A. G. Nizet, 1998, etc.

¹⁶⁹⁹ Art. « Modèle », *Trésor de la Langue Française* (accessible en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/modèle>>, consulté le 16 mars 2016).

¹⁷⁰⁰ S. Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés [...]*, *op. cit.*, n. p.

sont mis en relation et dont le schéma traduit la cohérence. C'est donc aussi en qualité de modèle heuristique et poétique que nous étudierons le Septentrion du poème.

Prenant le terme de *constellation* dans la multiplicité de ses acceptions possibles, et nous attachant à la lettre du texte, à son histoire, aux poèmes qui l'ont précédé, nous pouvons reposer en des termes nouveaux les trois questions fondamentales suscitées par ce motif : celle du protocole de lecture, celle de la forme du poème, et celle du sens à lui donner. Si l'importance de la constellation dans le texte a été relevée par les interprétations critiques, et ce dès les premiers commentaires du poème¹⁷⁰¹, nous nous démarquons de la majorité de ces interprétations en refusant de n'y voir qu'un vague motif allégorique ou le symbole d'un éventuel chiffre caché. Comme l'écrit Bertrand Marchal : « Deux réductions opposées peuvent guetter la lecture du *Coup de dés* : la réduction philosophique du poème à son message supposé, que formulerait la phrase titre, et la réduction formaliste ou musicale, qui ne retiendrait du poème que sa mise en espace¹⁷⁰². » Nous n'entendons négliger ni l'un ni l'autre aspect, en étudiant la constellation comme le modèle d'une configuration intelligible du poème, définissant les règles d'un jeu de lecture.

2. *La constellation comme modèle esthétique et formel*

Afin de comprendre quel statut donner à la constellation dans le *Coup de dés*, un tour d'horizon des emplois de ce motif dans les écrits antérieurs de Mallarmé s'avère éclairant, notamment parce qu'il se singularise par rapport aux motifs stellaires précédemment étudiés¹⁷⁰³. Il apparaît rapidement que ce qui caractérise la constellation, dans le *Coup de dés* comme ailleurs, c'est une forme de beauté manifeste, érigée en modèle esthétique pour sa puissance de suggestion immédiate. Cette évidence nous est d'abord rappelée par la correspondance de l'auteur, dans laquelle la métaphore de la constellation intervient avec une récurrence notable dès lors qu'il est question de réussite esthétique, poétique ou autre. À titre d'exemple, lorsque Mallarmé vante l'œuvre d'Emmanuel des Essarts à Henri Cazalis en 1864, il décrit « la façon dont notre glorieux Emmanuel prend une poignée d'étoiles dans la Voie lactée pour les semer sur le papier, et les laisser se former au hasard en constellations imprévues¹⁷⁰⁴ ! »

¹⁷⁰¹ Voir T. Roger, *L'Archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé, 1897-2007*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

¹⁷⁰² B. Marchal [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 1316.

¹⁷⁰³ Nous renvoyons aux analyses du chapitre 4 sur le « drame solaire », les p. 257-259.

¹⁷⁰⁴ S. Mallarmé, lettre à Cazalis du [7?] janvier 1864, [in] *Œuvres Complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 654. Dans cette lettre, Mallarmé évoque cependant la poésie de des Essarts comme un contre-modèle réussi, lui-même n'étant pas partisan du lyrisme. En effet, il ajoute à son sujet : « comme son âme enthousiaste, ivre d'inspiration, reculerait d'horreur devant ma façon de travailler ! Il est le poète lyrique, dans tout son admirable épanchement. Toutefois, plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon

Bien que le lyrisme de des Essarts semble peu compatible avec l'idéal poétique poursuivi par Mallarmé, nous retrouvons dans cette métaphore deux caractéristiques importantes de la mise en scène du septentrion dans le *Coup de dés*. C'est d'abord l'idée d'une disposition aléatoire, dont le hasard ménage la surprise d'une structuration finale en constellation ; mais c'est aussi le geste de dispersion lui-même, qui peut évoquer le lancer de dés dont le résultat semble bien être l'apparition du Septentrion en Page XI¹⁷⁰⁵ :

ce doit être
le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation [...]

L'apparition finale de la constellation est donc peut-être avant tout la marque d'une réussite esthétique, la manifestation de quelque chose de beau. Cette assimilation, somme toute très simple, entre la beauté littéraire et celle d'une constellation permet de relativiser la dimension abstraite et métaphorique, voire numérique de son interprétation dans le *Coup de dés*. Or le parallèle entre la forme de la constellation et la beauté poétique était déjà suggéré par le célèbre « Sonnet en -yx », d'abord intitulé « Sonnet allégorique de lui-même ».

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

grand maître Edgar Poë [*sic*]. » Pour d'autres métaphores stellaires dans la correspondance de Mallarmé, voir aussi l'image de la Voie lactée dans les lettres à Cazalis du 30 octobre 1864, *ibid*, p. 664, et du [15 ou 22 juin 1865], *ibid.*, p. 677.

¹⁷⁰⁵ Pour Bertrand Marchal, la tautologie (« rien n'aura eu lieu que le lieu ») « ménage, comme dans le sonnet en -yx, une extraordinaire exception, sous la forme d'une constellation réalisant en somme un coup de dés cosmique. » [*In*] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 1316.

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor¹⁷⁰⁶.

Voici comment Mallarmé glose le propos du sonnet, dans une lettre à Cazalis de 1868 :

Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde¹⁷⁰⁷.

Le sonnet apparaît donc comme un cadre, dans le miroir duquel la constellation viendrait s'écrire à la manière d'un poème : comme le fait remarquer Bertrand Marchal, le septuor des étoiles qui la constituent se reflèterait dans les sept paires de rimes¹⁷⁰⁸. Par ailleurs, apparaissent déjà quelques éléments du drame du *Coup de dés* : le Maître, le minuit, le nord, ainsi que la Constellation qui surgit dans une tournure exceptive à la fin du poème (« encore / que »), comme dans la Page XI du *Coup de dés* (« EXCEPTÉ [...] / PEUT-ÊTRE / [...] UNE CONSTELLATION »).

La métaphore stellaire, associant les astres à une beauté supérieure, est relativement conventionnelle ; de même pour celle de la page céleste sur laquelle Dieu inscrirait ses signes. Cependant, un autre motif, complémentaire et tout aussi fréquent chez Mallarmé, l'est beaucoup moins : le renversement qui fait de la page une métaphore du ciel. Cette image établit un régime d'équivalence entre la page blanche sur laquelle s'étale le noir des caractères, et le ciel noir dans lequel brillent les étoiles blanches. De nombreux textes en prose évoquent directement ce parallèle. Dans la lignée de réflexions anciennes sur la possibilité de remplacer la présence divine par le Livre, Mallarmé reprend donc une image banale, issue de la tradition astrologique, pour la renverser et la laïciser.

Dans l'article « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », également publié dans les *Divagations* (1897), Mallarmé compare la « Fable » formant la trame des opéras wagnériens à « celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode¹⁷⁰⁹. » Ce que Mallarmé envie à Wagner, c'est d'avoir réussi dans une certaine mesure à réconcilier la musique et la poésie, sans nuire à l'une ni à l'autre ; en ce sens,

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

¹⁷⁰⁷ S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *ibid.*, p. 732.

¹⁷⁰⁸ Selon Bertrand Marchal : « [...] c'est dans ce vide absolu du poème-miroir qu'apparaît, comme la constellation du *Coup de dés*, le septuor de scintillations. Par là, le poète ne retrouve pas au dernier vers la transcendance stellaire désavouée par le premier : car ce septuor n'est pas la Grande Ourse, mais son simulacre poétique : il est la réflexion du poème lui-même avec ses sept paires de rimes. » [In] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 1191.

¹⁷⁰⁹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 157.

remarquons que la fable de l'opéra wagnérien est comparée aux phénomènes du ciel, défini comme un support abstrait d'écriture. Dans le ciel, en effet, défilent les constellations comme autant de vestiges des récits mythologiques qui servent à les identifier. Or Wagner prétend justement faire de son opéra (et sa trame narrative) un *Poème*. La majuscule annonce donc indirectement le sous-titre du *Coup de dés*, qui présente lui aussi une fable, ou plutôt (dans les mots de la Préface) une « fiction ».

Ces quelques lignes de réflexion sur Richard Wagner laissent donc entendre que le parallèle entre le ciel et la page était depuis longtemps considéré par Mallarmé, voire qu'il lui avait déjà consacré une place de choix dans sa poésie, dès la rédaction du « Sonnet en -yx » trente ans plus tôt. De fait, d'autres textes des *Divagations* comparent directement la pratique de l'écriture poétique à l'agencement des étoiles, présenté comme une autre forme d'écriture¹⁷¹⁰. Dans « Solennité¹⁷¹¹ », c'est un « ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers ». Dans « L'Action restreinte », les étoiles sont un nouvel alphabet :

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.

Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini, tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter.

Avec le rien de mystère, indispensable, qui demeure exprimé, quelque peu.¹⁷¹²

Si les étoiles écrivent blanc sur noir au « folio du ciel¹⁷¹³ », l'écriture continue donc à sa manière l'œuvre de la nature, « noir sur blanc », pour retenir ou fixer l'infini, tout comme les étoiles fixent l'univers en servant de repères dans un espace sans bornes. Le hasard apparent de leur disposition s'assimile, par leur liaison discontinue, à ces « entrelacs distants » des lettres les unes avec les autres, permettant d'évoquer les images fabuleuses qu'on imagina pour les cartographier : le Cygne, Cassiopée ou la Grande Ourse. Cependant, l'homme ne se contente pas de répliquer sur la page le motif des constellations. Au contraire, l'écriture « poursuit » l'œuvre de la nature, « l'alphabet des astres » que Mallarmé présente comme « ébauché et interrompu ». Si le livre des *Divagations* est comparé dans le texte liminaire à un « cloître brisé¹⁷¹⁴ » dont le lecteur doit restituer la structure, la nature apparaît ici comme un ensemble de phénomènes régis par l'aléatoire, au sein duquel un ordre

¹⁷¹⁰ Sur l'origine de cette image, nous renvoyons à nos analyses de la métaphore livresque dans la Bible, au chapitre 3 (p. 121-122).

¹⁷¹¹ S. Mallarmé, *Divagations*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 201.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 215.

¹⁷¹³ S. Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Divagations*, op. cit., p. 157.

¹⁷¹⁴ S. Mallarmé, *Divagations*, op. cit., p. 82.

peut cependant surgir grâce au travail de la Pensée humaine. En effet, comme le suggère Mallarmé dans *Crise de vers*, penser, c'est « écrire sans accessoires¹⁷¹⁵ ».

C'est à cette même ordonnance que font référence les dernières lignes de « Conflit », autre texte des *Divagations*. Le poète, gêné par le bruit des terrassiers qui travaillent à la nouvelle ligne de chemin de fer de Valvins, est pris dans une altercation avec les travailleurs. À la fin de la journée, il réfléchit sur cet abîme qui semble les séparer de lui-même, ou plutôt, de la poésie qu'il s'efforce d'écrire :

Les constellations s'initient à briller : comme je voudrais que parmi
l'obscurité qui court sur l'aveugle troupeau, aussi des points de clarté, telle pensée
tout à l'heure, se fixassent, malgré ces yeux scellés ne les distinguant – pour le fait,
pour l'exactitude, pour qu'il soit dit¹⁷¹⁶.

Pérennité, objectivité, clarté, telles sont les qualités de la constellation capables de contrer le pouvoir négateur et relativiste du hasard, et qui autorisent un parallèle avec la forme poétique envisagée par Mallarmé. La constellation, dans le *Coup de dés* comme dans la réalité phénoménale, incarne bien ce paradoxe : le hasard qui place dans notre champ de vision les étoiles dans la configuration que nous connaissons, en dépit de leurs mouvements, des changements qu'elles subissent au moment où nous les regardons, en dépit même de la possibilité de leur disparition, n'empêche pas que la constellation soit délimitée dans un canevas de lignes et de formes. Les figures qui la représentent sont fixées sur les cartes du ciel comme des repères dont la stabilité est nécessaire à notre appréhension de l'espace, et sont ancrées dans les mémoires par des fictions mythiques qui ont traversé les siècles. C'est peut-être à cette qualité remarquable de la constellation, capable de faire coexister en une forme harmonieuse l'aléatoire et la nécessité, que le poème se mesure, en assimilant dans la Page XI le jeu de hasard du coup de dés et l'apparition du Septentrion.

Or une image similaire, dans la Page VII, encourage à envisager les feuillets du poème comme un espace équivalent au ciel, dans lequel apparaîtrait la constellation du septentrion. En effet, celle-ci s'ouvre en haut à gauche par le groupe de mots en emploi absolu, « plume solitaire éperdue ». C'est la même plume qui viendra se ficher plus tard sur une « toque de minuit », allusion bien identifiée au couvre-chef de Hamlet. Ce personnage que Mallarmé a longuement étudié dans un texte des *Divagations*¹⁷¹⁷ est un symbole de l'hésitation, thème majeur guidant le déroulement narratif du *Coup de dés*, que le maître ne sait s'il doit effectuer ou non en Page IV. Pour autant, la plume peut également constituer sans contradiction une métaphore bien connue de la démarche

¹⁷¹⁵ S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, op. cit.*, p. 208.

¹⁷¹⁶ S. Mallarmé, « Conflit », *Divagations, op. cit.*, p. 104.

¹⁷¹⁷ S. Mallarmé, « Hamlet », *Divagations, op. cit.*, p. 166-169.

d'écriture, pratique effectuée dans la douleur de l'exil, comme le suggère la double qualification adjectivale. Jusque-là, rien que de très commun dans l'esthétique mallarméenne.

On remarque toutefois que cette solitude de la plume sur la partie gauche de la double-page est également sauvée par la tournure exceptive « sauf », qui pourrait annoncer le « excepté » introduisant la constellation finale. Or précisément, cette rencontre de la plume et de la toque au milieu du naufrage provoque l'« immobilisation » (autre forme de fixation, peut-être) de « cette blancheur rigide / dérisoire / en opposition au ciel ». La métaphore de l'écriture semble se poursuivre dans ces quelques mots : la « blancheur rigide », avec la simplicité littérale qui caractérise toujours les poèmes – mêmes les plus hermétiques – de Mallarmé, pourrait bien n'être qu'une description physique et matérielle de la page, telle qu'elle se présente au lecteur comme au poète, blancheur dérisoire parce qu'apparemment sans importance ou négligeable, mais surtout, blancheur « en opposition au ciel ». En effet, pour Mallarmé, le blanc de la page est d'égale importance avec l'écriture du poème, puisqu'il est ce qui permet au Rythme du vers d'exister, de la même manière que le noir de la nuit est nécessaire à l'apparition des étoiles. Or c'est précisément sur l'importance de ces « blancs » dans la composition du poème qu'insiste Mallarmé dans la seule explication publiée du *Coup de Dés*.

3. L'épreuve de la lecture

Selon l'auteur, l'usage du « blanc » constitue la seule originalité du poème, et probablement le premier obstacle à sa lecture ; c'est le blanc de la page qui doit garantir l'effet du *Coup de dés*, marqué par la fragmentation des syntagmes, la variété des caractères et la dispersion des mots. Cette utilisation caractéristique de la page et de l'écriture est à l'origine d'un témoignage précieux des intentions de Mallarmé, dans lequel sont données les règles explicites de la juste interprétation du poème. En effet, lorsque la revue *Cosmopolis* reçoit les premières épreuves du *Coup de dés*, les rédacteurs demandent une explication de la démarche d'écriture pour éviter que « les lecteurs les plus “conservateurs” [ne] se rebiffe[nt] de l'étrangeté typographique¹⁷¹⁸ » du poème. C'est cette note qui est reproduite plus tard en guise de « préface » de l'« édition *Cosmopolis* », ainsi que de toutes les éditions ultérieures. Dès les premiers mots, Mallarmé nous met en garde sur cette particularité de la « pagination » :

J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oublîât ; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration : mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que

¹⁷¹⁸ Cité dans S. Mallarmé, « Note sur le texte *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 1318.

de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite¹⁷¹⁹.

Sans jamais démentir l'existence d'un sens, par lequel serait évaluée la qualité des lecteurs à la mesure de leur sagacité, l'auteur soutient qu'il n'est donc rien de nouveau dans le texte sinon « un espacement de la lecture » et un usage frappant des « blancs » dans la Page. Chacun de ces blancs marquerait la transition d'une image à l'autre, définissant une nouvelle forme de versification pour le poème, non pas selon la versification traditionnelle, mais selon le Vers, décrit par Mallarmé comme un ensemble de « subdivisions prismatiques de l'Idée ». C'est par cette disposition pour le moins originale que l'auteur entend nous proposer une « mise en scène spirituelle exacte »¹⁷²⁰, encourageant une interprétation à plus haut sens de la lettre du texte qu'il s'agira de déchiffrer.

Malgré la difficulté que nous pouvons avoir à le comprendre, Mallarmé ne fait pas vraiment mystère de la façon dont il entend qu'on lise, concrètement, son poème. Si les images, suggérées par les mots ou groupes de mots, se situent « à des places variables », leur dispersion n'en reste pas moins dépendante d'un « fil conducteur latent ». Or celui-ci renvoie très explicitement au titre, comme le suggère la phrase suivante : « La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. » La « phrase capitale » correspond sans doute possible à l'intitulé du poème, dont on retrouve les termes dispersés au sein du texte en caractère gras et en majuscules, dans une taille supérieure à celle de tous les autres mots.

Pour lire le *Coup de dés*, il nous faut donc relier les termes entre eux, afin d'être conduits selon la « vraisemblance » vers la conclusion du drame, la « fiction »¹⁷²¹ à laquelle Mallarmé ne renonce pas – bien que sa présence demeure allusive¹⁷²². Le lecteur est en effet contraint de le faire en s'appuyant d'abord sur la typographie et l'espacement, pour rétablir l'ordre de lecture des

¹⁷¹⁹ S. Mallarmé, *Un coup de dés* [...], *op. cit.*, n. p. Voir aussi S. Mallarmé, *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. 1, p. 391-392.

¹⁷²⁰ *Ibid.*, p. 391.

¹⁷²¹ S. Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés* [...], *op. cit.*, n. p.

¹⁷²² « Tout se passe par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. » *Ibid.*

syntagmes. C'est aussi ce que fait Gardner Davies dans *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*. Son ouvrage développe dans les moindres détails, parfois mot par mot, ce que pourrait être une lecture « rationnelle », donc syntaxique, objective et littérale, du *Coup de dés*. Ce faisant, il détermine les groupements syntaxiques en s'appuyant sur la grammaire, ainsi que sur les liaisons visuelles qui s'établissent spontanément entre les caractères de même taille ou de même graphie. À titre d'exemple, la similitude typographique entre le terme « SI » en Page VIII et les deux verbes suivants en Page IX : « C'ÉTAIT LE NOMBRE [...] CE SERAIT » encourage très fortement à considérer l'enchaînement des Pages comme la continuation d'une tournure hypothétique¹⁷²³.

La lecture s'apparente donc à une véritable mise à l'épreuve du texte, sur laquelle Mallarmé ne cesse d'insister dans la Note, multipliant les analogies (celle du prisme, des « lignes parfaites » et picturales, puis de la partition), déterminant un protocole, allant jusqu'à suggérer une lecture orale : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition¹⁷²⁴. » La façon dont nous déchiffrons le poème, en établissant des liaisons visuelles et syntaxiques entre les mots, nous renseigne donc sur le nouveau modèle poétique que Mallarmé se proposait de définir. Or la lecture du *Coup de dés* nous impose d'effectuer un travail de liaison entre des syntagmes dispersés – exactement comme nous le ferions pour identifier une constellation.

Dans ces conditions, le parallèle formel entre les constellations et les mots apparaît de manière saisissante : comme les étoiles du ciel, les mots sont distribués de haut en bas des pages de manière apparemment aléatoire, cependant que certains, perçus de loin, ressortent davantage par leur taille, leur police, leur isolement sur le blanc de la page. Symétriquement, ce sont les différences de brillance, de taille, d'importance des étoiles qui définissent les groupements des constellations. Et de fait, nous lisons le *Coup de dés* en reliant les mots entre eux pour leur donner un sens, à commencer par ceux du titre. Tout comme le Septentrion est constitué de sept étoiles principales, autour desquelles on perçoit des étoiles annexes, les mots du titre égrenés au cœur du poème permettent que se développe, autour de cette armature à la fois simple et non narrative, le drame qui doit en révéler l'origine.

Selon la Note de lecture, la fragmentation visuelle du poème est donc une contrainte interne de composition et de lecture dont le déchiffrement est programmé par le texte ; celle-ci prend tout son sens dans le cadre d'une recherche de renouvellement de la forme poétique, comme le suggère Michel Murat¹⁷²⁵. Dans la continuité des réflexions formelles de *Crise de vers*, le *Coup de dés*

¹⁷²³ Nous reproduisons une image de ces Pages selon l'édition Boniot en annexe 1, illustration n° 5, p. 709-710.

¹⁷²⁴ S. Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés [...]*, *op. cit.*, n. p.

¹⁷²⁵ M. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé, un commencement de la poésie*, *op. cit.*

propose une versification inédite, prenant au sérieux la mise en page du poème dans la redéfinition du Vers par le Rythme. C'est la qualité fondatrice de ce geste poétique à laquelle nous ramènent les derniers mots de la Note. D'une certaine façon, Mallarmé semble vouloir dépasser l'aporie qu'il avait mise au jour dans le célèbre texte critique publié dans les *Divagations* en 1897, quelques mois avant la première parution du poème. La crise poétique, depuis longtemps identifiée¹⁷²⁶, est ici présentée comme salutaire, dans le prolongement de ces deux inventions toxiques pour la versification traditionnelle que symbolise l'alexandrin : le vers libre et le poème en prose.

J'aurai toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un « état » qui ne rompe pas de tous points avec la tradition ; poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux. Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. [...] Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries¹⁷²⁷ [...].

Ce que Mallarmé entend faire avec le *Coup de dés*, si l'on en croit ces quelques lignes, c'est notamment proposer une œuvre de transition, capable de faire le lien entre la tradition poétique et son devenir, en ouvrant de nouvelles perspectives formelles. Le modèle poétique idéal était cependant déjà défini par *Crise de vers*. À bien des égards, la description de l'agencement du *Coup de dés* ressemble en effet à la célèbre définition du recueil idéal :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

Une ordonnance du livre de vers point¹⁷²⁸ innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l'auteur : or, un sujet, fatal, implique parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. [...] Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif¹⁷²⁹.

La caractéristique principale de cet « Œuvre », dont Mallarmé s'attachait à définir le « magique concept »¹⁷³⁰, est d'abord une fragmentation qui trouve une cohérence dans la structure générale de

¹⁷²⁶ Comme le montre Bertrand Marchal, *Crise de vers* reprend un certain nombre de passages issus de textes antérieurs, dont le plus ancien (l'« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil) remonte à 1886. B. Marchal, notes et variantes de « Crise de vers », [in] S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 1643.

¹⁷²⁷ S. Mallarmé, « Préface », *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard, op. cit.*, n. p.

¹⁷²⁸ Nous conservons ici la graphie proposée par l'édition Pléiade.

¹⁷²⁹ S. Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations, op. cit.*, p. 211.

¹⁷³⁰ *Ibid.*

l'ensemble. Le hasard qui guide la disposition des vers est conjuré par cette organisation formelle et signifiante (puisqu'orientée par un « sujet fatal »), révélée par des effets d'associations diverses que ménagent les qualités intrinsèques, sonores et suggestives, des mots. Le véritable poème serait donc moins celui qui s'écrit sur la page, que celui que nous inspirent les « reflets réciproques » de ces mots. Le blanc de la page est alors bien plus qu'un support : c'est un témoin des images virtuelles que peut susciter la lecture, un « poème tu » et latent que l'écriture transpose. « Parler, écrit-il encore, n'a trait à la réalité des choses que commercialement ; en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée¹⁷³¹. » Le rapport entre la poésie et la réalité, défini comme la transposition d'un chant, dépasse donc de très loin la simple reproduction en poésie d'une forme phénoménale. Elle permet notamment de comprendre quel statut le poète entend attribuer à la constellation, apparue à la suite du « coup de dés » poétique (peut-être) lancé en Page XI.

4. *La constellation, forme sans mimèsis*

Lorsque dans la lettre à André Gide, Mallarmé affirme vouloir donner au *Coup de dés* une « allure de constellation », il faut se garder d'imaginer qu'il souscrit à une forme de *mimèsis*, au sens platonicien du terme, en reproduisant les apparences de la réalité. Dans *Crise de vers*, Mallarmé prenait explicitement position :

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres¹⁷³².

Or la seule tentative critique visant à interroger le parallèle visuel entre le motif de la constellation et l'écriture est celle, en ce sens abusive, de Claude Roulet. S'appuyant sur l'analogie familière entre la forme de la Grande ou Petite Ourse et celle d'une casserole, il lui semble voir au sein du texte le profil de l'ustensile céleste dans les Pages III, X et XI¹⁷³³. Une telle transposition, qui n'éclaire pas plus l'ordre de la lecture des mots, clairement déterminé par la note, que le sens de la référence stellaire relative à la forme du texte, nous semble être en décalage avec ce qu'elle peut représenter.

¹⁷³¹ *Ibid.*

¹⁷³² *Ibid.*, p. 210.

¹⁷³³ C. Roulet, *Élucidation du poème de Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *op. cit.*, p. 103-104 et p. 144 ; voir aussi *Éléments de poétique mallarméenne, d'après le poème Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1943, p. 48.

En effet, si la forme de la constellation s'inscrit dans le poème, ce n'est ni à la manière d'un patron, ni en qualité d'idéogramme¹⁷³⁴. Le *Coup de dés* n'a pas été conçu comme une œuvre picturale, mais bien comme une tentative poétique¹⁷³⁵. L'histoire de l'édition du texte doit permettre d'écarter toute équivoque sur ce point. Dans les projets de publication finale du poème, des illustrations d'Odilon Redon avaient été envisagées ; quelques esquisses en furent préservées, dont celle de la silhouette courbe d'une sirène, probablement inspirée par le personnage de la Page VIII. Le détail est d'importance pour déterminer la place de la référence picturale dans le poème, ainsi que ses limites. Mallarmé n'avait pas l'intention d'égaliser en poésie le travail des artistes peintres. La mise en forme du *Coup de Dés* n'a donc rien à voir avec un calligramme à proprement parler ; l'objectif n'est pas de faire coexister une forme clairement lisible et identifiable avec la lettre d'un poème, comme plus tard dans les *Calligrammes* d'Apollinaire. Pour Mallarmé au contraire, il s'agit de proposer une forme poétique totalement nouvelle par laquelle l'opération de la lecture pourrait être réinventé. Prenant le risque de l'obscurité, comme à son habitude, Mallarmé nous propose avec le *Coup de dés* un jeu de hasard suggéré par le titre, dans lequel la compréhension est mise à l'épreuve.

En outre, si la référence picturale est présente, le modèle directement convoqué dans la « Note de lecture » est avant tout celui de la musique : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuite, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition¹⁷³⁶. » Il apparaît donc très clairement que l'une des ambitions les plus chères à Mallarmé était de créer une forme poétique dans laquelle seraient enfin réunis les pouvoirs de la suggestion picturale, musicale et abstraite des Beaux-Arts. C'est justement cette capacité à produire une forme d'art total que Mallarmé enviait à l'opéra de Wagner¹⁷³⁷, capable de réaliser la fusion de la musique et des Lettres, et qu'il projetait de parachever dans sa Poésie.

¹⁷³⁴ C'était notamment l'opinion d'Albert Thibaudet, un des premiers commentateurs du poème, qui y voyait un équivalent aux idéogrammes chinois. A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 399.

¹⁷³⁵ Cependant, cette distinction n'empêche pas que le poème ait pu être informé par certaines évolutions artistiques telles que l'Impressionnisme, comme le suggère David Scott dans *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 35-37. Voir aussi *id.*, « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, n° 59, 1984, p. 295-308.

¹⁷³⁶ La transposition du poème en partition fut notamment réalisée en 2007 par l'ensemble vocal Séquence (festival Archipel).

¹⁷³⁷ S. Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » (1885), [*in*] *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 153-159. Selon Bertrand Marchal : « Quelques mois avant de faire part à Verlaine, dans sa lettre autobiographique du 16 novembre 1885, de son rêve de Livre, cet article où se nouent les réflexions sur le théâtre, la musique, la poésie et la mythologie manifestait en tout cas, en opposant l'esprit poétique, universel et abstrait, au génie wagnérien, national et mythologique, et la rêverie d'un poète français au rêve réalisé du musicien allemand, toute la dimension d'une utopie poétique censée refondre non pas, comme le drame wagnérien, la nation allemande, mais la Cité terrestre. » *Ibid.*, p. 1622.

5. La constellation et le Mythe : une « explication orphique de la Terre »

Le projet d'une œuvre totale, nous l'avons vu, c'est d'abord et avant tout celui du Livre, « explication orphique de la terre » que Mallarmé envisageait dès 1866, à l'issue de la « crise de Tournon » dans laquelle il aurait découvert le Néant et le Bouddhisme – et donc, son athéisme¹⁷³⁸. Dans une lettre à Armand Renaud du 20 décembre 1866, Mallarmé évoquait en effet le projet d'une « synthèse », « un monde dont je suis le Dieu¹⁷³⁹ ». Ce Livre, dont le projet ne fut jamais abandonné, reposait sur un triple objectif, cosmologique, spirituel et formel. Il s'agissait de réaliser une œuvre dont la création pouvait répliquer celle de l'univers, et subsumer toutes les formes de créations possibles. Rappelons une lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, où Mallarmé la définissait :

Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode¹⁷⁴⁰.

Sur le plan spirituel, le Livre devait être mis en scène par un officiant et selon des rituels réguliers, comme une sorte de Bible. Or cette description, de même que les *Notes en vue du livre* dans lesquels apparaissent les détails de la mise en scène liturgique imaginée par Mallarmé, rappelle étonnamment le projet du Livre des Livres défini par Schlegel dans l'*Athenaeum* en 1800¹⁷⁴¹. Citons à nouveau ce passage des *Fragments*, qui peut prendre une résonance nouvelle à l'issue de notre lecture du *Coup de dés* :

C'est comme Bible qu'apparaîtra le nouvel évangile éternel, dont Lessing s'est fait le prophète, mais non pas comme livre unique, au sens habituel. Car même ce que nous appelons Bible est en fait un système de livres. Au reste, ce n'est pas là un usage arbitraire de la langue ! Ou bien existe-t-il un autre mot pour distinguer de l'idée commune du livre celle d'un Livre infini – Bible, livre pur et simple, Livre absolu ? Et c'est bien pourtant une différence de toute éternité essentielle, et même pratique, que celle qui sépare un livre comme pur moyen en vue d'un but du livre comme œuvre autonome, individu, idée personnifiée. Ce ne peut être sans quelque chose de divin, et c'est en cela que le concept ésotérique lui-même s'accorde avec le concept exotérique ; aucune idée non plus n'est isolée, mais elle n'est ce qu'elle est que parmi toutes les idées. [...] Tous les poèmes

¹⁷³⁸ Voir le chapitre 4 (p. 264-273).

¹⁷³⁹ S. Mallarmé, lettre à Armand Renaud du 20 décembre 1866, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 712.

¹⁷⁴⁰ S. Mallarmé, lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 788.

¹⁷⁴¹ Voir au chapitre 4, la p. 272.

classiques des Anciens sont liés réciproquement, inséparables ; ils forment un tout organique et ne sont, correctement perçus, qu'un unique poème, le seul où l'art de la poésie lui-même se manifeste à la perfection. De manière analogue, tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture¹⁷⁴².

De l'idée d'une œuvre unitaire et synthétique à la revendication d'un rôle spirituel de l'Art, en passant par l'opposition entre le langage essentiel de la poésie et le « journalisme » à l'œuvre dans le langage quotidien, tous les principes majeurs de la poétique mallarméenne apparaissent en germe dans ce passage de Schlegel. Que Mallarmé ait rencontré ou non le texte du philosophe allemand, ce qu'il importe de tirer d'un tel parallèle, c'est d'abord la continuité philosophique dans laquelle s'inscrit la tentative radicale du *Coup de dés*, en écho aux sources européennes du premier Romantisme. Ces sources formulent un rêve de synthèse qui guidera le XIX^e siècle jusque dans ses dernières années.

Ensuite, le rapprochement avec Schlegel permet de cerner encore mieux l'originalité de la démarche de Mallarmé en ce qui concerne la réalisation du Livre. En effet, les *Notes en vue du Livre* traduisent l'importance de l'objectif formel qui devait en gouverner la facture et la parution. Ces notes, dont la majorité a été détruite ou perdue¹⁷⁴³, mentionnent des pages entières de calcul concernant le nombre d'exemplaires, de lectures, ou les dimensions de l'ouvrage. Or ceux-ci ne sont pas sans rappeler les chiffrages des épreuves du *Coup de dés* dans la délimitation des marges ou de la taille des caractères¹⁷⁴⁴.

La question de savoir si le poème est effectivement la réalisation du Livre a suscité beaucoup d'interrogations et de prises de positions critiques, voire éditoriales¹⁷⁴⁵. Bon nombre d'éléments font effectivement songer à un parallèle entre le projet du Livre et le poème posthume tel que Mallarmé l'avait imaginé : les contraintes numériques et spatiales font penser aux *Notes*, quand la « préface » du *Coup de dés*, évoquant la lecture à haute voix, rappelle le rituel du Livre. Bien que ces parallèles soient limités, y compris par cette même préface qui réduit le poème à une tentative, le projet du

¹⁷⁴² F. Schlegel, *Ideen, Fragment*, § 95, cité et traduit dans Ph. Lacoue-Larathé et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 215-216. Le passage est également cité et commenté par G. Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, op. cit., p. 307. Selon lui, l'ambition de Schlegel d'écrire une nouvelle « Bible » est partiellement ironique.

¹⁷⁴³ Elles furent détruites par la famille de Mallarmé à sa demande, à l'exception de quelques pages qui contiennent principalement des plans et calculs. Une transcription de ce qu'il reste de ces manuscrits est disponible dans S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 947-1060.

¹⁷⁴⁴ Les épreuves corrigées de la version non publiée de 1898 attestent l'importance de ces chiffrages. On sait également grâce à Bertrand Marchal que le manuscrit fut rédigé sur un cahier aux pages quadrillées (voir « Le manuscrit de l'édition définitive » dans la notice des *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 1, p. 1321).

¹⁷⁴⁵ M. Ronat, « Le "Coup de dés", forme fixe ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, 1980, vol. 32, n° 1, p. 141-147 ; voir aussi S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, éd. mise en œuvre et présentée par Mitsou Ronat, réalisée par Tibor Papp, Paris, Change errant / d'atelier, 1980.

Livre ne fut jamais abandonné. Il ne peut qu'avoir nourri les recherches poétiques conjointes de Mallarmé. Dans ces conditions, le *Coup de dés* imaginé comme une forme poétique à part entière, radicalement nouvelle et capable d'égaliser dans son effet, par une « mise en scène spirituelle exacte », la dimension sacrée de tous les arts réunis en adoptant une « allure de constellation », répond dans une certaine mesure à cette ambition, qui était avant tout celle du « Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres¹⁷⁴⁶ ».

À ce titre, l'importance de la thématique des astres comme motif mythologique et spirituel a été depuis longtemps identifiée par la critique, et en particulier par Bertrand Marchal¹⁷⁴⁷. Comme on l'a vu, les poèmes de Mallarmé présentent une image récurrente, celle de la mort du soleil, dans le cadre d'une opposition métaphorique entre le jour (celui de l'Azur mensonger, dont le bleu atteste le vide du ciel déserté par la divinité) et la nuit étoilée, moment de l'expérience esthétique et, par extension, spirituelle. Prenant à son compte la définition du mythe par les spécialistes de la mythologie comparée tels que Müller ou Cox, Mallarmé aurait défendu l'idée que le langage détient le pouvoir d'élaborer des récits fondateurs ; or ces récits mythiques sont capables de souder les communautés par le lien culturel, tout en proposant une explication, même fictive, de la formation de l'univers et de son ordre. C'est à partir de cette idée qu'il aurait conçu le Livre, « explication orphique de la Terre¹⁷⁴⁸ », réunissant par la poésie la valeur cosmologique, cosmogonique, esthétique, et politique des mythes de l'Antiquité. Le soleil destiné à s'éteindre chaque soir serait pour Mallarmé à l'image de ces dieux morts, dont le Christ fait désormais partie, et qu'il nous faut remplacer par une nouvelle forme de transcendance, ou plutôt par un nouvel idéal immanent¹⁷⁴⁹.

En prolongement de cette analyse, l'image la plus adéquate de cette forme nouvelle pourrait être la constellation, lumière de la nuit spirituelle dans laquelle le XIX^e siècle se trouve plongé, en particulier pour la génération de Mallarmé marquée par le triomphe de la science et l'essor du matérialisme. On se souvient à cet égard de ce qu'écrivait le poète sur les constellations dans le texte « Conflit », ou même sur les étoiles dans « Pan » : contrairement au soleil, avatar de tous les dieux morts des mythologies païennes et de la religion chrétienne, contrairement à la lune qui n'en est que le double surexploité dans l'iconographie obsolète du Romantisme, les constellations sont l'image d'une fixité, d'une pérennité du cycle des mondes, mais surtout, de notre positionnement réel au sein de l'univers. Le soleil, dont la course servit longtemps d'argument en faveur du géocentrisme, est un signe trompeur dans « l'azur » qui désespérait le poète trente ans plus tôt¹⁷⁵⁰. Parce qu'elle porte en elle la marque du hasard, sans pour autant cesser de nous guider, la

¹⁷⁴⁶ S. Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 714.

¹⁷⁴⁷ B. Marchal, *La Religion de Mallarmé, op. cit.* Voir notamment p. 103, p. 186-188, et p. 341-346.

¹⁷⁴⁸ S. Mallarmé, lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *ibid.*, vol. 1, p. 788.

¹⁷⁴⁹ B. Marchal, *La Religion de Mallarmé, op. cit.* Voir notamment p. 261-262 et p. 279.

¹⁷⁵⁰ S. Mallarmé, « L'Azur », *Poésies*, [in] *Œuvres complètes*, vol. 1, p. 645-645.

constellation de l'étoile Polaire incarne peut-être un rapport plus juste au cosmos, dans lequel la contingence et l'ordre ne se contredisent pas, mais concourent à la création, jusque dans leur mort qui donnera naissance à de nouvelles étoiles. Comme le rappelle Henri Mondor, certaines confidences faites par le poète à François Coppée confirment cette valeur de la constellation par opposition aux deux astres majeurs, et à la lune en particulier. Voici ce qu'écrivit Coppée dans son journal le 19 juillet 1869 :

Mallarmé devient plus fou que jamais. Je reparlerai de lui et longuement. Cet exquis insensé en vaut la peine. Mais je note ici la meilleure folie d'hier soir. La lune le gêne. Il explique le symbolisme des étoiles, dont le désordre dans le firmament lui paraît l'image du hasard. Mais la lune, qu'il appelle avec mépris "ce fromage", lui semble inutile. Il rêve sérieusement un âge plus savant de l'humanité où on la dissoudra très facilement par des moyens chimiques. Un seul point l'inquiète : la cessation des marées, et ce bouleversement rythmique de la mer est nécessaire à sa théorie du symbolisme du décor humain. Hélas ! hélas ! pauvre raison humaine¹⁷⁵¹ ...

Analysant le motif de la constellation dans le *Coup de dés*, nous ne prétendons pas avoir trouvé ici une énième clef du poème, ni clore la discussion. Cependant, cette image envisagée dans une perspective à la fois formelle et abstraite, rejoint le thème plus général de la beauté idéale, symbolisée par la constellation. L'apparition finale du septentrion nous laisse supposer qu'elle a pu être atteinte, même virtuellement, sous une forme poétique et en dépit du hasard, alors que la puissance négatrice de ce dernier (« Rien n'aura eu lieu que le lieu ») menaçait de la réduire à néant.

En ce sens, le *Coup de dés* nous semble bien participer d'une poésie totalisante et cosmologique telle que la rêvait Mallarmé après la crise de Tournon. Comme il l'écrit à Villiers de L'Isle-Adam, le 24 septembre 1867 : « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers¹⁷⁵². » Mallarmé ne découvre pas la solution de cette crise en 1897, mais peut-être que le *Coup de dés* manifeste une des formes de la résolution du conflit entre la pureté et la contingence, dont le titre mentionne la permanence en convoquant le thème du Hasard. Le titre du poème n'est donc probablement pas un aveu d'échec du programme de l'œuvre à venir (car sinon, pourquoi l'écrire ?) mais, au contraire, la confirmation triomphante d'un dépassement du danger de l'insignifiance. L'évidence de cette réussite, c'est le sentiment esthétique qu'on ne manque pas d'éprouver, en reconstituant les images au fil de notre lecture, reliant un à un

¹⁷⁵¹ F. Coppée, *Journal manuscrit, autographe, de quelques pages* (Coll. H. M.), cité par H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1941, p. 329. L'anecdote, relayée par Maupassant dans un article du *Gaulois* du 17 août 1884, est rapportée par Fabureau (*Stéphane Mallarmé, son œuvre*, La Nouvelle revue critique, Paris, 1932, p. 25) et rappelée par Q. Meillassoux, *Le Nombre et la sirène, op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁵² S. Mallarmé, lettre à Villiers de L'Isle-Adam du 24 sept. [1867], *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 1, p. 724.

des fragments du sens toujours pressenti, sans cesse redécouvert, comme en témoigne le renouvellement ininterrompu des lectures et « décryptages » qui ont été faits du poème depuis cent ans.

Les exemples donnés par les œuvres de ces trois auteurs (Cazalis, Ghil, Mallarmé) et leurs continuateurs (Berge, Vincent) ont montré combien les innovations portant sur la forme des poèmes pouvaient être guidées par la cosmologie, voire inspirées par les structures de l'univers ou par les réalités de la science. Leurs œuvres anticipent certaines hardiesses du siècle suivant, et les univers langagiers et typographiques de Ghil ou de Mallarmé sont de bons exemples de cette prise de distance avec les canons du genre. Dans le cas de Cazalis, l'ambition de renouvellement poétique est peut-être réalisée en termes moins radicaux, mais elle n'en est pas moins réelle. Les fragments du *Livre du néant* tiennent à la fois de la pensée, du poème en prose et du *conchetto* par leur caractère discontinu. Or ce n'est peut-être pas un hasard si ces trois auteurs en quête de formes nouvelles abordent tous, de façon plus ou moins directe, la question de la narration. Pour Mallarmé, le récit n'a pas droit de cité en poésie – mais il le tolère sous une forme essentielle qu'il appelle la « fiction » ; pour Ghil, l'épopée est une forme idéale qu'il s'efforce d'adopter pour l'*Œuvre* en gestation ; Cazalis, sans s'en expliquer, alterne stases et réflexions philosophiques, avec des fragments de narration poétique dans la lignée des *Petits poèmes en prose*.

Dans une optique totalement différente, il existe dès le début du XIX^e siècle des poèmes narratifs remarquables, racontant les aventures de personnages hors du commun situées dans des espaces sidéraux ou interplanétaires. S'intéresser à ces textes dont on a, pour la plupart, perdu la mémoire, permet d'interroger sous un autre angle une des potentialités formelles de la poésie cosmologique : parce qu'elle concerne des figures héroïques ou héroïsées, des demi-dieux antiques aux savants modernes, elle s'accommode des structures narratives, au moment où beaucoup prétendent que l'épopée a perdu la partie. C'est sans compter le succès d'un sous-genre voisin, qui n'eut pas vraiment de suite au-delà du XIX^e siècle : le roman cosmique versifié.

Chapitre 11

Voyages poétiques en utopies extraterrestres :

les poèmes-récits astronomiques à la fin du XIX^e siècle

Honorable lecteur,

Lis avec confiance ce récit d'un voyage très extraordinaire que tu feras peut-être toi-même un jour ; car, puisqu'on dit qu'ici-bas tout arrive, pourquoi pas aussi dans les autres mondes ?

V. Vernier

(*L'Étrange voyage*, 1883)

En 1886, dans l'Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil, Mallarmé proclame l'irréconciliable opposition entre la « poésie pure » et « l'universel reportage¹⁷⁵³ », cet usage commun et superficiel de la langue contre lequel devrait s'élever la parole poétique. Comme le fait remarquer Dominique Combe, l'auteur exclut donc du genre poétique une catégorie esthétique plus générale, celle du « narratif », propre au récit¹⁷⁵⁴. La même année, pourtant, paraît aux éditions Alphonse Lemerre un long poème majoritairement narratif d'environ 250 pages, *Le Bonheur*, par Sully Prudhomme. Trois ans auparavant, était publié un autre poème deux fois plus volumineux, *L'Étrange voyage* de Valéry Vernier, que Théophile Gautier qualifiait de « roma[n] en vers » – comme toutes les publications de l'auteur. En plein essor du roman d'anticipation¹⁷⁵⁵, ces deux poèmes narratifs dont l'action se situe sur d'autres planètes véhiculent à travers leurs personnages les messages de philosophies humanitaires.

¹⁷⁵³ « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains. / À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ? » S. Mallarmé, Avant-propos au *Traité du verbe*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 677-678.

¹⁷⁵⁴ Voir D. Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 9-16.

¹⁷⁵⁵ Incidemment, 1886 est également l'année de parution de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam.

La parution quasi simultanée de ces trois textes nous semble représenter de façon exemplaire les tensions qui traversent le genre poétique vers la fin du XIX^e siècle, sur la question des formes licites et des missions du genre. De fait, la poésie, définitivement entrée en « révolution¹⁷⁵⁶ » au milieu du siècle, s'impose plus que jamais la recherche de nouvelles voies, de formes ou d'enjeux inédits. Dans ce cadre, certains poèmes fondés sur un imaginaire cosmologique rencontrent des modèles voisins ou concurrents, à commencer par l'utopie ou le roman d'anticipation, et celui d'imagination scientifique.

Comme le montrent les travaux récents du projet ANR consacré au roman d'anticipation¹⁷⁵⁷, ce dernier contribue au développement d'une culture visuelle spécifique qui accompagne les représentations d'autres mondes ou d'autres temps pour la génération de Jules Verne ou de Méliès, mais aussi pour les années à venir. Ce genre se définit par une ambition d'envisager l'avenir de l'humanité sur la base de connaissances scientifiques actuelles, mais aussi de projeter des espérances ou des craintes politiques par une vision rétroactive du présent – procédé récurrent des récits de voyage, ainsi que des utopies ou des dystopies¹⁷⁵⁸. Parallèlement, la littérature d'imagination scientifique¹⁷⁵⁹ s'inspire de la science pour anticiper l'avenir en s'appuyant parfois sur la description d'autres mondes¹⁷⁶⁰. La vulgarisation savante, en plein essor vers la fin du XIX^e siècle, favorise le développement de ce genre parfois considéré comme de la « paralittérature¹⁷⁶¹ ».

Par ailleurs, les multiples reconfigurations politiques depuis l'épisode révolutionnaire semblent encourager la persistance de récits utopiques projetés dans d'autres espaces du cosmos, depuis les prophéties humanitaires de Fourier jusqu'aux récits annonciateurs de la science-fiction. En effet, la cosmologie est fréquemment convoquée comme le point de départ ou comme l'objet de ces récits,

¹⁷⁵⁶ Nous employons ce terme en référence à la « Réponse à un acte d'accusation » de Victor Hugo : « J'ai pris et démolé la bastille des rimes. / J'ai fait plus : j'ai brisé tous les carcans de fer / Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer / Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales ; / [...] Qui délivre le mot, délivre la pensée. » *Les Contemplations*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 2, p. 498. Le poème date de 1854 (*ibid.*, p. 1381).

¹⁷⁵⁷ ANR « Anticipation », « Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIX^e siècle (1860-1940) », dir. Claire Barel-Moisan (2014-2019).

¹⁷⁵⁸ Pour une analyse des enjeux liés à l'utopie et son lien avec l'élaboration d'un « idéal » dans le contexte du Romantisme, nous renvoyons à nouveau à l'étude de C. Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres à la France révolutionnaire*, op. cit.

¹⁷⁵⁹ L'expression est notamment employée par Jean-Jacques Bridenne (*La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Dassonville, 1950) et réapparaît sous la plume de Daniel Fondanèche (*La Littérature d'imagination scientifique*, Paris, Rodopi, 2013).

¹⁷⁶⁰ Selon Fondanèche, ces récits préfigurent le genre de la science-fiction, qui serait apparu au début du XX^e siècle. Cependant, la question de savoir à quelle date le genre de la science-fiction fut inventé ne fait pas consensus. La critique emploie également le terme de « merveilleux scientifique » pour évoquer la tradition dont est issue la science-fiction moderne. Sur ce point, voir S. Fontaine, *Poètes de l'imaginaire*, Dinan, Terre de Brume, 2010, p. 487-490.

¹⁷⁶¹ Voir D. Fondanèche, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.

dans le prolongement des précurseurs principaux de ce sous-genre. Après Lucien de Samosate et son *Histoire véritable* (vers 180), Cyrano de Bergerac écrit un récit de pérégrination interastrale parodique au milieu du XVII^e siècle, *L'Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil*. Au même moment, des hypothèses cosmologiques nouvelles sont parfois défendues sous la forme de fictions, telles que le *Dialogue* de Galilée ou le *Songe* de Kepler¹⁷⁶². Au XVIII^e siècle, Swift, Voltaire, Mercier, Restif de la Bretonne s'y livrent à leur tour¹⁷⁶³, et ouvrent la voie aux récits sur d'autres mondes au XIX^e siècle¹⁷⁶⁴, avec *Lumen* ou *Stella* de Camille Flammarion, mêlant fiction et apprentissage. Dans la très grande majorité des cas, une ambition didactique et / ou politique semble motiver le choix d'un drame situé en sol extraterrestre, s'appuyant sur un décalage spatial maximal pour la mise en scène de récits utopiques ou dystopiques.

La présence du thème cosmologique dans les poèmes narratifs de Sully Prudhomme ou de Vernier est d'autant plus logique qu'il est un leitmotiv de certains modèles récents, tels qu'*Éloa* de Vigny (1824) ou *La Chute d'un ange* de Lamartine (1838). La persistance de ces formes se heurte cependant à des critiques de plus en plus affirmées à l'encontre du poème narratif, entretenant des rapports ambigus avec le genre de l'épopée qui semble s'essouffler à la fin du XIX^e siècle¹⁷⁶⁵. Dans

¹⁷⁶² Sur le rôle épistémologique de la fiction chez les savants, voir F. Aït-Touati, *Contes de la Lune : essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011.

¹⁷⁶³ D. Fondanèche, *La Littérature d'imagination scientifique*, op. cit., p. 29-54.

¹⁷⁶⁴ Voir le volume collectif *Voyages imaginaires et récits des autres mondes*, textes réunis par E. Courant, mis en ligne le 19 octobre 2017 sur *Fabula / Les Colloques*.

¹⁷⁶⁵ La question des rapports entre l'épopée et le roman est un vieux débat, qui prolonge celui de la définition du genre épique. Barthes, par exemple, suppose un lien de continuité de l'une à l'autre (*Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 127). Plus récemment, d'autres voies critiques tendent plutôt à les disjoindre (J.-M. Paquette, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires*, Laval, Département des littératures de l'Université de Laval, avril 1971, vol. 4, n° 1, p. 9-38), ou à confronter l'épopée à d'autres catégories génériques telles que le « Poème » (D. Combe, « De l'épopée au "Poème" », loc. cit.). D'autres encore réconcilient épopée et roman en employant la catégorie plus large de « l'épique », qui pourrait s'appliquer aux deux genres (voir A. Foglia [dir.], « L'épique », *Romantisme*, op. cit., 2016/02, n° 172). Au XIX^e siècle, la définition même de l'épopée n'est pas figée. Elle correspond tantôt à des textes fondateurs de cultures nationales, tels que l'*Odyssée* ou le *Rig Véda*, tantôt à des poèmes narratifs longs faisant le récit d'actions héroïques, voire par métaphore à toute forme d'action héroïque. La question du lien entre les débats relatifs au genre de l'épopée et le sujet astronomique au XIX^e siècle mériterait sans doute un travail spécifique, que nous espérons mener dans le cadre d'un article en préparation. Nous ne traiterons pas de cette question dans ce chapitre pour plusieurs raisons. La première est que Sully Prudhomme ou Vernier ne revendiquent pas cette catégorie générique pour les poèmes étudiés ici : l'un parle plutôt de « poésie philosophique », et l'autre de « roman en vers ». La seconde est que les choix formels explicitement exprimés par les deux auteurs sont en décalage avec les débats contemporains relatifs à l'épopée. Ils portent plutôt sur les difficultés propres à la poésie scientifique, comme on le verra. En centrant notre analyse du *Bonheur* ou de *L'Étrange voyage* sur la question de l'épopée, nous aurions couru le risque de plaquer sur ces textes des problématiques étrangères à leur genèse, comme à leur réception. Pour ces raisons, nous nous appuyons en priorité sur la catégorie du poème narratif, bien que par leurs formes et leurs thèmes, les deux ouvrages jouent avec les catégories de l'épique, voire se rapprochent des « épopées humanitaires » étudiées par Léon Cellier (*L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, op. cit.). Lorsque nous employons le terme d'épopée, nous faisons référence à la définition du genre qu'en donne un grand nombre d'auteurs et critiques du XIX^e siècle : des récits versifiés fondés sur des événements historiques fondateurs, narrants des actions héroïques,

le contexte d'un essor du genre romanesque, dont participent les récits d'anticipation de Villiers de L'Isle-Adam ou de Verne, plusieurs choix formels peuvent constituer une voie novatrice pour la poésie cosmologique, si ce n'est pour le genre poétique lui-même. À travers les longs textes de Sully Prudhomme, Vernier et bien d'autres¹⁷⁶⁶, le second XIX^e siècle se signale comme le moment où tente d'émerger une forme de poésie de science-fiction – qui ne parviendra pas à s'imposer face au genre romanesque.

D'une certaine façon, comme Flammarion encourageait le décloisonnement des disciplines et des discours en faveur d'une astronomie ouverte sur l'imaginaire (par exemple en empiétant sur celui de la poésie dans *Les Merveilles célestes*, ou du roman avec *Lumen*¹⁷⁶⁷), certains poètes prennent au sérieux l'injonction hugolienne du mélange des genres¹⁷⁶⁸. *Le Bonheur* se présente donc au lecteur du XIX^e siècle comme un récit versifié, un poème philosophique, et un poème scientifique. Quant à *L'Étrange voyage*, par une pratique habile du pastiche, il semble relever de tous les modèles associés à la poésie du ciel, sinon de tous les genres. Ces textes appartiennent donc à une catégorie problématique, partagée entre plusieurs sous-genres qui connaissent un succès inédit et grandissant, les romans d'anticipation et d'imagination scientifique¹⁷⁶⁹, et d'autres modèles anciens (Lucrèce) ou dépassés (Lamartine¹⁷⁷⁰). Nous emploierons pour cette catégorie l'expression de poèmes narratifs ou de « poèmes-récits », dans le prolongement des études de Jean-Yves Tadié¹⁷⁷¹.

caractérisés par leur longueur, la portée de leur ambition, mais peut-être irréalisables dans la poésie contemporaine. Pour une étude plus générale de l'épopée au XIX^e siècle, nous renvoyons le lecteur à l'abondante bibliographie sur ces questions (voir au chapitre 10, la n. 1629, p. 539).

¹⁷⁶⁶ Voir notamment *Star ou ψ de Cassiopée* par Defontenay, ou *Le Poème humain* de Rousselot (que nous avons abordé au chapitre 6, p. 387 et suivantes). Nous revenons sur l'ouvrage de Defontenay à la n. 1855 (p. 615).

¹⁷⁶⁷ Voir au chapitre 2, les p. 63-65.

¹⁷⁶⁸ Selon Michel Sandras, qui parle de « roman versifié », le mélange du poétique et du narratif ou de la prose est un trait caractéristique de l'époque : « [C]e siècle ne cesse de rendre plus indécises et plus problématiques les frontières entre la prose narrative et la poésie : le roman-poème, le récit poétique, le poème en prose témoignent de l'entrée de la poésie dans la prose – tandis que le vers prosé, le poème en prose baudelairien et le vers libre font entrer la prose dans la poésie. » M. Sandras, « La "prose d'art" selon Gustave Lanson », *Littérature*, n° 104, 1996, p. 116.

¹⁷⁶⁹ À ces genres principaux, nous pourrions également ajouter le récit de voyage qui, comme l'a bien montré Anne-Gaëlle Weber sur un corpus européen (notamment romanesque), affronte une exigence de renouvellement au XIX^e siècle (A.-G. Weber, *A beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004). Comme nous le verrons, le récit de Vernier, narrant un voyage interplanétaire, participe peut-être de façon décalée à ces redéfinitions génériques, en s'inspirant de certains modèles d'itinérance fantaisiste tels que *Le Quart-Livre*.

¹⁷⁷⁰ *La Chute d'un ange* fut considérée comme un échec dès sa parution. H. Guillemin, *Le Jocelyn de Lamartine : étude historique et critique avec des documents inédits*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 91.

¹⁷⁷¹ Dans *Le Récit poétique*, Jean-Yves Tadié entend analyser les récits qui empruntent au poème « ses moyens d'action et ses effets », dans l'idée que « [t]out roman est, si peu que ce soit, poème ; tout poème est, à quelque degré, récit » (Paris, Gallimard, 1978, p. 6-7). Si nous ne le suivons pas forcément sur tous les points, ses analyses sont précieuses pour étudier les poèmes hybrides dont il est question ici. Tadié en définit

Une analyse successive des deux textes de Sully Prudhomme et de Vernier nous permettra de vérifier trois hypothèses sur le rôle et le choix de narrations viatiques versifiées dans la représentation d'autres mondes. D'abord, celles-ci nous semblent apporter des réponses indirectes à la disqualification de l'épopée dans la hiérarchie des genres, en prenant part à l'évolution progressive de la légitimité littéraire en faveur du roman. Ensuite, quant au thème cosmologique, les poèmes-récits accompagnent à leur façon l'apparition de narrations pédagogiques dans la vulgarisation astronomique de Verne ou Flammarion, ainsi que de nouveaux sous-genres promis à un succès pérenne, tels que les romans d'anticipation ou d'imagination scientifique. Enfin, pour Sully Prudhomme comme pour Vernier, les poèmes narratifs apparaissent également comme des moyens indirects d'entrer en concurrence avec la nouvelle *doxa* de la méthode et de la vérité scientifique, au nom d'une valeur de l'expérience poétique mise en scène à travers les personnages¹⁷⁷².

I. DU DRAME PHILOSOPHIQUE AU MERVEILLEUX RÉALISTE : SULLY PRUDHOMME ET *LE BONHEUR*

1. *La poésie cosmologique narrative, une synthèse des genres ?*

Le lien entre le genre poétique et les récits de vies extraterrestres ou supraterrrestres – en particulier angéliques – est ancien. Nous l'avons vu, il se confirme dès le début du XIX^e siècle avec

les caractéristiques en étudiant les catégories majeures du récit telles que les personnages, la gestion de l'espace et du temps, analyses réversibles en faveur de ce qu'il appelle le « poème-récit », qu'il juge « supérieur au récit poétique en prose ». En effet, « [c]elui-ci ne peut pas tout dire : pour rester poétique, il doit choisir un certain type d'événements, de personnages, de temps et d'espace ; il n'est pas plus libre de sa matière que les vases liturgiques, c'est sa matière qui lui donne forme. En revanche, le poème peut tout raconter, le Transsibérien comme le Calvaire, le "pyrogène à cheveux rouges" comme "la mort des amants" : les secrets du langage donnent à la surface – et tout est, d'abord, surface – les arrière-plans qui lui manquaient. La peinture transforme le monde en tableaux ; le poème transforme le monde en poésie ; le récit poétique en prose suggère, lui, un monde poétique : la poésie de son sujet est inversement proportionnelle à celle de ses moyens. » *Ibid.*, p. 195.

¹⁷⁷² Nous aurions pu également mentionner Hugo pour *La Fin de Satan*. Cependant, le recueil est inachevé, ce qui encourage une lecture plus fragmentaire que suivie. Il est donc difficile de considérer le déroulement de la narration sans être absolument sûr de son ordre ou de sa fin, en l'occurrence inexistante. Quant au détail des poèmes de cette épopée, ils ne semblent pas vraiment concourir à un récit en tant que tel, mais s'apparentent plutôt à un recueil de textes indépendants, avec çà et là des parties narratives (voir la section « Le Gibet » consacrée au Nouveau Testament, [*in*] V. Hugo, *La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu, op. cit.*, p. 810-888). La tentative de Hugo à travers la trilogie pressentie était cependant très novatrice par son ambition de redorer le blason de l'épopée. Hugo se rapproche donc des œuvres de Sully Prudhomme ou de Vernier, mais dans une certaine mesure seulement. Notre propos n'étant pas de savoir s'il avait ou non réussi, mais plutôt de présenter des récits (voire des « romans ») astronomiques en vers clairement identifiables, nous avons choisi de ne pas développer davantage la cosmologie poétique de Hugo, précédemment abordée.

les œuvres de poètes prestigieux tels qu'Alfred de Vigny, auteur d'*Éloa* (1824), ou Lamartine avec *La Chute d'un ange* (1838). Dans un cas comme dans l'autre, la diégèse repose sur des schèmes cosmologiques spécifiques, impliquant une hiérarchie des êtres au sein de l'univers selon le degré d'élévation morale des sphères ou des planètes habitées. En effet, Vigny et Lamartine mettent tous deux en scène un être supérieur qui déchoit vers la terre, guidé par l'amour ou la miséricorde¹⁷⁷³. Parmi les raisons de la convergence du genre poétique et du thème cosmologique, l'argument narratif propre aux poèmes-récits s'ajoute aux nombreux motifs esthétiques et philosophiques précédemment évoqués, tels que la beauté intrinsèque des paysages célestes et du savoir propre à la science de l'univers, ou le lien fondamental entre les modèles cosmologiques et la question religieuse. De fait, les poèmes de Vigny et Lamartine ne sont pas exempts d'une visée démonstrative, et mettent en scène des préceptes moraux ou religieux à travers les personnages, employant les ressources du genre poétique à des fins persuasives. Un demi-siècle plus tard, écrivant à la suite de ces modèles, Sully Prudhomme semble avoir fondé en partie sur ce principe ses propres poèmes-récits, *La Justice* et *Le Bonheur*, au point d'en faire de véritables « poèmes à thèse¹⁷⁷⁴ ».

La persistance d'une poésie philosophique au sens large tout au long du XIX^e siècle s'explique par certains réflexes culturels, à une époque où il est presque attendu des grands auteurs qu'ils fassent aussi œuvre de penseurs¹⁷⁷⁵. Cette ambition générique rapproche paradoxalement le projet de certains poètes symbolistes ou d'avant-garde, parmi lesquels Mallarmé, de celui des continuateurs de l'œuvre de Lucrèce, voire de Victor Hugo, tels que Sully Prudhomme. Mais l'opposition bien réelle entre Mallarmé et l'auteur du *Bonheur* tient à deux enjeux importants pour le traitement du thème cosmologique au sein de leurs recueils : la forme, et surtout, le statut du

¹⁷⁷³ Dans *Éloa*, un ange femme se prend de pitié pour Satan ; elle est perdue par lui pour avoir voulu racheter son âme et le ramener vers les cieux. Dans *La Chute d'un ange*, Cédar s'éprend d'une mortelle, la belle Daïdha, pour qui il renonce à sa condition. Leur amour se paie d'un ensemble d'épreuves qui s'achèvent dans la mort de sa bien-aimée et de leurs deux enfants. Ces œuvres font l'objet de réécritures jusqu'à la fin du XIX^e siècle, parfois à des fins parodiques, comme la *Chute d'un ange, poème picaresque* (1898) de Louis Alles. Voir le début du Chant I : « L'auteur, comme vous le verrez, / N'a pas cette allure céleste / Qui vous prend par l'âme un mortel, / Le refait, le grise, l'élève, / Ravi, dans l'ineffable rêve / Où se goberge l'Éternel. / Mon Dieu ! Tout n'est pas Lamartine, / Musset... » L. Alles, *La Chute d'un ange, poème picaresque*, Agde, Imprimerie commerciale du Midi, 1898, p. 3.

¹⁷⁷⁴ L'expression est notamment employée par Émile Faguet en un sens péjoratif dans *Pour qu'on lise Platon*, au sujet des œuvres moralisatrices : « Pièces à thèse, poèmes à thèses et peintures à thèses sont des thèses mal présentées et des œuvres d'art gauches » (Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905, p. 284). Nous l'employons en un sens neutre, pour désigner un poème à visée démonstrative, guidé par une idée directrice. Dans le cas de Sully Prudhomme, ce terme s'applique aussi bien à *La Justice* qu'au *Bonheur*, dont les titres révèlent l'objet du discours, didactique et philosophique.

¹⁷⁷⁵ Victor Hugo écrit un volume de *Littérature et philosophie mêlées* en 1834 ; Sully Prudhomme défend la portée philosophique de la poésie, et il est perçu par la critique comme un philosophe ; etc. À l'échelle européenne, Goethe ou Schelling sont d'autres exemples de poètes faisant œuvre de philosophes. Voir D. Combe, « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *loc. cit.*

langage poétique. Pour Mallarmé, la suprématie de la Poésie, définie comme seule expression de l'Art, est indiscutable et implique un traitement symbolique et abstrait des motifs cosmologiques ; quand il s'agit de Sully Prudhomme, au contraire, les commentateurs considèrent souvent que c'est la dimension philosophique qui confère une dignité supérieure au poème comme à son auteur¹⁷⁷⁶. La science de l'univers peut donc fournir des arguments dans le cadre d'une démonstration plus générale.

En promouvant la mission philosophique de la poésie, mais aussi sa capacité à susciter les émotions du lecteur, Sully Prudhomme entend dépasser certaines critiques formulées à l'encontre de la poésie scientifique, ce que suggère la dédicace de son premier poème narratif de grande envergure. Dès 1878, en effet, Sully Prudhomme dédie un long poème intitulé *La Justice* à Jules Guiffrey, historien de l'Art. Évoquant la réception à venir de son livre, l'auteur anticipe en ces termes les reproches qu'il pourrait attirer :

Peut-être ne m'accordera-t-on pas que j'aie fait œuvre de poésie ; j'aurais toutefois fait œuvre d'art, si mes vers étaient jugés bons. [...] Selon l'opinion commune, la poésie perd ses caractères propres dès que le sujet traité cesse d'être aisément accessible aux esprits de moyenne culture. J'ai plus d'ambition pour mon art : il me semble qu'il n'y a, dans le domaine entier de la pensée, rien de si haut ni de si profond, à quoi le poète n'ait mission d'intéresser le cœur. [...] Dans cette tentative, loin de fuir les sciences, je me mets à leur école, je les invoque et les provoque¹⁷⁷⁷.

La Justice se présente en effet comme un échange entre plusieurs locuteurs allégoriques, le « chercheur » – symbole de l'humanité en quête de connaissance –, et les « voix », chargées de guider ce dernier vers la découverte d'un sens à l'univers : l'omniprésence de la Justice dans l'organisation du cosmos et de l'existence.

Or dès la dédicace, Sully Prudhomme suppose que le public prend pour acquise une définition singulière de la poésie : celle-ci doit être fondée sur une portée émotionnelle, mais aussi sur des qualités didactiques et pédagogiques, le sujet d'un poème devant être « accessible aux esprits de culture moyenne¹⁷⁷⁸ ». Convaincu que tous les sujets sont d'égale valeur – voire que les merveilles

¹⁷⁷⁶ « Quand on lit Victor Hugo, on se laisse éblouir et bercer sans éprouver le besoin d'analyser une émotion délicieuse, de critiquer les *Feuilles d'automne* au nom de la logique, ou la *Légende des siècles* au nom de l'histoire. De M. Sully Prudhomme on attend quelque chose de plus. C'est un philosophe, et sa place est marquée non parmi les disciples, mais parmi les maîtres. C'est un penseur, et il est de ceux qui restituent à ce mot devenu banal toute sa jeunesse et toute sa noblesse. » R. Frary, « Un poète philosophe. M. Sully Prudhomme », *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1888, vol. 52, p. 554.

¹⁷⁷⁷ Sully Prudhomme, *La Justice*, [in] *Œuvres de Sully Prudhomme*, op. cit., vol. 4, p. 10-11.

¹⁷⁷⁸ Ce présupposé semble guider le poème qui se présente régulièrement au lecteur comme un exposé méthodique, par exemple dans cet extrait de la « Deuxième veille. Entre espèces », prononcé par le chercheur : « Étoiles, vos regards font plier les genoux ! / L'appel de l'infini sous vos longs cils palpète ! / Mais, si sombre que soit la terre, et si petite, / Commençons par la terre, elle est proche de nous. » *Ibid.*, p. 93.

dévoilées par la science méritent particulièrement d'être magnifiées par la poésie, il prétend simplement élargir les thèmes licites pour le genre et mettre le lyrisme à leur service¹⁷⁷⁹. La force de la poésie résiderait dans une capacité à transmettre une vérité sur le monde grâce au charme de la versification. De fait, lorsque Sully Prudhomme espère une réussite artistique – à défaut d'être poétique, en hommage à son dédicataire –, il évoque seulement la valeur de son écriture et de ses vers, et non une grandeur propre au genre dont il aurait su se rendre digne.

Cette qualité intrinsèquement émotionnelle et pédagogique de la poésie, par laquelle Sully Prudhomme entend renouveler le genre de la poésie scientifique¹⁷⁸⁰, se confirme dix ans plus tard dans *Le Bonheur*, récit versifié retraçant les aventures extraterrestres de Stella et Faustus. Les deux personnages principaux de ce poème narratif sont des âmes réincarnées, unies par leur amour dans les sphères supérieures, à l'abri de la souffrance et du péché qui règne sur la Terre. Mais les « voix de la Terre », proférant des blasphèmes, parviennent jusqu'au lieu édénique où le couple est réfugié. Confronté à l'omniprésence de la souffrance dans l'univers, Faustus est en proie au doute et cherche à comprendre la cause de l'existence du mal¹⁷⁸¹. Il confronte alors les modèles cosmologiques successifs, d'Héraclite à Auguste Comte, en espérant trouver une réponse, mais la contradiction de ces systèmes ne fait qu'aggraver sa perplexité. Ni la philosophie, ni les découvertes de la science ne lui permettent de retrouver la foi, et Faustus, pris de pitié, tente de revenir sur la Terre pour secourir les hommes en leur transmettant son savoir. Mais la Nature a repris ses droits et ceux-ci ont disparu. Faustus et Stella, rongés par le remords, demandent aux forces divines un moyen de sauver l'espèce humaine. L'Ange de la mort les transporte alors dans le règne de l'Apothéose, où ils sont enfin réunis avec l'Idéal, par la Justice et la Fraternité¹⁷⁸².

¹⁷⁷⁹ Sur la valeur du lyrisme dans la poésie scientifique chez Sully Prudhomme, nous renvoyons à l'important article d'Hugues Marchal : « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », [in] Henning Hufnagel et Olav Krämer (dir.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin / Boston, de Gruyter, 2015, p. 153-173. Dans cet article, l'auteur montre comment la promotion d'un « lyrisme inquiet » dans la poésie de Sully Prudhomme permet d'« exprime[r] au nom d'une collectivité déjà informée par les sciences l'émotion née d'[une] information commune » et d'« oppose[r] ainsi au lyrisme “personnel” une subjectivité moins impersonnelle que plurielle, où le *je* est toujours une forme du *nous*, puisqu'elle entend thématiser des émotions à valeur générationnelle et sociétale ». *Ibid.*, p. 167.

¹⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 168-169.

¹⁷⁸¹ D'une certaine façon, *Le Bonheur* s'inscrit donc dans la continuité de *La Justice*, poème dans lequel les « voix » supérieures parvenaient aux « chercheurs » assaillis par le doute pour les guider. Ici, c'est Faustus qui entend les plaintes de la Terre et s'efforce d'y répondre. Nous avons vu plus tôt que le problème de l'existence du mal est un sujet d'interrogation fréquent au XIX^e siècle, en poésie comme en philosophie (voir au chapitre 3, la n. 689, p. 229).

¹⁷⁸² Dans le détail, ce long poème s'organise en douze sections, peut-être en référence au modèle de l'épopée virgilienne. Chaque section est organisée en trois grandes parties dont les titres ont une valeur narrative, mais aussi poétique et philosophique. La première partie, intitulée « Les ivresses », contient plusieurs sections qui annoncent des thématiques synesthésiques : « Saveurs et parfums » (II), « Formes et couleurs » (III), « Harmonie et beauté » (IV). La seconde, « La pensée », est plus théorique. On y trouve un exposé de « La

Bien que l'accueil du poème par la critique soit assez contrasté, il ne laisse pas indifférent. *La Revue des deux Mondes*, *Le Temps*, *Le Figaro*, jusqu'aux petites gazettes lui consacrent des articles, voire des notices entières, comme *La Nouvelle Revue*¹⁷⁸³. Un commentaire d'Anatole France, paru dans *La Vie littéraire*, résume l'un des principaux mérites que l'on reconnaît à l'ouvrage :

Il faut admirer tout d'abord la fière étrangeté de l'entreprise. N'est-ce point, en effet, un effort admirable et singulier que de déduire en vers une ample suite de pensées, de forger en cadence une longue chaîne d'idées, dans un temps où la poésie, qui semble avoir renié définitivement les vieilles formes héroïques et didactiques, se complaît, depuis trois générations, dans l'ode et dans l'élégie, et se borne volontiers, chez les épiques, à des études ou fragments d'épopée¹⁷⁸⁴ ?

À travers une critique initialement positive du poème de Sully Prudhomme, Anatole France dénonce aussi bien l'école de Delille et la poésie descriptive du siècle précédent, que la poésie sentimentale du Romantisme ou la formule des petites épopées de *La Légende des siècles*. Sully Prudhomme, en empruntant le meilleur de chacun de ces modèles, aurait relevé le défi d'écrire un poème philosophique moderne capable de renouveler le modèle lucrétien. Ferdinand Brunetière, comme beaucoup d'autres commentateurs, tire un constat similaire dans la *Revue des deux mondes* et vante la « valeur philosophique » du poème, c'est-à-dire la « constante préoccupation de science et de philosophie » qui « ne fait pas seulement une grande part de la beauté de la conception [et] une plénitude unique de sens », mais « lui a encore dicté tant de stances charmantes [...], deux ou trois des plus belles visions qui aient jamais traversé une imagination de poète »¹⁷⁸⁵.

Le choix d'un drame cosmique impliquant des êtres supraterrrestres peut donc apparaître comme la conséquence logique de trois facteurs complémentaires. Le premier concerne l'ambition philosophique qui gouverne le poème et justifie le recours à une hiérarchie des personnages et des lieux dans une diégèse fondée sur l'itinérance, comme dans les récits de voyage et d'apprentissage. Le second relève d'une prise de distance à l'égard des tentatives contestées d'épopées dans la

philosophie antique » (V), de « La philosophie moderne » (VI), et des « sciences » (VII). À travers les réflexions et les souvenirs érudits de Faustus, sont présentées toutes les théories cosmologiques et les avancées technologiques modernes dans un ordre chronologique rigoureux. Enfin, la troisième partie nommée « Le suprême essor » est essentiellement narrative et raconte successivement « Le sacrifice », c'est-à-dire le départ des âmes vers la Terre (X), « Le retour », et « Le triomphe » (XII) au moment de l'apothéose finale.

¹⁷⁸³ A. France, « La vie littéraire », *Le Temps*, Paris, 5 juin 1887, n. p. ; F. Brunetière, « *Le Bonheur* de Sully Prudhomme », *Revue des deux mondes*, Paris, 1888, 3^e période, vol. 86, p. 693-706 ; P. Gille, « Revue bibliographique », *Le Figaro : journal non politique*, Paris, 8 février 1888, p. 5-6 ; É. Julien, « Sully Prudhomme (la poésie philosophique et scientifique) », *Le Feu follet : revue littéraire*, Tulle / Paris / Cahors, 1880, p. 258 ; P. Polère, « Bibliographie », *La Vedette : politique, sociale et littéraire*, Marseille, 25 février 1888, p. 125-127 ; R. Frary, « Un poète philosophe. M. Sully Prudhomme », *loc. cit.*, p. 554-583 ; etc.

¹⁷⁸⁴ A. France, « *Le Bonheur* », *La Vie littéraire : deuxième série*, Paris, C. Lévy, 1890, p. 36-37.

¹⁷⁸⁵ F. Brunetière, « *Le Bonheur* de Sully Prudhomme », *loc. cit.*, p. 698 et 705.

poésie contemporaine¹⁷⁸⁶, Sully Prudhomme prenant acte d'un changement des définitions du grandiose dans l'imaginaire contemporain en faveur des progrès de la science. Le troisième tient au contexte d'un essor du roman d'anticipation et d'imagination scientifique, qui donne un cadre à la diégèse du poème.

En effet, sur ce dernier point, si la majorité des commentateurs du *Bonheur* soulignent l'importance de la philosophie, aucun ne semble s'interroger sur le choix de la narration et sa compatibilité avec le genre poétique. Et pour cause, car entre autres modèles de poèmes-récits, le *Bonheur* dialogue directement avec certains romans à succès ou œuvres canoniques auxquels Sully Prudhomme semble faire allusion dans le nom des personnages, tels que *Stella* ou *Faust* de Goethe¹⁷⁸⁷. La situation du poème au sein du cosmos, ainsi que celle des personnages spectateurs des beautés des systèmes stellaires, justifient donc pleinement le recours à une forme de poésie narrative.

2. Le Bonheur, un poème d'anticipation

En dépit de l'originalité de la démarche de Sully Prudhomme, un lecteur découvrant *Le Bonheur* en 1886 n'est pas entièrement dépaycé. Le déroulement du récit en particulier emprunte des catégories déjà bien balisées du roman d'anticipation, tant sur le plan de la situation spatiale que des enjeux abordés, notamment quant aux réflexions philosophiques suscitées par le déplacement de personnages au sein du cosmos¹⁷⁸⁸. En premier lieu, comme dans *Lumen*, le récit du *Bonheur* repose sur une temporalité cosmique, celle des cycles et des destinées planétaires. Deux perceptions concurrentes des époques s'affrontent : l'immobilité hors du temps de l'espace astral dans lequel sont réfugiées les âmes de Faustus et Stella s'oppose à la succession des âges rythmée par la Mort qui règne sur la Terre. Dans la section XI intitulée « Le retour », tandis que les deux héros

¹⁷⁸⁶ Voir par exemple la cinglante critique de la *Divine épopée* de Soumet par Théophile Gautier dans la *Revue des deux mondes*, *op. cit.*, avril 1841, p. 107-126. Pour Gautier comme pour d'autres critiques, Homère apparaît comme un modèle indépassable. Les poètes contemporains ne gardent souvent de l'épopée que les « défauts » du genre (la longueur, en particulier) sans parvenir à donner à leurs œuvres « cet émail indestructible qui fait durer éternellement la pensée qu'il recouvre ». *Ibid.*, p. 125.

¹⁷⁸⁷ *Stella*, tragédie publiée en 1790, est une œuvre fondée sur un drame sentimental, et dédiée à « ceux qui s'aiment ». Le prénom féminin connaît d'ailleurs une grande fortune au XIX^e siècle et apparaît dans plusieurs romans dont l'action porte sur les autres mondes ou la vie extraterrestre, tels que *Aventures d'un aéronaute parisien dans les mondes inconnus* d'Alfred Driou (1856) ou, quelques années après la parution du *Bonheur*, le « roman sidéral » *Stella* (1897) de Camille Flammarion. L'étymologie latine du prénom favorise son inscription dans le personnel extraterrestre. Dans le roman de Driou (de son titre complet, *Aventures d'un aéronaute parisien dans les mondes inconnus, à travers les soleils, les étoiles, les planètes, leurs satellites et les comètes. Croquis des phénomènes et des beautés de la nature*), Stella est le prénom d'une « jeune lunienne » (Limoges, Ch. Barbou, 1856, p. 211).

¹⁷⁸⁸ Voir *Cyrano* de Bergerac, *Les États et empires de la Lune et du Soleil*, *op. cit.* ; C. Flammarion, *Lumen*, *op. cit.* ; etc.

s'aperçoivent de la disparition des hommes à la surface de la planète, la Mort évoque la temporalité de la vie humaine, dont la fin permet le passage aux sphères astrales supérieures :

[L'homme] est loin ! Sous ce riant chaos
Dans la nuit du passé gisent épars ses os ;
Et, depuis que mon souffle en a tari la moelle,
Sur l'échelle des cieux, où le fait voyager
Sa propre conscience au poids lourd ou léger,
Ce qu'il a d'immortel fuit d'étoile en étoile¹⁷⁸⁹.

Le thème de la réincarnation des âmes dans d'autres espaces du cosmos joue ici un rôle comparable à celui de la métempsychose dans le roman de Flammarion, *Lumen* (1873) : le voyage du personnage permet la mise en scène d'une hypothèse, alors crédible, sur l'existence d'un ordre immatériel dans l'univers¹⁷⁹⁰. Dans l'avis « Au lecteur », Sully Prudhomme fait de ces spéculations le cœur de son projet poétique, sur la base d'un argument historique et métaphysique :

La prodigieuse fortune et la persistance des religions supérieures
demeureraient inexplicables si l'homme, sur son origine et sa destinée, ne couvrait
une inquiétude latente, susceptible d'être éveillée, sinon tenue sans cesse en
éveil¹⁷⁹¹.

Or cette inquiétude apparaît à tous moments dans le discours de Faustus, qui s'interroge sur les secrets de la nature et du cosmos. À travers son discours, Sully Prudhomme décrit en des termes similaires les souffrances liées à l'impossibilité d'accéder à une vérité définitive sur l'ordre du monde, en dépit de la réincarnation du personnage :

Pourtant tout l'homme en lui n'était pas satisfait :
Par moments, une vague et sourde inquiétude,
Le souci de savoir, que nul front fier n'élude,
Le mal de l'inconnu l'avait déjà hanté¹⁷⁹² [...].

Puis Faustus s'écrie :

Hé bien ! prenons-le corps à corps !
Que, terrassé par mes efforts,
Le monstre vaincu me réponde !
Que, sous le grand masque étoilé,
Je contemple en Dieu dévoilé

¹⁷⁸⁹ Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, *op. cit.*, p. 360.

¹⁷⁹⁰ On sait par plusieurs écrits de Flammarion qu'il connaissait le poète et l'avait fréquenté dans un cadre personnel. Il mentionne des échanges avec Sully Prudhomme au sujet de *Lumen* et les destinées de l'âme après la mort, dans un article de *L'Astronomie* (« J'ai eu, là-dessus [...], quelques conversations avec notre poète sur le sujet, dans sa solitude de Chatenay. » C. Flammarion, *L'Astronomie*, janvier 1917, p. 170). Il rapporte également une séance de spiritisme qu'ils auraient effectuée ensemble dans *Les Forces naturelles inconnues* (Paris, Flammarion, 1907, p. 235).

¹⁷⁹¹ Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷⁹² *Ibid.*, p. 227.

Le lien entre le doute métaphysique et l'imperfection des connaissances est un leitmotiv des poèmes scientifiques et religieux du XIX^e siècle. Celui de Sully Prudhomme ne fait pas exception, et relie dans la diégèse les secrets du monde à une révélation divine, compatible avec l'idée plus générale de métempsycose. De fait, le cosmos du *Bonheur* est naturellement hiérarchisé, chaque réveil sur un autre monde permettant le rapprochement des âmes vers l'astre central – et vers une vérité cosmologique. Le titre même du poème peut évoquer la doctrine fouriériste de la pluralité des mondes dans l'idée d'une conception ascensionnelle de la réincarnation. Au réveil de Faustus, Stella lui en fait la révélation :

« Pourquoi dans l'infini plein d'innombrables flammes,
Parmi tant de globes mouvants,
N'en serait-il qu'un seul visité par des âmes
Et peuplé par des corps vivants ?

Pourquoi seule la terre, obscure et si petite,
Aurait-elle entre tous l'honneur
De porter une argile où la pensée habite,
Où veille un souffle apte au bonheur ?

La tombe ferme un ciel pour en ouvrir un autre
Sur un astre meilleur ! Ici
Nul être dans la fange et le sang ne se vautre :
La vie humaine a réussi¹⁷⁹⁴ ! »

L'astre sur lequel leurs âmes sont réunies symbolise donc le vieux rêve humain d'un affranchissement de la condition matérielle. Le titre du poème, qui ressemble à celui d'un traité, apparaît comme le point final de ce cycle de réincarnations progressives, sinon comme l'envers du « mal-du-siècle » lié aux doutes métaphysiques du premier Romantisme.

Mais le thème de l'angélisme impliquant une superposition hiérarchique de sphères est également un motif important du roman fantastique, en particulier chez Balzac avec *Séraphîta* (1834) et, plus indirectement, *Louis Lambert* (1832) ou *Gambara* (1837¹⁷⁹⁵). Lorsque Sully Prudhomme met en scène le retour vers la Terre de deux âmes réincarnées chargées d'une mission providentielle, il adopte donc un motif diégétique doublement commun, dans les romans fantastiques et dans les premiers poèmes narratifs à succès du XIX^e siècle. Toutefois, le choix du récit dans une forme poétique permet d'exploiter toutes les ressources d'un didactisme

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 228.

¹⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁹⁵ Dans ce roman, Gambara est le nom d'un musicien et compositeur d'exception, capable de traduire les chants des anges. Cependant, il ne parvient à se faire comprendre des hommes que lorsqu'il s'avilit par la boisson et déchoit dans le règne matériel.

philosophique, les personnages servant de médiateurs et de supports pour faire l'expérience fictive de réalités cosmologiques connues ou anticipées, comme l'extinction de la race humaine ou le voyage interstellaire.

Par exemple, lorsque la Mort libère Faustus de ses questionnements métaphysiques, elle l'entraîne au cœur de l'univers ; Faustus et Stella traversent donc les différentes sphères astrales pour rejoindre le « zénith » au sein duquel ils parviennent enfin à la félicité. Or ce voyage au milieu des constellations est l'occasion d'une véritable *ekphrasis* dans le cadre de laquelle s'animent les groupements d'étoiles :

Sur leurs têtes ils voient, de vertige étourdis,
Fondre Cassiopée et le Lion grandis ;
Les polygones d'or s'abaissent, les saluent,
Glissent, puis engloutis derrière eux diminuent.
Comme un œil dilaté par une flèche éteint,
Sirius élargi n'est déjà plus distinct.
La Grande Ourse à son tour, subitement énorme,
Tombe et n'est bientôt plus qu'un point blême et sans forme.
Des Pléiades, plus vif et promptement déçu,
Le tressaillant fantôme a soudain disparu.
L'immensité fuyante offre, emporte et dévore
Andromède, Orion, d'autres signes encore,
Persée et les Gémeaux, Castor après Algol :
Le Zodiaque épars s'effondre sous leur vol !
Ils montent, étreignant la Mort qui les entraîne
Là-haut, là-haut où germe une lueur sereine ;
Et tout le peuple astral que l'homme a dénombré,
Ce qu'il nommait le ciel, sous leurs pieds a sombré.
À cette nébuleuse une autre nébuleuse
Succède, puis une autre, en la mer onduleuse
De l'impalpable éther, océan sans milieu
Dont blanchissent au loin les archipels en feu¹⁷⁹⁶ ;
Et ces brouillards lactés qu'ils n'atteignent et percent
En poudre éblouissante autour d'eux se dispersent.
Ils franchissent, après ces milliers de soleils,
De plus hauts firmaments de plus en plus vermeils,
Jusqu'au zénith où meurt l'ascension stellaire,
Où l'astre originel et dernier les éclaire
De l'aube enchanteresse, espoir de leur regard¹⁷⁹⁷.

La représentation du ciel, dans ce passage, est double. D'un côté, la référence aux constellations confère un effet de réalisme référentiel à la représentation de réalités astronomiques connues, mais

¹⁷⁹⁶ Au passage, l'accumulation dans l'évocation des nébuleuses ainsi que la métaphore maritime fait penser au poème « Le Titan » de *La Légende des siècles*, précédemment évoqué, en particulier dans la vision finale du personnage : « Il voit l'autre côté monstrueux de la terre ; [...] / Des flots d'azur, des flots de nuit, des flots d'aurore, / Quelque chose qui semble une croix météore, / Des étoiles après des étoiles, des feux / Après des feux, des cieus, des cieus, des cieus, des cieus ! » V. Hugo, « Le Titan », *La Légende des siècles*, *op. cit.*, p. 61-62. Voir le chapitre 6, p. 411.

¹⁷⁹⁷ Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, *op. cit.*, p. 372-373.

dont l'observation directe ne permet pas ce degré de précision. Parallèlement, le récit dramatise ces objets en les personnifiant et en leur attribuant un mouvement qui est, en fait, celui des personnages. Sully Prudhomme semble donc se servir de la narration pour mettre en scène une description dynamique du cosmos allant au-delà du didactisme pédagogique, registre implicitement convoqué par la liste des constellations. Le déplacement des personnages vers un « espoir de leur regard », lié à l'observation des espaces du ciel, suggère une dynamique de découverte à laquelle le lecteur peut participer, en marche vers un astre central qui réunit plusieurs mythes et hypothèses, comme l'idée d'un centre de l'univers, ou l'association du Créateur à l'astre solaire.

Or l'adoption d'une forme versifiée n'est pas un choix par défaut. La liaison établie entre la puissance lyrique du vers et la forme narrative, alliée aux enjeux philosophiques et didactiques fondus dans le récit, montre que la démarche d'écriture de Sully Prudhomme vise une œuvre totale. Il s'en explique notamment dans l'avis « Au lecteur », dans lequel il définit le lien entre poésie et philosophie tel qu'il entend l'illustrer dans *Le Bonheur*. Il ne s'agit pas d'un rapport de substitution, mais plutôt de collaboration dans le domaine de l'esthétique :

La vérité est la récompense d'une étude opiniâtre et exclusive ; la poésie, naturellement contemplative ou passionnée, ne saurait sans outrecuidance viser à supplanter la philosophie et la science. Quand parfois elle se permet d'y puiser son inspiration, sa seule excuse est d'avoir cru voir tout au fond luire les vérités dont la révélation importe le plus au genre humain. [...] [S]i la curiosité, à titre de passion, relève de la poésie, la recherche ne peut avancer sûrement sans ramper, ni aucune notion s'éclaircir sans se décolorer ; mais les grandes découvertes lui semblent si émouvantes qu'il ne se résout pas à les exclure du domaine poétique pour peu que les formules en puissent être transposées dans la langue littéraire ; il y a là une difficulté d'art qui l'attire¹⁷⁹⁸.

Le défi de cette transposition, de l'abstraction de la connaissance au pouvoir suggestif de la poésie, met en jeu la capacité du vers à dépasser la prose par le moyen d'une harmonie rythmique essentielle :

Une seule condition, en effet, s'impose essentiellement au vers, c'est de ne jamais être plat. Le vers est tenu de différer de la prose par une cadence qui n'est pas toute dans l'hémistiche et le nombre des pieds ; un vers plat n'est pas vraiment un vers, parce que l'harmonie la plus expressive, cette harmonie ailée qui ne se définit ni ne s'enseigne, en est absente. Le devoir du poète est de communiquer à son vers une beauté de forme appropriée à sa conception, mais, s'il y parvient, ce n'est plus au nom de l'art qu'on peut lui contester cette conception ; il suffit qu'elle ne déshonore pas la Muse¹⁷⁹⁹.

¹⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 136-137.

¹⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 138.

Et de fait, lorsque Brunetière propose une critique du poème, il affirme : « le souhait est d'un penseur et le rêve d'un poète ». Mais il ajoute :

Si l'exécution en avait répondu de tous points à la conception, *le Bonheur* serait un chef-d'œuvre que l'on pourrait sans doute égaler aux plus rares. [...] C'est du Delille, mais beaucoup plus savant, et d'autant moins bon. Pour vouloir être exact, le poète devient obscur ; étant précis, il est pénible ; on dirait de ses vers une mosaïque, dure et froide à l'œil, comme le sont toutes les mosaïques. Il a soumis l'indépendance native de son allure à des lois qui n'étaient pas les siennes, — qui sont peut-être contradictoires à la notion même de la poésie. [...] Car, le mot technique est rarement harmonieux, et il traîne d'ailleurs à sa suite l'expression abstraite, qui, par définition même, fait rarement image¹⁸⁰⁰.

Brunetière conclut alors au paradoxe d'une œuvre jouant sur les frontières mêmes du genre poétique :

Ce qu'au moins nous pouvons dire, c'est qu'indépendamment de la beauté de la conception et de la richesse du détail, *le Bonheur* contient, dans sa première partie, avec quelques-uns des vers les plus pénétrants [*sic*] de M. Sully Prudhomme, une des plus belles élégies de la langue française : dans la seconde, une tentative nouvelle, dont le prix est d'autant plus grand que le poète en sent lui-même tout le premier, non seulement la difficulté, mais ce qu'elle semble avoir de contradictoire à la notion même de la poésie ; et dans la troisième, deux ou trois visions auxquelles nous n'en connaissons guère dans toute la poésie contemporaine qui soient supérieures¹⁸⁰¹.

Il est vrai que Sully Prudhomme lui-même a conscience de la difficulté, comme le suggère l'« Avis au lecteur ». Dans ce texte, l'auteur exprime la crainte que son poème, à force de philosophie, empiète sur la prose et renonce à la spécificité du genre. Le recours à une versification traditionnelle, sans innovation formelle notable en dépit des professions de foi de l'auteur, peut apparaître comme un moyen prudent d'éviter cet écueil. D'une certaine manière, le choix d'un thème cosmologique et de la situation extraterrestre du drame en est peut-être un autre.

En effet, Sully Prudhomme s'appuie sur les atouts de la poésie du ciel, en particulier sur ses qualités esthétiques et sa profondeur philosophique, pour donner ses lettres de noblesse à la poésie narrative. Le choix d'une fiction mise en vers sur ce thème témoigne d'une vitalité nouvelle du poème-récit sur fond de cosmologie, un demi-siècle après les tentatives romantiques de Vigny ou Lamartine. Ce texte de Sully Prudhomme, de même que *La Justice*, relève donc de ce que Corinne Saminadayar-Perrin appelle le « merveilleux réaliste¹⁸⁰² ». Il s'agit d'un registre mixte

¹⁸⁰⁰ F. Brunetière, *loc. cit.*, p. 699-701.

¹⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 706.

¹⁸⁰² Corinne Saminadayar-Perrin définit le « merveilleux réaliste » comme un registre au confluent de la féerie et du réalisme, qui semble l'exclure au premier abord. Selon elle, le merveilleux réaliste « allie l'ambition scientifique, à tous les sens du terme, à une forme de nostalgie comparable (mais non pas

particulièrement adapté au thème cosmologique, parce qu'il permet souvent d'évoquer des réalités aux limites du représentable. Inversement, la forme narrative versifiée peut être un moyen de lutter contre la remise en cause d'un lien privilégié entre la forme poétique et le thème cosmologique, du fait de l'investissement grandissant de ce sujet par la prose destinée au grand public, dans la vulgarisation comme dans le roman. Le contexte double d'un essor du roman d'anticipation comme de la vulgarisation scientifique ne peut qu'avoir encouragé le type de composition dont relève *Le Bonheur*, interprété par certains (tels qu'Anatole France) comme une innovation à la fin des années 1880.

Pourtant, l'exemple de *L'Étrange voyage* de Valéry Vernier montre bien que les thèmes de la cosmologie et de la vie extraterrestre sont un choix thématique assez naturel dans le genre du poème-récit. Mais *L'Étrange voyage* est un cas particulier de cette pratique formelle et référentielle : s'appuyant sur le motif de l'itinérance homérique et le mode narratif dans le cadre d'une vaste construction parodique, Vernier revendique une inspiration tirée de la vulgarisation astronomique de son temps pour proposer un mélange satirique de toutes les références de la poésie du ciel, du poème philosophique à la description lyrique.

II. UNE ODYSSEE DE L'ESPACE SOUS LE SIGNE DU RIRE : VALÉRY VERNIER ET *L'ÉTRANGE VOYAGE*

En 1883, paraît aux éditions Dentu un très long poème de 476 pages intitulé *L'Étrange voyage. Dans les autres mondes*¹⁸⁰³. Il est signé par Valéry Vernier, poète aujourd'hui peu connu, mais mentionné pour un autre « roman poème » (*Aline*) dans l'*Anthologie des poètes du XIX^e siècle*, publiée par la librairie Alphonse Lemerre¹⁸⁰⁴. *L'Étrange voyage* succède à plusieurs parutions très remarquées de Camille Flammarion, source et modèle du poète : la *Pluralité des mondes habités* en 1864, les *Merveilles célestes* dans les années 1860 à 1880, et surtout, les *Récits de l'infini*, dont *Lumen. Histoire d'une âme*, paru en 1873. Ces titres illustrent trois des principaux modes d'écriture de l'astronome, qui s'incluent parfois mutuellement : le traité, l'ouvrage de vulgarisation et le roman d'imagination scientifique. Dans ce dernier cas, *Lumen* retrace la trajectoire interastrale d'une âme avec ses multiples réincarnations – ce dont Vernier, qui dédie son *Étrange voyage* à Flammarion, semble s'être souvenu. En effet, le poème de Vernier raconte les aventures du

similaire) à celle que suscite le légendaire » C. Saminadayar-Perrin, « Un merveilleux réaliste ? », [in] « Le Merveilleux », *Romantisme*, 2015, vol. 4, n° 170, p. 49-61.

¹⁸⁰³ Nous travaillons actuellement à une réédition de ce texte.

¹⁸⁰⁴ V. Vernier, *Aline, histoire d'un jeune homme. Avec un dessin de Gustave Doré*, Paris, E. Dentu, 1857. L'expression « roman poème » est de l'éditeur Alphonse Lemerre dans « Valéry Vernier », *Anthologie des poètes français du XIX^e siècle*, éd. A. Lemerre, Paris, Alphonse Lemerre, 1887, p. 208-210.

narrateur à travers les sphères du système solaire, dans lesquelles il voyage par incarnations successives. Au croisement du roman d'imagination scientifique, de la vulgarisation, du récit de voyage, et surtout de la satire, le poème-récit de Vernier est un *hapax* dans la poésie d'inspiration cosmologique de son temps, tout en se présentant au lecteur comme un condensé de plusieurs problématiques majeures liées au thème comme au genre poétique, avec une distance ironique savoureuse.

1. *L'homme et l'œuvre : le destin littéraire d'un illustre inconnu*

Valéry Vernier est le premier né de Valéry Victor Vernier et Louise Françoise van Hoonacker, mariés le 12 août 1821 à Lille. Vernier fils était né quelques années auparavant, en 1818. Si ses œuvres sont aujourd'hui tombées dans l'oubli, ce dernier faisait pleinement partie des acteurs de la scène littéraire de son temps. Son œuvre était commentée aussi bien par la presse que par de grands auteurs que la postérité a davantage retenus. Voici notamment comment *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* décrivait Vernier en 1906 :

Valéry Vernier, né à Lille en 1818 et mort il y a une quinzaine d'années, qui a assidûment collaboré à la *République française* de Gambetta, et à la *Vie littéraire*, d'Albert Collignon, où il rédigeait la chronique bibliographique, a fait de nombreux pastiches d'Alfred de Musset : voir notamment son recueil de vers intitulé *Aline, les Filles de minuit*¹⁸⁰⁵ (Paris, Charpentier, 1877). Il passe pour être le véritable auteur de l'*Ode à l'absinthe*, attribuée à Musset¹⁸⁰⁶.

De fait, ses talents de pasticheur sont abondamment illustrés par *L'Étrange voyage*. Son habileté, vantée par la critique à l'aube du XX^e siècle, est prouvée par une traduction brillante des *Poésies complètes* de Leopardi, qu'il commet en 1867. Barbey d'Aurevilly en fait un commentaire éclairant, mais peu flatteur, dans la douzième section « Littérature étrangère » des *Œuvres et les hommes* :

C'est M. Valéry Vernier qui s'est chargé de l'exécution du Marsyas italien. Il ne l'a pas écorché de la tête aux talons avec des mains d'Apollon irrité, mais il l'a moulé des pieds à la tête, avec des mains innocentes et presque pieuses, dans le plâtre d'une prose blafarde comme l'est le plâtre et d'autant plus exacte qu'elle est plus blafarde. Je ne reproche point cette pâleur à M. Valéry Vernier. Je sais qu'il aime la couleur et qu'il est capable d'en broyer. C'est un *mussetien*. Mais précisément parce qu'il est mussetien, il a pris l'ordre chez de Musset pour traduire Leopardi, vanté par son maître, ce qui, par parenthèse, a dû cruellement l'ennuyer ; car je le connais, M. Vernier... Poète, romancier, fantaisiste et sceptique, ayant dans l'esprit le je ne sais quoi de français qui répugne, non pas à la tristesse d'une

¹⁸⁰⁵ Le poème « Adieu, Muse » évoque en effet le personnel théâtral des pièces de Musset, Lisette et Clitandre, et reprend l'adresse à la déesse inspiratrice des *Nuits*. La structure liée des quatre poèmes suivants dédiés aux « Soupir[s] d'Hadrian » (« Deuxième soupir (*en mineur*) », « Troisième soupir », etc.) rappelle également la succession des *Nuits*. V. Vernier, *Aline, Les Filles de Minuit*, Paris, Charpentier, 1877.

¹⁸⁰⁶ *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, Paris, 20 août 1906, n° 1121, p. 258.

heure, mais à la lamentation éternelle, à la plainte infinie, au Jobisme à poste fixe et bête, – qui n’a pas même Dieu pour excuse, car Leopardi est athée, – comme il a dû souvent s’interrompre, M. Vernier, dans ce pensum d’une traduction de Leopardi imposé par de Musset, qui l’aurait chanté tant qu’on aurait voulu, et transfiguré en le chantant, mais qui, lui, ne l’eût pas traduit, certes ! Une fois la chose achevée, M. Vernier ne pouvait mieux se venger de l’ennui qu’elle lui avait causé qu’en la publiant¹⁸⁰⁷.

Outre la critique de la traduction – et surtout, de l’œuvre traduite –, il est intéressant de noter que Barbey évoque avec une pointe d’ironie la dette de Vernier envers Musset. À la fin du XIX^e siècle, après de nombreuses attaques sur la poésie sentimentale, Musset n’apparaît plus comme un modèle valide pour un grand nombre d’auteurs. Même dans *L’Étrange voyage*, Vernier ne semble pas totalement étranger à ce refus de la poésie personnelle qu’incarne l’auteur des *Nuits*, et si l’influence de Musset y est ponctuellement visible, c’est bien souvent à titre parodique.

Mais la critique de Barbey nous importe surtout pour l’esquisse d’éthopée qu’il formule sur Vernier : « Poète, romancier, fantaisiste et sceptique ». *L’Étrange voyage* porte la trace de ces traits, puisqu’il tient à la fois du poème, du roman, d’un produit de l’imagination digne des meilleures inventions de Cyrano, et d’une ironie à la Diogène. Dès ses premières publications, en effet, Valéry Vernier apparaît comme un auteur assez prolifique et polyvalent. Comme beaucoup, il s’illustre dans tous les genres, en commençant par la poésie. Il fait paraître plusieurs textes dans la prestigieuse *Revue des Deux mondes*, comme des « Poésies », « Préludes » et autre adresse « Aux poètes » en janvier 1857¹⁸⁰⁸. *Aline* est un premier recueil remarqué à la fin des années 1850, dans lequel on trouve plusieurs pastiches des grands romantiques. Mais Vernier est également l’auteur de vaudevilles et de comédies diverses (*La Chanson de Margot*, 1859 ; *Le Fou de province*, 1863 ; *Les Comédiens errants*, 1873, etc.). Dans tous les cas, l’humour apparaît comme un invariant de son écriture, y compris dans le genre romanesque avec *Les Femmes excentriques* (1862).

Cela n’empêche pas pour autant qu’il soit considéré comme un auteur sérieux, en particulier en matière de critique littéraire : il juge positivement la *Salammbô* de Flaubert, contre la majorité des avis contemporains ; il aide à rédiger un certain nombre de notices littéraires dans le premier tome des *Poètes français* d’Eugène Crépet en 1861, sur des auteurs peu connus tels que Passerat, Nicolas Rapin, Amadis Jamin, ou encore Reboul ; enfin, on le considère comme un philologue compétent, sur la base du remarquable travail de datation qu’il effectua pour les œuvres du poète Jean-Baptiste Chassignet (1571-1635) dans cette même anthologie. S’il n’est pas véritablement membre de communautés ou d’écoles littéraires, il est un temps proche des félibres de Sceaux et de Paul Arène, avec qui il écrit *Les Comédiens errants*. Ce sont eux qui lancent la tradition du pèlerinage félibréen à Sceaux à partir de mai 1878.

¹⁸⁰⁷ J. Barbey d’Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes*, Genève, Slatkine reprints, [1890] 1968, p. 323-324.

¹⁸⁰⁸ *Revue des deux mondes*, janvier 1857, 2^e période, vol. 7, p. 478-480.

Ces qualités expliquent qu'il fasse partie des auteurs dignes de figurer dans l'*Anthologie des poètes français du XIX^e siècle* de Lemerre dès 1887, aux côtés de Maxime du Camp ou de Théodore de Banville. Dans *Histoire du romantisme*, œuvre posthume parue au début des années 1870, Théophile Gautier vantait déjà les « romans en vers de Valéry Vernier¹⁸⁰⁹ », plusieurs années avant la publication de *L'Étrange voyage*. Enfin, Catulle Mendès évoquait ses œuvres dans le *Dictionnaire bibliographique et critique* en 1901 – ces mêmes œuvres que Sainte-Beuve avait brièvement commentées dans un article des *Nouveaux lundis* du 3 juillet 1865¹⁸¹⁰.

À bien des égards, Vernier apparaît donc comme un auteur éclectique, partagé entre plusieurs genres littéraires, mais aussi entre les milieux provinciaux et parisiens. Il est bien introduit dans les cercles littéraires de son temps, par le biais de la presse, de communautés telles que celle des félibres, mais aussi des maisons d'édition prestigieuses comme Dentu, sans jamais y appartenir clairement. *L'Étrange voyage* est une de ses dernières œuvres, et se présente comme un résumé original de ses qualités littéraires. La dimension narrative, mais aussi théâtrale, caractérise cet ouvrage dans lequel l'action est portée par l'échange entre les personnages et leur pérégrination. Le comique et la dimension parodique s'y retrouvent à tout moment, comme dans les premières publications de l'auteur.

L'Étrange voyage, paru en 1883, s'inscrit donc dans le prolongement d'autres « romans en vers » de Vernier, mais s'en démarque par l'envergure de l'ouvrage, remarquablement long (476 pages versifiées et pas moins de 11 chapitres). Il ne fit l'objet que d'une publication modeste et de fait, seulement deux exemplaires sont disponibles à la lecture dans le monde, à la Bibliothèque Nationale de France et à la British Library – ce qui le fait entrer de plein droit dans la catégorie des livres rares. Dans ce poème-récit, les réflexions sur la pluralité des mondes et la métempsychose inspirent la fiction, nourrie d'actualité scientifique et astronomique, comme un réservoir d'images et de trames narratives. Nous avons vu que nombreux sont les poèmes du second XIX^e siècle qui mêlent cosmologie et palingénésie¹⁸¹¹ – mais dans le cas de Vernier, ce motif s'inscrit dans la revendication d'une filiation littéraire singulière. En effet, le point de départ du roman est la rencontre entre le narrateur et l'âme d'un pendu, nommé Gérard dans sa vie terrestre. On y

¹⁸⁰⁹ T. Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1874, p. 379. La première édition de ce texte aux « Bureaux de l'administration du "Bien public" » remonte à 1872, mais la première parution dans une maison d'édition littéraire (Charpentier) date de 1874.

¹⁸¹⁰ C. Mendès, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900 : rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts ; précédé de Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France ; suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris, E. Fasquelle, 1903, p. 301 ; C.-A. de Sainte-Beuve, *Les Nouveaux lundis*, Paris, Calmann Lévy, 1883-1886, vol. 10, p. 187.

¹⁸¹¹ Voir le chapitre 6 (« Réincarnation et métempsychose : la temporalité évolutive du cosmos », p. 388-397).

reconnaît sans peine Gérard de Nerval, jouant ici un rôle de médiateur vers les autres mondes. Le récit des visions d'*Aurélia* semble pris au mot dans la diégèse, mais le voyage mental de Nerval dans un cosmos délirant est converti en un déplacement cohérent à travers les planètes du système solaire, où les héros découvrent des mondes fantaisistes et peuplés de créatures insolites. Rappelant la première phrase d'*Aurélia*, « Le Rêve est une seconde vie », ainsi que la fin tragique du poète, l'âme-guide se présente au narrateur en ces termes :

— Je suis celui que l'on trouva pendu
À l'escalier fangeux d'une infâme ruelle.
Je suis celui que le rêve a tué¹⁸¹².
Le cordon qui serra ma gorge, ô frère,
Le grand espoir, et non pas la misère,
Le grand espoir seul l'a noué.
J'étais Gérard : ainsi l'on me nommait sur Terre¹⁸¹³.

L'auteur complète d'ailleurs ce passage d'une note qui donne la clef du portrait, avec la date et l'adresse précise de la mort de Nerval : « Nuit du 26 janvier 1855. Dans la rue de la Vieille-Lanterne. » L'âme de l'auteur des *Filles du feu* est donc envoyée comme intercesseur auprès du narrateur, afin de le guider dans les autres mondes, un voyage commandité par un être mystérieux appelé « l'Âme Exquise ». Celle-ci aurait remarqué la pureté de l'âme de notre héros depuis la planète Vénus, et souhaiterait lui donner le privilège de s'élever encore davantage dans les hauteurs spirituelles en lui révélant les secrets de l'univers¹⁸¹⁴. Il s'agit donc d'une initiation et d'une quête à la poursuite d'un savoir cosmologique, qui culmine avec la rencontre de « l'Âme Exquise » sur Vénus. Celle-ci a lieu à mi-parcours, de façon comparable avec la rencontre du poète et de Béatrice au cœur de la *Divine Comédie*.

La structure de l'œuvre repose entièrement sur les étapes de ce voyage, de façon logique et répétitive : chaque chapitre prend le nom de l'astre visité, dans l'ordre de proximité par rapport à la Terre, de la Lune à Neptune. Les astres secondaires et de moindre envergure ne sont pas oubliés, puisque la ceinture d'astéroïdes, appelée « les petites planètes », fait l'objet du chapitre 5, et les lunes de Saturne ont leur place au chapitre 8¹⁸¹⁵. C'est une métempsychose informée par les images fouriéristes qui guide le rythme du voyage : à chaque départ, le narrateur, muni d'une serpe magique, doit couper une fleur qui mène son âme vers la planète suivante grâce à la puissance

¹⁸¹² Ce vers fait référence au célèbre commentaire de Gautier sur l'auteur d'*Aurélia* dans *Histoire du romantisme* : « Mais la main a laissé tomber le crayon, et le rêve a tué la vie. » T. Gautier, « Gérard de Nerval », *Histoire du romantisme, op. cit.*, p. 151.

¹⁸¹³ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, Paris, Dentu, 1883, p. 2-3.

¹⁸¹⁴ On a vu avec l'*Uranie* de Porry que ce type scénario est assez fréquent. Voir le chapitre 6, p. 379-381.

¹⁸¹⁵ De ce point de vue, le récit de Vernier se rapproche de ce que Frank Lestringant appelle le « récit en archipel », organisé par étapes et stations successives, et fondé sur un ensemble d'épreuves répétitives. Voir F. Lestringant, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002, p. 222-223.

attractive¹⁸¹⁶. L'âme se réincarne alors dans le corps d'un habitant de ladite planète, et s'y trouve naturellement à son aise pour visiter les lieux et en rencontrer les habitants.

Chacun des chapitres commence par une description de la planète visitée, avec de nombreux détails astronomiques transposés des ouvrages de vulgarisation classiques, en particulier de Camille Flammarion. Une rencontre avec les indigènes permet ensuite un compte rendu pseudo-ethnographique des coutumes locales, qui concurrence les meilleurs passages des romans de Cyrano. On y trouve systématiquement des descriptions du corps des personnages, de leur mode de locomotion, de leur façon de se nourrir, de se reproduire, de mourir, enfin de leurs organisations politiques et de leurs rites funéraires. Ces rencontres sont l'occasion de divers développements allant de la méditation générale sur le sens de la différence à la dénonciation politique de la vie sur Terre, sans compter de violentes satires à l'encontre des Terriens, considérés comme la dernière des races dans la hiérarchie planétaire.

Conformément à la théorie de la métempsycose, selon laquelle la survivance de l'âme permet d'accéder aux sphères supérieures du cosmos et de la connaissance, l'objectif de ces divers séjours imposés par l'Âme Exquise est de donner au narrateur le dégoût de sa planète d'origine. Celle-ci est prise en détestation par le cosmos tout entier, qui méprise ses mœurs guerrières comme son ignorance. Mars, Jupiter, Neptune, sont des planètes exemplaires dans lesquelles les habitants ont accès au savoir refusé aux Terriens. C'est vers elles que l'âme doit espérer se réincarner. C'est notamment l'avis de Phidias, réincarné en cheval sur la planète Mars, ou d'Homère, dans l'attente de l'arrivée de Hugo (qu'il considère comme son égal) sur Neptune.

Pourtant, lorsque le voyage s'achève sur cette planète, le narrateur demande à revenir sur Terre dans un esprit de compassion¹⁸¹⁷ ; le terme philosophique de la quête est en effet atteint dans la planète précédente, sur Uranus, où il rencontre l'âme de Dante. Ce dernier nie la réalité des cercles décrits dans *La Divine Comédie*, mais fait comprendre au narrateur, horrifié par les supplices décrits dans l'ultime chant de « L'Enfer », que le véritable Enfer n'est autre que la Terre. Dans le sous-chapitre intitulé « Comment l'uranien nous fit voir où est véritablement l'Enfer », l'âme de Dante en propose donc une nouvelle description :

En lisant mon Enfer, au vingt-unième chant,
Le Terrien qui se croit point grossier, point méchant,
S'écrie en comprimant son petit cœur sensible :
« Même pour des démons, c'est vraiment trop horrible. »
Ce cliron infernal le scandalise tant
Qu'il déclare l'Enfer un livre dégoûtant.
Et comment croirait-il que j'ai pris mes modèles

¹⁸¹⁶ Cet accessoire floral est une allusion évidente à l'hypothèse aromale du palingénésiste.

¹⁸¹⁷ C'est d'ailleurs également ce que cherchera à faire le personnage de Faustus dans le poème de Sully Prudhomme, *Le Bonheur*, paru trois ans plus tard.

Sur son cher globe tant vanté,
Le seul astre où l'humanité
Vit sous les répugnantes ailes
Du meurtre et de l'obscénité¹⁸¹⁸ ?

L'accès à la connaissance et la réalisation d'une justice parfaite sont présentés comme interdépendants, et sont relégués dans un lieu situé hors de l'espace et du temps terrestre. Hors du temps, en effet, car les développements didactiques sur la relativité de la perception du temps en fonction de la rotation planétaire sont présents sur chacun des astres, engageant des réflexions sur la durée d'une vie, d'un jour, d'une année martienne, saturnienne, neptunienne, etc. L'idée d'une amélioration morale de l'âme en fonction de son éloignement par rapport au centre du système solaire se trouve donc doublement justifiée, sur le plan métaphysique et narratif : une durée de vie plus longue suppose un gain de sagesse, et donc, une connaissance plus grande de la nature des choses garantie par l'expérience. Tous ces éléments contribuent à faire de la Terre la pire des planètes, sur le plan moral, politique, épistémologique, et métaphysique. Vernier prend donc à son compte un élément traditionnel de la littérature de voyage, profitant d'un décentrement imaginaire pour dénoncer la société contemporaine, ici sur le mode humoristique et plaisant dans la lignée des romans de Cyrano. Le système bancaire, les académies, la guerre, mais aussi les travers de la vie quotidienne sont fustigés, tournés en dérision, parodiés surtout, avec un talent qui ne dément pas les premiers pastiches de Musset.

Dans cette pérégrination cosmique et satirique, la dimension intertextuelle, tant vis-à-vis du discours scientifique que de la création littéraire, apparaît comme le support et le moteur principal de la narration. *L'Étrange voyage* de Valéry Vernier se présente donc au lecteur comme un *hapax* dans les poèmes cosmologiques du temps, y compris dans le genre plus restreint des poèmes-récits interastraux que Sully Prudhomme s'apprêtait à illustrer de nouveau. Mais si Vernier se démarque, c'est moins par l'originalité de son propos, ancré dans une immense quantité de références intertextuelles, que par l'ampleur de cette démarche. Au regard des multiples emprunts qu'il comporte, *L'Étrange voyage* constitue une véritable *satire*, au sens étymologique de *mélange*, dont le cadre et l'itinérance cosmiques constituent le premier mobile. Outre l'idée d'un recul astronomique du narrateur, l'intertextualité est le support d'un discours utopiste qui guide la diégèse du récit, projeté dans d'autres mondes imaginaires.

¹⁸¹⁸ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, *op. cit.*, p. 404.

2. L'« étrange voyage » intertextuel d'un pasticheur

Valéry Vernier s'est fait connaître sur la scène littéraire pour ses talents d'imitateur. Ce n'est donc pas un hasard si son poème le plus long comporte une quantité non négligeable d'emprunts et d'allusions de tous types, allant de la citation à la parodie, en passant par le pastiche ou la référence intra-diégétique. Dans *L'Étrange voyage*, ces phénomènes de filiation sont de deux ordres : certaines références ancrent le recueil de Vernier dans le présent et l'inscrivent dans une actualité scientifique et littéraire immédiate, par exemple avec les ouvrages de Camille Flammarion ; d'autres contribuent au contraire à faire du poème le dernier maillon d'une chaîne ininterrompue de récits de voyages initiatiques, cosmiques ou non, parodiques ou sérieux. Ces récits sont convoqués par l'allusion à d'autres modèles ou d'autres œuvres de la littérature antique et moderne, ou au gré des rencontres que fait le narrateur au sein même du récit, reconstituant de planète en planète le panthéon des poètes et astronomes de l'Histoire.

a) Vernier et Flammarion : une filiation littéraire et scientifique

L'auteur qui exerce la plus grande influence sur ce roman cosmique versifié est sans conteste Camille Flammarion. C'est à lui que Vernier dédie son œuvre, et il n'oublie pas de faire une allusion très élogieuse à l'astronome au milieu du palmarès d'auteurs et de savants que le narrateur rencontre dans son voyage. Étonnamment, c'est dans la bouche des plus violents contempteurs de la Terre, les Martiens, que ce panégyrique est prononcé – preuve de l'excellence du personnage qui fait seule exception à leurs yeux. Voici ce que le guide de Gérard et du narrateur sur Mars dit à son sujet :

Une gloire du télescope,
Certain jeune savant, nommé Flammarion,
(Ah ! celui-là n'est pas myope)
Vient d'illustrer sa nation
En dressant la carte complète
De notre agréable planète ;
Et pour cajoler les savants,
Ses confrères moins clairvoyants,
Il a donné leurs noms à nos plages lointaines,
À nos océans, à nos plaines.
Vos astronomes sont des gens
En vérité, bien surprenants ;
Ils accrochent partout leur lunette et leurs hommes.
Ainsi cet endroit où nous sommes
Est pour le terrestre public
Le continent de Copernic¹⁸¹⁹.

¹⁸¹⁹ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 120.

Ces quelques vers font référence à l'actualité astronomique la plus récente, puisque Flammarion venait de faire paraître, six ans plus tôt, une « Carte géographique provisoire de la planète Mars » (1877). Le *Globe géographique de la planète Mars* (1884), lui, est postérieur à *L'Étrange voyage*, à un an près¹⁸²⁰.

Mais Camille Flammarion est loin de n'être qu'une présence tutélaire servant de caution scientifique. Chacun de ses ouvrages sert de fonds aux divers chapitres, voire de modèle architectural. En effet, la succession de la présentation des planètes par ordre de proximité avec la Terre correspond au principe d'exposition du système solaire dans des ouvrages tels que *L'Astronomie populaire*, qui débutait aussi par une présentation de la Lune, directement après celle de la Terre. Flammarion, nous l'avons vu, insistait d'ailleurs sur ce choix qui lui semblait être le plus pédagogique, à rebours des pratiques traditionnelles de la vulgarisation astronomique. Il était plus logique, selon lui, d'adopter l'ordre naturel dans lequel l'humanité a découvert l'organisation véritable de l'univers¹⁸²¹. Mais à l'intérieur même du poème de Vernier, on retrouve des procédés et des éléments de présentation des planètes tels qu'ils apparaissent dans les ouvrages de l'astronome. La relativité du temps, de l'ordre des jours, de l'année, des saisons, et donc de la durée de vie sur telle ou telle planète est évoquée relativement à celle de la révolution autour du ciel et du temps de rotation autour de l'axe, en comparaison avec la temporalité terrestre. C'est notamment le cas dès la présentation de la Lune par Gérard, en réponse aux questions du narrateur :

— Combien durent les nuits dans le monde lunaire ?
— Quatorze fois autant que durent sur la Terre
 Le jour et la nuit à la fois.
 — Ciel ! une nuit d'un demi-mois !
— Quatorze jours trois quarts, frère, pas davantage.
Console-toi d'ailleurs ; ici le paysage
Dramatique et puissant, d'un cachet sans pareil,
Est moins splendide à voir éclairé du soleil
 Qu'aux rayons de la pleine Terre¹⁸²².

¹⁸²⁰ Nous reproduisons cette image dans l'annexe 1 (illustration n° 7, p. 712). On trouvera également une image de la « Carte d'ensemble de la planète Mars » par Schiaparelli (illustration n° 6, p. 711), reproduite dans un ouvrage de Flammarion sur *La Planète Mars et ses conditions d'habitabilité*, ainsi qu'une photographie de l'auteur, présentant un « globe de la planète Mars », vraisemblablement à Juvisy (illustration n° 8, p. 713).

¹⁸²¹ « De toutes les vérités que l'astronomie nous révèle, la première, la plus importante pour nous et celle qui doit nous intéresser tout d'abord, c'est sa révélation relative à la planète que nous habitons, à sa forme, à sa grandeur, à son poids, à sa position et à ses mouvements. C'est par l'étude de la Terre qu'il convient aujourd'hui de commencer l'étude du ciel, car en réalité c'est la situation de notre globe dans l'espace et ce sont ses mouvements qui ont fondé l'astronomie ancienne, et c'est à la connaissance exacte de notre planète que l'astronomie moderne nous conduit. » C. Flammarion, *L'Astronomie populaire*, op. cit., p. 4. Ce modèle transparait également dans « Abîme », de Victor Hugo (voir le chapitre 8, p. 472).

¹⁸²² V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 11-12.

Or ce passage est directement transposé du chapitre sur les « conditions d’habitabilité de la Lune », dans *L’Astronomie populaire* :

[...] [S]ur ce singulier petit monde, les jours et les nuits sont près de *quinze fois plus longs* que sur le nôtre. La révolution et la rotation de la Lune sur elle-même, relativement au Soleil, étant, comme nous l’avons vu, de 29 jours 12 heures 44 minutes, c’est-à-dire de 709 heures en environ, telle est aussi la durée totale du jour et de la nuit sur ce monde étrange : le jour proprement dit, du lever au coucher du soleil, dure 354 heures, et la nuit autant ; le soleil n’emploie pas moins de 177 heures pour élever de l’horizon oriental jusqu’à son point culminant à midi, et autant pour continuer son cours en descendant jusqu’à l’occident. Quelle longueur de jour ! Et jamais un seul nuage pour tempérer l’ardeur de ce soleil sempiternel¹⁸²³ !

Tout, jusqu’à l’insistance étonnée de l’astronome marquée par l’italique est traduit par le poète, à travers le mode exclamatif. Vernier se contente de simplifier les données chiffrées, traduisant les heures en journées (354 heures équivalent en effet à une durée de quatorze à quinze jours). Par ailleurs, l’omniprésence de la lumière du soleil se transforme en bénédiction – contrairement à l’avis de Flammarion sur l’habitabilité des astres, mais conformément à la théorie de l’organisation hiérarchique des planètes. La dénomination de la ceinture d’astéroïdes par l’expression « les petites planètes » est également empruntée à leur présentation dans *L’Astronomie populaire*. Dans *Les Mondes imaginaires et les mondes réels*, Flammarion envisageait même une vie extraterrestre sur leur sol, dans le chapitre 9 intitulé « Astronomie des habitants des petites planètes¹⁸²⁴ ».

Enfin, Vernier ne se contente pas de s’appuyer sur les œuvres de l’astronome : il convoque également celles du Flammarion romancier. L’une des « petites planètes » que Gérard et le narrateur visitent tour à tour s’appelle donc Lumen, en référence au roman homonyme du savant :

Nos âmes filent vers Lumen
Autre curieux spécimen
D’un joli morceau de planète.
Son nom lui vient, dit la chronique honnête,
Du titre d’un ouvrage écrit chez les Terriens
Par ce Flammarion dont la naissante gloire
Menace fortement d’effacer la mémoire
Des chercheurs d’astres plus anciens¹⁸²⁵.

L’importance de Flammarion comme caution littéraire transparaît dans une référence possible au titre complet des *Mondes imaginaires* : *Les Mondes imaginaires et les mondes réels. Voyage astronomique dans le ciel, et revue critique des théories humaines, scientifiques et romanesques*,

¹⁸²³ C. Flammarion, *L’Astronomie populaire*, op. cit., p. 179.

¹⁸²⁴ C. Flammarion, *Les Mondes imaginaires et les mondes réels. Voyage astronomique pittoresque dans le ciel, et revue critique des théories humaines, scientifiques et romanesques, anciennes et modernes, par les habitants des astres*, Paris, Didier et C^{ie}, 1865, p. 88.

¹⁸²⁵ V. Vernier, *L’Étrange voyage*, op. cit., p. 246.

anciennes et modernes, par les habitants des astres. En effet, ce titre dans toute sa longueur semble définir par anticipation le programme de *L'Étrange voyage*. Outre la référence à la pérégrination, la double caractérisation adjectivale, « astronomique » et « pittoresque », s'applique particulièrement bien à l'œuvre de Vernier, de même que l'idée d'une exposition éclectique des mœurs des habitants interplanétaires. Sur Mars, Vénus, Neptune comme dans toutes les autres planètes, on rencontre de grands savants (Herschel sur Saturne, Le Verrier sur Neptune), mais aussi des figures majeures de la littérature (Virgile, George Sand, etc.), qui contribuent à la compréhension de la structure du monde et constituent l'étrange population des astres visités. Chacune de ces figures raconte sa vie antérieure et livre au narrateur une pièce du puzzle cosmique, avant la rencontre décisive avec l'Âme exquise. Or, en choisissant ce titre, Vernier, à la suite de Flammarion lui-même, s'inscrit également dans la tradition très ancienne du voyage inter-stellaire et satirique, remontant à l'Antiquité de Lucien.

b) Lucien, Rabelais, Cyrano : les grands modèles

Par la multitude des références qu'il convoque directement ou indirectement, Valéry Vernier a fait de son poème le condensé de tout un imaginaire de la poésie du ciel et du récit interstellaire. Ces allusions ou reprises extrêmement nombreuses semblent avoir guidé les aspects majeurs de l'écriture du texte : son titre, sa structure fondée sur le motif de la pérégrination, plusieurs épisodes ou personnages, enfin certains choix stylistiques, apparentés tantôt à des pastiches, tantôt à des appropriations plus lâches de procédés connus. Sur le plan formel en particulier, les trois sources d'inspiration majeures de Vernier semblent avoir été Lucien, Rabelais et Cyrano.

En effet, le poème de Vernier est très visiblement tributaire des récits de voyages imaginaires des siècles précédents. Outre la référence à Flammarion, le titre *L'Étrange voyage* évoque également les *Voyages extraordinaires* de Lucien¹⁸²⁶. Quant à la structure du poème lui-même, en plus d'une dimension satirique et politique commune, elle rappelle aussi celle du *Quart Livre* de Rabelais, qui fait le récit d'une errance épisodique d'un lieu à un autre, et dans lequel de nombreux personnages symbolisent les travers de l'humanité. Mais le motif plus spécifique du voyage interplanétaire fantaisiste renvoie à *Icaroménippe*, puis aux *États et empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac. Dans les deux cas, le narrateur ou le personnage principal parvient à se déplacer dans d'autres sphères par divers expédients fantaisistes (ailes de rapaces pour Ménippe, machines diverses pour Cyrano). Il y découvre des êtres plus ou moins bienveillants qui le renseignent sur l'ordre du monde, et sur celui de la Terre. Dans le roman de Lucien, c'est Empédocle qui apparaît à

¹⁸²⁶ En moyen français, l'adjectif *étrange* est également un synonyme d'*extraordinaire*.

Ménippe et lui apprend comment regarder la Terre avec l'œil de l'aigle, en dépit de son éloignement. La petitesse de la planète, ainsi aperçue depuis son satellite, remet cruellement en question l'orgueil de ses habitants¹⁸²⁷. Ce thème est repris avec exactitude par le narrateur de *L'Étrange voyage* lors du passage sur Mercure, dans le chapitre « De la force du Soleil sur Mercure et de l'effet que me produisit la vue de la planète Terre » :

« Ah ! je ris en pensant à nos gens de la Terre
Quand des rimeurs la troupe austère
Veut leur peindre leur astre en des vers orgueilleux,
Et s'escrimant à qui mieux mieux,
Atteint les froids sommets du style pédantesque.
Tantôt c'est un ballon énorme, gigantesque,
Affrontant de son vol harmonieux et sûr
Le gouffre sacré de l'azur ;
Tantôt c'est un vaisseau qui cingle
Par les champs de l'éther comparés à des flots,
Majestueusement. Et vu d'ici, c'est gros
Comme la tête d'une épingle¹⁸²⁸. »

Dans les années 1880, ce constat est depuis longtemps un lieu commun des ouvrages de vulgarisation astronomique ; mais dans l'œuvre de Vernier, il est enrichi par une satire frontale des poèmes cosmologiques relevant du registre lyrique. La métaphore nautique, ainsi que la double qualification adjectivale « énorme, gigantesque » et le substantif « gouffre », ne sont pas sans rappeler l'univers cosmologique de Hugo¹⁸²⁹.

Or la dégradation de la suprématie de la Terre, réduite à ses justes proportions au sein du cosmos, est causée par un acte de contemplation qui s'apparente à une épreuve. Depuis le promontoire lunaire ou martien, le narrateur de *L'Étrange voyage* regarde sa planète d'origine avec un recul optique et philosophique salutaire, comme Ménippe dans le roman de Lucien. Depuis la Lune, en effet, Ménippe ne voit que meurtres, crimes et larcins sur la Terre. Quant au narrateur du poème-récit de Vernier, il assiste à un concile de Martiens qui font un constat similaire et condamnent la Terre pour ses mœurs dépravées et guerrières. De façon plus indirecte, le narrateur des *États et empire de la Lune et du Soleil* présente également les mœurs des peuples d'autres planètes comme des exemples à suivre, et fait de la Terre un parfait contre-modèle. Vernier, quant à lui, utilise la description d'une communauté idéale sur Vénus pour dresser une violente

¹⁸²⁷ Ménippe : « Et d'abord, figure-toi que tu vois la Terre toute petite, je veux dire bien moins grande que la Lune. » §12, Lucien de Samosate, *Icaroménippe ou le Cosmonaute*, trad. G. Lacaze, [in] *Histoires vraies et autres œuvres*, Paris, Le Livre de Poche, p. 125.

¹⁸²⁸ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 79.

¹⁸²⁹ Voir le « Voyage de nuit », poème de Dieu écrit en 1855 : « Mais, ô Dieu ! le navire énorme et frémissant, / Le monstrueux vaisseau sans agrès et sans voiles, / Qui flotte, globe noir, dans la mer des étoiles, / Et qui porte nos maux, fourmillement humain, / Va, marche, vogue et roule, et connaît son chemin ; / [...] Et l'on sent bien qu'on est emporté vers l'azur. » V. Hugo, « Voyage de nuit », *Dieu*, [in] *Œuvres complètes*, op. cit., p. 777.

dénonciation de la situation politique et sociale de son temps. Enfin, certains détails donnés par Lucien ou Cyrano sur les populations locales réapparaissent dans *L'Étrange voyage*. Dans *l'Histoire véritable*, le narrateur décrit notamment la façon dont meurent les habitants de la Lune : « Quand un homme vieillit, il ne meurt pas, mais se dissipe comme une fumée et se change en air¹⁸³⁰. » Chez Vernier, le même procédé apparaît dans les coutumes de Saturne exposées au chapitre 9, « Comment on meurt dans Saturne » : les âmes vieillissantes se glissent volontairement dans une sorte de chaudron plein d'eau bouillante exhalant « une odeur de chair cuite assez appétissante, et leur âme s'échappe en fumée tandis que leur corps se dissout¹⁸³¹ ». De même, les habitants d'Uranus meurent en se jetant dans un tertre d'où s'échappe une « buée argentée et brillante », et dans lequel ils sont foudroyés par l'électricité :

Leurs atomes désagrégés
S'échappent par une ouverture,
Et de tout lien dégagés,
Errent au gré de la nature¹⁸³².

Au moment de l'entrée dans le lieu où est orchestrée la fin de vie, une comparaison culinaire rappelle l'odeur agréable des chaudrons de Saturne, le narrateur ajoutant : « Et, comme pains au four / On entre deux par deux¹⁸³³. »

Ce rapport d'allégeance évident à l'égard des grands auteurs de voyages interstellaires n'est d'ailleurs pas seulement intertextuel : il est aussi intratextuel, puisque c'est Cyrano lui-même qui se propose de guider Gérard et le narrateur sur Saturne, planète sur laquelle il est le maître d'une île merveilleuse. Brisant l'usage du roman à clef, il se fait immédiatement reconnaître :

Je fus de Cyrano Bergerac, et non pas
De Bergerac, ainsi que l'on disait là-bas¹⁸³⁴.

Pour sa plus grande joie, il apprend du narrateur que « le sieur des Bois-Clairs a tenu sa promesse¹⁸³⁵ » et a fait publier son ouvrage après sa mort.

Enfin, le tuilage intertextuel sur lequel repose le « roman en vers » de Valéry Vernier transparait dans certains choix stylistiques qui dépassent le simple pastiche. En effet, la forme du « roman en vers », et surtout le choix du vers libre, peut apparaître comme un hommage à la pratique poético-narrative de La Fontaine, hypothèse renforcée par un titre de chapitre dans la section consacrée à Saturne. La fable « Le pêcheur et les petits poissons » de La Fontaine devient, dans *L'Étrange*

¹⁸³⁰ Lucien de Samosate, *Histoire véritable*, *op. cit.*, §23, p. 246.

¹⁸³¹ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, *op. cit.*, p. 357.

¹⁸³² *Ibid.*, p. 431.

¹⁸³³ *Ibid.*, p. 433.

¹⁸³⁴ *Ibid.*, p. 361.

¹⁸³⁵ *Ibid.*

voyage, « Le pêcheur et les petits Saturniens ». Nul apologue dans ce passage, mais une description très étrange de la façon dont naissent les Saturniens, prenant d'abord la forme de têtards que l'on pêche dans une marmite de gestation,

Comme chez vous la ménagère,
Le dimanche, au coup de midi,
Avec une grande cuillère
Tire du pot le bœuf bouilli¹⁸³⁶.

Dans d'autres sections, la langue du XVII^e siècle apparaît au détour de formules archaïsantes, comme l'emploi de l'adjectif indéfini dans l'expression « certain jeune savant » (au sujet de Camille Flammarion) – tournure si souvent employée par La Fontaine pour introduire un personnage¹⁸³⁷. Plus directement, plusieurs sous-chapitres du roman de Vernier sont des pastiches de fables ou de contes lafontainiens, comme « Les trois galants, la prude et le chien Médor », histoire racontée par l'âme de Rabelais : réincarné en chien, ce dernier aurait été battu à la place de la femme d'un mari cocu. Les réincarnations en animaux, sur Terre ou dans d'autres planètes, sont d'ailleurs fréquentes dans *L'Étrange voyage*, et ne sont pas sans rappeler avec facétie le personnel des *Fables*. Ainsi, le narrateur rencontre son ami fidèle réincarné en chien sur Vénus, et apprend de l'âme de George Sand le plaisir qu'elle eut à devenir chamois dans une autre vie sur la Terre.

L'ensemble de ces références intertextuelles, généralement parodiques, permet au poème-récit de s'intégrer avec distance dans une tradition révéree, tout en révélant un aspect fondamental du style de Vernier, le brillant pasticheur salué par la critique. De fait, ce style s'apparente à la combinaison amusante de ceux de tous les grands auteurs, doublée d'un jeu explicite sur les sources entre parodie et allégeance dans le cadre d'un roman à clefs sans mystère, où surgissent tour à tour les grands auteurs et savants aux sources de l'inspiration du poète. Paradoxalement, à la lecture, l'originalité de Vernier n'en ressort que davantage, à travers les cibles de ces parodies complices, qui servent parfois à de sévères dénonciations. Avec *L'Étrange voyage*, vaste récit d'une itinérance cosmique et comique, Vernier semble avoir trouvé une voix à l'intersection de celle des autres pour mener les combats de son temps, notamment contre le monopole de la science « sèche » du positivisme, et en faveur d'une société plus juste révélée dans l'utopie extraterrestre.

¹⁸³⁶ *Ibid.*, p. 353-354.

¹⁸³⁷ On se souvient, notamment, de l'incipit de la fable « Le Renard et les raisins », « Certain Renard gascon, d'autres disent normand » (J. de La Fontaine, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 124). On pourrait encore citer « L'Enfant et le Maître d'école » : « Dans ce récit je prétends faire voir / D'un certain sot la remontrance vaine » (*ibid.*, p. 59) ; « Les Frelons et les Mouches à miel » : « Devant certaine Guêpe on traduit la cause » (*ibid.*, p. 62) ; « Testament expliqué par Ésope » : « Un certain homme avait trois filles » (*ibid.*, p. 100) ; « L'Homme et l'Idole de bois » : « Certain Païen chez lui gardait un Dieu de bois » (*ibid.*, p. 151) ; etc.

3. *Les mondes de L'Étrange voyage : une cosmologie de combat*

a) Cosmologie contre astronomie officielle : la victoire de l'imaginaire

Dans la majorité des poèmes astronomiques que nous avons rencontrés, les modèles savants sont ceux qui appartiennent au rang des grands découvreurs reconnus par les institutions du savoir, tels que Copernic, Galilée, Newton, Herschell, ou plus récemment, Le Verrier. Il n'est donc pas anodin qu'en 1883, Valéry Vernier choisisse au contraire pour figure tutélaire de son poème-récit l'astronome vulgarisateur Camille Flammarion, renvoyé de l'Observatoire par Le Verrier lui-même – rappelons-le – après la publication de *La Pluralité des mondes habités* (1862). De plus, le choix d'un récit de voyage interstellaire plutôt qu'un poème scientifique didactique peut également faire le lien entre une tradition de la réflexion sur la question de la pluralité, remontant aux *Entretiens* de Fontenelle, et des considérations très actuelles, nourries par d'autres définitions de la méthode et des missions de la science astronomique. En effet, le narrateur du poème de Vernier semble aborder chacune des planètes visitées comme s'il avait sous la main les ouvrages de Camille Flammarion, et en particulier *La Pluralité des mondes habités*, dans lequel l'astronome imagine les conditions d'habitabilité de chacune des planètes connues du système solaire. Flammarion déduit l'existence d'extraterrestres et leurs caractéristiques en appliquant aux autres mondes une sorte de théorie des climats informée par les découvertes géologiques et physiologiques les plus récentes, le tout en tirant les conséquences de la notion darwinienne d'évolution des espèces en conformité avec les contraintes d'un lieu donné.

Reprenant à son compte les hypothèses de Flammarion pour en faire le support de son récit, Vernier prend directement position pour une forme de cosmologie dans les marges, incompatible avec l'astronomie officielle représentée par Le Verrier. Les données scientifiques, mathématiques, sont présentes, mais elles sont secondaires dans la diégèse, y compris lorsqu'il s'agit de présenter les planètes. On peut comprendre en effet que Vernier n'ait pas voulu alourdir la fiction et le vers de calculs fastidieux, comme Flammarion s'en défendait lui-même dans *l'Astronomie populaire*¹⁸³⁸. Mais le choix de Vernier en faveur d'une cosmologie spéculative et imaginaire est rendu explicite

¹⁸³⁸ « Loin d'être une science isolée et inaccessible, l'Astronomie est la science qui nous touche de plus près, celle qui est la plus nécessaire à notre instruction générale, et en même temps celle dont l'étude offre le plus de charmes et garde en réserve les plus profondes jouissances. Elle ne peut pas nous être indifférente, car elle seule nous apprend où nous sommes et ce que nous sommes ; de plus, elle n'est pas hérissée de chiffres, comme de sévères savants voudraient le faire croire ; les formules algébriques ne sont que des échafaudages analogues à ceux qui ont servi à construire un palais admirablement conçu : que les chiffres tombent, et le palais d'Uranie resplendit dans l'azur, offrant aux yeux émerveillés toute sa grandeur et toute sa magnificence ! » C. Flammarion, *Astronomie populaire*, *op. cit.*, p. 2.

par l'apparition d'Urbain Le Verrier dans le défilé de personnages extra-mondains. Il est tourné en ridicule par l'Âme Exquise sur la planète Neptune, qui en fait le portrait en ces termes :

Certaine âme demeure ici dont le renom
Est encore assez grand sur Terre,
C'est celle du savant qui s'élança d'un bond
Au sommet de la gloire austère
En découvrant Neptune inconnue aux Terriens.
Les chiffres firent tout, et la lunette rien,
Dans cette célèbre trouvaille.
L'auteur en fut si fier qu'il ne vit plus, dès lors,
Chez les calculateurs personne de sa taille ;
Et quand le trépas l'eut mis hors
De la terrestre confrérie,
Il gagna vite sa planète chérie,
Comptant s'y faire nommer roi.
Mais des rois par ici ! Ce légume n'y croît ;
Et l'astronome en fut pour sa folle espérance.

Neptune, néanmoins, lui semble un doux séjour.
C'est son astre de préférence,
Et l'on dit qu'il n'est pas un jour
Qu'il ne conte en détail, à toute oreille ouverte,
Sa glorieuse découverte¹⁸³⁹.

Lorsque, Le Verrier paraissant, Gérard évoque la possibilité qu'un « jeune étudiant » anglais (John Couch Adams) ait découvert la planète huit mois avant lui¹⁸⁴⁰, l'astronome est pris d'un accès de fureur, qui rappelle son caractère irascible, bien connu des lecteurs :

L'homme aux calculs fut pris d'une colère noire.
— Je voudrais voir, dit-il, qu'on touchât à ma flotte !
L'autre¹⁸⁴¹, douce, répond : « — Flétrir de tels lauriers !
Ne vous emportez pas, mon maître ;
Si sir Adams était dans notre astre, peut-être
Vous le verriez, vous le verriez. »
L'homme s'enfuit, et la troupe de rire
De l'ex-savant officiel¹⁸⁴².

Outre le calembour sur le nom de l'astronome, l'ironie du discours de l'Âme Exquise achève de décrédibiliser la figure de Le Verrier, platement requalifié par le narrateur comme « ex-savant officiel ». Or ici, l'adjectif est employé en un sens clairement péjoratif. La science *officielle* est présentée comme un contre-modèle, en comparaison avec la figure de savants visionnaires héroïsés, tels que Flammarion. Les découvertes et le discours de la science, mais aussi ses débats

¹⁸³⁹ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 467-468.

¹⁸⁴⁰ C'est une hypothèse connue et notamment répandue par Flammarion dans *L'Astronomie populaire*, op. cit., p. 586.

¹⁸⁴¹ Il s'agit de l'Âme Exquise qui accompagne les personnages.

¹⁸⁴² V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 468.

méthodologiques internes, semblent donc avoir informé la fiction du poème-récit de Vernier, qui met en scène à travers ses personnages une forme d'adhésion explicite à d'autres définitions de la science de l'univers. Si l'auteur de *L'Étrange voyage* ne renonce pas totalement au didactisme, comme en témoignent les présentations initiales systématiques des astres visités, il contourne les écueils d'une certaine poésie scientifique et didactique réduite à l'exposition plaisante et savante de vérités qui lui sont extérieures, imposées par une science officielle¹⁸⁴³ : contre l'astronomie de position égotiste pratiquée à l'Observatoire, Vernier choisit la cosmologie spéculative de Juvisy ; contre le débat sur l'existence des beautés naturelles de la science, et surtout, contre la simple exposition des savoirs et des découvertes, son « roman en vers » marque le triomphe de l'imaginaire, vecteur d'un apprentissage amusant, et surtout secondaire face au plaisir de la fiction.

La référence à Flammarion n'est donc pas simplement textuelle, elle est aussi épistémologique : Vernier semble défendre un rapport ludique au savoir. Le mélange assumé d'une certaine précision scientifique avec l'imagination la plus débridée constitue le fonds humoristique d'un ouvrage partiellement ironique. Le court liminaire adressé « Au lecteur » témoigne de l'esprit dans lequel il fut écrit :

Honorable lecteur,
Lis avec confiance ce récit d'un voyage très extraordinaire¹⁸⁴⁴ que tu feras peut-être toi-même un jour ; car, puisqu'on dit qu'ici-bas tout arrive, pourquoi pas aussi dans les autres mondes ?

Cette narration, je l'ai écrite en vers, afin que les passages qui auront eu l'heur de te plaire, tu te les graves mieux dans la mémoire ; en vers libres, pour t'éviter l'ennui d'un rythme monotone.

Ne t'offense pas du mal que tu y entendras dire de la Terre, pas plus que si tu l'avais quittée il y a une heure, ou des siècles.

Réjouis-toi, car voici les portes des planètes sœurs de la nôtre, et celles de leurs lunes, ouvertes, si tu le veux bien, à ta jeune et vieille âme vagabonde¹⁸⁴⁵.

Paradoxalement, Vernier semble donc reprendre le crédo d'une versification didactique, comme si son récit exprimait la vérité, voire servait à une révélation, les « portes des planètes » s'ouvrant pour le lecteur initié. Mais au regard de l'œuvre en son entier, l'annonce est pour le moins ambiguë : en effet, si certains passages font bien référence aux connaissances réelles qu'on pouvait avoir des planètes dans les années 1880, ces savoirs ne sont que le prétexte de développements fictionnels farfelus. Quant à la morale du récit, loin de tout didactisme, elle semble être donnée dans un esprit proche des récits de voyage de Rabelais. Les leçons philosophiques de Gérard au

¹⁸⁴³ On a vu cependant qu'il existait aussi une poésie scientifique dissidente, s'affranchissant de ces savoirs institués. Voir l'exemple d'Auburtin, au chapitre 2 (p. 91-94).

¹⁸⁴⁴ Cette formule n'est pas sans évoquer le nom de la collection créée par Hetzel pour les romans de Jules Verne, les *Voyages extraordinaires*.

¹⁸⁴⁵ *Ibid.*, n. p.

narrateur, si elles sont énoncées par un personnage de marque, n'en sont pas moins relativisées par la dimension très ouvertement parodique d'une grande majorité des épisodes. À la manière du *Quart-Livre*, ce caractère ironique permet d'ouvrir très largement le champ des interprétations possibles.

Cependant, ces éléments n'empêchent pas qu'une forme d'astronomie sérieuse occupe une place importante dans le récit, non seulement dans sa structure épisodique – le narrateur se déplaçant de planète en planète –, mais aussi dans le personnel convoqué au fil de la narration. Les astronomes sont des figures valorisées dans le système axiologique du roman (à l'exception notable de Le Verrier), ce qui semble concorder avec une théorie répandue de la palingénésie : la contemplation des astres élève l'âme et la prépare à l'envol vers les sphères supérieures. Comme dans *Lumen* de Flammarion, c'est le degré d'élévation de cette âme qui détermine l'astre dans lequel celle-ci est vouée à se réincarner. Une telle intention morale, inspirée par la méditation face au spectacle du ciel, permet à tout homme de se racheter et de gagner le droit à une incarnation supérieure, en dépit de ses erreurs. Dans *L'Étrange voyage*, par exemple, une âme hindoue (qui n'est encore que sur la Lune, antichambre des planètes enviées) se repent de ses anciennes croyances et trouve son salut dans l'astronomie :

J'étais un enfant de Brahma ;
Je suis mort en tenant ma vache par la queue ;
Mais, si, les yeux levés vers la coupole bleue,
Je n'avais, chaque nuit, du grand panorama
Contemplé la splendeur, étudié les mondes,
Et cru du profond de mon cœur
Que l'homme se devait guérir de toute erreur
En voyageant dans les planètes rondes,
Je serais encore à pâtre
Dans quelque bourgade de l'Inde,
Homme ou cheval, cochon ou dinde,
Tisserand ou rajah, domestique ou fakir¹⁸⁴⁶.

Aussi, dans le roman versifié de Vernier, les astronomes sont-ils bien des figures de l'excellence morale puisqu'ils poussent ce principe à leur paroxysme. Même Le Verrier parvient à se réincarner dans une des planètes les plus lointaines, c'est-à-dire les plus convoitées, en dépit de ses défauts notoires. Si cette opinion est relativement répandue dans la fiction comme en poésie¹⁸⁴⁷, la démarche de Vernier se singularise en ce qu'elle l'aborde par le détour d'un échange dans le discours rapporté de personnages témoins.

¹⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁴⁷ On la rencontre notamment chez Victor Hugo ou Marc Bonnefoy, comme un argument en faveur de l'*ethos* orphique du poète du ciel. Nous renvoyons également au chapitre 2 (« Le cas particulier de la poésie du ciel », en particulier aux p. 95-96).

Dans le même ordre d'idée, on peut lire au sein de *L'Étrange voyage* certains passages attendus d'un poème inspiré par la science de l'univers. Comme chez Delille ou Fontanes, le récit chronologique des découvertes astronomiques apparaît à divers moments, notamment lorsque le narrateur et Gérard rencontrent sur Saturne le grand astronome Herschel. Toutefois, la légèreté conférée par le discours direct permet une prise de distance discrètement parodique à l'égard de ces morceaux de bravoure de la poésie didactique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Ce recul critique est visible dans le récit que fait l'astronome de la découverte d'une lune de Saturne par Huygens :

C'était au temps fameux d'un certain roi Louis,
En l'an terrestre mil six cent cinquante-six,
Mon confrère Huygens, né dans votre Hollande,
Où tout objet reluit de propreté si grande
Qu'on s'y mire partout et qu'on n'ose marcher
Ni se servir des mains de crainte de tacher,
Le très cher Huygens avait une lunette
 Si large et longue, si bien faite
 Qu'il défiait tous les savants
De lire mieux que lui dans les astres mouvants.

Un soir qu'il observait Saturne, notre monde,
Il tressaillit soudain d'allégresse profonde,
Et descendit bien vite embrasser dans leurs lits
Sa femme, son valet, sa servante et son fils.
Et puis il remonta vers son observatoire,
 Le cœur tout enivré de gloire.
Il avait découvert un petit point brillant
 Près de Saturne flamboyant.
Ce point, c'était Titan, notre plus grosse lune¹⁸⁴⁸.

La description burlesque de la réaction de l'astronome, s'empressant de manifester sa joie par des marques d'affection indistinctement prodiguées, participe d'un registre comique général. Ce même registre permet en outre de douter du sérieux de la description de la lunette, « si large et longue, si bien faite », qui pourrait bien faire allusion au célèbre conte grivois de La Fontaine, « Les Lunettes¹⁸⁴⁹ ».

Mais si le récit témoigne toujours d'un certain recul humoristique, la contemplation des astres, sinon la pérégrination de planète en planète, est empreinte de connotations morales. Les planètes

¹⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 366.

¹⁸⁴⁹ J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 867. Dans ce célèbre conte de La Fontaine, un jeune homme épris d'une nonne se fait passer pour l'une d'entre elles lors d'une inspection du couvent par la prieure ; le « lacet » de l'amant se rompt et « saut[e] droit au nez de la prieure, / Faisant voler les lunettes tout à l'heure » (*ibid.*, p. 869). À l'appui de ce rapprochement, on note également la proximité de la femme et du valet, de même que celle de la servante et le fils, réunis dans un même hémistiche. Pour une étude diachronique sur la circulation de ces motifs, nous signalons à nouveau la thèse récente de Tiphaine Rolland, « Le “vieux magasin” de Jean de La Fontaine. Les *Fables*, les *Contes* et la tradition européenne du récit plaisant (XV^e-XVII^e s.) », *op. cit.*

sont de plus en plus raffinées à mesure que l'on s'éloigne de la Terre, dernier degré de la hiérarchie astrale ; quant au narrateur, son déplacement épouse un mouvement d'élévation qui s'accompagne d'une évolution spirituelle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'Âme Exquise entendait le faire voyager dans ces sphères supérieures, comme elle l'explique lorsqu'ils se rencontrent enfin sur Vénus :

« Et je dis à Gérard : Grand ami de mon cœur,
Il est dans l'astre du malheur,
Près du cours d'eau qu'on appelle la Seine,
Un Terrien qui me fait grand'peine.
Je voudrais le tirer de son âpre chagrin,
Qui lui fait négliger le devoir souverain
D'aspirer par l'étude à l'éternelle vie.
Si tu m'aimes, Gérard, contente mon envie ;
Arrache son esprit à ce triste sommeil ;
Essaie, en combinant les forces attractives,
De le faire aborder aux différentes rives
Des mondes de notre soleil¹⁸⁵⁰. »

Or cette doctrine de la hiérarchisation des mondes implique, par le déplacement du narrateur, une expérience à la fois littérale et métaphorique du décentrement. C'est en sortant de soi, en sortant de son monde, mais aussi de son corps, que le voyageur accède à une vision possiblement plus juste de la Terre et de son histoire. En effet, parce qu'il ne cesse de rencontrer les âmes de célèbres défunts, le narrateur est en position de juger par leurs destins les individus qui se réincarnent en d'autres êtres et au sein de planètes qui leur ressemblent. En ce sens, comme dans les romans de Cyrano, la cosmologie est le prétexte d'une anthropologie paradoxale, dénonciatrice, prenant le contrepied du système de valeurs contemporain.

b) La république interplanétaire : essai de cosmologie politique

La structure du roman de Vernier use et abuse d'un procédé classique du récit de voyage philosophique : le regard de l'étranger. C'est ce feint recul qui permet, sous couvert de fiction, de défendre indirectement certaines thèses potentiellement subversives, l'humour ajoutant un degré supplémentaire de distance. Nous avons vu que le déroulement d'un chapitre est toujours le même : le narrateur enthousiaste est transporté dans une autre sphère ; étonné, il interroge Gérard sur la planète dans laquelle ils se trouvent et sur ses habitants ; il assiste alors à des saynètes qui remettent en cause sa vision de la Terre, soit parce qu'elle est mal jugée (comme au conseil des « Marsiens »), soit parce que la planète qu'il visite lui semble infiniment supérieure à la sienne. C'est notamment

¹⁸⁵⁰ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 158.

le cas sur Vénus. Sa qualité de personnage extérieur lui permet de demander diverses informations par des questions qui guident le déroulement du récit de milieu en milieu, tandis que les rencontres agrémentent le déplacement de rebondissements inattendus.

Cependant, en dépit des inventions narratives relatives à l'existence menée par les habitants de chacune des planètes, le cosmos de Vernier reste essentiellement terrestre et anthropocentré. Il s'agit d'une des fausses contradictions du récit, puisque toutes les âmes proviennent de la Terre et que l'enjeu du poème est avant tout de proposer un discours sur la société contemporaine, ses valeurs, sa littérature, son système politique, ou ses héros nationaux. Il est donc logique que la hiérarchisation des planètes soit guidée par une idéologie du progrès, relativement commune, mais sans finalisme. À l'image du choix final du narrateur, qui décide de retourner sur Terre à la fin de son pèlerinage, le récit retourne sans cesse sur lui-même, c'est-à-dire sur une critique de notre univers référentiel.

L'Étrange voyage défend de plusieurs manières un certain nombre d'opinions et une idéologie, d'abord par le discours de personnages types. Nous avons déjà évoqué la critique de Dante, qui fait de la Terre un modèle pour le dernier cercle de son « Enfer ». Sur Vénus, on croise également un « ex-homme d'État¹⁸⁵¹ », qui plaide pour la paix à l'encontre de la guerre :

[...] Plus de guerre, jamais,
Et sous aucun prétexte : une guerre est le piège
Où l'attend l'ennemi qui sourdement l'assiège¹⁸⁵².

Un autre moyen employé par Vernier pour dénoncer les exactions terrestres consiste à mettre en scène une assemblée politique. Sur Mars, en effet, la société rassemble hommes et animaux, et lors d'assemblées journalières, tous s'associent pour dresser une sorte d'état des lieux politique des planètes. Le « marsien » qui sert de guide aux personnages principaux prend le temps de leur expliquer par quels moyens ils communiquent ainsi de sphère en sphère :

« — C'est très simple, mon cher, par le rayonnement.
De même que chez vous les dépêches sont mises
Au télégraphe, ici nous nous les envoyons
Par le moyen de la lumière,
Que chaque astre répand. C'est un intermédiaire
Dont nous nous trouvons bien pour nos relations
Et missives interastrales¹⁸⁵³. »

¹⁸⁵¹ Ce dernier s'adresse au narrateur en ces termes : « Toi qui viens de l'ancien territoire de Gaule, / Pays qui fut le mien pendant quatre-vingts ans, / Et dont je suis sorti voici fort peu de temps. » *Ibid.*, p. 214. Il s'agit probablement de Léon Gambetta, ministre de la Guerre sous la III^e République, mort en 1882 (un an avant la parution du poème).

¹⁸⁵² Ce vers peut faire référence au siège de Paris dans la guerre franco-prussienne de 1870.

¹⁸⁵³ *Ibid.*, p. 109.

Il s'agit là d'une transposition quasi littérale d'un passage de la *Théorie de l'unité universelle* de Fourier. Dans une « Leçon romantique », ce dernier écrit que

[...] les ultra-mondains communiquent très bien par télescopes et télégraphes avec les grandes planètes, Jupiter, Saturne et Soleil, dont ils reçoivent chaque jour les nouvelles, comme on reçoit à Paris celles de Londres ou de Rome¹⁸⁵⁴.

Comme nous le verrons, la référence à Fourier est loin d'être anecdotique. Cependant, à l'assemblée des Marsiens durant laquelle affluent les dépêches inter-planétaires, le narrateur a le malheur de faire remarquer que la Terre ne figure pas dans les discussions iréniques du concile. Au milieu d'une risée générale, le pauvre héros tente de faire valoir les mérites de sa planète. Seuls les sarcasmes répondent à son discours, disant assez ce que l'univers pense d'elle. Une telle opinion ne cessera d'être confirmée non seulement par les âmes réincarnées qui ne regrettent en rien leur planète d'origine, mais encore par les divers guides du narrateur, de Gérard à l'Âme Exquise, en passant par les habitants des planètes visitées.

Un troisième mode de dénonciation politique passe par l'utopie¹⁸⁵⁵. Là encore, le procédé est commun, et *L'Étrange voyage* s'appuie notamment sur le modèle de Thomas More. En effet, sur Vénus, le narrateur découvre une société rationnelle idéale, très inspirée par le fouriérisme. La proximité de discours entre le poète et le philosophe palingénésique est d'autant plus forte que, dans un cas comme dans l'autre, la cosmologie est le support d'une pensée sociale. Vernier et Fourier ne semblent différer que sur un point : la doctrine de l'inégalité. Dans la lignée d'une pensée raciale et discriminante, répandue à son époque et renforcée par une interprétation sociale du darwinisme, Vernier suppose dans ce monde idéal une bipartition entre les *blancs*, race supérieure, et les *rouges*, race inférieure et vouée au travail. Le choix de la couleur, éminemment politique, n'est évidemment pas un hasard, et distingue l'élite sociale (possiblement monarchiste) de la classe ouvrière. On

¹⁸⁵⁴ C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, op. cit., p. 192-193.

¹⁸⁵⁵ Vernier est loin d'être isolé dans cette démarche. On trouve des exemples similaires de poèmes ou œuvres hybrides attentives à proposer une vision idéalisée de l'avenir. Outre Rousselot, dont nous avons déjà évoqué *Le Poème humain*, on peut penser au roman *Star ou Ψ de Cassiopée. Histoire merveilleuse de l'un des mondes de l'espace ; nature singulière, coutumes, voyages, littérature starienne* (Paris, Ledoyen, 1854), décrite par Defontenay comme une « fantasia ». Ce récit d'anticipation inclut des « poèmes et comédies traduits du starien ». Comme Vernier, Defontenay pratique le mélange des genres et raconte un voyage imaginaire – mais contrairement à *L'Étrange voyage*, l'action de *Star* s'appuie sur un système stellaire totalement inventé. Pour une présentation et analyse de cette œuvre, voir l'article très complet de Martijn Rus, « Un voyage imaginaire aberrant. *Star ou Psi de Cassiopée* (1854) de Charlemagne-Ischir Defontenay », *Poétique*, 2009/3, n° 159, p. 325-337. Voir aussi M. Nathan, *L'Âme et les étoiles. Pluralité des mondes et métempsycozes stellaires au XIX^e siècle (1835-1864)*, op. cit. ; D. Fondanèche, *La Littérature d'imagination scientifique*, op. cit. ; N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths, R. Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, op. cit., p. 315 ; F. Sylvos, « La quête du beau dans les utopies de la première moitié du XIX^e siècle », [in] J.-L. Cabanès, *Romantismes. L'esthétisme en acte*, op. cit., p. 241 ; id., « Actualité du futur dans les anticipations et uchronies du XIX^e siècle », [in] C. Barel-Moisan (dir.), *Le XIX^e siècle face au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIX^e siècle*, actes du congrès de la SERD, 19-22 janvier 2016 (à paraître en 2018).

pourrait croire à un système inégalitaire, car les Rouges semblent contraints à produire et à fabriquer les ressources de l'entière population, tandis que les Blancs « causent ». Mais l'Âme Exquise précise qu'il n'existe ni autorité, ni propriété sur Vénus. Ceux qui désirent travailler travaillent, tandis que les autres vaquent.

« Le grand mot dans ton astre est révolution.
Ici tout est régi par la force attractive.
À l'un sourit la vie active,
À l'autre plaît l'inaction¹⁸⁵⁶. »

S'il n'y a pas nécessairement *égalité* au sens strict, il y a donc *équité*, puisque chacun mène la vie qu'il souhaite. L'égalité, à laquelle il est fait indirectement allusion à la rime du premier vers, est un concept révolutionnaire par excellence. À l'instabilité politique, Vénus substitue la « force attractive » comprise comme une loi d'amour et de libre volonté : à chacun selon sa nature. Les Rouges n'étant pas les Blancs, la société s'organise naturellement selon les facultés et les ambitions des uns et des autres.

Même s'il s'en démarque sur la question de l'égalité, le récit de Vernier reprend là encore directement certains axiomes des théories fouriéristes. Dans la *Théorie de l'unité universelle*, Fourier défend le principe d'une organisation sociale choisie et affirme que l'attraction peut résoudre non seulement le problème du pouvoir, mais aussi de la douleur qu'impose le travail. Ce dernier pourrait devenir un bonheur et un plaisir, par l'établissement d'un « code industriel attrayant » :

L'exercice de l'industrie qui fait les délices des animaux libres, castors, abeilles, guêpes, fourmis, est pour l'homme un supplice dont il s'affranchit dès qu'il jouit de la liberté. Le peuple civilisé n'aspire qu'à l'inertie, et le Sauvage dit à son ennemi, pour imprécation suprême, *puisses-tu être réduit à labourer un champ !*

[...] Voilà quel est le bonheur de l'homme, en l'absence du *code industriel attrayant* ; voilà l'effet des lois humaines et des chartes philosophiques : elles réduisent l'humanité à envier le sort des animaux industriels, pour qui l'Attraction change les fatigues en plaisirs. Quel serait notre bonheur si Dieu nous eût assimilés à ces animaux, s'il nous eût imprimé *attraction passionnée* [*sic*] pour l'exercice de tout travail auquel nous sommes destinés ! Notre vie ne serait qu'un enchaînement de délices, d'où naîtraient d'immenses richesses ; tandis qu'à défaut du régime d'industrie attrayante, nous ne sommes qu'une société de forçats dont quelques-uns savent échapper au travail, et se coaliser pour se maintenir dans l'oisiveté¹⁸⁵⁷.

La société vénusienne de Vernier réalise ce rêve de liberté dans le travail, décrit par Fourier quelques décennies auparavant. Sur Vénus, le mot d'ordre est l'entraide et la liberté dans la

¹⁸⁵⁶ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁵⁷ C. Fourier, *Théorie de l'unité universelle*, [in] *Œuvres complètes de Charles Fourier*, Paris, Anthropos, 1841-1842, vol. 3, p. 249-251.

solidarité. Il n'existe ni différenciation sexuelle, ni d'autre famille que la société. De ce point de vue, la planète réalise à la fois le rêve schopenhauerien d'affranchir l'homme de ses désirs, et celui, communiste, d'une fusion de l'être dans le corps social. L'idéal est également économique (il n'y a ni monnaie, ni propriété), écologique (la nature est l'unique véritable richesse, ainsi qu'une base architecturale comme seul lieu de vie des Vénusiens), et spirituel (la sagesse guide les actions sans avoir recours à un dieu ou à une religion).

L'auteur pousse alors l'utopie jusqu'à imaginer que l'idéal – qui correspond sans nul doute au Bonheur fouriériste – est atteint en ce monde, au point de rendre inutile toute poésie. C'est en effet ce qu'affirme l'Âme Exquise :

« Mon cher, la poésie ici n'a plus de sens.
Sur Terre elle plaît par instants,
Elle endort la douleur, elle apaise le doute.
Elle charme l'ennui de la dolente route.
Mais c'est une trompeuse, elle dupe, elle ment.
Elle vous tient captifs en votre aveuglement.
Dans mon séjour là-bas je l'appelais divine,
Quand la mort me ravit je lisais Lamartine.
J'aimais la poésie à l'exaltation.
Mais bien m'en prit de joindre à ce goût peu sévère
La plus ardente ambition
De voyager dans l'univers solaire¹⁸⁵⁸. »

Une telle affirmation, prononcée par un personnage supérieur, peut sembler paradoxale au sein du poème de Vernier. En réalité, il rejoint un aspect fondamental du « roman en vers », dont les combats ne sont pas seulement scientifiques et politiques, mais aussi littéraires. Feignant de reprendre à son compte la critique platonicienne des poètes forgers de fiction, l'Âme Exquise confirme très ouvertement la dimension parodique de l'ouvrage. La critique touche alors non seulement la poésie, mais aussi le lyrisme – cible privilégiée par l'auteur dans le palmarès des pastichés.

c) Voyage cosmico-comique et parodie littéraire

Dans *L'Étrange voyage*, nombreux sont les effets d'intertextualité, en particulier sur le mode citationnel ou parodique. Cette dimension comique intégrant d'autres modèles de poésie cosmologique apparaît comme un des intérêts majeurs du poème-récit de Vernier. En effet, la pluralité de discours convoqués au sein du poème, ainsi que la distance marquée par l'auteur à l'égard de ces intertextes, donnent une idée de la profondeur des strates référentielles liées à la

¹⁸⁵⁸ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, op. cit., p. 161.

poésie cosmologique dans l'histoire littéraire. En ce sens, il est révélateur qu'un des premiers auteurs à être tourné en dérision, Edward Young, soit un modèle paradigmatique pour le registre lyrique et sublime dans la poésie du ciel. Pour Vernier, il constitue un contre-modèle par excellence, comme le suggère un épisode se déroulant sur Mercure.

Dans cette planète, le narrateur parvient à un verger merveilleux dans lequel les arbres portent d'étranges fruits. Il aperçoit quelques Mercuriens s'en emparer en cachette. Lui-même en croque une, et se trouve emporté par un étonnant délire verbal. Il comprend qu'il vient d'être possédé par l'âme de « quelque savant rabelaisien », qui se trouvait dans le fruit¹⁸⁵⁹. Reprenant sur le mode burlesque le motif de la fureur inspirée de l'*Ion*, dans un épisode culinaire, l'auteur emploie un procédé narratif ingénieux pour donner libre cours à un ensemble de pastiches et de parodies. Lorsque, par curiosité, le narrateur croque un second fruit, il incarne l'école littéraire du Romantisme noir :

Je cueille un fruit et me mets à manger.
Quels funèbres tableaux se peignent dans ma tête !
Ô sépulcrales visions !
Aspects terrifiants de cimetières gothiques,
Clairs de lune mélancoliques !
Cloîtres jonchés de croix, pleins d'apparitions.
J'entends le vent qui pleure, une voix qui sanglote ;
Werther couvert de sang appelle sa Charlotte ;
Mille suicidés, traînant leurs désespoirs,
Passent le front caché sous d'épais voiles noirs,
Ils suivent une route affreuse, désolée,
Où de cent en cent pas s'élève un mausolée.

Inspiré par ces noirs aspects,
Je me mets à chanter de sombres élégies
Où le cyprès se mêle aux fleurs de sang rougies,
Pour composer de sinistres couplets¹⁸⁶⁰.

La mort, omniprésente dans ce passage, est évoquée dans le cadre d'un registre sublime suggéré par les interjections. Le « Ô » lyrique, notamment, implique par son caractère outrancier une prise de distance à l'encontre du stéréotype. La référence à Goethe et à son célèbre héros, incarnation du « mal-du-siècle », rappelle également certains poncifs du premier Romantisme et son état d'esprit, sans compter ses références visuelles à travers le motif du clair de lune. Or la condamnation d'un tel type de poésie est sans appel dans le discours de Gérard, dénonçant les œuvres de Young traduites par Letourneur :

¹⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 91. Dans les *États et empires du Soleil*, Cyrano évoque un procédé similaire : certains amants, transformés en arbres sur le Soleil, portent des fruits susceptibles d'inspirer amour et désir. Ceux-ci seraient à l'origine du phénomène de l'attraction. Cyrano de Bergerac, *Les États et empires des la Lune et du Soleil*, *op. cit.*, p. 280-283.

¹⁸⁶⁰ V. Vernier, *L'Étrange voyage*, *op. cit.*, p. 92.

Mon guide m'écoutait avec un froid sourire,
Et quand je fus sorti de mon triste délire,
Il cueillit au même arbre un fruit et le goûta.

Puis en colère il éclata :
« La maudite âme pleurnicheuse !
Celle de ce poète anglais,
Lugubre et fou ! La triste gueuse !
Elle est là, je la reconnais !
Elle est dans cet arbre enfermée
Et, savourant sa renommée,
Elle rumine encor ses vers,
Qui, traduits en mauvaise prose,
Chez notre peuple peu morose,
Mirent tant d'esprits à l'envers.
La plus dangereuse folie
C'est la noire mélancolie¹⁸⁶¹. »

Le discours de Gérard fait appel en creux à une poétique de la joie, qui correspond bien au parti pris par Vernier lui-même¹⁸⁶². Le passage de l'alexandrin solennel à l'octosyllabe, plus léger, témoigne de cet infléchissement. Là où l'alternance de l'un à l'autre, dans le passage précédent, relevait du registre élégiaque proche des hymnes de Lamartine, elle prend ici une valeur polémique. Vernier revendique donc une autre manière d'investir le champ d'une poésie cosmologique en prenant le contrepied de tous les modèles précédents, du poème d'itinérance cosmique dantesque à la poésie du clair de lune romantique, en passant par les registres didactiques et descriptifs de la poésie scientifique¹⁸⁶³. L'école de Young est loin d'être la seule à faire l'objet d'un détournement parodique dans *L'Étrange voyage*, mais c'est elle qui subit le démenti le plus explicite. Parmi les modèles de la poésie cosmologique comme de la littérature de voyage, Vernier prend ouvertement le parti de la fantaisie et de l'imaginaire¹⁸⁶⁴, d'abord en faisant de Nerval le guide du narrateur à

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁸⁶² Vernier imagine peut-être également un regret qu'aurait pu exprimer Nerval dans une autre vie, lui-même emporté par la « folie dangereuse » de cette « noire mélancolie ».

¹⁸⁶³ On trouve également un détournement d'une phrase des *Misérables* dans le chapitre 13 sur « Vénus », intitulé : « Où nous retrouvons Gérard et l'Apollon vénusien qui se baignait à la clarté des étoiles » : « C'était l'heure indécise où le cœur des Terriens / Sent venir la tristesse avec le froid et l'ombre, / Où le bohème souffre et porte envie aux chiens / Qui savent où trouver une écuelle abondante, / Et que jamais le feu de honte ne tourmente. / Ah ! pensais-je, là-bas, dans mon astre lointain, / Ah ! combien souffrent de la faim, / Et combien disent à cette heure : / Je n'ai ni table ni demeure, / Dont le tort fut, (entends, noble indignation !) / D'être nés pour le rêve et non pas pour l'action. » V. Vernier, *L'Étrange voyage*, *op. cit.*, p. 186. Dans les mots de Hugo : « C'était l'heure indécise et exquise qui ne dit ni oui ni non. Il y avait, déjà, assez de nuit pour qu'on pût s'y perdre à quelque distance, et encore assez de jour pour qu'on pût s'y reconnaître de près. » V. Hugo, *Les Misérables*, éd. M. Allem, Paris, « Bibliothèque de la pléiade », 1951, p. 1330.

¹⁸⁶⁴ Sur ce point, le portrait de Barbey d'Aureville faisant de Vernier un auteur « fantaisiste » s'applique particulièrement au poème. En effet, sans que la référence soit directe, *L'Étrange voyage* n'est pas sans rapport avec la définition vague de la « fantaisie » comme catégorie littéraire, donnée par Catulle Mendès dans la *Revue fantaisiste* : un « mélange d'idéal et de vrai, mais où il entrerait beaucoup plus d'idéal que de

travers les sphères, mais aussi, dans ce passage, en opposant l'esprit rabelaisien à l'iconographie mélancolique d'une « poésie de la nuit et des tombeaux », pour reprendre une expression de Van Tieghem¹⁸⁶⁵.

Le choix d'un roman versifié sous le signe de la parodie apparaît donc comme un moyen pour Vernier de prendre position par rapport à toutes les problématiques littéraires, scientifiques, politiques et métaphysiques soulevées par la poésie du ciel durant la seconde moitié du XIX^e siècle : contre l'astronomie rationnelle de Le Verrier, la cosmologie poétique et spéculative de Flammarion ; contre la politique libérale et dominatrice du système capitaliste, l'idéal de solidarité et de société intégrative du fouriérisme ; contre le matérialisme ou le catholicisme, la réincarnation et le karma à l'échelle interplanétaire ; contre la poésie larmoyante du clair de lune youngien, le picaresque ludique du récit de voyage.

Dans les registres de la poésie du ciel, adopter un mode narratif ou de longs récits en vers constitue donc un parti audacieux, sinon une prise de risque assumée par les auteurs de *L'Étrange voyage* et *Le Bonheur*, comme le suggèrent les liminaires des deux poèmes. Contre la tentative avant-gardiste de défamiliarisation du langage, Sully Prudhomme et Vernier font le choix de s'inscrire dans la continuité d'autres discours sur le cosmos, de la fiction à la vulgarisation scientifique – voire à tous les grands textes de la littérature européenne, pour *L'Étrange voyage*. Prenant à leur compte le mot d'ordre hugolien du mélange des genres propre au « drame », tous deux visent à leur façon une forme de poésie inclusive d'autres discours et d'autres modèles, à la faveur d'un imaginaire cosmologique singulier.

Pourtant, la forme versifiée implique un traitement spécifique du thème astronomique, et l'intention de Sully Prudhomme ou de Vernier n'est pas de vulgariser à la façon de Jules Verne ou de Flammarion. Si, pour le premier, l'astronomie est un moyen efficace de susciter l'émotion et de soutenir la cohérence narrative du récit, pour le second, les connaissances astronomiques servent de socle à l'invention fantaisiste de mondes imaginaires. Dans le cas de Vernier, l'enjeu est même prétendument mnémotechnique, non pas pour retenir des pseudo-vérités cosmologiques disséminées çà et là au fil de la fiction, mais pour mémoriser les passages que le lecteur aurait le plus

vrai ». Cité par J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 8.

¹⁸⁶⁵ P. Van Tieghem, *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Bruxelles, M. Lamertin, 1921.

appréciés¹⁸⁶⁶. De fait, la dimension poétique des deux œuvres implique le dépassement des catégories d'une simple narration inspirée par la science.

Le choix du « poème-récit » cosmologique soulève donc trois problématiques, auxquelles il peut apporter des solutions avantageuses. D'une part, Valéry Vernier comme Sully Prudhomme semblent avoir trouvé dans le modèle du récit de voyage et dans le discours de la vulgarisation astronomique contemporaine deux sources de légitimation pour la poésie narrative, en marge du genre trouble et contesté de l'épopée. Concernant le poème de Sully Prudhomme, le fait que la majorité des critiques en faveur du *Bonheur* ne fassent pas référence aux catégories de l'épopée pourrait même être interprété comme un gage supplémentaire de réussite¹⁸⁶⁷. D'autre part, en s'inscrivant dans la continuité du discours de la vulgarisation scientifique – ne serait-ce que partiellement –, l'un et l'autre semblent défendre une valeur heuristique du récit de voyage : la pérégrination des personnages est l'occasion d'un apprentissage philosophique, voire scientifique par moments, et s'apparente donc à une expérience de pensée par laquelle les lecteurs s'affranchissent autant que faire se peut d'un point de vue géocentré. Enfin, les deux poèmes permettent également de poser en d'autres termes l'opposition positiviste entre la vérité scientifique et l'imagination, qui grève la légitimité de la poésie scientifique. Faire le choix de la fiction, *a fortiori* de la fiction parodique, permet de se désengager de cette opposition tout en abordant certaines questions que la science s'interdit de poser, telles que la métaphysique, la notion de justice ou le sens de l'existence humaine à l'échelle du cosmos.

Les cas de Sully Prudhomme ou de Vernier ne sont pas isolés dans le champ des poèmes longs, y compris narratifs ou décrivant d'autres mondes habités¹⁸⁶⁸. De fait, le thème cosmologique se prête particulièrement bien aux narrations viatiques, comme le suggère le succès des récits de voyages interaeraux dans les romans d'anticipation dès le XIX^e siècle. Pour autant, ces deux poèmes nous semblent singuliers à deux titres : d'abord par l'envergure de l'entreprise, que ce soit par la longueur des textes, par leur architecture ou par la portée de leurs discours ; ensuite, par le registre majoritaire adopté, philosophique dans le cas de Sully Prudhomme, comique et parodique dans celui de Vernier. À cet égard, *L'Étrange voyage* apparaît encore aujourd'hui comme une tentative

¹⁸⁶⁶ Nous rappelons cette phrase de l'avis « Au lecteur » précédemment mentionnée : « Cette relation, je l'ai écrite en vers, afin que les passages qui auront eu l'heur de te plaire, tu te les graves mieux dans la mémoire ». V. Vernier, *L'Étrange voyage*, *op. cit.*, n. p.

¹⁸⁶⁷ Le commentaire d'Anatole France tend même à faire de l'épopée un contre-modèle pour Sully Prudhomme. Voir plus haut, p. 583.

¹⁸⁶⁸ Voir C. Defontenay, *Star ou Ψ de Cassiopée*, *op. cit.* ; G. Rousselot, *Le Poème humain*, *op. cit.* ; Laforgue « Climat, faune et flore de la Lune », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* [1886], [in] H. Marchal (dir.), *Muses et ptérodactyles*, *op. cit.*, p. 349-350 ; A. France, « Vénus », *Les Poèmes dorés*, Paris, Lemerre, 1873, p. 57 ; etc.

d'une grande originalité, en particulier par comparaison avec d'autres formes de poèmes parodiques et comiques inspirés par la cosmologie.

Ce corpus comique, s'il est relativement limité, n'en constitue pas moins un révélateur fondamental du statut acquis par la poésie cosmologique à l'issue d'un demi-siècle de créations, de publications et de débats théoriques en tous genres. En effet, par tradition, la poésie du ciel est majoritairement sublime, métaphysique, voire religieuse ; elle relève donc d'abord des genres sérieux. Pourtant, de nombreux poèmes inspirés par la cosmologie s'attachent à tourner en dérision les caractéristiques des textes que nous avons rencontrés au fil de notre étude. Ils dénoncent alors ce qui apparaît vers la fin du siècle comme un ensemble de clichés littéraires – preuve que si la poésie du ciel n'est pas un genre, elle n'en constitue pas moins un type de texte circonscrit et identifiable, dont il est possible de subvertir les codes.

Chapitre 12

La lyre désaccordée :

l'humour au service d'une anti-poésie du ciel

ciel : avec lui, on n'en a jamais fini. En décrire la couleur (faire appel à un *nuancier*), l'aspect (de *serein* à *tourmenté*), l'étendue (*vaste*). Préciser sa hauteur. En identifier les occupants : oiseaux (ils le *piquettent*, le *strient*), avions (ils le *traversent*), nuages (ils le *parcourent*, le *peuplent*, l'*envahissent*). *Le ciel se peupla bientôt de nuages bas et lourds*. En faire un *couvercle*, sans préciser de quoi (un pichet ? une poubelle ?). Métaphoriquement : on a beau le farcir de satellites, le ciel est désormais vide, et littérairement il a de ce fait beaucoup perdu. Son élégant pluriel n'y change rien : depuis que les *cieux* n'abritent plus de dieux, on est réduit à en chercher d'autres (*sous d'autres cieux*¹⁸⁶⁹).

Cette définition humoristique du mot *ciel*, donnée par Hervé Laroche dans le *Dictionnaire des clichés littéraires* (2003), s'inscrit dans un contexte à la fois intemporel – comme le suggère la première phrase – et contemporain du XX^e ou XXI^e siècle. Pourtant, malgré l'allusion aux « avions » et aux « satellites », la très grande majorité des *topoi* du style et de la culture littéraire que Laroche pointe du doigt (à la manière de Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues*) apparaissent comme des résurgences du XIX^e siècle. Ainsi des nuages « bas et lourds » et du ciel comme un « couvercle » qui évoquent le poème « Spleen » de Baudelaire¹⁸⁷⁰, ou encore des *cieux* « vide[s] » qui « n'abritent plus de dieux », image qu'on retrouve sous la plume de Mallarmé, Sully Prudhomme et bien d'autres¹⁸⁷¹. Trois modalités de l'ambition descriptive qui caractérise le « cliché littéraire » céleste sont mises en avant, dans la pseudo-définition de Laroche : la modalité picturale (« En décrire la couleur [...], l'aspect [...], l'étendue »), l'ambition didactique (« Préciser sa hauteur »), ou la portée métaphysique (« les *cieux* n'abritent plus de dieux »). Or ces éléments, bien qu'ils ne soient pas les seuls, sont mis à distance par l'humour dès le XIX^e siècle. Pour la plupart, ils servent de cadre aux parodies de poèmes cosmologiques.

¹⁸⁶⁹ H. Laroche, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa, 2003, p. 45.

¹⁸⁷⁰ « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits [...] » C. Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 74.

¹⁸⁷¹ Nous renvoyons sur ce point au chapitre 4, et en particulier à notre analyse de « L'Azur » (p. 259-264).

En effet, vers la fin de ce siècle, la poésie du ciel est clairement liée à un imaginaire, à des structures rhétoriques, à des formes et des métaphores bien balisées. Parce qu'ils sont entrés dans la culture au point d'en devenir parfois des « clichés littéraires », tous les motifs qui constituent la poésie cosmologique (les découvertes, le progrès, la mort des mondes, la métempsychose, le cosmos oriental, etc.) peuvent faire l'objet de détournements parodiques. Paradoxalement, le comique vient confirmer le succès d'un ensemble de registres et de thèmes, figés dans des catégories assez claires pour être subverties¹⁸⁷². C'est ce dont témoigne une part importante de textes de notre corpus. Le jeu référentiel, établissant une complicité avec le lecteur par le détournement de clichés littéraires, repose cependant sur un rapport polémique et complexe à des modèles révévés de la poésie cosmologique romantique, scientifique ou métaphysique. Mais ces parodies, tout en constituant un indice du discrédit qui menace les poèmes du ciel d'un Lamartine ou d'un Hugo, sont la preuve de l'extrême succès de ces textes, passés dans la culture populaire jusque dans les textes humoristiques des chansonniers.

Un éventail très large de formes s'offre alors aux auteurs de poèmes humoristiques, allant de l'élément de complicité culturelle à l'ironie la plus grinçante, en passant par la fantaisie, l'humour noir ou la parodie. La question de la subversion comique des modèles, de la parodie ou de la caricature au XIX^e siècle a fait l'objet de nombreuses études générales, qui montrent la vitalité de ces usages de l'humour dans la culture de l'époque¹⁸⁷³. Or de nombreux travaux critiques s'attachent également à déterminer le degré de compatibilité entre le genre poétique et les formes du comique. Jean Cohen, dans *Le Haut langage*, suggère leur opposition fondamentale¹⁸⁷⁴ ; au contraire, Jean Emelina en fait des « frères ennemis, [...] mais frères, double versant d'une même

¹⁸⁷² Nous empruntons à Jean Emelina sa définition du comique littéraire, reposant sur trois critères de base qu'il appelle la « trinité comique » : l'anomalie (toute forme d'écart par rapport à une norme), la distance (cette insensibilité passagère du rieur, décrite par Bergson comme une « anesthésie momentanée du cœur ») et l'innocuité, c'est-à-dire l'absence de dommage résultant de ce qui provoque le rire – sans dire pour autant que le rire ne puisse être employé comme une arme. J. Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991, p. 11. Pour une analyse approfondie du comique, nous renvoyons à l'abondante littérature sur le sujet. Outre les grands classiques (H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, [1901] 1993 ; S. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, [1905] 1988 ; M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, [1965] 1970 ; ou G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982), voir notamment J. Duvignaud, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985 ; P. Hamon, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996 ; V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964 ; D. Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988 ; C. Mauron, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1985 ; D. Sangsue, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007 ; J. Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984 ; A. Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.

¹⁸⁷³ Voir l'article de S. Le Men, « La recherche sur la caricature du XIX^e siècle : état des lieux », *Perspective. Actualité en histoire de l'Art*, 2009, vol. 3, p. 426-460, accessible en ligne sur <<https://perspective.revues.org/1332>> (page consultée le 23 juin 2017).

¹⁸⁷⁴ J. Cohen, *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, p. 60.

attitude initiale de distance devant la vie et devant le monde¹⁸⁷⁵ ». À partir de notre corpus, le point de vue d'Emelina nous semble particulièrement justifié si l'on renonce à réduire le genre poétique au registre lyrique, difficilement conciliable avec les formes du comique¹⁸⁷⁶. L'exemple de Valéry Vernier, celui de Jules Laforgue ou de Tristan Corbière montrent que les formes du rire dans la poésie cosmologique vont de la connivence littéraire amusée à l'ironie la plus sombre, sans pour autant s'éloigner des grandes caractéristiques ou thématiques du genre.

En nous appuyant sur un échantillon de textes représentatifs, nous entendons montrer comment le comique révèle un ancrage des registres et des formes de la poésie du ciel dans la culture littéraire du XIX^e siècle. Par ce biais, nous chercherons à déterminer quels sont les modes privilégiés du comique dans les poèmes cosmologiques ; s'il existe des effets parodiques portant sur la forme même des poèmes, telle que les chansons, les poèmes narratifs ou les poèmes didactiques ; enfin, quels sens donner aux enjeux privilégiés du détournement comique de la poésie du ciel, liés à un idéal de savoir par la religion ou par la science.

I. LA MUSE AMUSÉE : QUAND LA POÉSIE DU CIEL FAIT CHANTER LES ANIMAUX

Dans son *Essai d'interprétation générale* consacré au comique, Jean Emelina énonce plusieurs aspects fondamentaux pour le bon fonctionnement de ce registre : d'abord, l'idée d'une prise de distance à l'égard d'un phénomène connu (notamment littéraire), distance particulièrement explicite dans la parodie ou la caricature ; par suite, l'étroite dépendance du comique aux conditions de sa réception, puisqu'on ne rit pas des mêmes choses en tout temps et dans tous les milieux culturels ou sociaux ; enfin, la distinction – très opérante pour notre corpus – entre humour et satire, le premier pouvant s'accommoder d'une nuance de sympathie que la seconde exclut généralement¹⁸⁷⁷. L'humour, bénignement subversif sans être dénonciateur, relève autant du comique que de l'hommage. Il constitue donc un bon indicateur de la mémoire populaire des corpus de la poésie du ciel dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans les mots de Marie-Claude Canova-Green, « [l]es moyens et les effets du comique varient selon le public auquel les œuvres s'adressent, son goût, son éducation, son niveau social¹⁸⁷⁸ ». Par conséquent, l'humour lié à la poésie cosmologique délimite des groupes de connivence divers qui n'excluent pas une réception populaire associée aux genres

¹⁸⁷⁵ J. Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, *op. cit.*, p. 124.

¹⁸⁷⁶ Cependant, on verra dans la suite de ce chapitre qu'il existe une forme d'ironie lyrique, notamment chez Tristan Corbière.

¹⁸⁷⁷ *Ibid.*

¹⁸⁷⁸ M.-C. Canova-Green, « Comique », [in] *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 135.

modestes (voire mineurs) de la chanson, des fables ou de la fantaisie, et ce en dépit du prestige de ses modèles ou de la technicité du sujet.

Comme dans *L'Étrange voyage* de Valéry Vernier, et quelle que soit la forme adoptée, deux procédés majoritaires conduisent à un type d'humour relativement bienveillant : le recours à un personnel animalier dans le cadre d'un registre héroï-comique, renvoyant au sourire philosophique des fabulistes, et la pratique du pastiche, instaurant un dialogue complice aussi bien avec l'auteur imité qu'avec le lecteur perspicace. Deux textes relevant du « comique animal¹⁸⁷⁹ » nous semblent particulièrement représentatifs de ces procédés : un poème narratif inséré dans *Nos Satellites* de Louise d'Ernesti Bader, récit des aventures d'une chatte bourgeoise racontées par sa maîtresse, imprégné de références cosmologico-poétiques ; et une chanson sur l'aéronaute Poitevin, qui met en scène la bravade d'un « cheval aérien », triomphant sur ses congénères en volant à travers les cieux.

1. *L'épopée fantaisiste d'un félin séraphique : le chat romantique d'Ernesti Bader*

Louise Bader (1821-1891¹⁸⁸⁰), épouse du pianiste et compositeur Titus d'Ernesti, était femme de lettres, membre de la Ligue du progrès social et de l'École Sociétaire Expérimentale, proche des milieux fouriéristes. Directrice de *La Revue populaire de Paris*, elle était également proche de l'Athénée des arts, sciences et belles-lettres et tenait un salon littéraire et musical dans lequel elle faisait connaître ses poèmes. Elle écrivit de nombreux articles et plusieurs recueils de poésies, parmi lesquels *Nos satellites. Photographies de basse-cour*, paru en 1886 chez Dentu. Cet ensemble de poèmes humoristiques est consacré aux animaux de ferme, tels que l'Oie « Miss Pattue » ou la chatte « Princesse Mina », dont les diverses aventures sont des prétextes au pastiche.

L'histoire de « Princesse Mina » est une parodie des grands registres de la poésie romantique, au moyen de l'héroï-comique : une jeune chatte, au désespoir de sa propriétaire, ne rentre pas à la fin du jour. Détournant l'un des plus célèbres vers de Hugo, le poète affirme que « Le lendemain, dès l'aube, on se mit en campagne¹⁸⁸¹ », et ce jusqu'à la tombée de la nuit. Dans un décor de ruines illuminées par la lune, la malheureuse propriétaire découvre un chat qui lui semble être le sien :

¹⁸⁷⁹ L'expression est de Jean Emelina. Il note que les thèmes animaliers ou « extra-humains » sont particulièrement propices à illustrer les trois caractéristiques majeures du comique. Voir J. Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 79.

¹⁸⁸⁰ Bernard Desmars (Université de Metz) est l'auteur d'une notice très complète sur Louise Bader (épouse d'Ernesti), parue sur le site de l'Association d'études fouriéristes et des *Cahiers Charles Fourier* à l'adresse <<http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article1103>>, consultée le 24 juin 2017 (mise en ligne : décembre 2012). Nous lui devons ces éléments biographiques et renvoyons à son article pour des informations plus complètes sur l'auteur.

¹⁸⁸¹ L. d'Ernesti Bader, *Nos satellites. Photographies de basse-cour*, Paris, Dentu, 1886, p. 65. V. Hugo, « *Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne* », *Les Contemplations*, [in] *Œuvres poétiques*, op.

Un doux et calme soir, éclairant les ruines,
 La Lune projetait ses lueurs argentines
 Sur le vaste forum.
 Les blocs amoncelés, chaos au sein des ombres,
 Sous ses feux profilaient leurs silhouettes sombres
 Dans ce Capharnaüm¹⁸⁸².

Mais une fois ramenée au logis, la douce et placide Mina s'est transformée en un animal turbulent dont la propriétaire de l'immeuble, la Comtesse Irval, vient à se plaindre. Comme dans la célèbre histoire du *Jocelyn* de Lamartine, mentionné dans le poème, la chatte Mina s'avère être, en définitive, un chat. Afin de limiter les désagréments pour le voisinage, la propriétaire se résout donc à faire castrer ce nouveau mâle. Toutes sortes de développements sur l'androgynie des anges, l'accès au bonheur des sphères immatérielles, la libération des affects terrestres servent alors à justifier son acte.

Le poème de Louise d'Ernesti Bader se rapproche donc de plusieurs sous-genres de la prose comme de la poésie, par la dimension narrative et parodique. Aux fables, l'auteur emprunte un personnel animalier associé à diverses leçons philosophiques ; aux mythes, certains épisodes susceptibles de comparaisons burlesques¹⁸⁸³ ; au roman à suspens, une trame narrative dans un contexte réaliste¹⁸⁸⁴ ; mais surtout, à la fantaisie de type hoffmannien, un mélange de réalisme et d'héroï-comique lié à plusieurs hypothèses cosmologiques populaires dans la poésie du ciel, telles que la métempsychose et la réincarnation à travers les sphères, ou la chaîne des êtres.

Avant d'entrer dans le détail du traitement de ces thèmes, une précision terminologique s'impose. En effet, la proximité du poème « Princesse Mina » avec le genre de la fantaisie doit être entendue en référence au modèle défini par Hoffmann pour ce genre. Selon le critique Philippe Andrès, la fantaisie serait liée au rêve par la production d'images réelles ou mentales, par l'attention portée à la psychologie, et par une forme de ludisme verbal¹⁸⁸⁵. Au sujet des *Phantasiestücke*

cit., vol. 2, p. 657. L'auteur fait également allusion plus loin au « Deux décembre » des *Châtiments*, portant sur le coup d'État du 2 décembre 1851, pour évoquer le massacre d'une souris : « Un jour, royalement, vous entrez dans ma chambre, / Tenant, entre vos fines dents, / La victime expirant ! – C'était un Deux Décembre, / Tout rat le dit à ses enfants. » L. d'Ernesti Bader, « Princesse Mina », *Nos satellites. Photographies de basse-cour*, Paris, Dentu, 1886, p. 63.

¹⁸⁸² L. d'Ernesti Bader, « Princesse Mina », *Nos satellites, op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁸³ Lorsque la maîtresse tente de s'emparer de l'animal parmi les ruines, elle se compare à Orphée descendant aux Enfers dans l'espoir de retrouver Eurydice : « Nous voilà descendant un obscur labyrinthe / D'escaliers rongé, vermoulus ; / De toutes les parois de la voûte suinte / L'eau, sur les vieux degrés rompus. // Jadis, Orphée aussi, cherchant son Eurydice, / Parcourut la terre et les mers. / Pour retrouver Mina, sur le plus faible indice, / Comme lui, j'irais aux enfers. » *Ibid*, p. 74.

¹⁸⁸⁴ La situation sociale du personnage de la maîtresse est souvent rappelée, notamment à travers l'intervention de la tenancière précédemment évoquée (la Comtesse Irval).

¹⁸⁸⁵ P. Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15. Voir aussi J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah (dir.), *La Fantaisie post-romantique, op. cit.*

d'E.T.A. Hoffmann, Michèle Benoist considère ce genre comme un « mélange de vérité, de rêve et d'humour¹⁸⁸⁶ ». Dans un contexte d'imitation des grands modèles de la poésie cosmologique, cette définition correspond particulièrement bien au poème « Princesse Mina », qui repose sur des effets d'intertextualité directe entre d'Ernesti Bader et l'auteur des *Contes fantastiques*. Hoffmann, qui se fait connaître en France dès le premier tiers du XIX^e siècle¹⁸⁸⁷, est notamment l'auteur d'un conte inachevé, *Les Contemplations du chat Murr*¹⁸⁸⁸, histoire d'un chat philosophe. Cette œuvre est connue dès les premières publications des *Contes*¹⁸⁸⁹. Dans un « avant-propos de l'auteur » attribué à son personnage, Hoffmann parodie le procédé de la *captatio benevolentiae* par la mise en scène d'un préjugé d'orgueil généralement associé au félin :

C'est avec une tranquille assurance, apanage du génie véritable, que je livre au monde ma biographie, afin qu'il apprenne comment on s'élève au rang de grand chat ; afin qu'il embrasse toute l'étendue de ma perfection, qu'il m'aime, m'apprécie, m'honore, m'admire et m'adule un peu.

S'il se trouvait quelqu'un qui eût l'audace de mettre en doute la valeur indiscutable de ce livre extraordinaire, il fera bien de se souvenir qu'il a affaire à un chat doué d'esprit, de jugement et de griffes solides.

Murr
*Homme de lettres très renommé*¹⁸⁹⁰.

Le poème d'Ernesti Bader, décrivant les errances et réflexions supposées de la « Princesse Mina », devenue chat philosophe après sa stérilisation, s'inscrit dans le prolongement de ce parti pris héroï-comique. De fait, la maîtresse évoque à chaque instant l'élévation poétique et morale de l'animal.

Ce parallèle appelle plusieurs remarques. D'une part, la dimension intertextuelle et parodique du recueil, et en particulier du poème « Princesse Mina », semble le résultat d'une vie de lectures, voire un modeste condensé de la culture littéraire des générations de l'après-Romantisme, auxquelles appartient l'auteur. En effet, Louise d'Ernesti Bader fait paraître *Nos satellites* à la fin de sa vie, à

¹⁸⁸⁶ Voir M. Benoist, « Fantaisie », [in] *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 278.

¹⁸⁸⁷ Les premières éditions de ses *Œuvres complètes* paraissent dans les années 1830. Voir notamment celle de Lefèvre, traduite par Toussenel (1830).

¹⁸⁸⁸ E.T.A. Hoffmann, *Le Chat Murr*, trad. A. Béguin, Paris, Gallimard, 1943. Les traductions du titre de ce conte varient selon les éditions françaises.

¹⁸⁸⁹ Au milieu du XIX^e siècle, un traducteur résume le conte et les circonstances de sa rédaction en ces termes : « il [...] composa les *Aperçus du chat Murr sur la vie, suivis de Fragments de la biographie du maître de chapelle Jean Kreissler, en maculatures trouvées au hasard (Lebensemsichten des Kater Murr, nebst Fragmentarischer Biographie des Kappelmeisters Johann Kreissler, in zufälligen maculaturblätter)*. Ce chat, ainsi transformé en philosophe, était un être réel qu'Hoffmann avait élevé, et qui venait souvent s'installer sans façon sur le bureau de son maître. L'auteur, l'ayant perdu en 1820, écrivait à Hitzig : "Dans la nuit du 29 au 30 novembre, après une courte mais cruelle maladie, mon élève chéri, le chat Murr, s'endormit pour une vie meilleure. Il était dans sa quatrième année. Je ne puis me dispenser de faire part de cette perte à mes amis et patrons. Quiconque a connu Murr appréciera ma douleur et saura la respecter." » É. de la Bédollière, [in] E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. La Bédollière, Paris, G. Barbe, 1856, p. 3.

¹⁸⁹⁰ N.d.T. « En français dans le texte. » E.T.A. Hoffmann, op. cit., p. 17-18.

l'âge de 65 ans. Il est donc particulièrement intéressant de voir quelles références l'auteur choisit de subvertir, au lendemain de la mort de Victor Hugo. D'autre part, l'humour fantaisiste d'Hoffmann, comme celui de Bader, se contente d'une distance ludique, héroï-comique et burlesque, et ne relève pas d'un comique dénonciateur. De ce point de vue, le recul humoristique dont fait preuve d'Ernesti Bader s'apparente davantage à la divagation amusée du narrateur de *L'Étrange voyage* de Vernier qu'aux cinglantes réparties des *Amours jaunes*, comme on le verra¹⁸⁹¹. Enfin, cette bienveillance de l'humour transparait tout particulièrement dans le traitement des motifs fréquemment empruntés et imités, liés à la poésie cosmologique et philosophique. Le texte « Princesse Mina » apparaît donc souvent comme un hommage souriant à certains motifs du genre devenus canoniques à la fin du XIX^e siècle, au moyen du pastiche et de l'héroï-comique, empruntant les armes de La Fontaine ou de Vernier.

Au sein du poème, si la poésie du ciel n'est pas le seul objet du pastiche ou de la parodie des clichés littéraire, celle-ci n'en apparaît pas moins comme le sujet de jeux intertextuels efficaces. La poésie angélique et céleste de Lamartine, en particulier, fait l'objet de références directes et sous-jacentes par certains choix thématiques, tels que le clair de lune ou la métaphysique chrétienne, mais aussi par l'allusion explicite à *Jocelyn*. En effet, la surprise éprouvée par la narratrice lorsqu'elle s'aperçoit que sa chatte est en réalité un mâle, est comparée à celle de Jocelyn découvrant que Laurence n'est pas un jeune adolescent, mais une femme :

[...] Ma chatte était un chat,
 Qui courait chaque nuit, à quelqu'impur sabbat,
 Quand, moi, par trop crédule, aux matous des parages
 Voisins, j'attribuais ces nocturnes tapages !

Ô vous ! douce Laurence et naïf Jocelyn,
 Que la nature, ensemble, endormait sur son sein,
 Dans la calme innocence et l'ardente harmonie !
 [...] Laurence et Jocelyn, deux anges, loin des cieux,
 Égarés, ici-bas, vous étiez deux heureux !

Vint le jour du réveil !... Laurence est une femme !
 Oh surprise ! ...oh malheur ! ...Jocelyn, de ton âme,
 La paix et le bonheur, s'enfuyant à jamais,
 Seul et désespéré – va... – souffre désormais¹⁸⁹² !

Selon les catégories d'analyse définies par Gérard Genette, il s'agit d'un modèle paradigmatique de parodie, car l'auteur reprend à son compte le style de la poésie cosmologique et lyrique de

¹⁸⁹¹ Voir plus bas, p. 675 et suivantes.

¹⁸⁹² L. d'Ernesti Bader, « Princesse Mina », *Nos satellites*, op. cit., p. 96. Laurence est en effet souvent comparée à un ange dans le poème de Lamartine. Voir par exemple la « Troisième époque », *Jocelyn*, [in] *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 629, 633, etc.

Lamartine pour l'appliquer à un sujet trivial¹⁸⁹³. Ce faisant, d'Ernesti Bader fait surgir une potentialité comique sous-jacente dans l'hypotexte, *Jocelyn*, en rappelant que le motif du changement de sexe se rapporte de façon privilégiée à l'univers de la comédie¹⁸⁹⁴.

Quant à l'imaginaire cosmologique des poèmes narratifs de Lamartine, l'angélisme se double d'une allusion à la poésie philosophique vaguement scientifique, évoquant par la description technique et métaphorique les cycles des astres à la façon des *Méditations*, et la poésie élégiaque du « Lac » associant la nuit au regret. Ainsi, lorsque Mina disparaît, l'événement prend des proportions cosmiques aux accents sentimentaux :

Tout se meut et varie : au point de l'Écliptique
Le plus haut, le Soleil baise la Terre en feu ;
Le lendemain déjà son regard est oblique,
Et se bâtant au sud, il avance l'adieu !
Hier, tout était joie, et dans la quiétude,
Mina, l'on vous aimait, presque avec de l'amour !
Mais le soir, soir cruel, dans notre solitude,
On attendit en vain, Mina, votre retour¹⁸⁹⁵ !

Autre grand motif de la poésie cosmologique romantique pastiché par le poème, la philosophie orientale apparaît sous les traits de diverses hypothèses bouddhistes ou spiritistes sur la réincarnation. En effet, lorsque la maîtresse de Mina parvient à ramener l'animal au logis, la « chatte » vive et joueuse d'avant la fuite cède la place (après l'intervention) à un être contemplatif, poète et astronome :

De ce jour, une nouvelle ère
Commence. – Mina, la légère,
N'est plus. Seul l'être de raison
Survit en elle. – La maison,
Retraite de paix et d'harmonie,
Enferme désormais sa vie.
Dédaigneuse des vains plaisirs,
Au rêve donnant ses loisirs,
Pendant les belles nuits sans voiles,
Elle contemple les étoiles.
Immobile sur le balcon,
Elle cherche à lire leur nom,
Au livre infini de l'espace.
Avec la Lune, face à face,
Elle échange de doux regards¹⁸⁹⁶ !

¹⁸⁹³ Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette fonde la différence entre le « burlesque » et la « parodie » sur l'opposition entre le sujet et le style. Dans la parodie, le style d'un « hypotexte » est préservé, mais appliqué à un sujet différent. Dans le burlesque, au contraire, le sujet en est conservé, mais il est subverti par la transposition dans un autre style. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 35-36.

¹⁸⁹⁴ J. Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 157.

¹⁸⁹⁵ L. d'Ernesti Bader, « Princesse Mina », *Nos satellites*, op. cit., p. 64-65.

¹⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 83.

Dans la lignée des récits d'anticipation, le chat prophète et déchiffreur du Livre de la Nature apparaît bientôt comme un être surnaturel cométaire, envoyé des cieux :

Qui sait ?... tant sont grands les hasards...
Tant se perd la cause des choses,
Si s'échappant des plaines roses,
Au crépuscule d'un beau soir,
Un astre en feu venant à choir
Sur notre pâle et froide Terre,
N'y laissa pas, dans le mystère
L'élément d'où sortit Mina ?
Mina !... l'élégante Angora,
Avec la traîne de comète
Et de blancs rayons sur la tête¹⁸⁹⁷ !

Le nom de l'animal mystérieux, de même que cette interrogation sur sa nature extraterrestre associée à un quiproquo sur son genre sexuel, renvoie très probablement à *Séraphîta* (1834). Dans ce roman fantastique de Balzac, Séraphitus-Séraphîta, un être androgyne et clairvoyant, est aimé simultanément comme homme et femme par deux personnages, dont la jeune Minna¹⁸⁹⁸. Comme dans le poème de Valéry Vernier, la contemplation des astres entraîne une élévation morale du personnage félin, confirmée par une réflexion sur la métempsycose ne remontant à rien moins qu'aux philosophes de l'Antiquité. En effet, la maîtresse de Mina imagine qu'elle est l'incarnation du type de la femme adultère, éternelle séductrice. Or elle soutient cette hypothèse par un exposé cosmographique et savant qui relie des trivialités domestiques aux cycles célestes, parodiant les listes de constellations des poèmes didactiques :

Des animaux siégeant aux cieux,
Les Taureau, Bélier, Grande Ourse,
Aucun n'a décrit dans sa course
Un orbite aussi gracieux !

Pythagore croyait à la métempsycose ;
À cette heure, c'est la réincarnation
Dont on parle, mais je suppose
Que c'est, au fond, la même chose,
Et rien n'est changé que le nom !

Or, de joyeux savants, controversant naguère,
Cherchaient le type ancien dans Mina reproduit.
Pour moi, c'est la femme adultère.
Mais nul ne lui jette la pierre !...
Et sans tromper, elle séduit¹⁸⁹⁹.

¹⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁸⁹⁸ Voir au chapitre 6, les p. 394 et suivantes.

¹⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 84.

Donc, auprès de son Maître, athée ou théosophe,
Un chat doit devenir, plus ou moins, philosophe¹⁹⁰³ !

L'efficacité de l'humour, dans « Princesse Mina », repose donc sur la coexistence du personnel animalier et des enjeux cosmologiques, au prisme des parodies de grands auteurs du XIX^e siècle (Lamartine, Hugo, Balzac, voire Fourier ou Jean Reynaud). Le cas de « Princesse Mina » se singularise cependant par la densité des références intertextuelles, qui relèvent en priorité de la poésie cosmologique de la première moitié du siècle. Le texte apparaît comme un condensé des procédés notamment employés par Vernier dans *L'Étrange voyage*, paru deux ans plus tôt. L'auteur de « Princesse Mina » y adopte un ton similaire, amusé sans être caricatural, parodique sans être corrosif.

Ce poème, qui constitue une fenêtre discrète sur un certain nombre de *topoi* littéraires liés à la poésie du ciel, fonde donc sa réception sur une relation de grande complicité culturelle, par le détour du personnel animalier. De fait, l'animal anthropomorphisé est un personnage privilégié pour le détournement burlesque de motifs clefs liés à la poésie du ciel. Sans nécessairement servir à déconstruire ces motifs, il permet généralement d'emporter l'adhésion spontanée du public par une référence indirecte au monde de l'enfance, qu'il s'agisse d'un poème en vers libre à la façon des *Fables*, ou de chansons populaires. En ce sens, le poème de Louise d'Ernesti Bader illustre bien l'un des privilèges de la littérature dite « mineure » : celui de désacraliser une aristocratie de l'art et de l'écriture, notamment fondée par les grands maîtres du Romantisme¹⁹⁰⁴.

2. *L'envol céleste en chansons : le « cheval aérien » de Poitevin*

Dans les genres et formes poétiques liées au comique, la chanson occupe une place de choix tout au long du XIX^e siècle. D'une manière générale, ce genre se caractérise par une certaine simplicité, importante pour la mémoire orale dans la production et la réception du genre. Cette particularité formelle peut favoriser ponctuellement des effets comiques sur le mode de la caricature. Pour Sophie-Anne Leterrier, la distinction entre musique populaire et musique « savante » ne devient véritablement opérante qu'à compter du milieu du XIX^e siècle, lorsque « sont dessinées une fois pour toutes les “lignes de démarcation” entre la haute culture musicale et les spectacles de musique “commerciale” ouverts à tous¹⁹⁰⁵ ».

¹⁹⁰³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹⁰⁴ Voir L. Fraisse, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000 ; M. Lliouville, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu », [in] A. Vaillant (dir.), *Esthétique du rire*, op. cit., p. 193-206.

¹⁹⁰⁵ S.-A. Leterrier, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du “peuple” au “public” », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1999, vol. 19, p. 89-103, accessible en ligne (< <http://rh19.revues.org/157>> ,

Dans la première moitié du XIX^e siècle, la chanson populaire se fait le relais de problématiques liées à la question sociale, dans une ambition d'éducation des masses dont témoignent certains textes de Béranger¹⁹⁰⁶. Or le sujet cosmologique, en poésie, est rattaché par tradition à un ensemble de genres et de registres sérieux, dignes ou hauts, tels que le lyrique, l'épique, la poésie scientifique ou philosophique. Convoquer la poésie cosmologique dans le cadre d'une chanson populaire constitue donc une première prise de distance, burlesque ou parodique, eu égard aux formes traditionnelles de la poésie du ciel. Dans une perspective plus pragmatique, elle peut également remplir une fonction publicitaire, et accompagner les brochures annonçant des événements extraordinaires. La « chansonnette comique » d'un auteur anonyme intitulée *Le Cheval aérien de M. Poitevin* (1850) illustre bien cette double dimension, par l'héroï-comique et le personnel animalier, mais aussi par son contexte d'écriture. Il s'agit du monologue d'un cheval volant, adressé à un ancien compagnon d'écurie. Ayant réussi à s'échapper par la voie des airs, il vante à son compère les beautés du cosmos et les avantages de sa nouvelle condition supraterrrestre.

Abordons d'abord le contexte d'écriture de la chanson¹⁹⁰⁷. Poitevin est le nom d'un aéronaute s'étant signalé par des prouesses techniques appréciées par le public : l'envol d'un cheval (réel et bien vivant) à bord d'une nacelle, voire directement attaché au filet du ballon. Cette pratique, plus tard considérée comme un acte de maltraitance animale, fait cependant l'objet d'un certain engouement¹⁹⁰⁸. L'exploit de Poitevin est rapporté par le *Constitutionnel*¹⁹⁰⁹. Il est également illustré, voire caricaturé, dans des images qui ne sont pas sans rappeler celle qui orne la chanson du *Cheval aérien*, comme nous le verrons¹⁹¹⁰.

Venons-en maintenant à la question de la parodie. Un premier procédé comique tacite apparaît dans la suggestion de l'air sur lequel doit être chanté le texte. Il s'agit de « T'en souviens-tu ? », en référence à la mélodie de « Te souviens-tu ? » écrite en 1817 par Émile Debraux. Cette chanson

mis en ligne le 26 août 2008, consulté le 23 juin 2017). Leterrier emprunte ces éléments à D. Milo, « Le musical et le social. Variation sur quatre textes de William Weber (Note critique) », [in] *Annales, économies, sociétés, civilisations*, vol. 42, n° 1, 1987, p. 27-40.

¹⁹⁰⁶ Selon S.-A. Leterrier, « [q]uoi que Béranger n'ait pas été lui-même un réformateur, la popularité de ses chansons, qui fit sa gloire, lui valut aussi un statut de médiateur social, en quelque sorte de modèle pour les amis du peuple [...] ». *Ibid.* Par ailleurs, la chanson est un genre mouvant, à mi-chemin de la poésie et de la musique, pratiqué par des chansonniers comme par des poètes tels que Musset, Hugo, Banville ou Verlaine. Voir le volume de Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

¹⁹⁰⁷ Nous remercions chaleureusement M. Hugues Marchal de nous avoir indiqué plusieurs sources d'informations sur ce poème.

¹⁹⁰⁸ Voir H. Tellier, « À cheval en ballon ! », article mis en ligne sur <https://artequestre.wordpress.com/2017/01/12/a-cheval-en-ballon/> le 12 janvier 2017 (consulté le 20 février 2018).

¹⁹⁰⁹ « Suite du voyage aérien de M. Poitevin », *Le Constitutionnel : journal du commerce, politique et littéraire*, Paris, 16 juillet 1850, n. p.

¹⁹¹⁰ Nous reproduisons ces images en annexe 1, illustrations n° 9 et 10, p. 714-715.

évoque avec nostalgie la gloire des combats à l'apogée du règne napoléonien : un ancien capitaine s'adresse à un vétéran contraint de mendier son pain après l'échec retentissant des campagnes impériales. Dans la chanson, certains aspects de l'hypotexte réapparaissent : le régime dialogique, mais aussi le déséquilibre de condition entre les deux protagonistes, puisque l'un a déjà atteint la félicité dans les sphères célestes tandis que l'autre est condamné à « l'Enfer » sur Terre. Mais la dimension nostalgique propre à la chanson de Debraux est renversée en une vantardise bouffonne et décalée, qui subvertit la gravité du sujet napoléonien.

Sur le plan parodique, la chanson détourne au moyen d'allusions discrètes cinq modalités de l'inscription de la cosmologie en littéraire, en poésie comme dans le genre romanesque. La première est la poésie scientifique, à laquelle l'auteur emprunte le motif de la mesure cosmographique. Le registre héroï-comique superpose les élans lyriques ou les prétentions didactiques du personnage avec les trivialités de sa condition équine :

C'est au galop que j'écris cette lettre,
Qui te viendra, cher ami, d'un peu loin :
C'est un zéphyr qui doit te la remettre
Au râtelier où tu manges ton foin.
Pardonne si quelque peu je te raille,
J'ai vu, tant vu, que ma raison s'y perd !
Au râtelier, quand tu mangeais ta paille,
Moi, cher ami, je me donnais de l'air !

Fi ! du néant de ce terrestre monde,
Où l'ignorance, hélas ! nous enchaîna !
J'ai mesuré de l'œil la Terre et l'onde,
Ah ! mon ami, qu'est-ce que tout cela ?
Ton monde, à toi, va, c'est bien peu qui vaille ;
Pour les chevaux, la terre est un enfer.
Au râtelier quand tu mangeais ta paille,
Moi, cher ami, je me donnais de l'air¹⁹¹¹ !

Le premier vers est assorti d'une note informative de l'auteur, qui peut également apparaître comme une parodie d'intention pédagogique : « C'est le cheval qui parle. » L'humour lié à la situation d'énonciation de la chanson repose sur un procédé identifié par Jean Emelina comme le « comique des métaphores réactivées¹⁹¹² », par la remotivation de l'expression « se donner de l'air ». Cette formulation signifie d'abord *s'enfuir*, mais aussi dans ce cas précis, *voler*. Le refrain du texte, « je me donnais de l'air », réduit l'envol possiblement majestueux de ce nouveau Pégase à un jeu de mot, par un effet de syllepse entre la fuite et l'envol. La chanson s'inscrit donc doublement en décalage avec les canons de la poésie lyrique, philosophique ou scientifique, en

¹⁹¹¹ *Le Cheval aérien de M. Poitevin, chansonnette comique*, Paris, Appert Fils et Vavasseur, 1850, n. p. Le texte n'étant pas paginé, nous nous permettons de ne pas reproduire cette note dans les citations suivantes.

¹⁹¹² J. Emelina, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 91.

prosaïsant l'animal mythologique qui symbolise l'inspiration poétique¹⁹¹³ : il ne s'agit plus d'une créature merveilleuse, capable d'emporter le poète jusqu'aux cimes de l'enthousiasme créateur, mais d'un cheval content d'échapper au labeur en visitant d'autres mondes. La mythologie poétique fait d'ailleurs l'objet d'un second détournement burlesque lorsque l'animal explique n'avoir pas pu se mesurer à Apollon, dieu solaire et maître des Arts, pour des contraintes d'emploi du temps :

Moi, qui longtemps broutais de la garenne,
Du bout des dents, le modeste gazon ;
Le croiras-tu ? J'ai franchi le domaine
Où sur son char, se promène Apollon !
Jaloux de moi, ce dieu m'eût cherché maille,
Mais par bonheur, il se couchait en mer.

Dans l'illustration réalisée par le graveur Dalger pour cette « chansonnette comique », le cheval fanfaron est enlevé dans les airs au moyen d'un ballon et porte sur son dos un prudent cavalier coiffé d'un casque de jockey, calculant la trajectoire du coursier entre la Lune et le Soleil où sont représentés les visages de leurs allégories. La Lune, en particulier, apparaît comme une dame replète d'un certain âge, possible allusion littérale à l'expression de « lune ronde », portant l'habit et la coiffure d'une bourgeoise du XIX^e siècle. Elle est munie d'une courte lunette. Dans le texte comme dans son illustration, tout est donc fait pour ramener les canons de la poésie lyrique et cosmologique à une représentation burlesque où le réalisme (sous les traits d'une femme sans charme) se substitue aux fantasmes érotiques et lyriques liés au mythe de Sélénè, et où l'objet technique (la lunette, le ballon, le casque) remplace le merveilleux.

De fait, le roman d'anticipation ou la fantaisie de récits d'aventures interstellaires sont également convoqués sur un registre burlesque, le cheval donnant plusieurs éléments de sélénographie sur le mode de la féerie et de l'utopie :

On l'avouera, ma gloire est peu commune ;
Un grain d'orgueil doit donc m'être permis.
J'ai vu de près le palais de la lune,
Avec ses lacs bleus... drôle de pays !
Toujours d'accord, jamais on n'y bataille :
Quel paradis à mes regards offerts !
Au râtelier, quand tu mangeais ta paille,
Moi, cher ami, je me donnais de l'air !

Dans cette strophe, le chansonnier détourne plusieurs thèmes traditionnels du récit de voyage dans les autres mondes, dans la veine de Cyrano. En convoquant ces motifs propres à l'univers des

¹⁹¹³ Voir notamment le poème « Ma biographie » de Théodore de Banville : « Mais parfois, lorsque, triomphant, / J'enfourchai mes hardis Pégases, / Tombaient de mes lèvres d'enfant / Les diamants et les topazes. // J'ai touché les crins des soleils / Dans les infinis grandioses, / Et j'ai trouvé des mots vermeils / Qui peignent la couleur des roses. » *Odes funambulesques*, Paris, Michel Lévy, 1859, p. 273.

contes, l'auteur mêle des éléments d'imagination fantaisiste à certaines dénominations savantes prises au pied de la lettre. Le détail topographique des « lacs » de la Lune, par exemple, correspond à la dénomination des cratères visibles à la surface de l'astre. Celle-ci fait référence à l'une des hypothèses concernant ses taches, formulée par Michael Florent van Langren dans la *Selenographia Langreniana* (1645¹⁹¹⁴). Or, en filant le motif de la lune, la chanson glisse par allusion vers un lyrisme propre à la poésie sentimentale, parodiée dans la strophe suivante sous les traits d'étoiles courtisanes dignes de danseuses de cabaret :

J'ai vu briller les coquettes étoiles
Qui se miraient dans leur chaste miroir ;
C'était la nuit : elles mettaient leurs voiles ;
Quel spectacle. Oh ! c'était charmant à voir !
Elles dansaient et, se tenant la taille,
Elles chantaient... Quel ravissant concert !

L'usage du présentatif « C'était la nuit », posant un cadre nocturne propice à la description du ciel étoilé, fait penser aux incipits des poèmes de Lamartine, tels que *Le Désert* ou *l'Hymne de la nuit*. Les métaphores du voile nocturne et du chant des astres, détournées par le registre burlesque, basculent dans l'univers du café-concert. Les étoiles, dans le discours du « cheval aérien », s'apparentent à des galantes célestes, tant par leurs attitudes familières ramenées au registre du corps (« se tenant la taille ») que dans la qualification du « spectacle » auquel celles-ci s'adonnent par un adjectif plutôt familier : « c'était *charmant* à voir ».

Enfin, dans la dernière strophe, le chansonnier reprend sur un mode humoristique le mythe progressiste lié à l'aérostation, ainsi que le thème de l'héroïsme qui lui est associée :

Allons ! messieurs, vite, chantez ma gloire :
Que de héros ne me vaudront jamais !
Connaissez-vous de plus belle victoire ?
En croupe, au ciel, j'ai porté le progrès !
Coursiers si fiers de braver la mitraille,
Galopez donc dans les champs de l'éclair !

Le substantif « héros », appliqué aux aéronautes dès les premières ascensions, n'est pas sans rappeler la rhétorique des récits et poèmes portant sur l'accident d'aérostation de Sivel et Crocé-Spinelli en 1875¹⁹¹⁵.

¹⁹¹⁴ On parle encore aujourd'hui de *mer lunaire* pour désigner ces cratères, bien qu'on sache depuis longtemps que l'eau en est absente.

¹⁹¹⁵ Voir au chapitre 4, la n. 579 (p. 184). Par parenthèse – et preuve que l'aérostation faisait des émules parmi les parodistes, le chansonnier prolifique Hippolyte Demanet* fait paraître en 1851 un *Voyage sur la navire aérien, système Pétin*, dans lequel le locuteur vante les avantages de l'envol céleste à la façon du cheval de Poitevin. On se souvient que la même année, Barillot avait publié un court poème intitulé *Icare vengé par Pétin*, supposant pour le texte de Demanet une intention parodique assez claire. Le style employé

Dans cette chanson, les stratégies de détournements parodiques montrent que le genre de la chanson et son parler désamorcent la noblesse des thèmes liés à la cosmologie ou à la pérégrination céleste. Le burlesque et l'héroï-comique sont au service d'un jeu avec le lecteur, reposant sur un recul souriant à l'égard des modèles littéraires et des métaphores récurrentes liées à ces enjeux en poésie. À ces deux registres, Louise d'Ernesti Bader ajoute le pastiche, qui suscite encore davantage la connivence culturelle. L'auteur fait des aventures du félin philosophe un parcours amusé et savant dans les grands motifs de la poésie du ciel, du clair de lune frénétique hérité de Young aux réincarnations cosmiques des épopées védiques.

Dans le prolongement du geste d'écriture de Vernier, l'humour qui traverse ces textes n'a pas la force corrosive de parodies tournées contre une cible précise, d'abord parce que les motifs détournés sont assez vagues et multiples et ne semblent pas désigner une cible claire ; ensuite parce que le langage et la situation d'énonciation, en poésie comme en chanson, restent bienséants et relativement inoffensifs. Enfin, dans le cas précis de la chanson sur Poitevin, rire de la mythologie du progrès à travers la subversion des *topoi* de la poésie lyrique est encore une manière détournée de chanter les progrès de la technique, par le recours à un imaginaire cosmologique et technique sensationnel. Cette ambiguïté réapparaît dans d'autres poèmes parodiques plus critiques, mais au sein desquels l'humour désigne lisiblement ses cibles.

II. NEWTON, LAMARTINE ET DIEU SONT SUR UN BATEAU... LA POÉSIE DU CIEL AU CRIBLE DES PARODIES

Dans le *Dictionnaire* de Littré, il existe peu de mots pour désigner les *topoi* littéraires ou culturels. En 1873, le *cliché* n'est qu'un terme de typographie évoquant un ensemble de « feuilles

est celui d'un français populaire parisien marqué par les élisions destinées à préserver le rythme d'un vers court. L'aérostation comme nouveau mode de transport est présentée comme l'aboutissement du progrès social : le locuteur imagine qu'on construira bientôt dans les airs de nouvelles demeures, des « maisons d campagne » destinées à divertir ces dames. Mais surtout, il y voit le moyen idéal d'une fraude fiscale réussie, parodiant les discours utopistes et progressistes de l'époque : « Comm' c'est bien inventé, / C'tt' espèc' de logique m'tente, / Dir' qu'à sa volonté / Dans l'air on s'ra porté ; / Maint chef d'établiss'ment / Quitt' d'impôts et d' patente, / Grâce à c' systèm' charmant, / Va voler tranquill'ment » (H. Demanet, *Voyage sur le navire aérien, système Pétin*, air : « Vive le p'tit bleu ou du Marchant de moutarde », Paris, Beaulieu et C^{ie}, 1851, n. p.). Autre exemple, la « satire héroïque » de Félix Duverne, intitulée *Le Ballon de l'État*. Ce texte fait allusion au célèbre épisode du vol de Gambetta à bord d'une montgolfière lors du siège de Paris en 1870. Spuller, accompagnant Gambetta dans son ascension, est victime de la peur panique de l'homme d'État qui l'empoigne à mesure que la nacelle s'élève, compromettant son équilibre précaire. Un refrain fait allusion au Phénix des *États et empires du Soleil* de Cyrano, emportant son personnage sur la face éclairée de l'astre du jour : « Les pigeons de la République / Montaient le ballon de Godard ! » F. Duverne, *Le Ballon de l'État, satire héroïque*, Paris, chez les marchands de Journaux, 1870, p. 3.

clichées », ayant fait l'objet d'un moulage dans le but d'une reproduction à grand tirage. Quant au *stéréotype*, il s'agit encore d'un terme d'imprimerie, désignant un ouvrage dont les planches ou les pages ne sont pas formées de caractères mobiles. Seul le *poncif*, autre terme d'imprimerie, connaît un sens figuré et familier. Il désigne une « formule de style, de sentiment, d'idée ou d'image qui, fanée par l'abus, court les rues avec un faux air hardi et coquet. »¹⁹¹⁶

Le phénomène ancien de la parodie, qui consiste à imiter un ouvrage à des fins satiriques, peut donc apparaître comme le creuset de *topoi* littéraires et culturels. Selon Daniel Sangsue, en effet, la parodie est probablement un des traits caractéristiques du XIX^e siècle, à deux titres : d'abord, elle connaît pendant cette période un développement sans précédent, encouragé par le refus romantique de l'imitation contre une certaine idée de l'esthétique classique ; ensuite, si l'on en croit les nombreux ouvrages, commentaires et articles sur le sujet, l'histoire de cette pratique littéraire suscite particulièrement l'intérêt de la critique¹⁹¹⁷. On pourrait rajouter que ce siècle se signale par la rapidité avec laquelle apparaissent les poncifs, en dépit de l'ampleur des bouleversements qui marquent les savoirs comme les formes poétiques. Dans un contexte de développement majeur de l'imprimerie, la promotion même du « type » en littérature (par exemple dans les physiologies des *Français peints par eux-mêmes*¹⁹¹⁸ ou dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert) peut apparaître comme l'indice d'une prise de conscience antérieure à l'apparition des notions de « cliché » littéraire ou stéréotype humain, sur lequel jouent les auteurs de poèmes cosmologiques parodiques.

Pourtant, lorsqu'elle concerne le genre poétique, la « relation parodique » entre le texte comique et sa source repose sur un paradoxe, relevé par les commentateurs tels que Jean Cohen ou Michel

¹⁹¹⁶ É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-1874, vol. 1, p. 643 ; vol. 4, p. 2044 ; vol. 3, p. 1208. On pourrait encore citer le « lieu commun » qui « se dit [...] d'idées usées, rebattues », *ibid.*, p. 305. Pour une analyse de la notion de stéréotype dans la littérature du XIX^e siècle et un état de la critique sur ce sujet, voir notamment l'article de V. Stohler, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de narratologie*, 2009, vol. 17, en particulier les §1-4 (article accessible en ligne sur <<https://narratologie.revues.org/1184>>, mis en ligne le 05 janvier 2011, consulté le 28 juin 2017). Stohler définit le stéréotype comme l'association de termes figés par leur répétition, dont l'origine n'est « pas clairement identifiable [et] le plus souvent multiple », qui schématise une réalité complexe. Par ailleurs, « [l]e stéréotype s'inscrit dans la mémoire collective d'un groupe social de manière durable ». À partir des analyses de Ruth Amossy, auteur d'un ouvrage sur *Les Idées reçues*, Stohler propose donc une typologie des termes liés aux stéréotypes, et rapporte le *cliché* à un « plan proprement linguistique », de l'ordre de la reproduction d'expression, et le *poncif* à des « thèmes littéraires » en narratologie. Le *lieu commun* serait un stéréotype agissant sur le plan idéologique, au niveau des « représentations mentales, propositions, valeurs ». Voir R. Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991 ; *id.*, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997 ; J.-L. Dufays, *Stéréotypie et lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1994, etc.

¹⁹¹⁷ Daniel Sangsue évoque l'*Histoire de la caricature antique* de Champfleury (1865), les *Essais sur la parodie* de Delepierre, l'article de Lanson sur « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », enfin une revue, *La Parodie*, hebdomadaire satirique d'André Gill. Voir D. Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹¹⁸ *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1840-1842, 4 vol.

Viegnes. Ce dernier rappelle notamment que, selon un préjugé assez répandu, « concilier comique et idéalisme métaphysique », voire comique et poésie en général, serait une gageure¹⁹¹⁹. Or le lyrisme, *a fortiori* métaphysique, ainsi que d'autres modes sérieux tels que le didactisme philosophique ou scientifique, sont des registres privilégiés de la poésie cosmologique. Leur détournement par la parodie révèle donc deux aspects relatifs à la dénonciation comique des lieux communs associés au genre : son identification manifeste à des catégories, thèmes et tons spécifiques suffisamment connus pour être moqués vers la fin du XIX^e siècle ; mais aussi et surtout, le grand succès de ces motifs et leur marginalisation dans la culture littéraire de l'époque, voire dans ses représentations philosophiques ou sociales. Dans le cadre de textes versifiés prenant le contrepied de poncifs littéraires et métaphoriques, la poésie du ciel constitue donc parfois une cible problématique – mais de premier choix – pour divers travestissements parodiques et critiques, contre la prétendue sensiblerie romantique, l'angélisme chrétien et spirite, les méditations philosophiques des poètes de la fin des mondes ou les leçons d'astronomie en vers. Contrairement aux poèmes de Vernier et d'Ernesti Bader, l'humour caustique de ces parodistes n'entend pas rire en empathie avec les textes pastichés ou aimablement subvertis, mais rire contre les hypotextes aux sources de l'imitation.

1. La « divine comédie » de la Genèse : satire religieuse et cosmogonies comiques

Parmi les cibles du rire, la Bible est une des plus visées. En effet, sur le plan de la réception, si les lecteurs n'ont pas toujours une culture astronomique approfondie, ils connaissent généralement par défaut la cosmologie chrétienne de la Genèse. Quant aux parodistes des textes sacrés, sans être directement concernés par la science de l'univers, ils peuvent entrer dans le débat sur la légitimité d'un « savoir » cosmologique de la religion, par le biais de l'humour et de la subversion comique. De fait, les parutions de textes de notre corpus qui tournent en dérision les récits cosmogoniques de la Bible sont liées à l'actualité religieuse, entre la proclamation du *Quanta Cura* (1864) et la séparation de l'Église et de l'État (1905¹⁹²⁰).

La satire anticléricale sur des thèmes scientifiques n'est certes pas une nouveauté en poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Pourtant, elle semble puiser des forces nouvelles dans le contexte scientifique et politique du temps, entre l'Ordre moral et la propagation des théories de Darwin, la victoire républicaine et les débuts de l'astrophysique. La Genèse apparaît alors comme une cible

¹⁹¹⁹ M. Viegnes, « Blagueurs nihilistes et poètes démiurges : quelques réflexions sur la poésie comique », [in] J.-F. Louette et M. Viegnes (dir.), *Humoresques*, « Poésie et comique », vol. 13, janv. 2001, p. 22.

¹⁹²⁰ Voir au chapitre 3, les p. 131-140.

facile de parodies, par le fossé qui sépare définitivement ce texte des découvertes scientifiques modernes. Mais entre les années 1860 et la fin du siècle, la satire de la cosmogonie chrétienne ne semble pas s'être posée exactement dans les mêmes termes : la question est brûlante au cours du règne de Pie IX et, dans notre corpus, ce contexte a peut-être favorisé une posture philosophique plus prudente parmi les poètes satiristes. À la fin du siècle, au contraire, de nombreux textes tournent en ridicule le scénario cosmogonique de la Genèse de façon très franche. Si les textes contemporains de Louise Ackermann ou d'autres poètes anticléricaux sont assez rhétoriques et raisonneurs, ceux des dernières années du XIX^e siècle assument des propos parodiques de plus en plus violents, mais sans discours démonstratif explicite.

Ainsi, quelques années après le *Quanta Cura*, André Lefèvre¹⁹²¹ formule, dans son *Épopée terrestre* (1868), une critique du dogmatisme des textes sacrés. Dans un poème intitulé « Deus ex machina », allusion ironique aux machines théâtrales, André Lefèvre tourne en dérision le fixisme des cosmogonies chrétiennes en interrogeant le dogme de la Genèse par un ensemble de questions rhétoriques qui mettent en péril sa cohérence. Sur un ton voltairien, le poète évoque la prétendue « suspension » des astres dans les cieux. Il pose une suite de phrases interrogatives dont l'accumulation dénonce l'abondance des faussetés que contiennent les récits de la Bible :

Et quel bras l'aurait pu ? Quel souffle de géant
 Eût jeté, dirigé dans l'infini béant
 Feu sur flamme, sphère sur globe ?
 Et pourquoi ? Quel caprice eût étoilé les cieux ?
 Le plaisir de répandre un flamboiement joyeux
 Sur l'azur de leur vaste robe ?

Et quand ? Pourquoi plutôt aujourd'hui que demain ?
 [...] Cela dura six jours. Content de son effort,
 Désormais immobile, on dirait qu'il s'endort,
 Voilé par l'encens qui l'enivre,
 Laissant, dans l'hippodrome aux lustres solennels,
 Ces deux gladiateurs invaincus, éternels,
 La vie et la mort, se poursuivre¹⁹²².

La première strophe citée semble d'ailleurs détourner un passage bien connu du livre de Job, si souvent réécrit dans la poésie cosmologique chrétienne, où Dieu évoque son propre pouvoir en termes similaires – mais au premier degré¹⁹²³. Or Lefèvre répond à ces questions diverses, et formule une conclusion sans appel contre l'arbitraire religieux lié aux textes saints :

Allons, Taaroa qu'adorait Pomaré,
 Jéhova, Brahma, Zeus au sourcil azuré,

¹⁹²¹ Pour plus d'information sur cet auteur, voir au chapitre 8, la n. 1386 (p. 458).

¹⁹²² A. Lefèvre, « Deus ex machina », *L'Épopée terrestre*, op. cit., p. 170-171.

¹⁹²³ Ces passages sont cités au chapitre 5 (p. 344).

Ou de quelque nom qu'on t'appelle,
 N'en as-tu pas assez et trop de l'univers ?
 Quand dérouleras-tu dans l'infini des airs
 Une conception nouvelle ?
 [...] L'illusion est morte, emportant sans retour
 Le respect et la foi, la terreur et l'amour ;
 [...] Les dieux sont nos reflets projetés sur le ciel,
 Et nous sommes leur corps, leur fonds substantiel¹⁹²⁴.

Dans le poème de Lefèvre, l'ironie est une des armes de la critique anticléricale, mais l'humour est moins au centre du texte que la dénonciation qu'il met en scène. En ce sens, son geste d'écriture s'apparente davantage à celui des poètes matérialistes de son temps, s'appuyant sur la logique et la rhétorique dans le cadre d'une ambition démonstrative militante.

À la fin du XIX^e siècle, les auteurs de parodies de la Genèse s'intéressent davantage à ce thème pour les ressources comiques qu'il peut fournir. À titre d'exemple, le poète Paul Rouland¹⁹²⁵ fait paraître en 1898 un recueil intitulé *Au crépuscule*, dans lequel il propose une parodie burlesque de la Genèse. Parmi les diverses sections de l'ensemble, l'une est intitulée « Le Roman de la Création » et se subdivise en plusieurs fragments aux sous-titres éloquents : « “Je m'ennuie !” », « Fiat lux », « La Terre », « Le firmament », « Séparation de la Terre et des Eaux. Création du règne Végétal », « Création du Soleil et des astres », etc. Les questionnements philosophiques sur la nature de l'univers sont présents, mais secondaires par rapport à la représentation bouffonne du divin. Dans le scénario de Rouland, l'ennui de Dieu, auquel ce dernier aurait tenté de remédier par un divertissement quelconque, serait à l'origine du monde :

On ne distinguait rien dans l'immensité morne ;
 Le vide entourait Dieu d'un horizon sans borne !
 La Force et la Matière, alors sur leur séant,
 Sommeillaient en silence au milieu du néant.
 L'étendue était noire, auguste et solennelle !
 Solitude glacée en la nuit éternelle
 Où nul être n'avait ouvert l'œil à demi :
 Les siècles reposaient sur le Temps endormi.
 Le son n'existait pas. L'Éternité Première,
 En son vide effroyable, ignorait la lumière !
 Le ciel était désert, sans cadavre et sans os,
 Sans berceau, sans enfant : tel l'horrible chaos.

¹⁹²⁴ A. Lefèvre, « Deux ex machina, *L'Épopée terrestre*, op. cit., p. 171-172.

¹⁹²⁵ Paul Rouland est probablement un astronome amateur originaire de Dragueville. Un article paru en 1894 dans le journal de la Société Astronomique de France, *L'Astronomie*, le mentionne comme l'observateur d'un halo solaire. Rouland en fait une description imagée reproduite dans le périodique : « Je me promenais silencieux à cette heure solitaire qui invite les initiés des beautés de la nature à la méditation et au recueillement, lorsque tout à coup, en tournant les yeux du côté du couchant, je vis s'élever de l'horizon une lueur étrange crépusculaire, d'abord pâle et diffuse, puis plus marquée, comme phosphorescente et tout aussitôt radieuse et étincelante, éclairer les nuages de reflets sinistres » (*L'Astronomie*, Paris, Gauthier-Villars, 1894, p. 120). Les métaphores et périphrases signalent sans doute le style d'un poète, et possiblement, l'identité du nôtre.

Lorsque le Tout-Puissant, levant une paupière
Puis l'autre, s'aperçut quelle sombre chaumière
Était la sienne. Alors il se mit à bâiller ;
Et, se tordant les bras sur son vaste oreiller,
Ouvrit sa bouche énorme en disant : « Je m'ennuie¹⁹²⁶ ! »

Le poème s'ouvre donc sur un court pastiche de la haute poésie cosmologique hugolienne, entre la grandiloquence des adjectifs et adjectifs substantivés (« l'immensité morne ») et le rythme ternaire (« noire, auguste et solennelle »). Puis le propos bascule dans le registre du bas corporel à travers l'évocation réaliste et burlesque d'un sommeil aux proportions divines. Au prosaïsme du discours direct final, s'ajoute un jeu de décalage et de connivence par l'anticipation d'une réaction du lecteur. Une note faussement technique propose une critique scientifique du passage, en décalage avec la véritable cible de la satire : « “C'est peu probable”, nous disent les mauvais plaisants qui prétextent que le son ne se propage pas dans le vide¹⁹²⁷ ! », comme si la vieille querelle sur l'existence du vide dans l'univers était le seul motif possible de désaccord.

Puis le récit de la création de la lumière donne lieu à un nouveau détournement burlesque à travers le discours du Créateur, qui ne parvient pas à se repérer dans l'obscurité du néant :

« Le repos éternel est ma vie ordinaire ;
Et je suis à tâtons pour marcher : Comment faire ?
Mais voilà que je perds mon temps à babiller,
Et je pense à marcher avant de m'habiller !
C'est drôle, pour un Dieu, de perdre sa bretelle ;
Où sont mes pantalons ?
Il cherche dans le vide.
Je n'ai pas de chandelle ! »
Alors le Tout-Puissant cria dans l'inconnu :
— « Que la lumière soit ! »
Et la lumière fut¹⁹²⁸.

L'humour réside non seulement dans la parodie d'explication de l'origine de la lumière, mais aussi dans la précision didascalique qui réactive indirectement le débat sur l'existence du vide par un effet de syllepse. À travers la référence au genre dramatique, il y a coexistence entre ce qui s'apparente à un espace scénique réaliste (le vide comme l'absence d'objet) et l'espace comme catégorie abstraite d'appréhension de l'univers (le vide interstellaire). Rouland donne donc à lire une *comédie* de la Création, au sens fort. Enfin, le récit de l'origine du firmament repose sur un même décalage entre le sujet et son traitement burlesque, les couleurs du Ciel s'expliquant par un coup de pinceau divin :

Le second jour, Dieu fit une écharpe d'azur

¹⁹²⁶ P. Rouland, *Au crépuscule*, Granville, J. Goachet, 1898, p. 71.

¹⁹²⁷ *Ibid.*

¹⁹²⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

Pour couronner le front de la Terre d'un mur !
 Il mit de l'indigo dans un pot de peinture ;
 Puis, étendant sa toile en forme de ceinture,
 Il trempa son pinceau d'une main qui connaît
 Ce qu'elle doit soumettre au tableau qui lui plaît.
 Et Dieu, sans grand labeur et sans reprendre haleine,
 Peignit le firmament d'une couche homogène ;
 Si bien, qu'on aurait pu croire immatériel,
 Ce superbe travail qu'il appela le Ciel¹⁹²⁹ !

Or les trois derniers vers montrent la finesse de l'ironie de Rouland, ainsi que sa connaissance des débats sur la nature des cieux. En effet, l'expression « couche homogène » est cohérente par rapport aux découvertes récentes sur la physique du cosmos, car la spectroscopie vient de révéler que l'univers est composé en tous lieux des mêmes éléments¹⁹³⁰. Quant au conditionnel passé, « qu'on aurait pu croire immatériel », il rappelle avec ironie la croyance durable en un ciel supérieur tel que l'Empyrée, inspirée par la doctrine aristotélicienne. Mais la critique à l'encontre du dogme religieux éclate lorsque le poète raconte la création du Soleil. S'adressant aux lecteurs, il fait appel à leur logique pour questionner la cohérence du récit cosmogonique :

Le quatrième jour, en relevant la tête,
 Dieu vit le ciel immense et dit : — « Que je suis bête !
 Je n'ai pas mis de perle à cet azur vermeil ! »
 Et, pour orner les cieux, il créa le Soleil.
 Vous trouverez étrange, en feuilletant la Bible,
 De voir qu'un tel passage est incompréhensible !
 — « Allons ! me direz-vous, cela ressemble un peu
 À l'homme qui se brûle en reniant le feu !
 Le Soleil serait donc quatre jours – ciel auguste ! –
 Moins vieux que la lumière !... » On ne sait pas au juste
 Comment cela se fit. Peut-être, en ce temps-là,
 L'effet était plus vieux que la cause. Voilà
 Ce qui fait qu'on discute et qui fait qu'on se grise !
 Pour moi, je vous dirai, du fond de ma franchise :
 Soyez certains que Dieu fait bien tout ce qu'il fait ;
 En créant le Soleil le second jour, qui sait
 Si la couleur du ciel, n'étant pas encor sèche,
 N'eût pas tout confondu, comme une âme qui pêche,
 Et ce serait pour nous un spectacle hideux
 Que de voir le Soleil diffus et nébuleux !
 Tandis qu'en le créant plus tard, Dieu fut très sage :
 Sachez qu'avant d'écrire, il faut sécher la page¹⁹³¹ !

Par une interprétation littérale de la métaphore du Livre des cieux, *topos* de la scolastique médiévale, mais aussi à travers une allusion à la peinture de paysage, Rouland répond à la question de savoir comment et pourquoi le Soleil aurait été créé après la lumière (objection fréquemment

¹⁹²⁹ *Ibid.*

¹⁹³⁰ Voir au chapitre 4, les p. 216-217.

¹⁹³¹ P. Rouland, *Au crépuscule*, *op. cit.*, p. 74.

formulée par les matérialistes à l'encontre de la Genèse) au moyen d'une hypothèse absurde : la peinture céleste avait besoin de sécher avant d'y apporter la touche finale, le plus bel astre du système solaire. La naïveté de l'explication n'est d'ailleurs pas sans rappeler le déterminisme de Bernardin de Saint-Pierre, sujet de tant de moqueries¹⁹³². Ce faisant, le poète fait mine de s'appuyer sur la rhétorique du dogmatisme chrétien : « Soyez certains que Dieu fait bien tout ce qu'il fait ».

Dans le poème de Paul Rouland, l'humour repose sur le burlesque et sur la transposition de la diégèse biblique dans un scénario aux accents réalistes. L'ironie du poème reste cependant souriante et relativement bienséante. D'autres poèmes parodiques vont plus loin encore et s'appuient sur un comique du bas corporel et de la caricature. Les paroliers Lucien Delormel et Henri Garnier font notamment paraître en 1894 un poème intitulé « La création du monde racontée par un Anglais ». Dédié à deux acteurs populaires célèbres à la fin du XIX^e siècle, Garçon et Brunet, ce « monologue » est créé par Maader à la Cigale et par Saint-Bonnet au Ba-ta-clan. La dimension scénique du texte transparait dans l'écriture, fondée sur la transposition graphique d'une prononciation du français à l'anglaise. Le récit de la Genèse devient le prétexte d'une explication triviale de la métaphore lunaire, par laquelle on désigne le postérieur :

La Bible était un livr' très fort intéressante.
Il disait le façon magnifique et puissante
Dont Mister Dieu créa l'univers en six jours.
Je allai vous conter le chose sans détours.

L'premier jour Mister Dieu disait que le lumière
« Il soit », or tôt de suite on voyait sur le terre
Fair' le lumièr'. Pourtant Mister Dieu oublia
De fair' cett' jour le lumier' sur l'Panama.

[...] L'quatrième il faisait ce chos' pas très commune,
Les astres, les planèt's, le soleil et le lune.
Il trouvait le lun' si jolie qu'il faisait don
D'un'lune à chacun d'nous pour mettr' dans l'pantalon¹⁹³³.

Les incorrections caractéristiques du français d'outre-Manche apparaissent à travers la déformation des voyelles sourdes ([y] et [u]), l'élision des *e* muets, l'usage fautif de la syntaxe, et l'inversion des genres des adjectifs et déterminants. L'emploi de tournures anglicistes burlesques,

¹⁹³² Entre autres exemples célèbres, Bernardin juge ainsi de la taille des fruits dans les *Études de la nature* : « Il y en a beaucoup qui sont taillés pour la bouche de l'homme, comme les cerises et les prunes ; d'autres pour sa main, comme les poires et les pommes ; d'autres beaucoup plus gros, comme les melons, sont divisés par côtes, et semblent destinés à être mangés en famille : il y en a même aux Indes, comme le jacq, et chez nous la citrouille, qu'on pourrait partager avec ses voisins » (Paris, Firmin Didot, 1853, p. 333).

¹⁹³³ L. Delormel, « La création du monde racontée par un Anglais », *La Création du monde. Monologue. À Garçon et Brunet*, Paris, Répertoire Moderne, 1894, n. p.

telles que *Mister Dieu*, est une autre modalité du détournement parodique de la Genèse, confirmé par l'allusion grivoise rapprochant la création des astres au quatrième jour avec l'anatomie¹⁹³⁴.

Mais la palme du poème le plus irrévérencieux revient à *La Pétomanie*, texte signé par un certain Van Zéphir au pseudonyme de circonstance. Il s'agit d'une réécriture scatologique de la Genèse, racontant comment des flatulences divines seraient à l'origine du monde :

Quand le Père éternel eut rempli sa bedaine
D'une énorme marmite de haricots pleine,
Avec son vieux pétard, monté sur un affût,
Il péta dans le vide et la lumière fut.
Puis quand il eut d'un pet enfanté la lumière,
Le Très-Haut enchanté du trou de son derrière
Péta sur l'Océan, et ce pet magistral
Créa la Tramontane et forma le Mistral ;
Puis de six autres pets, longs comme des comètes,
Il suspendit en l'air étoiles et planètes
Et d'un septième pet son trou du cul osa
Créer l'homme ; après quoi son cul se reposa¹⁹³⁵.

Dans cette parodie particulièrement sulfureuse de la cosmogonie biblique, les étapes décrites par le texte sacré, mais aussi certains attributs du Dieu des Écritures tels que le pouvoir de son souffle créateur, font l'objet d'une subversion burlesque radicale. Si, dans le cas des poèmes de Rouland ou de Garnier et Delormel, l'humour pouvait être irrévérencieux sans trop manquer à la bienséance, la violence de l'ironie propre au poème de Van Zéphir fait basculer le comique dans la satire graveleuse. L'auteur ne prononce pas de jugement raisonné, contrairement à Lefèvre à la fin des années 1860, mais il s'appuie sur le détournement systématique de la rhétorique solennelle et des formulations majestueuses du jargon biblique pour déconstruire, si l'on peut dire, les fondements du sacré. Sur le plan métrique, le poème repose sur l'opposition fréquente des registres entre le premier et le second hémistiche de l'alexandrin, produisant un effet de surprise par la chute burlesque. Ainsi, le premier hémistiche du premier vers, « Quand le Père éternel », laisse croire à un début de poème chrétien, quand le second, « eut rempli sa bedaine », fait basculer le texte dans un comique rabelaisien. Le procédé se répète sur un mode particulièrement ironique dans les vers suivants : « Le Très-Haut enchanté // du trou de son derrière ». *La Pétomanie* relève donc d'une forme d'humour paillard et grossier, mais aussi d'un comique nihiliste destructeur visant à tourner en dérision le récit et le langage des Écritures, dans une parodie burlesque sans limites de bienséance.

Dans la poésie comique, la Bible constitue donc un hypotexte facile d'accès pour toutes les formes de détournements. Les textes précédemment abordés rappellent le lien polémique entre la foi

¹⁹³⁴ Ce rapprochement est assez répandu dans la chanson comique. Voir J. Choquet, *Les Deux lunes, monologue*, Paris, Joly, 1888, n. p. ; ou encore l'« éclipse de lune » dans l'ouvrage illustré de L. Harpol, *Au clair de lune*, Paris, H. Vignères, 1890.

¹⁹³⁵ Van Zéphir, *La Pétomanie. Poème réaliste*, Marseille, Doucet, 1893, p. 4.

religieuse et le rire, considéré depuis longtemps comme « diabolique » par certains exégètes, mais aussi par Baudelaire¹⁹³⁶. Par ailleurs les thèmes cosmologiques liés à la Genèse sont fréquemment parodiés, notamment parce qu'ils entrent en contradiction particulièrement évidente avec les données de la science. On a vu combien, du milieu à la fin du siècle, le fixisme encouragé par le conservatisme chrétien pouvait apparaître comme une position impossible, voire ridicule, aux matérialistes comme aux croyants – ce dont témoignent les dernières parodies évoquées. Les poèmes comiques adoptent donc par défaut une position critique en faveur de la science de l'univers, contre la cosmogonie chrétienne en particulier. Or les formes de poésie savante, que celle-ci porte sur la cosmologie ou sur d'autres sciences, font partie des genres problématiques durant la seconde moitié du XIX^e siècle. À ce titre, elles sont également susceptibles d'être un sujet de choix pour les satiristes.

2. Désapprendre le ciel en riant : parodies de la poésie didactique

a) *Les Mondes* de Jude Patissié (1850)

Parmi les formes du croisement entre le sujet cosmologique et le genre poétique, la poésie scientifique et didactique fait l'objet de parodies nombreuses reprenant sur un mode caricatural les procédés récurrents du genre, tels que les notes explicatives ou les listes présentant l'histoire des sciences et la cosmographie. Ainsi, Jude Patissié¹⁹³⁷, originaire de Tonneins, obtient une violette réservée au concours de l'Académie des Jeux floraux de 1850 pour un poème parodique intitulé *Les Mondes. Épître à Fontenelle*. Ce long poème se présente d'abord comme un discours adressé au savant auteur des *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Patissié rapporte les grandes difficultés qu'il aurait eu plus jeune à s'abstraire des représentations mythologiques naïves, et à retenir les leçons d'astronomie élémentaires prodiguées à la marquise. Dès le départ, le texte s'apparente donc aux litanies d'un mauvais élève, subvertissant les codes de l'ouvrage didactique en donnant la parole au poète-cancré :

Il m'en souvient : sur les bancs de l'école,
Lorsqu'un pédant, lunettes sur le nez,

¹⁹³⁶ Voir V. Sternberg-Greiner, *Le Comique*, Paris, GF, 2003, p. 160.

¹⁹³⁷ Jude Patissié (183*-186*) est originaire de Tonneins. Il obtient plusieurs prix des concours de Jeux floraux. Ses poèmes sont édités par sa fille à titre posthume, sous le titre d'*Odes, Épîtres et Poésies*. Dans la *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, il est défini par Émile Vaïsse comme un auteur « éclectique », tant par la forme poétique que par « la pensée et les croyances intimes » (Toulouse, Bonnal et Gibrac, 1^{er} janvier 1862, p. 93). L'auteur de l'article précise que « M. Jude Patissié, comme Homère, comme Milton, était aveugle », et retrouva la vue grâce à une opération chirurgicale dont il raconta les effets dans une ode à *La Cécité*.

Faisait s'enfuir mes rêves, obstinés
 À caresser une rime frivole ;
 Lorsque sa voix, d'un lent et grave ton,
 Sans nul égard pour ma Muse alarmée,
 Préconisait Galilée et Newton,
 Au détriment de Claude Ptolémée,
 Astronomique et vieille renommée
 Ayant régné *treize siècles*, dit-on ;
 Qu'il m'ennuyait !... – Eh ! qu'importe au Poète
 Que le soleil tourne ou ne tourne pas,
 En *douze mois*, autour d'une Planète,
 Ou que, plus tard, sur lui prenant le pas,
 Cette Planète, à tourner condamnée,
 Parcoure enfin son cercle *d'une année*¹⁹³⁸ ?

Loin de la figure docile de l'aimable marquise, le poète se présente comme un élève récalcitrant, peu désireux de renoncer aux dieux d'une mythologie antique burlesque, telles que « *Vénus* et sa ceinture / Servant d'asile aux Amours inconstants », « *Mars*, revêtu de sa pesante armure », image de « cette caricature / Du batailleur que Cervantes chanta / Si plaisamment et si bien », ou Junon, « le type [...] / De la mégère irascible et jalouse, / Type éternel de la hargneuse épouse »¹⁹³⁹. Puis, reprenant sous le sceau du comique le motif de la révélation scientifique, *topos* de la poésie didactique, scientifique ou progressiste, Patissié rend grâce à Fontenelle d'avoir su le tirer de l'erreur :

Et cependant quel était le travers
 De mon esprit, trop souvent à l'envers,
 De prendre ainsi, du merveilleux avide,
 Les Dieux païens, célébrés par Ovide,
 Pour les vrais rois du céleste Univers¹⁹⁴⁰ !

Le renversement peut sembler parodique à plusieurs titres, ne serait-ce qu'en attribuant ce revirement à une référence plutôt datée de la vulgarisation. En effet, si *Les Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle continuent d'avoir un certain succès au XIX^e siècle, ce dont témoigne une dizaine de rééditions, cette œuvre n'en est pas moins dépassée, tant sur le plan scientifique que pédagogique, par d'autres modèles de vulgarisation astronomique plus actuels – et plus parisiens – tels que François Arago ou Auguste Comte. Ensuite, l'exemple de Fontenelle est précisément celui que rejette Voltaire, auteur d'une autre épître intitulée *Épître à Madame du Châtelet*. Ce texte, auquel le titre du poème de Patissié pourrait faire référence, ouvre la première édition des *Éléments de philosophie newtonienne* en 1738 et présente la méthode de Fontenelle, imitée par Algarotti, comme le contre-modèle du didactisme littéraire. À ce sujet, Voltaire emploie

¹⁹³⁸ J. Patissié, *Les Mondes. Épître à Fontenelle*, [in] *Recueils de l'Académie des Jeux floraux*, op. cit., p. 46.

¹⁹³⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

également la métaphore de la cécité détrompée¹⁹⁴¹. Il y a donc une triple subversion des grands modèles de la poésie didactique. D'une part, Patissié fait la caricature de l'*ethos* du poète-apprenant ; d'autre part, il fait référence à un exemple littéraire et didactique dépassé ; enfin, il renverse le modèle épistolaire et poétique défini par Voltaire en faveur du newtonianisme. Patissié feint d'y être indifférent au début de son texte – ce qui n'empêche pas la reconnaissance, même souriante, de l'excellence de son destinataire (Fontenelle).

Après cette révélation astronomique grâce aux leçons de science, le poète énumère les découvertes sous forme de liste. Les progrès de l'astronomie à la technique industrielle sont déclinés suivant une modalité ironique de plus en plus claire. La découverte de Neptune quatre ans avant la parution du texte de Patissié, unanimement décrite comme une prouesse mathématique, fait l'objet d'un renversement burlesque, l'exploit de l'astronome devenant une lubie de collectionneur :

*Six Mondes vieux et cinq Mondes nouveaux !
Onze au total : c'était un nombre honnête ;
Mais, par malheur, ce nombre était impair :
Lors, Leverrier s'arme de sa lunette
Et la braquant vers les plaines de l'air,
Dit, tout à coup : — « Messieurs, si j'y vois clair,
Ce Monde qui... me trottait dans la tête,
Monde introuvable et que j'ai tant cherché,
Cette fois-ci, le voilà déniché !
Or, maintenant, la douzaine est complète¹⁹⁴². »*

Plus loin, le traditionnel éloge des progrès de l'observation astronomique – que l'auteur se contente de rapporter à Galilée – donne l'occasion d'une ultime fanfaronnade :

*Voilà comment, si j'ai compris l'affaire,
Pour nous livrer un travail imparfait,
L'Antiquité mit trois mille ans à faire
Ce qu'en cent ans les modernes ont fait !*

*Eh bien ! que sont, d'après ce dernier fait
Qui de l'Europe excita l'allégresse¹⁹⁴³,
Et la Chaldée, et l'Égypte, et la Grèce,
Les comparant à nos grands hommes ? – Rien !*

¹⁹⁴¹ « Tu m'appelles à toi, vaste et puissant génie, / Minerve de la France, immortelle Émilie ; / Je m'éveille à ta voix, je marche à ta clarté, / Sur les pas des Vertus et de la Vérité. / [...] Déjà de la carrière / L'auguste vérité vient m'ouvrir la barrière. / [...] Le compas de Newton, mesurant l'univers, / Lève enfin ce grand voile, et les cieus sont ouverts. / [...] Puissé-je auprès de vous, dans ce temple écarté, / Aux regards des Français montrer la vérité ! / Tandis qu'Algarotti, sûr d'instruire et de plaire, / Vers le Tibre étonné conduit cette étrangère, / Que de nouvelles fleurs il orne ses attraits, / Le compas à la main j'en tracerai les traits. » Voltaire, « Épître à Madame du Châtelet », [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Thomine et Fortic, 1821, vol. 1, p. 79. Algarotti est l'auteur d'un *Newtonianisme pour les dames*. Quant à l'épître de Voltaire adressée à Uranie, elle a pour réel destinataire Émilie du Châtelet, traductrice de Newton.

¹⁹⁴² J. Patissié, *Les Mondes. Épître à Fontenelle*, op. cit., p. 49.

¹⁹⁴³ Il s'agit de l'observation des quatre lunes de Saturne par Galilée.

Ce *rien* me flatte, et te prouve combien
Chez tes neveux la science *progressse*¹⁹⁴⁴ !

Dans ce passage, l'usage de l'italique révèle la distance ironique avec laquelle Patissié reprend les *topoi* de la rhétorique du progrès dans la poésie scientifique, ironie confirmée par le faux éloge des prétendues avancées de la civilisation et de la technique. Le poète, « né curieux, plus qu'une vieille duègne », s'inquiète auprès de Fontenelle de savoir si les autres mondes sont « peuplés d'*Êtres* appelés *Hommes*, / Pareils à ceux de ce globe où nous sommes », c'est-à-dire des créatures connaissant « l'ardente soif de l'or », « fondant leurs droits sur le droit du plus fort » et possédant le « fer pour se faire la guerre, / Tantôt sur l'onde et tantôt sur la terre » – ce à quoi Fontenelle pourrait répondre que « l'homme est, partout, égoïste et rapace »¹⁹⁴⁵. De ce moment, le poème prend un tour très satirique et dénonce les « Députés à *vingt-cinq francs* le jour », la bureaucratie, le type du « *bouc-auteur* » qui « se cré[a] une riche industrie » en inventant le *Roman-feuilleton*, les dramatises « non moins barbus » qui multiplient les actes et tableaux dans des pièces de bas étage, ou encore les « rimeurs du céleste Hélicon ». En cause, l'industrie de l'imprimerie, responsable de la reproduction massive d'une mauvaise littérature au service d'idéologies stupides, de la politique corrompue et de la médiocrité artistique¹⁹⁴⁶.

Rétrospectivement, l'apprentissage des réalités astronomiques selon la science (et à l'encontre des rêves mythologiques du poète dans ses jeunes années) est vécu comme une perte que confirme la victoire moderne de l'industrie et de la technique, symbole d'un monde superficiel et corrompu. Patissié prend le contrepied des hymnes au progrès scientifique dont la rhétorique appartient aux lieux communs de la culture savante et populaire du XIX^e siècle. Renversant le lyrisme des machines à vapeur en une parodie d'éloge, Patissié dénonce peut-être moins la pratique de la poésie didactique que son destinataire, l'homme éternellement ignare et incapable d'élévation spirituelle ou morale. En effet, que servent à l'homme les progrès de la connaissance astronomique ou technique, sinon à encourager ses défauts naturels, comme le suggère l'exemple du romancier négociant ?

Ce rapport ambigu à la poésie didactique, entre adhésion et critique, transparaît dans plusieurs notes informatives qui viennent commenter, préciser ou infléchir le propos. Au sujet de Jupiter, « près de *quinze cents fois* / Plus spacieux que la *Terre* », l'auteur ajoute en note le « chiffre exact :

¹⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁹⁴⁶ « Dire comment le siècle est parvenu / À ce degré d'abondance et de gloire, / Ne serait pas chose facile à croire, / Si je voulais nombrer, par le menu, / Ce que nous donne une seule semaine / En fait d'écrits, de courte ou longue haleine ; / Et tu sauras, sans discours superflus, / Que, chaque jour, *mille* journaux et plus / À nos lecteurs peuvent suffire à peine. // [...] Nous possédons, aujourd'hui, des machines / Qui, remplaçant les bras dans nos usines, / Des travailleurs centuplent les produits : / Ce procédé, bientôt, nous a conduits / À la fortune et même... au ridicule... » *Ibid.*, p. 55-56.

1470 ». De même, il rend explicite la périphrase « l'instrument qu'inventa Galilée » par une glose historique : « Le télescope, au moyen duquel il découvrit les quatre satellites de *Jupiter*, en 1609, et l'*Anneau de Saturne*, en 1612 »¹⁹⁴⁷. Enfin, au sujet de Leverrier, le lecteur apprend que ce dernier est l'« Auteur de la découverte de la Planète [Neptune] ». Plus loin, Patissié rapporte avec ironie la controverse relative au nom de l'astre en l'attribuant d'abord à une initiative de l'astronome motivée par l'orgueil :

Notre homme, alors, sur l'antique terrain
Du culte grec, veut choisir un parrain
Pour le donner à la jeune Planète,
Et ne trouvant dans ce domaine ancien
Nul autre nom digne de sa conquête,
Tout uniment il lui donne le sien.

Mais par scrupule, une note vient rétablir la vérité sur cette affaire :

Rendant à César ce qui est à César, nous dirons, pour être vrai, que l'astronome Leverrier avait baptisé d'abord la nouvelle planète par lui découverte, du nom de Neptune, et que c'est l'astronome Arago qui a proposé, plus tard, de lui donner le nom de Leverrier.¹⁹⁴⁸

Dans un poème qui parodie les procédés de la poésie didactique et scientifique, cet usage sérieux de la note révèle trois aspects importants pour comprendre la démarche de Patissié. La présence de telles notes au sein même d'un poème parodique relève d'abord d'un scrupule d'exactitude paradoxal, mais cohérent par rapport à la forme d'humour adopté. En ce qui concerne l'histoire de la dénomination de Neptune, Patissié s'appuie sur la rumeur populaire pour faire rire, mais la note rétablit un équilibre qui écarte le poème de tout soupçon de superficialité. Quant aux notes scientifiques, elles se justifient par le fait que *Les Mondes* n'est pas un poème fantaisiste. D'une façon générale, les discours de savoir parodiés sont préservés dans leur fonds. Le renversement touche plutôt la valeur qu'on leur accorde, par exemple dans l'idéologie positiviste. Patissié raconte les progrès de l'astronomie, mais il refuse d'en faire le symbole d'une supériorité de l'espèce humaine. Enfin, si son poème manifeste une forme d'amertume, voire de lassitude à l'égard de la rhétorique des poèmes didactiques, mise en scène dès le début du texte à travers la figure du mauvais élève, il n'en renonce pas pour autant à dispenser des enseignements, qu'ils soient scientifiques ou moraux. Ainsi, quand le lecteur apprendrait la façon dont furent observées les lunes de Jupiter, il reçoit surtout une leçon de philosophie, à travers une violente satire de la société moderne et de ses valeurs.

¹⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

b) La Nouvelle étoile télescopique d'Hercule Birat (1867)

Les notes informatives au statut ambigu sont un trait distinctif des parodies de poèmes scientifiques durant notre période. Elles apparaissent également dans un texte du poète narbonnais Hercule Birat¹⁹⁴⁹, intitulé *Une Nouvelle étoile télescopique* (1867). Comme l'indique le sous-titre, il s'agit d'une « satire dialoguée contre l'auteur des poésies narbonnaises ». Celle-ci met en scène deux personnages, Arthur et Jules, qui envisagent facétieusement de marquer la récente récompense de Birat à l'Académie des Jeux floraux en lui dédiant une étoile dont le nom et la situation restent à trouver. Dans une note des premiers vers du poème, Birat raconte les circonstances de sa composition en reproduisant la lettre du secrétaire de l'Académie, l'informant de son intention de récompenser les *Poésies narbonnaises* : « L'idée de faire un poème didactico-satirique à ce sujet ne me vint que quelques jours après, et je mis plusieurs semaines à le réaliser. »

Or ce poème, prenant au mot une citation de Virgile en épigraphe (« *Sic igitur ad astra*¹⁹⁵⁰ »), imagine un dialogue parodique et savant dans lequel Arthur et Jules tentent de deviner dans quelle constellation pourrait se trouver l'étoile de Birat, qui vient de gagner une place parmi les astres. Ce jeu de devinette engage donc un parcours ludique et humoristique de toute la cartographie céleste, entre boutades et précisions historiques ou uranographiques, parodiant le style des poèmes didactiques sur l'astronomie. On y retrouve les passages obligés du genre (la présentation systématique des constellations), les thèmes traditionnels (les grandes découvertes, les prouesses techniques telles que le télescope) et l'intention pédagogique, tournée en dérision dès l'introduction du poème :

Le sujet [de mon poème] n'a presque rien de particulier au pays. Il est même bien plus aérien ou plutôt éthérien que terrestre ; car, dans cette facétie, rimée un peu à la diable, pour me conformer au goût du jour, je promène mes lecteurs dans tout le firmament, à la recherche de ma petite étoile, sur les pas de deux interlocuteurs qui ne me veulent pas tout le bien possible, et je décris successivement, quoique sans beaucoup de méthode, toutes les constellations dont il est émaillé, tant au nord qu'au sud de l'équateur, sans en oublier presque aucune. C'est ce dont on pourra s'assurer en prenant une sphère céleste, qu'on posera tantôt sur l'horizon de Paris et tantôt sur celui de Sainte-Hélène, qui joue un grand rôle

¹⁹⁴⁹ Hercule Birat (1796-18**) est originaire de la région de Narbonne, à laquelle il dédia une grande partie de sa production poétique. Quelques années avant *La Nouvelle étoile télescopique*, il fit paraître une anthologie de poésies narbonnaises abondamment commentée, avec un certain nombre d'anecdotes sur la région (*Poésies narbonnaises en français et en patois*, 1862). Il écrivait également en langue régionale (*La Passiou dal paouré cansoniè narbounés, pot-pouirit démagogico-soucialisto* [La Passion du pauvre chansonnier narbonnais, pot-pourri démagogico-socialiste], 1850) et sur un ton généralement satirique (voir le *Chant communiste, par un homme qui ne l'est guère*, 1849), à l'exception de son anthologie.

¹⁹⁵⁰ « C'est ainsi que l'on s'élève vers les étoiles ». La citation est extraite de l'*Énéide*, chant IX, v. 641.

dans la pièce, et qu'on fera tourner d'orient en occident, conformément au mouvement diurne *apparent* des astres autour de la terre¹⁹⁵¹.

L'imitation comique du style de la vulgarisation scientifique transparaît dans la typographie, par exemple à travers l'usage ironique de l'italique pour l'adjectif *apparent* mettant l'accent sur la précision scientifique de la méthode d'observation, au milieu d'allusions burlesques à l'histoire de France¹⁹⁵². L'intention didactique, suggérée par le conseil de lire le poème une sphère à la main, est donc d'emblée subvertie par l'ironie, mais aussi par l'héroï-comique, registre complémentaire du burlesque, lorsque Birat prétend inscrire son poème dans la continuité des chefs-d'œuvre de la vulgarisation astronomique tels que les *Entretiens* de Fontenelle :

Ce poème didactico-satirique, qui ne fera jeter les hauts cris à personne, car nul n'y est ridiculisé que moi, n'est pas à la portée de tout le monde, je le sais. Il exige pour son intelligence complète un peu de mythologie, de géographie, de cosmographie et d'histoire ; mais quiconque est passé bachelier en sait de reste pour le comprendre, et je serais même bien trompé si plus d'une dame du pays ne s'en rendait pas entièrement compte. Les entretiens sur *la pluralité des mondes* de Fontenelle avec la jeune et belle marquise de G***, demandent à la lecture plus d'attention qu'il n'en faut apporter à celle de mon dialogue uranographique.

Ce grand écrivain, qui était aussi un grand savant, rachète l'aridité de son sujet par la lucidité et l'agrément d'un style sobrement scientifique et imagé. Je n'ai ni ses lumières ni son esprit. Le mien n'est malheureusement pas tourné au madrigal, à la galanterie, et pourtant je n'ai pas reculé devant la tâche énorme de faire, en badinant, et en vers de huit pieds encore ! une nomenclature à peu près exacte des astérismes qui charment nos regards, par une nuit sereine, quand la lune, cette jalouse badigeonneuse, n'en ternit pas l'éclat de ses rayons blafards, qu'on dirait trempés comme des pinceaux de maçons dans un baquet de lait de chaux. Que les Lamartiniens en disent ce qu'ils voudront ! J'aurai pour moi les astronomes, les maraîchers, les agriculteurs, les marins, les habitants de nos côtes et de nos ports de mer et probablement aussi les médecins¹⁹⁵³.

La double qualification du poème « didactico-satirique » est confirmée par le recours aux *topoi* des poèmes astronomiques. L'humble référence à Fontenelle place la *Nouvelle étoile télescopique* dans la lignée de monuments littéraires. La démarche prête à sourire, d'autant que l'ambition scientifique censée soutenir le poème s'oppose à une autre forme de poésie du ciel, celle du « clair de lune ». Usant de toutes les ressources du burlesque par la personnification (la lune en « jalouse badigeonneuse ») et les comparaisons irrévérencieuses (ses rayons « comme des pinceaux de

¹⁹⁵¹ H. Birat, *La Nouvelle étoile télescopique, satire dialoguée contre l'auteur des poésies narbonnaises*, Paris, Michel Levy, 1867, p. i.

¹⁹⁵² En effet, plutôt que d'évoquer les pôles sud et nord, Birat prend Paris et l'île de Sainte-Hélène comme points de référence pour déterminer l'axe du monde. Certes, la mémoire de Napoléon Bonaparte est encore vénérée en 1867. Elle l'est d'autant plus, après le coup d'État de 1852, en réaction contre Napoléon III au sujet duquel Hugo n'a pas de mots assez durs dans *Les Châtiments*. Pour autant, ce chauvinisme franco-centré n'en est pas moins teinté d'ironie lorsque Birat prétend bouleverser les repères de la géographie au nom du patriotisme.

¹⁹⁵³ H. Birat, *La Nouvelle étoile télescopique, op. cit.*, p. i-ii.

maçons dans un baquet de lait de chaux »), le poète prétend s'opposer aux modèles sentimentaux incarnés par les émules de Lamartine. Contre les chanteurs nostalgiques de l'astre lunaire, il prétend écrire au nom de ceux pour qui l'astronomie est une nécessité pratique : les astronomes, mais aussi les agriculteurs contraints d'accorder le rythme de leurs travaux avec celui des saisons, les navigateurs ou habitants des régions côtières qui se repèrent grâce aux étoiles et calculent les horaires des marées, enfin « probablement aussi les médecins » par allusion aux *lunatiques*.

L'opposition entre le ciel des savants et celui des poètes lamartiniens est poussée à son paroxysme lorsque Birat confronte les réalités astronomiques avec les envolées lyriques dont elles peuvent être l'objet. À l'encontre des chantres de la Lune, il imagine les désagréments d'en avoir quatre à l'instar de Jupiter, ou sept comme Saturne. Prenant au mot une célèbre métaphore dans une parodie d'expérience de pensée, le poète affirme qu'on ne pourrait plus voir « les myriades de clous d'or qui étincellent plus ou moins dans l'immense écrin du firmament. » Plus grave, les marées seraient dévastatrices, en dépit de « l'agrément qu'auraient procuré à nos endymions mélancoliques les évolutions de ces planètes ». Les lunes rousses, incessantes, empêcheraient tout travail de la terre. Quant à l'astrologie, « nos petites-maisons n'auraient probablement pas suffi à loger tous les pauvres diables dont la funeste influence de ces astres vagabonds aurait attaqué le cerveau. » Enfin, les amants séparés seraient contraints de se concerter à l'avance pour savoir quel astre regarder au même moment¹⁹⁵⁴. Ce court passage, truffé de jeux de mots, tourne en ridicule les poncifs liés à l'astre lunaire en singeant une analyse sérieuse et rationnelle de ces clichés.

Le détournement comique des poèmes de vulgarisation astronomique, dans la *Nouvelle étoile télescopique* de Birat, s'appuie donc sur trois motifs humoristiques principaux : l'ironie, le comique linguistique, et les registres d'inversion normative tels que le burlesque et l'héroï-comique. L'ironie, d'abord, est perceptible lorsque les deux protagonistes débattent sur l'antériorité des constellations païennes et chrétiennes. L'enjeu du débat est d'illustrer la nécessité d'accorder la science et la foi selon le principe de Bacon, comme le suggère la tentative – ratée – de renommer la Grande Ourse :

Ô la science ! la science !
Bacon l'a dit, et je le croi [*sic*],
Se corrompt sans la pure essence,
L'élixir exquis de la foi.
Un essai, tout à fait unique
En ce sens là, quelqu'un le fit,
Lorsque Calisto, l'impudique,
Prit le nom de Char de David ;
Mais ce nom n'est pas en crédit¹⁹⁵⁵.

¹⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. iii.

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

Le rapprochement du nom de la nymphe, associé aux amours des dieux de la mythologie antique, avec celui d'une machine, même biblique, crée un effet de décalage comique, voire d'incongruité marquée par la rime puisque *David* ne rencontre aucune correspondance sonore, ni en amont ni en aval de ces quelques vers¹⁹⁵⁶. Le nouveau nom de la constellation du Char semble donc superflu et excédentaire dans la versification, comme dans le propos de Jules qui en souligne lui-même l'inutilité. L'absurdité des controverses, mais aussi la cécité historique de l'Église quant à l'histoire de l'astronomie, transparait avec une ironie d'autant plus forte au sujet de trois constellations ambiguës. Jules prend le parti du paganisme au nom de la rigueur historique, contre l'opinion orthodoxe d'Arthur :

Cette vierge sans crucifix,
 Jeune, fraîche, à joyeuse mine,
 Et tenant en main des épis
 M'a tout l'air d'être Proserpine.
 Quant à l'Autel, il se peut bien
 Aussi qu'il soit un peu païen.
 Pour la Croix, ce qui me dérouté,
 C'est qu'à la sidérale voûte
 J'en vois resplendir au moins deux
 D'un éclat assez radieux.
 La sainte, est-ce la Boréale¹⁹⁵⁷ ?

L'expression d'un doute dans le propos de Jules s'apparente à une forme de sarcasme par lequel tout est inversé. L'ironie révèle alors la superficialité bienséante des changements dans les noms des constellations : la Vierge, dont la dénomination et l'histoire font un symbole par excellence de la chasteté, devient une belle jeune fille dont les atours invitent à l'amour ; l'Autel, comme le rappelle le protagoniste, servait aussi bien au culte païen que chrétien, et rappelle même indirectement le lien entre ces deux cultures religieuses ; quant à la Croix, l'insistance sur l'égale brillance des deux constellations prouve la vanité des prétentions du christianisme à l'emporter sur les anciennes religions par la cartographie céleste. Plus loin, Jules rapporte d'ailleurs la tentative ratée de

¹⁹⁵⁶ En effet, les vers qui suivent ne comprennent aucune rime possible avec ce mot : « — Ah, Jules ! je t'ai pris en faute. / — Vraiment ! — Mais oui, deux ou trois fois, / Car tu n'as pas mis sur ta note / La Vierge, l'Autel, ni la Croix ; / Tu peux bien t'en mordre les doigts. » *Ibid.* Même à considérer une élision du [d] qui permettrait de faire rimer *David* et *crédit*, le nom du personnage biblique viendrait s'ajouter à la rime de deux mots qui se répondent clairement, y compris dans la graphie : *fit* et *crédit*. De plus, lorsque Birat veut mettre en valeur une rime graphique, il élide fréquemment les lettres finales (par exemple « je croi » [sic], qui rime avec « foi » quelques vers plus haut), ce qu'il n'a pas fait ici. Il nous semble donc plus probable que le *Char de David* soit isolé à la rime, comme il est marginalisé dans l'histoire des dénominations des constellations.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 11-12.

christianisation totale du ciel par l'astronome allemand Julius Schiller¹⁹⁵⁸. Enfin, le protagoniste conclut cette petite controverse théologique sur un ton voltairien, en prétendant devoir laisser le mot de la fin à « quelque grand savant / À connaissance spéciale¹⁹⁵⁹ ».

Dans le poème de Birat, l'ironie touche bien des sujets, mais elle teinte assez rapidement les questions épineuses de la science de l'univers ou de son histoire. L'uranographie étant l'enjeu principal de ce texte, le comique porte également sur les noms parfois triviaux ou absurdes des constellations, par le biais de longues listes qui font apparaître leur incongruité. Lorsqu'Arthur s'efforce, au début du poème, de situer correctement l'étoile de Birat, il prétend lui épargner une partie du ciel peuplée d'objets techniques par La Caille :

Car, voyez-vous, le ciel austral
Est terne, froid, triste, banal
Et privé d'une poésie
Fait pour l'Europe et l'Asie.
On n'y voit que des instruments,
Des Télescopes, des Sextans,
Des Boussoles et des Octans,
Une Horloge et, chose comique !
Une Machine pneumatique,
Sans compter un certain Vaisseau,
Auquel je tire mon chapeau
S'il est bien le navire Argo¹⁹⁶⁰ [...].

Ce passage résonne avec plusieurs jugements formulés dès l'introduction, où Birat imagine sur un mode parodique comment la belle marquise de Fontenelle aurait réagi en apprenant que, depuis La Caille, les instruments techniques ont leur place dans les cieux :

Le malheureux, se serait-elle écriée avec colère, il va dépoétiser tout à fait le ciel austral, déjà bien moins beau que le nôtre ! Quel contraste choquant n'en résultera-t-il pas ! Pour moi, je ne jetterai les yeux qu'avec dépit sur le nouveau globe céleste. Eh quoi ! la *Machine pneumatique* peut devenir au pôle sud le pendant d'Andromède, que voilà près du pôle nord ! Cette pensée me révolte, voyez-vous !... Mais qu'ai-je donc fait de ma pantoufle ?

Ce à quoi Fontenelle aurait pu répondre par un propos galant tout aussi ridicule :

¹⁹⁵⁸ « Puisque de Schiller la pensée / Était à l'envi repoussée / Et son catalogue éconduit ; / [...] Puisqu'on ne voulait point de saint, / Je l'ai déjà dit, je persiste, / Des noms de savants, de marins, / De héros, de grands médecins / Auraient bien mieux orné ta liste / Que ceux de tous ces instruments [...] » (*ibid.*, p. 38). Une note précise que « Jules Schiller, astronome allemand, donna en 1667, sous le nom de *cælum stellatum christanum*, un catalogue d'étoiles, accompagné de figures. Il entreprit de substituer aux noms anciens et profanes des noms tirés de l'histoire sainte ; mais personne n'en fait usage » (note 63, *ibid.*, p. 62 ; voir plus haut le chapitre 3, à la n. 343, p. 119). L'avis de Jules est d'ailleurs un peu prophétique car, depuis 1919, l'Union Astronomique Internationale impose des normes dans la nomenclature des astres, excluant les figures ou désignations d'ordre politique, religieux ou militaire.

¹⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 6.

Ma chère amie, la voilà sur cette charmille, où vous l'avez lancée dans votre accès de colère. Celle de Cendrillon n'était pas plus mignonne. Je suis tenté de la garder et d'en faire une constellation qui figurerait fort bien à côté de celle de Bérénice.¹⁹⁶¹

L'effet de liste renvoie donc à une intention satirique, au sens étymologique et littéraire du terme. Il entre en résonance avec le modèle rabelaisien¹⁹⁶², tel qu'il est représenté dans le *Quart-Livre*. Ce procédé peut être interprété de plusieurs manières : l'effet de disparate est un premier motif humoristique ; à celui-ci, s'ajoute une forme de comique verbal fondé sur le jeu des vocables et des sonorités ; enfin, la surabondance de termes peut également montrer du doigt la vanité profonde de ce qu'ils désignent. Dans le poème de Birat, ces trois enjeux se vérifient particulièrement par les listes de constellations, par exemple après une allusion à l'arche de Noé :

Mais quand des chiens de toute espèce,
Que dis-je ! quand tant d'animaux,
Quadrupèdes, serpents, oiseaux
Dont on s'effraie ou qu'on caresse,
Qu'on musèle ou qu'on mène en laisse,
Vivant dans les airs, sous les eaux,
Sur la terre ou bien amphibies,
Tant de Corbeaux et tant de Pies,
Tant de Glaives et tant de Dards,
Tant de Chariots et de Chars,
De Lions et de Léopards,
Tant de Sceptres et de Couronnes,
De Cercles et de Polygones,
D'Ateliers et de Chevalets,
De Perruques et de Toupets,
De fleuves, ruisseaux ou fontaines,
De cyprès aigus ou de chênes,
Quand l'Écu de Sobieski,
Le Taureau de Poniatowski...
(J'allais oublier Deux nuages
Et les Trois rois, non les trois mages.)
[...] D'étoiles qu'on nomme primaires,
Secondaires ou tertiaires,
En voilà bon nombre, je croi [*sic*],
Et je n'ai pas rencontré celle
Que je cherche avec tant de zèle¹⁹⁶³ !

L'accumulation, ainsi que l'usage hyperbolique et inexact du pluriel, donnent une impression de profusion, d'arbitraire et de disparate dans la représentation du ciel. Selon cette liste baroque, il

¹⁹⁶¹ *Ibid.*, p. vii. Les compliments de ce Fontenelle de fantaisie se poursuivent en un long paragraphe de comparaisons hyperboliques.

¹⁹⁶² Voir notamment F. Rabelais, *Le Quart-Livre*, [in] *Les Cinq Livres*, éd. critique de J. Céard, G. Defaux et M. Simonin, Paris, Le Livre de Poche, [1552] 1994, chap. XXIII, « Continuation des conteneances de Quaresmeprenant » p. 1049-1051 ; chap. XI, « Comment par frere Jan est dressée la Truye, et les preux cuisiniers dedans enclous » ; etc.

¹⁹⁶³ *Ibid.*, p. 13-15.

s'apparente à un bric-à-brac de personnages et d'accessoires. En outre, les effets de répétition, d'allitérations, d'homéotéleutes et de dérivation confirment la sensation d'une surabondance qui tend vers le non-sens¹⁹⁶⁴. Or cette impression culmine dans la description des constellations visibles par l'empereur Napoléon Bonaparte à Sainte-Hélène, où la complexité de la graphie et la déstructuration thématique de la liste, passant du coq à l'âne et du Toucan à l'Aérostas, s'ajoutent à la *copia* qui caractérise le procédé :

Un dépit comme celui-là,
Dans son accablante tristesse,
Fut ressenti par l'Empereur
Lorsque, par-delà l'équateur,
Au tropique du Capricorne,
Il ne vit lui sourire au ciel
Que Xiphéas, le Chat, Rigel,
Le Monokéros ou Licorne,
Le Compas de mer, le Toucan,
L'Aérostas, le Microscope,
Le Loch, le Rat, le Télescope,
L'Oiseau-sans-pattes et le Paon,
Un tas d'astérismes vulgaires,
Dont les dénominations,
Que ne connurent point nos pères,
Admises sans réflexions,
Sur la bouche appellent le rire¹⁹⁶⁵.

Enfin, le ridicule des dénominations astrales, explicitement dénoncé par le protagoniste, entache la prétention morale de l'astronomie, contrairement aux préjugés favorables des philosophes :

Car l'astronomie, entends-tu,
Dispose l'homme à la vertu ;
Du vrai, du bien, de la morale,
Elle est la base principale,
Elle applique, élève l'esprit ;
Elle guérit les maux de l'âme [...]
En nous prouvant notre néant.
D'après un ancien astronome,
Les yeux ne sont donnés à l'homme
Que pour les fixer sur le ciel,
Séjour pompeux de l'Éternel,
Et prodige d'horlogerie¹⁹⁶⁶,
Fait d'un mot, sans aucun effort,
Qui jamais d'un point ne varie,
Dont jamais des ans la série,

¹⁹⁶⁴ Ainsi de l'allitération en gutturales « Quadrupèdes, serpents, oiseaux / Dont on s'effraie ou qu'on caresse » ; de la répétition « Et les Trois rois, non les trois mages » ; de la dérivation « Tant de Chariots et de Chars » ; de l'homéotéleute « D'Ateliers et de Chevalets » ; etc.

¹⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁹⁶⁶ Ce terme fait allusion à la célèbre métaphore du « dieu horloger » de Voltaire, inspirée de celle de Newton dans la dernière Scholie des *Principia* : « L'univers m'embarrasse et je ne puis songer / Que cette horloge existe et n'ait pas d'horloger » (*Les Cabales*, Londres, éditeur inconnu, 1772, p. 9).

Le temps, qui tout rouille ou carie,
Ne dérangera le ressort¹⁹⁶⁷.

Mais ces diverses formes du comique, qui semblent tourner en dérision aussi bien l'uranographie que les procédés des poèmes didactiques et astronomiques, également attachés aux listes par méthode ou pour les besoins de la mnémotechnie, ne suggèrent pas pour autant une dénonciation unilatérale. En effet, la démarche de Birat est profondément ambiguë, comme le suggère le paratexte qui inclut un appareil de notes important. Ce paratexte est presque aussi volumineux que le poème, et les notes comptent à elles seules pour un tiers du volume entier¹⁹⁶⁸. Celles-ci sont de tous ordres et témoignent de l'ambivalence du texte, partagé entre une tendance satirique et une prétention didactique paradoxale. Certaines notes sont situationnelles : la première, par exemple, explique les circonstances de la rédaction du poème, dans le prolongement de la préface. D'autres servent de *captatio benevolentiae*¹⁹⁶⁹. D'autres sont littéraires et stylistiques, et visent à justifier certains choix d'écriture¹⁹⁷⁰. D'autres encore sont informatives, éclairent certains propos avec pédagogie, dévoilant l'ambition didactique de l'auteur¹⁹⁷¹. Plus techniques, certaines notes donnent des justifications philologiques aux choix métaphoriques. Par exemple, sur le fait de savoir si Pégase, du nom d'une constellation de l'hémisphère Nord, a été chevauché ou non selon la mythologie, il précise que

Ceci pourrait fort bien n'être pas exact. Ce qui me le fait craindre, c'est que le divin coursier joint à son épithète de *equus ales*, *equus gorgonius*, *fontis musarum inventor*, etc., celle de *sagmarius* ou d'*ephippiatus caballus*, parce qu'anciennement on le peignait avec une selle¹⁹⁷².

¹⁹⁶⁷ H. Birat, *La Nouvelle étoile télescopique*, op. cit., p. 35.

¹⁹⁶⁸ Pour les 43 pages du poème, on compte 27 pages de paratexte, dont 19 pour les notes.

¹⁹⁶⁹ Au sujet de l'évocation de Hudson « À l'âme basse et timorée » ou du rancunier lord Bathurst (*ibid.*, p. 23), Birat ajoute parmi les *errata* et « notes non signalées » une excuse aux populations d'outre-Manche : « Les Anglais, si mon poème est lu un jour par quelques-uns d'entr'eux, vont me trouver bien méprisant envers Charles II ainsi qu'envers lord Bathurst et sir Hudson Lowe. Mon excuse est dans la barbarie du traitement infligé au glorieux captif de Sainte-Hélène ; qu'ils me pardonnent ces petites représailles. » *Ibid.*, p. 62.

¹⁹⁷⁰ Voir la note 3 au sujet du vers « Dans la Voie lactée, au besoin » (*ibid.*, p. 3) : « Il était pour moi de toute nécessité de supprimer, dans le mot composé *Voie-lactée*, l'embarrassant *e* muet du premier membre, et de le considérer comme un mot simple. » *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁹⁷¹ Voir la note 2 au sujet des vers « Des Pléiades ne parlons pas ; [...] Les *Félibres* y sont en masse » (*ibid.*, p. 3), précisant que « [l]es *Félibres* sont les poètes de la Provence proprement dite » (*ibid.*, p. 46) ; la note 6 rappelant l'histoire du navire *Argo* ayant donné son nom à une constellation (*ibid.*, p. 47) ; la note 12 qui propose une biographie développée de l'abbé La Caille, astronome qui mesura la méridienne aux côtés de Cassini (*ibid.*, p. 48) ; etc.

¹⁹⁷² *Ibid.*, p. 62. Successivement *cheval ailé*, *cheval de la Gorgonne*, *découvreur de la source des muses*, *bête de somme* et *cheval sellé* (notre traduction).

Ces précisions philologiques, directement empruntées à la définition de *Pégase* dans l'*Encyclopédie méthodique* de d'Alembert¹⁹⁷³, confèrent une impression de technicité au commentaire de Birat, tout en invitant dans le poème des références savantes, qu'il cite parfois directement dans d'autres notes. Ainsi de Platon, mais aussi Thiers ou Las Cazes (au sujet de Bonaparte¹⁹⁷⁴). Enfin, ces mêmes précisions peuvent justifier ou rattraper des faussetés intentionnellement insérées dans le texte à des fins humoristiques. Par exemple, au sujet de la liste des constellations du ciel austral :

Ajoutez, si je n'erre pas,
[...] Une Grue, un vilain Corbeau
Avec un Renard pour compère¹⁹⁷⁵ [...],

une note précise : « J'ai commis, pour m'amuser, une erreur volontaire en plaçant la constellation du Renard dans l'hémisphère austral¹⁹⁷⁶. » Birat, d'ailleurs, n'explicite pas l'humour du rapprochement entre le Corbeau et le Renard, qui renvoie clairement à la fable de La Fontaine. Ceci peut s'expliquer par l'évidence de la référence. Cependant, cette justification vague permet d'établir un double jeu avec les lecteurs : les savants s'apercevront-ils de l'erreur avant de consulter la note ?

Paradoxalement, dans tous ces cas de figure, Birat semble vouloir préserver autant que possible un *ethos* d'amateur averti. En témoignant l'expression de divers scrupules, l'explicitation de certains choix comiques et poétiques au détriment de la justesse, les citations, ou l'exposé historique, sémantique et philologique. Lorsque Jules et Arthur débattent au sujet de la constellation de la Croix, Birat précise qu'il « [s'est] assuré que la Croix boréale et la Croix australe ont été toutes les deux décrites par Ptolémée », comme s'il entendait rassurer le lecteur sur le sérieux du poème, sans cesse démenti par le ton de l'ouvrage. Mais à travers ces notes, Birat tente également d'instaurer un rapport de connivence fondé sur un dialogue permanent avec le lecteur, en anticipant toutes les questions et toutes les critiques que pourrait soulever son poème. Par exemple au sujet de Hudson, qu'il présente sous les traits d'un ivrogne « [p]arfumé de soufre et de poix », une note vient

¹⁹⁷³ « Constellation boréale, qui contient 89 étoiles dans le Catalogue Britannique : elle est appelée *pegasus*, *equus ales*, *equus gorgonius*, *Bellerophon*, *sagmarius caballus*, *menalippe*, ou plutôt *melanippe* ; en Arabe, *alpharès*. On attribue ordinairement à Bellerophon l'origine de cette constellation. Ce prince dompta la chimère, monté sur un cheval ailé, qui est le symbole de la Renommée. Suivant Lucien, ce prince était un philosophe célèbre ; le cheval ailé représente la vivacité et l'étendue de son génie et de ses connaissances. [...] Il est inutile de s'arrêter aux différentes explications qu'on a données de ces fables ; j'observerai seulement que Pégase a reçu l'épithète de *Sagmarius* ou *Ephippiatus*, parce qu'anciennement on le peignait avec une selle au lieu d'ailes. » D'Alembert *et alii*, *Encyclopédie méthodique*, vol. 2, « Mathématiques », Panckoucke, 1785, p. 540.

¹⁹⁷⁴ Notes 42 à 45, 47, 60, etc. H. Birat, *La Nouvelle étoile télescopique*, op. cit., p. 57-61.

¹⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁹⁷⁶ Note 10, *ibid.*, p. 48.

nuancer la violence de la charge satirique en guidant le lecteur dans son interprétation : « On sent bien que ce n'est qu'une plaisanterie¹⁹⁷⁷ ». Dans la préface, il répond directement à une objection formulée contre une comparaison entre la mesure des deux Ourses :

Quelqu'un m'a objecté, au sujet du char de la Petite Ourse comparé à celui de la grande, que je n'aurais pas dû dire, (page 28 de mon poème,) qu'il ne faisait qu'un tour de roue pendant que l'autre en faisait huit, puisqu'ils partent et arrivent ensemble. À cela je réponds que je sais très-bien que les révolutions de ces deux constellations autour du pôle s'accomplissent également dans 24 heures, mais je n'ai en vue que leur vitesse relative [...]. Mais tout ceci n'est que badinage. Les poètes ne sont pas obligés à tant de précision¹⁹⁷⁸.

Or ce type de développements dans le paratexte révèle la dimension critique et problématique de l'humour dans le poème « didactico-satirique » de Birat. En effet, si l'auteur prétend avoir écrit dans les traces de Fontenelle dans l'idée de « mêler “le plaisant au sévère¹⁹⁷⁹” », l'intention d'écriture à l'origine du poème n'a rien en commun avec les procédés des *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Birat préserve des éléments de didactisme minimal, mais au sein d'un texte gouverné par l'esprit de dérision. Le burlesque et l'héroï-comique minent de l'intérieur toute prétention réellement pédagogique. L'ambiguïté entre cette intention et la primauté du comique, auquel Birat sacrifie plusieurs fois la rigueur (par exemple au sujet de la constellation du Renard), est encore plus radicale que chez Patissié, parce que l'ironie à l'œuvre dans la *Nouvelle étoile télescopique* semble porter sur les fondements mêmes de l'acte d'écriture. Prenant comme prétexte une parodie de poème astronomico-didactique, Birat place son discours sous le signe de l'instabilité, car si le savoir astronomique est un des piliers du poème, il n'en reste pas moins toujours secondaire. Le texte est donc aussi bien une tentative de sauver par l'humour une poésie didactique mise à mal par le Romantisme, qu'un aveu indirect de l'échec d'une poésie didactique au premier degré.

Le caractère déstabilisant, voire destructeur d'une telle ambiguïté, tend à faire du poème « didactico-satirique » une gageure en actes. Ce dernier repose sur une gratuité de l'humour, qui révèle la vanité des débats scientifiques et de la cartographie céleste. Cette gratuité peut d'ailleurs apporter un élément d'explication à l'une des curiosités du poème, la présence systématique d'astérisques au-dessus des noms d'étoiles ou de constellations, ainsi que des termes « étoile filante », « signes du zodiaque » et « Uranie¹⁹⁸⁰ ». Cette particularité typographique, assez marginale pour l'époque, peut avoir plusieurs fonctions, bien que Birat ne s'en explique pas : elle permet d'abord d'identifier rapidement les noms de groupements d'étoiles – signalement qui relève également de la surenchère dans le didactisme ; mais elle peut aussi apparaître comme une forme

¹⁹⁷⁷ Note 34, *ibid.*, p. 54.

¹⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. vi.

¹⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. iv.

¹⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 7, 11 et 16.

esthétique et décorative qui ramène le poème à un jeu de registres, de tons et de formes. Cette ambivalence de l'image, entre signe didactique et gratuité figurative, signale peut-être par défaut le fonds paradoxalement désintéressé sur lequel repose l'ironie de Birat, qui consacre *in fine* l'humour et la grâce d'un « badinage » poético-savant. La *Nouvelle étoile télescopique* semble donc démontrer par l'exemple que la poésie ne peut être didactique que par dérision, sauf à se condamner à l'être de façon intempestive et superflue¹⁹⁸¹.

3. *Portraits de Lamartine au vitriol : les « niaiseries » du Romantisme au clair de lune*

Parmi les modèles susceptibles de détournements parodiques (outre la poésie didactique ou les récits de la Bible), on compte les *topoi* de la poésie du ciel légués par le premier XIX^e siècle, du clair de lune sentimental à la nuit frénétique¹⁹⁸². Parce qu'une école ne va pas sans doctrine, et donc sans son lot de clichés, le Romantisme est l'une des cibles privilégiées de caricatures et de parodies, y compris au moment des grands succès de Lamartine. Dès 1833, dans *Les Jeunes-France*, Gautier dénonce les « niaiseries [...] bonnes pour les écoliers, des impuissants, des lamentateurs de l'école de Lamartine, et quelques idiots de haute futaie¹⁹⁸³ ». Entre les années 1840 et la fin du XIX^e siècle, le nom de Lamartine est associé à un ensemble de thèmes, d'images et de formules dont l'immense succès en a fait rapidement des poncifs, repris par des générations d'aspirant-poètes.

Or presque toutes les doctrines poétiques postromantiques s'élèvent, directement ou indirectement, contre la poésie personnelle dont l'auteur des *Méditations* est le grand représentant : les décadents¹⁹⁸⁴, les partisans de l'art pour l'art avec Théophile Gautier, les Parnassiens derrière Leconte de Lisle, les symbolistes avec Mallarmé, ou (dans une certaine mesure) les poètes scientifiques comme Sully Prudhomme. Ce refus du personnalisme fait de Lamartine une cible

¹⁹⁸¹ Un autre exemple de ce type d'ambiguïté est le poème d'Auguste Leplat paru la même année que la *Nouvelle étoile télescopique* (1867), intitulé « Pendant la nuit ». Une allusion à Jupiter est assortie d'une note pédagogique précisant que « [l]a planète de Jupiter est cinq fois plus éloignée du Soleil que la Terre. » Mais la gratuité de cette prétendue intention didactique est démentie par le registre burlesque qui caractérise le passage, par exemple dans la personnification de l'astre en fière et « forte dame » gravitant au sein d'un système solaire anthropomorphe, tandis que le soleil apparaît comme un « grand époux » et le maître d'un harem de planètes. A. Leplat, « Pendant la nuit », *Les Échos du soir*, Orléans, H. Herluisson, 1872, p. 170-171.

¹⁹⁸² Sur le mouvement frénétique, voir A. Glinoyer, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.

¹⁹⁸³ T. Gautier, « Celle-ci et celle-là », *Les Jeunes-France : romans goguenards. Suivis de Contes humoristiques*, Paris, Charpentier, [1833] 1873, p. 125.

¹⁹⁸⁴ Pour mémoire, nous rappelons la dénonciation du cliché du « clair de lune » par Huysmans dans *À rebours* : « Il avait inutilement aussi tenté de comprendre les délices de ces ouvrages où l'on découvre des récits tels que ceux-ci : "J'ai suspendu, ce matin, à côté du lit de papa, une croix qu'une petite fille lui donna hier." [...] – de la poésie de ce genre : "Ô le beau rayon de lune qui vient de tomber sur l'Évangile que je lisais !" » J.-K. Huysmans, *À rebours*, op. cit., p. 179 (cité au chapitre 5, à la note 1071, p. 360).

évidente et facile pour la parodie¹⁹⁸⁵. Toutefois, les caricatures du Romantisme sentimental dont le « clair de lune » est un symbole ne sont pas nécessairement rattachées à la figure de Lamartine, bien qu'il apparaisse souvent comme une référence implicite. C'est ce que montre une gravure d'Honoré Daumier, représentant l'« inconvénient d'être trop sentimental et d'aimer à aller se promener au clair de lune¹⁹⁸⁶ » (1848). On y voit un homme aux cheveux poivre et sel en queue de pie (qui ressemble assez à notre poète), cheminant dans les rues avec un air méditatif, sur le point de se faire détrousser par un malfrat. En poésie, les attaques sont souvent plus explicites et personnalisées. Le lien entre la prétendue inspiration poétique supérieure et le sujet ou les métaphores cosmologiques apparaît alors comme un motif de dérision majeur.

C'est notamment le cas pour Auguste-Marseille Barthélemy¹⁹⁸⁷ (1794-1867), principalement connu pour son talent de satiriste. Il est l'auteur d'un recueil intitulé *Zodiaque* et sous-titré « satires », paru en 1846. Il s'agit d'un ensemble de fascicules, dont chaque poème fait le portrait parodique de grands personnages. Parmi ceux-ci, figurent Lamartine, Chateaubriand ou Béranger. Comme l'indique le titre, Barthélemy prétend établir une sorte de constellation politique et littéraire humoristique, fondée sur les signes astrologiques auxquels correspondrait chacun des auteurs. Ces signes sont associés à des caractéristiques personnelles, une trajectoire de vie, mais aussi des *topoi* thématiques et stylistiques. L'influence des astres vient alors expliquer les défauts des auteurs moqués. La préface énonce ce principe de composition dans une parodie de poésie philosophique et scientifique, reliant la satire littéraire à une astrologie de pacotille :

Sans doute le destin des choses de la Terre
Ne se rattache pas au monde planétaire,

¹⁹⁸⁵ Sur la réception négative des œuvres de Lamartine, voir A. Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 249-264.

¹⁹⁸⁶ Nous reproduisons cette image en annexe 1, illustration n° 11, p. 716.

¹⁹⁸⁷ Auguste-Marseille Barthélemy est originaire de Marseille, où il meurt le 23 avril 1867. Il connaît un certain succès grâce à divers textes politiques. Une *Ode sur le sacre* lui vaut une rente de Charles X. Il publie de nombreux poèmes en collaboration avec un autre poète marseillais, Méry. Bien qu'il soit plutôt un auteur comique, il se tourne vers la poésie didactique publicitaire à partir des années 1840, avec *La Syphilis* ou *L'Art de fumer* (voir A. Wenger, « Le commerce de Vénus », [in] H. Marchal [dir.], *Muses et ptérodactyles*, op. cit., p. 397-403). Il est lu par Dumas, Hugo, mais aussi par Flaubert, qui le cite dans *L'Éducation sentimentale* (Paris, Gallimard, [1869] 1965, p. 133). Il est mentionné dans les *Portraits contemporains* de Gautier comme un collaborateur du poète Méry, auteur d'un recueil d'« épîtres-satires » intitulé *Sidiennes : épîtres-satires sur le XIX^e siècle*. Selon le *Dictionnaire universel des contemporains* de Vaporeau, ils auraient presque donné un modèle pour la « poésie d'opposition » (Paris, L. Hachette & C^{ie}, 1865, p. 115). Il est victime de son talent de satiriste et condamné à Vienne pour des poèmes bonapartistes. Malgré cela, il fait paraître 52 poèmes satiriques dans *Némésis* après sa libération en 1848. Ses dernières années d'activité poétiques sont à nouveau consacrés à des satires versifiées, parmi lesquelles le *Zodiaque*, dédié à Lamartine et Thiers (*ibid.*, p. 115-116). Voir T. Gautier, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier & C^{ie}, 1874, tiré d'un article du *Moniteur*, 19 juin 1866, édition en ligne réalisée par l'Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, mise en ligne 2013, accessible sur <<http://obvil.paris-sorbonne.fr/>>, consulté le 4 juillet 2017 ; J. Garsou, *Les Créateurs de la légende napoléonienne : Barthélemy et Méry*, Paris, Hayez, 1899.

Et ces brillants flambeaux qui marchent dans les cieux
 Sur les débats humains passent insoucieux ;
 Mais les astres errants sous le ciel politique,
 Les constellations de cet autre écliptique
 Commercent avec nous par des rapports certains
 Et règlent d'ici-bas les mobiles destins.
 Je viens interroger ce nouveau zodiaque :
 À travers l'épaisseur de l'atmosphère opaque,
 De ses astres qui font les bons ou mauvais jours
 Némésis astronome explorera le cours ;
 Elle fera passer dans son observatoire
 Douze signes connus, moteurs de notre histoire,
 Douze hommes, douze noms marqués de traits divers,
 Brillants ou nébuleux, bienfaisants ou pervers ;
 Chaque mois à chacun prêter son emblème,
 L'inflexible *Balance* au magistrat suprême,
 Au traître Député le sombre *Scorpion*,
 Au pouvoir l'*Écrevisse*, au peuple le *Lion*.
 Et pour illuminer d'un reflet sympathique
 Ce vivant zodiaque, avant tout poétique,
 J'ai voulu qu'un poète, harmonieux Memnon,
 Constellât le premier mon œuvre de son nom¹⁹⁸⁸.

Les principes de l'astrologie font donc l'objet d'une transposition littéraire qui prend au pied de la lettre le réseau métaphorique des poèmes cosmologiques. L'écriture, se gravant sur la voûte du ciel selon la célèbre métaphore des deux Livres, se substitue aux étoiles. Autre exemple, l'allusion à la constellation de la *Balance* donne une impression d'impartialité facétieuse dans le cadre d'un symbolisme astrologique primaire. Ainsi, le Scorpion figure la méchanceté, l'Écrevisse (munie de longues pinces et marchant à reculons) évoque la politique, et le Lion courageux représente le « peuple¹⁹⁸⁹ ». Le choix de Némésis en déesse tutélaire, complémentaire de la Balance, suggère par ironie la fonction de rétribution de la satire. En effet, elle est déesse de la vengeance – mais pas seulement. L'intention comique transparaît dans le bouleversement des rôles mythologiques suggéré par l'épithète, « Némésis astronome ».

Or en ce qui concerne la cible de la satire, la périphrase « harmonieux Memnon » désigne bien Lamartine. L'adjectif de l'antonomase rappelle le titre du recueil des *Harmonies poétiques et religieuses*. Quant au choix du personnage antique, le colosse de Memnon, il suggère la grandeur de l'auteur pastiché. Le premier texte précise d'ailleurs l'identité de l'auteur par une épigraphe tirée des premières *Méditations* qui, sortie de son contexte, révèle un potentiel comique inédit :

¹⁹⁸⁸ A. Barthélemy, *Zodiaque, satires*, Paris, Lallemand-Lépine, 1846, vol. 1, p. 3-4.

¹⁹⁸⁹ Il est à noter que l'audace de Danton est fréquemment rapportée à la force de cet animal. Voir par exemple dans un rapport de Saint-Just à l'Assemblée nationale prononcé le 31 mars 1794 : « Danton fut un lion contre Lafayette, l'ennemi de d'Orléans. » [In] G. Lallement, *Choix de rapports, opinions et discours prononcés à la Tribune Nationale depuis 1789 jusqu'à ce jour ; recueillis dans un ordre chronologique et historique*, Paris, Eymery, 1821, vol. 14, année 1794, p. 105.

Je marche dans la nuit par un chemin mauvais,
Ignorant d'où je viens, incertain où je vais.

Ce fragment de poème est pris au pied de la lettre dans un esprit de dérision, pour dénoncer les échecs politiques de l'auteur :

Ce n'est pas que je veuille, en nos jours de tempêtes¹⁹⁹⁰,
Du devoir politique exclure les poètes ;
Mais qu'ils ne jettent pas leurs solennelles voix
Dans l'orageuse enceinte où s'agitent nos lois ;
De la sphère étoilée où le ciel les installe,
Dominant des partis la secousse brutale,
Qu'ils épanchent sur nous des torrents de clarté¹⁹⁹¹ [...].

Dans ce passage, les *topoi* de la poésie cosmologique servent à discréditer les tentatives parlementaires de Lamartine. Les formulations stéréotypées (la « sphère étoilée », les « torrents de clarté ») et métaphores astronomiques sont le support d'une parodie du style des *Méditations*, mais servent aussi à expliquer les échecs électoraux du poète causés par le cours des astres. La confusion des registres et des thèmes, entre poésie lyrique et ambition politique, produit un effet de confrontation burlesque entre l'ordre éternel des cieux étoilés, accessoire chronotopique majeur des poèmes de Lamartine, et la brigade d'un siège à l'assemblée. Indirectement, cette confrontation pointe du doigt une forme d'imposture éthique et littéraire, révélée par l'opposition entre la prétendue supériorité du poète inspiré mis en scène dans les *Harmonies poétiques et religieuses*, loin des querelles et des partis, et la vie politique menée par Lamartine.

Un tel travers n'est d'ailleurs pas propre à ce poète, bien qu'il en constitue le premier exemple. Plus loin, le Sagittaire, associé à « La Démocratie », est représenté par Chateaubriand. Son portrait sert à dénoncer le conservatisme politique, associé à l'actualité des découvertes astronomiques :

Il est des vérités claires pour tous les yeux,
Autant que le soleil sous la voûte des cieux ;
Mais il en est aussi qui, du sein des nuages,
Ne rayonnent qu'aux yeux des penseurs et des sages,
Comme l'astre nouveau que dans l'immensité
Leverrier manifeste à notre cécité ;
Telle est celle que lit ta sagesse profonde
Écrite au firmament de l'invisible monde,
Cette immuable loi qui, par un lent chemin,
Vers un but merveilleux pousse le genre humain,
Et qui fut de tout temps la grande prophétie :
L'avenir appartient à la démocratie¹⁹⁹².

¹⁹⁹⁰ Le poème, publié en 1846, fait allusion aux difficultés politiques qui marquent le contexte précédant la Révolution de 1848.

¹⁹⁹¹ A. Barthélemy, *Zodiaque, satires, op. cit.*, vol. 1, p. 11.

¹⁹⁹² A. Barthélemy, *Zodiaque, satires, op. cit.*, vol. 2, p. 3-4.

L'ironie est au cœur de ce passage : les expressions et le nom de l'auteur des *Mémoires*, monarchiste déclaré, sont employés pour défendre la démocratie. De même, la figure de Leverrier se substitue à celle de Dieu, dans une interprétation téléologique complètement décalée par rapport à l'athéisme de l'astronome. En effet, c'est lui qui nous libère de la « cécité » en dévoilant une « sagesse » à l'œuvre dans l'ordre de l'univers, et qui démontre le finalisme guidant le cosmos vers un « but merveilleux ». Entre un Chateaubriand démocrate et un Leverrier finaliste, le renversement parodique est double. Mais à la différence du portrait de Lamartine, cette charge à l'encontre de Chateaubriand concerne davantage son orientation politique que son écriture ou son style. Au sujet de Lamartine, au contraire, Barthélemy dénonce un certain *ethos* associé à des métaphores stellaires et célestes, qui consacre une prétendue supériorité orphique du poète en contradiction totale avec ses prétentions politiques.

En 1846, au moment de la parution du *Zodiaque* et tandis que le Romantisme commence à faire figure (pour certains) de contre-modèle, Lamartine n'emporte donc pas la majorité des suffrages, ni en littérature, ni en politique. Mais la critique de Barthélemy se sert des *topoi* de l'écriture du poète davantage pour dénoncer ses échecs électoraux que pour moquer ses talents littéraires. Au contraire, André Berthet¹⁹⁹³, dans le recueil *Mes Lunes, boutades d'un sceptique* paru cinq ans après la mort de Lamartine (1869), s'en prend directement au style du poète qu'il associe à l'astre lunaire. À la façon des *keepsakes*¹⁹⁹⁴, Berthet propose un ensemble de réflexions parodiques versant épisodiquement dans le poème en prose, d'une façon comparable à la forme adoptée par Cazalis dans le *Livre du Néant* trois ans plus tard. Le titre, mais aussi les marqueurs typographiques qui séparent les fragments par de petites lunes à différentes phases de leur cycle, témoignent d'une ambition cosmologique farcesque. En effet, la préface intitulée « Entre parenthèses », encadrée par deux profils de la lune, s'ouvre sur une justification burlesque du titre :

Je n'ai pas inventé la lune et n'en réclame pas le brevet.

¹⁹⁹³ André Berthet est présenté comme un « homme de lettres » par la continuation du *Catalogue général de la librairie française* (D. Jordell, *Catalogue général de la librairie française : continuation de l'œuvre d'Otto Lorenz*, tome XII-XXVIII, A-H, Paris, Librairie Nilsson, 1892-1920, p. 187). Il serait né à Yenne en 1818. La date de sa mort n'est pas connue. Il écrivit divers textes principalement parodiques, tels qu'un ouvrage polémique (*Nos faux moralistes, ou les Fameuses Maximes de La Rochefoucauld*, 1891). Le thème du scepticisme, présent dans le titre de *Mes lunes*, revint dans une œuvre intitulée *Les Débats de la conscience, catéchisme laïque* (1883).

¹⁹⁹⁴ Ce mot désigne un « Livre-album, élégamment présenté, comportant des poésies, des fragments de prose, et illustré de fines gravures, couramment offert en cadeau à l'époque romantique » (*Trésor de la langue française*, accessible en ligne sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/keepsake>>, consulté le 30 juin 2017). La forme adoptée par Berthet dans cet ouvrage est assez ambiguë : elle se rapproche des fragments du recueil ultérieur de prose poétique de Cazalis, mais aussi des *Pensées*, des *Maximes*, voire des *Caractères*, dans un esprit de dérision généralisé. Il nous a semblé intéressant de l'intégrer à notre corpus d'abord parce qu'il s'apparente aux clichés du genre poétique par son titre, et parce qu'il les dénonce dans le corps du texte.

Mais ce que je réclame, c'est la priorité de mon titre, pour lequel j'ai pris date dans une série d'articles publiés depuis longtemps. Je respecte toutes les lunes, vieilles ou jeunes, toutes, excepté la rousse, et je prie ceux qui en ont de ne voir dans ma revendication de titre que le désir, bien légitime, qu'on ne prenne pas *Mes Lunes* pour des lunes d'occasion¹⁹⁹⁵.

L'astre lunaire, figure privilégiée du nocturne romantique, côtoie les réalités les plus prosaïques : la commercialisation des inventions techniques (le « brevet ») et des marchandises (les « lunes d'occasion »), mais aussi les clichés des types féminins, de l'âge à la couleur des cheveux. Les superstitions liées à la Lune rousse, censée stériliser les terres, réapparaissent sous la forme d'un jeu de mots rappelant les personnifications féminines dont l'astre est souvent l'objet.

Au sein du recueil, l'ambition parodique de Berthet est particulièrement claire dans une série de fragments constituant un micro-récit, qui tourne en dérision l'inspiration selon le modèle défini par Lamartine dans « L'enthousiasme¹⁹⁹⁶ ». Par son caractère narratif et ironique, l'ensemble n'est pas sans rappeler certains poèmes en prose de Baudelaire. Ce cycle narratif débute par une « boutade » suggérée par le titre, associant l'inspiration poétique à une démangeaison canine :

Quand vous voyez un chien qui se gratte en cadence avec sa patte de derrière, dites :
— Il a des puces !...
Quand vous voyez un homme de lettres se gratter le front avec celle de devant, dites :
— Il a des vers !
Tous les poètes en ont¹⁹⁹⁷ ...

Le terme « en cadence » évoque ironiquement le rythme poétique, de même que les parallélismes de construction qui soutiennent la comparaison (« Quand vous voyez, Il a »...). Mais l'homonymie entre le *vers* – parasite qui provoque certaines démangeaisons – et le *vers* poétique rabaisse le noble motif de l'inspiration au registre du bas corporel, confirmé par le début du récit qui illustre et développe ce premier principe :



Une fois atteint de cette affection, on prend une garde-malade qu'on appelle : SA MUSE.



Un jour que je tâtais le pouls à mon imagination, je lui trouvai la fièvre symptomatique de ce mal et je m'empressai de la demander à un bureau de placement : — *Une muse pour tout faire*¹⁹⁹⁸.

¹⁹⁹⁵ A. Berthé, *Mes Lunes. Boutades d'un sceptique*, Paris, Hetzel, 1869.

¹⁹⁹⁶ A. de Lamartine, « L'Enthousiasme », *Méditations poétiques*, [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 33-36.

¹⁹⁹⁷ A. Berthé, *Mes Lunes, op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁹⁸ *Ibid.*

L'allégorie de la Muse inspiratrice envoyée par les cieux devient donc une figure burlesque d'employée de maison, recrutée par une annonce dans la gazette locale. La figure du poète inspiré est alors l'objet d'une violente charge satirique, riche d'allusions grivoises et explicitement dirigée contre le modèle lamartinien :

)

Celle qui se présenta n'en savait pas si long, mais j'avais le plaisir de lui dire : — Muse par-ci ; muse par-là ; muse, inspire-moi... muse, chante-moi ceci... muse, chante-moi cela...

Tant de plaisir vraiment, que je fus longtemps à m'apercevoir qu'elle chantait faux et que dans ses ravaudages elle n'oubliait jamais de mettre la pièce à côté du trou, la rime à côté du bon sens, l'hémistiche au quart du vers.

(

Elle ne m'a rien fait qui vaille, mais elle m'a donné de douces heures de distraction dont je lui saurai gré toute ma vie.

Elle avait été femme de chambre chez une grande muse très honorablement connue dans le meilleur monde des poètes.

Cette grande muse était celle de M. de Lamartine¹⁹⁹⁹.

Or la Muse de Berthet, aussi médisante qu'un personnage de Feydeau, raconte à son poète comment le célèbre Lamartine inspira jadis à sa propre Muse une passion susceptible de l'attacher à lui et de lui garantir le succès. Sa botte secrète est celle d'un séducteur, se servant de lieux communs sentimentaux où figurent naturellement les astres :

Il était superbe d'éloquence... il lui parlait de fleurs, d'étoiles, de parfums... que sais-je ?

Il était tendre et pressant... si tendre et si pressant que la bouche du poète effleurait le front de sa muse...

La muse, rougissante, émue, interdite, se défendait à peine... Je crois même qu'elle ne se défendait plus²⁰⁰⁰.

La date de parution du recueil édité l'année même de la mort de Lamartine en 1869 donne à cette satire radicale une portée critique particulièrement agressive. Berthet ne se contente pas de moquer l'allégorie des Muses et les métaphores astronomiques sentimentales auxquelles on associe les « niaiseries » de Lamartine. Il frise l'humour noir en se moquant du spiritisme et des théories des autres mondes. Il adopte alors le style de la chronique d'actualité et le ton raisonneur du philosophe pour trancher sur la vérité de ces phénomènes. Ceux-ci sont d'ailleurs doublement démentis par l'absence de réaction apparente de Lamartine en dépit de l'humiliation qu'il vient de lui infliger :

¹⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

Pourquoi les esprits de l'autre monde ont-ils des préférences ?
 Pourquoi ne communiquent-ils pas indistinctement avec tout le monde de celui-ci ?...
 C'est une question brûlante.
 Elle réclamait une prompte solution, et je suis bien heureux de l'avoir trouvée...
 La postérité m'en tiendra compte.
 La voici, – pas la postérité, Dieu merci ! – la solution :
Les esprits de l'autre monde sont des esprits sans cervelle...
Et ceux qui les invoquent dans celui-ci sont des cervelles sans esprit !...
 Voilà le mot de l'énigme²⁰⁰¹ [...].

Nulla crainte, donc, que revienne le fantôme indigné de Lamartine²⁰⁰²... Pour Berthé, la mort, et notamment celle d'un grand auteur, n'appelle pas au panégyrique. Elle est une occasion de critiques dont le caractère ironique en fait un exemple de cruauté. Sur ce point comme sur le thème de la mort, le comique sarcastique repose sur une forme d'humour corrosive et désenchantée qu'illustrent de façon éclatante les recueils de deux grands poètes de l'ironie au XIX^e siècle : Tristan Corbière et Jules Laforgue.

III. IRONIE ET HUMOUR NOIR : LE CIEL DÉSENCHANTÉ

Selon Michel Viegnes, nous l'avons vu, « concilier comique et idéalisme métaphysique » est généralement considéré comme impossible²⁰⁰³. Pourtant, l'humour, y compris sous son visage le plus amer, est éminemment compatible avec une densité philosophique, en particulier lorsqu'il repose sur un fonds de dénonciation explicite – par exemple à l'encontre de la religion, de valeurs et de références culturelles, ou de la science. Les diverses formes de comique grinçant ou offensif qui forment de telles critiques sont bien représentées par les poètes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, du Romantisme noir au décadentisme. Selon Pierre Schoentjes, l'ironie, définie par le

²⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 76-77.

²⁰⁰² Plus loin, Berthé attaque l'hypothèse mi-chrétienne, mi-fourériste d'une pluralité des mondes aux connotations morales : le poète affirme que Dieu aurait créé deux mondes, la « planète du bien » et la « planète du mal », l'un étant le brouillon de l'autre. Mais par maladresse, le divin se serait trompé dans la répartition des populations et nous aurait mis dans la « planète du mal », alors que nous étions destinés à la seconde. S'il y a donc du bien sur cette planète maudite, c'est que la race humaine en avait dans ses « bagages » (*ibid.*, p. 370-382). Pour un autre exemple de référence parodique aux œuvres de Lamartine, nous rappelons celui de L. Alles, *La Chute d'un ange. Poème picaresque* : « Citoyens, quels que vous soyez, / Si vous avez du temps de reste, / Prenez ce poème et lisez. / L'auteur, comme vous le verrez, / N'a pas cette allure céleste / Qui vous prend par l'âme d'un mortel, / Le refait, le grise, l'élève, / Ravi, dans l'ineffable rêve / Où se goberge l'Éternel. / Mon Dieu ! Tout n'est pas Lamartine, / Musset... » (Agde, Imprimerie commerciale du Midi, 1898, p. 3).

²⁰⁰³ M. Viegnes, « Blagueurs nihilistes et poètes démiurges : quelques réflexions sur la poésie comique », *loc. cit.*, p. 22.

grammairien Dumarsais en 1729 comme « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit²⁰⁰⁴ », aurait fait autour de 1800

l'objet d'une attention particulière chez les romantiques allemands, qui ont réactualisé le concept en renouant avec ses origines dans la philosophie. C'est à travers l'ironie que Fr. Schlegel circonscrit la modernité du romantisme. Comme procédé, l'ironie romantique réside dans le dédoublement du moi de l'artiste en deux instances dont l'une regarde l'autre agir ; de là, elle réside aussi dans la façon dont l'art se met lui-même en scène en dévoilant ses procédés. [...] Elle se transforme en ironie amère à la suite du romantisme, chez Baudelaire notamment, avant de devenir la marque du scepticisme d'Anatole France et de ses contemporains²⁰⁰⁵.

Quant à la poésie du ciel durant notre période, cette amertume est clairement exprimée à l'encontre des modèles consacrés par les années 1830 tels que Lamartine, dont la disqualification progressive redistribue les cartes de la légitimité poétique. Mais dans certains cas, elle concerne également les idéaux construits par la poésie cosmologique de l'époque, tels que la question de la survivance de l'âme dans d'autres sphères après la mort, l'inscription de la vie humaine dans les cycles de la nature et de l'univers, ou le rêve de communion orphique du poète avec les éléments de la Terre et du ciel. Rire de ces idéaux, et notamment de certaines spéculations qui atténuent le tragique de la condition humaine, condamnée à la finitude, relève d'une forme d'humour nihiliste et destructeur. Celui-ci s'apparente à l'humour noir, consacré par André Breton dans son *Anthologie* en 1940, au sein de laquelle sont mentionnés de nombreux auteurs du XIX^e siècle tels que Charles Baudelaire et Tristan Corbière.

L'expression d'*humour noir*, que Breton emploie dans le cadre d'une interprétation rétrospective du comique dans les siècles passés, apparaît bien avant les années 1940 dans plusieurs revues politiques et littéraires du tournant du XX^e siècle. Elle désigne alors certains registres, voire des faits divers relatant d'ironiques coups du sort²⁰⁰⁶. *Le Figaro* va jusqu'à parler d'« école²⁰⁰⁷ » de l'humour noir en 1905, preuve que ce type de comique, généralement centré sur des anecdotes relayées par la presse, est un registre déjà identifié et circonscrit au tournant du XIX^e siècle. Si de prime abord, le thème cosmologique peut sembler loin des chroniques et faits divers, l'expression d'*humour noir* s'applique particulièrement bien à une modalité grinçante et désabusée du comique

²⁰⁰⁴ C. C. Dumarsais, *Traité des tropes*, Paris, Broca, 1729, P. Schoentjes, « Ironie », [in] P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), « Ironie », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 395.

²⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 395-396.

²⁰⁰⁶ À titre d'exemple, un article du *Gil Blas* intitulé « Humour noir », paru le 26 avril 1905, raconte comment un chauffard responsable de la mort d'un enfant est arrêté grâce à une rançon de cent livres proposée par son propre frère, directeur du *Daily Mail*. A. Dumont (dir.), *Gil Blas*, Paris, 26 avril 1905, n. p.

²⁰⁰⁷ M. Ballot, « La Vie littéraire », [in] J. H. Villemessant et A. de Delaunay (dir.), *Le Figaro*, Paris, 3 avril 1905, p. 4. Dès 1911, un article de la revue mensuelle *L'Art flamand et hollandais* associe l'humour noir à l'esprit « anglo-saxon » (Paris, 1911, premier trimestre, vol. 15, p. 86).

portant sur des faits empreints de gravité, dont la cosmologie donne de nombreux exemples²⁰⁰⁸. Dans le *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Daniel Fondanèche rappelle notamment que la noirceur de la nuit et de l'espace peut apparaître comme un symbole du néant venant détruire les valeurs romantiques²⁰⁰⁹. L'humour noir constituerait alors « l'attitude mentale la plus constante du veilleur, assumant l'effondrement de tout²⁰¹⁰ ». L'esprit de dérision portant sur les thématiques de la mort des mondes, de l'absence de repères au sein de l'infini ou de l'indifférence de toute forme de transcendance à l'égard de l'espèce humaine caractérise les poèmes des auteurs dont la fortune fut la plus durable, et peut apparaître comme un des modes de l'humour noir dans la poésie du cosmos. Dans ce registre, Baudelaire fait figure de maître ; mais Tristan Corbière et Jules Laforgue font directement porter leur cynisme sur les thèmes cosmologiques majeurs de l'actualité poétique et scientifique de leur temps.

1. Chanter la mort en riant : l'au-delà au crible de l'humour noir

Une forme d'amertume cosmologique permet à certains auteurs d'ironiser sur la dimension métaphysique de la poésie du ciel. Dans la grande majorité des poèmes cosmologiques portant sur la métaphysique, le prétexte de réflexions ou de débats relatifs au matérialisme et à la croyance tient pour beaucoup à la question de la mort, qu'il s'agisse de la finitude humaine ou astrale, ou encore de la vie après la mort, de la métempsychose. Ce thème, abordé sous un angle ironique, apparaît comme un objet majeur de l'*humour noir*, caractérisé par un recul comique sur des sujets tragiques. Un poème des *Amours jaunes* (1873) intitulé « Épitaphe, pour Tristan-Joachim-Édouard Corbière, philosophe » reprend ce thème avec une ironie grinçante. Le texte déconstruit plusieurs idéaux

²⁰⁰⁸ Dans la définition du *Trésor de la langue française* : « Humour qui se manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée, ou macabre ». « Humour », *Trésor de la langue française*, accessible en ligne sur <<http://www.cnrtl.fr/definition/humour>>, page consultée le 22 juin 2017.

²⁰⁰⁹ « Le *topos* nocturne est une autre façon de détourner, dans un sens radicalement nihiliste et ironique, le mythe platonicien de la caverne. Il n'y a rien en dehors de cette caverne platonicienne qu'est le monde de l'expérience sensorielle, monde de l'aveuglement, de l'erreur et de l'errance. Il n'existe aucun Ciel des Idées où luirait un soleil de la raison qui serait la forme même du divin. Le réel n'est que nuit sans lumière, déréliction sans raison, néant sans absolu. » D. Fondanèche, *Dictionnaire littéraire de la nuit*, *op. cit.*, p. 1380.

²⁰¹⁰ *Ibid.* Au XIX^e siècle, on fait souvent de l'humour noir une spécificité britannique, comme en témoigne un passage des *Notes sur l'Angleterre* (1872) d'Hippolyte Taine, pour qui l'esprit anglais est « à la vérité peu aimable, mais tout à fait original, de saveur puissante, poignante et même un peu amère, comme leurs boissons nationales. Ils l'appellent humour ; en général, c'est la plaisanterie d'un homme qui, en plaisantant, garde une mine grave [...]. Elle est une œuvre de l'imagination drolatique ou de l'indignation concentrée. Elle se plaît aux contrastes heurtés, aux travestissements imprévus. Elle habille la folie avec les habits de la raison ou la raison avec les habits de la folie » (Paris, Hachette, p. 344). Au contraire, il associe à l'humour français « la joie, la gaieté, sorte de bons vins qu'on ne récolte que dans les pays du soleil » (*ibid.*, p. 344-345). Voir Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2015 et L. Pirandello, *L'Humour et autres essais*, trad. F. Rosso, Paris, Michel de Maule, 1988.

susceptibles de consoler de la mort, tels que l'amour qui devrait rendre éternel, ou le cycle de la nature qui inscrirait l'existence de l'homme au cœur d'une éternité de l'ordre cosmique :

Sauf les amoureux commençants ou finis qui peuvent commencer par la fin il y a tant de choses qui finissent par le commencement que le commencement commence à finir par être à la fin la fin en sera que les amoureux et autres finiront par commencer à recommencer par ce commencement qui aura fini par n'être que la fin retournée ce qui commencera par être égal à l'éternité qui n'a ni fin ni commencement et finira par être aussi finalement égal à la rotation de la Terre où l'on aura fini par ne distinguer plus où commence la fin d'où finit le commencement ce qui est toute fin de tout commencement égale à tout commencement de toute fin ce qui est le commencement final de l'infini défini par l'indéfini. – Égale une épitaphe égale une préface et réciproquement (Sagesse des nations²⁰¹¹).

L'enchaînement sans ponctuation de relatives imbriquées, à la limite du compréhensible, repose sur la traduction stylistique de la notion de cycle, évoquée en termes diégétiques (la « fin » et le « commencement »), métaphysiques (« l'éternité qui n'a ni fin ni commencement ») et scientifiques (la « rotation de la Terre »). Ce cycle, même les « amoureux » qui feignent l'éternité des sentiments ne peuvent y échapper. Le texte rend rétrospectivement explicite l'enjeu de cette parodie de raisonnement philosophique en traçant une équation absurde qui relie la fin et le commencement en termes existentiels et littéraire, de l'épitaphe à la préface. La répétition de termes abstraits dans le cadre de propositions apparemment contradictoires (« commencer à recommencer par ce commencement qui aura fini par n'être que la fin retournée ») fait une référence humoristique aux opérations mathématiques faussement éclairantes à travers la reprise du terme « égale ». L'ironie liée au caractère incompréhensible du texte éclate dans la formule parenthétique finale, « Sagesse des nations », qui fait basculer la prétention philosophique vers le lieu commun, tout en montrant la vanité des discours par lesquels certains poètes prétendent échapper à la peur de mourir. Comme dans « Un sonnet, avec la manière de s'en servir », le langage de la logique mathématique neutralise toute forme de lyrisme, et produit un décalage comique avec les sujets sentimentaux et philosophiques, l'univers cosmologique surgissant dans la référence inopinée à la « rotation de la Terre ».

Dix ans après lui, et sur un registre plus scabreux, Charles Ganges²⁰¹² fait paraître un recueil au titre paradoxal : *À bas la poésie ! vive les vers ! Cent sonnets réalistes*. L'adjectif « réaliste » est à entendre non pas dans l'acception zolienne du terme, mais dans le sens d'un cynisme amer. Ainsi, le sonnet « La Terre » tourne en dérision les poèmes cosmologiques qui font de notre planète un

²⁰¹¹ T. Corbière, « Épitaphe, pour Tristan-Joachim-Édouard Corbière, philosophe », *Les Amours Jaunes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, [1873] 1992, p. 455.

²⁰¹² Nous n'avons pas trouvé de renseignements sur l'auteur. Il semble n'avoir publié que ce recueil. L'emploi d'un pseudonyme n'est donc pas exclu.

Enfer dans la hiérarchie des astres. Mais il s'appuie également sur un comique burlesque macabre, en faisant référence à la condition humaine condamnée à la finitude :

Boule qui tourne dans un cercle vicieux,
Sur laquelle l'on voit trotter des éphémères
Appelés des humains : écarquillant leurs yeux
Et cherchant dans l'azur de brillantes chimères.

Citrouille qui s'en va sous le vague des cieux,
Ses graines dans le ventre – existences amères
D'où partent les sanglots et les rires joyeux,
Et les soupirs d'amour et les cris des commères.

On s'y trouve fort mal, du moins à ce qu'on dit,
Et toujours à la Mort on demande crédit ;
On se plaint de n'avoir jamais ni paix ni trêve ;

Et tous, plus tôt, plus tard, voient arriver leur fin :
Le riche par la goutte et le gueux par la faim.
De l'un on dit qu'il meurt, de l'autre on dit qu'il crève²⁰¹³.

Prenant le contrepied des traditionnelles métaphores nautiques mélioratives qui caractérisent la Terre, le poète fait de notre planète une « boule » ou une « citrouille », dont la rotondité burlesque rappelle avec ironie certaines métaphores fouriéristes²⁰¹⁴. La syllepse sur l'expression « cercle vicieux », renvoyant (au sens figuré) à un enchaînement funeste d'événements, tourne en dérision le mouvement rotatoire de la planète qui n'est plus un symbole de la perfection du système de l'univers, mais de la mort qui l'emporte sur tout. Le recours au motif cosmologique n'est d'ailleurs qu'un prétexte à la peinture des disparités sociales sur laquelle est fondée la pointe du sonnet. Le parallélisme de construction dénonce les différences de conditions entre riches et pauvres : « De l'un on dit qu'il meurt, de l'autre on dit qu'il crève. » Or cette peinture de vanité, qui s'appuie sur un parallèle entre les réalités astronomiques et la vie humaine, s'articule autour d'un vers ironique et burlesque au centre du sonnet, qui singe l'indifférence dans un propos à la tournure orale : « On s'y trouve fort mal, du moins à ce qu'on dit. »

Un peu plus loin, le poème « Le ciel » tourne en dérision les métaphores cosmologiques traditionnelles, mais pour dénoncer la vanité des espoirs de vie après la mort selon la religion chrétienne :

De l'univers, plafond peinturluré de bleu :
Le jour on y voit pendre une lampe superbe
Nous éclairant, parfois nous aveuglant un peu,
Projetant de rayons la magnifique gerbe.

²⁰¹³ C. Ganges, « La Terre », *À bas la poésie ! Vive les vers ! Cent sonnets réalistes*, Montpellier, Firmin et Cabirou frères, 1883, p. 24.

²⁰¹⁴ Comme on l'a vu au chapitre 3, Fourier compare l'univers à une « courge stellaire » (p. 161).

Des mages, comme nous n'y voyant que du feu,
Par-dessus ce plafond disent qu'il est un *Verbe*,
Qu'il catalogue, sait tout... même l'hébreu,
Qu'il est *un*, qu'il est *trois* et voit jusqu'au brin d'herbe.

Ils appellent encor ce lieu le Paradis...
Dont certains ne voudraient pas donner un radis...
Maintenant savez-vous ce qui me préoccupe ?

Le pécheur, par état, est un être très-fin.
Le Ciel ne l'est pas moins : je me demande, enfin,
Si ce n'est tous les deux, quel est le monde dupe²⁰¹⁵ ?

Le premier vers du sonnet plonge le lecteur dans un registre burlesque désenchanté à travers la périphrase qualifiant l'univers de « plafond peinturluré de bleu », comme si le ciel était un opercule sans *au-delà* ni échappatoire. La beauté des espaces du cosmos visibles depuis la Terre n'est pas la promesse d'un envol final, mais un grossier faux semblant qui maquille l'impossibilité d'en partir. La métaphore du Livre de la Nature, ainsi que les interrogations philosophiques sur la finitude sont renversées par l'évocation ironique de la doctrine chrétienne, à travers l'adverbe « *même* l'hébreu » ou le parallélisme qui suggère l'absurdité logique du dogme de la trinité : « Qu'il est *un*, qu'il est *trois* ». Le burlesque repose sur l'emploi citationnel de formulations lyriques dans le cadre d'un mélange de registres. Reprenant à son compte la désignation emphatique des « voyants » hugoliens, le poète décrit la confusion paradoxale des « mages » face au cosmos dont ils s'acharnent à percer (ou à percevoir) le mystère. La possible syllepse dans l'expression « comme nous n'y voyant que du feu » renvoie par un jeu de mots au caractère igné des étoiles qui transforme le ciel fantasmé de l'autre monde en une sorte de tapisserie sans *au-delà*, qui ne peut conduire qu'au scepticisme amer du dernier vers.

Enfin, dans un poème intitulé « L'univers », le « réalisme » philosophique prend la forme d'une parodie de poème cosmologique dans laquelle la création des mondes est présentée comme la vulgaire expectoration d'un Dieu moribond :

Comme un gouffre sans fond, comme un cadre sans bords,
Où s'allument la nuit de beaux feux d'artifice,
Où notre pauvre Terre, innocente ou complice,
Dans un cercle banal roule vivants et morts.

Comme un grand lac sans fin, tout uni, sans décors,
Où bon Dieu s'ennuyant certain jour de jaunisse,
A craché plusieurs fois, sans y mettre malice,
Et créé nos petits ronds ou globes, alors...

Cette création n'est pas d'un infailible

²⁰¹⁵ C. Ganges, « Le ciel », *À bas la poésie ! Vive les vers ! Cent sonnets réalistes, op. cit.*, p. 30.

Et vaut peut-être autant que celle de la Bible
Et ne donne pas moins de mal à fabriquer :

Bavardages divers, comme vous sentez l'homme !
Admire, mais tais-toi ! Qu'as-tu besoin, en somme,
Ne comprenant pas Dieu, de vouloir l'expliquer²⁰¹⁶ ?

Le scepticisme qui caractérise les poèmes de Ganges s'appuie donc sur une représentation métaphorique et funèbre du cosmos dans le cadre d'une ironie grinçante qui renverse les idéaux de la poésie du ciel. Ce recueil, paru en 1883, illustre une forme d'humour noir subvertissant les thèmes cosmologiques dans une perspective décadente. La question de la transcendance, des catégories d'appréhension de l'univers (l'infini, l'éternité), de l'ontologie, est posée en termes burlesques, neutralisant toute forme de lyrisme. Or le choix du sous-titre, *Sonnets réalistes*, montre bien à quel point ces thèmes sont liés à des formes et des registres littéraires, au point d'entrer dans des querelles d'écoles. La plupart des détournements comiques liés à la poésie du ciel reposent en effet sur l'opposition entre les fondateurs du genre au tournant du XIX^e siècle, et leurs successeurs ou opposants qui entendent dépasser certains passages obligés du thème cosmologique en poésie. Dans la gamme des registres comiques, si l'humour noir permet de dénoncer la naïveté de certains idéaux métaphysiques propres à la poésie du cosmos, la parodie railleuse et l'ironie grinçante sont des moyens efficaces pour déconstruire l'*ethos* des poètes du genre, chantres supérieurs et inspirés de la nature et du ciel.

2. *Les simagrées de l'inspiration : déconstruction littéraire de l'Orphée moderne*

Dans la majorité des textes cosmologiques que nous avons rencontrés au cours de notre étude, les poètes tendent à se placer en médiateurs entre les lecteurs et une vision juste ou révélatrice du ciel et de l'univers. Tantôt, ils apparaissent sous les traits du pédagogue, humble serviteur du savoir scientifique ; tantôt, ils adoptent un *ethos* orphique de visionnaire directement inspiré par la transcendance. Cette posture personnalisante, sur laquelle reposent tant de poèmes cosmologiques, permet souvent de justifier le choix d'un thème généralement complexe et ardu en faisant du poète un guide, éclairé par le savoir ou l'« enthousiasme ». Par le détournement comique et burlesque, plusieurs textes du dernier tiers du XIX^e siècle visent à déconstruire cette base éthique fondatrice de la poésie cosmologique. Ainsi, dans *Le Livre du néant* (1872), Cazalis parodie ponctuellement le cliché romantique de l'inspiration transcendante²⁰¹⁷. Contre le modèle lamartinien ou hugolien qui

²⁰¹⁶ C. Ganges, « L'univers », *À bas la poésie !...*, *op. cit.*, p. 80.

²⁰¹⁷ Pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, la poésie de Cazalis n'est pas exempte de textes en adhésion avec ce fantasme – bien qu'il soit généralement mis à distance par l'inscription dans un contexte oriental, comme dans « L'ivresse de Dschelaleddin ».

prétend faire du poète un intercesseur entre la terre des Hommes et le ciel, Cazalis fait de cet état extatique non pas la digne manifestation des merveilles décrites par le *Ion*, mais un accès de démence suivi d'apoplexie :

L'homme s'avance, le front inspiré. Ses pensées sont sublimes ; je l'écoute ; il a quitté la terre ; il habite le pays des étoiles d'été, et les soleils, ses serviteurs, lui forment une cour de glorieux musiciens, dont les harpes d'or ne vibrent que pour lui. Le firmament, avec son baldaquin d'étoiles, n'est que le ciel du lit magnifique où se vautre sa royauté. Il vient à moi et me dit tout bas, en tremblant, comme épouvanté de sa propre grandeur : « Je suis Dieu ! » Puis la langue bégaye, les pieds se heurtent et s'embarrassent, le Dieu tombe. « Paralyse générale », dit en lignant de l'œil le docteur, qui passe²⁰¹⁸.

Cette figure implicite de poète, se substituant au Soleil roi, prête à sourire par la démesure de l'inspiration lyrique qui le frappe. Certaines expressions et métaphores fréquentes dans la poésie du ciel (la métaphore musicale ou royale dans la description du système solaire) en renforcent le ridicule. Le caractère paroxystique du discours direct « Je suis Dieu ! » parodie peut-être un vers du second poème des *Méditations poétiques* : « L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux²⁰¹⁹ ». Or la portée de cette allusion est abolie dans la phrase suivante par l'ironique déterminant défini « le Dieu », qui fait primer la relativité de la valeur anaphorique contre l'emploi absolu. Un coup d'arrêt est imposé à l'envol lyrique de la gradation précédente par la chute burlesque, lorsque le corps reprend finalement ses droits sur l'esprit emporté. Le registre sublime cède alors brutalement la place aux réalités médicales. Il est d'ailleurs savoureux que Cazalis, médecin de profession, choisisse de subvertir l'*ethos* du poète inspiré par la formulation d'un diagnostic, posé par un « docteur » complice auquel il s'identifie par la première personne (« Il vient à moi »). Le poète, prétentieux aux limites de l'hystérie, est moins le modèle du *Livre du néant* que ne l'est le médecin, double intra-diégétique de l'auteur, qui condamne la « paralyse générale » – autrement dit, l'immobilisme physique et littéraire du personnage.

Dans le texte de Cazalis, le lien entre les clichés métaphoriques de la poésie du ciel et l'enflure qui caractérise l'*ethos* de leurs grands représentants est mis en avant par la chute burlesque dans le domaine de la physiologie. Mais ce que moque en priorité l'auteur du *Livre du néant*, ce sont précisément l'emphase métaphorique et la préciosité des périphrases, qui recouvrent la réalité cosmique d'un voile merveilleux aux antipodes du ciel réel, représenté ailleurs dans le recueil en termes plus réalistes (et plus sombres).

²⁰¹⁸ H. Cazalis, *Le Livre du néant*, op. cit., p. 37.

²⁰¹⁹ A. de Lamartine, « L'Homme », *Méditations poétiques*, op. cit., p. 6.

Quelques années plus tard, Jules Laforgue écrit à son tour contre les clichés littéraires de la poésie du ciel²⁰²⁰. La mort est notamment un motif fréquent de subversion des *topoi* romantiques liés aux astres. Ce sujet permet de promouvoir sur un mode comique et discordant une vision décadente des objets célestes majeurs, tels que la Lune ou le Soleil. Ces bouleversements parodiques sont nombreux dans la poésie de Laforgue, et en particulier dans *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1881-1886²⁰²¹). Mais les textes les plus amers reposent généralement sur une isotopie de la finitude, de la dégradation et de la décomposition organique, un procédé particulièrement efficace pour déconstruire la valorisation poétique stéréotypée de ces deux astres. Dans « Complainte à Notre-Dame des soirs » (1885), ces univers sémantiques apparaissent de façon complémentaire pour tracer une opposition axiologique entre le Soleil moribond et la Lune, annonciatrice d'une mort à venir :

L'Extase du Soleil, peuh ! La Nature, fade
 Usine de sève aux lymphatiques parfums.
 Mais les lacs éperdus des longs couchants défunts
 Dorlotent mon voilier dans leurs plus riches rades,
 Comme un ange malade...
 Ô Notre-Dame des Soirs,
 Que je vous aime sans espoir !

Lampe des mers ! blancs bizarrants ! mots à vertiges !
 Axiomes *in articulo mortis* déduits !
 Ciels vrais ! Lune aux échos dont communient les puits !
 Yeux des portraits ! Soleil qui, saignant son quadrigé,
 Cabré, s'y crucifige !
 Ô Notre-Dame des Soirs,
 Certes, ils vont haut vos encensoirs²⁰²² !

Par le mélange des registres et des niveaux de langue, entre les périphrases précieuses et les interjections lyriques et orales, le renversement des polarités de valorisation des deux astres apparaît comme la réécriture parodique de certains *topoi* du Romantisme noir, en affinité avec la poésie de Baudelaire. L'« encensoir » d'« Harmonie du soir » dans *Les Fleurs du mal* réapparaissent dans le dernier vers aux accents burlesques. Ici, elles confirment sur un ton raisonneur et oral l'association entre la Lune et un univers sacrilège décadent, suggéré par un effet d'intertextualité²⁰²³.

²⁰²⁰ Sur ce point nous renvoyons à l'étude d'Alissa Le Blanc, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016.

²⁰²¹ Voir « États », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, Paris, Vanier, 1886, p. 53-54 ; « Solo de la Lune », *Derniers vers*, [in] *Les Derniers vers de Jules Laforgue*, éd. É. Dujardin & F. Fénéon, Tours, Deslis, 1890, p. 256 ; « Complainte du temps et de sa commère l'espace », *Les Complaintes de la Lune en province*, [in] *Poésies complètes*, Paris, L. Vanier, 1894, p. 117-119.

²⁰²² J. Laforgue, « Complainte à Notre-Dame des Soirs », *Les Complaintes*, *op. cit.*, p. 70.

²⁰²³ « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir. / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir : / Vaste mélancolique et vigoureux vertige ! » C. Baudelaire, « Harmonie du soir », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 47.

Mais l'enjeu de cet extrait porte moins sur les représentations du ciel que sur les métaphores et périphrases qui servent à les désigner en poésie depuis le début du siècle, énumérées sur un mode ironiquement exclamatif, comme pour souligner l'excès de leur caractère emphatique. Ainsi, l'expression « lampe des mers » détourne par le burlesque les métaphores associant la Lune à un luminaire céleste ; les « mots à vertige » se rapportent au registre sublime inspiré par l'astre des nuits ; les « axiomes *in articulo mortis* » font référence à l'iconographie gothique d'inspiration youngienne, où la Lune est un accessoire indispensable aux cimetières²⁰²⁴ ; la métaphore oculaire, « Yeux des portraits », rappelle le *topos* des *lumina oculis* des poèmes érotiques de l'Antiquité ; les « Ciel vrai » renvoient à la dichotomie chrétienne entre le ciel visible et celui de la métaphysique ou de Dieu, opposition fréquente dans les poèmes de Lamartine, à la suite du *Génie du christianisme* ; enfin, la confusion des figures de Phœbus et du Christ pour évoquer le motif de la mort du Soleil semble convoquer les analyses du « drame solaire » dans la mythologie comparée. L'accumulation de ces images, grossièrement juxtaposées, relève d'une bigarrure rassemblant un ensemble d'images stéréotypées, au sein desquelles transparait sans cesse une pointe de macabre. Le poème de Laforgue se rapproche donc d'une forme d'humour noir érigé contre le Romantisme et la diffusion générale des poncifs littéraires de l'époque.

Le titre d'un autre poème, « Encore à cet astre », suggère une lassitude littéraire liée au thème, que le texte subvertit par la représentation sinistre d'un Soleil en décadence physiologique et déchu de son piédestal littéraire. Ce texte évoque un univers frénétique digne de Lautréamont par l'isotopie de la pourriture, entre ironie et macabre :

Toi seul claques des dents, car tes taches accrues
Te mangent, ô Soleil, ainsi que des verrues
Un vaste citron d'or, et bientôt,

Après tant de couchants dans la pourpre et la gloire,
Tu seras en risée aux étoiles sans cœur,
Astre jaune et grêlé, flamboyante écume²⁰²⁵ !

La description cruelle de l'astre solaire mourant va d'ailleurs jusqu'au détournement de son nom, employé dans une locution insultante au premier vers : « Espèce de soleil²⁰²⁶ ! » Or cette isotopie de la pourriture, récurrente dans les *Complaintes*, est fréquente quand le poète dénonce la péremption métaphorique et littérale des *topoi* cosmologiques dans une poésie du ciel métaphysique, descriptive

²⁰²⁴ Edward Young est considéré comme un représentant des *Graveyard poets* (poètes des cimetières) anglais du XVIII^e siècle. Voir C. V. Wicker, *Edward Young and the Fear of Death: A Study of Romantic Melancholy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952.

²⁰²⁵ J. Laforgue, « Encore à cet astre », *Le Sanglot de la Terre*, op. cit., p. 21.

²⁰²⁶ De même, dans « Un mot au Soleil pour commencer » qui ouvre les *Imitations de Notre-Dame la Lune*, ce dernier est un « soudard plaqué d'ordres et de crachats », un *Phœbus* de pacotille. J. Laforgue, « Un mot au Soleil pour commencer », *Imitations de Notre-Dame la Lune*, op. cit., p. 208-209.

et laudative, ou exotique et orientale. Ainsi, la « Complainte des voix sous le figuier bouddhique » parodie les épopées védiques. Il s'agit d'un échange sans cohérence dramatique apparente entre divers personnages : les « Communiantes », les « Voluptuantes », les « Jeunes gens » et le « Figuier ». Certains concepts majeurs de la métaphysique bouddhiste tels que le Néant interviennent de façon aléatoire, de même que le personnel de la mythologie hindoue, comme le « Doux Çakya ». Or le premier discours des « Voluptuantes », en début de poème, désamorce toute forme de lyrisme dans l'inversion parodique d'un « Clair de Lune » oriental :

LES VOLUPTUANTES

La Lune en son halo ravagé n'est qu'un œil
Mangé de mouches, tout rayonnant de grands deuils,
Vitreaux mûrs, déshérités, flagellés d'aurore,
Les yeux promis sont plus dans les grands deuils encore²⁰²⁷.

La déstructuration syntaxique qui caractérise le vers final mime un effet de traduction maladroite, mais peut également accuser l'inanité des réécritures de ces registres obscurs de la mythologie, transposant la pureté de l'astre lunaire dans le réalisme scabreux d'« Une charogne²⁰²⁸ ». Cette idée semble d'ailleurs confirmée par le second discours des « Voluptuantes », qui s'ouvre sur une injonction à peine compréhensible :

Reviens, vagir parmi mes cheveux, mes cheveux
Tièdes, je t'y ferai des bracelets d'aveux²⁰²⁹ !

Dans les cas de Tristan Corbière et de Jules Laforgue, l'humour est une modalité grinçante de la poésie du ciel, qui en subvertit les codes philosophiques et littéraires. Mais dans *Les Amours jaunes* ou dans *Les Complaintes*, ces renversements touchent jusqu'à l'*ethos* traditionnel du poète du ciel. Ils attaquent ainsi les fondements de la légitimité d'une poésie cosmologique non didactique par laquelle survivent, jusqu'à la fin du siècle et au-delà, certains fantasmes de parole orphique hérités du Romantisme. L'humour est ici une force de négation destructrice et paradoxale. Corbière ou Laforgue ne cèdent au comique que par cynisme, en rappelant sans cesse le tragique de notre condition mortelle. Face à cette évidence, seul peut s'élever un rire désenchanté et corrompue, dénonçant les belles métaphores de la poésie du ciel comme autant de parades mensongères.

De Corbière à Cazalis ou Laforgue, nous avons principalement évoqué des auteurs dont le recul critique guide une interprétation ironique d'autres textes évoqués dans les chapitres précédents. Ces auteurs de l'humour noir évoquent un ensemble de réalités amères que d'autres auteurs abordaient

²⁰²⁷ J. Laforgue, « Complainte des voix sous le figuier bouddhique », *Les Complaintes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 552.

²⁰²⁸ C. Baudelaire, « Une charogne », *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 31.

²⁰²⁹ J. Laforgue, « Complainte des voix sous le figuier bouddhique », *Les Complaintes*, *op. cit.*, p. 553.

de front, notamment les poètes de la révolte ou de la dénonciation tragique tels que Louise Ackermann ou Émile Chevé. Cette forme de comique reposant sur une conception pessimiste de l'ordre du monde implique une maîtrise et un dépassement des enjeux métaphysiques ou des savoirs scientifiques liés à l'inscription du thème cosmologique en poésie. L'humour noir auquel se rapportent plusieurs de ces textes est une modalité assumée dans l'écriture, qui engage la complicité du lecteur dans un cynisme commun. Or du point de vue de la seule réception, on peut envisager une lecture cynique de cas insolites : ceux des « fous littéraires ».

IV. COPERNIC   CHARENTON : « FOUS LITTÉRAIRES » ET COMIQUE INVOLONTAIRE DANS LA POÉSIE PSEUDO-COSMOLOGIQUE

Les récentes études sur les corpus de la poésie scientifique au XIX^e siècle ont fait réapparaître un ensemble de textes excentriques en décalage majeur avec les connaissances accessibles et reconnues, que ce soit par les institutions scientifiques ou la majorité des lecteurs. Parmi ces poèmes, nombreux sont ceux qui portent sur la science de l'univers et entendent prendre le contrepied de l'héliocentrisme, du mécanisme de l'attraction, ou des mesures astrométriques. Ce glissement est d'autant plus facile que la cosmologie est un savoir théorique d'une grande complexité. Il attire donc souvent les critiques des ignorants qui refusent d'en reconnaître la méthode, ou encourage les élucubrations les plus fantasques de poètes qui se piquent de spéculation sur l'ordre du monde.

Les textes de ces auteurs, que certains critiques intègrent dans la catégorie des « fous littéraires », posent immédiatement plusieurs problèmes de lecture et de délimitation liés à la question de la légitimité des discours de savoir²⁰³⁰. En cause, la relativité des conditions culturelles de réception avérée ou supposée de ces poèmes, imposant une prudence terminologique quant à la définition des « fous littéraires ». Ces difficultés, qui apparaissent à la génèse de projets d'anthologie ou de bibliographies d'aliénés, ont fait l'objet de parti pris qui constituent autant de tentatives explicites pour résoudre un double problème de définition propre au genre de la poésie de la science : la détermination d'une *doxa* scientifique, et la valeur d'un propos marqué par une intention savante. Ces enjeux sont particulièrement visibles lorsque les poèmes se prononcent sur un savoir partiellement fondé sur l'inobservable, tel que la cosmologie.

²⁰³⁰ Voir notamment le numéro spécial « Asiles et fous » de la revue *Romantisme*, 2008/3, né 141, en particulier l'article d'Anouck Cape, « De l'ali nisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », p. 65-78.

Les compilations de ce type d'ouvrages ont fait leur entrée dans la critique dès le XIX^e siècle, avec Charles Nodier. Dans sa *Bibliographie des fous* (1835), Nodier donne une définition des « livres excentriques » :

J'entends ici par un livre *excentrique* un livre qui est fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant²⁰³¹.

Il exclut donc les ouvrages fantaisistes par ironie, tels que ceux d'Apulée, de Rabelais ou de Sterne. Les « livres excentriques » sont avant tout ceux « qui ont été composés par des fous, du droit commun qu'ont tous les hommes d'écrire et d'imprimer », susceptibles de « fournir un chapitre amusant et curieux à l'histoire critique des productions de l'esprit. » Encourageant une lecture souriante de cette bibliographie, il ajoute :

Il y aurait même moyen de lui donner un aspect satirique en faisant rentrer dans cette catégorie toutes les extravagances publiées avec une bonne foi naïve et sérieuse par les innombrables visionnaires en matière religieuse, scientifique ou politique, dont nos siècles des Lumières ont foisonné depuis Cardan jusqu'à Svedenbord [*sic*], et depuis Svedenborg jusqu'à tel écrivain vivant, dont je laisse le nom en blanc pour ne point faire de jaloux²⁰³² [...].

Mais reculant devant l'énormité de la tâche, Nodier préfère se restreindre aux « fous bien avérés qui n'ont pas eu la gloire de faire secte²⁰³³ », et se réduit à ne tracer que quatre portraits.

Quelques années après lui, Octave Delepierre fait paraître un livre qui consacre durablement la désignation de ces auteurs en un groupe : *Études bio-bibliographiques sur les fous littéraires* (1856-1857²⁰³⁴), prolongeant la démarche Nodier. Vingt ans plus tard, c'est Pierre-Gustave Brunet qui publie à son tour sous le pseudonyme de Philomeste Junior un livre consacré aux *Fous littéraires : essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*²⁰³⁵, dans une démarche de compilation. Enfin, à la suite de Nodier et un siècle après lui, Queneau entend élaborer une *Encyclopédie des sciences inexactes* en réalisant un travail bibliographique à la Bibliothèque nationale, projet refusé par Gallimard en 1934²⁰³⁶. Il propose à son tour une définition des « fous

²⁰³¹ C. Nodier, *Bibliographie des fous de quelques livres excentriques*, Paris, Techener, 1835, p. 20.

²⁰³² *Ibid.*

²⁰³³ *Ibid.*

²⁰³⁴ O. Delepierre, *Études bio-bibliographiques sur les fous littéraires*, London, C. Whittingham, 1856-1857.

²⁰³⁵ P.-G. Brunet, *Les Fous littéraires : essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1880.

²⁰³⁶ Parmi les sources et modèles de Queneau dans cette entreprise, les divers travaux critiques mentionnent également Champfleury, *Les Excentriques*, Paris, M. Lévy frères, 1852 ; O. Delepierre, *Histoire littéraire des fous*, Londres, Trübner, 1860 ; H. Sentoux, *Des fous journalistes et des journalistes fous... Morceaux de prose et de poésie composés par des aliénés et recueillis par H. Sentoux*, Paris, Hurtau, 1867 ; J.-B.-J. Vigen, *Le Talent poétique chez les dégénérés : thèse pour le doctorat de médecine*, Bordeaux, impr. Y. Cadoret,

littéraires » susceptible de circonscrire une catégorie mouvante dans l'histoire des connaissances, à travers le personnage de Chambernac dans *Les Enfants du limon* :

[J]'appelle « fou littéraire » un auteur – imprimé, c'est essentiel. [...] Parce que cela prouve qu'il a conservé suffisamment d'adaptation sociale pour ne pas se faire interner et pour éditer un livre, ce qui est, je crois, une activité assez complexe. Je dis donc : un auteur imprimé dont les élucubrations (je n'emploie pas ce mot péjorativement) s'éloignent de toutes celles professées par la société dans laquelle il vit, soit par cette société dans son ensemble, soit par les différents groupes, même minimes, qui la composent, ne se rattachent pas à des doctrines antérieures et de plus n'ont eu aucun écho. Bref, un « fou littéraire » n'a ni maîtres ni disciples. [...] Il faut encore qu'ils écrivent des choses qu'un individu moyen, comme moi, considère comme excessivement singulières²⁰³⁷.

La définition donnée par le personnage de Queneau, qui écarte donc Fourier ou Allan Kardec ainsi que leurs adeptes, trouve dans le projet d'*Encyclopédie* une justification ambiguë, définie par le biographe Michel Lécureur comme une « ambition [...] d'utiliser les ressources de la Bibliothèque nationale, qu'il fréquenta assidûment, pour découvrir des génies méconnus²⁰³⁸ ». En effet, Queneau joue sur le *topos* d'une proximité entre génie et folie, particulièrement discutée au XIX^e siècle, et revendique une approche non normative de ces auteurs au nom du relativisme culturel²⁰³⁹. S'appuyant sur un propos de François Leuret, auteur de *Fragments psychologiques sur la folie* au début du XIX^e siècle, il affirme la porosité du discours savant et de la déraison pour justifier une prudence terminologique :

Leuret écrivait en 1836 : « Il ne m'a pas été possible, quoique j'aie fait, de distinguer par sa nature seule une idée folle d'une idée raisonnable. J'ai cherché soit à Charenton, soit à Bicêtre, soit à la Salpêtrière l'idée qui me paraîtrait la plus folle ; puis quand je la comparais à bon nombre de celles qui ont cours dans le monde, j'étais tout surpris, presque honteux de n'y pas voir de différence [...]. Qu'il me soit permis de le dire puisque cela est vrai : les savants ont quelquefois des idées folles, aussi folles que celles des aliénés. » Plus que l'erreur en soi, c'est l'inadaptation à son milieu culturel qui me paraît caractériser l'« excentrique scientifique ». Non seulement il n'est pas un précurseur, mais il n'a pas de disciples, ni même de maîtres. On ne discute pas ses idées : elles sont indiscutables. Son œuvre est nulle et non avenue pour la science même officielle, pour la philosophie, pour les religions. Elle n'a aucune portée culturelle²⁰⁴⁰.

1904 ; M. Réja, *L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie*, Paris, « Société du Mercure de France », 1907. Voir M. Lécureur, *Raymond Queneau. Biographie*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2002, p. 131.

²⁰³⁷ R. Queneau, *Œuvres complètes*, vol. 2, p. 727-728, cité par S. Shiotsuka, *Les Recherches de Raymond Queneau sur les « fous littéraires »*. L'Encyclopédie des sciences inexactes, Eurédit, Paris, 2003.

²⁰³⁸ M. Lécureur, *Raymond Queneau. Biographie, op. cit.*, p. 131.

²⁰³⁹ Ce parti pris l'amène à revenir sur la désignation de « fou littéraire », à laquelle il préfère « hétéroclite » dans *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris, Gallimard, 1950, cité par M. Lécureur, *Raymond Queneau. Biographie*, p. 134).

²⁰⁴⁰ R. Queneau, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires français du XIX^e siècle*, éd. M. Velguth, Paris, Gallimard, [1934] 2002, p. 40-41.

La méthode choisie par Queneau pour la sélection de ces textes et leur commentaire correspond donc à une démarche critique, visant implicitement à déconstruire la notion même de folie à travers le travail bibliographique. Il entend ne pas se contenter de subir le rire que ces ouvrages provoquent en nous. De fait, Queneau précise dès la préface que « l'étalage d'un copieux appareil d'érudition (bibliographie, index, etc.) pour l'étude de pauvres fous, n'implique de [s]a part aucune intention satirique²⁰⁴¹. » Le choix revendiqué par Queneau d'une lecture sérieuse de ces textes au nom d'un intérêt historique est notamment motivé par une exigence épistémologique fondamentale propre à tout projet encyclopédique : la nécessité de restituer dans l'histoire des connaissances celle des erreurs qui les ont rendues possibles. Or ce choix de la lecture sérieuse semble avoir marqué durablement l'étude de telles curiosités bibliographiques. C'est notamment le point de vue adopté par Olivier Justafré, dans un article (précédemment évoqué) qui porte sur les poèmes anti-coperniciens²⁰⁴². La perspective de l'auteur consiste à étudier ces textes pour les resituer dans un contexte scientifique plus global. Il ne s'agit pas de proposer une réflexion culturelle sur la folie, mais de faire apparaître des réseaux d'opposition, de dialogues et de conflits qui peuvent se tisser autour du savoir cosmologique au XIX^e siècle, par un ensemble de contre-discours scientifiques. Justafré concentre son étude sur les raisons et la méthode des auteurs excentriques qui s'opposent à la science « conventionnelle » sur le mode de la dissidence. Au même titre que Raymond Queneau qui prend au sérieux les textes sélectionnés, Justafré élude dans cette étude la question du comique lié à la réception contemporaine ou ultérieure de ces ouvrages.

Les travaux critiques récents permettent donc de révéler avec une précision indispensable des effets de grossissements rétrospectifs portant sur certaines erreurs ou extravagances, tout en restituant la production et la réception immédiate de tels textes dans un contexte circonscrit et pertinent. C'était également notre démarche dans le chapitre 2, visant à éclairer les modalités de l'inscription des poèmes de notre corpus dans le contexte scientifique global du second XIX^e siècle. Il nous semble cependant nécessaire de revenir sur ces textes, pour deux raisons principales. D'une part, dans le cas de Queneau en particulier, la démarche de compilation des ouvrages excentriques repose sur un déni assumé de leur potentiel comique. Pourtant, il les choisit sur la base des sélections antérieures de Nodier ou Delepierre, elles-mêmes motivées par le désir d'en rire. Nous avons vu qu'aux origines du projet, Charles Nodier justifie son ambition bibliographique par l'amusement que pourraient en tirer les lecteurs de son temps. Cette dimension humoristique est encore un *leitmotiv* lorsqu'apparaît l'expression de « fou littéraire » dans la presse de l'époque, au sujet de tel ou tel auteur de pacotille brillant par la bizarrerie de son texte.

²⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰⁴² O. Justafré, « L'astronomie en vers... *et contre tous*. Le rejet du système héliocentrique dans la poésie du XIX^e siècle », [in] A.-G. Weber (dir.), *Panthéons littéraires et savants (XIX^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 65-84.

D'autre part, quant aux catégories d'analyse employées par Olivier Justafré, la notion de « dissidence » peut sembler relative. Elle peut même confirmer le point de vue nuancé de Queneau sur la proximité entre génie savant et fou littéraire, considérant certaines œuvres auxquelles l'Histoire a donné raison, telles que les *Dialogues* de Galilée, ou même le *De revolutionibus*. La qualification de « fou littéraire », qui apparaît aussi bien dans les critiques contemporaines des auteurs que dans le cadre de commentaires rétrospectifs, relève avant tout d'un effet de réception, et fait entrer les textes de ces derniers dans une catégorie trouble de l'humour, qui relève du comique involontaire.

On peut donc dire que la dimension humoristique de ces œuvres est un présupposé tacite qui guide les démarches bibliographiques des critiques. En guise de dernier exemple, Justafré mentionne dans son article des textes dont l'intention satirique est assumée par leur auteur²⁰⁴³, faisant preuve d'un second degré qui les éloigne de la catégorie de « fous ». L'inscription de tels poèmes dans la bibliographie confirme donc indirectement une primauté du comique dans la détermination de ce type d'ensembles. Dans une perspective complémentaire aux études contextuelles, nous choisissons de mettre l'accent sur la raison première de leur exhumation bibliographique : le rire provoqué par le ridicule et l'indigence qui les singularise parmi d'autres parutions synchroniques. Étant donné l'extrême fragilité de la survivance de ces textes dans les mémoires critiques, prendre au sérieux leur potentiel comique nous semble être un moyen sûr de répondre à la question de la légitimité critique d'une lecture de ces textes pour eux-mêmes, et non pas seulement comme des échantillons insolites de l'histoire littéraire et scientifique.

Concernant le sujet cosmologique en particulier, l'idée d'une pensée unitaire capable de rendre raison de l'ordre du monde est un motif privilégié de la poésie orphique, mais aussi de la démence, sur un mode prophétique et visionnaire personaliste moqué par certains auteurs sarcastiques à l'instar de Laforgue ou Cazalis. À l'ère des « mages romantiques », pour reprendre l'expression de Bénichou, on a vu combien étaient nombreux les poètes tentés par un *ethos* de voyant. Parmi eux,

²⁰⁴³ Olivier Justafré cite notamment à la fin de son article un « corpus des “fous littéraires” » dans lequel apparaît un drame en prose de Pierre J.-S. Brémond, intitulé *L'Uraniade, ou Esope juge à la cour d'Uranie. Scènes dialoguées, au sujet des hypothèses newtoniennes. Songe scientifique* (Avignon, Vve Guichard, 1844). Contrairement à ce que le titre pourrait laisser entendre, Brémond revendique la singularité de son ouvrage et la justifie par une intention comique visant à rappeler aux jeunes astronomes la nécessité d'une éternelle prudence quant aux dogmes de la science – ambition somme toute très scientifique, puisqu'elle encourage au doute critique : « On ne doit pas regarder l'*Uraniade* comme une pièce régulière. [...] Ce ne sont ici que de simples dialogues sur des matières fort sèches et abstraites que j'ai cru devoir égayer par quelques plaisanteries assez innocentes ; [...] j'ai donc pensé qu'en égayant par des plaisanteries, des assertions scientifiques, j'engagerais plus efficacement les jeunes astronomes à se méfier des systèmes, même les plus préconisés, et à ne pas se laisser séduire par la renommée éclatante des savants qui les ont précédés ; mais surtout à réfléchir par eux-mêmes, en faisant usage du doute dont se sont servi avant eux, Copernic contre Ptolémée ; Descartes contre Aristote ; Képler contre Tycho-Brahé ; et Newton contre Descartes » (*ibid.*, p. 5-6). La référence à Esope peut donc apparaître comme un appel à la sagesse, plutôt que comme un retour à l'Antiquité visant à contester les « hypothèses newtoniennes ».

certain l'arborent au premier degré en cédant au fantasme d'une toute-puissance explicative. De ce fait, la frontière entre le « fou » qui perd la raison et l'« insensé » qui n'observe pas le sens commun (dichotomie soulignée par le Littré²⁰⁴⁴) peut sembler ténue, car les deux démarches d'écritures proviennent d'un même personnalisme du discours poétique et savant, écrit contre la science « conventionnelle » et dans une démarche singularisante. Toutefois, les « fous » ne peuvent accéder à la publication, sauf en faisant preuve d'un recul qui témoigne d'une sortie du délire à l'exemple de Nerval, ou au prix d'aventures auto-éditoriales qui n'empêchent pas la disparition totale de ces textes²⁰⁴⁵. Du point de vue du lecteur, le comique lié à ces poèmes peut être rapporté à quatre éléments majeurs et complémentaires, qui ne sont d'ailleurs pas les seuls possibles : le caractère fantaisiste des images, l'entêtement individuel dans des représentations erronées du cosmos, la prétention mégalomane de certains auteurs qui se posent en découvreurs de vérités astronomiques inconnues, et une indigence poétique générale.

Le poème de Joseph Auburtin rencontré au chapitre 2²⁰⁴⁶, intitulé *Nouvelle théorie de l'univers : poème didactique en douze chapitres, avec des notes explicatives* (1842) nous semble cumuler ces caractéristiques de façon exemplaire. En effet, Auburtin affirme dès la préface les principes de sa démarche dissidente contre la méthode scientifique, en prétendant opposer au calcul et à l'analyse le simple bon sens, l'engageant à réfuter tous les principes de la cosmologie copernicienne et newtonienne tels que la fixité du soleil, la rotation de la Terre, les « lois incompréhensibles d'attraction et de répulsion », la mesure des astres et des distances qui les sépare (le soleil est plus petit que la terre, il n'est qu'à « 15 à 16 000 lieues, tout au plus »), le vide, la nature des corps célestes, etc.²⁰⁴⁷ Or si ce refus de l'héliocentrisme peut s'inscrire dans un contexte de défiance à l'encontre des savants effectivement observée parmi certains croyants, la prétention excessive de

²⁰⁴⁴ É. Littré, « Fou », *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., vol. 2, p. 1743.

²⁰⁴⁵ Ainsi, l'expression de « fou littéraire » est employée par Philomneste Junior en 1880 au sujet de l'œuvre de J.-Bruno Chevalier, cultivateur de Limetz qui prétend connaître le secret de l'univers au nom d'une clairvoyance mystique que lui accorderait Dieu lui-même en lui communiquant directement ses vérités : « Ce bon paysan, relativement lettré, en proie à des hallucinations mystiques et croyant avoir des entretiens “avec l'aimable, respectable et estimable Père Éternel”, résolut de se faire imprimer. Il n'y put naturellement parvenir et commit tant d'extravagances qu'on dut le faire séquestrer pendant quelque temps. Après sa courte détention, il revint plus que jamais à ses visions mystiques, chassa de chez lui son gendre et sa fille, pour être plus directement en communication avec “son ami le Père Éternel”, et consigna le résumé de ses hallucinations dans un manuscrit de 16 pages in-4°, intitulé : *Détail précis de l'heureux ou mauvais sort de l'homme*, etc., etc. Ne pouvant arriver à attendrir le plus mince éditeur, il prit un parti héroïque et imprima lui-même ses élucubrations à l'aide de la xylographie. Il eut, en effet, l'incroyable patience de graver avec son couteau, sur de mauvaises planches, polies tant bien que mal, des caractères en relief, et put ainsi imprimer lui-même ses divagations. » Vers la fin de sa vie, un imprimeur accepte finalement de faire paraître son ouvrage – grâce à quoi il parvient finalement au public. P. Minimus [Junior], « Bibliographie – Mélanges », [in] *Le Livre : revue mensuelle*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 153-154.

²⁰⁴⁶ Voir les p. 87-90.

²⁰⁴⁷ J. Auburtin, *Nouvelle théorie de l'univers*, op. cit., i-xii.

l'auteur se prétendant capable de surpasser les génies de l'histoire astronomique appelle le rire, indépendamment de l'absurdité des hypothèses du poète :

J'ouvre le *Traité d'astronomie d'Herschell*, et je m'arrête à l'article 306, page 225, où je lis ces mots : « Les astronomes ont constaté que le soleil tournait autour d'un axe incliné constamment de $82^{\circ}40'$ sur le plan de l'écliptique, dans une période de 25 jours, et dans le sens de la rotation diurne de la terre, c'est-à-dire de l'est à l'ouest. »

Je calcule ce mouvement du soleil sur lui-même, et, chose incompréhensible pour tout penseur sensé, autre qu'un mathématicien, je découvre que la vitesse de rotation excentrique de ce globe prodigieux, serait de 4,398 lieues par seconde. Je le demande, est-ce possible ? Non, mille fois non, attendu qu'il n'existe pas d'exemple de corps matériel, quelle que soit la force d'impulsion transmise et communiquée à ses ressorts obéissants, qui puisse produire un pareil résultat.

[...] Ô sublime Newton ! et vous Copernic, Kepler et Galilée, d'Alembert, Fontenelle, Voltaire et autres philosophes, *ejusdem doctrinae*, tant prônés, tant admirés ! qui, en votre temps, disposiez de tous les échos de la renommée, et faisiez résonner ses deux trompettes à votre guise ; qui à l'instar des médecins de Molière, vous vous passiez alternativement la rhubarbe et le séné, comme les trissotins-cumulards de notre ère de lumière le font encore à leur profit ; ce n'est pas vous faire injure que de vous appliquer ce que l'un de vous, le patriarche de Ferney, a dit du divin Platon : « On a peur que vous n'ayez conté que des fables dans tout ce qu'il vous a plu d'annoncer aux nations pour des vérités mathématiques, et que vous n'ayez été un tant soit peu charlatans. »

[...] Ainsi, mû par une voix intérieure qui m'a crié qu'une grande rectification était à faire dans les tableaux panoramiques de l'univers, et guidé par les sentiments de nationalité à laquelle j'ai consacré tous les instants de ma vie civile et militaire, j'ai composé cette œuvre, que je livre à l'appréciation des hommes instruits et consciencieux. Je lui ai donné la forme d'un poème didactique, comme Virgile à ses *Géorgiques*, avec des notes explicatives, ayant eu soin d'élaguer du rythme harmonique les superfluités de broderies luxueuses, dont le nombre nuit souvent à l'éclat naturel des pensées, et rend parfois le vrai invraisemblable ; ce qui arrive quand un auteur court le merveilleux, fait à tort et à travers de l'amplification, et met les mots à la place des choses²⁰⁴⁸.

Ce point de vue est régulièrement défendu dans le corps du texte. Après avoir affirmé que les planètes sont des ballons creux, Auburtin ajoute :

Et qu'on n'objecte pas que tout ce que j'avance,
N'étant point adopté, prévu par la science,
Et les hommes connus par leur célébrité,
Est radicalement imbu de fausseté,
Et que, c'est sans raison, attaquer la mémoire
Des doctes dont le temps a consacré la gloire,
Que d'aller rechercher dans leurs écrits fameux,
Des erreurs de calcul sur l'ensemble des cieux²⁰⁴⁹ ...

En effet, non content de prendre le contrepied de théories presque universellement admises, Auburtin se pique de mathématiques, et montre une méconnaissance scientifique et historique éclatante en

²⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. xi-xvi.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

faisant de Copernic et Galilée les « philosophes [...] tant prônés, tant admirés » en leur temps, au nom d'un esprit satirique qui se retourne naturellement contre son auteur. En outre, il entend donner des leçons de science aux savants, comme des leçons de poésie aux auteurs, se prenant comme étalon de mesure de la vérité scientifique et littéraire, sans le moindre recul critique. Auburtin récidive dans un « Avertissement à la seconde édition » en lançant un défi fanfaron aux savants – qui est resté, semble-t-il, sans réponse :

Je demanderai, maintenant, à MM. les savants des instituts du monde civilisé (entre autres à M. Arago, que j'adjure au nom de la science, de se prononcer pour ou contre mon ouvrage), si, en partant des propositions ci-dessus, ma théorie de l'Univers est ou non conforme à la vérité, et s'ils l'adoptent dans ses conclusions. S'ils sont d'un avis différent, ils auront la bonté de m'indiquer en quoi j'ai péché contre la vraisemblance et l'authenticité des faits ; où j'ai cessé d'être clair et conséquent ; où j'ai avancé des assertions fausses, blessé la raison et mutilé le bon sens. J'ai discuté consciencieusement tous les points douteux et controversés de l'intérieur du globe et du ciel matériel, comme je les ai compris. Je serai reconnaissant qu'on me montre où je me suis fourvoyé²⁰⁵⁰.

Si l'extravagance du texte ne tenait qu'à ses positions scientifiques, on pourrait se limiter à considérer la *Nouvelle théorie de l'univers* comme le produit de l'ignorance, voire de la bêtise. C'est sans compter la prétention mégalomaniaque de l'auteur, qui vise à instaurer une nouvelle ère du savoir en levant le voile sur des « mensonges » scientifiques. Auburtin semble n'avoir aucune conscience de la différence de légitimité entre son propre discours et celui d'astronomes chevronnés tels qu'Arago... ou Newton !

Nous ne les suivrons point dans la foule d'erreurs
Dont sont environnés leurs pas explorateurs.
[...] Qui me dira quel corps, à l'éther étranger,
Plane encore au-dessus, plus mobile et léger,
Et, toujours pondérant le centre de la terre,
Étend à l'infini sa couche circulaire ?

Qu'il paraisse, cet homme inspiré par les cieux ;
Qu'il vienne nous ouvrir la demeure des dieux !
[...] Mais quel esprit profond pourra jamais décrire
La matière existante au-delà de l'empire
Où paraissent les feux du foyer sans pareil,
Vulgairement connu sous le nom de soleil ?

En vain pour la connaître un Buffon s'évertue,
L'imagination d'un Arago se tue
Pour savoir ce que sont tous ces points radieux,
Vus au-dessus de l'astre étincelant des cieux²⁰⁵¹.

Sans frémir face à la grandeur de la tâche, Auburtin ajoute :

²⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. xxii.

²⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 20-22.

Essayons de résoudre un si riche problème
Et de faire approcher du vrai notre système²⁰⁵².

Or le système cosmogonique et cosmologique avancé par Auburtin est d'une telle extravagance qu'il semble permis de douter de la santé d'esprit de l'auteur, tout en fournissant une matière inépuisable de dérision à son encontre. Ainsi, le deuxième chapitre de son poème vise à montrer comment « le premier mouvement de l'univers a été produit par les feux solaires », éléments mystérieux décrits en termes physiologiques et anthropomorphiques, dont l'accumulation et la précision nous semblent révéler un emploi littéral au-delà de la simple métaphore filée :

La flamme créatrice, au fond du sanctuaire,
De sa douce chaleur a pénétré l'ovaire ;
Il a reçu la vie, et, dans le même instant,
Le fœtus a marqué son premier mouvement.

Déjà son corps grossit, et s'étend et s'agite
Dans le bassin étroit, creusé pour son orbite ;
Là, se fortifiant par le suc nutritif
Que lui transmet le fil qui le retient captif
Au centre du berceau dans lequel il repose,
De la force motrice il indique la cause²⁰⁵³.

Plus loin, il définit la comète comme

Un têtard de vapeurs qui lentement s'épure,
Se dessine et s'élève en tortueux replis,
Jusqu'au cercle appelé le séjour d'*Osmanlis*,
Où ce qui naît soudain, dans ce parage extrême,
Pour la science exacte est encore un problème.
Là, promu, ce têtard, sans cesse en mouvement,
S'allie au tourbillon que crée au firmament
La chute tout-à-coup d'un atome organique,
Qui contracté, descend de sa couche élastique
Pour aller se placer, selon sa gravité,
Dans un cercle du Ciel qui le porte, arrêté.
Puis, bercé par le temps, et nourri par l'artère
Qui lui transmet les sucs émanés de la terre,
L'insécable têtard, moins gros que le ciron,
Grandit, se développe, et tel qu'un potiron
Qui vient couvrir le sol de son volume énorme,
Il prend le figuré d'un globe multiforme ;
Mais d'un globe pétri d'un limon salpêtré,
Dont le tissu ligneux, obscur ou coloré,
Contient un réservoir d'inflammable matière,
Un dépôt mélangé de gaz et de lumière²⁰⁵⁴.

²⁰⁵² *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁵³ *Ibid.*, p. 33.

²⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 37-38.

La précision terminologique (« atome organique », « gravité », « sucs », « insécable »...) qui caractérise ce passage en fait une parodie involontaire de poésie didactique, au milieu de laquelle les images, tantôt absurdes, tantôt obscures, révèlent l'excentricité du propos. Ainsi, le mouvement erratique de la comète « têtard » de l'univers développe l'interprétation organique de l'ordre cosmique sur un mode burlesque non intentionnel ; de même, le mystérieux séjour d'« Osmanlis » que les savants ne peuvent connaître – contrairement à l'auteur – est une métaphore possible de l'Orient, un des pôles du mouvement apparent du Soleil (Osmanli est le nom donné à l'Empire Ottoman, qu'on peut s'étonner de retrouver ici). Sans doute, cette conception de la formation du cosmos et de son organisation s'approche de certaines interprétations sexualisées répandues parmi les fouriéristes, et de fait, la métaphore cucurbitacée rappelle certains passages de la *Théorie universelle*. Mais ces images apparaissent aussi de façon iconoclaste dans les ouvrages d'individus isolés, tels qu'Antoine Germa, auteur d'une cosmologie panspermiste fondée sur la « doctrine » des germes dans l'univers, intitulée *Métaphysique et mysticisme, philosophie spiritualiste, historique, scientifique, morale, religieuse, céleste et terrestre, humaine et divine, physique et intellectuelle, naturelle et surnaturelle, etc.*²⁰⁵⁵

Le comique suscité malgré lui par l'ouvrage d'Auburtin repose donc d'abord sur la fantaisie de l'explication cosmologique. Mais ce dernier, en dépit de l'absurdité des théories qu'il défend, reste cependant lisible sur le plan poétique, bien que la portée esthétique du genre y soit moins centrale que son efficacité rhétorique supposée. D'autres poètes, non moins excentriques, se démarquent encore par l'indigence de leurs vers, qui en font des singeries de poèmes didactiques. Ainsi, dans une *Trilogie morale*, Auguste Babin défend une théorie cosmologique faite d'un bric-à-brac de principes cartésiens, spirites et chrétiens. Or l'ambition démonstrative de son *Poème astronomique*, troisième volet de la *Trilogie*, repose sur un ton pédagogique caricatural :

Dans ce préambule, nous allons définir
L'astronomie et puis nous ferons ressortir
Son utilité tant physique que morale,
Cette dernière étant, certes, la principale²⁰⁵⁶.

Dans ce préambule, la multiplication des enjambements d'un heptasyllabe à l'autre, l'usage de la cheville « certes », et la disgracieuse répétition consonantique « tant physique que morale » empêchent presque d'entendre un rythme poétique. Plus loin, avec des maladresses stylistiques

²⁰⁵⁵ A. Germa, *Métaphysique et mysticisme, philosophie spiritualiste, historique, scientifique, morale, religieuse, céleste et terrestre, humaine et divine, physique et intellectuelle, naturelle et surnaturelle. Analyse de la vie éternelle et universelle. Règne de Dieu par ses sublimes enseignements et par ses bons conseils partant de haut vers le bas. Religion, symbole et trinité, par l'auteur du germanisme*, Chauvin & fils, Toulouse, 1872. Germa se cite lui-même en épigraphe.

²⁰⁵⁶ A. Babin, *Poème astronomique, extrait de nos Notions d'astronomie, etc.*, Paris, L. Bonhoure, 1882, p. 11.

similaires, Babin falsifie même la graphie du nom de ses modèles pour les besoins de la versification et fait d'« Allan Kardeque » le successeur de Jésus-Christ en personne :

Enfin est, après lui, venu Allan Kardeque,
Qui fut son grand émule, et, (disons-le) fut presque
Son supérieur, puisque sa Doctrine sublime
De celle de Jésus est le pur complément.

Et l'auteur de préciser en note : « Pour avoir de très sérieux et très importants renseignements à cet égard, consulter le *Livre des Esprits* d'Allan Kardec »²⁰⁵⁷. Ces réflexions sont suivies de trois fables en décalage total avec la prétendue portée scientifique du poème, sur « Janot et son voisin, ou le microscope », ou encore « La chenille et le papillon », métaphores de la métempsychose. Pourtant, les piètres qualités poétiques et scientifiques de l'ouvrage, très certainement perceptibles dès sa parution (y compris pour des spirites convaincus), n'empêchent pas que l'ouvrage fasse l'objet d'une seconde édition augmentée en 1882. Ce phénomène tient probablement à plusieurs facteurs, parmi lesquels l'absence de politique éditoriale d'imprimeurs locaux et la multiplication des publications favorisée par celle des presses, y compris en province. Or cette particularité contextuelle permet d'expliquer non seulement la préservation de ces textes en dépit de la fragilité de leur avenir, mais aussi des effets de réception critique inespérés pour ces poètes, écrivant d'abord pour répandre une parole de vérité qu'ils imaginent décisive.

Ainsi, un ouvrage anticopernicien de l'abbé Matalène trouve un contradicteur imprévu en la personne de C. Lemoine qui choisit – au risque d'entrer par contamination dans la catégorie des « fous littéraires » – d'opposer au premier un poème scientifique polémique, intitulé *L'Antimicroshéliologue ou le Soleil et l'Univers en miniature de M. l'abbé P. Matalène rétablis dans leur immensité réelle*²⁰⁵⁸. La première page précise encore le titre par un second : *L'Antimicroshéliologue ou Le Contre-anti-Copernic*. Dès l'« Avant-propos dédicatoire », Lemoine précise les raisons de l'écriture de son poème. Il rapporte les circonstances dans lesquelles l'ouvrage de Matalène est parvenu à sa connaissance. Insistant sur la difficulté de se procurer un texte aussi obscur, il témoigne du rire involontairement provoqué par ce dernier dès l'abord :

[...] le titre de cet ouvrage fixa entièrement mon attention ; je le lus attentivement, et, à chaque mot, il m'était impossible de réprimer l'envie de rire que provoquait en moi cette lecture, dont voici l'exacte reproduction :

« Astrométrie nouvelle, suivie de plusieurs problèmes par lesquels il est prouvé, de la manière la plus claire, que les systèmes de Ptolémée et de Copernic sont également faux ; que le soleil n'a pas un mètre de diamètre, que l'étoile de Vénus n'est pas si grosse qu'une orange ; que la terre est plus grande que tous les

²⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁵⁸ C. Lemoine, *L'Antimicroshéliologue ou le Soleil et l'Univers en miniature de M. l'abbé P. Matalène rétablis dans leur immensité réelle*, Paris, Dentu, 1854.

corps célestes réunis en masse ; qu'elle n'a que le mouvement diurne ; qu'elle occupe le centre du système planétaire et des espaces, etc., etc. ; dédiée à toutes les sociétés astronomiques, par l'abbé P. Matalène ; » avec cette épigraphe empruntée à Voltaire : « Mais... qui peut nous plaire, que celui qui est de notre avis²⁰⁵⁹ ? »

Le ridicule du titre se signale de lui-même, au point que l'auteur n'apporte pas de commentaire précis sur chacun des segments qui le composent. Il ne se prononce initialement ni sur le mouvement des astres, ni sur leurs dimensions, mais se contente d'explicitier le rire « sardonique » provoqué par cette lecture :

J'étais, je vous assure, honteux pour l'auteur qui n'avait pas craint de publier un ouvrage ayant un titre aussi emphatique, et qui faisait supposer chez lui des idées bien rétrogrades. Tout d'abord je pensai que c'était une simple plaisanterie, et qu'il ne pouvait y avoir rien de sérieux dans cette brochure. Mais, après en avoir pris rapidement connaissance, je fus confirmé dans l'opinion que la lecture seule du titre m'avait fait concevoir ; car l'*Anti-Copernic* est un véritable tissu d'absurdités, un ridicule système cosmogonique, une espèce de pamphlet *quasi-scientifique*, en un mot, où l'auteur manifeste évidemment le désir de faire parler de lui *quand même*²⁰⁶⁰.

Dans une note, Lemoine ne résiste d'ailleurs pas à un commentaire ironique sur ce mouvement d'orgueil peu digne d'un ecclésiaste, en détournant des termes de la liturgie chrétienne :

Si ce désir est répréhensible, on l'en absoudra facilement, et même on lui en devra de la reconnaissance, en considérant que, par son bon vouloir, la terre, que nous avons le bonheur d'habiter, est gratifiée de la première place parmi les sphères innombrables qui composent l'univers ; car, l'homme étant le maître de la terre, il est évident, selon M. l'abbé P. Matalène, que tout ce qui l'entoure n'a été créé que pour lui seul. Notre orgueil humain doit donc en être satisfait²⁰⁶¹.

Cette raillerie accusant l'abbé d'un péché capital montre la gravité sous-jacente de la démarche de Lemoine, qui entend prévenir d'éventuelles lectures au premier degré de l'ouvrage. Outre l'attrait d'un défi rentable lancé par l'éditeur à qui réfuterait l'ouvrage²⁰⁶², Lemoine est motivé dans sa démarche par un désir d'éviter que certains esprits influençables et pieux ne soient convaincus par les hypothèses de Matalène, prétendument démontrées de manière « *vigoureuse et mathématique*²⁰⁶³ » :

Il est pénible de penser qu'un homme qui se pique de science ait eu le courage de divaguer de la sorte et de soutenir de telles niaiseries : « Le soleil a *un*

²⁰⁵⁹ *Ibid.* La citation de Voltaire en épigraphe est clairement prise au premier degré par Matalène.

²⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁶¹ *Ibid.*

²⁰⁶² « L'éditeur rend le prix coûtant, donne l'ouvrage et une prime de 50 francs, au premier acheteur qui, mathématiquement et par écrit, démontrera que les bases et les calculs de l'auteur pour justifier ce qu'il avance sont essentiellement faux et incapables de conduire à la connaissance de la grosseur et de la distance des astres. » *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁶³ *Ibid.*, p. 9.

mètre de diamètre, dit-il, et Vénus est grosse comme une *bille de billard* ! » C'est pitoyable. Dans la conversation familière, il est permis d'être absurde ; mais oser faire imprimer de pareilles sottises en fait de science, c'est intolérable.

Il importe donc plus qu'on ne pense de détruire l'effet que pourrait produire la lecture de l'opuscule de M. l'abbé P. Matalène sur l'imagination de ceux qui n'observent rien par eux-mêmes : leurs préjugés, déjà si vivaces et si difficiles à extirper, se fortifieraient encore par les ridicules appréciations astrométriques de l'*Anti-Copernic*, parce qu'il est dans la nature des esprits étroits de saisir avec avidité tout ce qui corrobore et légitime leurs croyances, surtout quand ils sont convaincus que la source en est sacrée²⁰⁶⁴.

Mais ce faisant, Lemoine donne à Matalène un degré de crédibilité qui le hisse au rang des auteurs lisibles à titre sérieux, ou s'abaisse lui-même à employer les armes d'une « folie littéraire », dont le titre de son propre poème ne semble pas totalement l'exempter. Ce titre amphigourique, aussi curieux que celui de Matalène, est explicité avec le plus grand sérieux par Lemoine, qui précise :

J'intitulai ma réfutation l'*Antimicroshéliologue* [NdA : *Anti*, contre ; *micros*, petit ; *hélios*, soleil ; *logos*, discours.], titre qui fait allusion à la petitesse du soleil de M. l'abbé Matalène.

Loin d'être l'apologie de son système astrométrique, il est au contraire une critique sérieuse de ses opinions cosmogoniques, basées non sur l'observation et l'analyse des faits, mais sur la géogonie de Moïse, qui n'est plus au niveau des connaissances acquises depuis son époque²⁰⁶⁵.

Or le poème de Lemoine confirme l'ambition polémique affichée dans la préface, défendant les vérités de l'astronomie avec une verve digne des futurs *Châtiments* :

Matalène, pourquoi, quant tout est en progrès,
Veux-tu rétrograder avec autant d'excès ?
Pourquoi donc, sans rougir, à propos de science,
Propager le mensonge, égarer l'ignorance ?
Est-ce là ta pensée ? est-ce conviction,
Ou pour fixer sur toi des sots l'attention ?
Soutenir que la terre est plus volumineuse
Que le brillant soleil, substance lumineuse,
Qui lui donne la vie, et dont chaque élément
Dans notre orbe solaire obtient le mouvement,
Est une absurdité d'autant plus monstrueuse,
Qu'elle émane de toi sous la forme ennuyeuse
D'un rudiment aride, au style sans pareil,
Qui, pour persuader, provoque le sommeil²⁰⁶⁶.

Le choix de la forme poétique dans la réponse de Lemoine répond à une double ambition : séduire par l'esthétique dans les registres familiers des grands polémistes tels que Voltaire, et l'emporter par le style sur la sécheresse de l'ouvrage de Matalène .

²⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁶⁵ *Ibid.*

²⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

Abbé, écoute-moi : *n'astrométrise* plus ;
 Accueille mes avis, quand tu les auras lus ;
 Surtout n'imité pas ce fanatique absurde
 Lançant à Copernic cette attaque un peu rude :
 Qui inspire aussitôt le dégoût, le dédain,
 Non pas pour Copernic, mais pour l'ignorantin.
 « Infâme nécromant, dont la main téméraire
 De son trône éternel précipite la terre !
 Il n'est point d'anathème, il n'est point d'échafaud
 Capables de payer tes horribles travaux !
 [...] Maudit soit Copernic quand Copernic mourra !
 Hors de son sein la terre alors le vomira,
 Et le ciel, indigné de sa coupable audace,
 Au milieu des démons lui marquera sa place. »
 Copernic ne fut point affecté par ces vers :
 Un homme comme lui ne craint pas les revers.
 Sa belle découverte au siècle dix-neuvième
 Est un fait accompli : ce n'est plus un problème.
 Mais, crois-le, par toi seul son système est blâmé ;
 Et le tien ne sera nulle part proclamé²⁰⁶⁷.

La démarche de Lemoine relève des corpus poétiques de la « folie littéraire » au second degré, en ce qu'il restitue au sein d'un poème critique l'opinion absurde d'un auteur insensé, dont il raille par le sarcasme le comique involontaire. Le risque est cependant d'entrer soi-même sans le vouloir dans cette catégorie, en espérant, par un long poème de 150 pages, provoquer un débat avec l'auteur moqué, comme le suggère le futur confiant du second vers : « quand tu les auras lus ».

Toutefois, dans les trois cas que nous avons choisi d'aborder, le comique suscité par ces cosmologies extravagantes apparaît comme un effet de réception nécessaire à l'apparition de tels textes dans les discours critiques contemporains du XIX^e siècle ou actuels, sur le mode de l'analyse comme de l'anthologie, de la bibliographie, ou même de la réponse dans le cas de *L'Antémicroshéliologue*. D'une certaine façon, cet effet place le lecteur et le critique dans une position de voyeur motivée par un esprit de raillerie implicite ou non assumé, qui pose la délicate question du jugement des textes dans les études littéraires. Si nous nous sommes bien souvent empêchée de formuler des appréciations sur la qualité, parfois contestable, des poèmes qui constituent notre corpus, les critiques du XIX^e siècle ne s'embarrassent pas de tels scrupules. Ce type de textes, qui se signalent par leur étrangeté en leur temps comme aujourd'hui, appelle une lecture normative légitime. Par le rire, elle implique le lecteur actuel dans une réception en empathie avec ceux des temps passés, et permet de restituer par l'ironie et le second degré une sensation d'intemporalité propre au ridicule.

La cosmologie étant l'objet de nombreuses spéculations plus ou moins informées ou métaphysiques, il est naturel qu'elle soit aussi le sujet privilégié des poètes illuminés de tous ordres

²⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

qui font le bonheur des francs railleurs, de Charles Nodier à nos jours. Si le comique (encore perceptible dans les poèmes cosmologiques excentriques du second XIX^e siècle) ne correspond pas, dans ces cas précis, à une intention d'écriture volontaire, il démontre cependant la profondeur de l'héritage intellectuel de ce siècle dont la culture scientifique moderne est si tributaire. En effet, la singularité fantaisiste des explications et des images suffirait à faire rire un lecteur éclairé. Mais c'est aussi en grande partie la prétention scientifique éhontée de certains « savants » poètes qui prête à sourire, lorsqu'ils revendiquent la maîtrise du vocabulaire et de la méthode rigoureuse ou complexe de la science « positive ».

À bien des égards, les poèmes cosmologiques humoristiques – délibérés ou en dépit de l'intention de leurs auteurs – sont de formidables révélateurs d'un état de leur propre objet de dérision. Ils permettent de dresser un bilan du succès ou de la réception de certains modèles de poésie du ciel. Ils servent aussi à mesurer la maîtrise du savoir et sa facilité d'accès pour un lecteur de l'époque, permettant de déterminer les frontières des normes en matière de science comme d'écriture. Ainsi, de façon significative, la plupart des poèmes qui entrent dans la catégorie des chants parodiques paraissent à la fin du siècle, en particulier dans les années 1890. Ce constat permet de confirmer une hypothèse au cœur de notre travail bibliographique : la poésie cosmologique correspond à un ensemble de textes aussi disparates que cohérents dans leur diversité, identifiables par des thèmes, des métaphores, des registres communs. Tous ces aspects contribuent à la fondation d'un *type*, voire d'un *mode* que l'on peut reprendre, réécrire ou parodier à l'infini. Bien que certains modèles, tels que Lamartine, fassent l'objet de satires directes, les poèmes humoristiques n'engagent pas forcément d'identification intertextuelle spécifique, et la réussite de ces parodies, le succès de l'ironie, l'efficacité des procédés comiques dépendent avant tout de la reconnaissance, définitivement acquise à la fin du siècle, de codes clairement identifiables. Terminer notre étude sur le « ciel de l'humour » permet de mesurer l'ampleur de la pénétration de cet imaginaire et des styles qu'il engage dans les consciences poétiques et littéraires. Le clair de lune romantique n'est pas le seul *topos* légué par cette période. L'infini, le cosmos démesuré à la manière de Hugo, les cosmogonies chrétiennes ou védiques, chacun des grands thèmes de la poésie cosmologique est finalement entré dans les canons de la poésie du XIX^e siècle.

Conclusion

Ah ! malgré Newton et malgré Laplace, la certitude astronomique n'est pas, aujourd'hui même, si grande que la rêverie ne puisse se loger dans les vastes lacunes non encore explorées par la science moderne.

C. Baudelaire

(*L'Art romantique*, 1869)

En 1813, alors que le Romantisme s'apprête à bouleverser le paysage littéraire français, c'est en ces termes que Madame de Staël défend une promotion de la sensibilité à l'encontre du rationalisme :

L'univers ressemble plus à un poème qu'à une machine, et s'il fallait choisir, pour le concevoir, de l'imagination ou de l'esprit mathématique, l'imagination approcherait davantage de la vérité²⁰⁶⁸.

À bien des égards, la poésie cosmologique du XIX^e siècle s'est construite sur la base de cet axiome, qui détermine un nouveau système de valeurs en réaction au désenchantement des mondes, humain ou céleste, provoqué par le matérialisme. Contre le préjugé cartésien qui ferait de la raison la seule source de vérité, combien de voix se sont élevées pour défendre le génie littéraire, matrice d'une intuition transcendante sur la richesse et la complexité du monde ? Contre la prétention scientifique de résoudre l'énigme du fonctionnement de l'univers en traduisant ses secrets dans l'idiome des mathématiques, combien de poètes ont plaidé pour la nécessité, sinon la supériorité du haut langage pour exprimer la nature profonde du cosmos ?

Cette enquête a d'abord montré à quel point la poésie s'est impliquée dans les débats de son temps, en s'appropriant un objet à la fois précis et polymorphe qu'il fallut reconstruire et identifier : la cosmologie. Dans les champs de la création littéraire comme de la science, celle-ci est apparue comme une matière singulière, toujours en prise avec les enjeux propres à ces domaines, mais aussi bien souvent en décalage avec eux. Sur le plan des savoirs, la cosmologie est en marge de la science positive, et elle persiste comme un implicite sous la plume des vulgarisateurs de l'astronomie.

²⁰⁶⁸ Madame de Staël, *De l'Allemagne*, [in] *Œuvres complètes de madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Firmin Didot Frères, 1836, vol. 2, p. 202.

Lorsqu'elle inspire l'écriture poétique, elle protège parfois les auteurs contre la remise en cause de genres problématiques ou contestés, au rang desquels – paradoxalement – la poésie scientifique.

De fait, lorsqu'elle apparaît sous la bannière de la science de l'univers, la poésie cosmologique pose peu de problèmes de légitimité sur le plan littéraire. L'astronomie, y compris la plus savante, est un objet d'inspiration valide, voire naturel, et aucun auteur ne s'excuse de poétiser sur le ciel, contrairement aux cigales de l'industrie ou de la technique. Réciproquement, peu de lecteurs reprochent à ces poètes, parfois désinvoltes, certaines approximations en matière de science. La raison principale en est que le sujet astronomique, les images qu'il suggère, justifient en eux-mêmes la transposition littéraire par des qualités « poétiques » intrinsèques. La science de l'univers peut alors servir de preuve et de prétexte à la défense d'un *ethos* magnifié : le poète est porteur d'une voix qui répond en écho à l'harmonie, aux beautés, ou au sens caché du cosmos. On ne songe donc pas à reprocher à Hugo son Aldébaran de fantaisie²⁰⁶⁹, à Lamartine sa Vénus retardataire²⁰⁷⁰, ou à Mallarmé ses astres symboliques et abstraits. De fait, ce n'est certainement pas un hasard si leurs textes, pour la plupart, ont si bien résisté à l'épreuve du temps, en dépit de l'évolution des savoirs. Entre les champs divers de la poésie scientifique, philosophique ou « personnelle » (dans les mots de Leconte de Lisle), la poésie du ciel fait figure d'exception.

Ce sentiment d'évidence quant au lien entre le langage poétique et les savoirs cosmologiques est exprimé de façon plus ou moins consciente par les auteurs. Il tient encore à deux données principales : d'abord, la longue tradition de la poésie du ciel, remontant aux modèles de l'Antiquité gréco-latine (Hésiode, Lucrèce, Ovide, Virgile), enrichie par la redécouverte de la mythologie orientale ; ensuite, la dignité philosophique du sujet lui-même. En ce sens, le poète du ciel l'emportera toujours sur le chantre de la machine à vapeur.

Mais ces postulats posent en retour plusieurs problèmes. D'une part, les qualités intrinsèques de ce savoir rejaillissent indirectement sur la cosmologie. Celle-ci court le risque d'être une « science de poètes », en particulier pour les tenants du positivisme. Dans ce cas, la « poésie » n'est plus la garante d'une dignité supérieure des connaissances, mais plutôt le synonyme d'un esprit de fantaisie étranger à la réalité des phénomènes. Ainsi de Camille Flammarion, chassé de l'Observatoire par Le Verrier sous prétexte d'avoir fait œuvre non pas d'« élève-astronome », mais d'« élève-poète », en publiant la *Pluralité des mondes habités*²⁰⁷¹.

D'autre part, la hauteur et la difficulté du sujet cosmologique en font un motif d'inspiration exigeant, qui confronte la poésie à ses propres limites. Il ne s'agit plus seulement de séduire le

²⁰⁶⁹ Voir le chapitre 6, p. 402.

²⁰⁷⁰ Voir le chapitre 4, p. 322.

²⁰⁷¹ C. Flammarion, *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, op. cit., p. 211. Voir le chapitre 1, p. 54.

lecteur par les charmes d'un beau langage, ni même de le persuader ou de l'instruire grâce aux qualités rhétoriques du genre, mais bien d'exprimer une vérité profonde ou essentielle sur l'ordre du monde²⁰⁷². Sur ce point, la poésie cosmologique du second XIX^e siècle reçoit un double héritage, qu'elle s'est efforcée de dépasser : celui des Lumières, âge des synthèses et du rêve encyclopédique, faisant de l'homme de lettres un fer de lance dans le combat pour la vérité, en prise avec Dieu et la connaissance scientifique ; et celui du Romantisme, érigeant le sujet poétique en médiateur entre le monde humain et céleste, les arcanes du cosmos lui étant dévoilées sans intermédiaire grâce à une sensibilité littéralement hors du commun²⁰⁷³. D'ailleurs, la démesure de cette ambition a parfois mené à la dissolution de toute prétention philosophique propre à la haute poésie, au profit d'un humour destructeur ou complice transmis à la postérité, des *Complaintes* de Laforgue à la *Petite cosmogonie portative* de Queneau²⁰⁷⁴.

Cette prise de distance révèle une difficulté : si la poésie cosmologique du second XIX^e siècle reçoit en partage le riche matériau (littéraire et théorique) des siècles passés, elle n'en fait pas pour autant la synthèse. Le corpus révèle ainsi des effets de « cacochronie²⁰⁷⁵ » littéraire, mettant aux prises des univers poétiques discordants, voire en contradiction les uns avec les autres. Ainsi, entre les années 1850 et 1890, coexistent des écoles et des tendances qui s'approprient le sujet cosmologique sur des modes concurrents, et contribuent à complexifier la cartographie du paysage littéraire. Pour n'en donner que quelques exemples flagrants, la dernière génération de lamartiniens, touchée par la poésie du Ciel où se lit la présence de Dieu, sert de repoussoir aux parnassiens érudits en lutte contre la « poésie personnelle », qui raniment l'étincelle de l'inspiration au contact des cosmologies hindoues²⁰⁷⁶. De même, tandis que persiste une certaine poésie scientifique attentive à transmettre les vérités de la science, émerge un nouveau courant littéraire confidentiel, mais promis à une longue postérité, et surtout en contradiction totale avec les principes du didactisme : le Symbolisme²⁰⁷⁷.

À tous égards, la poésie du ciel est en prise avec une double perte de repère, liée à la remise en cause des valeurs scientifiques et littéraires. En cinquante ans, les cartes ne cessent d'être redistribuées dans le bastion de la poésie, mais aussi entre les discours des lettres, de la philosophie

²⁰⁷² Voir au chapitre 2, « Poésie cosmologique et didactisme à plus haut sens : modes de la voie orphique » (p. 94-114).

²⁰⁷³ Voir dans ce même chapitre, les p. 98-107, et au chapitre 3, les p. 166-172.

²⁰⁷⁴ Voir au chapitre 12, « Les simagrées de l'inspiration : déconstruction littéraire de l'Orphée moderne » (p. 675-680).

²⁰⁷⁵ Voir G. Didi-Hubermann, dans *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

²⁰⁷⁶ Voir les chapitres 4 (« La poésie cosmologique au service de la foi : formes de la réconciliation ») et 9 (« L'inspiration aux sources de la mythologie comparée : le cosmos oriental des dieux disparus »).

²⁰⁷⁷ Voir le chapitre 2 (« Mettre en vers le système du monde : didactisme et propédeutique », p. 73-94) et nos analyses sur Mallarmé et le symbolisme au chapitre 6 (notamment la n. 1546, p. 511).

et de la science. Or ce sont précisément ces phénomènes de coexistence et de rivalités qui expliquent la richesse des solutions apportées par les auteurs à une crise majeure de légitimité, touchant conjointement les savoirs cosmologiques et la poésie, favorisant des rencontres et des alliances durables. Dans ce cadre, la cosmologie, prise comme une source d'inspiration ou un modèle de composition, constitue souvent un dénominateur commun aux chefs-d'œuvre de poètes alliés ou concurrents du XIX^e siècle, liés par des réseaux d'affinités troubles. Ainsi de Hugo admirant Lamartine aux côtés duquel il défend le Romantisme (et, plus tard, la République) ; Mallarmé reconnaissant avec ironie (et peut-être agacement) la suprématie de son ancien maître, Hugo²⁰⁷⁸ ; René Ghil, d'abord soutenu puis affranchi de la tutelle de son mentor, Mallarmé ; etc. En prenant cet objet comme un prisme à travers lequel nous avons fait passer la lumière de leurs textes, l'enquête menée en partant d'un univers culturel qui avait produit ces générations a montré la complémentarité profonde d'œuvres et de discours apparemment étrangers les uns aux autres.

Ce cadre, posé à travers les quatre questions et enjeux majeurs traités par notre étude (la connaissance scientifique, la métaphysique, la mythologie et la forme poétique), s'est avéré particulièrement opérant pour comprendre la revendication, souvent réciproque, d'une porosité des discours entre la science de l'univers et le langage poétique. Surtout, il dévoile une complexité à l'œuvre dans la lutte pour le droit à dire la dernière vérité du monde, opposant tant de poètes et de savants au XIX^e siècle. On a vu qu'un argument capital en faveur de la poésie consistait à défendre la primauté de l'intuition ou de la sensibilité dans la connaissance de la nature. Mais ce n'est qu'un point de départ, et les implications d'un tel postulat dépassent de très loin une querelle de clocher entre savants extracteurs du sucre de betterave et poètes idéalistes²⁰⁷⁹. Tout se passe comme si l'intériorisation de la voix poétique pendant le Romantisme, promouvant les qualités sensibles ou visionnaires d'un sujet supérieur, avait eu pour conséquence la dissémination du phénomène poétique jusque dans les formes de la réalité. Comme l'indique le propos de Staël, le « poème », qu'il soit un lieu d'expression de la beauté du monde ou une métaphore du cosmos, tend à définir des phénomènes de plus en plus larges et extra-littéraires. Pour Lamartine, Victor Hugo, voire Mallarmé, tout est Poésie, du paysage nocturne aux lois de Newton, des apparences aux mots qui les traduisent ou les percent. Elle existe comme une réalité tangible, voire indépendante de l'acte d'écriture, comme un diamant brut à extraire au cœur de la nature et que la parole du poète s'efforcerait de révéler, d'exprimer ou de transmettre. Voilà pourquoi la cosmologie, portée par le rêve d'un discours total sur le monde, constitue le sujet poétique par excellence ; voilà pourquoi la

²⁰⁷⁸ « Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. » S. Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 205.

²⁰⁷⁹ Nous faisons allusion aux termes du débat opposant Arago et Lamartine à la chambre des députés en 1837. Voir le chapitre 1 (p. 35-37).

poésie, à travers les mythes des temps passés, prend racine dans la cosmologie, ancienne ou contemporaine.

Or la question de l'héritage, reçu et légué par les poèmes de notre corpus, apparaît au terme de ce parcours comme un enjeu fondamental. Il donne d'abord une base solide et légitime pour une investigation littéraire à large spectre, rassemblant des sources dont les formes, enjeux et qualités (il faut bien le reconnaître) sont extrêmement divers. Vue sous cet angle, la poésie du ciel, des dernières années du Romantisme à la fin du siècle, est loin d'être un phénomène isolé. Au contraire, elle apparaît comme un révélateur efficace des problématiques qui traversent tous les grands défis qu'affronta la poésie du XIX^e siècle. Pour l'essentiel, ces défis abordés autour de quatre enjeux principaux reviennent à poser une question essentielle, qui subsume toutes les autres : quelle mission pour la poésie dans la mystérieuse marche du monde ?

Les multiples réponses apportées par les poètes de notre corpus importent donc également par ce qu'ils nous ont légué : une certaine image de la poésie du XIX^e siècle, des canons littéraires, voire des clichés que l'on peut subvertir par le rire, ou qui sont passés dans la langue. Ainsi de l'élection du poète visionnaire, tantôt fou, tantôt génial, ayant accès au grand mystère du monde ; ainsi du prétendu « romantisme » des clairs de lune, étoiles et autres éléments du paysage nocturne ; ainsi de ladite « poésie » des mathématiques ou des espaces sidéraux, qui sert parfois d'argument commercial à la vulgarisation²⁰⁸⁰. L'enquête permet de donner une place claire, pleine et entière à un inconscient littéraire durablement transmis à des générations de poètes : un bouleversement axiologique en faveur de la nuit et des espaces qu'elle dévoile, mais aussi et surtout la quête d'une connaissance totale qui engloberait aussi bien l'univers que la sensibilité humaine. La poésie, langue de synthèse, est rêvée comme le lieu de leur réconciliation, d'où émergerait un véritable « cosmos », au sens esthétique et philosophique du terme.

Arrivant au terme de l'étude, tirons le bilan de ce long parcours. Dans notre démarche, la cosmologie a d'abord tenu lieu de voie d'entrée dans les registres de l'histoire littéraire, à la façon d'une carte dont la topographie manquait parfois de précision, et où ne figuraient pas des régions encore inexplorées. Les contours de ces espaces littéraires ont été précisés par un travail d'exhumation poétique qui dépouille plus de cinquante années de créations en tous genres. Chacune de ces sources fut interrogée avec l'intention de pousser le plus loin possible l'investigation biographique et contextuelle sur leurs auteurs, y compris et surtout les moins connus ou les moins

²⁰⁸⁰ Le principe est souvent énoncé par Cédric Villani. Voir par exemple *Les Mathématiques sont la poésie des sciences*, Boitsfort (Belgique), L'Arbre de Diane, 2015. On peut également penser au titre du petit livre d'astronomie populaire d'Hubert Reeves, *Poussières d'étoiles*, dans lequel il s'émerveille de la « somptueuse beauté » de la galaxie du Centaure (Le Seuil, collection « Science ouverte », Paris, 1984, p. 119).

prestigieux, par l'usage des dictionnaires, notices nécrologiques, archives municipales, registre des sociétés savantes et moteurs de recherche généalogique. Ce travail, consigné dans les notices bibliographiques²⁰⁸¹, donne autant d'indices pour une sociologie de la pratique poétique dans la France du second XIX^e siècle. Il ouvre ainsi des perspectives de développements au-delà des problématiques liées à la poésie du ciel.

Par la suite, la cosmologie est devenue un laboratoire, au sein duquel le corpus fut passé au crible de l'analyse sous la lunette des micro-lectures ; de la taxinomie, par l'identification et le classement dans le champ des catégories poétiques troubles et mouvantes du XIX^e siècle ; enfin de l'expérimentation, en convoquant des concepts et des méthodes inspirées par d'autres disciplines pour mieux saisir les objets qui furent les nôtres²⁰⁸². Ainsi, la lumière changeante, mais uniforme, de l'histoire poétique de notre période révèle une palette de tons et d'enjeux liés d'un bout à l'autre de leur chaîne chromatique par de subtils effets de glissements, de chevauchements et de confusion des thèmes, des problématiques et des formes – de la poésie scientifique à la haute poésie philosophique, et de la métaphysique aux éternels registres de la mythologie.

Ce travail d'analyse et de recomposition débouche sur une vision unifiée et enrichie du champ au sein duquel ces textes sont rassemblés en dépit de leurs différences. Ils révèlent un feuilletage inépuisable de significations sous-jacentes et partiellement ignorées, dont les propriétés dévoilent les attaches et implicites que recouvrent des études critiques abondantes, mais aussi parfois atomisées. À la lumière de cet objet, finalement si peu étranger à la littérature, apparaît alors de façon éclatante la complémentarité profonde de champs d'investigation majeurs dans les études littéraires, qui avaient largement arpenté ces territoires et sujets : mythocritique d'une part, liens entre littérature et religion d'autre part, puis poésie et science.

Enfin, l'enquête a montré que la prétention cosmologique de nombreux auteurs, apparue sous les auspices du didactisme, de la philosophie, de la mythologie ou de l'esthétique, fut le ferment d'une réinvention du rôle et des formes de la poésie. Elle servit encore de rempart pour en préserver la valeur, aussi bien sous la plume des poètes qui perdent peu à peu la souveraineté du prestige littéraire, que sous celle des savants nostalgiques du cosmos enchanté par les dieux, les mythes ou les hymnes. La cosmologie s'est finalement révélée un prisme fécond à travers lequel découvrir, lire et relire une poésie qui s'est fixé une ambition parmi les plus hautes qui soient : dire le monde, le chanter, en exprimer l'essence, en traduire la vérité.

²⁰⁸¹ Voir l'annexe 3, « Indications biographiques sur les poètes cités », p. 719-732.

²⁰⁸² L'histoire des sciences d'abord, mais aussi la philosophie et la théologie ont été nos premières alliées. Quant à la science de l'univers, elle inspire un type de raisonnement particulièrement fécond pour étudier les formes poétiques au-delà des thèmes astronomiques, dans le chapitre 11 en particulier.

Annexes

ANNEXE 1

ILLUSTRATIONS

Illustration n° 1

Anonyme

« L'astronome B... [Bailly] se laisse tomber dans un puits, il est tombé de Carybde [*sic*] en Scylla », sans date [circa 1789-1792]

© BNF, coll. de Vinck, n° 1842.



Illustration n° 2

Odilon Redon

« L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'INFINI »

Paris, G. Fischbacher, 1882.

Lithographie, 26,2 x 29,8 cm.

Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

RESERVE DC- 354 (3) -BOITE FOL

© BNF



Illustration n° 3
 Exemple d'analyse spectroscopique
 Camille Flammarion
Astronomie populaire, Paris, E. Flammarion, 1880, p. 398.

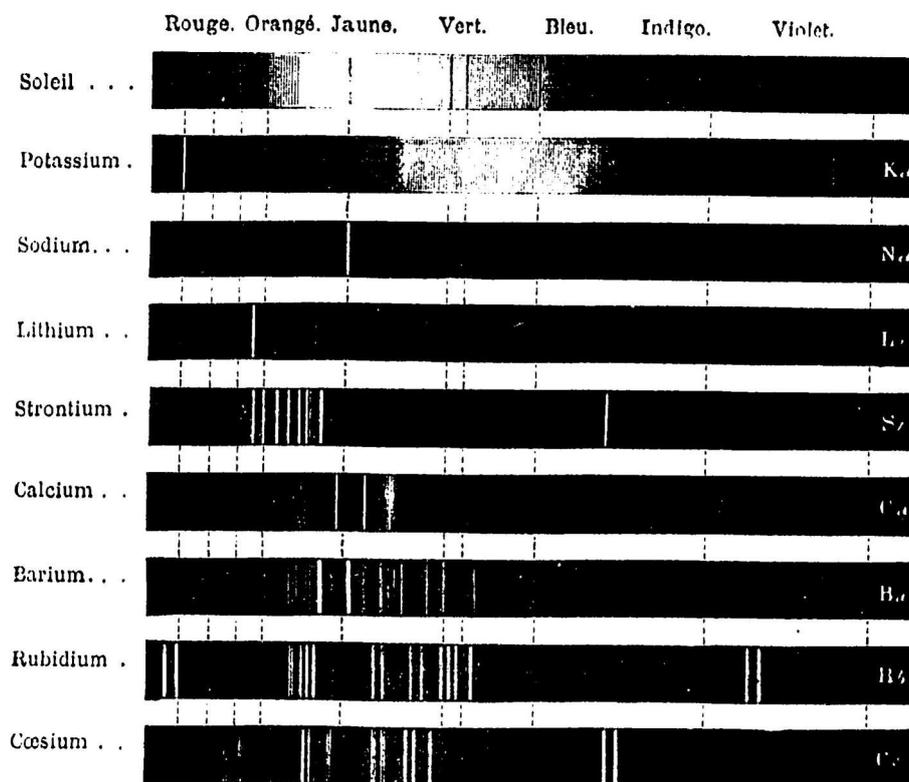


Fig. 174. — Figure comparative de différents spectres.

Illustration n° 4

G. Motte

« Mais je demande en vain quelques moments encore [...] »

Illustration du poème « Le Lac » d'A. de Lamartine

[in] A. de Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Ch. Gosselin, 1823, n. p. [p.104-105]



Mendocze inv. et lith.

B.N.

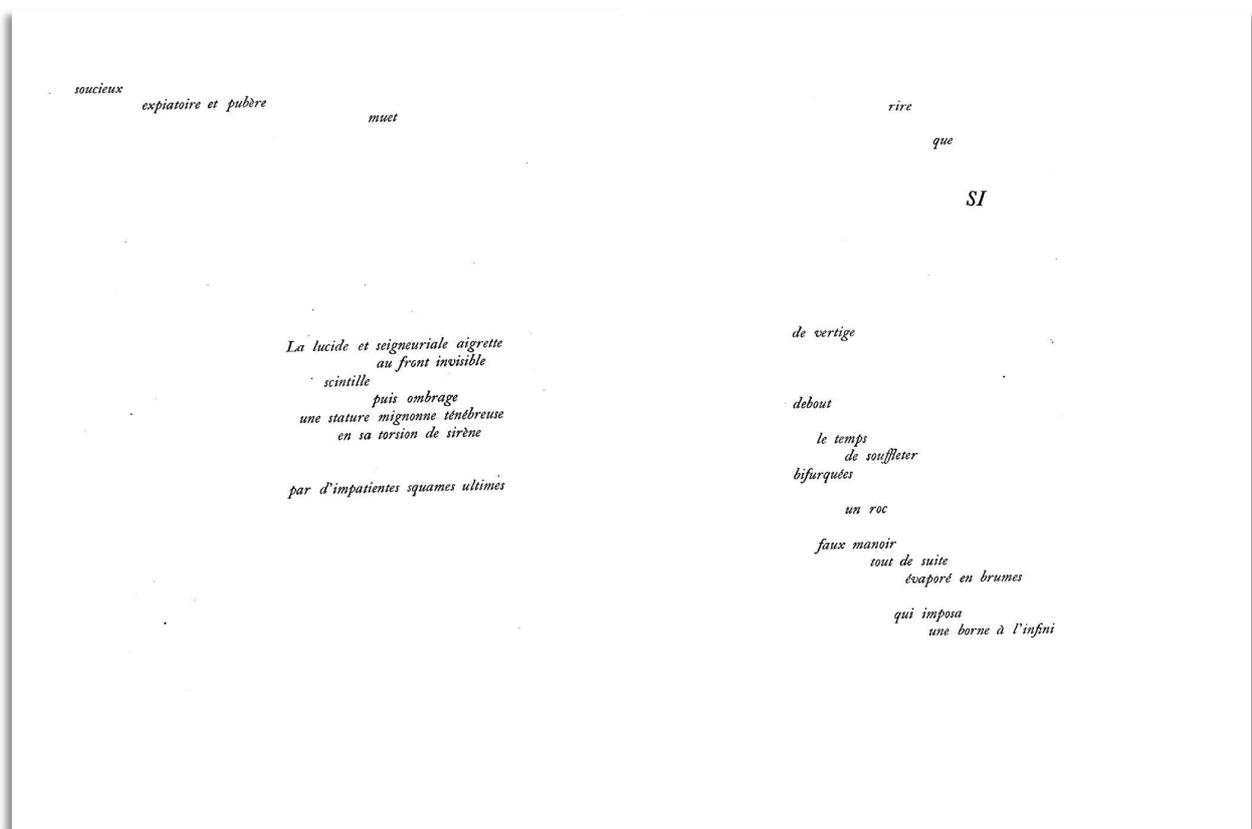
Litho de C. Motte.

Mais je demande en vain quelques moments encore,
Le tems m'échappe et fuit ;
Se dis à cette nuit : sois plus lente ; et l'Aurore
Va dissiper la nuit.

Le Lac, Médit^{on} 19^e.

Publié par Ch. Gosselin 1823.

Illustration n° 5
Stéphane Mallarmé
Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard
Paris, Gallimard, 1914, Pages VIII et IX.



C'ÉTAIT
im stellaire

CE SERAIT
fère

non

davantage ni moins

indifféremment mais ostent

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
*sourdant que nié et clos quand apparut
enfin
par quelque profusion répandue en rareté*

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

Illustration n° 6
 Giovanni Virginio Schiaparelli,
 « Carte d'ensemble de la planète Mars [...] »
 [in] Camille Flammarion

La Planète Mars et ses conditions d'habitabilité, synthèse générale de toutes les observations
 Paris, Gauthier-Villars & fils, 1892-1909.

© BNF

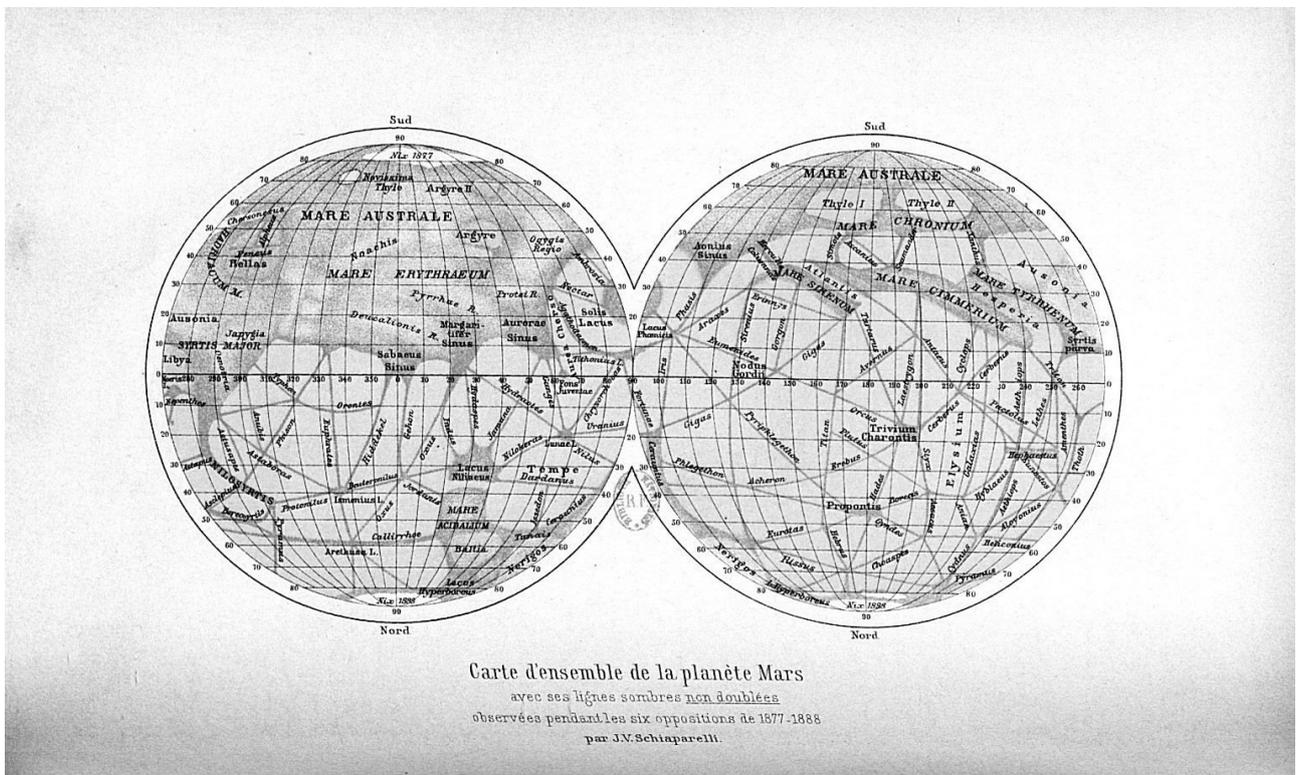


Illustration n° 7
 Camille Flammarion
 « Carte géographique de la planète Mars »
 1924
 © BNF

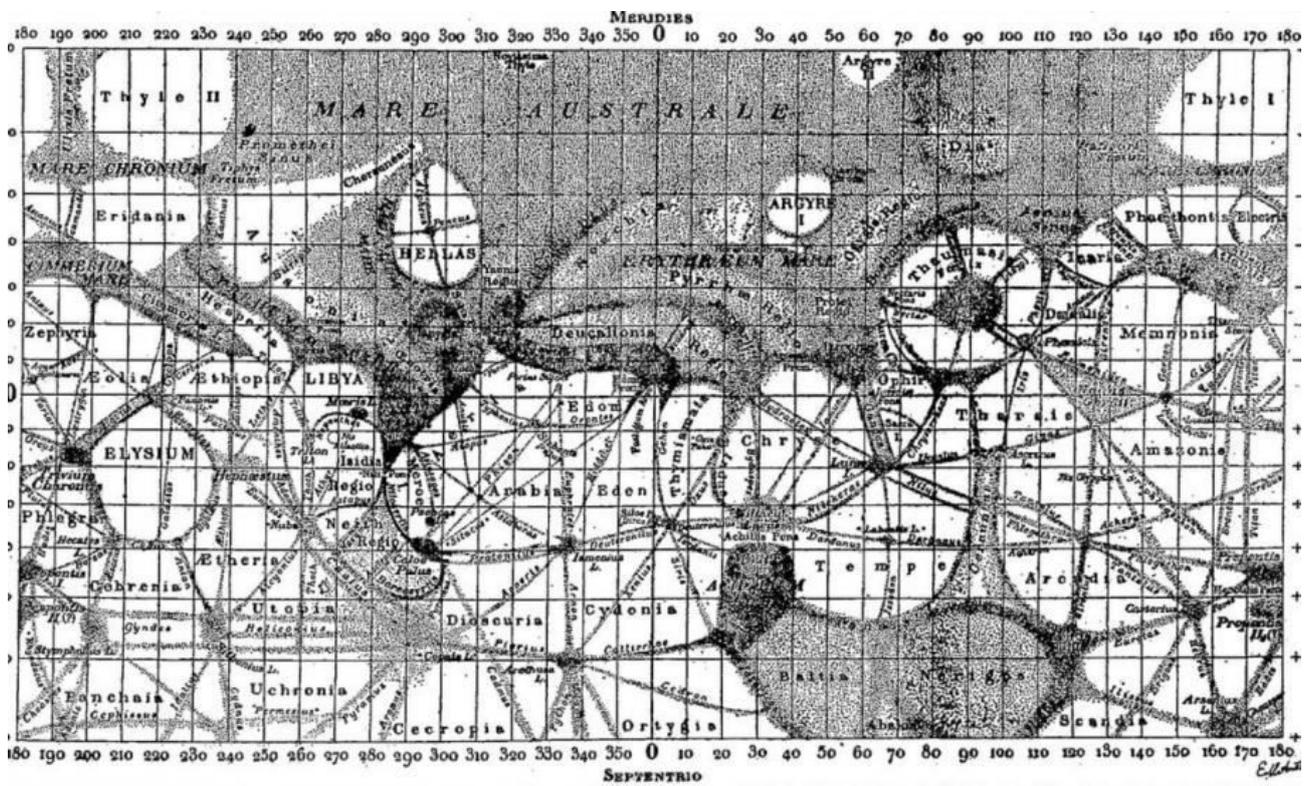


Illustration n° 8
« M. Flammarion devant le globe de la planète Mars »
Photographie de presse, agence Meurisse
Paris, 1921
© BNF

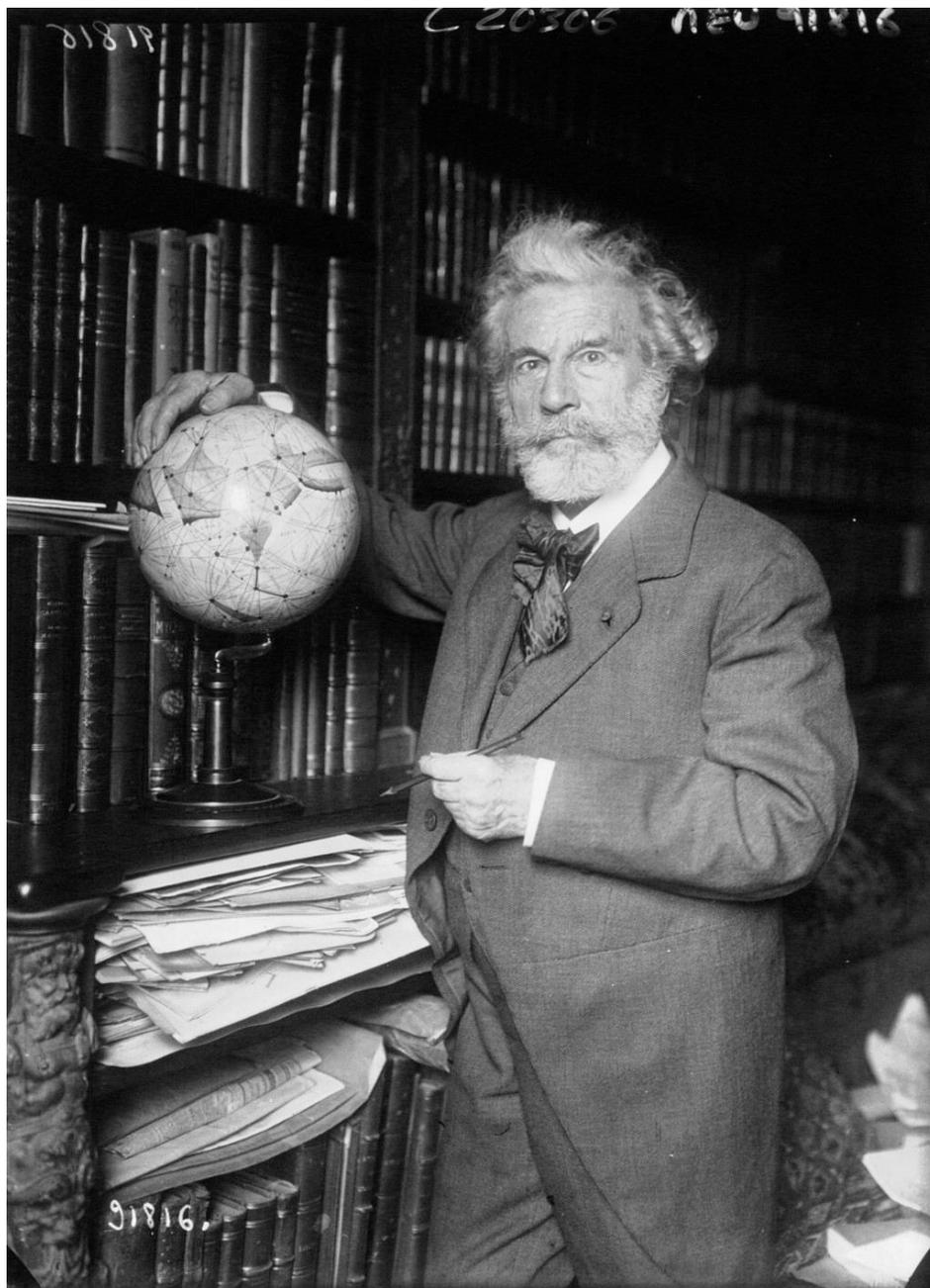


Illustration n° 9
Illustration de A. Dalger, graveur,
Le Cheval aérien de M. Poitevin. (Signé : L'Aérien)
Paris, imp. de Appert fils & Vavasseur, 1850.
© BNF

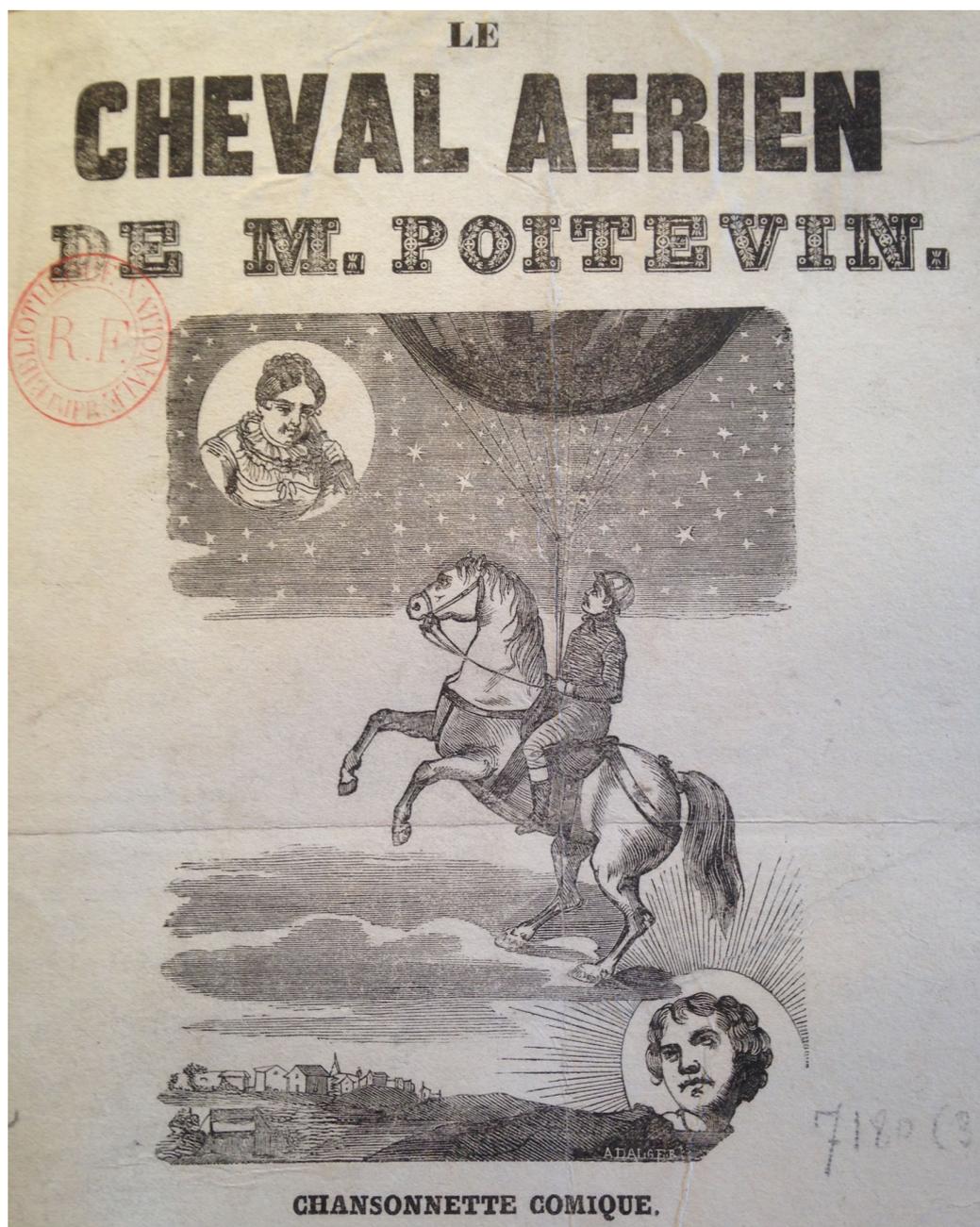


Illustration n° 10
Anonyme
Hippodrome Soullier à Lyon
Paris, imp. Gerente fils, 1850.
Affiche, lithographie, 120 x 70 cm
© BNF

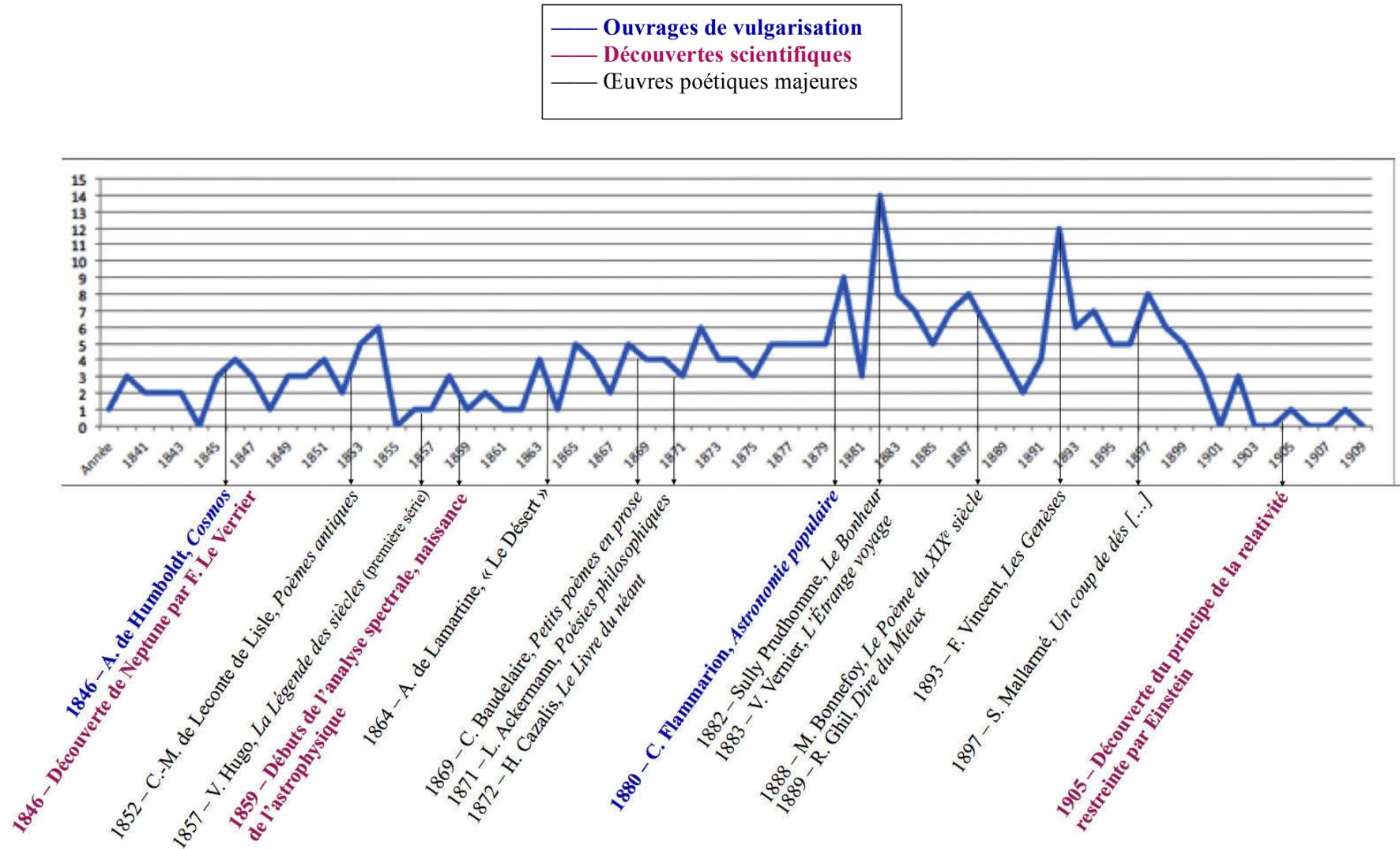


Illustration n° 11
Honoré Daumier,
« Inconvénient d'être trop sentimental et d'aimer à aller se promener au clair de lune »
Planche de la série *Tout ce qu'on voudra*, Paris, Aubert et C^{ie}, 1848.
Estampe sur papier vélin. 33,1 x 25,2 mm.
© BNF



ANNEXE 2 : REPÈRES CHRONOLOGIQUES

A. CHRONOLOGIE INDICATIVE DES PARUTIONS DE POÈMES COSMOLOGIQUES (1840-1910)



B. CHRONOLOGIE DES PARUTIONS DE POÈMES SCIENTIFIQUES (1792-1902)

Figure n° 1

« Parution de poésie scientifique au XIX^e siècle »

dans M. Louâtre, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre »

[in] M. Louâtre, H. Marchal et M. Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, <www.epistemocritique.org>, p. 25.

© Projet Euterpe, infographie de Muriel Louâtre, Université Paris-Descartes, 2016.

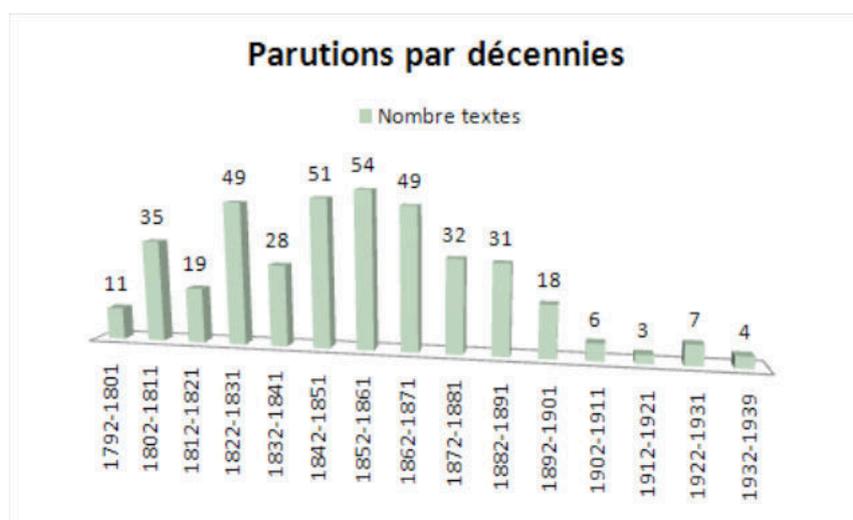


Figure n° 2

« Rythme des parutions de poèmes scientifiques de 1792 à 1902 (lissage sur 5 ans) »

[in] H. Marchal, « Représenter un genre : comment, pour qui, pourquoi ? »

Acta Fabula, Dossier critique, n° 48, janvier 2018, §13,

accessible en ligne sur <<http://www.fabula.org/revue/sommaire10647.php>>.

© Projet Euterpe, infographie de Muriel Louâtre, Université Paris-Descartes, 2016.



ANNEXE 3

INDICATIONS BIOGRAPHIQUES SUR LES POÈTES CITÉS²⁰⁸³

ACKERMANN, Louise (1813-1890) : Poétesse précoce, Louise-Victorine Choquet est élevée par un père adepte des lettres et de Voltaire, qu'il lui fera lire très tôt. Cette éducation littéraire lui fait perdre la foi dans sa jeunesse. Elle quitte la France pour Berlin à l'âge de 25 ans, où elle rencontre son époux, Paul Ackermann, linguiste et ami de Proudhon. Il meurt peu après leur mariage en 1846, une perte dont elle exprimera souvent la douleur. Son œuvre poétique, marquée par le pessimisme et l'incroyance, est appréciée par la critique, dont Elme Caro de la *Revue des deux mondes*. Elle fait paraître des *Contes* (1855), des *Poésies philosophiques* (1871) et des *Poésies* (1877). On lui connaît également une œuvre de prose aux accents autobiographiques, intitulée *Pensées d'une solitaire* (1882).

AICARD, Jean (1848-1921) : Poète, dramaturge et romancier, Aicard est né à Toulon le 4 février 1848, et meurt à Paris le 18 mai 1921. Il est le fils d'un écrivain, auteur d'une *Histoire de la littérature et des beaux-arts*. Élève au lycée de Mâcon, puis de Nîmes, il fait paraître à 19 ans un recueil intitulé *Jeunes Croyances*, lancé à Paris par un article élogieux de Louis Jourdan, critique du *Siècle*. Aicard publie ensuite chaque année. Il connaît le succès notamment comme dramaturge. Son *Mascarille* est joué à la Comédie française, de même que *Smilis* (1884). Un poème sur *Lamartine* lui vaut également un certain succès en 1883. Son recueil de poésie philosophique, *Le Dieu dans l'homme* (1885), est réédité en 1893. Plus tardivement, la guerre lui inspirera plusieurs recueils, dont *Le Témoin* (1916) ou *Le Sang du sacrifice* (1917). Il est également parolier et traducteur d'*Othello*. Mais il est surtout l'auteur de nombreux romans, qui rencontrent les faveurs du public. Aicard obtient le prix Vitet pour *Miette et Noré* en 1884, un prix qui lui permet d'obtenir la croix de la Légion d'honneur peu de temps après. Parallèlement, il écrit dans divers périodiques (le *Parnasse contemporain*, la *Revue hebdomadaire*, la *Revue française*, la *Revue des Deux Mondes*, *Annales politiques et littéraires*, la *Revue de Paris*), et dirige un temps *La Renaissance littéraire et artistique*. Élu membre de l'Académie française en avril 1909, il remplace François Coppée au 36^e fauteuil. Sully Prudhomme écrit quelques vers élogieux à son sujet. Voir Victor Duclos, *Jean Aicard. Simple notice sur sa vie et ses écrits*, Paris, L. Duc, 1894.

ALAVAILL, Élie (1844-1908) : L'auteur de *Dieu existe-t-il ?* (1871) était ingénieur civil, conducteur de travaux aux Ponts et Chaussées. Il fut également conseiller général du canton de Millas de 1881 à 1886. Il publia en 1899 un recueil intitulé *La Loi sociale, poèmes populaires*, reflétant ses convictions politiques. Il dirigea également le journal *L'Impartial* de Perpignan.

ALBIGNY (d'), Paul (1831-1912) : Paul d'Albigny est originaire de Lyon. Journaliste et historien, il est l'auteur d'ouvrages de genres divers. L'action de plusieurs de ses romans et nouvelles se situe en province, comme *Le Coupe-gorge* (1886), histoire d'une auberge de l'Ardèche, maintes

²⁰⁸³ Pour rassembler ces informations, nous avons utilisé des ouvrages d'histoire littéraire (tels que *La Poésie du XIX^e siècle* de Robert Sabatier), des articles de journaux littéraires et scientifiques, des notices de dictionnaires et encyclopédies (dont la *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, de Talvart et Place), mais aussi d'autres sources dématérialisées comme <data.bnf.fr> ou <www.geneanet.org>. Afin de préserver la lisibilité de la lecture, nous n'avons mentionné ces sources que dans certains cas et parfois sous forme abrégée, celles-ci étant par ailleurs mentionnées dans cette note et en bibliographie. Enfin, ces indications biographiques ne sont pas exhaustives et ne concernent que les auteurs les plus significatifs (les moins connus) de notre étude. Elles sont avant tout un rappel ou un complément aux informations données au fil l'étude et dans la bibliographie, bien que certains auteurs restent malheureusement dans l'anonymat, en particulier les poétesses mentionnées au chapitre 2 (Gabrielle Cazavan, Nathalie de Lahaef, Noëlle Herblay) et d'autres écrivains sous pseudonyme (dont Van Zéphir). Nous espérons que ce premier travail biographique inspirera des échanges fructueux avec les spécialistes et compilateurs, qui permettront d'enrichir la connaissance de ces auteurs.

fois rééditée. Il publie également un certain nombre de traités scientifiques, par exemple sur le phylloxéra, et fonde la *Revue du Vivarais*. On lui doit une notice sur l'*Histoire, monuments et hommes célèbres* (1877). *La Nuit* (1897) est un de ses rares recueils poétiques. Il meurt à Paris à près de 80 ans.

ALIEZ, Adrien (17**-1877) : Adrien Aliez obtient un doctorat de médecine en 1821. Il exerce à Saint-Thibéry, dans le département de l'Hérault. Parallèlement, il se présente au concours des Jeux floraux de Toulouse où il obtient un souci réservé pour l'une de ses odes, *Les Mondes* (1854). Il est également lauréat de la Société archéologique de Béziers. Le *Parnasse médical français* lui reconnaît la capacité à « faire passer des théories scientifiques dans des vers pleins de force, de précision et de clarté²⁰⁸⁴ ».

AMANIEUX, Marc (1851-1926) : On sait peu de choses sur cet auteur, sinon qu'il a publié plusieurs ouvrages d'inspiration humaniste et anticléricale (*Les Écolières*, 1875 ; *Les Crucifiés*, 1885), voire panthéiste (*Chanson panthéiste*, 1893). Il signe également un poème dramatique intitulé *La Divine magie* en 1909.

ARBELOT, Jules (1825-18**) : L'auteur de *La Création et l'Humanité* (1882) était originaire de Dordogne. Agrégé de l'Université, il fut notamment censeur des études au lycée de Bordeaux.

ARSAC, abbé (18**-19**) : L'abbé Arsac est originaire de l'Ardèche. Il fait paraître à Aubenas une *Cosmogonie* religieuse fantaisiste en vers dès 1859. Il prétend exercer la profession d'hydroscope dans la région de Montpezat-sous-Bouzon. D'abord vicaire à Chadrou, il aurait – semble-t-il – été victime d'une tentative d'assassinat, rapportée par *La Croix* le 9 septembre 1888. Il devient ensuite curé de Chastel, puis de Goudet à compter de 1894, dans le diocèse du Puy, où il dirige la *Semaine religieuse*. Il est l'auteur d'une notice sur l'ancienne Chartreuse de Brives, et d'un récit des vies de saints et abbés du *Monastier-Saint-Chaffre* (1907) avec « notes et documents ».

AUBURTIN, Joseph (1776-1844) : Joseph Auburtin est né le 22 janvier 1776 à Sainte-Barbe, en Moselle, dans une famille d'agriculteurs. Il épousa un temps la carrière militaire et fut capitaine quartier-maître. Il mourut à Paris le 17 décembre 1844. Certains de ses ouvrages, comme *Le Carillon patriotique* (1830), sont marqués par ces années de service. Plusieurs de ses recueils traitent de sujets politiques. La *Nouvelle théorie de l'univers* (1842) est unique dans la production du poète, quant à son sujet.

BABIN, Augustin (1820-19**) : Originaire de Tropsec, en Charente, Babin était un écrivain spirite. Des circonstances de sa vie, on sait simplement qu'il résida à Draguignan à compter de 1888. Son orientation occultiste est visible dans les titres de certains recueils, tels que *Philosophie spirite, c'est-à-dire psychologique et morale* (1867), *Trilogie spirite* (1878) ou *Le Régénérateur de notre humanité terrestre* (1888). Il écrit plusieurs ouvrages d'inspiration scientifique tels que les *Notions d'astronomie scientifique, psychologique et morale* (1867), ou encore la *Petite brochure scientifique et morale, essentiellement innovatrice et moralisatrice* (1883). Il est aussi l'auteur d'un *Petit Catéchisme psychologique et moral, c'est-à-dire spirite* (1875), réédité à plusieurs reprises.

BAILLY, Jules (1832-1885) : Jules Bailly était directeur d'une école dans la ville de Troyes. Il est l'auteur de nombreux recueils de poésie : *L'Empereur* (1861), *Le Chant du réveil* (1870), *La Lyre céleste* (1877), *Resurrectio : poème d'avril* (1878), et surtout *Les Heures de soleil* (1880). Ses sujets d'écriture sont principalement politiques et sociaux. Il signe plusieurs hommages à Napoléon III, comme *L'Empire* en 1860.

BARILLOT, François (1818-18**) : Barillot, né à Lyon au début du siècle, était typographe. Il fut particulièrement marqué par la pensée socialiste. Outre la chanson *Icare vengé par Pétin* (1851), on lui connaît un recueil, *Les Vierges du foyer* (1859), ainsi qu'une violente satire, *La*

²⁰⁸⁴ A. Chereau, *Le Parnasse médical français ou Dictionnaire des médecins-poètes de la France anciens ou modernes, morts ou vivants*, Paris, A. Delahaye, 1874, p. 6.

- Mascarade humaine* (1863). Il publia également des œuvres dramatiques comme *La Mort du diable* (1861). Le *Polybiblion* de 1875 le considère comme un poète « inégal et bizarre ».
- BARTHÉLEMY, Auguste-Marseille (1794-1867) : Le poète marseillais Barthélemy fut un satiriste de talent. Son *Ode sur le sacre* (1825) lui valut d'être soutenu financièrement par Charles X. Il est l'auteur de plusieurs poèmes didactiques tels que « La Bouillote », « La Vapeur », « La Siphilis » ou « L'Art de fumer ». Il était lu par Dumas, Hugo et Flaubert, qui le cite dans *L'Éducation sentimentale*²⁰⁸⁵.
- BELLIN, Antoine-Gaspard (1815-1891) : Originaire de Lyon, Bellin n'était pas destiné à une carrière poétique. Il entame une carrière judiciaire en qualité de juge suppléant au tribunal civil de Lyon. Bientôt bibliothécaire du tribunal (de 1870 à 1885), il mène en parallèle une intense activité journalistique. Outre des articles, notices et comptes-rendus, il écrit divers discours devant le Congrès scientifique de France, qui témoignent de son intérêt pour la philosophie contemporaine et antique. Il s'exprime notamment sur « l'École sociétaire » de Fourier, ou encore sur la question de l'origine du langage chez Platon et Aristote. Il est membre correspondant de plusieurs académies, dont l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et arts de Lyon, et membre de la Société historique, archéologique et littéraire de cette même ville entre 1839 et 1860. Il rédige aussi quelques notices sur les sociétés littéraires de sa ville natale. Il est suffisamment connu dans le milieu lyonnais pour qu'un historien de la région, Antoine Vachez, lui consacre une biographie après sa mort (*A.-G. Bellin, sa vie et son œuvre*, Revue du Lyonnais, 1891). Son poème sur *L'Exposition universelle* (1867) est *a priori* le seul qu'il ait jamais publié.
- BELMONTET, Louis (1798-1879) : Homme politique proche du bonapartisme populaire, il est d'abord séduit par le Romantisme, puis prend ses distances avec le mouvement. Il est l'auteur de poèmes concernés par les savoirs (*Les Nombres d'or* en 1845, ou *La Poésie de l'histoire* en 1844), ou d'inspiration sociale comme les *Petits Orphelins*. Selon Sabatier (*La Poésie du XIX^e siècle*), ce texte aurait pu inspirer Victor Hugo pour *Les Misérables*.
- BENGY-PUYVALLÉE (de), Antoine (1854-1925) : Cet auteur, dessinateur et peintre est issu d'une grande famille aristocratique. Il appartient à la Société des poètes français. Il publie cinq recueils de poésie : *Plein air* (1884), *Les Gerfauts* (1887), *Les Ravenelles* (1887), *Lys à deux branches* (1891) et *Émaux sur or* (1899). Selon la rumeur, Théodore de Banville aurait fait un élogieux commentaire de ses œuvres et l'aurait comparé à Edgar Poe (voir la notice nécrologique que lui consacre *Comoedia* le 30 janv. 1925, p. 3). Ses poèmes eurent l'honneur de lectures publiques aux samedis littéraires de la Comédie française.
- BÉRANGER (de), Pierre-Jean (1780-1857) : Né à Paris dans une ancienne famille militaire, Béranger grandit d'abord chez son grand-père, tailleur. Il se rend ensuite à Péronne chez une de ses tantes. Il y exerce la profession d'imprimeur. Il revient bientôt à Paris, où il entame une carrière littéraire. Il mène une existence de misère, mais obtient finalement de Lucien Bonaparte un traitement de l'Institut. Il devient alors commis expéditionnaire des bureaux de l'Université, période durant laquelle il publie son premier recueil de *Chansons morales et autres* (1816). Il connaît enfin le succès sous la Restauration, et devient un chansonnier célèbre lorsque ses textes se font plus politiques. Représentant le parti libéral, il écrit de vives satires contre la royauté et l'Église, ce qui lui vaut d'être emprisonné. Malgré cette condamnation, il est bientôt élu député de la Seine (1848), mais il pose sa démission. Il meurt dans la pauvreté en 1857, malgré la reconnaissance du public et des grands poètes de son temps. Ses textes sont admis très tôt dans les manuels de littérature.
- BERGE, Jean (inconnu) : Jean Berge fut proche de l'école parnassienne, et collabora à plusieurs revues liées à ce mouvement. Outre les *Voix nocturnes*, dites « poèmes libres » (1892), il fait

²⁰⁸⁵ Lors d'une conversation avec Deslauriers sur la « prochaine révolution », Frédéric « déclam[e] ces vers de Barthélemy : / *Elle reparaitra, la terrible Assemblée / Dont, après quarante ans, votre tête est troublée, / Colosse qui sans peur marche d'un pas puissant.* » G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, [1869] 1965, p. 133.

- paraître des *Extases* (1888). Il est un des premiers commentateurs du *Bonheur* de Sully Prudhomme.
- BERTHET, André (1818-18**): André Berthet est présenté comme un « homme de lettres » par la continuation du *Catalogue général de la librairie française* (D. Jordell, *Catalogue général de la librairie française : continuation de l'œuvre d'Otto Lorenz*, tome XII-XXVIII, A-H, Paris, Librairie Nilsson, 1892-1920, p. 187). Il serait né à Yenne en 1818. La date de sa mort n'est pas connue. Il écrivit divers textes principalement parodiques, tels qu'un ouvrage polémique (*Nos faux moralistes, ou les Fameuses Maximes de La Rochefoucauld*, 1891). Le thème du scepticisme, présent dans le titre de *Mes lunes*, revint dans une œuvre intitulée *Les Débats de la conscience, catéchisme laïque* (1883).
- BERTHON, Paul (1872-1909): Originaire du Rhône, Berthon fut successivement affichiste, décorateur et relieur d'art. Il réalisa divers panneaux décoratifs ou publicitaires, dont une « suite d'estampes décoratives » sur Salomé. Le recueil *Rêve aux étoiles* (1895) est, à notre connaissance, son seul ouvrage de poésie.
- BERTOOUT, Auguste (inconnu): Auguste Bertout était commandant de l'armée française, réformé dans les années 1880. Il fut un auteur prolifique, commenté par *Le Temps* (1894) – qui lui reprocha d'ailleurs le caractère trop philosophique de ses œuvres. Son recueil le plus connu est *Simple poèmes* (1892), mais il écrivit aussi des *Fleurs cueillies sur l'éternel chemin* (1898), des « pastels » intitulés *Au courant de la vie* (1896), des *Délassements poétiques* (1891), et autres recueils (*Fauvettes et corbeaux*, 1894 ; *Fleurs décloées*, 1895 ; etc.). *De la Terre au ciel* (1903) est une de ses dernières œuvres.
- BEUQUE, Adrien (17**-18**): Adrien Beuque fut vérificateur des douanes à Lyon. Il était associé-correspondant de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon, aux côtés d'Alphonse de Lamartine. Il s'illustra dans l'art dramatique (*Le Départ d'un croisé*, 1864) autant qu'en poésie, sur divers registres, dont la poésie chrétienne (*L'écho du sanctuaire*, 1836). Il écrivit également des livrets destinés à l'accompagnement musical, comme la cantate *Circé* (entre 1800-1820). *Les Astres et la pluralité des mondes* (1868) est sa dernière œuvre publiée.
- BIRAT, Hercule (1796-1872): Birat est un poète régional originaire de Narbonne, auteur de textes parodiques et politiques en français et en patois. Il compila dans un recueil bilingue des chansons narbonnaises, annotées et commentées par ses soins.
- BONNAY D'HERBEL (de), Anatole (inconnu): On sait moins de choses sur cet auteur que sur son recueil, *Soleils et brumes*. Ce dernier se trouvait dans la bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville House dès sa parution en 1870. En 1871, Bonnay d'Herbel obtient une médaille de bronze pour cette œuvre, décernée par la Commission du concours littéraire, artistique et industriel de la Société d'émulation du département des Vosges, dont il était membre.
- BONNEFOY, Marc (1840-1896): Originaire d'Annecy, ce capitaine d'infanterie de l'armée française devient commissaire de surveillance administrative du chemin de fer à partir de 1884, ce qui lui permet de se consacrer à la poésie. Selon la *Revue savoisienne* (1913), il obtient régulièrement des prix aux concours organisés par diverses académies. Les sujets politiques l'occupent principalement au début de sa carrière. Il est l'auteur de nombreux recueils patriotiques (*L'Amour de la patrie et du drapeau*, 1868 ; *Autour du drapeau*, 1887 ; etc.), religieux (*La Religion future d'accord avec la science, la raison et la justice*, 1890), ou descriptifs (*La Bonne mère Nature. La mer, la terre, dans les airs, l'humanité*, 1896). Mais c'est la philosophie qui l'emporte dans la maturité. *Le Poème du XIX^e siècle* (1888) est probablement son recueil le plus scientifique et métaphysique, avec *La Religion future*. Le fils de Bonnefoy se chargera d'écrire sa biographie après sa mort.
- BOUCHARLAT, Jean-Louis (1775-1848): Boucharlat est avant tout un mathématicien. Il fait paraître des *Éléments de mécanique* (1815), des *Éléments de calcul différentiel et de calcul intégral* (1838), ainsi qu'un ouvrage sur la *Théorie des courbes* (1807, réédité en 1845). Mais en parallèle, il écrit de nombreux poèmes, vantant notamment les institutions de la science (*L'École Polytechnique*, discours en vers de 1846) et la science elle-même (*Les Progrès de l'astronomie*,

- 1847). En outre, il collabore à l'*Almanach des Muses*, incarnant dans son activité poétique et savante la possible alliance de la science et des lettres.
- BOUCHET, Charles (1814-1886) : Historien de formation, il fut bibliothécaire des établissements religieux de Vendôme et cofondateur de la Société archéologique du Vendômois. Il signa plusieurs recueils poétiques, dont *Art et nature* (1868). Le poème *Le Ciel* (1871) fut lu à la Société archéologique du Vendômois.
- BOUCHOR, Maurice (1855-1929) : Poète et auteur dramatique, Bouchor écrit dès l'âge de 19 ans de nombreux recueils poétiques, parmi lesquels *L'Aurore* (1884) et *Les Symboles* (1888, réédités plusieurs fois) ou les *Poèmes historiques et légendaires* (1914). Dans *Les Symboles* (1883-1893), il tente de prouver la nécessaire existence de Dieu après l'examen de diverses doctrines religieuses. D'autres recueils, tels que *Le Pain* (1912) ou *La Muse et l'Ouvrier* (1900), témoignent des préoccupations sociales de cet auteur. Il est aussi l'auteur de quelques drames et de textes destinés à être mis en musique. Il commet également une *Anthologie de la chanson populaire française, anglaise et russe* en 1917. Il nourrissait en effet un certain goût pour la culture populaire, qu'il tenta de raviver dans quelques ouvrages, comme les *Poèmes et Récits d'après de vieilles chansons de France*. Il collabore à la *Revue bleue*, la *Revue de Paris*, la *Revue socialiste*, et l'*Action morale*. Selon Robert Sabatier, l'histoire de son œuvre se divise en deux moments : la première étape de sa carrière littéraire, avec les *Chansons joyeuses* (1874), marque une période relativement légère, dédiée au comique et aux calembours ; la deuxième est davantage versée dans la méditation philosophique, religieuse et morale, à la suite d'une crise intellectuelle teintée de mysticisme.
- BOUILHET, Louis (1821-1869) : Né à Cany et mort à Rouen, il fut l'ami de Gustave Flaubert. Bouilhet fut parfois considéré comme le précurseur de l'école parnassienne. Il s'illustra principalement dans le genre dramatique et connut le succès d'abord par ses pièces. Pour des informations plus détaillées, nous renvoyons à deux biographies : *Louis Bouilhet, sa vie, ses œuvres* d'Albert Angot (Paris, Dentu, 1885), et les *Portraits contemporains* de Théophile Gautier (Paris, Charpentier, 1874).
- CARNÉ (de), Adrien (1854-193*) : Originaire de Bretagne, il se démarque par sa prétention à écrire en langue régionale de nombreux petits drames d'un acte ou de poèmes isolés. Le recueil *L'Arvor* porte sur sa région natale. Il est membre de l'Académie française après avoir obtenu un prix de poésie spiritualiste. Il est aussi membre de la Société des gens de lettres. Il ne semble pas avoir eu de thèmes d'écriture privilégiés, composant aussi bien des comédies légères que des poèmes mystiques.
- CAZALIS, Henri (1840-1909) : Médecin, homme de lettres, philosophe et poète, Cazalis est né à Cormeilles-en-Parisis, dans une famille protestante originaire de Montpellier. Ses premiers ouvrages manifestent un intérêt pour la culture populaire, notamment dans les *Chants populaires d'Italie* (1865) publiés sous le pseudonyme de Jean Caselli. Après 1875, il adopte un autre nom de plume : Jean Lahor. Il appartient au premier groupe des parnassiens, comme disciple de Leconte de Lisle. Cazalis est également très proche de Coppée, Mallarmé, Heredia ou Sully Prudhomme. Il est l'auteur du *Livre du néant*, où se lit l'influence du bouddhisme et de Schopenhauer. Plusieurs de ses poèmes ont été mis en musique, notamment par Camille Saint-Saëns. Il meurt à Florissant, commune à proximité de Genève. Outre l'ouvrage de L. Joseph cité en bibliographie (*Henri Cazalis, sa vie, son œuvre, son amitié avec Mallarmé*, 1972), voir J. Bois, « Un bouddhiste français : Jean Lahor », *Revue hebdomadaire*, vol. 8, 7 août 1909 (p. 46-68) ; H. Chatavoine, « Jean Lahor. 1840-1909 (nécrologie) », *Débats*, 3 décembre 1909 ; A. France, « Henri Cazalis, *Le Temps*, 5 février 1879.
- CAZAVAN, Gabrielle (inconnu) : Malheureusement, nous n'avons pas d'informations sur cet auteur. *Poésies diverses* (1883) est, *a priori*, son seul recueil publié.
- CHARBONNEL, Lucien Absalon (inconnu) : Lucien Charbonnel est l'auteur d'un « poème didactique » intitulé *Socrate ou l'immortalité de l'âme* dédié au Pape Pie IX en 1853.
- CHEVÉ, Émile (1829-1897) : Émile Chevé est un poète breton. Son oncle était médecin et auteur de nombreux ouvrages de théorie de la musique. Chevé a composé cinq recueils : *Virilités*

- (1882), *Les Océans* (1884), *Chaos* (1887), *Les Gouffres, la mer, le rêve, les ténèbres, la mort* (1890) et *Déchirements, poésies posthumes* (1903). Les *Annales de Bretagne* (1872) le disent influencé par Lucrèce et Schopenhauer, et marqué par le matérialisme et le pessimisme.
- DANOS, Paul (18**-1917) : Paul Danos fut médecin militaire, d'abord à la Préfecture de police parisienne, puis médecin-major de seconde classe, enfin chef de service d'un régiment d'infanterie. Il eut la croix de guerre dans le contexte de la guerre de 1914, et mourut au front en 1917. Homme de science, il ne publia jamais qu'un seul poème, *L'Erreur et la fascination du siècle* (1883), d'inspiration anti-matérialiste.
- DELAINE, Alexandre (inconnu) : Alexandre Delaine fut médecin dans la commune de Dienville. Il était membre associé de la Société Académique de l'Aube. Il est l'auteur d'une *Notice sur le temps vrai et le temps moyen* en 1876. Parmi ses publications poétiques (peu nombreuses), on trouve un précoce *Hommage lyrique aux sciences naturelles* (1847). Il fait également paraître un fragment de *Méditation sur la philosophie naturelle* dans la revue *Les Olympiades : album de l'Union des poètes* (Paris, G. Fischbacher, 1872). Entre temps, il fait paraître *Une carte de Nouvel An : à mes contemporains*, pour l'année 1865, dans laquelle il aborde quelques sujets savants. Le poème est agrémenté de notes à la fois littéraires et scientifiques dans lesquelles on trouve des références à Humboldt, Horace ou Bernardin de Saint-Pierre.
- DELHARPE, Alphonse (1826-18**) : Alphonse Delharpe est originaire de Tarare, près de Lyon. Il y fut apprêteur. Un autre Alphonse Delharpe (son fils, peut-être) est référencé comme architecte à Montagny, dans un village environnant. On ne lui connaît qu'un seul recueil : *Poésies. Idéal et Réel*, paru vers la fin de sa vie en 1884.
- DEMANET, Hippolyte-Joseph (1821-1892) : Demanet exerça diverses professions, parmi lesquelles cordonnier et contrôleur d'omnibus. Il fut chansonnier et romancier pour la revue du *Charbonnier calabrais*. Selon Henri Avenel, auteur d'un ouvrage sur les *Chansons et chansonniers* (1890), Demanet fut membre pour un temps de la « lice chansonniers », nom d'une goguette ouverte en 1836, où se rencontraient chansonniers et artistes tels que Gustave Courbet.
- DEMENY, Paul (1844-1918) : Poète et cofondateur des *Jeunes France*, il fut proche de Rimbaud, Victor Hugo et Jules Barbier (auteur dramatique et librettiste pour l'adaptation des *Contes d'Hoffmann* à l'opéra). Son premier recueil, paru en 1870, s'intitule *Les Glaneuses* (1870). Il fait paraître ensuite plusieurs poèmes et une « scène dramatique » versifiée, *L'Âme de Racine* (1893), jouée à l'Académie française. C'est à lui que Rimbaud dédie la fameuse *Lettre du voyant*. Voir la notice que lui consacre J. Lefranc dans *Le Petit Ardennais*, en avril 1939.
- DORCHAIN, Auguste (1857-1930) : Auguste Dorchain, originaire de Cambrai, s'était lancé assez tôt dans une carrière littéraire. Il publia un premier recueil poétique en 1881, intitulé *Jeunesse pensive*, bientôt couronné par l'Académie française. Par la suite, il reçut quatre fois ce laurier pour ses œuvres. À Paris, il prit part à la vie intellectuelle de la ville, en s'illustrant dans les genres dramatique et poétique. Il créa *Conte d'avril* à l'Odéon en 1885, puis *Rose d'automne* en 1890. Parmi ses recueils poétiques, on citera *Vers la lumière* (1895), *Stances à Sainte-Beuve* (1898), *Chant pour Léo Delibes* (1899), ou encore *Pour l'amour* (1901). Officier de la Légion d'honneur, il fit aussi œuvre de critique, écrivant sur Ronsard ou la versification. Il mourut par accident, renversé par une automobile.
- DROUIN, B*** (1790-18**) : Drouin est un auteur relativement prolifique. Pourtant, les circonstances de sa vie sont peu connues. On sait simplement qu'il commence sa carrière littéraire par l'écriture dramatique, à Paris. Il entame la rédaction d'un *Poème sur l'esprit* en 1846 et le publie par fragments, en trois livraisons principalement imprimées chez l'auteur. Ce n'est qu'en 1850 que l'œuvre paraît dans sa version finale. L'intérêt de l'auteur pour la forme didactique et l'écriture pédagogique transparaît dans plusieurs poèmes, dont l'intention est désignée par le titre, comme une *Bibliothèque classique et moderne extraite d'un poème didactique en douze chants sur les inspirations et les œuvres de l'esprit* (1859) ou un « poème didactique en douze chants » sur *l'Éducation française, [...] les inspirations, les œuvres de l'esprit et les facultés de l'âme* (1863). Il écrit également plusieurs ouvrages de prose destinés à défendre la morale religieuse dans les programmes scolaires. Membre de la Société des gens de

lettres, il semble s'être présenté pour un siège de député à l'Assemblée nationale en 1848, peut-être avec le soutien de Victor Hugo.

DU CAMP, Maxime (1822-1894) : Maxime du Camp naît à Paris et meurt à Bade. Il écrit environ cinquante volumes dans tous les genres, du roman ou récit de voyage à la critique littéraire, en passant par les études d'histoire et d'archéologie. Il est élu à l'Académie française le 26 février 1880. Il est l'ami de Gustave Flaubert, avant qu'un conflit littéraire ne les sépare. Voir la notice d'Eugène de Fallois, « Maxime du Camp », *Revue bleue*, vol. 6, 1896 (p. 290-294).

EMERICH, Edmond (1817-1868 ?) : Né à Augsbourg (Bavière) d'un père négociant, Charles Frédéric Edmond Emerich fut chef d'acompte à la succursale de la Banque de France de Strasbourg. *La Création du monde terrestre* (1860) est, semble-t-il, la seule œuvre qu'il ait publiée.

ERNESTI BADER (d'), Louise (1821-1891) : Selon une notice de Bernard Desmars, Louise Bader (épouse d'Ernesti) était fille de médecin, peut-être originaire de Suisse. Elle aurait été professeur de piano, d'anglais, d'allemand, de français et d'italien. Son premier recueil de poésies, *Idéal et réalité*, est publié en 1860. Elle a dirigé plusieurs périodiques, parmi lesquels *La Revue populaire de Paris*, fondée en 1866 par Henri Thiers et reprise par le frère de l'auteur en 1867. Elle y fait paraître un roman, *Blanche Soravel*, édité en librairie en 1868. En 1870, elle épouse Titus d'Ernesti, pianiste et compositeur – dont elle se séparera. À compter des années 1880, elle se rapproche du mouvement sociétaire fouriériste. Elle est parmi les premières à intégrer la Ligue du progrès social, visant à fonder d'un phalanstère. Elle meurt en 1891 et lègue toute sa fortune à l'Académie de médecine. Pour des informations détaillées sur cet auteur, nous renvoyons à l'article de Desmars (<<http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article1103>>, mis en ligne en octobre 2013).

ESSARTS (des), Emmanuel (1839-1909) : Emmanuel des Essart naît à Paris et meurt à Lempdes, en Haute-Loire. Il est le fils unique du poète et romancier Alfred des Essarts. Il fait d'abord de brillantes études au Lycée Henri IV et entre à 18 ans à l'École Normale, dont il sort agrégé. Docteur en lettres à ses 31 ans, il enseigne à l'université de Dijon dès l'année suivante, puis à l'université de Clermont où il est nommé doyen dès 1892. Il le reste jusqu'en 1909. Il est l'auteur de nombreux articles et mémoires, ainsi que d'une dizaine d'ouvrages de prose et de vers. Lauréat de l'Académie française, il est l'un des fondateurs de l'École parnassienne, aux côtés de Sully Prudhomme et de François Coppée. Il fut proche des plus grands auteurs de son siècle, dont Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Sainte-Beuve, Michelet, Edgar Quinet et Victor de Laprade.

FAGET (de), Adolphe-Laurent (1846-1912) : Originaire de Montpellier, Faget était le fils d'un négociant. Après des études classiques dans les lycées de Nîmes et Avignon, il participe un temps à l'activité commerciale de son père, mais se fait rapidement connaître pour ses talents de versificateur dans la presse avignonnaise. Il fait paraître de nombreux recueils au cours de sa vie, parmi lesquels *Aspirations poétiques* (1877) et *La Muse irritée* (1885), en réponse aux *Blasphèmes* de Jean Richepin. Il signe également des *Réflexions de Marie* (1888) qu'il aurait écrites « comme médium, sous la dictée de deux esprits en quelques soirées d'hiver » (propos rapporté dans le *Dictionnaire national des contemporains*). Il est directeur de la revue *Le Progrès spirite* à compter de 1883. Il préface également un ouvrage de Mme Alexandre Moreau intitulé *Lumières et vérité !* paru en 1903 à la Librairie des sciences psychiques (Paris). *De l'atome au firmament* (1889) mentionne des lettres suggérant un accueil favorable de Victor Hugo et François Coppée. Sa mort est annoncée le 1^{er} janvier 1913 dans *L'Écho du merveilleux*. Aujourd'hui, A.-L. de Faget est encore lu et cité par certains croyants spirités (voir le site www.ephphata.net).

FESTEUAU, Louis (1793-1869) : Joaillier et chansonnier parisien, il fait partie successivement de plusieurs cercles de chansonniers, du *Gymnase lyrique* au *Caveau*. Il se nomme lui-même « chansonnier du peuple » – qu'il prétend instruire par ses textes. Il fréquente alors les cercles parisiens tels que le *Gymnase lyrique* ou le *Caveau*. Il écrit notamment une chanson sur « Fourier », d'autres intitulées « La Phalanstérienne » ou « Le Progrès ». Ses sujets de

- prédilection sont généralement politiques et sociaux. Il publia dans cinq recueils collectifs parus entre 1834 et 1850, dont *Les Éphémères* ou les *Chansons nouvelles*.
- FERNAND, Jacques (18**.-18**) : Fernand fut poète et biographe, membre de l'Union des poètes. Il écrivit un poème « À Lamartine » (1858), et plusieurs autres sur des sujets politiques tels que l'esclavage ou le canal de Lesseps. *Le Vaisseau de Dieu* (1866) fait partie de ses productions les plus originales. Il utilisa parfois le pseudonyme de Junius.
- FIRMINHAC, Émile (1846-1899) : Il fut abbé et chanoine de Rodez et de Tours, mais aussi missionnaire apostolique de Pondichéry en Hindoustan. Les archives des Missions étrangères de Paris précisent dans une notice qu'il fut élève au petit séminaire de Saint-Pierre, puis professeur au collège colonial d'Outtamanour (1874), Vettavalam (1877), Tranquebar (1879) et Mayavara (1891). Il aurait contribué à élever une chapelle à Tirouvoulancadou.
- GAY, Berthe-Cécile (inconnu) : Née Cécile Coquerel, Cécile Gay est originaire de Reims où elle connaît quelques succès littéraires. Elle publie sous le pseudonyme de Saygé le recueil *Matin et soir* en 1881, et divers textes dramatiques plus légers comme *Une demande en mariage, dialogue en vers* (1885) ou *Qui ne risque rien n'a rien, proverbe en un acte* (1889).
- GRANDMOUGIN, Charles (1850-1930) : Né à Vesoul, il était fils d'un bâtonnier de l'ordre des avocats. D'abord promis à une carrière juridique, il dut interrompre ses études de droit à cause de la guerre de 1870. Il s'engagea comme volontaire dans le bataillon Bourras et revint couvert de gloire. S'adonnant ensuite à la poésie, son nom est compté parmi les membres du troisième Parnasse. Il est l'auteur de nombreux recueils tels que les *Siestes* (1874), *Rimes de combat* (1886), *Les Heures divines* (1894) ou *De la Terre aux étoiles* (1896). Il était également conteur, comme en témoignent les *Contes d'aujourd'hui* (1886). Enfin, ses œuvres dramatiques, d'inspiration chrétienne (*L'Enfant Jésus*, 1892, ou *Le Christ*, 1897) furent également mises en scène. Il obtient un prix de la fondation Chauchard en 1893.
- GROULT DE TOURLAVILLE, F.-L. (inconnu) : Il fut professeur de langues anciennes et modernes. Il publia un *Système du monde* (1840), mais aussi un poème mystique intitulé *La Vierge de Meudon* (1842). Plusieurs de ses œuvres ont un caractère religieux.
- GUYAU, Jean-Marie (1854-1888) : Né à Laval, il fut professeur de philosophie au lycée Condorcet dès l'âge de 20 ans. Mais étant de santé délicate, il fut contraint de renoncer à l'enseignement. Il mourut à 33 ans à Menton, ayant derrière lui une importante production d'ouvrages de morale, d'esthétique et de sociologie. Il fut un des rares défenseurs de la doctrine de l'évolution selon Darwin et Spencer, et s'illustra dans la poésie philosophique, inspiré par sa formation intellectuelle.
- HARAUCCOURT, Edmond (1856-1941) : Poète et romancier de la Haute-Marne, il fut d'abord avocat, puis clerc d'avoué, fondé de pouvoir d'une recette des finances, chef du cabinet du Préfet de la Crose, rédacteur en chef d'un journal de province, ingénieur d'une compagnie anglaise d'électricité. Enfin, il fut conservateur au musée du Trocadéro à compter de 1894, puis au musée de Cluny. Haraucourt est l'auteur de nombreux recueils – dont le premier, *La Légende des sexes, poèmes hystériques et profanes* (1882), fit scandale et lui ferma les portes de l'Académie. *L'Âme nue* (1885) est sa deuxième œuvre, qui connaît un franc succès et lui vaut les faveurs du cercle du Chat Noir. Les recueils suivants, *Seul* (1891) et *L'Espoir du monde* (1899), ne font que confirmer sa notoriété. Ce dernier ouvrage est enfin couronné par l'Académie française. Haraucourt s'illustre également comme romancier (*Amis*, 1887) et auteur dramatique (*La Passion*, 1890, ou *Héro et Léandre*, 1893). Il est apprécié de Laurent Tailhade et Leconte de Lisle. Membre des Hydropathes, il préside pour un temps la Société des gens de lettres (1920-1922). Il collabore également à *La Jeune France*, préside la Fondation Victor Hugo à la suite de Gustave Simon, puis est nommé grand officier de la Légion d'honneur en 1937. Voir J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (p. 334-340) ; E. Verhaeren, « L'Âme nue », *Art moderne*, 19 avril 1885 ; A. Warnod, « Edmond Haraucourt », *Revue bleue*, 13 sept. 1890.
- IZETTA, Marius (inconnu) : Ce poète régional originaire de Nice est probablement le fils d'un grossiste de vin. Il est présenté comme un poète humoristique, membre du club de Voile de Nice, par une revue locale (*La Presse thermale et climatique*, 28 nov. 1889). Il fait paraître deux

- poèmes en occitan, *Li Stela dau noastre Siel* (1888), poème didactique sur la science astronomique, et *Tartarin en mar, poëma marittime en quatre bordada* (1892). Le premier était dédié au comte de Varême, lui-même « membre du club de voile ».
- JOLY, B*** (inconnu) : On ne sait presque rien de cet auteur qui publia peu, du moins sous son nom. Il était probablement expert comptable. Ses deux ouvrages, *l'Essai poétique sur Dieu, l'immortalité de l'âme et ses destinées* (1867) et le pamphlet *Mon Crédo aux sceptiques* (1870), révèlent une sensibilité chrétienne.
- JOUFFRET, Michel (1858-1905) : Poète, ancien normalien et professeur de philosophie dans un lycée marseillais, il est l'auteur de leçons sur la poésie contemporaine « De Hugo à Mistral », et d'un recueil intitulé *Poèmes idéalistes* (1900). Ce dernier comprend de nombreux textes inspirés par la cosmologie, dont un sur l'« aérolithe ». Un monument fut élevé à son honneur à Entraigues, dans le Vaucluse.
- LAHAEF (de), Nathalie (inconnu) : Nathalie de Lahaef était professeur de langue française, pour des élèves anglais et allemands. Elle écrivit deux ouvrages d'inspiration monarchiste et chrétienne en 1842 : *l'Ode au sublime architecte de l'univers*, et *L'Apothéose de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, dont l'âme s'éleva subitement au ciel, le 13 juillet 1842*.
- LARGERIS, Maurice (inconnu) : Nous n'avons malheureusement pas d'informations sur l'auteur des *Chants du Kosmos*. Son recueil est cependant commenté en termes relativement élogieux par la critique (*Revue des livres nouveaux*, 1890).
- LE DAIN, Alfred (18**-189*) : Alfred Le Dain fut lu et commenté par les revues de province ; pourtant, malgré de nombreuses publications, il est difficile de connaître le détail de sa vie. À en juger par ses ouvrages, il fut profondément marqué par le tournant oriental et comparatiste lié à la découverte du sanscrit. Il écrivit un manuel sur *La Linguistique vulgarisée* dans le contexte des lois scolaires en 1886. Plus tard, il commet un ouvrage sur *L'Inde antique* (1896). Un an après l'Exposition universelle de Paris de 1878, il publie un poème sur *Le Progrès* sous-titré *apothéose*, dans une petite maison d'édition.
- LE FLAGUAIS, Joseph-Alphonse (1805-18**) : Le Flaguais était originaire de Caen. Il fut conservateur de la bibliothèque de cette ville (1839-1856), puis bibliothécaire honoraire. Il fut correspondant pour *l'Art en province*, les *Mémoires de l'Académie de Caen* et le *Recueil académique de la Société des antiquaires de Normandie*. Il publiait articles et poèmes dans des revues et annuaires de Paris ou d'ailleurs, en qualité de membre de l'Institut dans diverses provinces (Caen, Rouen), mais aussi de membre de la Société des Antiquaires de Normandie et autres Sociétés savantes. Ses premiers recueils (*Poésies élégiaques*, 1826, ou *Mémoires françaises et Chants sacrés*, 1829) manifestent son intérêt pour le mouvement romantique. Il est l'auteur de nombreux ouvrages littéraires. On citera les *Nouvelles mélodies françaises* (1832), *Les Neustriennes* (1835) – définies par la critique comme un « livre poétique de chroniques, légendes et ballades » (Annuaire de l'institut des provinces et des congrès scientifiques) –, ou encore la compilation de légendes intitulée *Guillaume et Mathilde* (1855). Ses recueils sont réunis dans des *Œuvres poétiques complètes* en 1861.
- LE VAVASSEUR, Gustave (1819-1896) : Originaire d'Argentan dans l'Orne, il fut historien et critique d'art, poète et dramaturge. Durant ses études de droit à Paris, il rencontre notamment Charles Baudelaire, avec lequel il se lie d'amitié. Il publie un recueil de vers commun avec ce dernier aux alentours des années 1840 (A. Argonne, C. Baudelaire, G. Le Vavasseur, E. Prarond, *Vers*, Paris, Hermann frères, 1843). Il retourne en Normandie où il devient maire de sa commune natale, et crée *l'Almanach du département de l'Orne*. Il est l'auteur de plusieurs recueils poétiques (*Juvenilia*, *Études d'après nature*, *Études historiques*, *Senilia*) et d'un recueil de nouvelles, *Dans les herbages* (1877), récompensé par l'Académie française.
- LECONTE, Armand (inconnu) : Leconte était probablement conseiller municipal de la ville du Mans. On sait qu'il fut secrétaire général de l'Académie des sciences et des belles-lettres de cette ville – preuve de son investissement dans la vie littéraire de la région. Il était président de la Société Philotechnique du Maine. Il publia peu, sinon des extraits de *Voix du soir, poésies* en 1879, et, trois ans auparavant, *La Vie future*, son ouvrage le plus achevé.

- LEFÈVRE, André (1834-1904) : André Lefèvre était anthropologue, auteur de traductions versifiées de Lucrèce et Virgile. Avant *L'Épopée terrestre*, il avait fait paraître deux recueils : *La Flûte de Pan* (1864) et *La Lyre intime* (1866).
- LESUEUR, Daniel [Loiseau, Jeanne] (1854-1921) : Daniel Lesueur est le pseudonyme de Jeanne Loiseau, épouse d'Henry Lapauze. Elle se fit d'abord connaître par ses romans, mais versa rapidement dans la poésie. Elle l'abandonna cependant, encouragée par ses succès dans la littérature populaire. Inspirée par Leconte de Lisle, elle traduisit Byron et obtint un grand prix de poésie de l'Académie française pour son poème *Sursum corda* (1885), ainsi que le prix Vitet pour ses romans. Elle s'illustra aussi dans l'écriture théâtrale avec *Hors du Mariage*. Elle était féministe, comme le révèle la pièce susmentionnée, mais aussi ses travaux sur *l'Évolution féminine, ses résultats économiques* (1905). Elle fut faite chevalier de la Légion d'honneur, ainsi que vice-présidente de la Société des gens de lettres. Alphonse Siché fit une mention élogieuse de son travail dans son anthologie des poétesses, *Les Muses françaises* (1908).
- MANIN, Joseph (1848-1928) : Romancier, essayiste et poète, Manin exerce divers métiers avant de devenir journaliste. Il fonde et dirige plusieurs journaux à Paris et à Lyon. Il est proche de Jean Rameau, qui préfaça un de ses ouvrages intitulé *Le Carnet d'un philosophe* (1898). *La Cosmographie de l'esprit*, parue la même année, précède plusieurs recueils plus conventionnels relevant de la poésie lyrique, tels que *Lauriers et Cyprès* et *Baisers d'âme* (1899).
- MICHAUT, Narcisse (1846-1877) : Michaut, né à Robert-Espagne, est originaire de la Meuse. Selon une notice d'Émile Gebhart, professeur à la faculté de lettres de Nancy, il fait son droit dans cette ville, et obtient en 1864 une licence de lettres. Il est alors nommé professeur au collège de Vitry-le-François. Il voyage ensuite dans le midi de la France et en Italie. Souffrant, il revient à Nancy en 1871, peut-être atteint d'une maladie de Charcot. Il continua d'enseigner, et obtint même un doctorat de lettres en 1876. Il est l'auteur de plusieurs essais, dont une « étude psychologique » sur *L'Imagination*. Son *Éloge de Buffon*, paru un an après sa mort, obtient le prix Budget de l'Académie française. Celle-ci crée un prix de littérature et de philosophie en son honneur en 1892.
- PATISSIÉ, Jude (183*-186*) : Originaire de Grateloup, près de Tonneins, Jude Patissié fut lauréat de nombreux concours des Jeux floraux. Il est l'auteur d'odes à la *Grèce moderne*, à *Samos*, à la *Prise de Missonghi*. D'autres, plus patriotiques, évoquent le contexte révolutionnaire et les Girondins. Patissié est défini par Émile Vaisse, dans la *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, comme un auteur « éclectique » tant par la forme poétique que par « la pensée et les croyances intimes » (Toulouse, Bonnal et Gibrac, 1^{er} janvier 1862, p. 93). L'article précise que « M. Jude Patissié, comme Homère, comme Milton, était aveugle », et retrouva la vue grâce à une opération chirurgicale dont il raconta les effets dans une ode à *La Cécité*. Ses poèmes sont édités par sa fille à titre posthume, sous le titre d'*Odes, Épîtres et Poésies*. Ils connurent un bon accueil dans la critique de province, en particulier à Toulouse où l'auteur avait déjà rencontré quelques succès.
- PENQUER, Léocadie-Auguste (1817-1889) : Originaire de Brest, Penquer est l'auteur de plusieurs recueils poétiques. Le *Bulletin de la société académique de Brest* (dont elle est membre honoraire) fait d'elle, en 1879, la « *Muse brestoïse* ». Les sources poétiques de Penquer transparaissent dans les quelques recueils qu'elle fit paraître : Lamartine inspire ses *Chants du foyer* (1862), Hugo des *Révélation poétiques* (1865), enfin Chateaubriand un poème épique en douze chants, *Velléda* (1869), portant sur de vieilles légendes bretonnes. Elle pastiche Musset dans une *Nuit de décembre*.
- PIMODAN (de), Gabriel (1856-1924) : Gabriel de Pimodan était duc et officier. Il publia divers recueils militaires (*Lyres et clairons*, 1881 ; *Soirs de défaite*, 1887), ainsi que des élégies, comme *Le Coffret de perles noires* (1899) dont le titre rappelle les œuvres de Charles Cros, et *Sous les hêtres de l'Est* (1911).
- PIORRY, Pierre-Adolphe (1794-1879) : Piorry fut médecin et docteur à Paris à compter de 1816. Il était professeur de pathologie interne à la Faculté de médecine de Paris, puis à l'Hôtel-Dieu. On le dit également inventeur du pleximètre. Il collabora à de nombreuses revues médicales et

améliora sensiblement la pratique de l'auscultation. Concernant sa carrière littéraire, voici ce qu'en dit le *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Rappelons [...] que M. Piorry a cultivé la muse, mais avec peu de succès. Apollon, le dieu de la médecine, n'est-il pas aussi le dieu de la poésie ? » Concernant *Dieu, l'âme, la nature* (1854), le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (Larousse, 1866-1877) précise que « l'auteur a cherché à harmoniser ses pensées animistes et déistes avec la manière dont il a compris la médecine et la science de l'organisation. »

POMAIROLS (de), Charles (1843-1916) : Charles de Pomairols est né en 1843 à Villefranche-de-Rouergue. Aristocrate de l'Aveyron, il était proche d'Heredia et de Sully Prudhomme. Il était vivement influencé par la poésie de ce dernier, mais aussi par celle de Vigny et Lamartine, sur lequel il écrivit une étude. On lui connaît plusieurs recueils tels que *La Vie meilleure* (1879) ou *Pour l'Enfant* (1904). Paul Bourget lui consacra un article dans ses *Études et portraits. Sociologie et littérature*. Selon lui, Pomairols « [devait] être classé dans le groupe des poètes de la nature », à ne pas confondre avec les poètes descriptifs qu'il rapporte à Leconte de Lisle. Pour Bourget, « cette sorte de talent consist[ait] essentiellement dans le pouvoir d'unisson sentimental avec les aspects du ciel et de la terre ». Bourget allait jusqu'à faire de l'auteur le « Wordsworth du Rouergue » (Paris, Plon, 1906, vol. 3, p. 332-382). Pomairols fut membre de l'Académie Française, après avoir échoué une première fois face à Bergson. Il gagna plusieurs prix de poésie (le prix Botta, le prix Archon-Despéruses, deux fois le prix Montyon qui récompensa le recueil *Rêves et pensées*). Il anima également un salon littéraire à Paris. Sa ville natale érigea un buste en son honneur en août 1930, quinze ans après sa mort.

PORRY (de), Eugène (1829-1884) : Le comte Antoine-Marie-Eugène de Porry était originaire de Marseille. Il était particulièrement versé dans la littérature russe, qu'il traduisit dans le volume de vers intitulé *Fleurs littéraires de la Russie* (1861). Il collabora à divers périodiques provinciaux et publia des recueils poétiques tels qu'*Uranie* (1859) et des recueils de légendes historiques. Il est aussi l'auteur d'une « étude morale et littéraire » sur Alfred de Vigny (1864).

PUYFONTAINE (de), Alfred (1860-1899) : Le comte Alfred de Puyfontaine, membre de l'élite sociale parisienne, est issu d'une longue lignée royaliste. Il est ministre plénipotentiaire dans le camp anti-républicain sous la III^e République, et soutient le Comte de Paris. Il est l'auteur de *Nuits blanches* parues à titre posthume en 1900.

RAMEAU, Jean (1858-1942) : Jean Rameau est le pseudonyme de Laurent Lebaigt, romancier et poète originaire des Landes (Gaas). Il fut élève dans une pharmacie de Bordeaux avant de s'installer à Paris, attiré par la carrière littéraire. Il obtint le premier prix d'un concours de poésie ouvert par le *Figaro* et fut ensuite un auteur recherché par les journaux et les éditeurs. Il fut membre des Hydropathes et publia de nombreux ouvrages, principalement romanesques, tels que *Fantasmagories* (1887) ou *L'Ensorceleuse* (1911). Parmi ceux-ci, *Moune* fut récompensé par l'Académie française en 1890. Il est aussi l'auteur de *Poèmes fantasques* (1882).

REIGNIER, Gabriel (18**-19**) : Reignier était médecin. Il fut co-auteur d'un rapport médico-légal sur la *Sodomie et [l']assassinat* en 1877. Il s'illustra particulièrement dans le genre théâtral, plutôt dans le registre de la comédie, par exemple avec *Les Faux Dieux, comédie en 3 actes et en vers* (1873). On ne lui connaît que trois recueils de poésie : les *Fantaisies poétiques* (1864), *Dieu, ses preuves, poème philosophique* (1877), et *Les Sanglots* (1898). Il est présenté comme un célèbre illustrateur d'ouvrages scientifiques. Il a notamment participé à l'élaboration des schémas d'un ouvrage de Félix Jayle sur *La Gynécologie* en 1918, aux côtés de Henri Ballery-Desfontaines et Henri Rapin.

RENARD, Georges (1847-1930) : Renard était historien, publiciste et poète. Il fut professeur de littérature française à l'Académie de Lausanne, puis professeur d'histoire du travail au Conservatoire des arts et métiers (1900-1907). Enfin, il intégra le Collège de France. Il était directeur de la *Revue socialiste* (1894-1898). *La Poésie de la science* (1879) est sans doute un poème de circonstance, lié au concours de l'Académie lancé sur ce thème la même année.

RICHEPIN, Jean (1849-1926) : Originaire de Médéa en Algérie et mort à Paris quelques années après la première Guerre mondiale, il était fils d'un médecin militaire et petit-fils de paysans. Après de brillantes études au lycée, il fut admis à l'École Normale supérieure où il obtint une

licence de lettres. Comme d'autres poètes (dont Grandmougin), la guerre de 1870 le contraignit à interrompre ses études. Il s'engagea dans le corps des francs-tireurs, puis mena bientôt une vie d'errance comme matelot et docker à Naples ou Bordeaux. Il écrivit dans diverses revues comme *La Vérité* ou *Le Corsaire* en 1871, avant d'être acteur, puis auteur dramatique au théâtre de la Tour-d'Auvergne. Grand voyageur, il connut la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suisse, l'Algérie et le Maroc. Il fit également de fréquents séjours à Londres. Habitué des cafés parisiens, il fréquenta Bouchor, Rollinat, Bourget et Léon Bloy. *La Chanson des gueux*, parue en 1876, fut saisie par la justice et lui valut un mois de prison. Cet épisode sera cause de son succès, contribuant à le faire connaître. Il écrivit par la suite un certain nombre de poèmes sur la nature empreints de sentimentalisme, tels que *La Tristesse des bêtes* ou *La Gloire des insectes*. *Les Blasphèmes* (1884) furent moins goûtés par le public, si bien qu'on en fit un « Lucrèce de foire » (Robert Sabatier). Il eut plus de succès dans sa carrière dramatique, notamment avec *Le Chemineau* (1897). Sa production fut cependant très variée et constante. Il devint membre de l'Académie en 1908.

RODENBACH, Georges (1855-1898) : Né à Tournai, Georges Rodenbach venait d'une famille lettrée d'origine flamande. Il était proche de Verhaeren depuis l'enfance, à Bruges. Tous deux firent leurs études chez les Jésuites de Gand. Rodenbach fit son droit et exerça avec succès la profession d'avocat au barreau de Bruxelles. Il s'installa à Paris de 1876 à 1885, ville où il fréquenta les membres du Chat noir (notamment Émile Goudeau) et se rapprocha du cercle des Hydropathes. Il écrivit dans divers journaux dont *La Jeune Belgique* et *La Nouvelle revue*, ou *Le Mercure de France* et *Le Figaro*. Il retourna cependant en Belgique comme avocat à compter de 1885. Deux ans plus tard, il revint à Paris – et à la littérature. Il y resta jusqu'à la fin de sa vie. Ses recueils poétiques furent principalement publiés chez Lemerre, des œuvres qu'il renia dans la suite de sa vie. On retiendra dans ses premiers ouvrages *Le Foyer et les champs* (1877), *Les Tristesses* (1881), *La Jeunesse blanche* (1886), et divers recueils dédiés à son pays d'origine tels qu'une *Ode à la Belgique* (1880) ou *L'Hiver mondain* (1884). Il écrivit plus tard un roman du nom de sa ville natale, paru en 1892 dans *Le Figaro* : *Bruges la Morte*. Ce volume connut un certain succès en son temps. Inspiré par François Coppée, il fut aussi l'ami d'Edmond de Goncourt et de Stéphane Mallarmé. Ce dernier écrivit à son sujet : « M. Rodenbach est un des plus absolus et des plus précieux artistes que je sache. Son art est un art à la fois subtil et précis. Je le compare aux dentelles et aux orfèvreries des Flandres²⁰⁸⁶. » Sur le plan formel, le recueil *Le Règne du silence* (1891) est marqué par l'esthétique symboliste. Rodenbach employa également le vers libre dans *Le Miroir du ciel natal* (1898). Il fut enfin préfacier de Maurice de Guérin et contribua à le faire connaître. Jean Richepin tira un livret d'opéra d'un de ses recueils, *Le Carillonneur* (1897).

ROLLINAT, Maurice (1846-1903) : Rollinat est l'un des poètes du Chat Noir, proche des Hydropathes. Originaire de Châteauroux, il est d'extraction relativement modeste, d'un père avocat et député républicain. Ce dernier était un grand ami de George Sand, qui se prit d'affection pour son fils. Maurice Rollinat vient à Paris en 1868 et collabore au second *Parnasse*. Son premier recueil, *Dans les Brandes* (1877), évoque ses origines. Au Chat Noir, il chante ses propres textes en s'accompagnant au piano. Avec *Les Névroses* (1883), il se rapproche de l'esthétique de Baudelaire ou de Poe. Il rentre ensuite dans sa ville natale pour un temps et célèbre la vie à la campagne dans divers recueils. Parmi ceux-ci, on compte *La Nature* (1892), *Le Livre de la nature* (1893) et *Paysages et paysans* (1899). Revenu à Paris en 1902, il connaît des déboires sentimentaux qui lui valent d'être interné à la maison de santé du docteur Moreau de Tours, à Ivry, où il termine sa vie.

ROULAND, Paul (inconnu) : Nous disposons de peu d'informations sur cet auteur de la deuxième moitié du siècle. Il commença par publier une « chansonnette » intitulée *Ce qu'on voit et ce*

²⁰⁸⁶ Propos rapportés par P. Sabatier, *La Poésie du XIX^e siècle*, op. cit., p. 418.

- qu'on ne voit pas* (1880). Il est l'auteur d'une *Scène douloureuse, ou les Derniers instants d'un père* (1896) et de plusieurs recueils poétiques, dont *Au crépuscule* (1898).
- ROUSSELOT, Gustave (1849-19**): Rousselot est possiblement le fils d'un économiste. Habitant la Suisse, il participe à la guerre de 1870, ce dont il fait le récit dans ses *Souvenirs d'un volontaire de Paris* (Bevaix, chez l'auteur, 1876). Sur le plan littéraire, il est membre de la Société des gens de lettres, dont il sollicite une aide financière en 1893. Il collabore à divers journaux de province, dont le *Petit journal* de Saint-Christophe-des-bois ou le *Journal de Fourmies*. Il y raconte avoir vécu la défaite de Sedan (voir « La médaille du souvenir », 7 mai 1896, n. p.). Il est l'auteur de plusieurs recueils poétiques tels que *Sonnets* (Bevaix, chez l'auteur, 1875) ou *Poësies* (Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877). Il fait également paraître un roman, *Judith Bernard* (Bevaix, chez l'auteur, 1885), et des *Miscellanées* (*id.*, 1889). *Le Poème humain, chant de force et de jeunesse*, paru chez Dentu en 1874, fit l'objet d'une réception contrastée, mais importante.
- SILVESTRE, Armand (1837-1901): Cet auteur, né à Paris et mort à Toulouse, était le fils d'un magistrat. Armand Silvestre était l'un des nombreux savants du Parnasse, mathématicien formé à l'école Polytechnique. Il publia de nombreux mémoires dans les journaux scientifiques en qualité d'officier du génie. Sa carrière militaire fut rapidement interrompue au profit de la profession littéraire, mais la guerre de 1870 le contraignit à reprendre du service en tant que capitaine. Il entra au ministère des Finances en 1869, où il devint sous-chef de bureau de la bibliothèque et des archives. Sa carrière administrative lui donna le loisir de publier un certain nombre de recueils à succès. Ses *Rimes neuves et vieilles* (1866) furent préfacées par George Sand. Il publia également *Reconnaisances* (1869), *Fleurs d'hiver* (1900), et surtout *Le Chemin des étoiles* (1885). Son œuvre fut commentée par Jules Renard et Anatole France. Le 12 octobre 1892, il fut nommé Inspecteur des Beaux-arts. En parallèle de sa profession, il publia de nombreux articles dans les revues illustrées des Salons. Il pratiqua tous les genres et tous les styles, de l'opéra-bouffe au odes mystiques.
- STRADA (de), Jules (1821-1902): Strada est le pseudonyme de Jules-Gabriel Delarue, philosophe et poète, né à Vouillé et mort à Paris. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages de philosophie, dont une *Méthode générale* en 1868. Il s'intéresse également à la politique sociale et publie dès 1861 *Le Dogme social; esquisse d'un traité de la seule institution sacerdotale possible dans les sociétés modernes*. Bernard (auteur des *Deux Paris*) le dit l'« apôtre de la science positive », et en prend pour preuve son traité sur *Le Paris de l'ère de la science, capitale de l'univers*, publié en 1899. *L'Épopée humaine* est son grand œuvre poétique. Paru en plusieurs « cycles » entre les années 1860 et 1890, l'ouvrage aborde successivement la « genèse universelle », les « civilisations », les « races », etc.
- SULZER, Henri (18**-18**): On sait peu de choses sur cet auteur, sinon qu'en 1874, il obtient une médaille de vermeil de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers pour son poème *Le Dernier Faune*. Dans un portrait des lauréats du concours, Auguste Baluffe décrit « l'imagination » de l'auteur comme « toute pénétrée du sentiment sincère et presque religieux du panthéisme, de ses symboles et de ses personnifications. » Un certain Henri Sulzer est déclaré membre résident de la Société havraise d'études diverses à compter de 1875, puis membre correspondant à Pernambuco (Brésil) en 1877 – mais il s'agit peut-être d'un homonyme.
- TAILHADE, Laurent (1854-1919): Laurent Tailhade naît à Pasages-San-Juan, en Navarre espagnole, dans une famille de magistrats et d'officiers ministériels. On envisage d'abord pour lui la prêtrise, mais il quitte le séminaire de Bagnères-de-Bigorre pour s'installer à Paris. Il commence très jeune sa carrière poétique avec les Jeux floraux de Tarbes, mais embrasse la carrière littéraire assez tard, pratiquant l'écriture en qualité d'amateur jusqu'à ses 30 ans. Son premier volume, *Le Jardin des rêves* (1880), est préfacé par Théodore de Banville. Sur le plan politique, il est anarchiste, soutient l'attentat de Vaillant et écrit à ce sujet une satire du bourgeois dans *Au pays du mufle* (1891). Il perd un œil, puis la main, dans deux duels – le second avec Maurice Barrès. Ses recueils connurent un succès certain (*Vitraux*, 1892; *Poèmes aristophanesques*, 1904; etc.). Il s'illustre également comme traducteur de Pétrone et de Plaute.

Il écrit dans de nombreuses revues comme le *Décadent*, *L'Effort*, *L'Écho de Paris* ou *L'Aurore*. Il meurt à Combs-la-Ville peu après la guerre de 1914.

TRIAIRE-DUMAS, Sophie : Sophie Triaire-Dumas fut un auteur prolifique, et pourtant jamais commenté. La presse ne mentionne pas ses œuvres, et même la Bibliographie de la France ne semble pas les avoir toutes recensées, ce qui est peut-être la preuve d'une circulation familiale ou géographiquement restreinte de ses poèmes. Pourtant, un recueil, *L'Abeille poétique et littéraire* (1868), semble avoir connu les faveurs du « cabinet illustre ». On ne sait rien d'elle, sinon qu'elle venait probablement de Nîmes, à en juger par le lieu des publications. Chacun de ses recueils était numéroté, *L'Hirondelle poétique* (1867) étant, par exemple, le vingt-quatrième. Les précédents sont introuvables. On note simplement un second recueil chrétien (*Révélation de l'année des quatre événements miraculeux*, 1855). Le poème *La Création du monde* (1841) est publié une seconde fois avec *La Colombe, modèle du bien* (1854), allégorie d'inspiration religieuse.

VERNIER, Valéry (1829-1891) : Originaire de Lille, cet auteur écrit plusieurs romans en vers, dont le premier, *Aline* (que Gautier définit comme un « poème-récit »), connaît un franc succès en 1857. Outre *L'Étrange voyage*, il publie un recueil de vers intitulé *Les Filles de minuit* en 1865. Il est connu comme le traducteur de Léopardi. Il fonde également la revue lilloise *Le Quart d'heure, gazette des gens demi-sérieux*, qui dit bien par son titre dans quel état d'esprit l'auteur entendait qu'on écrive. Vernier endosse également des responsabilités politiques. Fervent républicain, il dirige le *Libéral* de Cambrai.

VINCENT, Franck (1870-1904) : Franck Vincent est né à Orange, dans le Vaucluse. Il fut élève de l'École des hautes études et professeur à la Faculté des Lettres d'Angers. Il était proche de René Ghil, qu'il mentionna dans son recueil des *Cycles évolutifs*. Il assista également en sa compagnie aux obsèques du poète japonais Motoyosi-Saizan. Il créa avec Samon la revue anarcho-syndicaliste *L'Enclos*, à laquelle Ghil participa. Il collabora également au *Journal* (Paris). Il mourut très jeune des suites d'une longue maladie. Les *Genèses*, parues en 1893, sont apparemment son seul recueil publié.

Bibliographie

I. CORPUS PRIMAIRE

1. Œuvres poétiques françaises de la deuxième moitié du XIX^e siècle

- ACKERMANN, Louise, *Contes et poésies*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1863.
——— *Poésies philosophiques*, Paris, Lemerre, 1871.
——— *Premières poésies. Poésies philosophiques*, Paris, Lemerre, 1877.
——— *Œuvres de Louise Ackermann*, Paris, Lemerre, 1884.
- AICARD, Jean, *Le Dieu dans l'homme*, Paris, Ollendorff, 1885.
- ALAVAILL, Élie, *Dieu existe-t-il ?* Paris, Levaillant, 1871.
- ALBIGNY (D'), Paul, *La Nuit*, Reims, Imprimerie de l'archevêché, 1897.
- ALIEZ, Adrien, *Les Mondes*, [in] *Recueil de l'académie des Jeux floraux*, Toulouse, Jean-Matthieu Douladoure / Privat, 1854.
- ALLES, Louis, *Chute d'un ange, poème picaresque*, Agde, Imprimerie commerciale du midi, 1898.
- AMANIEUX, Marc, *Le Drame terrestre, poème*, Paris, Ollendorff, 1892.
- ANONYME, *Le Cheval aérien de M. Poitevin, chansonnette comique*, Paris, Appert Fils et Vavasseur, 1850.
——— *À une étoile*, Nogent-le-rotrou, A. Gouverneur, 1866.
——— *Ode au Soleil*, Paris, Jules Juteau et Fils, 1877.
——— *La Poésie de la science*, Paris, Ollendorff, 1879.
——— *François Arago. Érection de sa statue à Perpignan*, Perpignan, Imprimerie de l'Indépendant, 1879.
——— *Concours international de poésie de 1880*, Paris, A. Chérié, 1880.
——— *Sermon de l'antéchrist*, Toulouse, Pinel, 1883.
- ARBELOT, Jules, *La Création et l'humanité : poème en trois parties avec citations, notes et éclaircissements divers*, Paris, Delagrave, 1882.
- ARSAC, Anselme (abbé), *La Cosmogonie, ou l'hypothèse anté-hexamétrique au point de vue de la pluralité des mondes*, Aubenas, Léopold Escudier, 1859.
- AUBURTIN, Joseph, *Nouvelle théorie de l'univers. Poème didactique en douze chapitres avec notes explicatives*, Paris, Garnier, 1842.
- BABIN, Augustin, *Poème astronomique : avec figures astronomiques, extrait de nos Notions d'astronomie scientifiques, psychologiques et morale, etc.*, Paris, L. Bonhoure, 1881.
——— *Trilogie morale*, Paris, C. Usinger, 1882.
——— *Le Régénérateur de notre humanité terrestre*, Draguignan, chez l'auteur, 1888.
- BAILLY, Edmond, *Lumen*, Paris, E. Dentu, 1887.
- BAILLY, Jules, *Les Heures de soleil, poésies*, Paris, A. Ghio, 1880.
- BANVILLE (DE), Théodore, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, H. Champion, 1994-2009.
- BARILLOT, François, *Icare vengé par Pétin*, Paris, Durand, 1851.

- BARTHÉLEMY, Auguste, *Zodiaque, satires*, Paris, Lallemand-Lépine, 1846-1847.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, 2 vol.
- BELLIN, Antoine-Gaspard, *L'Exposition universelle : poème didactique en quinze chants*, Paris, Garnier Frères, 1867.
- BELMONTET, Louis, *Les Nombres d'or, par un croyant*, Paris, Amyot, 1844.
- BENGY-PUYVALLÉE (DE), Antoine, *Émaux sur or*, Paris, A. Lemerre, 1899.
- BÉRANGER (DE), Pierre-Jean, *Œuvres complètes de Béranger*, Paris, H. Fournier aîné, 1839, 3 vol.
 ——— *Chansons posthumes de J.-P. Béranger*, Paris, Perrotin, 1866.
- BERGE, Jean, *Voix nocturnes, poèmes libres*, Paris, A. Lemerre, 1892.
- BERTHET, André, *Mes lunes. Boutades d'un sceptique*, Paris, J. Hetzel, 1869.
- BERTHON, Paul, *Rêve aux étoiles*, Paris, E. Girard, 1895.
- BERTOUT, Auguste, *De la terre au ciel*, Paris, L. Sauvaître, 1903.
- BERTRAND, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, [in] *Œuvres complètes*, éd. Helen Hart Poggenbourg, Paris, Champion, [1842] 2000.
- BEUQUE, Adrien, *Les Astres et la pluralité des mondes*, Besançon, chez l'auteur, 1868.
- BIRAT, Hercule, *Une nouvelle étoile télescopique. Satire dialoguée contre l'auteur des poésies narbonnaises*, Paris, Michel Levy, 1867.
- BOISSIÈRE, François, *La Comète de 1858*, Nîmes, Imprimerie de Soustelle, 1859.
- BONJEAN, Albert, *Les Phosphorescences*, Paris, L. Vanier, 1900.
- BONNAY D'HERBEL (DE), Anatole, *Soleils et brumes. Mélanges poétiques*, Paris, Humbert, 1870.
- BONNEFOY, Marc, *La Vraie loi de nature : où est donc la Providence ?* Paris, Chavaray frères, 1883.
 ——— *Le Poème du XIX^e siècle, ou le Doute (fragments)*, Paris, L. Sauvaître, 1888.
- BONVALOT, Antoine-François, *L'Épopée humaine*, Paris, Garnier, 1855.
- BOUCHARLAT, Jean-Louis, *L'Astronomie ou Les Progrès de l'astronomie, poème*, Paris, Bachelier, 1847.
- BOUCHET, Charles, *Le Ciel*, Vendôme, Lemercier, 1871.
 ——— *La Poésie des mathématiques*, Vendôme, Lemercier et fils, 1883.
- BOUCHOR, Maurice, *L'Aurore*, Paris, Charpentier, 1884.
- BOUILHET, Louis, *Œuvres*, Paris, A. Lemerre, 1891.
- BOULLU, Augustin, *Poésie de la science. Trente acrostiches dont Thiers, Mac-Mahon, Jules Grévy, etc.*, Villemonble, chez l'auteur, 1893.
- BOYER, Jean-Marie, *Le Réalisme*, Paris, G. Fischer, 1909.
- BRET, Fernand, *Aurores et crépuscules*, Paris, Jouaust, 1878.
- BROC, François, *Les Deux vérités, poème philosophique*, Nîmes, E. Gardies, 1892.
- BROSSARD, Jean-Baptiste, *Le Nuage et le soleil*, Vienne, Savigné, 1870.
- BRU, Paul, *Bleus ou Noirs*, Paris, Union générale de la librairie, 1883.
 ——— *Feux follets, poèmes et poésies (1877-1883)*, Paris, L. Michaud, 1884.
- BRUYÈRE, Ernest, *Du progrès dans les sciences. Discours en vers dédié à la société des sciences industrielles*, Paris, F. Areau, 1870.
- BUISSON, Benjamin, *L'Étoile du soir*, Périgueux, Faure et Rastouil, 1848.
- BUREAU, Albert, *Petits riens*, Paris, H. Jouve, 1883.
- CAMPADELLI, François, *La Loi magnétique*, Paris, Guiraudet et Jouaust, 1855.

- CARNÉ (DE), Adrien, *Clairs de Lune. Scènes antiques, déclamées et chantées avec orchestre, chœurs et soli. Musique de C. Carissan*, Paris, A. Davy, 1894.
- CASTANIER, Arthur, *Les Chansons du printemps et les échos du crépuscule*, Lamalou-les-Bains, aux Bureaux de « L'Abeille Méridionale », 1886.
- CAUSEL, Henri, *Notre monde sublunaire à vol d'oiseau, ou la Force prime le droit*, Dijon, Jobard, 1898.
- CAZALIS, Henri, *Le Livre du Néant*, Paris, A. Lemerre, 1872.
- (pseud. Jean Lahor), *La Gloire du néant*, Paris, A. Lemerre, 1896.
- (pseud. Jean Lahor), *Le Bréviaire d'un panthéiste et le pessimisme héroïque*, Paris, Fischbacher, 1906.
- CAZAVAN, Gabrielle, *Poésies diverses*, Toulouse, Roux, 1883.
- CHAMBON DE LA ROUVIÈRE, *Le Cimetière*, Nîmes, Ballivet et Fabre, 1852.
- CHAMPLIN, Ernest, *Terre et ciel, poésies*, Saint-Lô, J. Delamarre, 1888.
- CHARBONNEL, Lucien-Absalon, *Socrate ou l'immortalité de l'âme*, Paris, Pollet, 1853.
- CHAULAN, Alphonse, *L'Arc-en-ciel, poésies*, Paris, Dauvin et Fontaine, 1849.
- CHEVÉ, Émile, *Chaos. Poésies*, Paris, A. Lemerre, 1887.
- CHOQUET, J***, *Les Deux lunes*, Paris, Joly, 1888.
- CLERC, F***, *La Science. Dialogue entre l'âme et le corps*, Lille, Dubois, 1864.
- CLÉSIEUX (DU), Achille, *Lux et Vita*, Saint-Brieuc, L. et R. Prud'homme, 1889.
- COLMANT, *Études sur Dieu, l'âme et la nature (en vers)*, Bavay, N. Jouglet, 1873.
- CORBIER, Désiré, *Les Rimes terrestres*, Paris, Lemerre, 1883.
- CORBIÈRE, Tristan, *Les Amours Jaunes*, Paris, Seuil, [1873] 1992.
- COSMES, Louis-Chrisogones, *Épître au soleil*, Bordeaux, Balarac Jeune, 1855.
- COTTY, Ernest, *Antédiluviana, poème géologique*, Bourg, Comte-Millet, 1876.
- COULLAUD, Élie, *Croix et monde*, Paris, E. Dentu, 1864.
- DANOS, Paul, *L'Erreur et la fascination du siècle. L'impie confondu par la science, en vers français*, Vincennes, A. Labiche, 1883.
- DARZENS, Rodolphe, *La Nuit. Premières poésies (1882-1884)*, Paris, H. Jouve, 1885.
- *Nuits à Paris*, Paris, E. Dentu, 1889.
- DELAINE, Alexandre, *Hommage lyrique aux sciences naturelles*, Troyes, Febvre, 1847.
- DELHARPE, Alphonse, *Poésies. Idéal et réel*, Tarare, Girin-Berthier, 1884.
- DELORMEL, Lucien, GARNIER, Léon, *La Création du monde, monologue à Garçon et Brunet*, Paris, Répertoire moderne, 1894.
- DELPIT, Albert, *Poésies*, Paris, Ollendorff, 1891.
- DEMANET, Hippolyte, *Voyage sur le navire aérien système Pétin*, Paris, Beaute, 1851.
- DEMENY, Paul, *Les Visions*, Paris, A. Lemerre, 1873.
- DIERX, Léon, *Les Amants*, Paris, A. Lemerre, 1879.
- *Œuvres complètes*, Paris, A. Lemerre, 1925.
- DORCHAIN, Auguste, *Œuvres*, Paris, A. Lemerre, 1895.
- DROUIN, B***, *Poème sur l'esprit*, Paris, chez l'auteur, [1846] 1850.
- DU CAMP, Maxime, *Les Chants modernes*, Paris, Lévy frères, 1855.
- *Le Crépuscule, propos du soir*, Paris, Hachette, 1893.
- DUBREUIL, Théophile (abbé), *Fleurs du ciel. Au Sacré-Cœur*, Lille, Desclée, De Brouwer et C^{ie}, 1901.

- DUFRAISSE, H*** P***, *Le Théisme, poème en trois décades. Poésies philosophiques*, Nontron, P. Deschamps, 1872.
- DURAND (DE), Édouard, *L'Équinoxe*, Paris, Dentu, 1848.
- DUVAULT-BLOCHET, Jacques-Marie, *La Science du matérialisme*, Dijon, J.-E. Rabutôt, 1869.
- EGGIS, Étienne, *En causant avec la lune. Poésies*, Paris, Ch. Parisse, 1851.
- EMERICH, Edmond, *La Création du globe terrestre, poème géologique*, Strasbourg, Vve Berger-Levrault, 1860.
- ERNESTI BADER (D'), Louise, *Nos satellites. Photographies de Basse-Cour*, Paris, E. Dentu, 1886.
- ESSARTS (DES), Alfred, *De l'Aube à la nuit*, Chartres, Pétrôt-Garnier, 1882.
- ESSARTS (DES), Emmanuel, *Les Élévations (1859-1865)*, Paris, A. Lemerre, 1875.
- ESSE, René, *En r'filant la comète*, Paris, G. Ondet, 1892.
- ÉTIENNE, Aimé, *Étoiles d'or. Sonnets*, Lille, Vitteze-Gérard, 1884.
- FAGET (DE), Adolphe Laurent, *De l'atome au firmament*, Paris, E. Dentu, 1889.
- FERNAND, Jacques, *Œuvres de Jacques Fernand, Le Vaisseau de Dieu ! L'Odyssée du Ciel ! La Patrie des âmes ! Pologne ! Venise ! Circassie ! Mexique, lettre à S. M. l'Empereur Maximilien I^{er}. Propagande Lamartine*, Paris, C. Vanier, 1866, 6 vol.
- FERNORE, Paul, *Les Clairs de Lune*, Paris, Ch. Noblet, 1887.
- FESTEAU, Louis, *Le Progrès*, Paris, P. Baudouin, 1844.
- *Les Progressives, huit chansons nouvelles et inédites*, Paris, L. Vieillot, 1847.
- FIGIER (abbé), *Panorama mnémotechnique en vers chantants*, Paris, J. Lecoffre et C^{ie}, 1854.
- FIRMINHAC, Jean-Jacques, *L'Apocalypse, traduction en vers*, Rodez, Carrère, 1877.
- FONTAINAS, André, *Crépuscules*, Paris, Mercure de France, 1897.
- FORTOUL, Louis, *De la rue à la lune*, Paris, Librairie de la Critique, 1896.
- FRAGEROLLE, Georges, *La Marche à l'étoile, mystère en 10 tableaux*, Paris, Enoch et C^{ie}, 1890.
- FRANCE, Anatole, *Les Poèmes dorés*, Paris, Lemerre, 1873.
- FRÉCHIN DE BOISSE, Louis, *Une nuit dans l'au-delà*, Paris, P. Dubreuil, 1893.
- FUSTER, Charles, *L'Âme des choses*, Paris, P. Monnerat, 1888.
- GALICHET, Léon, *Le Zénith, à M. Gaston Tissandier et à la mémoire de Sivel et Crocé-Spinelli, aéronautes, morts dans l'ascension du « Zénith » le 15 avril 1874*, Paris, L. Labbé, 1875.
- GANGES, Charles, *À bas la poésie ! Vive les vers ! Cent sonnets réalistes*, Montpellier, Firmin et Cabirou frères, 1883.
- GASQUET, Joachim, *Les Chants séculaires*, Paris, P. Ollendorff, 1903.
- GAUCHE, Alfred, *Au seuil des paradis*, Paris, Bibliothèque de la Plume, 1893.
- GAUFFIER, Benjamin, *Épître philosophique au soleil*, Paris, Les Marchands de nouveautés, 1841.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres de Théophile Gautier – Poésies*, Paris, Lemerre, 1890.
- *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.
- GAY, Cécile, *Matin et soir*, Paris, Fischbacher, 1881.
- GHIL, René, *L'Œuvre. Dire du Mieux, Dire des Sangs*, Paris, Mercure de France, E. Figuière, 1889-1926.
- *Œuvre : en méthode à l'œuvre*, Paris, Vanier, 1904.
- GRANDMOUGIN, Charles, *De la terre aux étoiles*, Paris, J. Rouam, 1896.
- *Le Clair de lune à Paris*, Besançon, Dodivers, 1880.
- GRILLE, François, *Épître à l'Institut*, Paris, Ledoyen, 1853.

- GROULT DE TOURLAVILLE, F. L., *Système du monde, ou Loi universelle fondée sur l'attraction de soi-pour-soi, découverte par M. Geoffroy Saint-Hilaire. Poème en trois chants*, Paris, Ledoyen, 1840.
- GUAITA (DE), Stanislas, *Oiseaux de passage. Rimes fantastiques. Rimes d'ébène*, Paris, Berger-Levrault, 1881.
- GUÉRIN (DE), Maurice, *Œuvres complètes*, éd. Marie-Catherine Huet-Brichard, Paris, Garnier, 2012.
- GUILLEMIN, Alexandre, *Le Souvenir du ciel dans les émotions de la terre*, Paris, Pitrat, 1841.
- GUYAU, Jean-Marie, *Vers d'un philosophe*, Paris, Baillière, 1881.
- HANPOL (D'), Léo [pseud. de Jean Carmant. Autre graphie C. Léo d'Hampol], *Au clair de la lune*, Paris, Bernau, 1890.
- HARAUCOURT, Edmond, *L'Âme nue*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1885.
- *Le XIX^e siècle. Prix de poésie de l'Académie française en 1901*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1901.
- HERBLAY, Noëlle, *Étoiles d'Orient*, Paris, Le « Gotha Français », 1900.
- HOLLAIN, J***, *L'Aérostas*, Lille, Le Bigot frères, 1896.
- HOUSSAYE, Arsène, *Poésies complètes*, Paris, Victor Lecou, 1852.
- HUCHON, Alfred, *De l'immortalité de l'âme, poème*, Rouen, Bernheim et Wolf, 1873.
- HUGO, Victor, *Religions et religion*, Paris, Calmann Lévy, 1880.
- *L'Âne*, Paris, Flammarion, [1880] 1966.
- *La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu*, éd. J. Truchet, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
- *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964-1974, 3 vol.
- IZETTA, Marius, *Li Stela dau noastre Siel*, Nice, Imprimerie des Alpes-Maritimes, 1888.
- JANMOT, Louis, *Le Poème de l'âme*, Lyon, A. Vingtrinier, 1854.
- JOLY, B***, *Essais poétiques sur Dieu, l'immortalité de l'âme et ses destinées*, Paris, Didier, 1867.
- JOUFFRET, Michel, *Poèmes idéalistes*, Marseille, Éditions de la vie provençale, 1900.
- JOUNET, Albert, *L'Étoile sainte*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1884.
- JULLIEN, Bernard, *Thèses de critique et de poésie*, Paris, Hachette, 1858.
- LA GRASSERIE (DE), Raoul, *Pensées, poésies*, Paris, A. Lemerre, 1893.
- LACOMME, Octave, *Dieu dans la nature. Dissertation métaphysique en vers*, Paris, Les principaux libraires, 1896.
- LACRETELLE (DE), Henri, *Nocturnes*, Paris, Paul Masgana, 1846.
- LAFAGETTE D'ESPAIGNOL, Raoul, *De l'aube aux ténèbres (poésies diverses), 1869-1891*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1893.
- LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, Paris, Mercure de France, 1941.
- LAHAËF (DE), Nathalie, *Ode au sublime architecte de l'univers, basée sur l'étude des grandes vérités, des beautés et des merveilles de la nature*, Paris, Simonet-Delaguette, 1842.
- LAMARTINE (DE), Alphonse, *Œuvres poétiques*, éd. M.-F. Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- LAMBRY, Léon, *Crépuscules et clairs de lune*, Paris, L.-F. Hébert, 1899.
- LANDREVEY, Édouard (abbé), *Étoiles filantes, mélanges poétiques*, Toulouse, E. Privat, 1890.
- LAPAYRE DE CRUSSOL, *Dieu dans la nature, stances lyriques*, Auxerre, F. Boudin, 1855.
- LAPRADE (DE), Victor, *Œuvres poétiques*, Paris, A. Lemerre, 1878-1881.
- LARGERIS, Louis, *Les Chants du Kosmos*, Paris, Comptoir d'édition, 1890.

- LAUTRÉAMONT (COMTE DE) [Isidore Ducasse], *Les Chants de Maldoror* [in] *Œuvres complètes*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), [1869] 2009.
- LAVIGERIE, Louis, *Les Nuits bleues*, Paris, A. Lemerre, 1891.
- LAVIGNE, Fernand, *Rêves du soir, poésies*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 1897.
- LE DAIN, Alfred, *L'Humanité. Poème*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1877.
- LE FLAGUAIS, Joseph-Alphonse, *Malherbe et Laplace, ou La Fête du génie : ode*, Paris, Derache, 1847.
- LE VAVASSEUR, Gustave, *À la comète. Toast*, Alençon, Renaut de Broise, 1881.
- LECONTE, Armand, *La Vie future*, Le Mans, Librairie Universelle, 1876.
- LECONTE DE LISLE, Charles Marie, *Poèmes antiques*, [in] *Œuvres complètes*, éd. E. Pich, Paris, Honoré Champion, [1852] 2011, 6 vol.
- *Poèmes barbares*, [in] *ibid.* [1862].
- *Poèmes tragiques*, [in] *ibid.* [1884].
- *Poèmes et poésies*, Paris, Dentu, 1855.
- *Derniers Poèmes*, Paris, Lemerre, 1895.
- LECOQ, Henri, *Le Soleil couchant*, Clermont, F. Thibaud, 1870.
- LEFÈVRE, André, *L'Épopée terrestre*, Paris, Marpon, 1868.
- LEGOUIS, Lucien, *Les Portes de corne et d'ivoire*, Paris, Mercure de France, 1899.
- LEMAIRE, Josèphe [pseud. Josèphe Eriamel], *Pensées nocturnes*, Paris, Les Libraires associés, 1896.
- LEMOINE, C***, *L'Antimicroshéliologue ou le Soleil et l'Univers en miniature de M. l'abbé P. Matalène rétablis dans leur immensité réelle*, Paris, Dentu, 1854.
- LESGUILLON, Jean, *Le Télescope*, Sèvres, Cerf, 1852.
- LESUEUR, Daniel [pseud. de Jeanne Loiseau], *Rêves et visions*, Paris, Lemerre, 1889.
- LONLAY (DE), Eugène, *Fleurs de l'âme*, Paris, Alcan-Lévy, 1883.
- LORRAIN, Jean [pseud. de Paul Alexandre Martin Duval], *Modernités*, Paris, Giraud, 1885.
- LUZET, Désiré, *Nuits sereines*, Paris, Bibliothèque de l'association, 1898.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, 2 vol.
- MALLIÉ, Albert, *Les Astres témoins*, Besançon, Paul Jacquin, 1899.
- MANIN, Joseph, *À travers l'infini*, [in] *La Cosmographie de l'esprit (paradoxe philosophico-astronomique), suivi de « À travers l'infini », poème scientifique*, Paris, Bibliothèque des modernes, 1898.
- MARCHAND, Charles-Michel, *Le Soleil, poème*, Amiens, Oscar Sorel, 1878.
- MARROT, Paul, *Le Chemin du rire*, Paris, Lemerre, 1881.
- MARTONNE, Alfred, *Les Étoiles*, Paris, A. René, 1843-1846.
- MAUPAS (DE), Guy, *Étoiles de rêve*, Aisne, S. I., 1900.
- MAUVEAUX, Julien, *Les Dolents. Sonnets décadents*, Paris, L. Vanier, 1890.
- MELVIL, Francis, *Les Rimes nocturnes. Confessions d'un poète*, Royan, Aux Muses santones, 1881.
- MÉNARD, Louis, *Réveries d'un païen mystique*, Paris, A. Lemerre, 1876.
- MICHAUD, Édouard, *Jonchée*, Paris, Bibliothèque des modernes, 1894.
- MINIEAU, Dominique, *Le Progrès et la science, conseils et réflexions sur la morale et le genre humain, suivis et appuyés de maximes morales et discours satiriques de divers auteurs sur les bizarreries et les folies humaines*, Autun, Louis Duployer, 1872.
- MORIN, Joseph, *Une douzaine de sonnets (le treizième en sus)*, Chambéry, impr. de Chatelain, 1887.
- MOUTONNIER, C***, *Erreur et vérité. Concours de 1864*, Lille, impr. de L. Danel, 1866.

- MUSSET (DE), Alfred, *Poésies complètes*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1933.
- NANCEY, Alfred, *Imitation de poètes grecs contemporains*, Paris, Édouard Rouveyre, 1881.
- NÉGRIN, Émile, *Le Beau ciel de Cannes. Poésies*, Toulouse, Impr. de Vve Sens et P. Savy, 1855.
- NERVAL (DE), Gérard, *Les Chimères*, [in] *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1854] 1984, 3 vol.
- NOHUS [G. B.], *Ecce futura (Voilà l'avenir), satires sociales*, Paris, chez l'auteur, 1847.
- NOLLÉE DE NODUWEZ, Jules-Gabriel-Jean, *Chevauchées poétiques*, Paris, Plon, 1889.
- PAPE, Amand, *La Comète de 1874. Sonnet*, Avignon, A. Roux, 1874.
- PATISSIÉ, Jude, *Les Mondes. Épître à Fontenelle*, [in] *Recueils de l'Académie des Jeux floraux*, Toulouse, Douladoure-Privat, 1850.
- PÉCONTAL, Siméon, *La Divine odysée*, Paris, E. Thunot et C^{ie}, 1865.
- PENQUER, Léocadie-Auguste (née Léocadie Salaün), *À monsieur E. Caro, de l'Académie française, après la lecture de sa belle étude sur le poète positiviste Mme L. Ackermann*, Brest, Gadreau, 1874.
- PÉROT, Jean-Marie-Albert, *Science-philosophie : l'Homme et Dieu, méditations physiologiques sur l'homme, son origine et son essence. Méditations philosophiques*, Paris, J. Strauss, 1881.
- *Allégories sociales, morales et philosophiques, illustrées de douze magnifiques gravures de Claverie*, Paris, Librairie populaire, 1882.
- PERROT DE CHÉZELLES, Ernest, *Le Progrès, satire du XIX^e siècle*, Paris, Dentu, 1871.
- PETIT, Henry, *Toutes les lunes. Rimes capricieuses*, Cannes, Figère et Guignon, 1893.
- PIÉPAPE (DE), Léonce, *Réverie poétique sur Lamartine*, Besançon, impr. de Dodivers et C^{ie}, 1883.
- PIERRE, Gustave, *Les Martyrs de la Science, ode composée à la mémoire de MM. Sivel et Crocé-Spinelli, et dédiée à M. Gaston Tissandier*, Paris, Librairie universelle de A. Chérié, 1875.
- PIMODAN (DE), Gabriel, *Poésies : Lyres et clairons. Le coffret de perles noires*, Paris, Vanier, 1899.
- PIORRY, Pierre-Adolphe, *Dieu, l'âme, la nature, suivi de Fragments poétiques sur les Médecins, sur Napoléon, sur la Révolution*, Paris, J.-B. Baillière, 1854.
- PLOUCHART, Eugène, *Les Équinoxes*, Paris, Lemerre, 1898.
- POMAIROLS (DE), Charles, *La Nature et l'âme*, Paris, Lemerre, 1887.
- PORRY (DE), Eugène, *Uranie, poème mystique*, Marseille, Vve M. Olive, 1859.
- POTTIER, Paul, *Escapades poétiques*, Paris, Jules Lévy, 1887.
- PUYFONTAINE (DE), Alfred, *Nuits blanches*, Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant et C^{ie}, 1900.
- RAGOT, Louis, *Chansons philosophiques*, Alençon, Lebouc, 1888.
- RAMEAU, Jean, *La Chanson des étoiles*, Paris, P. Ollendorff, 1888.
- REIGNIER, Gabriel, *Dieu, ses preuves : poème philosophique*, Paris, Lemerre, 1877.
- RENARD, Georges, *La Poésie de la science*, Paris, Lemerre, 1879.
- RENDON, Carlos, *Les Nocturnes*, Paris, Lemerre, 1884.
- RICARD (DE), Louis-Xavier, *Les Chants de l'aube : dédiés aux jeunes filles*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.
- RICHARD, Olivier-Jules, *Miscellanées : poésies*, Rochefort, C. Thèze, 1867.
- RICHEPIN, Jean, *Les Blasphèmes*, Paris, Maurice Dreyfous, 1884.
- *Mes paradis*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894.
- RICOUART, Louis, *Les Cinq livres des Astronomiques de Marcus Manilius. Traduction en vers*, Paris, A. Picard, 1883.

- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Cervoni et A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- ROCHE, Jules, *Poèmes vécus : les Frissons, les Affres, Étoile double, Récits tragiques, la Chanson des résignés*, Paris, A. Savine, 1897.
- RODENBACH, Georges, *Le Miroir du ciel natal : poème*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1898.
- ROLLINAT, Maurice, *La Nature*, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 1882.
- ROULAND, Paul, *Au crépuscule*, Granville, J. Goachet, 1898.
- ROUSSELOT, Gustave, *Le Poème humain. Chant de force et de jeunesse*, Paris, Dentu, 1874.
- ROUSSELOT, Xavier, *L'Avenir*, Paris, Léopold Cerf, 1895.
- ROUVRAY, Étienne, *Les Poèmes de l'Irrel. Paysages psychologiques*, Paris, Lemerre, 1894.
- SAILLET (DE), Alexandre, *Ciel et terre, poésies*, Paris, Librairie de Édouard Têtu et C^{ie}, 1843.
- SAINT-AMAND, François, *La Navigation aérienne, poème*, Saint-Pierre (Île de la Réunion), Durand, 1878.
- SAMAIN, Albert, *Le Chariot d'or*, Paris, Mercure de France, 1901.
- SARLIN, Eugène, *À travers les étoiles : sonnets*, Paris, Ducrocq, 1897.
- SCHALLER, Émile-Adolphe, *Rêves et nuits*, Besançon, G. Rambaud, 1887.
- SCHURÉ, Édouard, *La Vie mystique*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1894.
- SECOND, Henri, *À travers les nuages : poésies*, Paris, M. Second, 1893.
- SILVESTRE, Armand, *Le Chemin des étoiles (1882-1885)*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1885.
- SOUBISE, Camille, *Les Lunes bleues*, Paris, Meuriot DL, 1892.
- SOUMET, Alexandre, *La Divine épopée*, Paris, H.-L. Delloye, 1841.
- SPADARO, Marine, *Essais timides*, Saumur, L. Picard, 1899.
- SPINELLI, Antonio, *Les Symphonies de la nuit*, Paris, Sauvaître, 1895.
- STRADA (DE), Jules, *L'Épopée humaine : la mort des dieux*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1866.
- SULLY PRUDHOMME, René-François, *Œuvres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1909.
- SULZER, Henri, *Le Progrès, poème ; poèmes divers (1871-1873)*, Havre, Santallier, 1873.
- TACONNET, Mario, *La Science*, Paris, Lemerre, 1878.
- TAILHADE, Laurent, *Vers l'infini, ode couronnée aux Jeux floraux*, Tarbes, T. Telmon, 1874.
- *Les Jardins des rêves*, Paris, Lemerre, 1880.
- TEULET, Edmond, *Fleurs d'ignorance*, Paris, Librairie littéraire et commerciale, 1886.
- THALASSO, Adolphe, *Jours de Soleil*, Paris, Lemerre, 1886.
- *Nuits blanches, poésies*, Paris, Lemerre, 1886.
- THIERS, Henri, *La Poésie de la science au XIX^e siècle, poème*, Lyon, impr. du Salut Public, 1879.
- *Héliopolis*, Lyon, Mougine-Rusand, 1895.
- TREMBLAY, Achille, *M. Soleil et Madame la Lune : allégorie*, Paris, impr. Brenner frères, 1869.
- TRIAIRE-DUMAS, Sophie, *La Création du monde, suivie du Déluge et de diverses pièces*, Nîmes, Vve Gaude, 1841.
- TURQUÉTY, Édouard, *Amour et foi, poésie catholique. Hymnes sacrées*, Paris, Sagnier et Bray, [1833] 1846.
- ULLMANN, Constantin, *Sensations*, Paris, Léon Vanier, 1895.
- VALÉRIEN, Noël, *Les Humanitaires, poésies nouvelles*, Paris, Bibliothèque générale des concours littéraires et artistiques de Paris, 1875.
- VAN ZÉPHIR, *La Pétomanie. Poème réaliste*, Marseille, Doucet, 1893.

- VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens*, [in] *Œuvres poétiques complètes*, éd. J. Borel et Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1866] 1992.
- VERNIER, Valéry, *Aline. Les filles de Minuit*, Paris, Charpentier, [1857] 1877.
- *L'Étrange voyage. Dans les autres mondes*, Paris, E. Dentu, 1883.
- VIAU-LAURENCE, Paul, *Phæbé. À madame I. de Laporte*, Poitiers, Blais et Roy, 1903.
- VIGNY (DE), Alfred, *Œuvres complètes*, éd. F. Germain et A. Jarry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, 2 vol.
- VILLENEUVE, Lucien, *Les Dieux, poèmes évolutionnistes*, Paris, A. Lemerre, 1901.
- VINCENT, Franck, *Les Genèses, le cycle évolutif, livre-préface*, Melle, E. Goussard, 1893.
- VOITELAIN, Louis, *Quelques œuvres politiques de Louis Voitelain*, Paris, La Librairie illustrée, 1881.
- YÉBEL, André, *Les Chants de la nuit*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1893.

2. Œuvres littéraires associées

- ACKERMANN, Louise, *Pensées d'une solitaire, précédées d'une autobiographie*, Paris, Lemerre, 1882.
- *Ma vie*, Paris, Lemerre, 1885.
- ANONYME, (Pseudo-Orphée), *Hymnes orphiques*, trad. C.-M. Leconte de Lisle, Paris, Lemerre, 1869.
- ALLORGE, Henri, *L'Âme géométrique*, Paris, Plon-Nourrit, 1906.
- AUBIGNÉ (D'), Théodore Agrippa, *Les Tragiques*, Paris, Librairie des Bibliophiles, [1615] 1872 ; éd. F. Lestringant, Paris, Gallimard, 1995.
- BALZAC (DE), Honoré, *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- BOITARD, Pierre, *Études astronomiques*, [in] *Musée des familles. Lectures du soir*, Paris, 1838, n° 5.
- CATULLE, *Poésies*, n° 51, trad. G. Lafaye, revue par S. Viarre et J.-P. Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
- CHÉNIER, André, *Œuvres complètes*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- CHÊNEDOLLÉ, Charles-Julien, *Le Génie de l'homme : poème*, Paris, H. Nicolle, 1807.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien, *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune*, Paris, Flammarion, [1657] 1970.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, trad. F. R. de Lamennais, Paris, Flammarion, 1910.
- DARU (DE), Pierre, *L'Astronomie, poème en six chants*, Paris, Firmin-Didot frères, 1830.
- DEFONTENAY, Charlemagne-Ischir, *Star ou Ψ de Cassiopée. Histoire merveilleuse de l'un des mondes de l'espace ; nature singulière, coutumes, voyages, littérature starienne*, Paris, Ledoyen, 1854.
- DELILLE, Jacques, *Les Trois règnes de la Nature*, Paris, H. Nicolle, 1808.
- DRIOU, Alfred, *Aventures d'un aéronaute parisien dans les mondes inconnus, à travers les soleils, les étoiles, les planètes, leurs satellites et les comètes. Croquis des phénomènes et des beautés de la nature*, Limoges, Ch. Barbou, 1856.
- DU BARTAS, Guillaume, *La Sepmaine : texte de 1581*, Paris, J. Février, 1578.
- DUMERSAN, Théophile, SÉGUR, Noël (éd.), *Chansons nationales et populaires de France, accompagnées de notes historiques et littéraires*, Paris, Garnier frères, 1866.

- DUVERNE, Félix, *Le Ballon de l'État, satire héroïque*, Paris, chez les marchands de Journaux, 1870.
- ERWIN (D'), Emma (pseud. de Sabine de Comberousse), *Pluie et soleil*, Paris, J. H. Truchy, 1870.
- ESMÉNARD, Joseph, *La Navigation*, Paris, Guiguet et Michaud, 1801.
- FABRE, Jean-Henri, *Poésies françaises et provençales, recueillies en édition avec musique de l'auteur*, Paris, Delagrave, 1925.
- FLAMMARION, Camille, *Récits de l'infini : Lumen, histoire d'une comète*, Paris, Didier, 1873.
- *Uranie*, Paris, Marpon, 1891.
- *Clairs de Lune*, Paris, E. Flammarion, 1894.
- *La Fin du monde*, Paris, E. Flammarion, 1894.
- *Stella*, Paris, E. Flammarion, 1897.
- *Mémoires biographiques et philosophiques d'un astronome*, Paris, E. Flammarion, 1912.
- FONTANES (DE), Louis, *Œuvres de M. de Fontanes : recueillies pour la première fois et complétées d'après les manuscrits originaux*, Paris, L. Hachette, 1839.
- GAUTIER, Théophile, *Les Jeunes-France : romans goguenards. Suivis de Contes humoristiques*, Paris, Charpentier, [1833] 1873.
- GOETHE (VON), Johann Wolfgang, *Faust*, éd. D. Astor, trad. G. de Nerval, Paris, Gallimard, [1808] 2002.
- GRANDMOUGIN, Charles, *La Fin du monde*, Paris, G. Weil, 1881.
- GUÉGUEN, Pierre, *Jeux cosmiques, poèmes*, Paris, J. O. Foucarde, 1929.
- HARAUCOURT, Edmond, *L'Effort*, Paris, Bibliophiles contemporains, 1894.
- HÉSIODE, *Théogonie ; Le Bouclier d'Héraclès ; Les Travaux et les jours*, éd. Y. Germain, trad. C.-M. Leconte de Lisle, Clermont-Ferrand, éd. Paleo, 2007.
- *La Théogonie*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1869.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Contes fantastiques*, trad. La Bédollière, Paris, G. Barbe, 1856.
- *Le Chat Murr*, trad. A. Béguin, Paris, Gallimard, 1943.
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, éd. M. Allem, Paris, « Bibliothèque de la pléiade », [1862] 1951.
- *Œuvres complètes, Actes et Paroles*, Paris, Hetzel, 1882.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Flammarion, [1884] 2004.
- LEMERCIER, Népomucène-Louis, *L'Atlantide ou théogonie newtonienne : poème en six chants*, Paris, Pichard, 1812.
- LUCRÈCE, *De la nature*, trad. A. Ernout, édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- *De la nature des choses, livre premier*, trad. F.-R. Sully Prudhomme, Paris, Lemerre, 1869.
- MACPHERSON, James, *Poésies gaéliques en vers français*, trad. P. Baour-Lormian, Paris, P. Didot l'aîné an IX/1801.
- MAETERLINCK, Maurice, *La Vie des Abeilles*, Angoulême, Abeille et Castor, [1901] 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance (1862-1871)*, éd. H. Mondor et J.-P. Richard, Paris, Gallimard, 1959.
- *Correspondance complète (1862-1871), suivie de Lettres sur la poésie (1872-1898), avec des lettres inédites*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2009.
- MAUPASSANT (DE), Guy, *La Vie errante*, Paris, P. Ollendorff, 1890.
- MERCIER, Louis-Sébastien, *Satire contre les astronomes*, Paris, Terrelonge, 1803.
- MESNIER, Germain, *Corbeille poétique, ou Rêves de jour et rêves de nuit, œuvre inédite*, Paris, chez l'auteur, 1879.
- MILTON, John, *Le Paradis perdu*, trad. F.-R. Chateaubriand, Paris, Belin, [1667] 1990.

- MUSSET (DE), Alfred, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, [1836] 1840.
- NERVAL, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, [in] *Œuvres complètes*, éd. A. Béguin et J. Richer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1855] 1952, vol. 1.
- NOVALIS [Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg], *Hymnes à la nuit [Ymnen an die Nacht]*, Paris, Aubier/Montaigne, [1800] 1943.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. J.-P. Néraudau, Paris, Gallimard, 1992.
- PALINGÈNE [Pier-Angelo Manzolli], *Le Zodiaque de la vie (Zodiacus Vitae)*, éd. et trad. J. Chomarat, Genève, Droz, [1534] 1996.
- POE, Edgar Allan, *Eurêka*, éd. J.-L. Schefer, trad. C. Baudelaire, Paris, Conard, [1848] [trad. 1864] 1990.
- *Histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1869.
- QUENEAU, Raymond, *Petite cosmogonie portative*, Paris, Gallimard, 1950.
- QUINET, Edgar, *Ahasvérus*, Paris, Guillot, 1834.
- RABELAIS, François, *Les Cinq livres*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- RICARD, Dominique (abbé), *La Sphère, poème en huit chants*, Paris, Le Clère, 1796.
- RONSDARD (DE), Pierre, *Les Hymnes de 1555 ; Le Second livre des Hymnes de 1556*, Paris, Didier/Nizet, 1984.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Flammarion, [1782] 2012.
- SUPERVIELLE, Jules, *À la nuit*, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1947.
- TÊTARD, Jean, *Système du monde, ou Théorie solaire par l'électricité. Philosophie naturelle, poème*, Paris, Hippolyte Tillaud, 1830.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres Complètes*, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VARLET, Théo, « *Ad astra* » et autres poèmes (1926-1928), Paris, A. Messein, 1929.
- VERNE, Jules, *De la terre à la lune ; suivi de Autour de la Lune*, éd. Simone Vierne, Paris, Garnier-Flammarion, [1865] 2010.
- *La Chasse au météore*, éd. O. Dumas, Paris, Gallimard, [1908] 2004.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (DE), Auguste, *Isis*, Paris, Dentu, 1862.
- *L'Ève future*, Paris, M. de Brunhoff, 1886.
- VIRGILE, *Les Géorgiques*, trad. J. Delille, Paris, Didot, [1770] an XI (1803).
- *Les Géorgiques, trad. en vers français par A. Cournand, avec le texte latin à côté, accompagné de notes relatives à l'astronomie, à la géographie, à l'histoire, à la mythologie et à la poésie*, Paris, Bernard, 1805.
- *Les Géorgiques et les Bucoliques de Virgile, traduites en vers français par M. F. Bardi de Fourtou*, Paris, Garnier frères, 1877.
- VOLTAIRE, « *Épître à Madame du Châtelet sur la philosophie de Newton* », *Éléments de la philosophie de Neuton [sic]*, Londres, Prault, 1738.
- *Micromégas*, [in] *Romans et Contes*, Paris, Gallimard, [1752] 2011.
- *Les Cabales*, Londres, éditeur inconnu, 1772.
- WHITMAN, Walt, *J'ai entendu le savant astronome*, trad. A. Krief, Paris, Gallimard-Jeunesse, 2006.
- YOUNG, Edward, *Les Nuits*, trad. P. Le Tourneur, Paris, Lejay, 1769.
- *Divers extraits des nuits, mis en vers par E. Beauvallet*, Paris, chez l'auteur, 1852.

3. Études littéraires (XVIII^e-XIX^e siècles)

- BARBEY D'AURÉVILLY, Jules, *Les Œuvres et les hommes*, Genève, Slatkine reprints, [1860-1902] 1968.
- BARBIER, Antoine-Alexandre, DES ESSARTS (LE MOYNE), Nicolas Toussaint, *Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût*, Paris, Duminiil-Lesueur, 1808-1810.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique*, [in] *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, vol. 2.
- *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, [in] *ibid.*
- BEAUNIER, André, *La Poésie nouvelle*, Paris, Société du Mercure de France, 1902.
- BLUM, André, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, Jouve, [1789-1795], 1916.
- BONALD (DE), Louis, « Sur la guerre des sciences et des lettres », *Œuvres complètes*, J.-P. Migne, 1859-1864.
- BRÉAL, Michel, *Leçons de mots ou Les mots latins groupés d'après le sens et l'étymologie*, Paris, Hachette, 1881.
- BRUNET, Pierre-Gustave, *Les Fous littéraires : essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc.*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1880.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Symbolisme contemporain », *La Revue des deux mondes*, mars 1891, p. 681-692.
- CAPELLE, Pierre A., *Nouvelle encyclopédie poétique*, Paris, A. Payen, 1830.
- CARO, Elme, « La poésie philosophique dans les nouvelles écoles », *Revue des deux mondes*, mai 1874, p. 241-262.
- « La Philosophie de Goethe », *Revue des deux mondes*, vol. 62, 1866, p. 386-422.
- DARU (DE), Pierre, *Observations critiques sur l'ouvrage intitulé : Le Génie du Christianisme, par M. de Chateaubriand pour faire suite au Tableau de la littérature française, par M. J. de Chenier*, Paris, Maradan, 1817.
- DELEPIERRE, Octave, *Études bio-bibliographiques sur les fous littéraires*, London, C. Whittingham, 1856-1857.
- DOUMIC, René, « La poésie nouvelle », *Revue des deux mondes*, juillet 1895, p. 925-936.
- DUPRAY, Paul, « Revue littéraire », *La Revue diplomatique : politique, littérature, finances, commerce international*, dir. A. Meulemans, Paris, n° 11 – 14^e année, 12 mars 1892, p. 8-9.
- FELLENS, Jean-Baptiste, *Manuel poétique et littéraire, ou Modèles et principes de tous les genres de composition en vers*, Paris, Librairie encyclopédique de Roret, 1838.
- GARCIN DE TASSY, Joseph Héliodore, *La Poésie philosophique et religieuse chez les Persans. Le Langage des oiseaux*, Paris, B. Duprat, 1864.
- GARSOU, Jules, *Les Créateurs de la légende napoléonienne : Barthélemy et Méry*, Paris, Hayez, 1899.
- GAUTIER, Théophile, *Portraits contemporains : littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1874.
- *Histoire du romantisme*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1874.
- GHIL, René, *Les Dates et les œuvres : symbolisme et poésie scientifique*, éd. J.-P. Bobillot, Grenoble, Ellug, [1922] 2008.
- *De la poésie scientifique et autres écrits*, éd. J.-P. Bobinot, Grenoble, ELLUG, [1909] 2008.
- *La Tradition de poésie scientifique*, Paris, Société Littéraire de France, 1920.

- *Traité du verbe : états successifs : 1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904*, éd. T. Goruppi, Paris, A.-G. Nizet, 1978.
- GUYAU, Jean-Marie, « Un problème d'esthétique. L'antagonisme de l'art et de la science », *Revue des deux mondes*, nov. 1883, p. 356-364.
- *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Félix Alcan, 1884.
- HERDER (VON), Johann Gottfried, *Histoire de la poésie des Hébreux*, trad. M^{me} la B^{ne} A. de Carlowitz, Paris, Didier, 1845.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891.
- JANSSEN, Jules, *Science et poésie, extrait du Bulletin astronomique de France (décembre 1902)*, Paris, Hôtel des sociétés savantes, 1902.
- JOLY, Nicolas, *De l'étude de la nature physique, et spécialement des sciences naturelles dans leurs rapports avec la poésie*, discours prononcé à l'ouverture de la séance publique de l'Académie royale des Sciences de Toulouse du 30 mai 1847.
- LA BÉDOLLIÈRE (DE), Émile, *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, L. Curmer, 1840-1841.
- LA GOURNERIE (DE), Eugène, *La Science en vers*, Nantes, chez Vincent Forest et Émile Grimaud, 1876.
- LAMARTINE (DE), Alphonse, *Cours familier de littérature*, Paris, chez l'auteur, 1856-1869.
- LARROUMET, Gustave, « L'art réaliste et la critique », *La Revue des deux mondes*, novembre 1892, p. 802-842.
- LOUANDRE, Charles, « Statistique littéraire. La poésie depuis 1830 », *Revue des deux mondes*, vol. 30, première série, 1842, p. 972-1002.
- MARMONTEL, Jean-François, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763.
- MARTIN, Nicolas, *Les Poètes contemporains de l'Allemagne*, Paris, Jules Renouart et C^{ie}, 1846.
- MENDÈS, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900 : rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts ; précédé de Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France ; suivi d'un Dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris, E. Fasquelle, 1903.
- MICHAUT, Narcisse, *La Lune, étude psychologique et littéraire*, Paris, Berger-Levrault et C^{ie}, 1874.
- *La Lune et M. Sarcey, ou les Dangers de la précipitation*, Paris, Berger-Levrault, 1874.
- MONNIER, Marc, « Contes de nourrice de la Sicile », *Revue des deux mondes*, juillet 1875, p. 827-862.
- MONTAGNON, F*** (abbé), *Littérature et genres littéraires : poésie et prose*, Lyon, E. Vitte, 1897.
- NERVAL (DE), Gérard *Les Illuminés*, [in] *Œuvres complètes*, éd. A. Béguin et J. Richer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1852] 1978, vol. 2.
- NODIER, Charles, *Bibliographie des fous de quelques livres excentriques*, Paris, Techener, 1835.
- PATIN, M., « La poésie didactique à ses différents âges », *Revue des deux mondes*, vol. 21, nouvelle série, 1848, p. 715-736.
- PAUTHIER, Guillaume, *Les Livres sacrés de l'Orient*, Orléans, H. Herluison, 1857.
- ROCH, Eugène, *Petite encyclopédie poétique des sciences, ou Recueil des morceaux de poésie les plus remarquables qui ont apporté à l'astronomie, la géographie, la zoologie, la botanique, la mythologie, la physique, etc.*, vol. « Astronomie », Paris, Delangle frères, 1827.
- SAINT-RENÉ TAILLANDIER, « L'état de la poésie en Allemagne », *Revue des deux mondes*, 1843, vol. 4, p. 434-465.
- « La poésie philosophique en Allemagne », *Revue des deux mondes*, 1844, vol. 8, p. 582-600.

- « La poésie et les poètes en 1865 », *Revue des deux mondes*, 1865, vol. 58, p. 605-639.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, 1851-1862.
- *Les Nouveaux lundis*, Paris, Calmann Lévy, 1883-1886.
- STAËL (DE), Germaine, *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1810.
- SULLY PRUDHOMME, René-François, *Testament poétique*, Paris, Lemerre, 1901.
- VALSON, Alphonse, *Du sentiment de l'idéal et de la poésie dans la science et chez les savants. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, lu en séance publique le 19 décembre 1882*, Lyon, Association typographique, 1883.
- VIALLET, C.-Paul, *La Poésie de Pascal*, Grenoble, F. Allier, 1897.
- VIENNET, Jean-Pons-Guillaume, *Notice sur M. P. Daru*, Paris, Firmin-Didot frères, 1853.
- VILLENEUVE-FLAYOSC (DE), Hippolyte, *La Poésie de la science, lecture faite par M. le comte de H. de Villeneuve-Flayosc*, Marseille, impr. de Barlatier-Feissat, 1873.
- ZOLA, Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Flammarion, [1880] 2006.

4. Études et traités scientifiques (XVIII^e-XIX^e siècles)

- AMPÈRE, André-Marie, *Essai sur la philosophie des sciences, ou, Exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines*, Bruxelles, Culture et civilisation, [1834] 1966.
- BERTHELOT, Maurice, *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Daubrée*, Paris, Institut de France, 1904.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Œuvres complètes*, Paris, A. Le Vavasseur, 1884-1886.
- CROULLEBOIS, Marcel, *Un tableau scientifique de la nature, par M. le professeur à la faculté de Besançon. Discours prononcé à la séance solennelle de rentrée des Facultés le 19 décembre 1882*, Besançon, Ch. Marion, Morel et C^{ie}, 1883.
- DESPAUX, Arsène, *Cause des énergies attractives. Magnétisme, électricité, gravitation*, Paris, F. Alcan, 1902.
- FOURIER, Jean-Baptiste-Joseph, *Éloge historique de M. le Marquis de Laplace, prononcé dans la séance publique de l'Académie royale des sciences, le 15 juin 1829*, Paris, Didot, 1829.
- HELMHOLTZ (VON), Hermann, *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, trad. M. G. Guérout et M. Wolff, Paris, V. Masson & fils, 1868-1874.
- LAPLACE (DE), Pierre Simon, *Exposition du système du monde*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, [1795] 2009.
- LAVEZZARI, Joseph, *Nouvelle cosmologie raisonnée*, Paris, Blondeau, 1842.
- MAUPERTUIS (MOREAU DE), Pierre Louis, *Essai de cosmologie, [in] Essai de cosmologie ; Système de la nature ; Réponse aux objections de M. Diderot*, éd. F. Azouvi, Paris, Vrin, [1750] 1984.
- MAURY, Alfred, *La Terre et l'Homme, ou Aperçu historique de géologie, de géographie et d'ethnologie générales, pour servir d'introduction à l'histoire universelle*, Paris, Hachette, [1857] 1877.
- MOIGNO, François (abbé), *Traité de télégraphie électrique*, Paris, A. Franck, 1852.
- *Sur la force de combinaison des atomes*, Paris, E. Giraud, 1866.
- *Leçons de mécanique analytique*, Paris, Gauthier-Villars, 1868.
- MOLESCHOTT, Jacques-Joseph, *La Circulation de la vie*, Paris, Baillière, 1866.
- MOREAU DE TOURS, Jacques-Joseph, *Du Haschisch et de l'aliénation mentale : étude psychologique*, Paris, Fortin Masson, 1845.

- NEWTON, Isaac, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, trad. Mme la marquise du Châtelet, Paris, Desaint et Saillant, 1759.
- SECCHI, Angelo, *L'Unité des forces physiques. Essai de philosophie naturelle*, trad. Dr. Deleschamps, Paris, F. Savy, 1869.
- *Les Étoiles. Essai d'astronomie sidérale*, Paris, Librairie Gerber Baillièrre et C^{ie}, 1879.
- TISSANDIER, Gaston, *La Navigation aérienne, l'aviation et la direction des aérostats dans les temps anciens et modernes*, Paris, Hachette, 1886.
- VOLTAIRE, *Éléments de la philosophie de Neuton [sic]*, Londres, Prault, 1738.

5. Ouvrages de vulgarisation astronomique (XVIII^e-XIX^e siècles)

- ALGAROTTI, Francesco, *Le Newtonianisme pour les Dames ou Entretiens sur la Lumière, sur les Couleurs et sur l'Attraction*, trad. L.-A. Du Perron de Castera, Paris, 1738.
- ARAGO, François, *Astronomie populaire*, Paris, Gide et J. Baudry, 1854-1857, 4 vol.
- BAILLY, Étienne-Marin, *Manuel d'astronomie, ou Traité élémentaire de cette science d'après l'état actuel de nos connaissances*, Paris, Roret, 1825.
- BAILLY, Jean-Sylvain, *Histoire de l'astronomie ancienne depuis son origine jusqu'à l'établissement de l'école d'Alexandrie*, Paris, de Bure, [1775] 1785.
- *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de 1730*, Paris, de Bure, [1779] 1785.
- COMTE, Auguste, *Traité philosophique d'astronomie populaire*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1844.
- DELAMBRE, Jean Baptiste Joseph, *Histoire de l'astronomie ancienne*, Paris, Courcier, 1817.
- *Histoire de l'astronomie moderne*, Londres, Johnson, 1821.
- FAYE, Henri, *Sur l'origine du monde. Théories cosmogoniques des Anciens et des Modernes*, Paris, Gauthier-Villars, 1885.
- FLAMMARION, Camille, *Astronomie populaire : description générale du ciel*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1880.
- *La Pluralité des mondes habités : étude où l'on expose les conditions d'habitabilité des terres célestes discutées au point de vue de l'astronomie, de la physiologie et de la philosophie naturelle*, Paris, Didier et C^{ie}, 1864 [1862].
- *Les Mondes imaginaires et les mondes réels. Voyage pittoresque dans le ciel, et revue critique des théories humaines, scientifiques et romanesques, anciennes et modernes, sur les habitants des astres*, Paris, Didier et C^{ie}, 1865.
- *Les Merveilles célestes, lectures du soir*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1865.
- *Contemplations scientifiques*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1870.
- *Les Étoiles et les curiosités du ciel : description complète du ciel visible à l'œil nu et de tous les objets célestes faciles à observer, supplément de « L'Astronomie populaire »*, Paris, Marpon et Flammarion, 1882.
- *Qu'est-ce que le ciel ?* Paris, Marpon et Flammarion, 1892.
- FONTENELLE (LE BOVIER DE), Bernard, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Paris, Leroy, [1686] 1820.
- GUILLEMIN, Amédée, *Le Ciel : notions d'astronomie, à l'usage des gens du monde et de la jeunesse*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1864.
- *La Terre et le ciel*, Paris, Hachette, 1893.

- HERSCHEL, John F. W., *Nouveau manuel complet d'astronomie, ou Traité élémentaire de cette science*, trad. A. D. Vergnaud, Paris, Roret, 1853.
- HUMBOLDT (DE), Alexandre, *Cosmos, essai d'une description physique du monde*, éd. J. Grange, Paris, Utz, [1846] 2000.
- LALANDE (DE), Joseph Jérôme, *Astronomie des dames*, Vannes, Burillier, [1785] 1996.
- LÉVY, Albert, *Le Pays des étoiles*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1889.
- PLUCHE, Antoine, *Le Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à piquer la curiosité de la jeunesse et à lui former l'esprit. La Terre et ses productions naturelles*, Bar-le-Duc, impr. des Célestins, [1732] 1875.
- SAGERET, Jules, *Le Système du monde, des Chaldéens à Newton*, Paris, Félix Alcan, 1913.
- VOLTAIRE, *Éléments de la philosophie de Neuton, mis à la portée de tout le monde*, Amsterdam, Étienne Ledet et C^{ie}, 1738.

6. Essais philosophiques (XVI^e-XIX^e siècles)

- ANONYME, *Rôle des sciences dans la haute éducation intellectuelle*, Paris, Jules Vic, 1880.
- *La Clef des songes, rêves et visions, augmentée de l'art de deviner l'avenir par tous les moyens en usage parmi les peuples anciens et modernes, d'après les théories des plus subtils docteurs du monde*, Paris, Locard et Davi, 1842.
- BALLANCHE, Pierre-Simon, *Orphée*, [in] *Essais de palingénésie sociale*, Paris, Jules Didot aîné, vol. 2, 1829.
- BARTHEZ, Jean-Paul, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, Paris, Léopold Colin, 1807.
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Études de la nature*, éd. C. Duflo, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, [1784] 2007.
- *Harmonies de la nature*, éd. Louis-Aimé Martin, Paris, Méquignon-Marvis, 1791 [1815].
- BLANQUI, Auguste, *L'Éternité par les astres*, Paris, G. Baillièrre, 1872.
- BONNET, Charles, *La Palingénésie philosophique*, Genève, Philibert et Chirol, 1769.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Discours sur l'Histoire universelle*, éd. J. Truchet, Paris, Garnier-Flammarion, [1681] 1966
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, [1883] 1993.
- BOUTROU, Émile, *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, Paris, Flammarion, 1908.
- BRÉAL, Michel, *Mélanges de mythologie et de linguistique*, Paris, Hachette, 1877.
- BRESSON, Léopold, *Idées modernes. Cosmologie – Sociologie*, Paris, Reinwald, 1888.
- BRUCK, P***, *L'univers visible*, Besançon, P. Jaquin, 1892.
- BÜCHNER, Ludwig, *Force et matière : études populaires d'histoire et de philosophie naturelles*, Paris, Reinwald, 1869.
- CARO, Elme, « L'idée de Dieu dans une jeune école. M. Renan et M. Taine », *Athenaeum français*, juin-juillet 1857, vol. 32, p. 209-250.
- « La maladie du pessimisme au XIX^e siècle », *Revue des deux mondes*, Paris, nov. et déc. 1877, p. 241-268 ; mai 1878, p. 321-352.
- *L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, Paris, L. Hachette, 1864.
- CAUCHY, Augustin-Louis, *Éducation de l'enfant de l'Europe. Quelques mots adressés aux hommes de bon sens et de bonne foi*, Montpellier, A. Séguin, 1833.
- CHATEAUBRIAND (DE), François-René, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1797/1802] 1978.

- CICERON, *De natura deorum*, [in] *Œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1969.
- COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive*, Paris, Bachelier, 1835-1842, 6 vol.
- *Discours sur l'esprit positif*, Paris, Carilian-Gœury et V. Dalmont, 1844.
- *Calendrier positiviste*, Fontfroide, Fata Morgana, [1849] 1993.
- *Catéchisme positiviste, ou Sommaire exposition de la religion universelle*, Paris, Lagarrigue, [1852] 1891 / éd. F. Dupin, Paris, Éditions du Sandre, 2009.
- *Système de politique positive, ou Traité de sociologie, instituant la Religion de l'Humanité*, Paris, chez l'auteur, août 1854.
- *Principes de philosophie positive*, éd. Emile Littré, Paris, J.-B. Baillièrre et fils, 1868.
- COUSIN, Victor, *Du Vrai, du beau et du bien*, Paris, Didier, 1853.
- *Histoire générale de la philosophie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Didier, 1863.
- DAUDET, Léon, *Le Stupide XIX^e siècle : exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis cent trente ans, 1789-1919*, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1922.
- DEKYTSPOTTER, Émile, *Le Petit livre de la Science ou le langage logique des lettres*, Hazebrouck, impr. de A. David, 1869.
- DENIZET, Jules, *Les Mensonges de la science et le musée rétrospectif de Saint-Germain*, Paris, Librairie du Petit Journal, 1868.
- DUPONT, Pierre, « La philosophie physique. La métaphysique scientifique », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Toulouse, 1920, n^o 1, p. 189-305.
- FAGET (DE), Adolphe Laurent, « Le spiritisme et la presse », *Le Progrès spirite. Organe de la Fédération spirite universelle*, Paris, 20 août 1899, p. 121-125.
- FAGUET, Émile, « Ernest Hæckel. – La religion de la science », octobre 1897, [in] *Propos littéraires*, 4^e série, 1907.
- FELLENS, Jean-Baptiste, *Le Panthéisme, principes de la morale universelle*, Paris, Lachaud, 1873.
- FIGUIER, Louis, *Le Lendemain de la mort ou la vie future selon la science*, Paris, L. Hachette, 1871.
- FLAMMARION, Camille, *Dieu dans la nature*, Paris, Didier et C^{ie}, [1867] 1869.
- « Discours prononcé sur la tombe d'Allan Kardec », *Revue Spirite*, juin 1869.
- *Les Forces naturelles inconnues*, Paris, Flammarion, 1907.
- FOUCHER DE CAREIL, Louis-Alexandre, *Hegel et Schopenhauer : études sur la philosophie allemande moderne depuis Kant jusqu'à nos jours*, Paris, Hachette, 1862.
- FOURIER, Charles, *Théorie de l'unité universelle*, [in] *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, [1822] 1971
- *Théorie de l'unité universelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- GALILÉE, « Lettre de Galilée à Christine de Lorraine, Grande-Duchesse de Toscane (1615) », traduction et commentaire de F. Russo, *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1964, vol. 17, n^o 4, p. 331-368.
- [Il Saggiatore] *L'Essayeur*, trad. C. Chauviré, Paris, Les Belles-Lettres, [1623] 1980.
- GARCIN DE TASSY, Joseph Héliodore, *La Poésie philosophique et religieuse chez les Persans. Le Langage des oiseaux*, Paris, B. Duprat, 1864.
- GASC DESFOSSÉ, Édouard, *Réponses aux questions sur l'histoire de la philosophie*, Paris, Croville-Morant et Foucart, 1887.
- GERBET, Philippe (abbé), *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Louvain, 1832.

- GERMA, Auguste, *Métaphysique et mysticisme, philosophie spiritualiste, historique, scientifique, morale, religieuse, céleste et terrestre, humaine et divine, physique et intellectuelle, naturelle et surnaturelle. Analyse de la vie éternelle et universelle. Règne de Dieu par ses sublimes enseignements et par ses bons conseils partant de haut vers le bas. Religion, symbole et trinité, par l'auteur du germanisme*, Chauvin & fils, Toulouse, 1872.
- GINDRE DE MANCY, Clément, « La philosophie hégélienne en France. Une théologie nouvelle », *Revue européenne*, janv. 1860, vol. 7, p. 26-57.
- GOBLET D'ALVIELLA, Eugène, *À propos d'une récente controverse sur la banqueroute de la science*, Bruxelles, Weissenbruch, 1895.
- GOSCHLER, Isidore, *Du Panthéisme, thèse de philosophie présentée à la Faculté des lettres de Strasbourg*, Strasbourg, G. Silbermann, 1839.
- GRATRY, Joseph (abbé), *Les Sources*, Paris, Téqui, [1861-1862] 1898.
- GRESLEZ, A***, « Aux lecteurs de l'Anti-matérialisme », *L'Anti-matérialiste : organe du mouvement religieux libéral et du spiritualisme moderne*, Nantes, 23 janvier 1884.
- GUAITA (DE), Stanislas, *Essais de sciences maudites*, Paris, G. Carré, 1886.
- GUYAU, Jean-Marie, *L'Irréligion de l'avenir : étude sociologique*, Paris, Félix Alcan, 1887.
- HARTMANN (DE), Édouard, *Philosophie de l'inconscience. Métaphysique de l'inconscient*, trad. D. Nolen, Paris, G. Baillière, [1869] 1877.
- HOLBACH (D'), Paul Henri Dietrich, *Le Bon sens, ou Idées naturelles opposées aux idées surnaturelles*, Londres, 1772, édition non précisée.
- HUGO, Victor, *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, Paris, Gallimard, 2014.
 ——— *Correspondance. Nouvelle édition augmentée*, Arvensa éditions [en ligne], 2014.
 ——— *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985.
- JANET, Paul, *Principes de métaphysique et de psychologie : leçons professées à la Faculté des lettres de Paris, 1888-1894*, Paris, Delagrave, 1897, 2 vol.
 ——— « Une nouvelle phase de la philosophie spiritualiste », *Revue des deux mondes*, 2^e période, vol. 108, 15 nov. 1873, p. 363-388.
- KANT, Emmanuel, *Essai sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. M. Veyland, Paris, Dentu, 1823.
 ——— *Œuvres complètes*, trad. A. J.-L. Delamarre et F. Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
- KARDEC, Allan, *Le Livre des esprits, contenant les principes de la doctrine spirite sur la nature des esprits, leurs manifestations et leurs rapports avec les hommes ; les lois morales, la vie présente, la vie future, et l'avenir de l'humanité*, Paris, Didier et C^{ie}, [1857] 1862.
- KERATRY (DE), Auguste Hilarion, *Examen philosophique des « Considérations sur le sentiment du sublime et du beau, dans le rapport des caractères, des tempéraments, des sexes, des climats et des religions »*, d'Emmanuel Kant, Paris, Bossange frères, 1823.
- KRAUSE, Karl. C. F., *Le Système de la philosophie : la théorie de la science*, trad. Lucien Buys, Leipzig, Otto Schulze, 1892.
- LABAT, Jean-Baptiste, *Les Nombres appliqués à la science musicale*, Bordeaux, G. Gounouillou, 1861.
- LAMENNAIS (DE), Félicité Robert, *Mélanges catholiques, extraits de l'Avenir*, Paris, Agence générale pour la défense de la liberté religieuse, 1831, 2 vol.
- LA GOURNERIE (DE), Eugène, *La Science en vers*, Nantes, V. Forest et É. Grimaud, 1876.
- LAUGEL, Auguste, *Les Problèmes de la nature*, Paris, G. Baillière, 1864.
- LÈBRE, Adolphe, « Crise actuelle de la philosophie allemande », [in] *Revue des deux mondes*, vol. 1, 1843, p. 5-12.

- LECOUTURIER, Henri, *La Cosmosophie, ou le socialisme universel*, Paris, chez l'auteur, 1850.
- LEFRANC, Louis, *De l'Idée de l'infini dans le panthéisme*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1866.
- LENORMANT, François, *Histoire ancienne de l'Orient jusqu'aux guerres médiques. Les origines, les races et les langues*, Paris, A. Lévy, 1881-1888.@@
- LERMINIER, Eugène, *Au-delà du Rhin*, Paris, Bonnaire, 1835.
- LÉVY, Éliphas, *La Clef des grands mystères : suivant Hénoch, Abraham, Hermès Trismégiste et Salomon*, Paris, F. Alcan, 1897.
- LITTLE, Peters, *Cosmogénie*, Clermont-Ferrand, G. Mont-Louis, 1881.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Les Dieux antiques : nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne à l'usage des lycées, pensionnats, écoles et gens du monde*, [in] *Œuvres Complètes*, éd. B. Marchal, vol. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1880] 2003.
- MANIN, Joseph, *La Cosmographie de l'esprit (paradoxe philosophico-astronomique), suivi de « À travers l'infini », poème scientifique*, Paris, Bibliothèque des modernes, 1898.
- MARTHA-BECKER, Félix-Victor, *Spiritualisme et panthéisme*, Paris, Didier, 1867.
- MARTIN, Thomas-Henri, *Newton défendu contre un faussaire anglais*, Paris, Didier et C^{ie}, 1868.
- MATTER, Jacques, *Schelling, ou La philosophie de la nature et la philosophie de la révélation*, Paris, Comptoir des imprimeurs-unis, 1845.
- MÉNARD, Louis, *Du Polythéisme hellénique*, Paris, Charpentier, 1863.
- METMAN, Étienne, *Le Pessimisme moderne, son histoire et ses causes*, Dijon, Darantière, 1892.
- MOIGNO, François (abbé), *Impossibilité du nombre infini et ses conséquences, démonstration mathématique du dogme de la création et de la récente apparition de l'homme sur la terre*, Paris, E. Giraud, 1863.
- *Les Splendeurs de la foi, accord parfait de la révélation et de la science*, Paris, Bureau du journal « Les Mondes », 1877-1882.
- MOIGNO, François (abbé), DESSAILLY, Léonard (abbé), *Les Livres saints et la science, leur accord parfait*, Paris, R. Haton, 1884.
- MOLESCHOTT, Jacob, *La Circulation de la vie : lettres sur la physiologie en réponse aux lettres sur la chimie de Liebig*, trad. E. Cazelles, Paris, G. Baillière, 1866.
- MÜLLER, Max, *Mythologie comparée*, éd. P. Brunel, Paris, Laffont, [1859] 2002.
- *Nouvelles études de mythologie comparée*, trad. L. Job, Paris, Félix Alcan, 1898.
- *La Science du langage. Cours professés à l'Institution royale de la Grande Bretagne*, trad. G. Harris et G. Perrot, Paris, A. Durand, 1864.
- *Nouvelles leçons sur la science du langage. Cours professé à l'Institution royale de la Grande Bretagne en l'année 1863*, trad. G. Harris et G. Perrot, Paris, A. Durand, 1867-1868.
- NODIER, Charles, *Essai sur le gaz hydrogène et les divers modes d'éclairage artificiel*, [in] *Œuvres complètes*, Paris, C. Gosselin, 1823.
- NOËL, Georges, *La Logique de Hegel*, Paris, F. Alcan, 1897.
- PIOGER, Léger Marie (abbé), *Les Splendeurs de l'astronomie, ou il y a d'autres mondes que le nôtre*, Paris, R. Haton, 1883-1884.
- POINCARÉ, Henri, *La Valeur de la science*, Paris, Flammarion, [1905] 2011.
- QUINET, Edgar, *Du Génie des religions*, Paris, Charpentier, 1842.
- REYNAUD, Jean, *Philosophie religieuse : terre et ciel*, Paris, Furne, 1854.
- RENAN, Ernest, *L'Avenir de la science : pensées de 1848*, éd. A. Petit, Paris, Flammarion, [1890] 1995.

- *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, [in] *Œuvres complètes*, éd. H. Psichari, Paris, Calmann-Levy, [1883] 1947-1958, 2 vol.
- SADE (DE), Donatien Alphonse François, *La Philosophie dans le boudoir*, [in] *Œuvres complètes*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1795] 1998.
- SCHELLING (VON), Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*], [in] *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften, erster Teil, Weimar, [1795] 1962.
- *Exposition de mon système de la philosophie : sur le vrai concept de la philosophie de la nature*, Paris, Vrin, [1801] 2000.
- *Écrits philosophiques et morceaux propres à donner une idée générale de son système*, trad. C. M. Bénard, Paris, Joubert, 1847.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, [1859/1886] 1912.
- *Le Fondement de la morale*, trad. Burdeau, Paris, G. Baillière, 1879.
- SEBOND, Raymond, *Théologie naturelle de Raymond Sebon, docteur excellent entre les modernes, en laquelle par l'ordre de Nature, est démontrée la vérité de la Foi chrétienne et catholique, traduite nouvellement de Latin en Français*, trad. M. de Montaigne, Paris, chez Gilles Gourbin, 1569.
- SEMPÉ, Henri (abbé), *Voyage au pays de l'idéal*, extrait de *La Science Catholique* (juillet 1900), Paris / Arras, Sueur-Charruey, 1900.
- SPINOZA, Baruch, *Œuvres*, trad. É. Saisset, Paris, Charpentier, 1842.
- TAINÉ, Hippolyte, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, L. Hachette, [1865] 1866.
- *Les Origines de la France contemporaine*, Paris, Bouquin, [1875] 1966.
- TENNEMANN, Wilhelm, *Manuel de l'histoire de la philosophie*, trad. V. Cousin, Paris, Pichon et Didier, 1829.
- TISSOT, Joseph, *Histoire abrégée de la philosophie*, Paris, Ladrangé, 1840.
- VACHEROT, Étienne, *La Métaphysique et la science, ou Principes de métaphysique positive*, Paris, F. Chamerot, 1858.
- VILLERS (DE), Charles, *Philosophie de Kant, ou Principes fondamentaux de la philosophie transcendante*, Metz, Collignon, 1801.
- VOLNEY (DE), Constantin François, *Les Ruines, ou méditations sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne, 1791.
- VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, [in] *Œuvres complètes. Mélanges*, éd. E. Berl et J. Van den Heuvel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, [1734] 1961.
- WULF (DE), Maurice, « Quelques formes contemporaines du panthéisme », *Revue néo-scholastique*, n° 16, 1897, p. 375-385.
- ZANNE, S. U. (Auguste van de Kerckhove), *Principes et éléments de cosmologie*, Paris, chez l'auteur, 1901-1906.

7. Périodiques

- L'Année scientifique et industrielle : ou Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts, qui ont attiré l'attention publique en France et à l'étranger*, dir. Louis Figuier, Paris, Hachette et C^{ie}, 1857-1914.
- L'Astronomie*, dir. C. Flammarion, Paris, Gauthier-Villars, 1882-1894.
- L'Athenaeum français : journal universel de la littérature, de la science et des beaux-arts*, Paris [s.n.], 1852-1858.

La Croix, Paris, s. n. 1859-

Cosmos. Variante de titre : *Cosmos. Les Mondes : revue hebdomadaire des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, dir. A. Moigno, Paris, 1852-1884.

La Décade philosophique, littéraire et politique, dir. P.-L. Guinguené, Paris [s.n.], 1794-1804.

Journal général de l'instruction publique et des cours scientifiques et littéraires, dir. Am. Renée, Paris, Paul Dupont, 1793-1882.

Le Journal des Savants, Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris [s.n.], 1665-

Le Magasin pittoresque, dir. Éd. Charton, Paris [s.n.], 1833-1938.

Le Mercure de France, Paris, Mercure de France, 1672-

Le Musée des familles : lectures du soir, Paris, Charles Delagrave, 1833-1900.

Nouvelle revue encyclopédique, dir. N. Desvergers et J. Yanoski, Paris, Firmin-Didot, 1846-1848.

Nouvelle revue germanique : recueil littéraire et scientifique publié par une société d'hommes de lettres français et étrangers, Paris / Strasbourg, Levrault ; Bruxelles, Librairie parisienne, 1829-1837.

Revue des Deux Mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs, Paris, 1829-1900.

La Revue scientifique de la France et de l'étranger : revue des cours scientifiques, Paris, G. Baillière, 1871-83.

La Synthèse : revue mensuelle des prosateurs et des poètes contemporains de la France et de l'étranger, par une société de savants, de naturalistes et de professeurs, Académie synthétique des sciences et des lettres, Paris, Ledoyen, 1840-1841.

Le Temps, Paris, s. n. 1829-1942. Variante de titre : *Le Temps : journal des progrès politiques, scientifiques, littéraires et industriels* (1829-1842).

8. Dictionnaires anciens

BELLIER, Émile, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, Paris, Renouard, 1882-1885.

BERTHELOT, Maurice, DERENBOURG, Hartwig, *et. al.*, *La Grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, H. Lamirault et C^{ie}, 1885-1902.

BESCHERELLE, Louis-Nicolas, PONS, Joseph-Antoine, *Nouveau dictionnaire classique de la langue française*, Paris, Garnier, 1865.

BOQUILLON, Nicolas, *Dictionnaire des inventions et découvertes*, Paris, Charles Béchét, 1826.

CURINIER, C.-E. (dir.), *Dictionnaire national des contemporains*, Paris, Office général d'éd. de librairie et d'impr., 1899-1919.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, P. Dupont, (6^e éd.) 1835, 2 vol. ; Paris, Firmin Didot, (7^e éd.) 1879.

DIDEROT, Denis, D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, Paris, 1751, 17 vol.

Encyclopédie catholique. Répertoire universel et raisonné des sciences, des lettres, des arts et des métiers, formant une bibliothèque universelle, Paris, Parent Desbarres, 1847.

FLAMMARION, Camille, *Dictionnaire encyclopédique universel contenant tous les mots de la langue française et résumant l'ensemble des connaissances humaines à la fin du XIX^e siècle*, Paris, E. Flammarion, 1894-1898, 8 vol.

FRANCK, Adolphe, *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Paris, Hachette, [1844-1852] 1875.

- GLAIRE, Jean-Baptiste (abbé), WALSH (DE), Joseph-Alexis, *Encyclopédie catholique. Répertoire universel et raisonné des sciences, des lettres, des arts et des métiers, formant une bibliothèque universelle*, Paris, Parent Desbarres, 1847.
- LAROUSSE, Pierre, *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris, Vve P. Larousse et C^{ie}, 1856-1886.
- *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Administration du dictionnaire, 1866-, 17 tomes en 31 vol.
- *Dictionnaire complet de la langue française : suivi de notes scientifiques, étymologiques, historiques et littéraires*, 6^e éd., Paris, A. Boyer, 1874.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, 4 tomes.
- MICHAUD, Joseph François et Louis Gabriel (dir.), *Biographie universelle, ancienne et moderne. Supplément, ou suite de l'histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris, Michaud frères, 1837.
- POITEVIN, Prosper, *Nouveau dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Reinwald, 1869.
- REYNAUD, Jean, LEROUX, Pierre (dir.), *Encyclopédie nouvelle, ou Dictionnaire philosophique, scientifique, littéraire et industriel, offrant le tableau des connaissances humaines au XIX^e siècle, par une société de savants et de littérateurs*, Paris, Gosselin & Furne, 1835-1841, 8 vol.
- VACANT, Jean Michel Alfred, MANGENOT, Eugène, AMANN, Émile, *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Letouzey et Ané, 1929.
- VAPERAU, Gustave, *Dictionnaire universel des littéraires*, Paris, Hachette, 1876.
- VINCENT, Pierre, *Dictionnaire illustré*, Paris, G. Delarue, 1892.

II. CORPUS CRITIQUE

1. Critique littéraire

a) Littérature générale

- AÏT-TOUATI, Frédérique, *Fictions of the Cosmos: Science and Literature in the Seventeenth Century*, Chicago / London, University of Chicago Press, 2011.
- *Contes de la Lune : essai sur la fiction et la science modernes*, Paris, Gallimard, 2011.
- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.
- *Mythographies*, Paris, J. Corti, 1976.
- ALEXANDRE-BERGUES, Pascale, GUÉRIN, Jean-Yves (dir.), *Savoirs et savants dans la littérature (Moyen-Âge - XX^e siècle)*, Paris, Classique Garnier, 2010.
- AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- ANDRÈS, Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ANDRIES, Lise (dir.), *Le Partage des savoirs, XVIII^e-XIX^e siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003.
- (dir.), *La Construction des savoirs*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2009.

- AQUIEN, Michèle, HONORÉ Jean-Paul, *Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1997.
- BACKÈS, Jean-Louis, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, 2003.
- BADIR, Sémir, « Qu'est-ce qu'un thème ? Une approche sémiologique », dossier *Littérature et sémiotique : histoire et épistémologie*, [in] *Signata, Annales de sémiotique 2014*, Presses Universitaires de Liège, 2014, vol. 5, p. 19-39.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. A. Robel, Paris, Gallimard, [1965] 1970.
- BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- BALLESTRA-PUECH, Sylvie, *Templa serena. Lucrèce au miroir de Francis Ponge*, Genève, Droz, 2013.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, J. Corti, [1937] 1993.
- (dir.), *Le Romantisme allemand*, Paris, Union générale d'éditions, 1966.
- BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, 2004.
- *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc en France*, Paris, Gallimard, 1985.
- *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- BERTRAND, Régis, « L'apothéose de Jacques Delille : son enterrement et son tombeau (1813) », [in] H. Bresc (dir.), *Honorer et commémorer les morts*, Actes du 134^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Bordeaux, 2009), Éditions du CTHS (édition électronique), 2011, p. 142-158.
- BOIA, Lucian, *L'Exploration imaginaire de l'espace*, Paris, La Découverte, 1987.
- BONNEFOY, Yves, LICHNÉROWICZ André, SCHÜTZENBERGER, Marcel P. (dir.), *Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris, PUF, 1989.
- BRANCHER, Dominique, *Quand l'esprit vient aux plantes : botanique sensible et subversion libertine (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, 2015.
- BRIDENNE, Jean-Jacques, *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Dassonville, 1950.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique*, Paris, PUF, 1992.
- (dir.), *Mythes et littérature. Actes du 2^e Congrès du Centre de recherche en littérature comparée*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1994.
- *Romantismes européens et romantisme français*, Montpellier, Espaces 34, 2000.
- *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF, 2003.
- BUFFARD-MORET, Brigitte, *La Chanson poétique du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- BUSST, A.-J.-L., « Ballanche et le poète voyant », *Romantisme*, 1972, vol. 2, n^o 5, p. 84-101.
- CABANÈS, Jean-Louis (dir.), *Romantismes. L'esthétisme en acte*, Saint-Cloud, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009.
- CABANÈS, Jean-Louis, SAÏDAH, Jean-Pierre (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- CALAME, Claude, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?* Paris, Gallimard, 2015.

- CAPE, Anouck, « De l'aliénisme à la littérature d'avant-garde ou les ambiguïtés d'une consécration : petite histoire des écrits de fous », [in] *Romantisme*, 2008/3, n° 141, p. 65-78.
- CARON, Philippe, *Des « belles lettres » à la « littérature » : une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, Paris / Louvain, Éditions Peeters, 1996.
- CATTAUI, Georges, *Orphisme et Prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Paris, Plon, 1965.
- CELLIER, Léon, *L'Épopée romantique*, Paris, PUF, 1954.
- *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.
- CHELEBOURG, Christian (dir.), *Le Ciel du romantisme : cosmographies, rêveries. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (14-21 août 2004)*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2008.
- CHEVREL, Yves, HULST (D'), Lieven, LOMBEZ, Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle*, Paris, Verdier, 2012.
- CHOMÉTY, Philippe, « *Philosopher en langage des dieux* ». *La poésie d'idées en France au siècle de Louis XIV*, Paris, Champion, 2006.
- CITOLEUX, Marc, *La Poésie philosophique au XIX^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1973.
- COHEN, Jean, *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979.
- COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- *La Pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991.
- *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- « Le poème philosophique ou "l'hérésie de l'enseignement" », *Études françaises*, 2005, vol. 41, n° 3, p. 63-79.
- « De l'épopée au "Poème" », *Le Genre humain*, 2008/1, n° 47, p. 181-189.
- COURANT, Elsa (textes réunis et édités par), *Voyages imaginaires et récits des autres mondes*, mis en ligne le 19 octobre 2017 sur *Fabula / Les Colloques*.
- COURANT, Elsa, ENRIQUEZ, Romain (dir.), *Un territoire en partage. Littérature et sciences au XIX^e siècle*, ouvrage mis en ligne le 18 janvier 2018 sur *Epistemocritique*, <<http://epistemocritique.org/>>.
- CRAWFORD, Robert, *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- CUSSET, Christophe (dir.), *Musa docta. Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Saint-Just-la-Pendue, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- DAHAN-GAIDA, Laurence (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006.
- DÉCOBERT, Christian, « L'orientalisme, des Lumières à la Révolution, selon Silvestre de Sacy », *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, 1989, vol. 52, n° 1, p. 49-62.
- DELEPIERRE, Octave, *Études bio-bibliographiques sur les fous littéraires*, London, C. Whittingham, 1856-1857.
- DELON, Michel, « Savoir totalisant et forme éclatée », *Dix-huitième siècle*, 1982, n° 14, p. 13-26.
- DE MULDER, Caroline, « Poésie parnassienne : poésie scientifique ? », *Fabula / Les colloques*, *Le poème fait signe*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document388.php>.
- DERIVE, Jean (dir.), *L'Épopée, unité et diversité d'un genre*, Paris, Karthala, 2002.
- DETALLE, Anny, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris, C. Klincksieck, 1976.
- DIAZ, José-Luis, « Quelle histoire littéraire ? Perspectives d'un dix-neuviémiste », *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial « Multiple histoire littéraire », éd. J.-L. Diaz, 2003-3, p. 515-535.

- DIAZ, José-Luis, VAILLANT, Alain (dir), « Histoire culturelle / histoire littéraire », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2009/1, n° 143.
- DIDI-HUBERMANN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotypie et lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1994.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.
- EBURY, Katherine, *Modernism and Cosmology, Absurd Lights*, Basingstone, Palgrave Macmillan, 2014.
- EMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.
- FIZAINE, Jean-Claude, « Les aspects mystiques du romantisme français. État présent de la question », *Romantisme*, 1976, n° 11, vol. 6, p. 4-14.
- FOGLIA [LOISELEUR-FOGLIA], Aurélie (dir.), « L'épique », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2016/02, n° 172.
- FONDANÈCHE, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- *La Littérature d'imagination scientifique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2012.
- FONTAINE, Sylvain, *Poètes de l'imaginaire*, Dinan, Terre de Brume, 2010.
- FRAISSE, Luc, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- FRANCHET, Henri, *Le Poète et son œuvre, d'après Ronsard*, Paris, Champion, 1923.
- FRANTZ, Pierre (dir.), *L'Épique : fins et confins*, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2000.
- FROMILHAGUE, René, « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, mai-juin 1976, p. 393-411.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. G. Durand, Paris, Gallimard, [1957] 1969.
- FUSIL, Casimir-Alexandre, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris, Scientifica, 1918.
- GARDES TAMINE, Joëlle (dir.), *L'Allégorie, corps et âme. Entre personnification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- GAULMIER, Jean, *Autour du romantisme, de Volney à Jean-Paul Sartre. Mélanges offerts à Jean Gaulmier*, Paris, Ophrys, 1977.
- GAUTIER, Léon, *Les Épopées française. Étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, Victor Palmé, 1868, 3 vol.
- GÉLY, Véronique, *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1998.
- « Mythes et littératures : perspectives actuelles », *Revue de littérature comparée*, 2004/03, n° 311, p. 329-347.
- GÉNÉTIOT, Alain (dir.), *L'Éloge lyrique*, Nancy, Presse Universitaires de Nancy, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, [1991] 2004.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GLINOER, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, 2009.
- GUITTON, Édouard, *Jacques Delille (1738-1813) et le poème de la nature en France de 1750-1820*, Paris, C. Klincksieck, 1974.
- GUYARD, Marius-François, *D'un romantisme à l'autre*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992.
- HALLYN, Fernand, *Les Structures rhétoriques de la science, de Kepler à Maxwell*, Paris, Association des Publication des Universités de Strasbourg, 1977.
- *La Structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Paris, Seuil, 1987.

- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 [1977].
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- HOVASSE, Jean-Marc [dir.], *Correspondance et poésie*, Actes du colloque de Brest, 16 et 17 octobre 2009, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- HUNT, Herbert James, *The Epic in nineteenth-century France*, Oxford, Blackwell, 1941.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne, avec 13 exemples musicaux*, Lyon, Audin, 1942.
- *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988.
- JUSTAFRÉ, Olivier, « L'astronomie en vers... et contre tous. Le rejet du système héliocentrique dans la poésie du XIX^e siècle », [in] É. Thoizet, N. Wanlin et A.-G. Weber (dir.), *Panthéons littéraires et savants, XIX^e-XX^e siècles*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2012.
- KELLER, Luzius, *Palingène, Ronsard, Du Bartas : trois études sur la poésie cosmologique à la Renaissance*, Berne, Francke, 1974.
- KUSHNER, Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Seuil, 1978.
- LAROCHE, Hugues, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa, 2003.
- *Le Crépuscule des lieux : aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- LAVOCAT, Françoise (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010.
- LE BLANC, Charles, MARGANTIN, Laurent, SCHEFER, Olivier, *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Editions José Corti, 2003.
- LÉCUREUR, Michel, *Raymond Queneau. Biographie*, Paris, Les Belles Lettres / Archimbaud, 2002.
- LE MEN, Ségolène, « La recherche sur la caricature du XIX^e siècle : état des lieux », *Perspective. Actualité en histoire de l'Art*, 2009, vol. 3, p. 426-460.
- LEROCHE, Hervé, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa, 2004.
- LESTRINGANT, Frank, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Genève, Droz, 2002.
- LOUETTE, Jean-François, VIEGNES, Michel (dir.), *Humoresques*, « Poésie et comique », vol. 13, janv. 2001.
- LUMINET, Jean-Pierre, *Les Poètes et l'univers : anthologie*, Paris, Le Cherche midi, 1996.
- MADIÈRES, Paul, *Les Poètes de la lune : anthologie du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, L. Michaud, 1910.
- MARCHAL, Bertrand, *Salomé : entre vers et prose*, Paris, Corti, 2005.
- *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunod, 1998.
- *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2012.
- MARCHAL, Hugues (dir.), *Muses et Ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.
- « Péremption savante et intégration littéraire », [in] L. Dahan-Gaida (dir.), *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 29-44.
- « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIX^e siècle », [in] L. Guellec (dir.), « L'éloquence de la pensée », *Romantisme*, 2009/2, n° 144, p. 25-37.
- « Changement d'orbite : L'Astronomie de Daru et la collaboration de la poésie et des sciences », [in] S. Zékian, « La Guerre des étoiles. L'astronomie entre lettres et sciences », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n° 13, Paris, Atlande, mars 2014, p. 57-71.

- « Baptiser *Les Fossiles*, un défi terminologique », *Cahiers Flaubert-Maupassant*, Rouen, 2016, n° 32, p. 43-57.
- MARCHAL, Hugues, LOUÂPRE, Muriel, PIERSSSENS, Michel (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, édition en ligne de la revue *Epistémocritique*, 15-17 septembre 2010.
- MARCHAL, Hugues, WANLIN, Nicolas, « Le prosimètre didactique et scientifique de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle », [in] P. Postel (dir.), « Vers et Prose : formes alternantes, formes hybrides », *Atlantide*, 2014, n° 1.
- MARCHISET, Alain, *Hétéroclites et fous littéraires*, Paris, Malombra, 1998.
- MARGANTIN, Laurent, « L'allégorie romantique », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2011/2, n° 152, p. 13-26.
- MASSONNAUD, Dominique, *Faire vrai. Balzac et l'invention de l'œuvre-monde*, Genève, Droz, 2014.
- MATSUZAWA, Kazuhiro, SÉGINGER, Gisèle (dir.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2009.
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, José Corti, 1985.
- MERCIER, Alain, *Les Sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Paris, Nizet, 1969-1974, 2 vol.
- MIDGLEY, Mary, *Science and Poetry*, London/New York, Routledge, 2006.
- MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997.
- *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres à la France révolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- (dir.), « Contre le romantisme », *Textuel*, 2010, n° 61.
- (dir.), *La Circonstance lyrique*, Bern, Peter Lang, 2012.
- (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Garnier, 2012.
- MILNER, Max, *La Nuit transparente : pour Max Milner*, textes réunis par Stéphane Michaud, Paris, J. Corti, 1988.
- *L'Envers du visible*, Paris, Seuil, 2005.
- *Le Diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire (1772-1861)*, Paris, J. Corti, [1971] 2007.
- MONNEYRON, Frédéric, THOMAS, Joël, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 2012.
- MONTANDON, Alain (dir.), *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2010.
- *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Honoré Champion, 2013, 2 vol.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles*, Lille, Presses Universitaires de Lille, [1955] 1994.
- MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2015.
- MOUSSA, Sarga, MURAT, Michel, *Poésie et orientalisme*, Paris, Garnier, 2015.
- NEIVA, Saulo (dir.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008.
- NORDMANN, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.
- ORDINE, Nuccio, *Le Mystère de l'âne*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- PANTIN, Isabelle, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, Genève, Droz, 1995.
- *La Poésie du XVI^e siècle, ouvrir et miroir d'une culture*, Levallois-Perret, Bréal, 2014.

- PANTIN, Isabelle, PÉOUX, Gérard, *Mise en forme des savoirs à la Renaissance : à la croisée des idées, des techniques et des publics*, Paris, Armand Colin, 2013.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires*, Laval, Département des littératures de l'Université de Laval, avril 1971, vol. 4, n° 1, p. 9-38.
- PÉPIN, Jean, *Mythe et allégorie*, Paris, Études augustinienes, [1958] 1976.
- PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre : Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.
- PIRANDELLO, Luigi, *L'Humour et autres essais*, trad. F. Rosso, Paris, Michel de Maule, 1988.
- PLANTÉ, Christine (dir.), *Masculin / féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- PLAS, Élisabeth, « Le Paon, le blé et le Château-Margaux. La vérité des choses à la lumière des analogies », *Arts et Savoirs*, 2017, n° 8, édition en ligne sur <<http://aes.revues.org/1019>>.
- POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Champs Flammarion, 1961.
- *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, 2 vol.
- QUENEAU, Raymond, *Aux confins des ténèbres. Les fous littéraires français du XIX^e siècle*, éd. M. Velguth, Paris, Gallimard, [1934] 2002.
- REVERZY, Éléonore (dir.), « L'allégorie », *Romantisme*, 2011/2, n° 156.
- RICHARD, Jean, « Les précurseurs de l'orientalisme », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 2001, vol. 145, n° 4, p. 1639-1644.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1999.
- ROLLAND, Tiphaine, « Le "vieux magasin" de Jean de La Fontaine. Les *Fables*, les *Contes* et la tradition européenne du récit plaisant (XV^e-XVII^e s.) », Université Paris Sorbonne, sous la direction de P. Dandrey, soutenue le 25 novembre 2017.
- RONEN, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ROSARIO PONTES (DO), Maria, « André Chénier et la poésie cosmogonique », *Revista da Faculdade de Letras : Línguas e Literaturas*, série II, vol. 10, 1993, p. 163 à 178.
- RUS, Martijn, « Un voyage imaginaire aberrant. *Star ou Psi de Cassiopée* (1854) de Charlemagne-Ischir Defontenay », [in] *Poétique*, 2009/3, n° 159, p. 325-337.
- SAID, Edward, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Points, 2013.
- SAINT GIRONS, Blandine, Fiat Lux, *une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.
- SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne, « Un merveilleux réaliste ? », [in] « Le Merveilleux », *Romantisme*, 2015, vol. 4, n° 170, p. 49-61.
- SANDRAS, Michel, « La "prose d'art" selon Gustave Lanson », *Littérature*, n° 104, 1996, p. 101-118.
- SANGSUE, Daniel, *La Relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SAREIL, Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984.
- SAVARIAU, Norbert, *Louis de Fontanes. Belles-lettres et enseignement de la fin de l'Ancien Régime à l'Empire*, Oxford, SVEC, 2002.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.
- SCHWAB, Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, [1950] 2014.
- SCOTT, David H. T., « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, n° 59, 1984, p. 295-308.
- *Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », [in] *Littérature*, Paris, Armand Colin, 1984, n° 55, p. 112-126.
- *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2003
- SERRY, Hervé, « Littérature et religion catholique (1880-1914). Contribution à une socio-histoire de la croyance », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, 2002, p. 37-59.
- SERVIEN, Pius, *Science et poésie*, Paris, Flammarion, 1947.
- SHAPIRO, Norman R. [dir. et trad.], KRUEGER, Roberta, LAFARGE, Catherine, PERRY, Catherine et WARREN, Rosana, *French Women Poets of Nine Centuries. The Distaff & the Pen*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2008.
- SHIOTSUKA, Shuichiro, *Les Recherches de Raymond Queneau sur les « fous littéraires »*. *L'Encyclopédie des sciences inexactes*, Eurédit, Paris, 2003.
- SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, 1993.
- SMITH, Nina, *L'Accord de la science et de la poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle et spécialement dans l'œuvre de Leconte de Lisle*, Ligugé, Aubin, 1928.
- STAROBINSKI, Jean, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999.
- STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le Comique*, Paris, GF, 2003.
- STHOLER, Vincent, « Du type au stéréotype : analyse des modalités d'insertion des stéréotypes des physiologies dans *Bouvard et Pécuchet* », *Cahiers de narratologie*, 2009, vol. 17, article accessible en ligne sur <<https://narratologie.revues.org/1184>>, mis en ligne le 05 janvier 2011.
- SYLVOS, Françoise, *Poétiques du voyage aérien dans la littérature*, Paris, Garnier, 2015.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- THÉRENTY, Marie-Ève (dir.), « L'œuvre-monde au XIX^e siècle », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2007, n° 136.
- THOIZET, Évelyne, WANLIN, Nicolas, WEBER, Anne-Gaëlle (dir.), *Panthéons littéraires et savants, XIX^e-XX^e siècles*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2012.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TROUSSON, Patrick, *Le Recours de la science au mythe. Pour une nouvelle rationalité*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- VAILLANT, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissance à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Pinter, 1996.
- *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012.
- VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005.
- *Qu'est-ce que le romantisme ?* Paris, CNRS éditions, 2016.
- *L'Art de la littérature : romantisme et modernité*, Paris, Garnier, 2016.
- VAN TIEGHEM, Paul, *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, Bruxelles, M. Lamertin, 1921.
- VATTE, Auguste, *Les Sources occultes du romantisme : illuminisme, théosophie (1770-1820)*, Paris, H. Champion, 1928.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, BERNARD-GRIFFITHS, Simone, PICKERING, Robert (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- WANLIN, Nicolas, « Le poème didactique : un genre réactionnaire ? », *La Révolution française*, 2014, vol. 7, mis en ligne le 31 déc. 2014 sur <<https://lrf.revues.org/1198>>.
- « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », [in] *Romantisme*, 2011/4, n° 91-104.

- WEBER, Anne-Gaëlle, *Le Roman de conquête scientifique au XIX^e siècle*, Lille, Atelier national de reproduction des Thèses, 2003.
- *A beau mentir qui vient de loin : savants, voyageurs et romanciers au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- « Le genre romanesque du récit de voyage scientifique au XIX^e siècle », *Sociétés et représentations*, 2006/1, n^o 21, p. 59-77.
- « Genres littéraires et révolutions scientifiques au XIX^e siècle : l'exemple des astronomies populaires », *Revue de littérature comparée*, 2009/4, n^o 132, p. 405-424.
- *Les Perroquets de Cook. De la fabrique littéraire d'un lieu commun savant*, Paris, Garnier, 2013.
- (dir.), *Belles lettres, sciences, littérature*, revue en ligne *Épistémocritique*, 2015.
- « La forme des nuages : science et poésie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *Revue de littérature comparée*, 2016/3, n^o 359, p. 271-290.
- WICKER, Cecil Vivian, *Edward Young and the Fear of Death: A Study of Romantic Melancholy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952.
- WILSON, Katharina, *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, New York / London, Garland Publishing, 1991.
- ZÉKIAN, Stéphane (dir.), *L'Invention des classiques : le siècle de Louis XIV existe-t-il ?* Paris, CNRS, 2012.
- « La Guerre des étoiles. L'astronomie entre lettres et sciences », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, n^o 13, Paris, Atlande, mars 2014.

b) Sélection d'études monographiques

i. *Charles Baudelaire*

- MASSIN, Jean, *Baudelaire, entre Dieu et Satan*, Paris, R. Julliard, 1946.
- LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Paris, Droz, 1999.
- VAILLANT, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

ii. *Bernardin de Saint-Pierre*

- EL BEJAOU, Moufida, *L'Idée de nature au XVIII^e siècle. Le cas de Bernardin de Saint-Pierre*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2011.
- MENIN, Marco, « La morale des Étoiles. Pluralité des mondes et providentialisme anthropocentrique dans la pensée de Bernardin de Saint-Pierre », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Paris, Vrin, 2014/4, t. 98, p. 705-731.
- SETH, Catriona, WAUTERS, Éric (dir.), *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.
- THIBAUT, Gabriel R., « Bernardin de Saint-Pierre : l'œil et le déchiffrement du monde », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004/3, n^o 111, p. 31-38.

iii. *Henri Cazalis*

- DESCHAMPS, Gaston, « Jean Lahor », *Le Temps*, 5 juillet 1909, n. p.

JOSEPH, Lawrence A., *Henri Cazalis, sa vie, son œuvre, son amitié avec Mallarmé*, Paris, A.-G. Nizet, 1972.

iv. *René Ghil*

BOBILLOT, Jean-Pierre, « L'anté-tradition futuro-lettriste de René Ghil. Instrumentation verbale et Poésie scientifique », *Loxias*, n° 36, mis en ligne le 15 mars 2012, accessible sur <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7029>>.

MONTAL, Robert, *René Ghil, du Symbolisme à la poésie cosmique*, Bruxelles, Labor, 1962.

ROYÈRE, Jean, « René Ghil », *Mercure de France : série moderne*, dir. A. Vallette, Paris, 1^{er} novembre 1925, p. 659-685.

v. *Victor Hugo*

AGUETTANT, Louis, *Victor Hugo, poète de la nature*, texte établi par Jeanne et Jacques Lonchamp, Paris, L'Harmattan, 2000.

ALBOUY, Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, [1963] 1985.

BARRÈRE, Jean-Baptiste, *Hugo, l'homme et l'œuvre*, Paris, SEDES, 1984.

BLONDEL, Madeleine, GEORGEL, Pierre (dir.), *Victor Hugo et les images*, colloque de Dijon, Dijon, Aux amateurs de Livres, 1989.

BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Victor Hugo. Travaux de linguistique quantitative*, Paris, Champion, 1988, 3 vol. et 17 microfiches.

CHARLES, David, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo. Le bricolage de l'infini*, Paris, PUF, 1997.

COURANT, Elsa, « Savoir et mystère dans La Légende des siècles. Une mythologie de la science au service de la foi », [in] V. Bierce et J. Vest (dir.), *Romantisme et croyances*, Actes de la Journée d'étude du 12 mars 2015, École normale supérieure de Lyon, « Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités » (IHRIM), Paris, Eurédit, 2016, p. 57-73.

CROUZET, Michel (éd.), HUGO, Victor, *Le Promontoire du songe*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

DUFIEF-SANCHEZ, Véronique, *Victor Hugo et le désir de savoir*, Paris, L'Harmattan, 2002.

GODO, Emmanuel, *Victor Hugo et Dieu, bibliographie d'une âme*, Paris, Les éditions du Cerf, 2002.

GRÉGOIRE, Edmond, *L'Astronomie dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Droz, 1933.

HOVASSE, Jean-Marc, *Victor Hugo. Tome I. Avant l'exil (1802-1851)*, Paris, Fayard, 2001.

——— *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008.

LAFORGUE, Pierre, « Épopée et histoire chez Hugo (1852-1862) », [in] *Romantisme et Révolution*, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2001, p. 163-172.

LEVAILLANT, Maurice, *La Crise mystique de Victor Hugo (1843-1856)*, Paris, José Corti, 1954.

MAUREL, Jean, *Victor Hugo philosophe*, Paris, PUF, 1985.

——— *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris, Ellipse, 2006.

MESCHONNIC, Henri, ÔNO, Manaka, *Victor Hugo et la Bible*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

MILLET, Claude, *Victor Hugo. La Légende des siècles*, Paris, PUF, 1994.

——— *Victor Hugo. Science et technique*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999.

——— « Le philosophe et le poète : Charles Renouvier lecteur de Victor Hugo », [in] *Romantisme*, 1995, n° 88, p. 101-113.

- « L'épique à l'épreuve (Victor Hugo) », [in] *Romantisme*, 2016/2, n° 172, p. 13-25.
- « Les Larmes de l'épopée. Des *Martyrs* à *La Légende des siècles* », [in] S. Neiva, *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2008, p. 11-29.
- PANTIN, Isabelle, « Voyages au bout de la nuit : Victor Hugo et la pensée cosmologique de son temps. Quelques observations », [in] *Promenades et souvenirs pour Gabrielle Chamarat*, Paris, RITM Littérale, Hors série, 2009.
- PARENT, Yvette, « Des mots et des maux dans “Les Misérables” de Victor Hugo, fragments d'un discours au peuple à travers les noms abstraits de la politique et le vocabulaire social », thèse soutenue le 15 novembre 2013 à l'Université de Bretagne occidentale.
- RÉTAT, Claude, *X ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS éditions, 1999.
- ROOS, Jacques, *Les Idées philosophiques de Victor Hugo : Ballanche et Victor Hugo*, Paris, Nizet, 1958.
- RUDWIN, Maximilien, *Satan et le satanisme dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Les Belles Lettres, 1926.
- SIMON, Gustave, *Les Tables de Jersey*, Paris, Conard, 1923.
- UBERSFLED, Anne, « Victor Hugo et les dieux de la Grèce », Communication au Groupe Hugo du 20 décembre 2003, disponible en ligne sur <groupugo.div.jussieu.fr>.
- ULBACH, Louis, *L'Âne, par Victor Hugo. Conférence faite à Courbevoie, le 7 novembre 1880, au profit de la Bibliothèque littéraire, sous la présidence de M. Laurent Pichat, Sénateur*, Paris, Calmann Lévy, 1881.
- VILLIERS, Charles, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Paris, Vrin, 1970.
- ZUMTHOR, Paul, *Victor Hugo, poète de Satan*, Paris, Robert Laffont, 1946.

vi. *Jules Laforgue*

- BERTRAND, Jean-Pierre, *Les Complaintes de Jules Laforgue. Ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997.
- LE BLANC, Alissa, *(Re)dire : Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016.

vii. *Alphonse de Lamartine*

- ALLAIS, Gustave, *Les « Harmonies » de Lamartine, nouvelles études*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1913.
- ARAUJO, Norman, *In Search of Eden. Lamartine's Symbols of Despair and Deliverance*, Brookline-Leyden, Classical Folia Editions, 1976.
- BERNARD-GRIFFITHS, Simone, CROISILLE, Christian, *Relire Lamartine aujourd'hui*, actes du colloque international de Mâcon, Paris, Nizet, 1993.
- CITOLEUX, Marc, *La Poésie philosophique au XIX^e siècle – Lamartine*, Genève, Slatkine reprints, 1973.
- COCHIN, Henry, *La Pensée religieuse de Lamartine*, Paris, Le Correspondant, 1913.
- DAVID, Renée (dir.), *Lamartine, la politique et l'histoire*, Paris, Imprimerie nationale, 1993.
- GRILLET, Claudius, *La Bible dans Lamartine*, Paris, Vitte, 1938.
- GUILLEMIN, Henri, *Le Jocelyn de Lamartine : étude historique et critique avec des documents inédits*, Genève, Slatkine Reprints, 1967.

- HINRICHS, Mary Stanley, « Étude sur le *Cours familial de littérature* de Lamartine », Strasbourg, thèse de doctorat aux Presses Universitaires de Strasbourg, 1930.
- LOISELEUR-FOGLIA, Aurélie, *L'Harmonie selon Lamartine, dans sa poésie épique et lyrique (1820-1869) : utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005.
- MAGNIEN, Emile, NICOLAS, Fernand, *Actes du colloque du bicentenaire de la naissance de Lamartine (Mâcon, 11-13 octobre 1990)*, Mâcon, Ac. de Mâcon et association Lamartine, 1991.
- POPLAWSKY (DE), Thomas, *L'Influence d'Ossian sur l'œuvre de Lamartine*, Heidelberg, Imprimerie de l'Université J. Hoening, 1905.
- TOESCA, Maurice, *Lamartine ou l'amour de la vie*, Paris, Albin Michel, 1969.
- TOLÉDANO, André D. (éd.), *Les Grands orateurs républicains : Lamartine*, Monaco, Héméra, 1949-1950.
- UNGER, Gérard, *Lamartine, poète et homme d'État*, Paris, Flammarion, 1998.

viii. *Leconte de Lisle*

- ARMENGAUD, Léon, « Leconte de Lisle, le Soleil et le Véda », [in] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1952, vol. 52, n° 4, p. 498-508.
- CARRÈRE, Christophe, *Leconte de Lisle ou la passion du beau*, Paris, Fayard, 2009.
- DE MULDER, Caroline, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005.
- DORNIS, Jean, *Essai sur Leconte de Lisle*, Paris, P. Ollendorff, 1909.
- FAIRLIE, Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian races*, Cambridge, Cambridge University Press, 1947.
- PICH, Edgar, *Leconte de Lisle et sa création poétique, Poèmes antiques et Poèmes barbares, 1852-1874*, Lyon, Presses Universitaires Lyon II, 1975.
- PITCHAYA, Soucé Antoine, *Les Poèmes hindous de Leconte de Lisle*, Saint-Denis, Sham's Éditions, 2004.
- VIANEY, Joseph, *Les Sources de Leconte de Lisle*, Montpellier, Coulet et Fils, 1907.

ix. *Stéphane Mallarmé*

- AUSTIN, Lloyd James, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, vol. 22, n° 1, p. 169-180.
- COURANT, Elsa, « Le modèle de la constellation dans *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2016/4, vol. 116, p. 869-892.
- DAVIES, Gardner, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959.
- *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, Paris, José Corti, [1953] 1992.
- FABUREAU, Hubert, *Stéphane Mallarmé, son œuvre*, La Nouvelle revue critique, Paris, 1932.
- GAUTIER, Michel, *Mallarmé en clair. L'obscurité poétique « vaincue mot par mot »*, Paris, A. G. Nizet, 1998.
- MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.
- *Mallarmé*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.
- *Lecture de Mallarmé : Poésies*, Igitur, le Coup de dés, Paris, José Corti, 1985.
- (dir.), *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 2014.

- MEILLASSOUX, Quentin, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, 2011.
- MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941.
- *Mallarmé plus intime*, Paris, Gallimard, 1944.
- MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé, un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- ROBB, Graham, *Unlocking Mallarmé*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1996.
- ROGER, Thierry, *L'Archive du « Coup de dés » : étude critique de la réception d'« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé, 1897-2007*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- RONAT, Mitsou, « Le “Coup de dés” : forme fixe ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, 1980, vol. 32, n° 1, p. 141-147.
- ROULET, Claude, *Élucidation du poème de Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Neuchâtel, Aux Ides et calendes, 1943.
- *Éléments de poésie mallarméenne, d'après le poème Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Neuchâtel, Éditions du griffon, 1943.
- RUPPLI, Mireille, THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Mallarmé : la grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005.
- THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Tel Gallimard, [1912/1926] 2006.

x. Sully Prudhomme

- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Bonheur de Sully Prudhomme », *Revue des deux mondes*, Paris, 1888, 3^e période, t. 86, p. 693-706.
- FRANCE, Anatole, « La vie littéraire », *Le Temps*, Paris, 5 juin 1887, n. p.
- FRARY, Raoul, « Un poète philosophe. M. Sully Prudhomme », *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1888, t. 52, p. 554-583.
- GILLE, Philippe, « Revue bibliographique », *Le Figaro : journal non politique*, Paris, 8 février 1888, p. 5-6.
- JULIEN, Étienne, « Sully Prudhomme (la poésie philosophique et scientifique) », *Le Feu follet : revue littéraire*, Tulle / Paris / Cahors, 1880, p. 258.
- MARCHAL, Hugues, « Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères », [in] Henning Hufnagel et Olav Krämer (dir.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin / Boston, de Gruyter, 2015, p. 153-173.
- PHILIPPOT, F., « Sully Prudhomme traducteur de Lucrèce », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1931, vol. 38, n° 4, p. 603-608.
- POLÈRE, Pierre, « Bibliographie », *La Vedette : politique, sociale et littéraire*, Marseille, 25 février 1888, p. 125-127.

2. Études historiques et contextuelles

- AGULHON, Maurice, *La République*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1990, 2 vol.
- AKOUN, André (dir.), *Mythes et croyances du monde entier*, Paris, Philippe Auzou, 1985.
- ANDRADE, E. N. Da C., « Newton. Considérations sur l'homme et son œuvre », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1953, vol. 6, n° 4, p. 289-307.
- ANDREWS, Noam, « Tabula III: Kepler's mysterious polyhedral model », *Journal for the History of Astronomy*, M. A. Hoskin, 2017, vol. 48, n° 3, p. 281-311.

- ANGELIER, François, JACQUES-CHAQUIN, Nicole (dir.), *La Nuit*, Grenoble, Jérôme Millon, 1995.
- ANGENOT, Marc, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.
- ASSOCIATION FRANÇAISE D'HISTOIRE RELIGIEUSE CONTEMPORAINE, *Christianisme et Science*, Paris, J. Vrin, 1989.
- ASSOCIATION DE LA CLINIQUE PSYCHANALYTIQUE ET PSYCHOPATHOLOGIE, *Psychanalyse et recherches universitaires : Sciences et fictions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.
- BAILLON, Jean-François, « Aspects de l'impact culturel et idéologique des découvertes de Newton », *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 1994, vol. 38, p. 73-83.
- BANU, Georges, *Nocturnes : peindre la nuit, jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005.
- BEACCO, Jean-Claude (dir.), *L'Astronomie dans les médias. Analyses linguistiques de discours de vulgarisation*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.
- BECKER, Friedrich, *Histoire de l'astronomie*, Paris, Amarre, 1954.
- BÉGUET, Bruno, CANTOR, Maryline, LE MEN, Ségolène, *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, La Réunion des musées nationaux, 1994.
- BELHOSTE, Bruno, *Les Sciences dans l'enseignement secondaire français, textes officiels*, Paris, Institut National de Recherche Pédagogique, 1995.
- *Histoire de la science moderne : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 2016.
- BELTRAN, Alain, CARRÉ, Patrice, *La Fée et la servante. La société française face à l'électricité, XIX^e-XX^e siècle*, Dossiers du musée d'Orsay, Paris, Belin, 1991.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, RASMUSSEN, Anne (dir.), *La Science populaire dans la presse et l'édition, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1997.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, « Les savants au pouvoir », *Romantisme*, 1978, vol. 8, n° 21, p. 63-75.
- BOULNOIS, Olivier (dir.), *La Puissance et son ombre. De Pierre Lombard à Luther*, Paris, Aubier, 1994.
- BRESC, Henri (dir.), *Honorer et commémorer les morts*, Actes du 134^e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques (Bordeaux, 2009), Éditions du CTHS (édition électronique), 2011.
- CABANEL, Patrick, *Le Dieu de la République. Aux sources protestantes de la laïcité (1860-1900)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- CARNINO, Guillaume, *L'Invention de la science*, Paris, Seuil, 2015.
- CARROY, Jacqueline, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, éd. EHESS, 2012.
- CÉARD, Jean, *La Nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1977.
- CHALINE, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition ; les sociétés savantes en France*, Paris, éd. du CTHS, 1995.
- CHAPERON, Danielle, *Camille Flammarion, entre astronomie et littérature*, Lausanne, Imago, 1997.
- CHAPPEY, Jean-Luc, « Catholiques et Sciences au début du XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, 2002, vol. 87, p. 13-36.
- CHERVEL, André, *Les Auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, Institut national de la recherche pédagogique, 1986.
- CHONÉE, Paulette, *L'Atelier des nuits : histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- CHONÉE, Paulette, BOYER, Jean-Claude, SPEAR, Richard E., LAVIN, Irving (dir.), *L'Âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001.

- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine, « Rationalisation et désenchantement du monde : problèmes d'interprétation de la sociologie des religions de Max Weber », *Archives de sciences sociales des religions*, 1995, vol. 89, n° 1, p. 61-81.
- COSTES, Guy, ALTAIRAC, Joseph, *Les Terres creuses. Bibliographie commentée des mondes souterrains imaginaires*, Paris, Belles Lettres, 2006.
- COURANT, Elsa, « Ernest Renan, Max Müller et l'Essai de Mythologie comparée. Histoire d'une traduction française », [in] *Revue de littérature comparée*, Paris, Klincksieck, 2018/1, p. 19-35.
- CUCHET, Guillaume, *Les Voix d'outre-tombe : tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2012.
- « La communication avec l'au-delà au XIX^e siècle. La religion des morts, religion de la sortie du catholicisme ? », *Romantisme*, 2012, vol. 4, n° 158, p. 43-57.
- « Utopie et religion au XIX^e siècle. L'œuvre de Jean Reynaud (1806-1863), théologien et saint-simonien », *Revue historique*, mars 2004, n° 631, p. 557-599.
- CUNNINGHAM, Andrew, JARDINE, Nicholas, *Romanticism and the sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, [1990] 2009.
- DÉBARBAT, Suzanne, « Newton, Halley et l'Observatoire de Paris », *Revue d'histoire des sciences*, 1986, vol. 39, n° 2, p. 127-154.
- DÉBARBAT, Suzanne, EDDY, J. Amos, HEICHHORN, Heinrich Karl, UPRGREN, Arthur R., *Mapping the Sky: Past Heritage and Future Directions*, International Astronomical Union, Symposium n° 133 (1^{er} au 5 juin 1987), Dordrecht / Boston / London, Kluwer Academic Publishers, 1988.
- DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, [1981] 2013.
- DHOMBRES, Jean, « La Gloire de la Science : culture et poésie vers 1800 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, 1992, vol. 39, p. 551-574.
- DHOMBRES, Nicole et Jean, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, 1989.
- DUFLO, Colas, « Le finalisme esthétisant des *Études de la nature* de Bernardin de Saint-Pierre », [in] C. Seth et É. Wauters (dir.), *Autour de Bernardin de Saint-Pierre. Les écrits et les hommes des Lumières à l'Empire*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 157-163.
- EDELMAN, Nicole, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Paris, Albin Michel, 1995.
- EHRARD, Jean, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, S.E.P.V.E.N., 1963.
- EL BEJAOU, Moufida, *L'Idée de nature au XVIII^e siècle. Le cas de Bernardin de Saint-Pierre*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2011.
- FAGÈS, Volny, « Cosmogonies scientifiques en France (1860-1920) : acteurs, pratiques, représentations », thèse de l'EHESS, 2012.
- FESTUGIÈRE, André-Jean, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, Les Belles Lettres, 1946.
- *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier-Montaigne, 1967.
- FINN, Michael R., « Science et paranormal au XIX^e siècle : la science-fiction spiritualiste de Camille Flammarion », *Dalhousie French Studies*, 2007, vol. 78, p. 43-51.
- FOWEN, Garth, *The Egyptian Hermes: a Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton / New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- FOX, Robert, *The Savant and the State, Science and Cultural Politics in Nineteenth-century France*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2012.

- FOX, Robert, WEISZ, George (dir.), *The Organization of Science and Technology in France: 1808-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred, « La Symbolique de Friedrich Creuzer. Philologie, mythologie, philosophie », *Revue germanique internationale*, 2011, vol. 14, p. 91-112.
- GANDT (DE), François, *Cirey dans la vie intellectuelle : la réception de Newton en France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2001.
- GAUCHET, Marcel, *Le Désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, [1985] 2005.
- GILSON, Étienne, *Les Métamorphoses de la cité de Dieu*, Paris, Vrin, [1952] 2005.
- GIRARD, Louis, *Lamennais ou le devoir de croire*, Hildesheim / Zurich / New York, Georg Olms Verlag, 2010.
- GOUX, Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur. Essai sur l'imaginaire du capitalisme*, Paris, Blusson, 2000.
- GRANT, Edward, « Medieval and Seventeenth Century Conceptions of an Infinite Void Space beyond the Cosmos », *Isis*, 1969, vol. 60, p. 39-60.
- « Place and space in medieval physical thought », *Motion and Time, Space and Matter. Interrelations in the History of Philosophy and Science*, Ohio, Ohio State University Press, 1976, p. 137-167.
- *Much Ado about Nothing. Theories of Space and Vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- GRENET, Micheline, PECKER, Jean-Claude, *La Passion des astres au XVII^e siècle : de l'astrologie à l'astronomie*, Paris, Hachette, 1994.
- GUERMÈS, Sophie, MARCHAL, Bertrand (dir.), *Les Religions du XIX^e siècle*, Actes du IV^e congrès de la SERD les 28 et 29 novembre 2009, mis en ligne en septembre 2011 sur <<https://serd.hypotheses.org/les-religions-du-xixe-siecle>> (consulté en janvier 2017).
- GUIGNARD, Laurence (dir.), « L'Astronomie », *Romantisme*, n° 166, 2014.
- GUSDORF, Georges, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1966-1985, 12 vol.
- GUY, Basil, « Bernardin de Saint-Pierre and the idea of "Harmony" », *Stanford French Review*, 1978, 11/2, p. 209-222.
- HAMOU, Philippe, *La Mutation du visible : essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, 2 vol.
- HARAI, Hiro, « Les *logoi spermatikoi* et le concept de semence dans la minéralogie et la cosmogonie de Paracelse », *Revue d'Histoire des sciences*, Paris, Armand Colin, 2008/2, vol. 61, p. 245-264.
- HARRIES, Karsten, « The infinite sphere: comments on the history of a metaphor », *Journal of the History of Philosophy*, 1975, vol. 13, p. 5-15.
- HAYDEN, Judy A. (éd.), *Literature in the Age of Celestial Discovery: From Copernicus to Flamsteed*, Londres / New York, Palgrave Macmillan, 2016.
- JAKI, Stanley, *The Paradox of Olbers' Paradox*, New York, Herder and Herder, 1969.
- JAMMER, Max, *Concepts of space. The History of Theories of Space in Physics*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1954.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et les heures*, Paris, Seuil, 1988.
- JEANNERET, Yves, « Le choc des mots : pensée métaphorique et vulgarisation scientifique », *Communication et langages*, vol. 93, n° 1, p. 99-113.
- JOLY, Bernard, *La Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1992.

- KAHN, Didier, *Alchimie et Paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567-1625)*, Genève, Droz, 2007.
- KAHN, Pierre, *La Leçon de choses. Naissance de l'enseignement des sciences à l'école primaire*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.
- KAHN, Pierre, MICHEL, Youenn (dir.), *Formation, transformations des savoirs scolaires. Histoires croisées des disciplines, XIX^e-XX^e siècles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016.
- KIERNAN, Colm, *Science and the Enlightenment in Eighteenth-Century France*, Genève, Droz, 1968.
- KONCZEWSKA, Hélène, « Les *Éléments de la philosophie de Newton* et la physique contemporaine », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, vol. 8, n^o 4, 1955, p. 303-318.
- KOYRÉ, Alexandre, « The significance of the Newtonian synthesis », *Archeion*, XXIX, 1, 1950, p. 291-312.
- *Du monde clos à l'univers infini*, trad. R. Tarr, Paris, Gallimard, [1957] 2016.
- *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, [1966] 1992.
- *La Révolution astronomique : Copernic, Kepler, Borelli*, Paris, Hermann, 1961.
- KRAGH, Helge, *Conceptions of Cosmos. From Myths to the Accelerating Universe: A History of Cosmology*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- LA COTARDIÈRE (DE), Philippe, FUENTÈS, Patrick, *Camille Flammarion (1842-1925)*, Paris, Flammarion, 1994.
- LAGRÉE, Michel, *La Bénédiction de Prométhée. Religion et technologie, XIX^e-XX^e*, Paris, Fayard, 1999.
- « L'abbé Moigno, vulgarisateur scientifique (1804-1884) », [in] Association Française d'Histoire Religieuse Contemporaine, *Christianisme et Science*, Paris, Vrin, 1989.
- LALOUETTE, Jacqueline, « De quelques aspects de l'athéisme en France au XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, 2002, vol. 87, p. 81-100.
- « Science et foi dans l'idéologie libre penseuse (1866-1914) », [in] Association Française d'Histoire Religieuse Contemporaine, *Christianisme et Science*, Paris, Vrin, 1989.
- *La Libre pensée en France : 1848-1940*, Paris, Albin Michel, 1997.
- LALOUETTE, Jacqueline, RIOT-SARCEY, Michèle (dir.), dossier « Religion, politique et culture au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 2004, n^o 28.
- LAPLANCHE, François, « La notion de "science catholique" : ses origines au début du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'Église de France*, 1988, 74, n^o 192, p. 63-90.
- *La Bible en France entre mythe et critique (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1994.
- LE LAY, Colette, « De l'astronomie à la cosmographie. Enseigner la science des astres (1802-1852) », [in] P. Kahn, Y. Michel (dir.), *Formation, transformations des savoirs scolaires. Histoires croisées des disciplines, XIX^e-XX^e siècles*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2016, p. 25-34.
- LEQUEUX, James, *François Arago : un savant généreux. Physique et astronomie au XIX^e siècle*, Les Ulis, EDP sciences ; Paris, l'Observatoire de Paris, 2008.
- *Le Verrier : Savant magnifique et détesté*, Les Ulis, EDP sciences ; Paris, l'Observatoire de Paris, 2009.
- LETERRIER, Sophie-Anne, « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 1999, vol. 19, p. 89-103.
- LOCHER, Fabien, « L'empire de l'astronome : Urbain Le Verrier, l'Ordre et le Pouvoir », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, 2007, n^o 102, p. 33-48.

- LORIOU, Romain, « Lire et écrire les signes divins. Recherches sur la divination romaine à travers l'historiographie impériale », Université Jean Moulin (Lyon), soutenue le 2 avril 2016, sous la direction de B. Bureau.
- LYLE, Louis, MCCALLAM, David (dir.), *Histoires de la Terre. Earth Sciences and French Culture (1740-1940)*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.
- MADIVAL, Jérôme, LAURENT, Émile (dir.), *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, Paris, Paul Dupont, 1903.
- MCMAHON, Darrin M., *Enemies of the Enlightenment. The French Counter-Enlightenment and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005.
- MENIN, Marco, « La morale des Étoiles. Pluralité des mondes et providentialisme anthropocentrique dans la pensée de Bernardin de Saint-Pierre », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Paris, Vrin, 2014/4, t. 98, p. 705-731
- (dir.), *Romantisme*, numéro thématique « Théorie des Harmonies », Paris, Flammarion, 1972, n° 5.
- MERLEAU-PONTY, Jacques, *La Science de l'univers à l'âge du positivisme : étude sur les origines de la cosmologie contemporaine*, Paris, Vrin, 1983.
- MINOIS, Georges, *L'Église et la science, histoire d'un malentendu*, Paris, Fayard, 1990-1991, 2 vol.
- MOLLIÉ, Jean-Yves, *Le Scandale de Panamá*, Paris, Fayard, 1991.
- « Diffuser les connaissances au XIX^e siècle, un exercice délicat », [in] *Romantisme*, 2000, vol. 30, n° 108, p. 91-101.
- MOUCHARD, Claude, « Les Harmonies magnétiques », [in] *Romantisme*, 1972/2, n° 5, p. 66-83.
- NAAS, Valérie, *Mundus alius in alio loco, le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome, École française de Rome, 2002.
- NATHAN, Michel, *L'Âme et les étoiles : pluralité des mondes et métempsycoses stellaires au XIX^e siècle, 1835-1864*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1983.
- NOIRET, Jacques, « Figures du savant », [in] *Romantisme*, 1998, vol. 28, n° 100, p. 143-158.
- O'LEARY, Don, *Roman Catholicism and Modern Science. A History*, New York / London, Continuum, 2006.
- OLSON, Richard G., *Science and Religion, 1450-1900. From Copernicus to Darwin*, Westport / London, Greenwood Press, 2004.
- PANTIN, Isabelle, *L'Illustration des livres d'astronomie à la Renaissance : l'évolution d'une discipline à travers ses images*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.
- PARINET, Élisabeth, *La Librairie Flammarion (1875-1914)*, Paris, IMEC éditions, 1992.
- *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2004.
- PAUL, Harry W., *From Knowledge to Power. The Rise of the Science Empire in France (1860-1939)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- POIRRIER, Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, coll. « Points-Histoire », 2004.
- PRANTZOS, Nicolas, MONTMERLE, Thierry, *Naissance, vie et mort des étoiles*, Paris, PUF, 1998.
- PROST, Antoine, *Histoire de l'enseignement en France (1800-1967)*, Paris, Armand Colin, 1968.
- QUILLIEN, Jean (dir.), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- RADIX, Élise, *L'Homme-Prométhée, vainqueur au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- RAFFARIN-DUPUIS, Anne, « *Miracula, mira praecipua, mirabilia* : les merveilles de Rome de Pline à la Renaissance », [in] *Camenaes*, n° 2, juin 2007.

- RAMNOUX, Clémence, *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1959.
- RASMUSSEN, Anne, « Le progrès en procès », *Mille neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1996, vol. 14, n° 1, p. 5-14.
- « Critique du progrès, “crise de la science” : débats et représentations du tournant du siècle », *ibid.*, p. 89-113.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955.
- REICHVARG, Daniel, JACQUES, Jean, *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Seuil, 1991.
- RIPA, Yannich, *Histoire du rêve. Regards sur l'imaginaire des Français au XIX^e siècle*, Paris, Olivier Orban, 1988.
- ROSMORDUC, Jean, LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, *Une histoire de la physique et de la chimie : de Thalès à Einstein*, Paris, Seuil, 1985.
- ROSSEL, Virgile, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897.
- SAGERET, Jules, *Le Système du monde, des Chaldéens à Newton*, Paris, F. Alcan, 1913.
- SAINT-MARTIN, Arnaud, « Une constitution pour l'astronomie française au tournant du siècle. Socio-genèse d'un champ scientifique », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, 2007, vol. 102, p. 49-63.
- SCHAFFER, Simon, *La Fabrique des sciences modernes : XVII^e-XIX^e siècles*, trad. F. Aït-Touati, L. Marcou et S. Van Damme, Paris, Seuil, 2014.
- SCHLANGER, Judith, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
- SERRES, Michel (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, [1989] 2003.
- *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1965.
- SHANK, John Bennett, *The Newton Wars and the Beginning of the French Enlightenment*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- SHAYEGAN, Daryush, *Hindouïsme et soufisme*, Paris, Albin Michel, 1997.
- SIGRIST, René, « Quand l'astronomie devient un métier : Grandjean de Fouchy, Jean III Bernoulli et la “république astronomique”, 1700-1830 », *Revue d'histoire des sciences*, vol. 61-1, janv.-juin 2008, p. 105-132.
- SNOW, Charles Percy, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Mansfield, Martino Publishing, 1959.
- SPENCER, Michaël, « A(na)logie de Fourier », *Romantisme*, 1981, vol. 11, n° 34, p. 31-46.
- STOFFEL, Jean-François, « La révolution copernicienne responsable du “désenchantement du monde” ? L'exemple des analogies solaires », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2002, vol. 80, n° 4, p. 1189-1224.
- « La révolution copernicienne et la place de l'homme dans l'univers. Étude programmatique », *Revue philosophique de Louvain*, 1998, vol. 96, n° 1, p. 7-50.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Champs Flammarion, 2006.
- TANZELLA-NITTI, Giuseppe, « The Two Books Prior to the Scientific Revolution », *Perspectives on Science and Christian Faith*, 2005, vol. 57, n° 3, p. 235-248.
- TATON, René (dir.), *La Science contemporaine*, vol. 1 « Le XIX^e siècle », Paris, PUF, 1995 [1961].
- TELLIER, Honorine, « À cheval en ballon ! », article mis en ligne sur <https://artequestre.wordpress.com> le 12 janvier 2017.
- TESNIÈRE, Valérie, « Le livre de science en France au XIX^e siècle », [in] *Romantisme*, 1993, vol. 23, n° 80, p. 67-77.

- THIBAUT, Gabriel R., « Bernardin de Saint-Pierre : l'œil et le déchiffrement du monde », [in] *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2004/3, n° 111, p. 31-38.
- THIBAUT, Pierre, *Savoir et pouvoir : philosophie thomiste et politique cléricale au XIX^e siècle*, Québec, Presses universitaires de Laval, 1972.
- UPGREN, Arthur R., *Mapping the Sky: Past Heritage and Future Directions*, International Astronomical Union, Symposium n° 133, Dordrecht / Boston / London, Kluwer Academic Publishers, 1988
- VASAK, Anouchka, *Météorologies : discours sur le ciel et le climat, des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- VERDET, Jean-Pierre (dir.), *Une Histoire de l'astronomie*, Paris, Seuil, 1990.
- *Astronomie et astrophysique*, Paris, Larousse, 1993.
- *Aux origines du monde : une histoire de la cosmogonie*, Paris, Seuil, 2010.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965.
- *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 1990.
- *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, 2 vol.
- VICKERS, Peter, *Understanding Inconsistent Science*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- WALCH, Jean, « Romantisme et positivisme : une rupture épistémologique dans l'historiographie ? », *Romantisme*, 1978, vol. 8, n° 21, p. 161-172.
- WATKINS, Eric (éd.), *The Divine Order, the Human Order, and the Order of Nature: Historical Perspectives*, New York, Oxford University Press, 2013.
- WEBER, Max, *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, 1959.
- YOURGRAU, Wolfgang, BRECK, Allen D. (dir.), *Cosmology, History and Theology*, New York, Plenum Press, 1977.

3. *Études théoriques et philosophiques*

- AMERICKS, Karl (dir.), *The Cambridge Companion to Schopenhauer Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- AZOUVI, François, BOUREL, Dominique, *De Königsberg à Paris : la réception de Kant en France (1788-1804)*, Paris, Vrin, 1991.
- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1943.
- *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1960.
- *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957] 2012.
- *Études*, Paris, J. Vrin, 1970.
- BAILLOT, Alexandre, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927.
- BAUER, Michael (éd.), *G. W. F. Hegel: Key Concepts*, Abingdon, Routledge, 2014.
- BEISER, Frederick C., *The Cambridge Companion to Hegel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, [1901] 1993.
- BERNARD, Claude, *Victor Cousin, ou la religion de la philosophie*, éd. F. Châtelet, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

- BLUMENBERG, Hans, *Le Rire de la servante de Thrace : une histoire des origines de la théorie*, trad. Laurent Cassagnau, Paris, l'Arche, 2000.
- *La Lisibilité du monde*, trad. Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.
- BOULOGNE, Jacques, *Les Systèmes mythologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- BOURDEAU, Michel, « Auguste Comte et la religion positiviste : présentation », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, janvier 2003, vol. 1, t. 87, p. 5-21.
- CLAIR, Jean, *De Humboldt à Hubble : le cosmos et l'art moderne*, Paris, L'Échoppe, 2008.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine, « Rationalisation et désenchantement du monde : problèmes d'interprétation de la sociologie des religions de Max Weber », *Archives de sciences sociales des religions*, 1995, vol. 89, n° 1, p. 61-81.
- DUMONT, Jean-Paul (éd.), *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, [1988] 1991.
- ÉLIADE, Mircea, *Le Profane et le sacré*, Paris, Gallimard, 1957.
- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FERRARI, Jean, « L'œuvre de Kant en France dans les dernières années du XVIII^e siècle », *Les Études philosophiques*, Paris, PUF, oct.-dec. 1981, n° 4, p. 399-411.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, [1966] 2015.
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, Gallimard, [1905] 1988.
- *Œuvres complètes – Psychanalyse*, Paris, PUF, 1996.
- GRANADA, Miguel Angel, « Il rifiuto della distinzione fra *potentia absoluta* e *potentia ordinata* di Dio e l'affermazione dell'universo infinito in Giordano Bruno », *Rivista di storia della filosofia*, 1994, vol. 49, n° 3, p. 495-532.
- GUSDORF, Georges, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1953.
- HATEM, Jad, *L'Absolu dans la philosophie du jeune Schelling*, Bucharest, Zeta Books, 2008.
- HENRY, Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- HERBERT, Jean, VARENNE, Jean, *Vocabulaire de l'hindouisme*, Paris, Dervy, 1985.
- JANAWAY, Christopher (dir.), *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- KAPANI, Lakshmi, *Schopenhauer et la pensée indienne. Similitudes et différences*, Paris, Hermann, 2011.
- KUHN, Thomas S., *La Révolution copernicienne*, Paris, Les Belles Lettres, [1957] 2016.
- *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, [1963] 2008.
- LAMBERT, Jean-Paul, « L'Irréligion de l'avenir. Jean-Marie Guyau et l'option nominaliste », *Revue du Mauss*, 2003, vol. 2, n° 22, p. 305-313.
- LANDRIN, Xavier, « L'«éclectisme spiritualiste» au XIX^e siècle : sociologie d'une philosophie transnationale », [in] L. Pinto (dir.), *Le Commerce des idées philosophiques*, Bellecomben-Bauges, éditions du Croquant, 2009, p. 29-65.
- LECLER, Éric, « Idéalisme allemand et romantisme, un exemple d'arrondissement », [in] *Ce qu'Idéal veut dire : définitions et usages de l'idéalisme au XIX^e siècle. Actes du colloque des Doctoriales de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, organisé à l'Université Paris-Diderot les 8 février et 5 avril 2014*. Article accessible en ligne à l'adresse <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/IdealismeEricLecler.pdf>.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, [1958] 1996.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, *Mettre la science en culture*, Nice, ANAIS, 1986.
- *L'Esprit de sel : science, culture, politique*, Paris, Seuil, 1984.
- LUMINET, Jean-Pierre, *Illuminations : Cosmos et esthétique*, Paris, Odile Jacob, 2011.
- MAZUIR, Françoise, « Le processus de rationalisation chez Max Weber », *Sociétés*, 2004, vol. 4, n° 86, p. 119-124.
- MULLIE-CHATARD, Sylvie, *De Prométhée au mythe du progrès : mythologie de l'idéal progressiste*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, trad. P. Wotling, Paris, GF Flammarion, 2005.
- *Le Gai savoir*, trad. H. Albert, Paris, Société du Mercure de France, 1901.
- NYANAJIVAKO, Bhikkhu, *Schopenhauer et le Bouddhisme*, trad. Georges Teutsch, Arvillard, Éd. Prajña, 2004.
- OUELBANI, Mélika, *Qu'est-ce que le positivisme ?* Paris, J. Vrin, 2010.
- PERNIN, Marie-José, *Schopenhauer. Le Déchiffrement de l'énigme du monde*, Paris, Bordas, 1992.
- PERROT, Philippe, *Schopenhauer*, Paris, Quintette, 1997.
- PETRY, Michael John, *Hegel and Newtonianism*, Londres, Kluwer Academic Publishers, 1993.
- PLANT, Michael, *Hegel : religion et philosophie*, trad. J.-L. Fidel, Paris, Seuil, 2000.
- POULIOT, François, *La Doctrine du miracle chez Thomas d'Aquin : Deus in omnibus intime operatur*, Paris, J. Vrin, 2005.
- QUILLEN, Jean (dir.), *La Réception de la philosophie allemande en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- RAMUNNI, Girolamo, *Les Lieux des erreurs scientifiques*, Paris, Le Cavalier bleu, 2012.
- ROOB, Alexander, *Alchimie et mystique*, trad. F. Saint-Onge, Paris, Taschen, 2014.
- SANS, Édouard, *Schopenhauer*, Paris, PUF, 1990.
- SHAYEGON, Daryush, *Hindouïsme et soufisme*, Paris, Albin Michel, 1979.
- SOUCHE-DAGUES, Denise, *Recherches hégéliennes : infini et dialectique*, Paris, J. Vrin, 1994.
- STANEK, Vincent, *La Métaphysique de Schopenhauer*, Paris, J. Vrin, 2010.
- TROUSSON, Patrick, *Le Recours de la science au mythe : pour une nouvelle rationalité*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- TUZET, Hélène, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris, J. Corti, [1965] 1988.
- VELJAČIĆ, Čedomil, *Schopenhauer et le bouddhisme*, trad. G. Teutsch, Arvillard, Prajña, 2004.
- WATKINS, Eric, *The Divine Order, the Human Order, and the Order of Nature*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- WEBER, Max, *Le Savant et le politique*, Paris, Plon, [1919] 1990.

4. Dictionnaires modernes

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Geo, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- POIRIER, Jacques (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, EPURE (Éditions et Presses Universitaires de Reims), 2015.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert [1993] 2010.
- TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, accessible en ligne sur <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

5. Sources indicatives pour l'établissement des biographies d'auteurs

<www.data.bnf.fr>

<www.gallica.fr>

<www.geneanet.org>

LEMERRE, Alphonse (éd.), *Anthologie des poètes français du XIX^e siècle*, éd. A. Lemerre, Paris, Alphonse Lemerre, 1887.

SABATIER, Robert, *La Poésie du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1977, 2 vol.

TALVART, Hector, PLACE, Joseph, *Bibliographie des auteurs modernes et de langue française*, Paris, éd. de la chronique des lettres françaises, 1967.

WALCH, Gérard, *Anthologie des poètes français contemporains*, Paris, Delagrave, 1930, 3 vol.

6. Liste des illustrations

ANONYME, « L'astronome B... [Bailly] se laisse tomber dans un puits, il est tombé de Carybde [*sic*] en Scylla », sans date [*circa* 1789-1792], BnF, coll. de Vinck, n^o 1842.

——— « M. Flammarion devant le globe de la planète Mars », photographie de presse, Paris, agence Meurice, 1921.

——— *Hippodrome Soullier à Lyon* (Affiche), Paris, imp. Gerente fils, 1850. 120 x 70 cm.

DALGER, A., *Le Cheval aérien de M. Poitevin*, Paris, impr. De Appert fils & Vavasseur, 1850.

DAUMIER, Honoré, « Inconvénient d'être trop sentimental et d'aimer à aller se promener au clair de lune », *Tout ce que qu'on voudra*, Paris, Aubert et C^{ie}, 1848.

FLAMMARION, Camille, « Exemple d'analyse spectroscopique », *Astronomie populaire : description générale du ciel*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1880, p. 398.

——— « Carte géographique de la planète Mars », 1924.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914, Pages VIII et IX.

MANIN, Édouard, « À travers l'infini », *La Cosmographie de l'esprit (paradoxe philosophico-astronomique)*, suivi de « À travers l'infini », *poème scientifique*, Paris, Bibliothèque des modernes, 1898.

REDON, Odilon, « L'œil comme un ballon bizarre se dirige vers l'INFINI », « Germination » et « Vision », *Dans le rêve. Dix lithographies*, Paris, Lemercier, 1879.

SCHIAPARELLI, Giovanni Virginio, « Carte d'ensemble de la planète Mars », [*in*] FLAMMARION, Camille, *La Planète Mars et ses conditions d'habitabilité, synthèse générale de toutes les observations*, Paris, Gauthier-Villars & fils, 1892-1909.

Index

Index des notions

- Académies, 12, 14, 29, 34, 36, 39, 41, 45, 61, 62, 66, 72, 74, 77, 81, 83, 91, 100, 106, 108, 130, 148, 174, 210, 211, 220, 222, 227, 228, 244, 291, 292, 313, 363, 375, 428, 429, 473, 475, 501, 517, 550, 644, 645, 649
- aérostation, 181, 223, 236, 458, 601, 631, 633, 635, 710
- analogies, 58, 116, 156, 157, 359, 360, 368, 369, 370, 374, 382, 384, 386, 413, 489, 492, 505, 537
- anticipation (récit d'), 14, 19, 22, 176, 184, 216, 230, 306, 363, 392, 446, 451, 459, 514, 575, 576, 578, 579, 584, 590, 611, 617, 628, 633
- astres
- comètes, 416, 420
 - constellation, 418, 419
 - soleil, 407, 412, 413, 418
- astres
- astéroïde, 541
 - comètes, 81, 107, 108, 157, 158, 178, 184, 188, 224, 301, 305, 306, 352, 388, 416, 420, 421, 463, 628, 693
 - constellation, 63, 74, 93, 181, 182, 236, 249, 285, 340, 341, 377, 383, 418, 419, 438, 439, 443, 467, 480, 517, 522, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 562, 563, 565, 567, 568, 569, 571, 572, 649, 652, 654, 656, 657, 658, 660, 661
 - lune, 11, 18, 51, 57, 64, 78, 172, 195, 196, 201, 216, 314, 319, 345, 347, 355, 356, 369, 370, 390, 397, 398, 436, 442, 447, 453, 462, 478, 480, 492, 518, 526, 552, 571, 572, 608, 614, 615, 616, 623, 626, 633, 634, 635, 642, 643, 650, 659, 660, 663, 670, 672, 673, 674, 681, 683, 699, 705
 - nébuleuses, 75, 308, 587
 - soleil, 49, 51, 58, 61, 74, 76, 77, 78, 87, 101, 103, 104, 122, 134, 172, 178, 188, 190, 196, 218, 225, 229, 231, 232, 233, 235, 238, 242, 243, 244, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 263, 280, 287, 288, 296, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 318, 319, 321, 322, 324, 325, 332, 343, 345, 346, 347, 348, 350, 363, 364, 367, 377, 379, 381, 390, 397, 398, 407, 412, 413, 418, 436, 443, 448, 453, 455, 456, 459, 464, 467, 478, 480, 482, 483, 484, 489, 490, 492, 497, 501, 502, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 523, 538, 571, 588, 598, 599, 609, 613, 629, 633, 642, 645, 659, 662, 668, 669, 671, 673, 683, 690, 691, 692, 693, 695, 697
- astrologie, 42, 155, 215, 291, 366, 370, 376, 651, 660, 661
- astrophysique, 14, 15, 44, 50, 126, 139, 140, 177, 216, 244, 637
- Bible, 13, 32, 89, 99, 104, 116, 117, 127, 133, 134, 136, 154, 164, 173, 180, 186, 188, 190, 196, 197, 224, 226, 235, 259, 261, 268, 269, 275, 282, 295, 301, 316, 319, 321, 331, 334, 340, 350, 351, 354, 356, 364, 366, 385, 386, 390, 401, 413, 421, 426, 431, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 465, 468, 470, 487, 503, 561, 569, 570, 637, 638, 641, 642, 643, 659, 678
- Job, 191, 192, 236, 339, 340, 341, 342, 349, 350, 351, 352, 355, 366, 592, 638
- saint Augustin, 321
- saint Jean, 394
- saint Paul, 153, 390
- saint Pierre, 197
- clair de lune, 356, 552, 650, 659, 660, 672, 673, 674, 684, 699, 720
- comique, 67, 377, 515, 577, 593, 603, 608, 613, 617, 618, 621, 622, 623, 626, 627, 630, 631, 632, 633, 636, 637, 642, 643, 645, 650, 651, 652, 653, 654, 656, 658, 660, 661, 666, 667, 668, 669, 672, 675, 676, 679, 681, 683, 684, 685, 688, 689, 690, 694, 696, 698, 699
- burlesque, 240, 241, 445, 608, 614, 626, 627, 630, 631, 633, 634, 635, 639, 640, 642, 643, 645, 646, 650, 651, 658, 659, 662, 663, 665, 672, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 694

- humour, 230, 515, 592, 609, 620, 621, 622, 623, 625, 626, 630, 632, 635, 637, 639, 640, 642, 643, 648, 657, 658, 665, 666, 667, 668, 669, 675, 679, 683, 684, 689, 699, 703
- humour noir, 515, 621, 665, 666, 667, 669, 675, 679, 683, 684
- ironie, 40, 76, 121, 186, 200, 201, 241, 242, 256, 261, 452, 518, 592, 605, 621, 622, 639, 641, 642, 643, 647, 648, 650, 651, 652, 653, 658, 659, 661, 663, 666, 667, 668, 670, 675, 676, 677, 679, 681, 683, 686, 699, 704
- cosmogonie, 12, 34, 38, 44, 52, 65, 74, 75, 119, 139, 157, 175, 208, 234, 299, 380, 473, 488, 490, 494, 517, 521, 534, 537, 538, 543, 546, 547, 638, 643, 644, 703
- cosmosophie, 15, 35, 52, 135, 155, 160, 221, 359, 396, 400
- dictionnaires et encyclopédies, 12, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 70, 71, 103, 151, 152, 176, 185, 337, 371, 427, 428, 429, 431, 439, 464, 501, 517, 635, 636, 689
- épopée, 22, 67, 74, 84, 105, 241, 249, 316, 339, 344, 403, 435, 436, 438, 441, 442, 448, 451, 454, 455, 469, 476, 477, 483, 486, 515, 529, 539, 540, 542, 543, 549, 573, 577, 579, 582, 583, 584, 617, 623, 631, 744
- Exposition universelle, 81, 82, 159, 448
- Félibrige, 79
- femme (auteures), 21, 59, 66, 90, 95, 122, 145, 148, 149, 184, 185, 186, 187, 196, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 218, 223, 233, 246, 275, 313, 321, 359, 435, 524, 549, 638, 684, 701, 704
- Fous
littéraires, 372, 687, 688, 689, 690
scientifiques, 374
- géométrie, 301, 532, 534, 535
- gravitation, 629
- Humour noir, 667
- imaginaire
monde, 104, 105, 599
- infini, 12, 51, 57, 61, 62, 71, 94, 96, 97, 98, 100, 102, 113, 115, 120, 122, 137, 147, 151, 152, 175, 176, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207, 211, 212, 214, 229, 236, 239, 240, 250, 269, 274, 280, 290, 291, 293, 302, 304, 307, 315, 321, 327, 330, 337, 338, 341, 351, 352, 362, 363, 371, 372, 376, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 420, 438, 454, 456, 466, 467, 470, 485, 486, 521, 522, 523, 524, 531, 548, 561, 569, 581, 586, 590, 627, 638, 639, 668, 670, 676, 679, 692, 699, 754
- lyrisme, 56, 63, 64, 67, 77, 80, 200, 202, 241, 244, 287, 364, 453, 518, 528, 536, 558, 559, 582, 613, 634, 637, 647, 675, 676, 679, 680, 684
- matérialisme (cf. rationalisme), 21, 32, 90, 104, 119, 122, 129, 131, 153, 172, 177, 183, 185, 195, 202, 210, 211, 212, 239, 242, 248, 259, 261, 267, 271, 273, 276, 277, 279, 283, 284, 285, 288, 291, 293, 303, 324, 339, 354, 360, 361, 366, 395, 440, 452, 571, 616, 670, 675, 701
- mathématiques, 11, 14, 19, 32, 36, 38, 40, 46, 47, 48, 49, 50, 74, 82, 85, 92, 106, 118, 120, 122, 124, 178, 179, 181, 185, 188, 189, 191, 192, 244, 266, 280, 290, 300, 301, 302, 318, 337, 352, 353, 354, 361, 363, 376, 389, 403, 419, 436, 453, 517, 570, 646, 676, 690, 691, 696, 701
- métaphysique, 15, 21, 26, 35, 36, 41, 42, 43, 52, 61, 63, 67, 89, 103, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 119, 123, 128, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 154, 155, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 177, 178, 179, 184, 185, 191, 192, 193, 199, 206, 215, 219, 220, 221, 231, 239, 241, 242, 244, 248, 261, 265, 267, 269, 271, 274, 276, 284, 286, 290, 292, 300, 314, 315, 316, 319, 322, 323, 327, 339, 342, 349, 350, 351, 355, 356, 364, 366, 378, 397, 398, 400, 402, 404, 406, 412, 415, 416, 417, 418, 421, 430, 432, 448, 451, 457, 466, 489, 495, 496, 497, 499, 503, 525, 530, 585, 586, 596, 617, 618, 620, 621, 626, 637, 666, 669, 670, 675, 681, 683, 704, 706, 778
- mystère, 39, 42, 59, 62, 78, 100, 118, 123, 124, 135, 179, 182, 184, 185, 188, 191, 213, 233, 281, 305, 313, 316, 320, 327, 335, 359, 360, 362, 365, 367, 379, 390, 404, 407, 409, 421, 422, 430, 442, 466, 496, 526, 534, 544, 549, 561, 564, 603, 628, 678, 705
- mythologie
comparée, 254, 288, 429, 478, 480, 500, 506, 771
hindoue, 65, 475, 476, 477, 481, 484, 543

Naturphilosophie, 57, 59, 90, 95, 163, 164,
 165, 268, 288, 289, 351, 360, 402, 430
 palingénésie, 95, 389, 390, 593, 607
 panenthéisme, 150, 152, 153, 154, 155, 276,
 277, 290, 291, 294, 300, 321, 363
 panthéisme, 132, 136, 138, 142, 143, 147,
 149, 150, 151, 152, 153, 203, 240, 269,
 299, 503, 754
 paralittérature, 576
 pluralité des mondes, 49, 57, 60, 105, 109,
 123, 152, 153, 156, 160, 195, 213, 219,
 220, 234, 288, 293, 309, 311, 312, 329,
 353, 372, 382, 386, 387, 389, 399, 408,
 412, 586, 590, 593, 604, 611, 644, 645,
 650, 658, 702, 775
 poème en prose, 19, 55, 57, 63, 509, 516, 517,
 518, 523, 524, 529, 566, 573, 663, 672, 673
 poésie
 didactique, 19, 55, 59, 67, 70, 71, 72, 73,
 76, 77, 79, 80, 84, 87, 90, 91, 94, 98,
 109, 336, 339, 342, 372, 377, 437, 447,
 515, 530, 534, 577, 581, 583, 588, 596,
 604, 606, 608, 615, 620, 622, 628, 644,
 645, 646, 647, 648, 649, 650, 656, 658,
 659, 684, 690, 693, 694
 philosophique, 97, 391, 748, 760
 scientifique, 11, 26, 28, 53, 59, 60, 61, 65,
 67, 68, 69, 70, 79, 80, 90, 92, 109, 113,
 318, 325, 354, 437, 447, 450, 455, 498,
 500, 528, 529, 530, 535, 540, 543, 544,
 545, 547, 549, 550, 581, 582, 606, 615,
 617, 631, 632, 644, 647, 685, 702, 703,
 706
 positivisme, 14, 18, 19, 26, 28, 29, 34, 36, 37,
 38, 39, 46, 51, 59, 89, 91, 122, 127, 128,
 134, 159, 167, 171, 175, 185, 206, 274,
 429, 450, 456, 516, 603, 702
 prophétisme, 66, 94, 103, 105, 176, 200, 262,
 282, 304, 344, 345, 380, 397, 460, 476,
 569, 628
 rationalisme (cf. matérialisme), 119, 122, 124,
 133, 135, 171, 172, 173, 177, 183, 186,
 192, 210, 211, 701
 Réalisme, 67, 182, 193, 228, 299, 312, 325,
 342, 383, 405, 414, 430, 455, 579, 587,
 589, 624, 633, 640, 643, 675, 676, 678,
 680, 684
 religion
 athéisme, 90, 110, 124, 125, 126, 127, 134,
 142, 147, 151, 152, 153, 154, 165, 167,
 172, 177, 178, 180, 183, 185, 209, 240,
 242, 270, 284, 290, 291, 302, 303, 354,
 380, 503, 569, 592, 630, 663
 catholicisme, 21, 129, 137, 159, 161, 171,
 174, 193, 234, 246, 276, 356, 616
 christianisme, 88, 124, 125, 126, 127, 132,
 135, 136, 137, 138, 140, 144, 147, 148,
 153, 154, 161, 162, 172, 184, 191, 206,
 211, 244, 249, 250, 253, 273, 274, 276,
 278, 284, 317, 321, 356, 394, 395, 396,
 438, 439, 440, 441, 451, 455, 496, 652,
 683
 paganisme, 113, 115, 249, 250, 253, 341,
 404, 406, 409, 425, 438, 445, 446, 451,
 452, 455, 482, 484, 498, 500, 508, 652
 Révolution, 91, 103, 115, 120, 125, 137, 184,
 185, 193, 194, 196, 292, 359, 380, 538,
 539, 576, 598, 599, 612, 776
 Romantisme, 18, 19, 25, 26, 30, 33, 55, 56,
 58, 59, 64, 67, 94, 95, 114, 116, 118, 119,
 123, 134, 136, 138, 141, 165, 166, 172,
 221, 223, 245, 249, 261, 271, 293, 317,
 327, 355, 360, 370, 428, 430, 431, 433,
 435, 447, 469, 481, 487, 497, 552, 554,
 570, 571, 577, 583, 586, 590, 614, 630,
 658, 659, 660, 663, 666, 669, 670, 674,
 681, 682, 683, 684, 701, 703, 704, 705, 775
 spiritisme, 89, 96, 135, 149, 155, 158, 159,
 160, 161, 282, 292, 360, 367, 399, 412,
 422, 585, 665
 tables tournantes, 135, 158, 159, 401
 sublime, 12, 57, 58, 59, 61, 66, 67, 70, 80, 89,
 93, 100, 101, 137, 143, 186, 198, 202, 241,
 250, 286, 287, 289, 296, 302, 307, 311,
 333, 351, 371, 385, 400, 405, 408, 409,
 416, 441, 445, 446, 449, 461, 464, 467,
 492, 495, 502, 510, 523, 524, 614, 618,
 680, 682, 691, 695, 754
 symbole, 32, 95, 105, 122, 124, 166, 174,
 177, 185, 212, 229, 232, 234, 236, 238,
 247, 250, 251, 255, 260, 262, 263, 268,
 299, 306, 361, 362, 378, 415, 427, 428,
 429, 430, 431, 432, 433, 458, 460, 462,
 464, 470, 483, 484, 504, 508, 509, 510,
 524, 526, 539, 551, 558, 562, 581, 647,
 648, 652, 657, 660, 668, 671, 677, 694
 Symbolisme, 65, 92, 262, 377, 430, 487, 510,
 527, 528, 529, 530, 532, 533, 572, 661, 703
 Uranie, 61, 79, 282, 375, 376, 446, 447, 454,
 594, 604, 646, 658, 689
 voyage, 20, 67, 105, 177, 196, 199, 201, 219,
 236, 302, 306, 323, 326, 328, 343, 344,
 369, 374, 375, 377, 383, 391, 394, 401,

475, 487, 575, 576, 577, 578, 583, 585,
587, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596,
597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604,
605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612,
613, 614, 615, 616, 617, 623, 626, 630,
631, 633
vulgarisation, 13, 15, 16, 19, 30, 33, 43, 47,
51, 55, 59, 60, 66, 74, 76, 79, 86, 94, 105,

109, 116, 122, 128, 146, 149, 150, 154,
187, 196, 218, 242, 277, 279, 295, 298,
304, 305, 308, 312, 317, 377, 398, 405,
467, 470, 549, 576, 579, 590, 595, 598,
601, 616, 617, 645, 650, 651, 705

Index des noms

- Ackermann, Louise, 21, 59, 66, 122, 145,
148, 149, 184, 187, 196, 205, 206, 207,
208, 209, 210, 211, 212, 218, 223, 233,
246, 275, 313, 321, 359, 524, 549, 638, 684
- Aicard, Jean, 100, 101, 102
- Alavaill, Élie, 188
- Aliez, Adrien, 74, 462
- Alles, Louis, 580, 666
- Allorge, Henri, 188
- Ampère, André-Marie, 33, 132, 280
- Arago, François, 11, 30, 31, 32, 33, 48, 62,
217, 218, 280, 305, 306, 314, 317, 356,
645, 648, 692, 704
- Arbelot, Jules, 74, 75
- Aristote, 41, 44, 81, 151, 216, 226, 234, 304,
454, 491, 689
- Arsac (abbé), Anselme, 39
- Auburtin, Joseph, 69, 87, 88, 89, 90, 157,
690, 691, 692, 693, 694
- Babin, Augustin, 78, 694
- Bailly, Jean Sylvain, 84, 201, 217, 317
- Bailly, Jules, 30, 367, 440, 443, 445, 446,
450, 462, 463, 501
- Ballanche, Pierre-Simon, 95, 156, 165, 234,
518
- Balzac (de), Honoré, 67, 95, 105, 159, 170,
234, 390, 391, 393, 586, 628, 630, 669
- Banville (de), Théodore, 531, 593, 631, 633
- Baour-Lormian, Pierre, 57, 92, 332
- Barbey d'Aurévilly, Jules, 207
- Barillot, François, 458, 459, 460, 461, 462,
634
- Barthélemy, Auguste, 660, 661, 662, 663
- Baudelaire, Charles, 57, 64, 90, 91, 201, 232,
246, 251, 294, 296, 368, 369, 370, 431,
448, 486, 498, 507, 518, 524, 539, 540,
554, 620, 622, 644, 664, 666, 667, 668,
669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 682,
684, 747
- Bellin, Antoine-Gaspard, 81, 82, 83
- Béranger (de), Pierre Jean, 158, 243, 244,
381, 382, 631, 660
- Berge, Jean, 523, 524, 526, 527
- Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, 76,
104, 123, 288, 330, 331, 336, 642
- Berthelot, Marcelin, 128
- Berthelot, Maurice, 30, 34, 42, 45, 128, 129
- Berthet, André, 663, 664, 665, 666
- Bertout, Auguste, 124, 304, 308, 309, 322,
356
- Bertrand, Aloysius, 57, 519, 568
- Bescherelle, Louis-Nicolas, 35, 36
- Beuque, Adrien, 83
- Birat, Hercule, 649, 650, 651, 652, 653, 654,
656, 657, 658
- Blanqui, Pierre-Simon, 136, 155, 214, 380,
389
- Boitard, Pierre, 195
- Bonald (de), Louis, 29, 93, 135, 441
- Bonnay d'Herbel (de), Anatole, 222, 223,
224, 226
- Bonnefoy, Marc, 105, 158, 187, 188, 192,
245, 307, 322, 358, 382, 607
- Bonnet, Charles, 234
- Bossuet, Jean-Baptiste, 102, 151, 278
- Boucharlat, Jean-Louis, 94
- Bouchet, Charles, 66, 76, 77, 311, 312, 313,
383, 453, 456
- Bouchor, Maurice, 189, 240, 377, 378, 482,
483, 497
- Bourget, Paul, 227, 501
- Boyer, Jean-Marie, 35, 151, 337
- Bret, Fernand, 148, 577
- Brunetière, Ferdinand, 28, 430, 583, 589
- Büchner, Ludwig, 119, 283, 284, 285
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, 123, 132,
295, 306, 341, 354, 692
- Carné (de), Adrien, 356, 447
- Caro, Elme, 12, 59, 66, 138, 148, 161, 176,
187, 205, 210, 211, 217, 218, 322, 431
- Cazalis, Henri, 22, 81, 96, 97, 114, 144, 145,
196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 207, 213, 221, 222, 225, 226, 246,
257, 258, 259, 261, 262, 265, 266, 267,
268, 342, 476, 495, 496, 504, 508, 517,
518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525,
526, 527, 534, 558, 560, 571, 573, 663,
679, 680, 684, 689
- Cazavan, Gabrielle, 185, 192, 323
- Chateaubriand (de), François René, 29, 57,
90, 93, 123, 124, 125, 135, 172, 242, 249,
261, 317, 351, 435, 438, 440, 441, 442,
660, 662, 663, 669
- Chênédollé (de), Charles-Julien Liout, 60, 72,
73, 103
- Chénier, André, 18, 28, 59, 70, 77, 223, 249,
436, 442, 450
- Chevé, Émile, 211, 212, 216, 223, 235, 237,
238, 239, 240, 313, 321, 342, 359, 684
- Choquet, J., 643

Comte, Auguste, 15, 28, 33, 36, 37, 38, 39,
 40, 44, 50, 84, 86, 119, 126, 127, 150, 162,
 170, 185, 276, 277, 284, 290, 295, 305,
 318, 361, 380, 385, 428, 456, 582, 645
 Copernic, Nicolas, 85, 86, 87, 125, 128, 193,
 194, 196, 213, 371, 436, 462, 463, 597,
 604, 685, 689, 691, 695, 698
 Cosmes, Louis-Christogones, 350
 Cousin, Victor, 81, 136, 138, 146, 147, 148,
 149, 150, 151, 152, 155, 164, 271, 276,
 279, 288, 375, 474, 475
 Cyrano de Bergerac (de), Savinien, 461, 577,
 584, 592, 595, 596, 600, 602, 609, 614,
 633, 635
 Danos, Paul, 302
 Dante, 105, 157, 198, 199, 200, 223, 343,
 344, 351, 376, 413, 468, 595, 610
 Daru, Pierre, 33, 60, 71, 72, 88, 219, 762
 Daudet, Léon, 28
 Defontenay, Charlemagne-Ischir, 578, 611,
 617
 Delaine, Alexandre, 74, 78, 139, 453
 Delambre, Jean Baptiste Joseph, 30, 105, 199
 Delharpe, Alphonse, 452, 457
 Delille Jacques, 16, 71, 72, 73, 77, 84, 105,
 199, 274, 550, 583, 589, 608
 Delormel, Lucien, 642, 643
 Demanet, Hippolyte, 634
 Démocrite, 44
 Descartes, René, 36, 40, 44, 79, 81, 119, 129,
 146, 147, 151, 279, 303, 304, 371, 403,
 461, 474, 689
 Diderot, Denis, 35, 36, 42, 70, 146, 428
 Dorchain, Auguste, 227, 229
 Driou, Alfred, 584
 Drouin, B., 73, 74
 Du Bartas, Guillaume, 13, 328
 Du Camp, Maxime, 83, 315, 354, 437, 447,
 452, 453, 457, 498, 501, 507
 Edison, Thomas, 27, 159
 Einstein, Albert, 14, 19, 47, 297, 304, 516
 Emerich, Edmond, 78
 Ernesti Bader (d'), Louise, 623, 624, 625,
 626, 627, 630, 635, 637
 Esménard, Joseph, 71
 Essarts (des), Emmanuel, 93
 Fabre, Jean-Henri, 301
 Faget (de), Adolphe Laurent, 292, 393, 395,
 396
 Faye, Henri, 140, 463, 464
 Fellens, Jean-Baptiste, 72, 151, 152
 Fernand, Jacques, 90
 Fernore, Paul, 308, 681
 Festeau, Louis, 84, 462
 Figier (abbé), 74
 Figuiet, Louis, 40, 389, 390, 391, 395
 Firminhac, Jean-Jacques, 439, 440, 441, 442,
 443, 445
 Flammarion, Camille, 12, 15, 16, 17, 30, 34,
 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 58,
 59, 60, 61, 66, 76, 79, 80, 81, 86, 93, 94,
 101, 102, 105, 109, 116, 123, 126, 129,
 136, 139, 150, 152, 153, 154, 155, 158,
 159, 160, 167, 173, 187, 195, 196, 197,
 198, 199, 216, 218, 219, 220, 223, 230,
 234, 255, 264, 275, 276, 277, 278, 279,
 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288,
 289, 290, 291, 292, 293, 295, 299, 300,
 304, 305, 306, 307, 309, 312, 314, 318,
 321, 322, 326, 356, 371, 372, 373, 377,
 387, 389, 391, 399, 408, 430, 446, 461,
 467, 473, 517, 577, 578, 579, 584, 585,
 590, 595, 597, 598, 599, 600, 603, 604,
 605, 606, 607, 616, 621, 702, 741, 746,
 775, 778
 Fontanes (de), Louis, 33, 59, 66, 70, 72, 84,
 313, 527, 608
 Fourier, Charles, 21, 42, 81, 88, 129, 135,
 150, 155, 156, 157, 161, 162, 216, 221,
 226, 234, 276, 306, 359, 360, 368, 369,
 379, 380, 381, 382, 383, 386, 388, 389,
 391, 392, 408, 412, 418, 549, 576, 611,
 612, 623, 630, 687
 France, Anatole, 128, 583, 590, 617, 667
 Fraunhofer (von), Joseph, 83, 213, 310, 516
 Galilée, 27, 60, 61, 82, 83, 84, 85, 86, 87,
 118, 128, 159, 200, 278, 281, 302, 311,
 371, 400, 413, 462, 474, 577, 604, 645,
 646, 648, 688, 691
 Ganges, Charles, 676, 677, 678, 679
 Gauffier, Benjamin, 350
 Gautier, Théophile, 40, 249, 264, 375, 442,
 450, 458, 575, 584, 593, 594, 659, 660
 Gay, Cécile, 66, 135, 185, 186, 323, 686
 Ghil, René, 18, 20, 22, 61, 65, 67, 68, 92,
 283, 517, 527, 528, 529, 530, 531, 532,
 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540,
 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 549,
 550, 566, 573, 575, 704
 Goethe (von), Johann Wolfgang, 59, 60, 137,
 157, 205, 208, 238, 249, 402, 430, 453,
 580, 584, 614, 748
 Grandmougin, Charles, 230
 Groult de Tourlaville, 66, 446

Guillemin, Amédée, 30, 60, 86, 305, 325, 355, 578
 Guyau, Jean-Marie, 58, 62, 64, 83, 94, 178, 214, 215, 242, 313, 453
 Halley, Edmond, 87, 107, 108, 109, 184, 188
 Haraucourt, Edmond, 66, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237
 Herblay, Noëlle, 66
 Herder (von), Johann Gottfried, 46, 137, 147, 153, 163, 402, 476
 Herschel, John, 30, 32, 93, 176, 462, 600, 608
 Hersent-Penquer, Léocadie, 66, 148, 187, 210, 211
 Hésiode, 13, 190, 405, 425, 500, 702
 Holbach (baron d'), Paul Henri Dietrich, 284
 Hugo, Victor, 11, 20, 22, 48, 58, 60, 61, 65, 67, 73, 84, 91, 94, 96, 97, 99, 105, 107, 108, 113, 114, 125, 128, 139, 143, 146, 148, 149, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 184, 189, 190, 191, 192, 220, 223, 226, 247, 248, 249, 260, 264, 268, 273, 282, 292, 301, 304, 306, 317, 322, 323, 334, 339, 356, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 379, 385, 389, 393, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 431, 438, 446, 453, 458, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 479, 482, 483, 484, 485, 486, 497, 516, 540, 551, 576, 579, 580, 581, 587, 595, 601, 607, 615, 621, 623, 626, 630, 631, 650, 660, 699, 702, 704
 Humboldt (de), Alexandre, 12, 16, 17, 19, 51, 52, 55, 58, 59, 62, 63, 75, 86, 94, 109, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 242, 280, 289, 317, 325, 372, 399, 402
 Huygens, Christian, 608
 Huysmans, Joris Karl, 223, 356, 375, 528, 659
 Izetta, Marius, 66, 78, 79, 80
 Janet, Paul, 128, 152, 153, 263, 291
 Joly, B., 62, 234, 392, 395, 396, 643
 Jouffret, Michel, 97, 98, 99, 100, 139, 140, 463, 464, 465
 Kant, Emmanuel, 41, 57, 123, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 149, 154, 170, 191, 192, 193, 217, 279, 289, 292, 294, 300, 323, 328, 402, 417, 463, 464, 465, 520, 556, 754
 Kardec, Allan, 42, 50, 156, 158, 159, 160, 161, 221, 282, 359, 360, 379, 687, 695
 Kepler, Johannes, 38, 61, 82, 85, 86, 87, 88, 93, 106, 109, 125, 172, 274, 287, 298, 301, 329, 371, 464, 465, 537, 577, 691
 Krause, Karl, 150, 152, 153, 154, 276, 291, 294, 300, 321, 754
 Laforgue, Jules, 143, 240, 241, 242, 356, 469, 617, 622, 666, 668, 675, 680, 681, 682, 683, 684, 689, 703
 Lahaef (de), Nathalie, 66, 89, 186, 187, 189
 Lalande (de), Joseph Jérôme Le Français, 30, 33, 93, 187, 371
 Lamartine (de), Alphonse, 13, 21, 31, 32, 33, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 105, 119, 125, 135, 161, 163, 165, 166, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 199, 223, 226, 248, 249, 264, 271, 273, 276, 289, 304, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 359, 366, 370, 379, 399, 401, 440, 441, 442, 453, 474, 501, 518, 551, 577, 578, 580, 589, 613, 615, 621, 624, 626, 627, 630, 634, 635, 651, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 670, 672, 673, 680, 681, 683, 699, 702, 704
 Lamennais (de), Félicité Robert, 130, 131, 132, 223, 324
 Laplace (de), Pierre Simon, 30, 46, 75, 84, 85, 86, 88, 119, 120, 122, 123, 139, 171, 177, 178, 179, 184, 188, 304, 317, 331, 361, 376, 380, 385, 436, 488, 516
 LARGERIS, Louis, 78, 143, 305, 306, 307, 313, 322, 356
 Larousse, Pierre, 34, 35, 36, 151, 185, 337
 Lautréamont (comte de) [Isidore Ducasse], 487, 683
 Lavigerie, Louis, 139, 141
 Le Dain, Alfred, 89, 502, 503
 Le Flaguais, Joseph-Alphonse, 86
 Le Vasseur, Gustave, 188, 295
 Le Verrier, Urbain, 14, 32, 46, 47, 48, 49, 50, 62, 94, 188, 361, 445, 600, 604, 605, 607, 616, 702
 Leconte de Lisle, Charles Marie, 13, 65, 96, 144, 145, 148, 165, 228, 245, 294, 349, 425, 431, 447, 448, 449, 450, 476, 482, 483, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492,

493, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501,
 502, 505, 508, 510, 659, 702, 745
 Leconte, Armand, 393
 Lefèvre, André, 432, 454, 455, 456, 481, 482,
 498, 499, 500, 503, 625, 638, 639, 643
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 84, 85, 119, 121,
 129, 176, 217, 279, 294, 304, 532
 Lemerrier, Népomucène-Louis, 223, 436,
 452, 457
 Lemoine, C., 695, 696, 697, 698
 Lesueur, Daniel [Jeanne Loiseau], 66, 108,
 109
 Lévy, Éliphas, 234
 Littré, Émile, 34, 35, 36, 40, 151, 152, 371,
 427, 428, 429, 431, 439, 464, 635, 636, 689
 Lucrèce, 72, 73, 117, 143, 174, 176, 211, 217,
 244, 324, 325, 363, 453, 454, 528, 532,
 550, 578, 580, 702
 Mallarmé, Stéphane, 13, 18, 20, 22, 63, 65,
 67, 91, 96, 114, 148, 149, 165, 166, 172,
 204, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250,
 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266,
 267, 268, 269, 270, 336, 431, 438, 481,
 482, 487, 489, 495, 496, 504, 505, 506,
 507, 508, 509, 510, 514, 517, 519, 520,
 527, 528, 529, 530, 534, 545, 546, 551,
 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559,
 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567,
 568, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 580,
 620, 659, 702, 704
 Mallié, Albert, 303
 Manin, Joseph, 370, 371, 372, 373, 374
 Marmontel, Jean-François, 70
 Maupassant (de), Guy, 27, 231, 572
 Maupertuis (de), Pierre Louis, 41, 121, 135
 Maury, Alfred, 75
 Mendès, Catulle, 235, 504, 593, 615
 Michaut, Narcisse, 356
 Milton, John, 84, 157, 351, 453, 644
 Moigno (abbé), François, 50, 132, 277, 279,
 280, 281, 313
 Moleschott, Jacques-Joseph, 119, 283, 284,
 288
 Musset (de), Alfred, 60, 124, 136, 137, 170,
 219, 220, 242, 247, 249, 317, 356, 456,
 580, 591, 592, 596, 631, 666
 Nancey, Alfred, 356
 Nerval (de), Gérard, 450, 474, 519, 525, 594,
 615, 690
 Newton, Isaac, 27, 33, 41, 44, 45, 78, 82, 84,
 85, 87, 88, 89, 103, 104, 105, 106, 109,
 120, 121, 122, 125, 135, 139, 156, 162,
 176, 178, 179, 187, 188, 199, 225, 226,
 274, 287, 303, 304, 307, 316, 330, 371,
 376, 382, 436, 446, 462, 463, 604, 635,
 645, 646, 655, 689, 691, 692, 704, 747
 Nohus [G. B.], 78, 84
 Novalis, 56, 57, 143, 163, 269, 334, 430
 Ossian, 57, 92, 173, 331, 332, 355, 518
 Ovide, 72, 270, 425, 459, 555, 645, 702
 Palingène [Pier-Angelo Manzolli], 13
 Pascal, Blaise, 27, 56, 61, 99, 100, 197, 202,
 203, 209, 211, 278, 287, 336, 337, 338,
 342, 350, 519
 Patin, Henri Joseph Guillaume, 70
 Patissié, Jude, 74, 644, 645, 646, 647, 648,
 658
 Pérot, Jean-Marie-Albert, 67
 Pimodan (de), Gabriel, 240, 356
 Piorry, Pierre-Adolphe, 78, 296, 297, 298
 Platon, 61, 81, 144, 151, 190, 216, 279, 323,
 345, 550, 580, 657, 691
 Pluche, Antoine, 295, 313
 Poitevin, M., 35, 67, 458, 623, 630, 631, 632,
 634, 635, 637
 Pomairols (de), Charles, 482, 501, 502
 Porry (de), Eugène, 375, 376, 380, 446, 447,
 594
 Proust, Marcel, 67
 Ptolémée, 88, 645, 657, 689, 695
 Puyfontaine (de), Alfred, 124, 295, 296, 358
 Pythagore, 88, 286, 385, 462, 463, 628
 Queneau, Raymond, 686, 687, 688, 703
 Quinet, Edgar, 290, 471, 496, 519
 Rabelais, François, 404, 600, 603, 606, 621,
 654, 686
 Rameau, Jean, 161, 222, 223, 299, 321, 350,
 370, 378, 379, 380, 383, 396, 422, 440,
 444, 445, 483
 Reignier, Gabriel, 143, 300, 301, 356
 Rémusat (de), Charles, 50
 Renan, Ernest, 137, 138, 173, 174, 175, 176,
 177, 180, 183, 273, 278, 279, 290, 431,
 438, 439, 479, 480, 506, 771
 Renard, Georges, 313
 Reynaud, Jean, 15, 21, 42, 129, 136, 155,
 156, 160, 161, 221, 234, 308, 309, 314,
 359, 379, 389, 391, 392, 396, 418, 630
 Richepin, Jean, 165, 189, 393
 Ricouard, Louis, 72
 Rimbaud, Arthur, 18, 28, 64, 247, 436, 442,
 447, 487, 529, 554, 568
 Rodenbach, Georges, 207

Ronsard (de), Pierre, 13, 190, 227, 244, 263
 Rouland, Paul, 74, 639, 640, 641, 642, 643
 Rousselot, Gustave, 383, 384, 422
 Sade (de), Donatien Alphonse François, 209
 Sageret, Jules, 41
 SAILLET (de), Alexandre, 139
 saint Augustin, 133, 154, 294, 321, 392
 saint Jean, 394
 saint Paul, 153, 390
 saint Pierre, 197
 Saint-Amand, François, 390
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 50, 80, 81, 134, 228, 593
 Sand, George, 449, 600, 603
 Schelling (von), Friedrich W. J., 58, 138, 142, 146, 153, 154, 163, 164, 268, 269, 360, 430, 580
 Schlegel, Friedrich, 58, 138, 163, 268, 269, 430, 569, 570, 667
 Schopenhauer, Arthur, 40, 97, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 149, 170, 171, 198, 207, 208, 209, 211, 213, 218, 221, 496, 520, 524
 Secchi, Angelo, 126, 310, 311
 Silvestre, Armand, 449
 Spinoza, Baruch, 147, 150, 151, 153
 Staël (de), Germaine, 90, 95, 435, 701, 704
 Strada (de), Jules, 444, 451, 452, 457
 Sully Prudhomme, René-François, 13, 61, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 84, 85, 86, 89, 114, 139, 141, 143, 161, 180, 181, 182, 183, 195, 207, 232, 242, 243, 246, 248, 275, 395, 396, 450, 455, 456, 457, 461, 462, 501, 524, 549, 575, 577, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 595, 596, 616, 617, 620, 659
 Sulzer, Henri, 84
 Swedenborg, Emanuel, 134, 156, 159, 369, 390, 391, 392, 396
 Taconnet, Mario, 13, 66, 313
 Tailhade, Laurent, 228, 450, 528
 Taine, Hippolyte, 15, 128, 161, 431, 669
 Thiers, Henri, 148
 Triaire-Dumas, Sophie, 13, 65, 66, 89, 187, 189
 Vacherot, Étienne, 138, 143
 Valson, Alphonse, 61, 62
 Van Zéphir, 67, 643
 Verlaine, Paul, 166, 228, 268, 270, 527, 529, 545, 554, 568, 569, 571, 631
 Verne, Jules, 15, 87, 196, 576, 578, 579, 594, 606, 616
 Vernier, Valéry, 20, 67, 383, 514, 575, 577, 579, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 622, 623, 626, 628, 630, 635, 637
 Veuillot, Louis, 129
 Vigny (de), Alfred, 105, 249, 264, 412, 501, 577, 580, 589
 Villeneuve-Flayosc (comte de), Hippolyte, 61, 63, 106, 107, 311
 Villiers de L'Isle-Adam (de), Auguste, 159, 266, 572, 575, 578
 Vincent, Franck, 20, 35, 514, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550
 Virgile, 62, 72, 73, 199, 345, 351, 425, 453, 454, 600, 649, 691, 702
 Volney (de), Constantin François, 14
 Voltaire, 49, 60, 103, 105, 120, 121, 122, 124, 135, 137, 201, 274, 282, 331, 354, 372, 446, 476, 540, 577, 645, 646, 655, 670, 691, 696, 698, 751
 Wulf (de), Maurice, 152, 153, 291
 Young, Edward, 56, 57, 63, 220, 223, 244, 245, 314, 331, 334, 335, 349, 518, 614, 615, 635, 683
 Zola, Émile, 67, 145, 524

Résumé

La poésie et la cosmologie sont étroitement liées depuis l'Antiquité. Des traités d'astronomie didactiques en vers aux récits mythologiques, en passant par les hypothèses cosmologiques versifiées sur la structure de notre monde, les formes de ce dialogue sont aussi nombreuses que diverses. Or les échanges féconds entre poésie et cosmologie perdurent à travers les âges, pour culminer au XIX^e siècle, dont les débuts marquent une promotion remarquable de la nuit dans l'imaginaire littéraire, à compter du premier Romantisme européen. Le cosmos, source inépuisable d'enchantement poétique, devient au XIX^e siècle un sujet d'autant plus riche que les découvertes scientifiques bouleversent notre conception des cieux, ouvrant la voie à une cosmologie moderne gouvernée par les mathématiques et l'astrophysique.

En France, poésie et cosmologie connaissent alors un ensemble de mutations dues à une crise de légitimité engagée par le discours positiviste. L'enquête montre comment le contexte de redéfinition des méthodes scientifiques et de renversement progressif de la hiérarchie des discours entre science et Belles-lettres a informé le dialogue entre la poésie et la cosmologie, dans le cadre d'une redéfinition parallèle de leurs formes, enjeux et valeurs. En étudiant le moment de cette transition, elle permet de porter un regard nouveau sur un ensemble de problématiques majeures qui traversent la poésie du second XIX^e siècle : la forme totale et le problème du didactisme, la hiérarchie des discours de la science et de la poésie, et la question du sacerdoce poétique au regard d'un renouvellement du rapport à la mythologie.

Mots Clés

Poésie, XIX^e siècle, cosmologie, genres littéraires, sciences, positivisme, mythologie, philosophie, religion

Abstract

Since Antiquity, there has been a close relationship between poetry and cosmology. We can perceive the coevolution of these two disciplines in a wide range of different poetic forms: mythological tales, versified didactic treatises, or versified cosmological hypotheses on the structure of worldly existence.

Nineteenth-century France witnesses particularly intense debates about the nature of both poetry and cosmology, however, and the functions of these two disciplines increasingly merge, especially after Romanticism. The cosmos assumes a new relevance as both the subject of scientific investigation and poetic creation. In this period of history, crucial scientific discoveries change our perception of the skies and give rise to the modern science of cosmology, based on the principles of mathematics and astrophysics. The legitimacy of both poetry and cosmology is tested by positivist discourse, as the definition of scientific methods change and the hierarchy between science and literature is inverted. This study shows the importance of this historical context in the dialogue between poetry and cosmology. Focusing on this crucial historical turning point, this thesis sheds a new light on various major issues that French poets faced in the second half of the twentieth century: the poetic quest for a totalizing form, the difficulties posed by the didactic genre, the value of domains of knowledge and literature, the question of the religious mission of poetry, and the renewal of mythology at the time.

Keywords

Poetry, XIXth century, cosmology, literary genres, sciences, positivism, mythology, philosophy, religion