Un territoire en partage.

Littérature et sciences au XIXe siècle

Études réunies par
Elsa Courant & Romain Enriquez

EPISTEMOCRITIQUE

Elsa Courant & Romain Enriquez (dir.)

Un territoire en partage
Littérature et sciences au XIXe siècle

Éditions Épistémocritique, 2018

Image de couverture :
Page de titre de
La Science illustrée
Paris, 1888.

Sommaire

p. 4 Elsa Courant (ENS Ulm / Université de Bâle) & Romain Enriquez (Université Paris-Sorbonne). *Introduction*

p. 9 Yohann Ringuedé (Paris-Est Marne-la-Vallée / Université de Bâle). *Des coups de marteau dans la langue des dieux. Mettre en vers le technolecte dans un siècle positiviste*

p. 21 Thibaud Martinetti (Université de Bâle). *La Vie des abeilles de Maeterlinck : le « vol nuptial » de la vulgarisation et du symbolisme*

p. 40 David Ledent (Université de Liège). *Zola avant Durkheim. Lectures croisées d'Hippolyte Taine et de Claude Bernard*

p. 49 Genia Katz (Université de Tel Aviv). *Quand les physiologies s'invitent dans les encyclopédies*

p. 60 Lola Kheyar Stibler (Université Sorbonne Nouvelle). *Sciences psychologiques et style : la valeur heuristique de la métaphore dans De l'intelligence d'Hippolyte Taine*

p. 70 Marine Riguet (Université Paris-Sorbonne). *L'impact de la physiologie dans la critique littéraire de la fin du XIXème siècle : l'exemple de Claude Bernard*

p. 83 Bibliographies des articles

p. 91 Notices biographiques des auteurs

Introduction

Elsa COURANT (ENS Ulm / Université de Bâle)
et Romain ENRIQUEZ (Université Paris-Sorbonne)

1 La question des rapports entre littérature et science suscite un intérêt soutenu dans le monde universitaire depuis plusieurs années. En témoignent les nombreux événements et projets de recherche qui ont contribué à faire connaître ces enjeux et les corpus associés, tels que le projet ANR Euterpe[1], le laboratoire IHRIM[2], le laboratoire LISAA[3], ou la revue *Épistémocritique*[4]. De fait, tous les auteurs de ce recueil appartiennent à une génération de chercheurs dont les vocations ont été portées par une actualité critique de la question. Cependant, comme l'ont montré un grand nombre de travaux, il s'agit plus d'un réveil que d'une découverte, et l'histoire des débats relatifs au rapport entre la forme littéraire et le savoir remonte bien au-delà de notre période, jusqu'à l'Antiquité[5].

2 Le XIXème siècle est cependant un moment charnière dans l'histoire de ce dialogue, car il est le moment d'un bouleversement fondamental dans la définition de la science et des Belles-Lettres, peu à peu dissociées l'une de l'autre. La République des Lettres disparaît, tandis que la doctrine positiviste impose ses critères pour une définition de la vérité en plaçant un nouvel idéal de la *Science* au cœur de tous les savoirs. Selon ce modèle bien qu'il ne soit pas forcément majoritaire, celle-ci correspondrait désormais à un protocole au champ d'action restreint, mais aussi à une méthode plutôt qu'à un discours, qui mènerait infailliblement à la seule connaissance légitime. Quant aux Lettres, elles basculeraient dans la catégorie des divertissements, éventuellement édifiants ou moraux, mais en marge du discours de vérité[6].

---

[1] ANR « Euterpe : la poésie scientifique de 1792 à 1939, disparition d'un genre et reconfiguration d'une frontière » (2007-2010), coordonné par Hugues Marchal.
[2] IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités), ENS Lyon, Université Lyon II, Université Jean Monnet (Saint-Étienne), Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand). Ce laboratoire est issu de la fusion de l'UMR LIRE et l'UMR IHPC (Lyon) en 2016.
[3] LISAA (Littératures, SAvoirs et Arts), Université Paris-Est Marne-la-Vallée.
[4] Pour le seul XIXème siècle, nous pourrions encore citer l'ANR Anticipation « Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIXème siècle (1860-1940) », dir. Claire Barel-Moisan (2014-2018). Par ailleurs, dans une perspective transversale différente, la question d'une rencontre productive entre la littérature et la science fait l'objet d'expérimentations dans le domaine des humanités numériques, par exemple grâce au Labex OBVIL (Observatoire de la Vie Littéraire, accessible en ligne sur http://obvil.paris-sorbonne.fr). Dans ce volume, voir l'article de Marine Riguet, « L'impact de la physiologie dans la critique littéraire de la fin du XIXème siècle : l'exemple de Claude Bernard ».
[5] Voir C. Cusset (dir.), *Musa docta : recherches sur la poésie scientifique dans l'antiquité*, Saint-Étienne, Presses de l'Université Saint-Étienne, 2006. Voir aussi Ph. Chométy, *« Philosopher en langage des dieux ». La poésie d'idées au siècle de Louis XIV*, Paris, Champion, 2006.
[6] Sur la question des rapports entre la doctrine positiviste selon Auguste Comte et la littérature, en particulier la forme poétique, voir l'article d'A. Petit, « Prose poétique et positivisme », in N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths et R. Pickering (dir.), *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Champion, 2003, p. 367-380.

3 Si cet aspect de la pensée d'Auguste Comte ne fait pas nécessairement consensus durant notre période, la vulgarisation encourage cependant un tel divorce en accompagnant le mouvement de spécialisation des sciences dans la presse et dans les ouvrages à destination du grand public[7]. La littérature, pour sa part, revendique bien souvent une forme d'autonomie et d'indépendance en réaction à la promotion hégémonique de sa rivale, en particulier dans le discours poétique. Baudelaire affirmant le caractère « extra-scientifique de toute poésie[8] », Leconte de Lisle dénonçant le « Pandémonium industriel[9] », voire Rimbaud, inventant une langue nouvelle aux antipodes de toute logique démonstrative[10], tous sont à leur manière un symptôme de la dissociation du langage de la science et du discours littéraire, mais aussi de la façon dont ces mêmes discours ont pu se construire sur le terreau de leur opposition.

4 Pourtant, au cours de cette période, d'intenses dialogues s'établissent, de manière d'autant plus revendiquée que ces échanges sont rendus précaires par le contexte idéologique. Émile Zola, prétendant appliquer la méthode expérimentale de Claude Bernard à l'écriture romanesque, est un exemple parlant de ce type de transferts que Michel Pierssens nomme une « figure épistémique », à savoir la « greffe d'un savoir sur le discours ou sur la fiction[11] », grâce à laquelle ce même savoir se trouve illustré et défendu par le recours à des stratégies d'écriture spécifiques. Étudiant la démarche de l'auteur des *Rougon-Macquart*, dans *Feux et signaux de brume*, Michel Serres rappelle en outre que « rares sont les auteurs ou les œuvres tout à fait extérieurs à la science du temps[12] ».

5 L'articulation entre sciences et lettres, parfois fructueuse, souvent difficile, a donc très tôt attiré l'attention de la critique, dans le cadre d'études généralistes[13] ou autour de figures canoniques telles que Balzac, Flaubert, Zola, Verne, voire plus récemment Hugo, Leconte de Lisle, et Valéry[14]. En effet, la question du croisement de ces deux domaines discursifs est déjà

---

[7] À titre d'exemple, les premières *Astronomies populaires* ne font aucun cas de la poésie ou du roman, voire minimisent l'importance de l'histoire des découvertes ou des conceptions du monde. Voir A. Comte, *Traité philosophique d'astronomie populaire*, Bruno Latour dir., Paris, Fayard, [1844] 1985 ; F. Arago, *Astronomie populaire*, Paris, Gide et J. Baudry, 1854-1857 ; etc.

[8] C. Baudelaire, « Victor Hugo », *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 139.

[9] Leconte de Lisle, préface des *Poèmes et poésies*, in *Derniers poèmes*, Paris, Lemerre, 1895, p. 223.

[10] A. Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en Enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la pléiade, 2009 p. 263.

[11] Pierssens défend notamment l'idée que la littérature contribue à déterminer un *champ épistémique*, c'est-à-dire un savoir qui dépasse le domaine de la science au sens strict. Selon lui, ce dépassement implique de fait une pluralité de discours, qui fait la richesse de la rencontre entre les lettres et le savoir. M. Pierssens, *Savoirs à l'œuvre : essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 8-11.

[12] M. Serres, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975, p. 12.

[13] Voir notamment au tournant du XXème siècle : J. Janssen, *Science et poésie*, Paris, Firmin-Didot, 1902 ; C.-A. Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours ; son élaboration, sa constitution*, Paris, Éditions « Scientifica », 1917 ; R. Ghil, *De la poésie scientifique*, Paris, Gastein-Serge, 1909.

[14] Voir D. Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, PUF, 1997 ; C. de Mulder, « Les

perçue comme problématique à l'heure de la nouvelle partition des savoirs, pour reprendre les termes de Lise Andriès[15]. Aujourd'hui, la critique invite à compliquer la question de la circulation des savoirs ou des formes, comme celle des démarcations entre lettres, science et « popularisation ». On pense notamment au concept d'épistémocritique précédemment évoqué ; à la notion de rhétorique profonde développée par Frédérique Aït-Touati, étudiant ce que les travaux de Kepler doivent à la notion de fiction[16] ; à l'approche poétique des textes scientifiques proposée par Fernand Hallyn[17] ; à l'attention nouvelle portée à la paralittérature ou à la presse scientifique dans laquelle Hugues Marchal identifie des « anthologies invisibles » de poèmes sur la science[18] ; à la notion de « mise en culture des sciences » selon l'expression de Jean-Marc Lévy-Leblond[19] ; enfin, à la récente mise en évidence de corpus entiers témoignant d'un dialogue visible et persistant entre les lettres et la science[20]. Tous ces éléments expliquent l'intérêt d'une nouvelle génération de chercheurs pour un tel enjeu, mis à l'honneur dans le programme de littérature comparée de l'agrégation de lettres modernes en 2012 intitulé « Fiction du savoir et savoir de la fiction ».

6 La journée d'étude ayant donné lieu au présent recueil d'articles visait à réunir des jeunes chercheurs, dans le but d'ouvrir un dialogue portant non seulement sur leurs objets, mais aussi sur leurs choix méthodologiques. Nous avons d'abord cherché à dépasser autant que possible le stade du « thématisme », en menant une réflexion sur le langage scientifique comme

---

sciences de combat dans la poésie de Leconte de Lisle », in L. Dahan-Gaida (dir.), *Conversations entre les sciences, les arts et la littérature*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006 (accessible en ligne sur epistemocritique.org) ; etc.

[15] L. Andriès, *Le Partage des savoirs, XVIIIème-XIXème siècles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003. Lise Andriès rappelle notamment que la prédominance du discours scientifique devient une évidence au XIXème siècle, prédominance « qui restait encore partiellement masquée au siècle précédent par le discours philosophique. » *Ibid.*, p. 10.

[16] F. Aït-Touati, *Contes de la lune, essais sur la fiction et la science moderne*, Paris, Gallimard, 2011.

[17] F. Hallyn, *Les Structures rhétoriques de la science. De Kepler à Maxwell*, Paris, Seuil, 2004.

[18] H. Marchal, « Des anthologies invisibles : la poésie dans *Nature*, *Science* et *La Nature* », in M. Louâpre, H. Marchal et M. Pierssens (éd.), « La Poésie scientifique, de la gloire au déclin », ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site Épistémocritique, www.epistemocritique.org, p. 259-294. Hugues Marchal étudie notamment la façon dont « des citations introduisent des vers dans des articles ; des analyses critiques rendent compte de poèmes ou de proses poétiques, et [dont] les liens entre poésie et science font l'objet d'un débat parmi les savants. » *Ibid*., p. 261.

[19] J.-M. Lévy-Leblond, « (Re)mettre la science en culture : de la crise épistémologique à l'exigence éthique », *Courrier de l'environnement de l'INRA*, n°56, septembre 2008.

[20] Voir les travaux du projet « HC 19 : Histoires croisées de la littérature et des sciences au XIXe siècle (en Europe et aux États-Unis) » (2010-2013) coordonné par Anne-Gaëlle Weber ; du projet inter-MSH VIVANLIT « Penser le vivant : les échanges entre littérature et sciences de la vie (de la fin du XVIIIe siècle à l'époque contemporaine) » (2012-), coordonné par Gisèle Séginger et Christine Maillard ; 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, qui a donné lieu à la publication d'une anthologie critique de poèmes scientifiques (*Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, dir. H. Marchal, Paris, Seuil, 2013), et du projet ANR « Anticipations : Romans d'anticipation scientifique au tournant du XIXème siècle (1860-1940) » (2014-2018) coordonné par Claire Barel-Moisan, étudiant les débuts de la science-fiction au XIXème siècle. De nombreuses thèses récentes sont également parues ou en cours sur le sujet.

potentielle ressource stylistique. Yohann Ringuedé étudie ainsi la place du « technolecte » dans la poésie scientifique, qu'il aborde comme un prisme révélateur des tensions suscitées par la rencontre entre la science et les lettres, comprises comme des univers de langage séparés et difficilement conciliables. La réflexion sur la valeur poétique de l'objet scientifique est poursuivie par Thibaud Martinetti qui s'attache à définir une rhétorique de la « merveille » dans *La Vie des abeilles* de Maeterlinck, permettant de réconcilier la posture du savant et celle du poète. La vulgarisation du savoir en poésie amenait également à poser la question du didactisme au XIXème siècle, qui met en jeu une opposition de plus en plus irréconciliable entre les véritables poètes d'un côté, et les rimeurs de la science d'un autre, volontiers taxés d'utilitarisme ou de prosaïsme. En effet, la science positive s'énonce désormais sur un mode aussi neutre et technique que possible. Plusieurs solutions s'offrent alors au poète : inviter la science en poésie, par le biais de termes techniques notamment, ou inviter la poésie dans les ouvrages savants. Comparativement au corpus peu connu étudié par Yohann Ringuedé, souvent emblématique des difficultés qui peuvent surgir quand les poèmes se confrontent au nouveau jargon de la science, *Les Abeilles* de Maeterlinck peuvent apparaître comme un exemple réussi de conversion d'un discours scientifique en œuvre littéraire.

7 Nous nous sommes ensuite attachés à interroger les échanges entre science et littérature, définies non plus par leurs différences mais par leur perméabilité. À ce titre, la question du modèle scientifique dans la définition du roman réaliste ou naturaliste est essentielle, dans la mesure où ce type de récit prétend reprendre les enjeux, les éléments de discours, voire les méthodes des sciences contemporaines. On peut se demander si cette contemporanéité n'est pas précisément un moteur décisif dans la rencontre entre littérature et sciences. Dans cette perspective, David Ledent étudie la notion de milieu dans l'œuvre de Zola qui porte la trace de l'influence de Claude Bernard, tout en annonçant la pensée sociologique de Durkheim. À travers la création de personnages inscrits dans un environnement et une trajectoire socio-culturelle prédéterminée, c'est la notion de *type* qui émerge non seulement dans le roman, mais aussi dans les genres de la classification par excellence. Génia Katz analyse sous cet angle les exemples de physiologies dans les encyclopédies et les dictionnaires. Son propos permet de reposer la question des frontières et des territoires de domaines littéraires facilement identifiables, comme la fiction ou la poésie.

8 Mais au XIXème siècle, si les poètes et romanciers s'approprient parfois la science en usant d'un lexique ou de thèmes connotés, les scientifiques usent aussi du langage de la littérature. Il s'agit d'un rapport réciproque, dont certains ouvrages rendent compte. À ce titre, Lola Stibler étudie la « valeur heuristique » de la métaphore dans *De l'intelligence* de Taine, adoptant une

approche stylistique dans la lecture d'un traité capital pour la psychologie en tant que discipline. Enfin, Marine Riguet s'interroge sur la façon dont la science, et en particulier la physiologie dans les travaux de Claude Bernard, a pu façonner la constitution d'une méthode et d'un style de la critique littéraire au XIXème siècle. Pour ce faire, elle utilise les dernières ressources numériques pour embrasser un corpus immense, qui donne accès à un point de vue synthétique sur la question tout en montrant par l'exemple ce que peuvent apporter les nouveaux outils d'analyse informatiques à la recherche en littérature.

9 Tant par leurs objets d'études (les dictionnaires, les corpus de poèmes scientifiques, etc.) que par leurs méthodes (la stylistique ou l'analyse quantitative), ces travaux entendent donc s'inscrire dans la voie critique ouverte par Michel Serres, Wolf Lepenies ou Michel Pierssens et contribuer à la redécouverte de ces enjeux qui sont au fondement d'une définition en creux de la littérature, par opposition (de manière aujourd'hui plus nuancée) à l'*autre* « culture[21] ». Rivaux ou alliés, discours littéraires et savoirs scientifiques nourrissent les imaginaires, les représentations, les langages, et reflètent un aspect fondamental de l'esprit et de la culture du XIXème siècle, du roman totalisant au rêve encyclopédique en passant par les poèmes qui continuent le projet de Lucrèce.

[21] C.P. Snow, *Les Deux cultures* [« The Two Cultures and the Scientific Revolution »], trad. C. Noël, Paris, J. J. Pauvert, [1959] 1968.

Des coups de marteau dans la langue des dieux. Mettre en vers le technolecte dans un siècle positiviste

Yohann Ringuede
(Paris-Est Marne-la-Vallée / Université de Bâle, ANR *Biolographe*)

1 Comment définir un technolecte ? Une définition par différenciation me semble la plus simple en même temps que la plus opérante : est jugé technolectal un terme dont le sens n'est pas commun. Pour le dire autrement, un technolecte est un mot dont la référence est double : il dénote à la fois une réalité scientifique particulière en même temps que l'acte même de son élocution. Le technolecte est un terme qui s'exhibe comme faisant partie d'un langage particulier et non partagé, c'est un mot aristocratique qui « dit la science » selon la formule d'Yves Jeanneret (82). Sa pragmatique est donc double selon l'auditoire : le technolecte est en usage si l'énoncé s'adresse à des spécialistes, en mention s'il s'adresse à des néophytes. Ainsi, ces derniers ne retiendront que la portée scientifique du mot. Le caractère technolectal d'un terme n'est donc pas acquis éternellement : le « mot qui dit la science » peut très bien tomber dans le langage commun, et perdre ce faisant son obscurité sémantique et sa connotation scientifique : en 1854, un poète médecin comme Pierre-Adolphe Piorry, par ailleurs grand amateur de néologismes, juge par exemple que les mots *libellule* et *mandibule* sont encore des « termes de science » qui détonent dans un poème (30).

2 La règle qui prévaut dans les dictionnaires poétiques des âges classiques (cette question se posait autrement dans les siècles précédents et à l'Antiquité[22]), est la règle que j'appellerai volontiers la règle de l'usage. Sommairement, un poète doit choisir comme mot poétique les termes que l'usage a consacrés, et dont le sens est communément partagé. Cette restriction court tout au long de l'âge classique, de Boileau (91) jusqu'à son détracteur Marmontel. Partant, on voit bien que le technolecte, qui se définit précisément par le fait qu'il n'appartient pas à la langue commune, n'est pas le bienvenu dans la poésie classique.

I. « Suivre les progrès de la vulgarisation » : la règle de l'usage

3 Cette restriction de la règle d'usage a la vie dure et persiste longtemps au XIXème siècle. Son influence reste manifeste dans les arts poétiques, les dictionnaires de mots poétiques, mais aussi dans les textes poétiques qui s'excusent de les utiliser.

[22] Comme le dit le recteur Pierre Louis, quand la langue scientifique française se base presque exclusivement sur des emprunts à des langues étrangères ou sur des compositions issues de termes gréco-latins (des confixations), les anciens « utilisent, pour évoquer les phénomènes qu'ils veulent décrire, des mots de tous les jours. » (2). Voir aussi Christophe Cusset, l'« Avant-propos » à *Musa docta* (7-15).

4 Les arts poétiques tendent à trancher pour suivre résolument Boileau. Emmanuel Viollet-le-Duc, dans son très antiphrastique *Nouvel art poétique, poème en un chant*, édité en 1809 chez Martinet, ironise ainsi (24) :

Voulez-vous du public arracher les suffrages ?
De mots retentissants ornez tous vos ouvrages ;
Enrichissez la langue, et sans vous rebuter,
S'il vous manque des mots, sachez les inventer.

Le néologisme est une licence scandaleuse pour mauvais poète incapable de trouver le mot juste. L'ironie en moins, le poète Michel Cubières de Palmézeaux reprend la même condamnation (13) :

Créer de nouveaux mots est un talent facile
Mais le public sévère est rarement docile
A ces expressions qui peuvent dans nos mœurs
Accumuler sans fin de burlesques erreurs.
Avec discrétion usez d'un privilège
Qu'ont ignoré toujours les hommes de collége (*sic*.)
Et que d'un doux éclat frappant les doctes yeux
Ce qui fut bien jadis fasse dire : c'est mieux.
Car si vous rejettiez (*sic*.) la méthode commune
En France on parlerait vingt langues au lieu d'une.
Chacun aurait la sienne, et la tour de Babel
De l'Apollon français remplacerait l'autel.
La grammaire a ses lois ainsi que ses scandales.
Tâchez donc d'ennoblir les tournures banales

En plein XIXème siècle, ils répètent la sentence classique de Marmontel (122) : « Le Dictionnaire d'un Poëte, ce sont les Poëtes eux-mêmes ». C'est d'ailleurs un des leitmotivs des grammairiens et autres hommes de lettres depuis la fin du XVIIIème que d'accuser les scientifiques de forger des monstres lexicaux, et à ce titre, le poète qui les reprendrait à son compte serait un renégat[23]. À la fin du siècle, un poète s'étant pourtant par ailleurs essayé à la poésie scientifique, Raoul de la Grasserie, reconduit cet anathème. Tantôt il le fait de façon sobre et mesurée dans ses *Principes scientifiques de la versification française* (345-346) *:* « Eh bien ! sans doute ce vocabulaire n'est pas fermé au poète, mais il doit en user sobrement. Pourquoi ? Pour la raison qui l'interdit au paysan. Par ce que c'est (*sic.*) le langage de la science et de la raison plutôt que du sentiment. […] Le langage abstrait, artificiel, doit être écarté du vers. » Tantôt il dote ce conseil d'une forme prescriptive dans *De l'élément psychique dans le rythme* (66) : « On doit rejeter : […] 2° les *termes techniques* de science ou d'art, de peinture, de musique, à moins qu'ils ne se soient vulgarisés de manière à être compris d'un grand nombre ; ici on doit suivre les progrès de la vulgarisation. »

[23] Voir à ce sujet Hugues Marchal (315).

5 Certains dictionnaires poétiques continuent d'ailleurs de suivre cette leçon : le *Répertoire de tous les mots poétiques de la langue latine ou Nouvelle classification du* Gradus ad parnassum assure dans sa préface (VII) avoir supprimé les « noms techniques d'arts, de science » car ils ne sont pas « usités dans les bons poètes ». De même, la préface du *Nouveau dictionnaire poétique* semble condamner les mots techniques et nouveaux (1802, XIII) :

> […] je me suis souvenu que je faisais le Dictionnaire des poëtes, c'est-à-dire un ouvrage où le goût n'admettait que les mots purs, consacrés par les bons auteurs […] j'ai supprimé, pour la plupart, les termes de collége et de cuisine, de tonnelier et de fondeur de cloche […] des mots de l'art typographique […], j'ai rejeté les termes engendrés par le néologisme : c'est l'usage et non la mode qui donne aux mots une valeur réelle ; ceux que conçoit l'opinion du jour sont bizarres, sont éphémères comme elle ; et la poësie ne veut rien qui ne puisse aller sûrement à l'immortalité.

Néanmoins, au sein du dictionnaire, sont cités des termes techniques, scientifiques, pour peu qu'ils ne soient pas trop récents (570-571) : « Dessication, terme de chimie, opération qui consiste à enlever à des substances l'eau ou l'humidité qu'elles contiennent. […] Vésication, terme de médecine, naissance des vésicules, causée par la brûlure. –, effet des remèdes vésicatoires. » De la même façon, les noms des savants sont mentionnés si l'homme a vécu il y a longtemps. Scaliger y côtoie ainsi Galilée mais l'on n'y croisera ni Buffon ni Newton. Tout se passe comme si seul le temps permettait d'ouvrir la porte à des mots ou des noms nouveaux.

6 Des textes poétiques se souviennent dans la seconde moitié du siècle de cette interdiction et s'excusent de leur incapacité à la suivre. Pour Pierre-Adolphe Piorry (21), que j'ai évoqué rapidement plus haut, *libellule* et *mandibule* « n'ont peut-être pas encore assez pénétré dans la langue vulgaire pour devoir être employé dans un poème ». La langue poétique est donc l'équivalent, dans l'esprit du chirurgien poète de la « langue vulgaire ». Cela revient à dire que la poésie, son « usage », duquel justement il s'écarte, ne trie son lexique que selon le critère de compréhension : peut être utilisé en poésie un terme connu, dont le sens est partagé par tous. Cette interprétation extrême de la règle de l'usage nie tout bonnement le caractère élitiste du langage poétique, puisque tous les mots de la langue commune (« vulgaire », dit Piorry) ont droit de cité en contexte poétique.

II. « [T]ous forgés au marteau » : mots barbares et tératopages

7 Cette règle est redoublée au XIXème siècle par des considérations sur la nature même du terme scientifique, caractérisé pour l'oreille par l'absence d'euphonie et pour l'œil par la démesure et la boursouflure. Les poètes qui se mettent à les utiliser massivement, en particulier

dans la seconde moitié du siècle, exhibent ce caractère tératologique et semblent en jouer poétiquement.

8 Ils s'entendent de façon presque unanime pour dire que les « mots qui disent la science » sont difficiles à manier au sein du vers. Si certains d'entre eux utilisent des mots récemment forgés par les scientifiques, d'autres emploient leurs propres néologismes. Claude-Marcel Weber ouvre son déroutant poème apicole didactique par une remarque à propos des néologismes dont il use et abuse, et devance ses détracteurs en décrivant leur réaction à venir (11) :

Bien plus, son fat orgueil forgea de nouveaux mots :
Reiner, abeillaudeux, essaimal, essaimeaux,
Jetonçons, réginal et d'autres solécismes
Atournent fièrement ses beaux vers d'euphémismes

Ces mots, outre qu'ils sont des idiotismes, n'ont pas leur place au sein d'une œuvre poétique, ce qu'ajoutent les imaginaires détracteurs de Weber (11) :

Enfin, qu'on lise donc le titre sourcilleux,
Dont il décore au front son ouvrage orgueilleux !
Il dénote, à lui seul, le pédantisme extrême,
Qui d'un livre enseignant osa faire un poème.

L'apiculteur avait en outre déjà prévenu, il ne se considère pas comme un poète (11) :

Je ne suis pas niais à me croire un Virgile :
Il est divin poète, et je rime en docteur,
Qui n'aspire qu'au nom d'un sage apiculteur.

Ce qui est bon pour l'apprentissage didactique, ces affreux néologismes, ne vaut rien, de l'aveu même de Weber, pour un ouvrage qui se piquerait de poésie. La posture d'Albert Cochon de Lapparent est relativement similaire. C'est un scientifique de formation, élève d'Élie de Beaumont, géologue reconnu, qui fondera une chaire de géographie physique à la Sorbonne et deviendra membre de l'Académie des sciences. Il compose en 1867 un petit poème pour les élèves de l'École des mines : *Conseils à un jeune amateur de géologie*, sous-titrés dans la première édition « Poëme didactique ». Le minéralogiste y indique que l'élocution proprement poétique souffre de devoir proférer des termes techniques (5) :

Je ne pourrais ici, sans blesser l'harmonie,
Des terrains éruptifs te dresser le tableau ;
Je ne sais, en effet, pire cacophonie
Que celle de leurs noms, tous forgés au marteau.

9 Le « marteau » biseauté est l'outil des géologues qui l'utilisent contre les pierres lors des

« courses géologiques de l'École des Mines » (sous-titre de ce poème). Ce marteau rappelle celui que Boileau attribuait comme outil poétique à Jean Chapelain dont il jugeait les vers cacophoniques[24]. Il fait un bruit tout autre que la lyre traditionnelle (5) :

J'en cite, et des meilleurs : *grünstein*, *hypesthénite* ;
Timazite et *pechstein*, *téphrine* et *topazfels*,
Pétrosilex, *gabbro*, *karsténite*, *écoglite*,
Kersanton, *hyalomicte*, *hornstein* et *schillerfels* !

10 La restriction est donc surtout euphonique pour Lapparent, qui s'empresse par ailleurs de multiplier les exemples, créant un effet comique indubitable de prétérition, ce qui illustre parfaitement le sous-titre de la seconde édition, où « Fantaisie » remplace « Poëme didactique ». Ernest Cotty confirme dans *Antediluviana* (4) que les technolectes ont des sonorités cacophoniques : « *Archeopterix* » est un « Nom assez mal sonnant ».

11 Mais la limite du terme technique est également métrique (en somme elle est musicale). La très grande majorité d'entre eux est d'un point de vue lexicologique issue de la composition. C'est-à-dire qu'ils résultent de la mise en contact de deux racines, qui sont dans la plupart des cas des confixes, des racines gréco-latines dont le sens n'est pas transparent : ils sont en cela tératopages. Si le sens du néologisme ainsi formé est compositionnel (le sens global du mot est une association des sens de chaque racine), le mot n'en reste pas moins obscur pour qui ne connaît pas le grec et le latin. Par exemple le mot *ptérodactyle*, cité par plusieurs poèmes paléontologiques – J.-Valéry Monbarlet (30), Ernest Cotty (3), Jean Richepin (314), ou encore Edmond Emerich (9) – vient de *ptéron* qui signifie « aile » (πτερόν) et de *dáktulos*, le « doigt » (δάκτυλος) : son sens est donc compositionnel puisqu'il signifie littéralement « qui a les doigts réunis par une membrane », mais il n'en n'est pas pour autant transparent. La composition (qu'elle soit savante ou populaire) a pour nécessaire corollaire la relative longueur des mots ainsi forgés. Or le mot long entre en naturelle confrontation avec la langue versifiée qui nécessite plutôt des formulations ramassées. À la fin du siècle, Raoul de la Grasserie le dira encore dans ses traités de versification (*Des principes scientifiques*, 346) : « D'ailleurs, ces mots sont trop *longs* », car la poésie française, selon lui, est surtout dissylabique (*De l'élément psychique*, 66). D'un point de vue pratique, il est par conséquent difficile de faire entrer des mots aux syllabes nombreuses dans la mesure même de l'alexandrin. Outre la remarque d'Alphonse Toussenel (439) qui défie quiconque de placer *Messembrianthemum* dans une strophe de Musset[25], dès l'ouverture d'*Antediluviana*, l'entomologiste et poète amateur Ernest

24 « Maudit soit l'auteur dur, dont l'âpre et rude verve, / Son cerveau tenaillant, rima malgré Minerve ; / Et de son lourd marteau martelant le bon sens, / A fait de méchants vers douze fois douze cents. », cité par Quicherat (71).
25 Cité dans *Muses et ptérodactyles* (315).

Cotty dit très clairement (1) que la « grandeur » de la Géologie et de la Paléontologie « [s]'exprime en trop grands mots pour des alexandrins ». L'idée qu'il développe est que ces mots, créés par confixation[26] forment des masses lexicales trop vastes pour le rythme versifié, grandeur qui se traduit selon lui matériellement par l'étendue des mots que ces sciences emploient. Parallèlement, la remarque porte probablement sur le registre de langue : la solennité scientifique et technolectale ne correspondrait pas à la langue poétique, et, par un procédé métaphorique, n'entrerait pas stylistiquement dans le vers où elle ferait tache.

12 Même l'alexandrin, le plus ample des vers classiques français, est régi dans l'usage classique par un grand nombre de règles qui le scindent en groupes rythmiques relativement restreints. La césure sépare le vers dodécasyllabique en deux hémistiches égaux de six syllabes. Pour les poèmes se pliant à cette règle, la conséquence directe est qu'il est impossible d'utiliser un mot de plus de six syllabes sous peine d'affaiblir la césure qui passera au milieu de ce mot et deviendra enjambante. Le *Messembrianthemum*, par exemple, ne pourra pas être précédé d'un article et tenir tout entier avec lui dans un seul et unique hémistiche. Sa profération nécessitera donc un effet de discordance, vraisemblablement un contre-rejet de l'article, ce qui aura pour conséquence d'affaiblir la césure. C'est très précisément le cas dès l'ouverture d'*Antediluviana* (1), où Ernest Cotty utilise le terme *Paléontologie*, vocable long qui résulte d'une double composition savante à trois confixes (*palé*, « ancien », *onto*, « vie, être » et *logie*, « étude, science ») *:*

La grandeur qui s'attache à la *Géologie*,
Comme à sa fille, la *Paléontologie*

Le second vers est d'une scansion relativement difficile. La césure, en effet, tombe après l'article défini. Il faudrait marquer, en toute rigueur classique, une pause au milieu de ce syntagme nominal syntaxiquement soudé, ce qui est difficilement acceptable. Quand bien même on proposerait une lecture alternative et moderne en affaiblissant la césure et en marquant la pause à l'endroit où la désignent le sens, la syntaxe et la ponctuation, on en arriverait à pratiquer une délictueuse coupe lyrique (c'est-à-dire advenant juste après un –e final numéraire). L'ampleur des termes techniques se révèle un défi pratique indubitable à la langue versifiée.

13 L'alexandrin classique possède, outre les accents métriques de fin d'hémistiche (aux postes

26 En lexicologie, la confixation est la création d'un mot savant sur la base d'une composition à partir de deux mots dont au moins un est une racine gréco-latine, soit un confixe.

six et douze), des accents seconds, plus syntaxiques [27]. Chaque hémistiche est ainsi traditionnellement doté d'un accent interne qui le décompose lui-même en deux groupes rythmiques, cet accent étant mobile. Il en résulte une quadripartition de l'alexandrin traditionnel (non obligatoire, mais très répandue), et l'on voit alors que les mots longs deviennent difficiles à placer dans le cadre resserré d'autant de groupes distincts. Le *Messanbrianthemum*, à supposer qu'un poète veuille relever le défi de le citer, posera donc un problème accentuel car à lui seul il occupera l'intégralité d'un hémistiche. Or, l'accentuation de la langue française ne permettant qu'un seul accent par mot, il est difficile, voire impossible, de proposer une séquence rythmique à deux temps. L'accent interne s'en trouvera donc affaibli, voire supprimé. Dans le cas du vers de Cotty précédemment étudié, le cas est similaire : si l'on ne propose pas une solution accentuant par exemple les racines en les décomposant lexicalement (« palé-onto-logie »), le rythme à double partition accentuelle de l'alexandrin est fortement mis à mal. Dans les *Conseils à un jeune amateur de géologie*, Cochon de Lapparent est aux prises avec la même difficulté (8) :

Puis, voici tout à coup la gentille *virgule*
Qui vient illuminer le *kimméridien*

En effet, le technolecte géologique qui logiquement se scande avec une diérèse en fin de mot (il vient en effet d'une finale latine où les deux lettres étaient déjà séparées en diphtongue, du type *-ianus*) prend la place de cinq syllabes. L'article défini qui le précède étant un proclitique, il n'est pas apte linguistiquement à porter l'accent. Il n'est donc pas envisageable de proposer un rythme 1/5 pour ce second hémistiche, or le reste du groupe métrique n'est occupé que par ce seul long mot.

14 La boursouflure du technolecte s'accroit encore, en biologie, dans le cas de la taxonomie binominale linnéenne (elle réside ici aussi dans la profondeur de l'emploi du latin, comme il y avait un hermétisme des confixes grecs) : en effet il s'agit d'une appellation à deux termes, un nom générique suivi d'une épithète spécifique, contrairement à la confixation qui opère une soudure par la composition. La nomenclature biologique du système linnéen produit à la fois des termes encore plus longs mais permet aussi, par l'absence de soudure entre les deux éléments, des jeux rythmiques plus souples. Force est de constater que l'entreprise doit effrayer nos versificateurs qui ne s'y frottent qu'assez rarement. Cotty s'y essaye dans *Antediluviana* (9) *:*

27 Ces accents seconds ne sont pas forcément obligatoires dans le vers classique, mais les arts poétiques de la seconde moitié du XIXe siècle insistent sur leur importance, par exemple Becq de Fouquières.

Le *Mammouth* (*Elephas primigenius*) ; son
Énorme et blanc squelette au cœur donne un frisson !

Ce « frisson » est aussi et surtout dû à son énorme nom qui démantibule le vers, repousse du fait de son imposante masse à la rime un proclitique inapte à prendre l'accent, ce qui constitue un hapax dans le poème. De surcroît, la césure est affaiblie par la forte cohésion qui unit les termes de la nomenclature binominale dans la taxinomie linnéenne. Or ici, la césure passe justement entre le genre (*Elephas*) et l'épithète spécifique (*primigenius*). L'énormité est enfin mise en scène (et en vers) par l'itération qui donne à la fois le terme vernaculaire « *Mammouth* » et la précision scientifique entre parenthèses. Le nom décliné du mammouth envahit ainsi la quasi-totalité du vers (dix syllabes sur douze) en rejetant aux bornes du vers deux clitiques monosyllabiques à l'allure un peu écrasée. Le traitement typographique du technolecte (sous antonomase et en italiques) contribue aussi à en faire un mot monstrueux, dont on met sous emphase le caractère inapproprié, inconvenant : son importance est soulignée autant que l'étonnement que sa présence dans le vers doit procurer.

15 Ainsi, l'utilisation de termes techniques au sein du corpus versifié relève d'un défi évident en termes de confrontation des masses. Les technolectes, souvent longs du fait de leur création lexicale par accumulation d'étymons, affaiblissent nécessairement la structure accentuelle de la langue versifiée. Or, en 1876, date de la parution d'*Antediluviana*, la métrique classique a déjà été fortement mise à mal, comme le relèvent Jacques Roubaud (38-43) et Guillaume Peureux (489-492). Baudelaire est passé par là, Rimbaud aussi, plus récemment, et la même année paraît *L'Après-midi d'un faune* qui multiplie les mots proclitiques à la césure. Il paraît donc possible de considérer que Cotty a bien pris en compte les assouplissements métriques que son époque invente et qu'il sait en jouer (comme le montre bien l'exemple de ce mammouth envahissant la quasi-totalité du vers) pour renouveler à sa façon la poésie. L'affaiblissement de la structure accentuelle assouplit son vers et le rend apte à recevoir les technolectes monstrueux.

III. « [D]éclar[er] les mots égaux[28] » : la fonction polémique du technolecte

16 L'utilisation du technolecte dans le vers peut en outre se charger d'une fonction polémique. Des poètes réclament le droit à nommer les choses le plus justement possible. Cette revendication du mot juste repose sur l'*aptum*, la convenance entre le sujet et la façon de le prendre rhétoriquement en charge. Si le poète scientifique veut être juste, précis, il n'a guère le choix. Le *Gradus français* de 1822 célèbre ainsi (Carpentier, 60-61) les apports lexicaux de

[28] Victor Hugo (« Réponse à un acte d'accusation », 265).

« [n]os aimables poètes descriptifs, et notamment Delille, […] [qui] ont enrichi la langue poétique d'une infinité de mots dont un dédain orgueilleux nous faisait à tout moment sentir le besoin ».

17 Dans les traités hygiénistes en vers, la prise de position est très claire, dans la mesure où le souci premier est de se faire comprendre pour sauver des vies : « […] la médecine a certains mots techniques qui n'ont point de synonymes ; j'ai donc préféré quatre ou cinq fois la justesse de l'expression à celle de la mesure » prévient l'Abbé Charbonnier (3-4) dès la préface de son *Art de se bien porter*. Faute de justesse en médecine, poursuit-il, « le remède se serait changé en poison ». La position est la même dans le *Mémento mnémotechnique de pathologie* de Brunet Suevrené ou la *Médecine poétique* de Pierre-Désiré Barot (31-32).

18 Pierre-Adolphe Piorry était également médecin, spécialité qui le pousse peut-être dans son activité poétique à revendiquer aussi le droit d'utiliser le mot juste. Dès la quatrième page de *Dieu, l'âme, la nature*, il évoque à propos de la création l'« éther », qu'il accompagne d'une note très développée dans laquelle il justifie son choix (30) : « Il eût été facile, en modifiant les vers, de substituer *air* à *éther*, la rime eût été alors plus régulière ; mais l'expression de la pensée aurait infiniment perdu de sa force. » À propos du couple *libellule*/*mandibule* dont j'ai parlé tout à l'heure, il ajoute dans sa note, après avoir indiqué qu'il s'agissait de termes scientifiques (21) :

> mais il eut été bien difficile de se servir ici de l'expression de demoiselle, qui, bien que généralement usitée, n'aurait pas été supportable. Pour éviter les termes de science, il aurait donc fallu sacrifier l'idée au défaut d'usage poétique d'un mot ; or, l'auteur a cru devoir conserver cette idée, et ne s'est pas conformé à l'usage.

L'idée scientifique doit se traduire par un mot scientifique. Cotty lui aussi revendique ce droit (1), en traduisant en vers l'adage du *Rêve de d'Alembert* selon lequel « quand on parle science, il faut se servir de mots techniques » (Diderot, 329) :

> Il convient, même en vers, pour le sujet qu'on traite,
> D'oser être technique ou de faire retraite

19 Les mots qui disent la science effraient donc les poètes, qu'ils soient ouvertement didactiques ou non, (tous se rendent compte de leur caractère) mais certains les réclament comme seuls aptes à prendre en compte la diversité du monde qui les entoure.

20 Ce droit à l'exactitude est surtout un plaidoyer progressiste chez un poète comme Maxime Du Camp. Dans sa retentissante préface aux *Chants modernes*, l'ami de Flaubert et de Bouilhet

professe l'avenir du rôle poétique (1855, 21) :

elle aura à dépouiller la science des nuages obscurs où elle se complait […]. La littérature a dans la science un rôle magnifique à jouer. Elle doit la prendre corps à corps, lui arracher un à un les vêtements de convention dont on l'entoure malgré elle, et la montrer aux hommes étonnés telle qu'elle est, jeune, charmante, souriante, indulgente et radieuse.

Cependant, si Du Camp réclame le droit à l'exactitude poétique, celui du « nom propre » (9), la langue technolectale l'effraie, et là se trouve la limite à son plaidoyer (21-22) :

Elle [la science] parle encore une langue étrange, barbare ; elle est hérissée de termes singuliers comme une forteresse est hérissée de canons ; il faut lui enseigner notre langage sonore, imagé, facile et à la portée de tous ; il faut la désarmer et lui mettre les diaphanes vêtements de la paix.

Du Camp reproduit donc la traditionnelle métaphore guerrière de la difficile cohabitation. Plutôt que de proposer d'accueillir la langue scientifique en son sein, il la considère comme une ennemie, une « impénétrable citadelle », dira-t-il plus loin, qu'il faut rendre inoffensive en la pliant aux bonnes volontés du poète. En d'autres termes, ce que Du Camp appelle de ses vœux, c'est une victoire sans partage de la langue littéraire sur les mots qui disent la science. Il est de ce point de vue signifiant qu'il décrive cette opération d'élagage comme un viol en proposant brutalement de lui « arracher un à un les vêtements ». Il est fort probable que Du Camp reprenne les remarques de l'astronome Jean Sylvain Bailly qui indique (VI) dans son *Histoire de l'astronomie moderne* une tradition poétique qui aspire à dire la science autrement, en la dépouillant de ses technolectes pour la rendre accessible[29]. Selon Du Camp et Bailly, il est notable que la littérature agit à l'égard de la science exactement comme la science traite la nature dans l'iconographie traditionnelle du dévoilement.

21 Cette posture relève en fait de la vulgarisation telle que la décrit Yves Jeanneret dans *Écrire la science* (82-109) : le vulgarisateur se passe *a priori* du jargon et ce faisant fait le pari que le savoir peut se dire dans une langue différente de celle dans laquelle il a été élaboré. Mais Yves Jeanneret poursuit en alléguant qu'une telle opération est nécessairement une interprétation et ne peut pas être une simple traduction. Le message scientifique dénué de ses technolectes est forcément infléchi, le traduire en langue commune revient à se l'approprier quitte à le tordre. La question est donc fort épineuse puisque le chantre de la modernité poétique lui-même résiste contre toute attente à l'utilisation des termes scientifiques et considère les rapports entre poésie et science sous un jour résolument conflictuel et belliqueux.

[29] Voir sur ce point *Muses et ptérodactyles* (103).

22 Enfin, sous l'impulsion de revendications politiques, les termes scientifiques peuvent trouver un nouveau droit de cité en poésie. Le poète anarchiste Jean Richepin se plaint de la pauvreté taxinomique de la langue non spécialisée (306) :

Qui dira la mer végétale ?
Algues, varechs et goëmons,
Tout l'immense herbier qu'elle étale,
C'est ainsi que nous le nommons.
Trois mots pour le peuple sans nombre
Qui tapisse au fond de son ombre
Ses ravins, ses plaines, ses monts !
Trois pauvres mots pour cette flore
Multiforme et multicolore
Que sans relâche fait éclore
L'éternel printemps des limons !

Le lecteur ainsi prévenu ne s'étonnera pas de la richesse du lexique botanique marin employé dont le but est de célébrer la diversité de l'algue, élément premier et ancêtre commun selon Richepin. Une justification politique est toujours envisageable avec le poète de *La Chanson des gueux* : dire en détail les masses sans nom et porter son attention au « peuple sans nombre » révèle une analogie démocratique à peine voilée. L'utilisation de termes techniques comme celle de l'argot dans *La Chanson des gueux*, fait entrer dans la langue poétique, aristocratique par excellence, la plèbe bigarrée de plain-pied. Un lien se tisse alors avec la poésie hugolienne d'après 1850. En effet, en accord avec les revendications égalitaires de sa « Réponse à un acte d'accusation », selon lesquelles tous les mots doivent pouvoir cohabiter dans le vers, Hugo lui-même n'hésite pas à faire rimer ses propres néologismes techniques, comme l'« aéroscaphe[30] » de « Plein ciel » (*La Légende des siècles*, 813, 815), qui de son aveu même (*Les Travailleurs de la mer*, 258), fut forgé « par manie du grec » (c'est en effet un mot créé par confixation, signifiant « barque de l'air »). La fortune de ce néologisme est attestée par le commentaire d'un auteur technique postérieur, l'ami de Jules Verne, Guillaume Joseph Gabriel de la Landelle (4) :

Le nom aéroscaphe, nef aérienne, dû à Victor Hugo (*Légende des siècles*) est évidemment applicable à tous les systèmes avec ou sans ballons. Aéroplane a un sens plus précis. Si nous n'avons pas adopté ce mot, c'est par un scrupule que, selon toute apparence, n'arrêtera pas l'usage. Aéroplane est destiné à prévaloir.

Même s'il s'agit d'invalider le terme, cette circulation lexicologique du vers aux écrits scientifiques semble un hapax intéressant puisque le parcours est inverse : ce n'est pas la langue de la science, forgée par une voix scientifique, qui est reproduite dans le poème. C'est le poème qui crée ce mot à la silhouette technique, néologisme que reprendra à son compte le discours scientifique.

23 Il est enfin des usages du technolecte qui correspondent à ce qui deviendra la nouvelle

[30] Alain Rey (t. I, 46) confirme cette paternité.

modernité poétique : les mots qui disent la science peuvent être employés pour un usage purement ludique. Ils peuvent être l'occasion de calembours[31], être accumulés par pur engendrement phonique dans des listes visant à noyer les dénotations[32]. En d'autres termes, en toute fin de siècle, le technolecte trouve dans l'hermétisme érigé en valeur poétique moderne une nouvelle raison de coloniser le vocabulaire de la lyre.

Conclusion

24 Le débat reste vif jusqu'à la fin du XIXème siècle : le romantisme replace le genre poétique dans la sphère du subjectif (or, le technolecte est a priori du côté de la dénotation objective), mais en même temps le recours à la science est vu par un nombre important de poètes et de critiques comme un outil de renouvellement lyrique. Les poètes prennent en compte les interdictions et prescriptions qui pèsent sur leur art, pour en jouer, les détourner, et les mettent à profit pour proposer des nouvelles approches du fait poétique. Il me semble donc qu'il est intéressant d'envisager le renouvellement du genre du point de vue lexical, aussi. L'apport du technolecte à ce sujet est alors double.

25 D'abord, il participe à une démocratisation du lexique, dans la foulée de la tentative de Victor Hugo, en faisant de toute une frange de mots méprisés des objets poétiques en soi, en même temps que, d'un point de vue plus pragmatique, il démocratise ces technolectes en les diffusant (c'est le cas de l'aéroscaphe de Hugo).

26 Ces entreprises peuvent être lues, d'autre part, comme autant de tentatives d'un élargissement des capacités de la poésie qui entre désormais de plain-pied dans le monde moderne et scientifique : une poésie qui accepte le technolecte en son sein prend acte de la spécificité du langage moderne qui repose désormais sur une partition consommée entre le scientifique et le lyrique. Il s'agit de projets poétiques qui assument cet état de fait, cette consommation du divorce, pour *a posteriori*, et par des voies nouvelles, tenter de recréer des liens inédits entre les deux langues. Cette étude permet donc, me semble-t-il, de montrer que ces poètes, pour la plupart oubliés, cherchent à mettre en place une poésie de la liaison, qui rapproche ce que la modernité linguistique a séparé. De cet écart ressenti comme maximal jaillit une forme de poésie qui repose sur le décalage et l'étonnement.

[31] Pierre Louÿs proposera plus tard (218) une rime équivoquée entre « phagocytoses » et « fagot. Si t'oses ».
[32] Alfred Leconte (7) : « Tu fis le Valchia, puis tu fis le Zamite,/l'élégant Voltzia et la Phléboptérite ».

La Vie des abeilles de Maeterlinck : le « vol nuptial » de la vulgarisation et du symbolisme

Thibaud MARTINETTI (Université de Bâle)

1 La publication en 1901 de *La Vie des abeilles* rencontra un succès retentissant dans toute l'Europe et au-delà. L'ouvrage est traduit en allemand avant même la parution de l'édition française ; il se vendra à plus de 250 000 exemplaires (Maeterlinck, *La Vie des abeilles*, quatrième de couverture). Maeterlinck sera encore traduit et réédité en de nombreuses autres langues, au point de devenir au XXème siècle un classique de la vulgarisation pour l'enfance aux Etats-Unis. Contribution décisive à la popularité d'un auteur déjà acclamé pour son théâtre symboliste avec *Pelléas et Mélisande* en 1892, et pour sa qualité de philosophe ésotérique et mystique dans *Le Trésor des humbles* en 1896, *La Vie des abeilles* appartient au grand œuvre du poète belge qui recevra le prix Nobel de littérature en 1911.

2 Sa réception critique par les hommes de lettres et les savants fut plus mitigée. Rémy Chauvin, spécialiste de la psychologie animale et auteur d'une *Vie et mœurs des insectes* reconnaît à Maeterlinck la qualité de compilateur des observations entomologiques formulées « dans un style très clair et attrayant » (128). À sa suite, Jean Rostand souligne, dans son discours en Sorbonne donné à l'occasion du centenaire de Maeterlinck, les compétences de vulgarisateur, d'expérimentateur et de poète à l'œuvre dans *La Vie des abeilles* (45-53). À l'inverse, le mathématicien Maurice Lecat se joint aux critiques du botaniste Gaston Bonnier pour attaquer sévèrement le poète dans son étude intitulée *Le Maeterlinckianisme*, où il le qualifie de « poétiseur et fardeur de Science » (150). Selon Lecat, la « vulgarisation scientifique » de Maeterlinck poétise la science et la « dénatur[e] » par ses « comparaisons fausses[33] ». Son verdict est sans appel : « Allier la Science à la Poésie est un problème quasiment insoluble » (151).

3 Or le débat sur le risque d'une contagion poétique de l'entomologie fut déjà alimenté au début du XXème siècle par la querelle entre les détracteurs et les défenseurs des *Souvenirs entomologiques* du savant Jean-Henri Fabre. Si les critiques portent plus précisément sur la méthode et les résultats scientifiques de l'entomologiste du Harmas (Starr, 75-113), on lui

[33] Le célèbre professeur de zoologie Karl von Frisch, prix Nobel de physiologie et médecine en 1973 pour ses observations sur la communication des abeilles, reprochera également à Maeterlinck de mélanger le registre de la science à celui de la littérature : « […] le lecteur non averti y verra difficilement la limite entre l'observation et l'imagination poétique » (préface, 18).

reproche également de vouloir mêler deux discours jugés *a priori* opposés et irréconciliables, « d'avoir introduit la littérature dans le domaine des sciences » (Legros, 273). Comme en témoigne la remarque du professeur Étienne Rabaud à propos des *Souvenirs* : « la nature des sentiments exprimés par J.-H Fabre […] ne devraient pas trouver place dans une œuvre à prétentions scientifiques » (Rabaud, 2)[34]. L'attaque de Rabaud répond aux honneurs décernés à Fabre lors de son jubilé en 1910 ; une consécration tardive à laquelle participa Edmond Perrier de l'Institut, et qui, sous la plume d'Edmond Rostand, vit l'entomologiste élevé au rang de « grand savant » et de « poète savoureux et profond, le Virgile des insectes » (Legros, 295). Après Fabre, le débat qui agite la sphère intellectuelle au sujet de *La Vie des abeilles* est symptomatique de la gêne persistante éprouvée à l'encontre d'une entomologie populaire à prétention rigoureusement scientifique, dont l'ambition littéraire semble malgré tout vouloir dépasser le cadre de l'écriture de vulgarisation.

4 Durant l'été 1900, Maeterlinck quitte Paris pour s'installer dans un ancien presbytère à Gruchet-Saint-Siméon, lieu où il se consacre à de nouveaux travaux, parmi lesquels *La Vie des abeilles*. À en croire les *Souvenirs* de Georgette Leblanc qui fut la compagne de Maeterlinck, c'est précisément la lecture de Fabre durant cette retraite qui lui aurait inspiré l'idée d'un récit portant sur les hyménoptères :

> Devant les belles pages de Fabre, parfois le poète se rebellait. « Quel dommage que ce ne soit pas écrit en beau français » disait-il. Une fois, prenant le café à l'ombre des noisetiers comme chaque jour après le repas, il me cita quelques lignes du grand entomologiste sur la ruche et ferma le livre avec humeur. « Quelles merveilles on pourrait écrire là-dessus ! » Le désir du poète était né. Bientôt il me lut les premières pages de la « Vie des Abeilles » (149).

Au chapitre « Le monde des insectes » des *Sentiers dans la montagne*, Maeterlinck se montrera moins dur envers l'écriture de Fabre, et qualifiera sa prose de « souple, sûre, bien qu'un peu provinciale, un peu vieillotte, un peu primaire » (112). Avec *La Vie des abeilles*, le poète gantois formalise le désir de corriger le style de l'entomologiste en proposant au public sa propre démonstration des merveilles de l'abeille. Plus que cela, le but du poète est de rédiger de nouvelles *Géorgiques* symbolistes. Maeterlinck transpose le discours ambitieux envisagé par la poésie didactique[35] dans une prose symboliste et scientifique qui présente un trait typique de la

[34] Dans son *Épopée des insectes*, Émile Revel résume la teneur des critiques à l'encontre de Fabre : « […] il fut de mode pendant quelque temps de dénier aux *Souvenirs* de Fabre toute valeur scientifique, de les traiter de roman, de répéter que les zoologues et les biologistes n'en admettent presque rien. […] Les attaques dirigées contre Fabre étaient de plusieurs sortes. Les plus couramment répétées contestaient l'exactitude de ses observations ; d'autres lui en retiraient le mérite, pour le reporter sur ses prédécesseurs ; d'autres enfin lui reprochaient de n'avoir été souvent qu'un vulgarisateur » (201).

[35] Au XVIIIème siècle, Jean-François Marmontel souligne dans ses *Eléments de littérature* que « le but du poème didactique est d'instruire. Son moyen est de plaire, et, s'il le peut, d'intéresser ». (406) On retrouve le même discours chez le poète André Chénier estimant que sa poésie doit être « une éclatante interprète de la science » (236-237), ainsi que dans la préface des *Trois règnes de la nature*, où l'abbé Delille affirme : « Le moins populaire

vulgarisation, selon Yves Jeanneret, en ce qu'elle « met en scène plusieurs instances d'action, d'opinion et de parole » (288). Une telle polyphonie est également identifiée par Bruno Béguet dans la vulgarisation du XIXème siècle, laquelle « fut un genre hybride, mixte de science et de littérature, de fiction et de didactisme […] où le pittoresque le disputa au précis, l'attrayant à l'instructif, le spectaculaire à l'inédit, sans oublier la catégorie de l'édifiant » (21).

5 Pourtant, la critique littéraire s'est peu intéressée à la dimension vulgarisatrice de *La Vie des abeilles*[36]. Paul Gorceix, le grand spécialiste de Maeterlinck, juge que l'œuvre n'a « pas grand chose de commun avec les ouvrages de vulgarisation scientifique » (*Arpenteur*, 576) ; elle contribuerait plutôt à la recherche philosophique d'une « épistémologie de la totalité » (*abeilles*, postface, 455) inspirée par Ruysbroeck l'Admirable et Novalis. L'insecte deviendrait ainsi le symbole d'une « identité absolue de l'Esprit en nous et de la Nature en dehors de nous » (456). Dans un autre ordre d'idée, un article récent de Létitia Mouze a montré comment l'écriture symboliste de *La Vie des abeilles* proposait d'unir la littérature et la science par le biais d'une philosophie associant le beau au vrai et reconnaissant « la part d'inconnu et le mystère qui subsistent en dépit de toutes les explications » scientifiques (1). Notre étude coïncide en partie avec les résultats proposés par Mouze, mais l'optique est différente : nous souhaiterions montrer comment *La Vie des abeilles* constitue l'héritage et le prolongement de la poésie didactique de Virgile sous la forme d'une vulgarisation symboliste. À cet effet, nous nous proposons d'observer comment le « caractère créateur » (Jeanneret, 73) du modèle de la vulgarisation structure *La Vie des abeilles* et fournit à Maeterlinck les moyens de conceptualiser le théâtre idéal d'une littérature totale, conciliant de façon méthodique les formes du symbolisme et du naturalisme avec les savoirs du mysticisme et du positivisme.

I. Un Virgile flamand : réécrire les *Géorgiques* en style symboliste

6 Dans son chapitre « Au seuil de la ruche », Maeterlinck clarifie d'emblée l'intention de son livre : il ne s'agit pas d'un « traité d'apiculture ou de l'élevage des abeilles », ni d'une « monographie scientifique de *l'apis mellifica, ligustica, fasciata*, etc. », encore moins d'un « recueil d'observations ou d'études nouvelles », mais bien plutôt d'un ouvrage didactique : « Je veux parler simplement des ''blondes avettes'' de Ronsard, comme on parle, à ceux qui ne

de tous les langages a seul le droit de *populariser* ce qu'il y a dans le monde de plus brillant et de plus utile ; c'est à lui que doivent avoir recours les belles actions, les procédés des arts, les phénomènes de la nature physique et morale » (34, cité par Fusil, 55).

[36] Nous l'avons observé avec la critique de Lecat, les comptes rendus d'époque insistaient pourtant sur les qualités/défauts de vulgarisateur propre à Maeterlinck. p. Halflants : « Maeterlinck fera un admirable vulgarisateur de Science ». L. Goemans et L. Demeur : « la vulgarisation extraordinaire des livres de Mk [sic] » (145-146).

le connaissent point, d'un objet qu'on connaît et qu'on aime » (Maeterlinck, *abeilles*, 23). Maeterlinck précise encore que l'objet de son étude est semblable à celui de *L'Insecte* de Michelet, mais qu'il se veut plus complet et plus exact, puisque ce dernier n'a fait qu'« effleur[er] le sujet ». Par ailleurs, le poète refuse les études trop « techniques » (24), à l'instar de l'*Introduction to Entomology* de Kirby et Spence. Avec le dessein de corriger ses prédécesseurs, Maeterlinck se propose comme le nouveau porte-parole poétique de la science des abeilles, et promet de ne rien modifier à la réalité des insectes observés. Il présente ainsi une filiation entre son essai et l'œuvre majeure de Réaumur, les *Mémoires pour servir à l'histoire des insectes* et leur principe du « merveilleux vrai » :

> Je ne compte pas orner la vérité ni substituer, selon le juste reproche que Réaumur a fait à tous ceux qui se sont occupés avant lui de nos mouches à miel, un merveilleux complaisant et imaginaire au merveilleux réel. Il y a beaucoup de merveilleux dans la ruche, ce n'est pas une raison pour y en ajouter (24).

7 Maeterlinck opère ensuite une « bibliographie de l'Abeille » (25), un discours typique de l'écriture savante, dont l'objet est de retracer, sous la forme d'une encyclopédie réduite les grandes étapes historiques ayant permis le développement d'une science des hyménoptères. Cette synthèse liminaire pose une base scientifique sur laquelle le poète ne souhaite cependant pas s'attarder puisqu'il renvoie le lecteur curieux à la bibliographie contenant les références essentielles à l'étude des abeilles. Maeterlinck invite ensuite son lecteur à quitter « la science acquise par les autres pour aller voir de [ses] propres yeux les abeilles » (28). Se met alors en place le dispositif didactique de la vulgarisation propre à *La Vie des abeilles*.

8 Tout commence par une fiction. Dans un bref passage autobiographique, l'auteur se remémore l'enfance passée dans le village natal de la « Flandre Zélandaise ». À l'opposé des jeux enfantins autour du rucher familial dépeints par le poète dans ses mémoires *Bulles bleues. Souvenirs heureux* publiés en 1949, le récit se réfère ici aux *Géorgiques* de Virgile. Le père de Maeterlinck se substitue au vieillard de Tarente, présenté sous la double figure du jardinier et du sage « en symbiose avec la nature et ses fruits » dans le chant IV des *Géorgiques* (Pasquier, §2). Par un effet de réciprocité, le jardin antique se transforme alors en jardin flamand. Cette réécriture de l'épisode des *Géorgiques* permet à Maeterlinck de définir le cadre de son théâtre didactique. En effet, le jardin et son rucher deviennent par métonymie « l'école des abeilles » :

> On y venait apprendre, à l'école des abeilles, les préoccupations de la nature toute-puissante, les rapports lumineux des trois règnes, l'organisation inépuisable de la vie, la morale du travail ardent et désintéressé, et, ce qui est aussi bon que la morale du travail, les héroïques ouvrières y enseignaient encore à goûter la saveur un peu confuse du loisir […] (29).

9 En liant l'étude de la nature à l'apprentissage moral et au loisir, le récit champêtre de

Maeterlinck peut se lire comme un hymne à la vulgarisation. Plus que cela, en plaçant *La Vie des abeilles* sous l'égide de Virgile, Maeterlinck bénéficie de sa caution symbolique, ce qui lui permet de proposer, à la suite du maître, sa propre poésie didactique de l'abeille. Le passage qui suit cette mise en scène pittoresque vient confirmer la volonté didactique du texte ; en effet, Maeterlinck présente le plan de son ouvrage sous la forme d'un « nous » collectif, qu'il faut rapprocher de ce que Jeanneret nomme une « instance de parole » (275), partagée entre l'intermédiaire du savoir et le lecteur profane. L'essai revendique donc son statut de « médiation » : il s'agit, selon les mots d'Yves Jeanneret, de « représenter la communication en train de se faire », mais aussi de rendre apparent « l'effort » mis en œuvre « pour transformer le lecteur, effort ponctué sans cesse par la représentation d'un dialogue fictif » (277). Voici le programme délivré par Maeterlinck :

> Afin de suivre aussi simplement que possible l'histoire annuelle de la ruche, nous en prendrons une qui se réveille au printemps et se remet au travail, et nous verrons se dérouler dans leur ordre naturel les grands épisodes de la vie de l'abeille, à savoir : la formation et le départ de l'essaim, la fondation de la cité nouvelle, la naissance, les combats et le vol nuptial des jeunes reines, le massacre des mâles et le retour au sommeil de l'hiver. (30)

On notera ici « le principe d'alternance » (Marchal, *Muses*, 31) entre la séquence narrative inspirée de Virgile et le programme descriptif à accomplir, un principe qui trouve précisément son origine dans les *Géorgiques*. Par ailleurs, et comme l'a déjà remarqué Anne Neuschäfer, les « éclaircissements » apportés par Maeterlinck aux « mystères de la maison du miel » (Maeterlinck, *abeilles*, 30) sont structurés en sept livres imitant *La Semaine ou la Création du monde*, l'épopée scientifique de Guillaume Du Bartas, elle-même reprenant la structure du Livre de la Genèse (Neuschäfer, 242).

10 Si l'on peut déduire de ces observations une volonté affichée de situer *La Vie des abeilles* dans la tradition du poème didactique, il semblerait que Maeterlinck ne souhaite pas pour autant s'en tenir à un hommage à l'idylle virgilienne. En effet, le poète gantois incorpore également à son récit des éléments de la fable *Le Philosophe Scythe* de La Fontaine. Dans son apologue, le fabuliste français oppose un vieux sage grec épicurien à un austère stoïcien peint sous les traits du philosophe scythe. Le stoïcien, désireux d'imiter l'épicurien qui cultive son verger en « ôtant » le superflu des arbres par la taille, tranche l'essentiel et détruit son jardin. Maeterlinck réunit ces deux allégories sous la figure paternelle du sage flamand : « Une sorte de vieux sage, assez semblable au vieillard de Virgile, *Homme égalant les Rois, homme approchant des Dieux, / Et, comme ces derniers satisfait et tranquille*, aurait dit La Fontaine, s'était retiré là […][37] »

[37] Voir La Fontaine, « Le Philosophe scythe », *Œuvres complètes, fables, contes et nouvelles*, édition établie par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1991, p. 492-493.

(*abeilles*, 29). La fusion apparente de ces arts de vivre constitue en fait une inversion des valeurs proposées par La Fontaine à la suite de Virgile. En effet, l'idéal du sage flamand n'a plus rien de grec ni de latin, puisqu'il est dorénavant comparé au philosophe barbare de Scythie : « Tout son bonheur, de même que celui du philosophe scythe, consistait aux beautés d'un jardin, et parmi ces beautés la mieux aimée et la plus visitée était un rucher […] » (29).

11 Une telle substitution pourrait apparaître comme une simple confusion de la part de Maeterlinck. Néanmoins, cet hypothétique lapsus prend tout son sens à la lumière des notes qu'il a consignées dans le *Cahier bleu* entre 1888 et 1889. Sous une forme fragmentaire, Maeterlinck y exprime une « conception déterministe du développement des races » (Wieland-Burston, 27) similaire à celle de Taine. Pour le jeune poète, « chaque peuple possède une essence particulière qui subit des changements selon les conditions du milieu et du moment » (27). Ainsi, dans le *Cahier bleu*, Maeterlinck compare l'art latin à « un petit vieillard vert artificiellement et galant, propret et sage » (152), alors que l'art germanique et celui des « autres races » (127) de manière générale, n'ayant pas à lutter « avec les limites si étroites d'un art Grec » (127), possèdent la capacité d'un étonnement primitif, la vitalité de l'enfance, et détiennent la clé d'une véritable communion avec la nature. Maeterlinck défend cette thèse en usant de la métaphore du jardin anglais, ici opposé au jardin français :

> En Anglais, bien des choses semblent venir du Jardin – Quels jardins dans les vers Français [sic] ? Ceux de Delille par exemple – curieux en sommes [sic] avec leurs formes carrées de vers et leurs adjectifs et périphrases qui correspondent si exactement aux ifs et buis taillés de Le Nôtre (105).

Maeterlinck s'approprie non seulement la fantaisie de Virgile, mais aussi l'apologue de La Fontaine pour définir le cadre original de sa fable scientifique : au lieu de gâcher la beauté de ses jardins, le philosophe scythe devient la métaphore d'un art symboliste de la nature capable de rivaliser avec la culture classique.

12 Si, selon les mots d'Hugues Marchal, la traduction des *Géorgiques* par le poète scientifique Jacques Delille avait « imposé l'idée que la langue française pouvait rivaliser […] avec Virgile » (*Muses*, 31), il semblerait qu'avec ses nouvelles *Géorgiques* flamandes, Maeterlinck démontre qu'il peut rivaliser en prose avec ses prédécesseurs latins. Avec *La Vie des abeilles*, l'auteur cherche ainsi à réaliser l'idée de *translatio studii*, auparavant théorisée dans le *Cahier bleu*. L'hégémonie de la littérature classique doit laisser place à une forme poétique germanique jugée supérieure : « Le Germanisme semble le sceau du monde nouveau, comme l'hellénisme et le Latinisme était celui des deux anciens les mieux connus de Nous » (*Cahier bleu*, 101). Le théâtre bucolique de l'Antiquité où se joue le « spectacle admirable » (Virgile, 155) des abeilles

prend désormais pour décor le rucher de la campagne zélandaise, image d'une auctorialité symboliste dont Maeterlinck va proposer la démonstration poétique tout au long de son récit.

II. Le théâtre symboliste de l'abeille et ses phases de vulgarisation

13 Quelles sont alors les particularités du poème scientifique proposé par Maeterlinck ? Nous l'avons déjà observé, le poète annonce « au seuil de la ruche » qu'il présentera les connaissances de l'apidologie « d'une manière aussi exacte, mais un peu plus vive » que celle des ouvrages scientifiques, en y mêlant « quelques réflexions plus développées et plus libres », mais il ajoute aussitôt : « Quand il y aura doute, désaccord, hypothèse, quand j'arriverai à l'inconnu, je le déclarerai loyalement. Vous verrez que nous nous arrêterons souvent devant l'inconnu » (24).

14 C'est précisément l'inconnu représenté par l'insecte qui rend possible une alchimie poétique de la nature. Maeterlinck n'hésite pas à utiliser la métaphore anthropomorphique pour décrire la ruche comme « le bon couvent infatigable » dont les alvéoles sont « des chambres sacrées » habitées par des « sœurs » (28). De manière plus générale, l'anthropomorphisme participe d'une stratégie d'identification de l'insecte dont l'altérité pose problème[38]. Mais à la différence du « Virgile des insectes », Maeterlinck propose une fable *symboliste*. Ainsi, lorsque le poète observe le repos des nymphes, la description prend la forme du *Märchen*, « le conte symboliste », tant admiré chez Tieck et Novalis :

> Nous sommes dans un de ces châteaux des légendes allemandes où les murs sont formés de milliers de fioles qui contiennent les âmes des hommes qui vont naître. Nous sommes dans le séjour qui précède la vie. Il y a là, de toutes parts en suspens dans les berceaux bien clos, dans la superposition infinie des merveilleux alvéoles à six pans, des myriades de nymphes, plus blanches que le lait […]. À les voir dans leurs sépultures uniformes, innombrables et presque transparentes, on dirait des gnomes chenus qui méditent, ou des légions de vierges déformées par les plis du suaire […] (101).

On constate ici une polyphonie du discours typique de la vulgarisation. En faisant alterner le discours officiel de l'entomologie, *l'alvéole*, et l'usage rhétorique de « tropes », en l'occurrence la métaphore des *sœurs* et des *gnomes chenus*, se manifeste l'effort du médiateur qui tente de donner à son lecteur les outils rendant possible la représentation imaginaire du théâtre fictif de la ruche, toujours dérobé à ses yeux. À la scène réelle de la ruche se substitue ainsi l'imaginaire du profane qui tente de reconstituer les faits observés par le vulgarisateur. Comme le souligne Jeanneret, la métaphore propose toujours « une symétrie apparente mais trompeuse », son

[38] A ce sujet, Emile Revel a déjà souligné chez Fabre l'usage fréquent des métaphores didactiques permettant de modéliser la description des insectes en leur prêtant une figure humaine (291-296).

propos n'est jamais « neutre » (356).

15 L'usage que fait Maeterlinck des tropes symbolistes permet en cela une double analogie. Tout d'abord, il s'agit de donner une reformulation poétique, mais exacte de la réalité des hyménoptères. En cela, l'image du couvent suppose la « chasteté » des abeilles ouvrières, lesquelles ne sont pas destinées à la reproduction de l'espèce. Cependant, l'abeille symbolise également le mystère. Les « drames statiques » avaient pour décor les lieux emblématiques des contes de fées, « le château, la forêt, la grotte, le jardin, le marais, le labyrinthe, la mer, l'île, etc. » (Vandenborre, §11) Des espaces où le surnaturel se manifestait par le « climat magique » et « onirique » (§11) envoûtant les protagonistes. Mais en superposant à la ruche l'imaginaire des *châteaux de légendes allemands* peuplés de *gnomes*, Maeterlinck transpose la féerie de ses précédents drames, dans un théâtre incarnant, sous la forme de l'abeille, un « merveilleux vrai » équivalent au merveilleux du conte germanique[39].

16 Dans la préface de 1896 aux *Trois petits drames pour marionnettes* que sont *Intérieur*, *Alladine et Palomides* et *La Mort de Tintagiles*, Maeterlinck utilisait déjà l'analogie des abeilles pour exprimer son idéal poétique : « Il faut que l'art agisse comme les abeilles » (8). Faut-il y voir une allusion à la manière dont ces insectes travaillent, pour partie dans une obscurité close, dérobée au regard ? Maeterlinck constate également que l'interprétation théâtrale du symbolisme met en péril « la densité mystique de l'œuvre d'art » (8) en psychologisant l'inconnu auparavant suggéré par le symbole, dans la poésie des *Serres chaudes*. Lorsqu'il rend hommage à Fabre dans son essai *Les Sentiers dans la montagne*, c'est précisément pour son aveu d'impuissance face aux mystères de l'insecte ; Maeterlinck cite un passage tiré des *Souvenirs entomologiques* qui aurait pu figurer en exergue de *La Vie des abeilles*, tant le propos de l'entomologiste est ici similaire à celui du symboliste belge : « Scientifiquement, la nature est une énigme sans solution définitive pour la curiosité de l'homme. À l'hypothèse succède l'hypothèse, les décombres des théories s'amoncellent et la vérité fuit toujours. Savoir ignorer pourrait bien être le dernier mot de la sagesse » (115)[40]. Ce trope, inspiré des romantiques allemands, ménage la possibilité de transcrire sous la forme d'un tableau didactique la réalité du couvain, tout en préservant la marge de mystère qui entoure le savoir positif sur la ruche. Si

[39] Ainsi, le récit des abeilles constitue également pour le poète flamand un moyen de manifester la supériorité du conte germanique sur le conte latin : « Maeterlinck loue le caractère merveilleux, fantastique, enfantin et extravagant des contes germaniques. Par contre, il reproche aux contes de Perrault de se conformer à la raison et à la vraisemblance. […] En d'autres termes, les contes allemands saisissent l'essence des choses. Une telle position poussera Maeterlinck à les prendre pour modèle » (Vandenborre, §5).

[40] Passage repris de Fabre, Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques* [1879-1907], 3e série, Paris, Robert Laffont, t. I, 1989, p. 688-689.

les métaphores symbolistes de Maeterlinck agissent dorénavant comme les abeilles, c'est qu'à l'image de ces dernières, « [e]lles n'apportent pas aux larves de la ruche les fleurs des champs qui renferment leur avenir et leur vie », mais « l'âme même de ces fleurs » (*marionnettes*, 8).

17 Maeterlinck ne cherche donc pas seulement à vulgariser le savoir sur l'abeille, il utilise également la description de la ruche comme un « détour » (8) poétique lui permettant de transmettre les impressions de mystère, de beauté, de grandeur et d'infini relatives à l'homme comme à l'insecte. En déplaçant dans la nature le théâtre symboliste des précédents drames, le poème didactique en prose nous donne à voir un nouveau théâtre de l'inconnu idéalement incarné par les abeilles aux mystères indéchiffrables. De plus, les abeilles deviennent le symbole parfait d'une dramaturgie absolue, parce que libérée de « la présence active de l'homme » (11). Est-ce à dire pour autant que Maeterlinck va procéder de manière systématique à la remise en question symbolique des savoirs entomologiques, dont il cherche pourtant à instruire le lecteur ? Oui, mais sous certaines conditions. En effet, le discours de *La Vie des abeilles* présente une autre forme de polyphonie caractéristique de la vulgarisation. Maeterlinck ne se contente pas d'effectuer un travail de reformulation des mots techniques dans un vocabulaire symboliste, au contraire, puisque selon les mots de Marchal, « les codes scientifiques et poétiques » peuvent également coexister de « manière tranchée, […] par *phases* » (*Mosaïque*, 194) dans la littérature de vulgarisation. Ces tensions sont exploitées par Maeterlinck :

18 L'exemple le plus flagrant de ce procédé est la description géométrique des cellules de la ruche dans le chapitre « La Fondation de la Cité »[41]. Maeterlinck cite des passages entiers de Réaumur et de l'entomologiste George Morrison Reid Henry, sans jamais les commenter poétiquement. La parole du scientifique semble être considérée comme suffisamment claire pour ne pas devoir être paraphrasée par son médiateur, bien que le discours propose des éléments techniques qui restent hermétiques au profane, tels les « rhombes des cellules » (86) de l'entomologiste Maurice Girard, ou le problème mathématique proposé par Réaumur au sujet de « l'apothème d'alvéole » (89). Maeterlinck semble tout de même avoir conscience de l'aridité des schémas exposés, et le manifeste : « Mais déjà, je crains de m'être égaré dans bien des détails dénués d'intérêt pour un lecteur qui n'a peut-être jamais suivi des yeux un vol d'abeilles », avant de conclure : « Quittons enfin les plateaux monotones et le désert

[41] Marchal a déjà relevé cet exemple de *phase* dans *La Vie des abeilles* : « Maeterlinck se défend de composer un « ouvrage technique » – affirmation aussitôt contredite par une minutieuse description des rayons » (*mosaïque*, 203).

géométrique des cellules[42] » (94).

19 Par la suite, le chapitre « Le massacre des mâles » propose une réécriture du *Massacre des Innocents*, écrit de jeunesse de Maeterlinck où le poète utilise la célèbre toile de Brueghel l'Ancien comme la « matrice imaginaire » (Rykner, 37) d'une poétique symboliste alors en gestation. La description de la mise à mort systématique des faux bourdons par les ouvrières rappelle les « ardents courages » (Virgile, 157) des ruches s'affrontant en de terribles batailles, dans le chant IV des *Géorgiques*. Selon Delille, l'épisode des abeilles constitue le chef-d'œuvre d'un auteur capable d'allier l'instruction agronomique à la plus admirable des poésies, et il constitue également « un prélude de l'*Enéide* : en parlant si magnifiquement d'un insecte, [Virgile] nous annonçoit sur quel ton il étoit capable de traiter un objet véritablement grand » (Delille, 18). L'ambition de Maeterlinck n'est pas moindre : il propose également de magnifier les épisodes de la vie des abeilles, mais en substituant au style épique de Virgile le symbolisme tragique, à l'origine du succès de ses premiers drames :

> Les ailes des malheureux sont lacérées, leurs tarses arrachés, leurs antennes rongées, et leurs magnifiques yeux noirs, miroirs des fleurs exubérantes, réverbères de l'azur et de l'innocente arrogance de l'été, maintenant adoucis par la souffrance, ne reflètent plus que la détresse et l'angoisse de la fin (143).

20 Ailleurs, dans le chapitre « Le progrès de l'espèce », Maeterlinck retrouve le tableau pittoresque de la Flandre zélandaise, se remémore les leçons « du vieil amateur des ruches » et décrit les « Bourdons hirsutes et trapus » qui « violentent les calices[43] », comme « l'ours des cavernes entrerait sous la tente, toute de soie et de perles, d'une princesse byzantine » (156). L'auteur rappelle alors qu'« un livre entier suffirait à peine à énumérer les habitudes et les talents divers de la foule altérée de miel […] » (157). Le poète matérialise ici l'idée d'une variété discursive nécessaire à la réussite du poème didactique à la manière de Delille, qui désigne l'ambition propédeutique de *La Vie des abeilles*, s'opposant à l'écriture proprement scientifique de l'entomologie :

> Je crois qu'en fait d'écrits, il y a deux sortes de méthodes : celle qui doit se trouver dans les ouvrages de raisonnement, & celle qu'on exige dans les ouvrages d'agrément. Dans les uns, l'esprit, déjà rebuté par la sécheresse des matières, ou fatigué de leur obscurité, veut au moins que l'ordre le plus méthodique, la filiation la plus exacte des idées, lui épargne une attention trop pénible. Dans les autres, l'Auteur doit songer d'abord à la suite naturelle des idées ; sans doute. Mais un devoir non moins essentiel, c'est l'effet & la variété ; il faut qu'il place chaque objet dans son plus beau point de vue, qu'il le fasse ressortir par les oppositions, qu'il contraste les couleurs, qu'il varie les nuances, que le doux succède au fort, le riant au sombre, le pathétique aux descriptions. L'esprit, qui veut être amusé, ne demande pas qu'on le traîne lentement sur toutes les idées intermédiaires, qu'on

[42] Autre exemple de *phase*, Maeterlinck s'interroge dans « La Fondation de la cité » sur le mode de communication des abeilles. Il propose une « expérience incomplète » lui permettant de supposer des « rapports spirituels » (80) entre ces dernières. Karl von Frisch règlera la question en découvrant leur fameuse « danse » en « rond » ou en « huit », racontée dans sa *Vie et mœurs des abeilles*.

[43] Nous corrigeons la coquille « calides » de l'édition Gorceix par « calices ».

lui fasse compter, pour ainsi dire, successivement tous les anneaux de cette chaîne ; il veut voler d'objets en objets, faire une promenade et non pas une route. Voilà la méthode de Virgile (Delille, 10).

21 La diversité des *phases* discursives donne à Maeterlinck la possibilité de papillonner d'un objet poétique à un objet scientifique, et de proposer ainsi à son lecteur les *agréments* d'une *promenade* où se conjuguent la diversité des tons, des nuances et des points de vue sur les merveilles de l'abeille. Si la spécialisation des sciences au XIXème siècle sonne le glas de « l'encyclopédisme individuel » propre à « l'ancienne République des lettres » (Marchal, *Muses*, 320), il semblerait que l'essor de la vulgarisation en prose permette de maintenir « l'unité culturelle effective » (Marchal, *Ambassadeur*, 32) à l'œuvre dans la poésie scientifique : *La Vie des abeilles* en constitue un témoignage exemplaire. Les différentes *phases* pourraient laisser croire à une forme d'arbitraire dans le choix des éléments vulgarisés, symbolisés ou transcrits en prose scientifique. Cependant, ne se contentant pas de varier les descriptions scientifiques et poétiques de l'abeille, Maeterlinck applique une *méthode* tout au long de son ouvrage, car les enjeux de ce dernier débordent le cadre du poème didactique pour rejoindre l'entreprise plus générale d'une littérature symboliste intégrant les progrès de la science.

III. Un discours autonome de la merveille

21 Situons brièvement la rédaction de *La Vie des abeilles* dans le cadre plus général des créations de Maeterlinck. Rédigé après *Le Trésor des humbles* et *La Sagesse et la Destinée*, entre 1900 et 1901, il s'agit du troisième de ses essais « parascientifiques » (les deux premiers ayant été publiés respectivement en 1896 et 1898). Ces années apparaissent donc comme une période de gestation intellectuelle pour le poète, en même temps qu'elles constituent une rupture entre ce qu'il convient d'appeler son « premier théâtre » et son « second théâtre ». En effet, la pièce *Aglavaine et Sélysette*, parue en 1896, constituerait le dernier avatar du « drame statique » ayant fait la renommée du dramaturge symboliste. Dans sa *Préface au* Théâtre *de 1901*, Maeterlinck caractérise ce premier moment poétique de la manière suivante :

Des destinées innocentes, mais involontairement ennemies, s'y nouent et s'y dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants. […] Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature […] (463).

À partir de 1901, Maeterlinck cherche, selon ses propres mots, à « varier l'apparence de l'inconnu qui nous entoure et d'y découvrir une raison nouvelle de vivre et de persévérer […] » (465). Après la fatalité métaphysique du premier théâtre, qui trouve en quelque sorte son apogée

théorique dans *La Vie des abeilles*, le poète se « borne [désormais] à étudier les sentiments humains dans leurs effets matériels et psychologiques » (467). Maeterlinck observe une métamorphose semblable du « drame statique » en un « drame psychologique » dans la pièce *Les Revenants* d'Ibsen, qui met en scène « une loi de justice ou d'injustice récemment soupçonnée et formidable : la loi de l'hérédité » (468). Dans son article « Lois de la matière et lois de l'hérédité dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck », Annamaria Laserra a déjà souligné la « révolution épistémologique » qui a lieu autour de 1900 pour le poète, et sa découverte des « progrès de la science concrétisés par la découverte des lois de l'hérédité » (255).

23 Au chapitre « Le vol nuptial » de *La Vie des abeilles*, Maeterlinck va alors concrétiser une démarcation entre ce qu'il nommera en 1904, dans l'essai *Double jardin*, « les sciences morales », déjà pratiquées dans les « drames statiques » ainsi que dans les premiers essais, et le nouveau champ scientifique qu'il souhaite désormais approfondir, « les sciences positives » (95). Plus que cela, Maeterlinck cherche à démontrer à quelle condition il est possible de réunir ces deux champs d'étude dans un métadiscours portant sur les noces de l'abeille. Dans « Le Vol nuptial », Maeterlinck considère l'accouplement des abeilles comme « de prodigieuses noces », qualifiées également de « féeriques » (132). Il produit un morceau poétique et tragique où la mort personnifiée unit « de ses mains devenues maternelles » l'abeille mâle et la femelle, ces « deux petites vies fragiles » (132). Le merveilleux mythique de Virgile décrivant les abeilles comme des vierges[44] est corrigé sous la plume de Maeterlinck par une vision « romantique et anthropomorphique » (Mouze, §38), exprimant la mort d'amour vécue par l'abeille, qu'il considère comme une « interprétation poétique et tout imaginaire de ces noces merveilleuses » (*Abeilles*, 134).

24 Dans un second temps, le poète désavoue son morceau de bravoure et souligne ainsi les limites de l'imagination poétique : « La vérité profonde n'a pas cette poésie » (132). Il désenchante alors sa féerie pour livrer l'explication physiologique du phénomène de l'accouplement, ayant pour conséquence la mort du mâle :

> La nature ne s'et pas souciée de procurer à ces deux « raccourcis d'atome », comme les appellerait Pascal, un mariage resplendissant, une idéale minute d'amour. Elle n'a eu en vue, nous l'avons déjà dit, que l'amélioration de l'espèce par la fécondation croisée. Pour l'assurer, elle a disposé l'organe du mâle d'une façon si particulière qu'il lui est impossible d'en faire usage ailleurs que dans l'espace. Il faut d'abord que par un vol prolongé, il dilate complètement ses deux grands sacs trachéens. Ces énormes ampoules, qui se gorgent d'azur, refoulent alors les parties basses de l'abdomen et permettent l'exsertion de l'organe (132).

[44] « Ce qui te paraîtra surtout admirable dans les mœurs des abeilles, c'est qu'elles ne se laissent pas aller à l'accouplement, qu'elles n'énervent pas languissamment leur corps au service de Vénus » (Virgile, 161).

Contrairement au « merveilleux vrai » de Réaumur, Maeterlinck observe alors que la vérité de l'accouplement est « vulgaire » et « presque fâcheuse » (132). Il ne reste plus rien « de l'essor admirable des amants, de l'éblouissante poursuite de ces noces magnifiques » (132). La découverte du « vrai » pose le problème de la suppression paradoxale de l'esthétique garantissant l'admiration de l'observateur : le « vrai » n'a plus rien de « merveilleux », il n'est plus « admirable » parce qu'il n'est pas « beau ».

25 Maeterlinck résout cette contradiction en théorisant une philosophie basée précisément sur la complémentarité des sciences morales et positives. Dans le chapitre « La Beauté intérieure » du *Trésor des humbles*, Maeterlinck avait procédé à une définition du beau, reprenant à Plotin la notion de « beauté intelligible ». Selon les mots de Michel Viegnes, « Maeterlinck associe […] dans une même synthèse la beauté morale et la beauté sensible. La beauté est pour lui une recherche dans et par le langage de cette unité supérieure » (69-70). De son côté, Létitia Mouze distingue dans *La Vie des abeilles* deux phases successives dans l'appréhension de la vérité. La première est celle du poète s'arrêtant à l'apparence trompeuse des noces de l'abeille à la manière de Virgile. La seconde réside dans la correction de cette première impression par l'observation méticuleuse du scientifique. Dans les deux cas s'exprimerait une science platonicienne du Beau et du Vrai, mais aussi un finalisme que la critique rattache à la philosophie aristotélicienne :

> La beauté, et l'admiration qu'elle suscite, sont le principe moteur de la science, c'est-à-dire de l'accès à la vérité. On comprend dès lors la récurrence, dans l'ouvrage, des faits admirables, de la notion d'admiration, des tentatives de l'auteur pour nous faire admirer les abeilles. Il faut cependant distinguer deux concepts de beauté : la beauté des apparences, souvent illusoire, mais aussi essentielle, sorte de ruse de la nature pour nous attirer vers l'étude de ses phénomènes et nous faire ainsi accéder à un autre plan, celui, non plus de l'illusion des apparences, mais de la vérité enfin manifeste ; et puis la beauté de la vérité elle-même, qui est aussi beauté vraie, et seule authentiquement vraie, apparemment plus austère, que Maeterlinck identifie ici à la rationalité du fonctionnement de la nature : c'est tout au moins ainsi que l'on peut comprendre la satisfaction esthétique que doit provoquer en nous le constat que la nature obéit à des lois. En l'occurrence, si l'on reprend l'exemple des noces des abeilles, leur beauté réside dans l'adaptation parfaite des organes à leur fin. Plus généralement, si ce que nous apprenons sur les abeilles paraît beau, c'est parce que cela révèle l'existence d'une finalité, d'une intention à l'œuvre dans la nature. Le sentiment de la beauté n'est rien d'autre que l'émerveillement, l'admiration, que provoque le constat sans cesse réitéré d'un ordre, d'une rationalité, d'une parfaite adaptation des moyens aux fins – bref, de ce qu'Aristote appelle une cause finale, et qu'il identifie précisément avec la beauté […] (§36)[45].

Mais, si « l'ordinaire et le merveilleux » (*Abeilles*, 166) se confondent dans la description physiologique des noces de l'abeille, c'est qu'elle provoque une admiration qui surpasse le faux

[45] Le sens que donne Maeterlinck à la notion d'admiration coïncide avec la définition du *Trésor de la Langue Française :* « Sentiment complexe d'étonnement, le plus souvent mêlé de plaisir exalté et d'approbation devant ce qui est estimé supérieurement beau, bon ou grand. » (http://www.cnrtl.fr/lexicographie/admiration) Par ailleurs, Létitia Mouze démontre bien que le schéma dialectique permettant de passer de *l'illusion des apparences* au *thauma*, à la merveille de *la vérité manifeste*, s'inspire de la philosophie platonicienne : « C'est ce que montre le *Phèdre*, lorsqu'il désigne la beauté sensible comme l'image la plus claire de l'intelligible, en ce qu'elle éveille en l'âme le souvenir de la beauté en soi autrefois contemplée. Le beau est donc voie d'accès au vrai » (note, §37).

merveilleux en suggérant un ordre naturel dont la science n'offre qu'un aperçu fragmentaire : « Il n'y a plus de petites vérités ; il n'en existe qu'une dont le miroir, à nos yeux incertains, semble brisé, mais dont chaque fragment, qu'il reflète l'évolution d'un astre ou le vol d'une abeille, recèle la loi suprême » (*Sentiers*, 110). Sous sa plume, *la loi suprême* devient un principe indicible, une abstraction que l'humanité a affublée de différents noms, « Dieu, Providence, Nature, Hasard, Vie, Destin » (*abeilles*, 139), autant de témoignages d'une « origine » et d'un « but de la vie » (*Préface au* Théâtre, 464), tous deux fermés hermétiquement à la motivation d'un savoir concret.

26 C'est pourquoi il convient de nuancer les propos de Mouze. Le système philosophique à l'œuvre dans *La Vie des abeilles* est considéré par l'auteur lui-même comme temporaire et non définitif ; il s'agit d'une hypothèse optimiste formulée dans l'attente d'une révélation finale. S'il y a bien *constat* d'un *ordre*, celui-ci ne reste que pure supposition. Maeterlinck est un sceptique, il ne pense pas que la science puisse jamais entièrement expliquer ni les moyens ni la finalité de la nature ; elle ne fait que reculer les frontières du mystère. Le vrai merveilleux, la chose la plus admirable et la plus sûre, se trouve justement dans la défaillance du savoir partagé par la science et la poésie. C'est également ce qui permet aux discours poétiques et savants, *a priori* opposés, de travailler ensemble :

> Nous ignorons la fin de la nature qui est pour nous la vérité qui domine toutes les autres. Mais, pour l'amour même de cette vérité, pour entretenir en notre âme l'ardeur de sa recherche, il est nécessaire que nous la croyions grande. […] En attendant, ce n'est pas trop, pour aller à sa recherche, que de mettre en mouvement tout ce que notre raison et notre cœur possèdent de plus puissant et de plus audacieux. Et quand le dernier mot de tout ceci serait misérable, ce ne sera pourtant pas une petite chose que d'avoir mis à nu la petitesse ou l'inanité du but de la nature (*abeilles*, 134).

27 Nous l'avons déjà relevé, le tournant philosophique opéré par Maeterlinck aux alentours de 1901 consiste à ne plus vouloir se borner au théâtre de la fatalité antique, « la vanité de vivre et la force invincible du néant et de la mort » (*Préface au* Théâtre, 465), mais à fonder, selon les mots de Laserra, une dramaturgie nouvelle dans laquelle « le mystère abandonne ses assises métaphysiques pour venir se nicher dans l'immanence de la matière… » (256). Le théâtre scientifique des abeilles devient ainsi pour Maeterlinck un laboratoire philosophique lui permettant d'acclimater la science morale à la science positive, par le biais d'une théorie de l'admiration, liant intimement la recherche du poète à celle du scientifique. Dans ce nouvel espace d'expérimentation poétique rendu possible par l'éclatement discursif de la vulgarisation, Maeterlinck incarne successivement le Virgile décrivant et admirant les merveilles de l'abeille, le vulgarisateur et observateur qui s'approprie, et symbolise par *phases*, le discours spécialisé de l'entomologie, mais aussi le philosophe idéaliste des essais, théoricien d'une vérité dernière

totalisant l'apparence des *petites vérités* de la poésie et de la science. Si cette dernière posture semble privilégiée par le poète, c'est qu'elle permet de dépasser, selon les mots de Mouze, « l'opposition entre le scientifique et le littéraire […] dans la philosophie » (§42), ou plutôt, pourrait-on ajouter, dans la méditation de l'absolu. Elle constitue dès lors pour lui le modèle idéal d'une vulgarisation autonome vis-à-vis de la science, capable de s'en émanciper en développant un discours critique original, combinant les différents discours mis en scène dans *La Vie des abeilles*. Il reste à observer comment Maeterlinck procède à une telle démonstration dans le chapitre du « Vol nuptial ».

IV. Vulgariser la recherche poétique et scientifique de l'inconnu

28 A la suite de Fontenelle et de l'abbé Pluche, Maeterlinck utilise « le dialogue de vulgarisation scientifique » (Chassot, 43) comme moyen didactique lui permettant de formaliser la synthèse poétique des différents discours employés dans *La Vie des abeilles*. L'auteur déplace alors son décor fictif flamand vers la scène d'une campagne en Normandie. Le « nous » collectif du médiateur et du profane représente dorénavant le dialogue fictif entre « un des grands physiologistes de ce temps » (135) et Maeterlinck lui-même. Par un renversement didactique de la figure d'autorité, Maeterlinck n'incarne plus le rôle du médiateur savant, il est à présent élève au même titre que son lecteur.

29 Dès lors, le modèle de la vulgarisation n'a plus pour objet de rendre perceptible le savoir sur les hyménoptères, mais c'est la science personnifiée qui devient l'intercesseur d'un savoir littéraire, philosophique et scientifique. Par le biais du médiateur scientifique, Maeterlinck se fait l'arbitre philosophique de la science et de sa mise en littérature. En effet, le physiologiste fictif constate qu'il existe « trois bonnes apparences de vérité » (135) et exécute un tableau de la campagne normande : la première apparence correspond au « spectacle de paix » (136) offert par la description idyllique du paysan en harmonie avec la nature, à la manière du vieillard des *Géorgiques* : « C'est le tableau large, et assez banal pour être symbolique, d'une vie naturelle et heureuse » (136). En lui se trouve incarnée la valeur esthétique du poète identifiant le beau à la vérité, rendue manifeste dans l'extase érotique vécue par l'abeille, et dont le symbole demande à être dépassé pour gagner en merveille et en vérité. La seconde apparence met en scène la loi de l'hérédité récemment découverte par le poète sous la forme d'un tableau naturaliste constituant « la vérité de la vie nécessaire » (137). Le paisible paysan prend alors les traits d'« animaux farouches » (138), une formule tirée des *Caractères* de La Bruyère[46], déjà

[46] « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles répandus par la campagne, noirs, livides et

réutilisée par la critique littéraire pour caractériser *La Terre* d'Emile Zola lors de sa publication en 1887[47]. Voici la description naturaliste des paysans donnée par Maeterlinck :

> Je les observe depuis bien des années. […] la plupart des hommes sont alcooliques, beaucoup de femmes le sont aussi. Un autre poison, que je n'ai pas besoin de nommer, corrode encore la race. On lui doit, ainsi qu'à l'alcool, ces enfants que vous voyez là : ce nabot, ce scrofuleux, ce cagneux, ce bec-de-lièvre et cet hydrocéphale. Tous, hommes et femmes, jeunes et vieux, ont les vices ordinaires du paysan. Ils sont brutaux, hypocrites, menteurs, rapaces, médisants, méfiants, envieux, tournés aux petits profits illicites, aux interprétations basses, à l'adulation du plus fort (136).

Le tableau naturaliste s'apparente à des « Géorgiques de la crapule » (Zola, 1531), selon l'expression sévère d'Anatole France au sujet de *La Terre*, et correspond à la vérité, en apparence sans poésie, de la loi physiologique observée dans l'accouplement des abeilles.

30 Pour terminer, la dernière apparence de vérité présente le spectacle de « l'énigme », ou « la grande force bien admirable qui maintient tout l'ensemble » (138). Le mystère philosophique constitue donc une synthèse des sciences morales et scientifiques, de la beauté poétique et morale contrastée par la vérité scientifique de l'hérédité, mais aussi des possibilités de leur mise en littérature. Ainsi, le tournant dramatique opéré entre le premier et le second théâtre trouve son amorce philosophique dans *La Vie des abeilles*. En amont du « drame psychologique », Maeterlinck concrétise le paradigme d'une « science poétique » inspirée de Novalis qu'il considère comme « le docteur émerveillé des relations mystérieuses qu'il y a entre toutes les choses » (46), dans sa traduction des *Disciples à Saïs*.

31 Mais loin d'en faire l'objet d'une connaissance poétique de la nature s'opposant à la science et à sa mise en littérature dans le roman naturaliste, le symbolisme doit dorénavant spéculer sur l'inconnaissable renouvelé par les découvertes scientifiques et participer, au côté des littératures réalistes, à l'expression d'une vérité provisoire. Maeterlinck exposera le résultat de son nouvel idéal poétique dans *Le Temple enseveli*, un essai publié une année après *La Vie des abeilles* :

> Il est des œuvres très belles, très humaines et très vraies dont « l'inquiétude du mystère universel » est presque entièrement absente. On n'est ni grand ni sublime parce qu'on pense sans cesse à l'inconnaissable et à l'infini. La pensée de l'inconnaissable et de l'infini ne devient vraiment salutaire que lorsqu'elle est la récompense inattendue de l'esprit qui s'est donné loyalement et sans réserve à l'étude du connaissable et du fini ; et l'on s'aperçoit bientôt que la différence est notable, du mystère qui précède ce que nous ignorons au mystère qui suit ce que nous avons appris (162-163).

---

tout brûlés du Soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent, et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible ; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes […] » (*De l'Homme*, 440-441).

[47] « Plusieurs critiques rapportèrent, à ce propos, les « animaux à face humaine » de La Bruyère, ajoutant qu'ils ne se sont que peu amendés depuis le XVIIème siècle, et que tels personnages de Zola se retrouvent fréquemment dans les faits divers » (Le Blond-Zola, 170).

Le poème en prose de Maeterlinck présente ainsi de manière systématique une complémentarité esthétique et épistémique entre la pensée du connaissable et celle de l'inconnaissable. Le savoir positif travaille à la découverte du mystère dans la limite de ses moyens, mais à mesure que le scientifique accumule des connaissances, l'inconnu trouve de nouvelles révélations possibles, de nouvelles virtualités merveilleuses dont le poète symboliste se fait le témoin admiratif. Cette science poétique des moyens et des fins de la nature s'exprime au sein même de l'éclatement des *phases* discursives de sa vulgarisation, synthétisée dans le dialogue du « Vol nuptial ».

V. Une poésie totale de l'abeille

32 L'attitude du poète témoigne ainsi d'une volonté de se démarquer des vulgarisateurs l'ayant précédé ; le projet d'écrire le chef-d'œuvre d'une littérature de l'abeille s'inscrivant dans la lignée de Virgile et Delille, semble avoir été inspiré par la lecture de Fabre. Laserra a déjà analysé de quelle manière la lecture des *Souvenirs entomologiques*, plus particulièrement l'épisode des chenilles processionnaires répétant inlassablement le même parcours lorsqu'elles y sont forcées, a fourni au poète l'analogie d'une fatalité partagée entre l'homme et l'insecte, exprimée au chapitre « Le monde des insectes » des *Sentiers dans la montagne* : « la malheureuse troupe, de sa ronde tragique, sans relâche, sans repos, sans merci, parcourut jusqu'à l'arrivée de la mort le cercle impitoyable » (92). Mais contrairement à ce que laisse entendre Laserra, et dans la mesure où Georgette Leblanc dit vrai, ce n'est pas Fabre qui aurait suggéré à Maeterlinck le trajet similaire des *Aveugles*, sa découverte de l'entomologiste en 1900 étant postérieure à la première mise en scène de la pièce en 1891. Fabre a cependant constitué « un admirable guide » (85), initiant Maeterlinck à sa conception poétique et scientifique de l'insecte. Le naturaliste lui a démontré que loin des « arides nomenclatures » et des « vastes et poudreuses nécropoles que forment presque exclusivement tous les traités d'entomologie » (82), l'observation méticuleuse de l'insecte vivant pouvait lui révéler le théâtre idéal d'un symbolisme en phase avec la science de son temps.

33 Selon Maeterlinck, l'insecte observé dans son milieu par Fabre propose « la plus extraordinaire des féeries tragiques qu'il soit possible à l'imagination humaine, non point de créer ou de concevoir, mais d'admettre et d'acclimater en elle » (83). Cet effort d'acclimatation, Maeterlinck l'opère dans *La Vie des abeilles* par une représentation symboliste de la ruche, dont le résultat pourrait également être considéré comme un palimpseste des *Souvenirs entomologiques*. Le but de Maeterlinck n'est pas de corriger le savoir de Fabre, mais de s'approprier sa méthode descriptive, pour mieux proposer un récit de l'abeille où la

contradiction apparente de la science et de la poésie se trouve justifiée et résorbée dans un symbolisme savant. Si Lecat considérait le livre de Maeterlinck comme un exemple du problème *insoluble* posé par la poésie scientifique, c'est qu'il n'avait pas compris, ou qu'il ne voulait pas comprendre, que *La Vie des abeilles* cherchait précisément à théoriser et à exploiter cette incompatibilité. Maeterlinck fonde sa propre autorité de vulgarisateur en réunissant le poète « théoricien de l'inconnu » (*Préface au* Théâtre, 466) et le dramaturge faisant « descendre dans la vie réelle […] l'idée qu'il se fait de l'inconnu » (467). Le symbolisme des abeilles devient par analogie le nouveau théâtre du mystère, intermédiaire entre le « drame statique » et le « drame psychologique », dont l'expression « directe[48] » de l'essai, déjà expérimenté avec *Le Trésor des humbles* et *La Sagesse et la destinée*, trouve dans la vulgarisation un modèle capable de raconter, d'interroger et d'admirer poétiquement « nos connaissances actuelles » (465) et le mystère qui les subordonne.

34 *La Vie des abeilles* se situe ainsi à la croisée de deux types de poésie scientifique : la « modalité admirative » (Marchal, *Muses*, 309) propre à la leçon didactique de Virgile et le « lyrisme de l'intellect » (309) à l'œuvre dans la poésie méditative, et non plus propédeutique, de Sully Prudhomme. Récompensé du premier Prix Nobel de littérature l'année même où paraît *La Vie des abeilles*, ce dernier partage avec Maeterlinck la désillusion provoquée par les thèses évolutionnistes remplaçant « l'idée d'une création divine soucieuse du bien de tous » par « la conception d'une nature indifférente » (305). Les deux poètes expriment le deuil d'une connaissance idéale de la nature et la foi en « une poésie à la fois philosophique et scientifique » (309) seule capable de guider le « sens humain » (309) ; mais les procédés mis en œuvre pour y parvenir sont différents. Alors que l'auteur de *La Justice* tire sa poésie de la « peur » et de « l'angoisse » (309) suscitées par les découvertes de la science positive, Maeterlinck considère ces dernières comme des apparences de la vérité des choses. Il pallie le « désespoir éternel de connaître ni leur principe ni leur fin » (Pascal, 249) en pariant sur l'existence d'un univers organisé et plein, dont la restitution de l'unité primitive, cette « flamme incompréhensible » (Maeterlinck, *abeilles*, 170) à l'origine de toutes les admirations, devrait engager les savoirs communs et toujours hypothétiques des poètes, des philosophes et des savants. Avec *La Vie des abeilles*, les réflexions métaphysiques de Maeterlinck prennent désormais leur appui sur la science positive qui se trouve en contrepartie esthétisée, moralisée et finalisée par le poète philosophe. Maeterlinck accomplit l'idéal d'une poésie totale, confiante dans le progrès des

[48] « J'ai passé de la forme dramatique à l'essai philosophique le plus simplement du monde. Je n'ai même pas eu à passer d'une forme à l'autre : les deux existèrent vite parallèlement. Je considérais la pièce comme une manière indirecte d'exprimer la pensée. Alors je prenais la forme directe de l'essai… » (Lefèvre, cité par Gorceix, *Arpenteur*, 487).

sciences et attentive aux mystères de la nature ; il fonde ainsi l'autorité d'un « Virgile des abeilles » positiviste et mystique.

Zola avant Durkheim. Lectures croisées d'Hippolyte Taine et de Claude Bernard

David LEDENT (Université de Liège)

Introduction

« […] le roman est devenu une enquête générale sur la nature et sur l'homme »
(Zola, *Le Roman expérimental*, 85)

1 Zola avant Durkheim : voilà une proposition qui pourrait paraître provocatrice, dans la mesure où le rapprochement entre un écrivain et un sociologue relève *a priori* d'une pure analogie formelle entre deux figures qui ont évolué dans deux sphères intellectuelles parfaitement distinctes, la littérature et la science. Mais cette analogie revêt aussi un caractère naïf si l'on accepte sans la mettre en doute l'idée de Zola de prendre la science pour modèle, idée qui traverse l'ensemble de ses écrits théoriques. Par ailleurs, les distorsions entre le projet théorique du naturalisme tel qu'il est formulé dans *Le Roman expérimental* et sa réalisation pratique dans l'écriture romanesque ont été maintes fois soulignées. En effet, pour Henri Mitterand, « le roman naturaliste […] et le *discours* naturaliste ne sont pas homologues » (19).

2 Pourtant, la thèse selon laquelle Zola anticipe en littérature le projet sociologique a été soulignée à plusieurs reprises, et d'abord par Zola lui-même qui disait vouloir faire œuvre de « sociologie pratique » (*Le Roman expérimental*, 76). De son côté, Colette Becker affirme le caractère novateur des intuitions scientifiques de Zola dans ses romans : « Par ailleurs, sa véritable modernité ne réside-t-elle pas, non seulement dans la connaissance réelle qu'il a eue de la science et des avancées technologiques de son temps, mais aussi dans des intuitions d'un autre ordre, que d'autres sciences, alors balbutiantes voire non encore constituées (sociologie, psychanalyse…) approfondirent et théorisèrent souvent des années plus tard ? » (*Zola*, 59). Plus récemment, Susan Harrow évoque le parallélisme entre le développement du roman naturaliste et l'essor des sciences sociales à la fin du XIXème siècle, en particulier avec Durkheim en France. Il existe en effet une relation entre la modernité de ces deux formes de restitution de la réalité sociale que sont le roman d'une part et la sociologie d'autre part. Le roman et la sociologie sont deux productions de notre « modernité » sociétale qui est elle-même analysée, implicitement ou explicitement, par ces deux formes de connaissance. La modernité apparaît ainsi à la fois comme sujet et objet de connaissance et comme ressource commune à la sociologie et à la littérature.

3 Ce n'est donc pas un hasard si l'on peut trouver des analogies entre le projet esthétique de Zola et le projet scientifique de Durkheim : ils sont typiquement dans « l'air du temps ». Mais peut-on se contenter d'une telle analogie entre science et littérature ? Dans son ouvrage consacré à Durkheim, Marcel Fournier écrit qu'il existe une homologie de position entre Zola dans le champ littéraire et Durkheim dans le champ scientifique ; il va jusqu'à affirmer que le « naturalisme est à la littérature ce que la sociologie est aux sciences humaines » (369). Nous nous intéresserons moins dans cet article à une telle homologie de position dans les champs respectifs de la littérature et des sciences humaines qu'à une homologie entre deux projets intellectuels et entre deux formes de connaissance du social. Cette confrontation fait apparaître deux références communes : Hippolyte Taine et Claude Bernard. Cela ne crée pas une filiation directe entre Zola et Durkheim mais permet de rendre intelligible une affinité structurale entre deux projets, le premier littéraire, le second scientifique.

I. Zola, lecteur de Taine et de Bernard

4 Zola élabore et théorise le naturalisme en littérature en s'appuyant d'abord sur Balzac et son avant-propos à *La Comédie humaine* (1842), dans lequel ce dernier établit une comparaison entre l'ordre naturel et l'ordre social. La référence convoquée est l'*Histoire naturelle* de Buffon et l'enjeu pour Balzac est de transposer les principes de cette histoire naturelle dans le domaine littéraire.

> Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? […] Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces sociales comme il y a des Espèces zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société ? (369).

5 En comparant « espèces sociales » et « espèces zoologiques », Balzac entend défendre une œuvre littéraire ayant les mêmes prétentions descriptives que celles de Buffon. L'essentiel de l'argument de Balzac se concentre autour des notions de milieu et de généalogie, qui évoquent le principe de classification porté par la démarche des sciences naturelles de l'époque. Pour saisir l'humanité dans une époque donnée, contribuer à une anthropologie culturelle en somme, il faut comparer et classer. S'inspirant de Balzac dans cet avant-propos à la *Comédie humaine*, Zola reprend à son compte cette idée selon laquelle l'écrivain peut étudier l'homme comme le savant naturaliste étudie l'animal : le roman constitue potentiellement un outil et un support d'une telle étude de l'humain. De Balzac à Zola en passant par Taine et Claude Bernard, c'est la notion de milieu qui devient centrale dans les différents argumentaires.

6 Dans la célèbre introduction à son *Histoire de la littérature anglaise* (1863), Taine formule la notion de milieu dans le cadre d'une réflexion générale sur la science historique appliquée à la littérature. L'histoire devient une science objective munie des principes de la philosophie positive. L'introduction présente deux temps forts. Taine cite dans un premier temps Sainte-Beuve et affirme que les hommes existent avant les œuvres, un principe théorique qui est générateur de l'histoire de la littérature qu'il propose : il faut d'abord connaître les hommes pour connaître les œuvres. Dans un second temps, Taine reconnaît l'existence de trois « forces », trois modalités agissantes qu'il convient d'appréhender pour écrire l'histoire de la littérature : la race, le milieu, le moment. Ces trois forces ont pour caractéristique de produire un « état moral » qui serait déterminant pour expliquer le processus de création littéraire.

7 L'objectif de Zola est clairement différent de celui de Taine car il s'agit pour ce dernier d'écrire une histoire littéraire qui serait scientifique, tandis que le romancier assigne cette scientificité à la production des œuvres mêmes. Mais le romancier reprend à son compte la formulation des forces agissantes de la race, du milieu et du moment, et ce bien avant la parution du *Roman expérimental* en 1880, puisque ces trois notions fournissent le cadre théorique pour construire les récits de la série des *Rougon-Macquart*. La race est réduite à une famille qui sert d'échantillon pour exemplifier la société française dans son ensemble, le milieu renvoie aux conditions matérielles de vie, et le moment est ramené à une époque, le Second Empire. L'influence de Taine donne ainsi son sous-titre aux *Rougon-Macquart :* « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire ». Zola écrit lui-même : « Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Si j'accepte un cadre historique, c'est uniquement pour avoir un milieu qui réagisse ; de même le métier, le lieu de résidence sont des milieux » (*Différences entre Balzac et moi*, 42). Il convient déjà, cependant, de noter le double sens du mot « milieu » qui est, à ce stade dans la pensée de Zola, autant physique que moral, un double sens qui reste tributaire de l'analogie balzacienne entre espèces sociales et espèces naturelles.

8 Aux côtés de l'œuvre de Taine se trouve celle de Bernard comme référence première dans la réflexion que Zola propose sur le roman expérimental. Dans la pensée de Bernard, la notion de milieu est centrale puisqu'elle apparaît 166 fois dans la célèbre *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) sur laquelle Zola s'appuie dans *Le Roman expérimental*. La notion est toujours associée à un adjectif chez Bernard : le milieu est cosmique, extérieur, interne, intérieur, ambiant ou encore organique. En définitive, il existe deux principaux types

de milieux, extérieur et intérieur, c'est-à-dire, plus simplement, l'environnement et le corps. L'idée de Bernard est que ces deux milieux interagissent, de la même manière qu'il y a interdépendance entre les trois forces selon Taine. Or ces interactions reposent sur des relations de cause à effet. Claude Bernard écrit : « Il faut croire à la science, c'est-à-dire au déterminisme, au rapport absolu et nécessaire des choses » (41), affirmant par ailleurs que le déterminisme est le « principe absolu de la science » (44). On reconnaît là l'influence du positivisme de Comte pour qui la connaissance de la loi des phénomènes permet de les prévoir et de les diriger.

9 Zola s'inspire de cet argumentaire pour définir ce qu'est un récit naturaliste. Sans avoir de « connaissance directe de l'œuvre de Comte » (Ripoll, 125), il affiche clairement son positivisme lorsqu'il écrit que le roman expérimental « substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu » (Zola, *Le Roman expérimental*, 74). On trouve là une acceptation du principe déterministe et plus précisément du déterminisme du milieu. Et si l'on y regarde de plus près, Zola avance une idée novatrice par rapport aux travaux de Taine et de Bernard, une véritable intuition sociologique : la notion de « milieu social » qui apparaît à sept reprises dans *Le Roman expérimental*. Tandis que Taine écrivait : « l'homme n'est pas seul dans le monde ; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent » (XXV), Zola écrit : « L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social » (*Le Roman expérimental*, 72). L'intuition sociologique de Zola est ici formulée.

II. Durkheim, lecteur de Taine et de Bernard

10 La sociologie de Durkheim ne sera mise en œuvre qu'une vingtaine d'années environ après les premiers récits de Zola. Le point commun le plus significatif entre les deux auteurs est leur recours à la notion de milieu, essentiellement puisée dans l'œuvre de Bernard. Selon Jacques Michel, c'est à partir de la notion de milieu intérieur que Bernard fonde la physiologie et Durkheim la sociologie. Même si le terme de milieu est peu employé par ce dernier, il reste au cœur de sa théorie puisqu'il entend analyser l'inscription du social dans l'individuel. En relevant les occurrences des différentes expressions attachées à la notion de milieu, on note une évolution significative entre le premier ouvrage de Durkheim (*De la division du travail social*, sa thèse de doctorat publiée en 1893) et *Les Règles de la méthode sociologique* (1895).

	De la Division du travail social	*Les Règles de la méthode*

	(1893)	*sociologique* (1895)
Milieu interne	0	4
Milieu naturel	3	0
Milieu natal	6	0
Milieu social	1	7

11 L'articulation entre milieu interne et milieu social ne devient présente dans le vocabulaire de Durkheim qu'à partir de 1895 et il faut attendre la parution des *Règles de la méthode sociologique* pour que le sociologue emploie davantage la notion de milieu social, qui occupera désormais une place centrale dans sa réflexion. Durkheim appréhende deux manifestations du social : le social incorporé (milieu interne) et le social extérieur (milieu social). Une telle distinction est au fondement des théories de l'habitus depuis ses origines durkheimiennes jusqu'à l'œuvre de Bourdieu. La notion de milieu social est en effet au cœur de la connaissance sociologique. Comme Zola, Durkheim insiste sur l'action du milieu social sur les individus et sur son rôle socialisateur, utilisant ? tout un vocabulaire typiquement sociologique. Il définit ainsi l'éducation comme l'action exercée par les générations adultes sur celles qui ne sont pas encore mûres pour la vie sociale. Elle a pour objet de susciter et de développer chez l'enfant un certain nombre d'états physiques, intellectuels et moraux que réclament de lui et la société politique dans son ensemble et le milieu spécial auquel il est particulièrement destiné (« L'éducation, sa nature et son rôle », 51).

12 Outre le recours à la notion de milieu, Durkheim se réfère comme Zola à l'œuvre de Taine. En 1897, le sociologue publie un article intitulé « L'empirisme rationaliste de Taine et les sciences morales » dans *La Revue blanche*. Durkheim y développe l'influence du philosophe et historien sur sa conception de la sociologie. Dans cet article, il commence par mettre en opposition l'empirisme basé sur l'observation du réel et le rationalisme fondé sur l'expérimentation, lequel suppose qu'il existe des relations logiques entre les faits. Or Durkheim affirme que Taine a réussi à dépasser cette opposition en proposant de combiner observation et expérimentation. Taine « admet qu'il existe entre les phénomènes des relations logiques, que les choses sont intelligibles. […] Mais en même temps, il a un sentiment très vif de la réalité du fait, du phénomène concret, de l'être individuel. Le sensible, avec son infinie diversité, n'est pas pour lui une apparence ; c'est le réel, tout le réel » (Durkheim, «L'empirisme rationaliste de Taine », 5-6). Observer et expérimenter : on revient là encore à cette proposition

de Claude Bernard, une proposition qui est directement reprise par Zola dans *Le Roman expérimental*, en particulier lorsqu'il écrit qu'il faut remplacer « les romans de pure imagination par les romans d'observation et d'expérimentation » (71).

III. Zola avant Durkheim

13 S'il existe une identité de structure entre ce qu'apporte Zola à la littérature et ce que Durkheim apporte aux sciences humaines, elle est d'ordre génétique, dans la mesure où leurs contributions respectives s'exercent dans deux domaines strictement différents, artistique pour Zola, scientifique pour Durkheim. Pourtant, si on lit en parallèle *Le Roman expérimental* et *Les Règles de la méthode sociologique*, on décèle de nombreuses similitudes, abstraction faite des maladresses et des approximations de Zola, particulièrement frappantes eu égard à la grande rigueur intellectuelle de Durkheim. Mais au-delà de cette question formelle – c'est-à- dire la mise en forme des idées – Zola saisit les enjeux de la méthode expérimentale pour l'appliquer à l'esthétique naturaliste, tout comme Durkheim le fera quelques années plus tard pour la sociologie.

14 L'argument initial de Zola est le suivant : si la médecine est passée du statut d'art à celui de science, alors il convient d'en faire autant avec la littérature. En effet, si l'on admet la loi des trois états de Comte, ce serait là le destin de toute activité de la vie sociale. Or ce changement de statut pour la médecine n'a été possible qu'en lui attribuant une méthode, et selon Zola, c'est à Claude Bernard qu'on doit la systématisation la plus précise et aboutie. Sa fascination pour la médecine expérimentale est telle qu'il écrit : « Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot "médecin" par le mot "romancier" pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique » (*Le Roman expérimental*, 59). Comme le souligne Henri Mitterand : « C'est un rêve d'époque, qui en dit long sur l'émergence du pouvoir médical dans la seconde moitié du XIXème siècle : l'écrivain se prend pour un médecin et théorise son faire en langage médical » (33).

15 L'idée selon laquelle le roman peut être en lui-même « expérimental » reste cependant assez floue. Qu'une recherche scientifique repose sur un protocole expérimental, voilà une idée acquise aujourd'hui. Mais dans quelle mesure le romancier peut-il travailler avec un tel protocole ? C'est que, pour Zola, c'est moins le roman qui est expérimental que la méthode du romancier pour rassembler, classer et comparer des faits *avant* leur mise en forme littéraire. L'objectif : produire une connaissance qui soit débarrassée des modalités d'appréhension du

monde, théologiques et métaphysiques. Et Zola d'instituer une hiérarchie qui place le roman expérimental au-dessus de tous les autres modes de connaissance :

> Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie. Le roman expérimental est au bout. (*Le Roman expérimental*, 60).

Si Zola place ainsi le roman expérimental en situation de supériorité, c'est parce qu'il est convaincu qu'il est producteur d'une synthèse de toutes les autres connaissances, que le roman expérimental fournirait en quelque sorte une anthropologie. Mais pour cela, il reste à édicter les règles propres à réaliser la dimension expérimentale du naturalisme.

16 Autonomie de la sociologie par rapport à la philosophie, rupture épistémologique avec les prénotions, administration de la preuve, analyse des faits sociaux comme des choses, méthode des variations concomitantes : tel est le programme que Durkheim met sur pied pour faire de la sociologie une science ayant son propre objet et ses propres méthodes. Si le roman naturaliste ne saurait avoir d'objet défini, Zola lui attribue une méthode qui présente des affinités avec celle développée et mise en pratique par Durkheim. Avant Durkheim, il n'hésite pas à proclamer la mort de « l'homme métaphysique » (*Le Roman expérimental*, 97), la science expérimentale venant même remplacer la philosophie dans sa fonction de connaissance :

> Le point de vue est nouveau, il devient expérimental au lieu d'être philosophique. En somme, tout se résume dans ce grand fait : la méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la métaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationnelles et surnaturelles. (*Le Roman expérimental*, 97).

17 Le roman devient expérimental en se débarrassant non seulement de toute forme de croyance mais également de l'idéalisme, puisque Zola ne cesse d'inviter ses contemporains à fonder leurs analyses sur l'observation des faits. C'est qu'il attribue une fonction cognitive au roman expérimental. Dans la célèbre préface à *L'Assommoir*, l'usage de cette formule « œuvre de vérité » (*Les Rougon-Macquart*, 373) pour le qualifier est révélateur de cette conception du roman. Et pour faire œuvre de vérité, il pose cette nécessité de douter et de rompre avec les prénotions, comme le fera plus tard Durkheim :

> Tout le raisonnement expérimental est basé sur le doute, car l'expérimentateur doit n'avoir aucune idée préconçue devant la nature et garder toujours sa liberté d'esprit. Il accepte simplement les phénomènes qui se produisent, lorsqu'ils sont prouvés. (*Le Roman expérimental*, 60).

18 La distinction entre « observation » et « expérience » devient alors fondamentale. Zola cite Claude Bernard : « L'observation montre, l'expérience instruit » (*Le Roman expérimental*, 66), ce qui consiste à souligner la fonction descriptive de l'observation et la fonction cognitive de

l'expérience, conditions de l'administration de la preuve. Le problème pour Zola est de passer de cette proposition théorique à sa réalisation pratique, l'activité du romancier étant absolument incomparable à celle du scientifique. Le romancier reste en effet maître de son écriture et la mise en récit de ses observations, aussi fines et précises soient-elles, n'obéit pas aux mêmes règles de restitution du savoir que dans les domaines sociologique et anthropologique. Pourtant Zola persiste à penser que le roman expérimental doit quasiment s'écrire de lui-même, le seul travail du romancier étant de contrôler la véracité de son récit :

> Un fait observé devra faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, pour arriver à la connaissance complète d'une vérité. Puis, lorsqu'il aura discuté et arrêté le plan de cette expérience, il en jugera à chaque minute les résultats avec la liberté d'esprit d'un homme qui accepte les seuls faits conformes au déterminisme des phénomènes. (*Le Roman expérimental*, 66).

La limite de l'application de la méthode expérimentale à la littérature ne semble pas affecter Zola. Comment l'écrivain peut-il vérifier des « résultats » qu'il a produits *via* un récit ? Ces résultats, ce sont des observations passées par le filtre de la fiction, puisque le roman naturaliste n'est pas une sociologie en soi mais une mise en récit qui *déforme* nécessairement la réalité sociale.

Conclusion

19 Les grands principes sur lesquels convergent Zola et Durkheim demeurent théoriques et directement liés à la philosophie positive de Comte et à ses actualisations par Taine et Bernard. Mais contrairement à l'idée avancée en introduction, selon laquelle l'épistémologie de Durkheim et l'esthétique de Zola seraient dans « l'air du temps », nous pensons que la sociologie de l'un et le naturalisme de l'autre constituent deux formulations – deux « formes symboliques » selon l'expression de Cassirer (Cassirer, 1972) – de notre modernité sociétale. Au-delà des grands principes énoncés, et qui demeurent difficiles à mettre en œuvre par le romancier, il apparaît que l'anticipation du projet sociologique par Zola se joue sur les fonctions qu'il attribue implicitement au roman expérimental.

20 Celui-ci livre bien une théorie du roman reposant sur trois fonctions symboliques caractéristiques : descriptive, cognitive et analytique (Ledent). Le roman possède une fonction descriptive dans la mesure où il présente des vertus ethnographiques, une fonction cognitive du fait que le romancier connaît et dit quelque chose du monde social (Bouveresse, 2008), et une fonction analytique puisque la lecture de romans active la faculté de penser, de réfléchir sur soi et sur le monde, une fonction que le roman ajoute à l'effet de l'épopée sur le lecteur selon Lukács (Lukács, 1968). Le roman devient précisément « expérimental » non par ce que fait le

romancier mais par le travail que le lecteur peut faire sur lui-même. Or, si le roman présente ces trois fonctions, elles sont également caractéristiques de la démarche sociologique elle-même. Description, connaissance et analyse constituent trois moments fondamentaux de la recherche sociologique. La différence majeure entre le récit romanesque et le récit sociologique tient à ce que le premier est non-référentiel (Cohn) et non-heuristique. Ils demeurent deux productions sociales distinctes mais si on considère le roman et la sociologie comme des formes symboliques, ces formes peuvent interférer. C'est ce potentiel que Zola a su apercevoir dans ses réflexions sur le roman expérimental.

Quand les physiologies s'invitent dans les encyclopédies

Genia KATZ (Université de Tel Aviv)

1 La comparaison entre le genre des physiologies et le genre des dictionnaires et des encyclopédies est un exemple intéressant pour envisager les rapports entre science et littérature au XIXème siècle en France. Les physiologies sont des textes d'une longueur moyenne (normalement une ou quelques dizaines de pages) qui inondent le marché parisien dans les années 1840. Ces textes décrivent de façon comique différents types de la société française contemporaine[49], et sont illustrés par de nombreuses vignettes. Les types couvrent tous les niveaux sociaux, du roi au gamin de Paris, en passant par une femme à la mode, le médecin, le chasseur, le commis voyageur, et la laitière. Légers et divertissants, ces écrits n'en revendiquent pas moins une visée sérieuse : ils se targuent de contribuer à la connaissance de la société actuelle et se réclament volontiers de modèles scientifiques empruntés aux sciences naturelles ou à la médecine. Cette ambition a été vivement contestée et a donné lieu à une polémique au long cours, lancée notamment par Sainte-Beuve[50], reprise sous un angle différent par Walter Benjamin[51], répercutée ensuite par des critiques tels que Sieburth[52] ou Amossy[53]. C'est plus récemment, dans un nouveau rebond de cette polémique, qu'un rapprochement a été tenté entre les physiologies d'une part, et les dictionnaires et encyclopédies d'autre part – rapprochement visant pour l'essentiel à reconsidérer la prétention des physiologies à produire un savoir sur la

[49] L'objet des physiologies peut s'étendre à d'autres aspects de la vie contemporaine, tels que – les lieux : *Physiologie du Jardin des Plantes* (Lhéritier, 1) ; les aliments : *Physiologie de la Poire* (Lhéritier, 5) ; les transports : *Physiologie de l'omnibus* (Pichois, 63) ; la mode et le vêtement : *Physiologie du Chapeau de feutre et du Chapeau de soie* (Lhéritier, 7), etc. La création de types reste toutefois une caractéristique centrale du genre.

[50] Dans un article sur la « littérature industrielle », publié dans la *Revue des Deux Mondes* en 1839, Sainte-Beuve évoque un certain type d'écrits très populaires à l'époque, et les condamne en raison de leur caractère vénal ainsi que de leur manque de qualités esthétiques et pédagogiques. Dès leur apparition, les physiologies seront reléguées dans cette catégorie (Stiénon, 14).

[51] Selon Walter Benjamin, les physiologies utilisent le discours scientifique sans en appliquer la méthode et présentent une image faussée de la réalité sociale, image dont le véritable but est de calmer les inquiétudes du citadin par rapport aux aspects inconnus et menaçants de la ville à cette époque (39).

[52] Sieburth considère à la suite de Benjamin que « l'innocuité […] et la parfaite *bonhomie* de la satire contenues dans les *physiologies* les signalent comme un genre fondamentalement petit bourgeois, virtuellement dépourvu de véritable pénétration sociale […], qui renforce simplement, au lieu de désorienter radicalement, nos plus conventionnelles suppositions concernant la nature humaine et la société. » (45), « Le discours de la science est simplement déployé comme une *mathesis* pour être cité ou recyclé, ou, en tant que modèle intertextuel, pour être comiquement soumis à la réécriture. La Science naturelle, en d'autres termes, n'est pas revendiquée pour sa méthode, mais simplement pour le code qu'elle fournit à l'écrivain. » (46)

[53] En étudiant la différence entre les concepts du type et du stéréotype, Amossy évoque l'exemple des physiologies pour montrer l'inaptitude de la société au XIXe siècle à concevoir la notion de stéréotype. Car, selon elle, les physiologies ne sont pas dénigrées à l'époque à cause des stéréotypes qu'elles diffusent mais vu leur appartenance à la « littérature industrielle » : « La première moitié du XIXe siècle manifeste une réelle incapacité à penser le concept de stéréotype face à celui, sacro-saint, de type. […] Le cas des physiologies, genre […] qui présente une galerie de portraits typiques […] dans des ouvrages purement commerciaux et violemment critiqués comme tels, le montre bien. Si la physiologie est dès l'abord dénigrée, ce n'est pas parce qu'elle est soupçonnée d'étaler les schèmes figés de la collectivité. Elle est condamnée en raison de son style bâclé et de son manque de profondeur, non à cause de son entreprise de typologie. » (57-58)

société avec Lauster et Stiénon[54]. Sans remettre en cause ces recherches, je souhaiterais poursuivre la réflexion ainsi amorcée en reprenant la question sur de nouvelles bases. Il s'agira notamment de prendre en compte la différence entre ces genres (et entre les ouvrages particuliers qui s'en réclament), afin de mettre au jour quelques modalités d'une circulation des savoirs au XIXème siècle.

2 Nous appuierons notre étude sur un recueil de physiologies à la lumière de plusieurs encyclopédies et dictionnaires « sérieux » de l'époque. Ce recueil, intitulé les *Français peints par eux-mêmes*[55], s'approprie également le titre d'« encyclopédie ». Il s'agit, certes, de registres différents et d'ouvrages qui ne sont pas reçus de la même manière par les lecteurs. Faisant partie de la « littérature industrielle », les physiologies ont joui d'un succès exceptionnel, entre autres grâce à leurs très nombreuses illustrations. À en croire les statistiques, sans doute exagérées, le nombre d'exemplaires vendus de physiologies n'était pas loin de correspondre à celui des membres de la population lettrée de Paris (Sieburth, 39). Il s'agit donc d'écrits très populaires, mais dénués de légitimité (Stiénon, 9-11). Les encyclopédies et les dictionnaires, quant à eux, avaient un statut différent dans la France du XIXème siècle. Ces ouvrages, issus pour une bonne part des milieux savants et voués à la diffusion et à la vulgarisation des savoirs, bénéficiaient auprès du grand public d'une réputation de sérieux et étaient tenus pour une source d'information fiable (Raichvarg et Jacques, 57-58, 132-149). Contrairement aux physiologies et aux *Français peints*, les encyclopédies et dictionnaires n'ont commencé à accueillir les illustrations que vers la fin du XIXème siècle (Raichvarg et Jacques, 173-176), et elles n'y ont ni la même facture, ni les mêmes fonctions. Dans un premier temps j'analyserai les physiologies, afin de voir dans un deuxième temps comment certains de leurs aspects se retrouvent également dans les encyclopédies et les dictionnaires « sérieux ». Malgré leurs divergences, les recoupements entre ces deux genres d'ouvrages sont plus fréquents qu'on ne

[54] Les physiologies commencent à être réhabilitées par Nathalie Preiss dans son étude pionnière sur ce genre, où elle montre sa portée politique et son usage critique des méthodes de la physiologie médicale. Quelques années plus tard, dans son travail sur les tentatives de déchiffrement du social dans la première moitié du XIXe siècle, Judith Lyon-Caen montre les emprunts mutuels qui s'effectuent entre les physiologies (et d'autres genres connexes relevant de la littérature de masse), les genres littéraires plus « sérieux » comme le roman, et les genres dits scientifiques. Mais dans la catégorie des genres scientifiques, J. Lyon-Caen traite de l'exemple des enquêtes sociales, sans aborder les genres du dictionnaire et de l'encyclopédie. Ce sont Martina Lauster et Valérie Stiénon qui signalent le rapprochement entre ces genres et les physiologies, sans entrer pourtant en détail dans l'analyse des ouvrages concrets et dans le mécanisme des échanges d'information qui s'y opère.

[55] L'ouvrage est devenu un classique du genre et a fait l'objet d'une exposition au musée d'Orsay en 1993. Comme le remarque la rédactrice du catalogue de l'exposition, Ségolène Le Men, qui tend à accentuer le sérieux de l'entreprise : « La suite des quelque quatre cents monographies des *Français*, […] demeure le témoignage inégalé d'une gigantesque enquête sociale, encore consultée par l'historien de nos jours. Pour les bibliophiles, de plus, *Les Français* sont considérés comme l'un des plus beaux fleurons du livre illustré romantique. En effet, l'une des particularités de l'entreprise, due au célèbre éditeur de "pittoresques" Curmer, était la qualité de son illustration. » (4)

pourrait le penser.

3 Les *Français peints par eux-mêmes* se composent de neuf volumes de physiologies, décrivant des habitants de Paris et ceux de la province. Pour la rédaction de ces textes, l'éditeur Léon Curmer a fait appel à de nombreux écrivains et journalistes, et les neuf volumes voient le jour entre les années 1840-1842. Dès le quatrième volume, Curmer ajoute un sous-titre qui présente le recueil comme une « Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle ». L'emploi du mot « encyclopédie » n'est pas commun dans une œuvre littéraire, et il est encore plus suspect dans un genre associé à la « littérature industrielle ». Néanmoins, une telle désignation n'est pas complètement incongrue. On peut le voir, entre autres, dans le choix des collaborateurs qui contribuent aux *Français peints*. En effet, outre les écrits de journalistes et d'écrivains, l'entreprise comporte également des textes de savants sur les thèmes de leur expertise. Parfois des traités savants sont insérés dans le recueil tels quels, sans faire aucune concession à la nature littéraire de l'entreprise de Curmer. Ainsi, Alfred Legoyt, sous-chef du bureau de la Statistique au ministère de l'Intérieur, rédige l'introduction au cinquième volume (i-lxxx). Ce n'est pas du tout un texte littéraire, mais un long traité comportant des données statistiques sur la population de la France (quatre-vingts pages). Plusieurs de ces données sont publiées pour la première fois dans les *Français peints*. Parfois, au contraire, l'article écrit par un spécialiste en la matière se présente comme une physiologie entendue avant tout comme un texte bref, plaisant et léger. Il en est ainsi de l'article « Le défenseur officieux » dans le deuxième volume sur Paris, rédigé par Émile Dufour, avocat (347-352). Mais il y a aussi une troisième catégorie de textes d'experts. Ce sont des articles hybrides, qui comportent à la fois des éléments savants et des caractéristiques typiques d'une physiologie. Tel est le cas de l'article « Les détenus » (Moreau-Christophe, 1-96).

4 L'article est rédigé par un ancien inspecteur général des prisons, Moreau-Christophe, qui a publié de nombreux ouvrages sérieux sur l'état des prisons : *De l'état actuel de la réforme des prisons de la Grande-Bretagne*, 1838 ; *De la mortalité et de la folie dans le régime pénitentiaire*, 1839, etc.[56]. Cet article nous permettra, dans un premier temps, de voir ce qu'il advient du texte d'un savant en prévision de son insertion dans un ouvrage de « littérature industrielle ». Dans un second temps, j'explorerai l'entrée « Détenu » et les entrées connexes (comme Prison, Emprisonnement, Détention) dans quelques « véritables » encyclopédies et

[56] *Rapport à M. le ministre de l'intérieur sur les prisons de l'Angleterre, de l'Écosse, de la Hollande, de la Belgique et de la Suisse*, 1839 ; *Défense du projet de loi sur les prisons*, 1844 ; *Code des prisons de 1670 à 1845*, 1845.

dictionnaires de l'époque.

5 Chaque volume des *Français peints* s'ouvre sur une espèce d'introduction. L'article « Les détenus » remplit la fonction d'introduction pour le quatrième volume. Cette fonction se manifeste, entre autres, dans le caractère général du texte. En général, les articles des *Français peints* se concentrent sur un seul type, comme le médecin, l'avocat, etc. Parfois le type se subdivise en sous-types, mais ils sont tous liés au type principal. Le texte « Les détenus », par contre, est exceptionnel, parce que ce type ou cette catégorie concerne en fait la société dans son ensemble, les détenus étant présentés comme issus de toutes les classes sociales.

6 L'une des questions que pose ce texte est la suivante : comment rendre compatible une étude sérieuse avec le genre des physiologies ? Moreau-Christophe expose ses raisons de participer à une entreprise comme *Les Français peints par eux-mêmes*. Selon lui, beaucoup d'informations qui touchent à des domaines très significatifs du point de vue social sont ignorées du grand public. Moreau-Christophe vise à dissiper les préjugés entourant ces domaines et choisit *Les Français peints par eux-mêmes* pour atteindre un public qui accueillera ces informations sous une forme différente :

> Puisse cet article, – dont je ne me suis chargé que pour propager, dans un monde qui ne leur eût fait nul accueil sous une autre forme, des doctrines auxquelles je crois attachés les intérêts sociaux les plus graves, – rendre ces doctrines populaires, et dissiper bien des préjugés sur un point que l'ignorance des faits et les utopies des philanthropes ont trop exploité jusqu'à ce jour, pour qu'il ne soit pas temps enfin de le faire sortir de leur domaine par toutes les voies de la publicité. (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 96).

Et en effet, ce texte est construit à plusieurs égards comme un traité savant, mais comporte en même temps des éléments littéraires qui le rendent attrayant et accessible à un public moins sérieux et moins cultivé.

7 Ce côté attrayant apparaît dès les premières pages du texte :

> L'épicier, le médecin, l'avoué, l'avocat, le notaire, l'étudiant, l'employé, la grisette, la grande dame, l'homme de lettres, le commis-voyageur, le viveur, le spéculateur, et tous ces autres Français des classes honnêtes, que les rédacteurs des Français font successivement passer sous nos yeux avec tant de verve et d'esprit, conservent, devenus gens de prison […], les mêmes traits, le même *chic* qu'ils ont reçus, dans leur état d'innocence, des mains de la nature et du crayon du dessinateur.
> Ainsi, le libertin de qualité est parmi eux plus haut placé que le libertin de bas étage ; le voleur noble, que le voleur roturier ; le faussaire homme d'esprit, que le délinquant imbécile, et ainsi des autres.
> De sorte que, en réalité, la classe des gens de crime est une vaste association de plusieurs classes de criminels, ayant leur aristocratie, leur hiérarchie, leurs prérogatives, leur prolétariat, et vivant toutes sous l'empire d'une loi commune.
> Cette loi, c'est la nécessité de s'unir pour se défendre contre l'ennemi commun.
> L'ennemi commun, c'est quiconque possède quelque chose. Le bien d'autrui est leur propriété ; ils s'en emparent comme d'une chose à eux. (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 2)

On peut constater le style pittoresque, le ton mi-sérieux mi-comique, particulièrement sensible

ici dans la phrase concernant l'ennemi commun. Moreau-Christophe insère même une louange à l'entreprise à laquelle il participe. On notera que l'illustration contribue elle aussi à l'attrait des physiologies.

« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, vol. IV sur Paris, p. 1

« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, vol. IV sur Paris, p. 53

8 Cependant, la longueur de l'article, qui comporte presque une centaine de pages, tandis que la longueur moyenne des chapitres dans *Les Français peints* est d'une dizaine de pages, rapproche ce texte des discours savants. Dans son étude Moreau-Christophe fait une description très détaillée de différentes catégories de prisonniers, de différents types de prisons, et du fonctionnement de divers systèmes pénitentiaires. Il fournit des données précises, statistiques à l'appui. On peut voir un exemple de ce style neutre, qui caractérise le style savant, dans la

description que fait Moreau-Christophe d'une maison de dépôt à Paris, où les accusés sont amenés pour une détention préventive en attendant qu'il y ait suffisamment de preuves de leur culpabilité :

> Chaque salle (il y en a quatre) est pavée en larges dalles, et garnie de lits de camp qu'on relève, pendant le jour, contre la muraille. Les dimensions de chaque lit avaient été calculées dans le principe pour contenir 55 détenus au plus. Or, il arrive fréquemment qu'ils en contiennent plus du double : il arrive fréquemment que plus de 100 filles publiques et plus de 300 inculpés sont répartis ou plutôt entassés dans ces salles. (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 12)

9 Cependant, une description pathétique des conditions dans lesquelles se trouvent ces détenus, tend à nuancer la sècheresse du compte-rendu numérique :

> Alors on peut se faire une idée de ce que doit être, et le jour et la nuit, cette chair humaine ramassée dans tous les ruisseaux, dans tous les bouges de Paris, et laissée là pendant 24 heures, 48 heures, plusieurs jours souvent, toute putréfiée, toute souillée, toute pantelante […] (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 12)

Moreau-Christophe ne s'arrête pas là, et encourage l'identification du lecteur avec les inculpés :

> On frémit quand on pense qu'il n'est pas un père de famille impliqué dans une affaire malheureuse, […] pas un citoyen honnête surpris dans la rue au moment d'une querelle ou d'une émeute, qui ne soit exposé à être jeté dans ce lieu infâme, et *livré aux bêtes*, comme on l'a dit. […].
> J'y ai vu, au mois de juin 1832, M. […] Chateaubriand ! Chateaubriand acceptant avec une résignation moqueuse cette coupe d'amertume qui manquait aux amertumes de sa vie […]. (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 12-13)

Les exemples du père de famille ou du citoyen honnête, arrêtés au hasard des circonstances, et surtout les exemples de personnages illustres comme Chateaubriand, visent à susciter chez le lecteur la crainte de se retrouver dans une pareille promiscuité. Ces exemples lui montrent que cela est plus probable qu'il ne l'aurait cru a priori et tendent à le persuader que l'état des inculpés peut le concerner directement.

10 Certes, tous ces procédés rhétoriques contribuent à concrétiser les données statistiques et à les rendre plus attrayantes pour le lecteur. Mais il ne s'agit pas uniquement de vulgarisation du savoir. Ces mêmes procédés permettent aussi à Moreau-Christophe de mieux convaincre de la véracité de ses doctrines. Il n'entend pas seulement répandre une information ignorée par le grand public, il défend également ses vues personnelles sur ces questions. Ainsi, après cette description pathétique, l'auteur fait part de ses propositions pour changer l'état actuel des choses :

> Il faut que l'administration place chaque inculpé dans une chambre à part, et dispose cette chambre de telle sorte qu'en isolant complètement chaque inculpé de son voisin, elle leur procure à tous toutes les commodités que comporte leur position. Comme tous sont présumés innocents, et que 50 sur 100 sont mis en liberté par le juge, il ne faut pas qu'ils puissent présumer qu'on veut les traiter en coupables : il faut qu'autour d'eux tout respire l'intérêt qu'on porte au malheur… (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 13)

On peut donc voir que la physiologie fournit aussi au savant un moyen pour soulever une

polémique autour du système pénitentiaire, et pour défendre de façon très engagée ses propres vues concernant d'éventuelles réformes.

11 En outre, la forme littéraire et l'autoréflexivité à laquelle elle se prête, fournit à Moreau-Christophe un espace de jeu qui lui permet de réfléchir de façon ludique mais aussi philosophique sur la nature du criminel et d'introduire un brouillage de frontières entre le criminel et l'homme honnête – en suggérant que, potentiellement du moins, nous sommes tous des criminels :

> Ajoutez à cela les vols commis par les honnêtes gens; car les plus honnêtes gens du monde volent impunément, plus souvent que ne pèche le sage, c'est-à-dire plus de sept fois par jour. Le vol, en effet, est, comme le mensonge, la monnaie courante de toutes nos transactions, et le mensonge lui-même n'est-il pas aussi un vol ? Frauder les droits d'enregistrement, […] frelater le tabac, les vins, […] affirmer bon ce qui est mauvais, vrai ce qui est faux […] tromper le public, en un mot, à l'aide de tours d'adresses appelés puffs, annonces, catalogues, prospectus, souscriptions, actions, commandites […] etc., etc., etc. (« Les détenus », *Les Français peints par eux-mêmes*, 5)

Dans ce passage autoréflexif, qui concerne tout un chacun et particulièrement le monde de l'édition et du journalisme auquel appartiennent les *Français peints*, Moreau-Christophe aborde le thème du classement en types introduit dans ces derniers et soulève la question de la pertinence de certaines catégories et de certaines définitions de types sociaux. Envisagées du point de vue de l'honnêteté, les distinctions entre les types évoqués dans ce passage, tels que l'épicier, l'éditeur ou le journaliste, ont tendance à s'estomper.

12 On peut donc dire que Moreau-Christophe utilise les *Français peints par eux-mêmes* d'une part pour vulgariser un savoir sur les prisons, peu connues du grand public. D'autre part, il s'en sert comme d'une occasion pour défendre ses idées dans la polémique concernant les réformes pénitentiaires. Enfin, le cadre de cette entreprise permet aussi à Moreau-Christophe de sortir des questions d'actualité, et de poser des questions plus générales et plus philosophiques sur la façon dont on définit un criminel, questions qui amènent l'auteur, et le lecteur avec lui, à réfléchir sur sa propre nature.

13 Maintenant, il s'agira d'examiner le côté des dictionnaires et des encyclopédies à travers trois ouvrages : l'*Encyclopédie des gens du monde,* publiée entre les années 1833 et 1844, le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, paru entre les années 1853 et 1858, et le *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* de Pierre Larousse, qui a vu le jour entre les années 1866 et 1876. On y retrouve bien des éléments qui apparaissaient dans les *Français peints*. Ainsi, les auteurs ne fournissent pas simplement des informations concernant le système des prisons ; ils expriment également leur avis personnel et critiquent l'état présent de ce système :

Si maintenant nous voulons nous rendre un compte plus sévère de notre système de prisons, nous trouverons facilement qu'au lieu d'agir avec efficacité sur l'esprit des prisonniers, il les pervertit davantage. Les prisons, dans l'état actuel de notre législation, sont une école de crime : non-seulement le méchant n'y devient pas meilleur, mais encore ceux qui conservent au fond de leur conscience quelque reste de moralité achèvent de s'y corrompre tout à fait. De là le nombre effrayant des récidives qui se multiplient tous les jours. Comment en serait-il autrement ? (« Prison », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, 94)

14 Un deuxième exemple en est l'entrée « Prison » de l'*Encyclopédie des gens du monde*. Ici, comme dans les *Français peints*, les auteurs font état du débat contemporain concernant la question du mode d'emprisonnement, cellulaire ou collectif, et prennent parti dans ce débat. Moreau-Christophe est mentionné comme l'un des partisans de l'emprisonnement cellulaire. On ne le voit pas dans le passage suivant, mais il est mentionné ailleurs dans l'entrée, ainsi que dans la bibliographie que les auteurs fournissent à la fin du texte :

Au lieu de reconstruire toutes nos prisons pour un traitement exclusif, qui peut-être n'a point encore fait ses preuves suffisantes, ne serait-il pas plus prudent de les disposer de manière à comporter à la fois la cellule solitaire et la vie commune, l'emprisonnement individuel et l'emprisonnement collectif ? […]
Que cette idée aille augmenter le nombre des théories que la discussion a fait éclore depuis quelques années; c'est du sein de cette discussion que la lumière sortira. La France se montre souvent tardive à entrer dans l'application des progrès nouveaux. Mais grâce à l'esprit merveilleusement pratique, à l'instinct éminemment social de son peuple, souvent aussi elle a bientôt dépassé les autres nations. Peut-être encore dans cette occasion, en évitant de s'enchaîner par l'imitation des systèmes étrangers, parviendra-t-elle à doter la philanthropie d'une véritable éducation pénitentiaire. (« Prison », *Encyclopédie des gens du monde*, 171)

15 Le cas le plus intéressant et le plus curieux est celui du *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* de Pierre Larousse. Dans les entrées « Détention » et « Prison », les auteurs non seulement prennent parti dans des débats contemporains, mais prennent des partis différents ! Larousse avait plusieurs collaborateurs, mais on ignore encore l'identité des auteurs de ces deux entrées. Quoi qu'il en soit, le fait capital est que ces différentes prises de position sont juxtaposées dans le même dictionnaire. Ainsi dans l'entrée « Détention », l'auteur défend le système de l'emprisonnement cellulaire :

C'est ainsi que s'exprime un homme que l'Académie des sciences morales et politiques a chargé d'étudier notre système pénitentiaire, comparé avec celui des autres grandes nations, et de proposer les réformes qui lui paraîtront opportunes. Un tel système n'est-il pas dès lors jugé ? Et quand, à cette voix éloquente, viennent se joindre celles des écrivains les plus compétents, MM. Alauzet, Lucas, Moreau-Christophe, etc., l'autorité ne prendra-t-elle pas une détermination prompte et nécessaire ? (« Détention », *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle,* 615)

L'auteur de l'entrée « Prison », pourtant, a de profonds doutes concernant ce mode d'emprisonnement. Il examine le cas de la Roquette, une prison pour jeunes détenus mineurs de seize ans, ouverte en 1835, et l'une des premières à faire l'expérience de l'application du régime cellulaire :

L'histoire offre peu d'exemples d'horreurs comme celles dont la Roquette fut dès lors le théâtre. On y enferma non seulement les enfants coupables de crimes ou de délits, mais encore les malheureux enfants orphelins ou abandonnés trouvés en état de vagabondage. Ils restaient enfermés, on pourrait presque dire murés dans des cellules jusqu'à l'âge de vingt et un ans. […]. Nous le répétons, on infligeait ce traitement barbare à des enfants dont l'unique crime, souvent, avait été d'avoir été trouvés un jour mourants de faim et abandonnés dans la rue.

(« Prison », *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle,* 175)

C'est une petite partie d'une longue description, extrêmement pathétique, des supplices infligés aux jeunes détenus de cette prison. L'auteur n'hésite pas à faire des répétitions pour renforcer l'effet pathétique. Mais il a également recours à l'ironie, lorsqu'il accuse le système en vigueur à la Roquette de pousser les détenus à la folie :

Le régime auquel sont soumis actuellement les jeunes détenus de la petite Roquette est non-seulement nuisible à leur santé physique, mais est nuisible aussi à leur santé morale et intellectuelle. Le régime physique les prédispose déjà à la folie ou à l'abrutissement ; on force encore ce résultat en leur donnant la plus mauvaise des éducations ou plutôt en ne leur en donnant pas. La seule occupation qu'on fournisse aux jeunes détenus consiste souvent à tailler des boutons ou à limer des morceaux de bois, métiers qu'il suffit d'un quart d'heure pour apprendre. Leur faire creuser, puis combler des trous dans leur cour les instruirait tout autant et leur serait plus hygiénique. (« Prison », *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle,* 176)

Tout cela amène l'auteur à conclure que le système des colonies pénitentiaires, « quelque imparfait qu'il soit encore, est de beaucoup supérieur à l'emprisonnement cellulaire dont nous venons de parler. » (« Prison », *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle,* 175-176). Il est vrai qu'ici l'auteur s'oppose à l'emprisonnement cellulaire des jeunes détenus, mais les défenseurs de ce système ne font pas toujours la différence entre les jeunes et les adultes.

16 Parmi les éléments caractérisant l'écriture de Moreau-Christophe dans les *Français peints* (à savoir : d'une part, les éléments relevant du traité savant, comme les données statistiques, et d'autre part, les procédés littéraires comme l'ironie ou le pathos), presque tous apparaissent donc dans les dictionnaires et les encyclopédies « sérieuses » que nous venons d'examiner. Au-delà de ces recoupements, il y a lieu de se demander si l'on peut trouver également dans un ouvrage encyclopédique « sérieux » le type d'autoréflexivité conforme à l'écriture des physiologies présente dans le texte de Moreau-Christophe.

17 Après avoir étudié les entrées « Prison » et « Détention », on examinera également le thème de l'enfermement des aliénés dans l'asile à travers l'exemple de Charenton. Au début de l'entrée, l'auteur (ici c'est apparemment Pierre Larousse) donne des renseignements neutres sur cet établissement, mais par la suite, il raconte une visite qu'il a faite à Charenton :

Je fus dernièrement invité à une soirée par le directeur de Charenton, qui est de mes amis : il est bon d'en avoir partout. – Il était environ trois heures quand j'arrivai à la porte de ce vaste établissement, au frontispice duquel on lisait autrefois : HOSPICE D'ALIÉNÉS, sans doute pour faire croire que tous les autres hommes sont sages. On devait se mettre à table à cinq heures ; j'avais donc le temps d'examiner à loisir cet étrange asile où l'homme ne peut faire un seul pas sans être frappé de toutes parts d'objets qui troublent ses esprits, confondent sa sagesse, bouleversent sa raison […].
J'hésitais à aller plus loin et à m'aventurer seul dans cette vallée de Josaphat, quand un monsieur à l'air grave, à la physionomie aimable, m'adressa un salut plein de dignité et me proposa de m'accompagner. « C'est sans doute, dis-je en moi-même, un employé supérieur ». J'acceptai son offre obligeante en le remerciant vivement. (« Charenton-Le-Pont », *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle,* 982)

L'auteur est très impressionné par les remarques que fait son guide concernant chaque malade : elles témoignent d'une connaissance profonde de l'esprit humain. Mais une phrase le surprend soudain :

– Ah! par exemple, s'écria-t-il, en changeant d'air et de ton, la folie de celui-ci est manifeste ; il s'imagine qu'il est Dieu le fils, et c'est à moi qu'il voudrait le faire croire, à moi, qui suis DIEU LE PÈRE !

La surprise, le saisissement m'ôta la parole ; le prétendu docteur était un pensionnaire de l'établissement ! Cet homme aux manières distinguées et du meilleur ton, à l'esprit élevé et cultivé, dans la compagnie et dans la conversation duquel je venais de passer deux des heures les plus délicieuses de ma vie ; cet homme qui me charmait tout à l'heure par sa science et par sa philosophie, n'était qu'un pauvre fou que la raison avait cessé d'illuminer. J'étais plongé dans ces amères réflexions quand un domestique vint m'avertir que le dîner était servi. Je quittai mon pauvre guide sans avoir la force de lui adresser un mot de remerciement, me réservant, au dessert, de raconter ma singulière aventure à mon ami le directeur. (« Charenton-Le-Pont », *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle*, 983)

Dans ce passage, qu'on n'attend pas d'un dictionnaire moderne, l'auteur brouille la frontière entre la sanité et la folie. Par là même, il critique la supériorité et la condescendance avec lesquelles les hommes « normaux » traitent les « fous » et, comme dans les *Français peints*, remet en question nos critères de définition d'un type.

18 Les cas de figure analysés dans cet article permettent de constater que, dans la France du XIXème siècle, le rôle accordé aux dictionnaires et encyclopédies d'une part, à certains genres littéraires d'autre part, ne correspond pas tout à fait à leur rôle actuel . L'article sur les détenus dans les *Français peints* conforte, tant par sa teneur que par la notoriété de son auteur, le statut d'encyclopédie revendiqué par les éditeurs de cette entreprise littéraire . Il montre aussi qu'un ouvrage littéraire peut remplir les fonctions d'un journal en constituant une tribune pour des débats polémiques sur les questions d'actualité. Enfin, d'après ce texte, une œuvre littéraire peut fonctionner également comme un ouvrage philosophique, en soulevant des questions sur la pertinence des catégorisations sociales, telles qu'elles sont présentées aussi bien dans la littérature que dans les ouvrages encyclopédiques : comment définit-on un détenu et est-ce que ces définitions sont toujours exactes ?

19 Si l'article « Les détenus » est l'un des meilleurs exemples de ces fonctions dans les *Français peints*, il est loin d'être unique. On trouve de nombreux autres textes dont chacun comporte une partie de ces aspects : la dimension informative, caractéristique de l'encyclopédie, est notamment prépondérante dans le texte d'Alfred Legoyt sur la population de la France ou dans « Le Normand » d'Émile de la Bédollière ; les débats polémiques dans l'esprit des journaux, marquent considérablement « Le diplomate » du comte De La Rivallière Frauendorff et surtout « La Cour d'Assises » de Timon (le pseudonyme de Louis de La Haye de Cormenin) ; enfin, le caractère philosophique, qui met en question la justesse des définitions dictionnairiques, apparaît dans « Le Limousin » d'Émile de la Bédollière et « L'homme de

lettres » d'Élias Regnault, pour ne citer que quelques exemples. Les cas du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, du *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* et de l'*Encyclopédie des gens du monde* nous montrent que les dictionnaires et les encyclopédies au XIXème siècle ont volontiers recours à des procédés littéraires tels que l'ironie ou le pathos. Il faut préciser que ces ouvrages restent, pour l'essentiel, des ouvrages sérieux et perçus comme tels par leurs lecteurs. Naturellement, ils diffèrent à bien des égards d'œuvres telles que les *Français peints*. Cependant, certains traits, que l'on croirait *a priori* caractériser essentiellement le genre des physiologies, s'avèrent appartenir également à la tradition encyclopédique au XIXème siècle. Ainsi, malgré les divergences, les interférences entre ces ouvrages et les *Français peints* mettent en lumière certains aspects de la circulation du savoir à cette époque. Sur le plan stylistique, le partage entre écrits scientifiques et écrits littéraires commence certes à s'affirmer, mais il n'est pas aussi net qu'aujourd'hui. La porosité des frontières se manifeste également au plan du savoir lui-même. Les échanges entre le traité savant et le texte littéraire ne sont pas unidirectionnels. Les écrits littéraires intègrent volontiers, comme cela reste le cas de nos jours, des données empruntées à des ouvrages scientifiques. Inversement, des données élaborées dans le champ littéraire sont reversées, avec une aisance qui étonne aujourd'hui, dans le champ du savoir, comme l'atteste la teneur de plus d'un article d'encyclopédie.

Sciences psychologiques et style : la valeur heuristique de la métaphore dans *De l'intelligence* (1870) d'Hippolyte Taine

Lola Kheyar Stibler (Université Sorbonne Nouvelle)

1 En 1870, la parution de *De l'intelligence* d'Hippolyte Taine consacre le tournant radical que connaît la psychologie dans les trois dernières décennies du XIXème siècle. Le discours critique y voit la naissance d'une discipline à part entière que la méthode expérimentale, mise à l'honneur par Claude Bernard (*Introduction à la médecine expérimentale*, 1865), permet de classer parmi les sciences. Dans *De l'intelligence*, Taine définit la psychologie comme une « science des faits » (I, 2), en l'étayant sur l'anatomie et la physiologie du système nerveux. Il y répète son *credo :* une science moderne comme la psychologie expérimentale ne peut pas s'appuyer sur des concepts abstraits et désuets, des « entités vides » – comme la « force », l'« âme », la « volonté » ou la « nécessité » (voir « Études de psychologie », 204). En revendiquant la nécessité de se tenir au plus près de l'objet expérimental, Taine dirige ses attaques contre la théorie des facultés et contre la philosophie spiritualiste qu'il dénonce déjà dans son volume composé d'articles parus dans les années 1850 et intitulé *Les Philosophes du XIXème siècle en France* (1857) : Victor Cousin, Théodore Jouffroy ou Maine de Biran se voient accusés de créer un monde « invisible, intangible, incorporel » (6), peuplé d'entités verbales, et d'oublier que l'essence des phénomènes se situe dans les faits eux-mêmes. Selon Taine, il faut au contraire substituer aux substances de la métaphysique un ensemble de manifestations psycho-physiologiques.

2 Pour le philosophe, l'origine de ce grief est d'ordre lexical et stylistique. La psychologie telle qu'on l'entendait jusqu'alors ne savait pas décrire avec rigueur et exactitude les phénomènes qu'elle observait : les imprécisions et les fautes de langue causent les « fautes de doctrine » *(Les Philosophes*, 374). La psychologie spiritualiste a le tort d'être une « science des mots » (*De l'intelligence*, I, 348) qui ne fait que déployer des représentations. À l'inverse, une science des « faits », pensée sur le modèle des sciences naturelles, doit se constituer en science des choses. Dès lors, l'adéquation entre « mots » et « choses » semble être, pour Taine, du ressort du discours et du style scientifique, seul à s'octroyer le privilège de la transparence. La condamnation de la doctrine et du style spiritualiste – qu'on trouve aussi sous la plume de Théodule Ribot et de Claude Bernard – vise, plus largement, à dénoncer le recours aux « conception[s] mythologique[s] » (Ribot, 512) : la référence à la fable, au *muthos*, entérine l'opposition entre le modèle scientifique et de vagues représentations imaginaires. Mais, dans le même temps, en substituant l'explication scientifique à l'explication mythique, un

philosophe comme Taine cède à une représentation fantasmatique qui porte cette fois sur le langage, en postulant que *mots* et *choses* peuvent être en parfaite adéquation[65].

3 Au centre de ces débats se pose la question de la figure de style et celle de la métaphore en particulier : tandis que Taine en critique l'emploi chez les spiritualistes, il y recourt largement dans *De l'intelligence* pour décrire et promouvoir de nouvelles représentations du psychisme humain. La métaphore permet ainsi d'évaluer la façon dont s'opère le « partage des styles » (Dominique Combe[66]) sur lequel se fonde l'émergence de disciplines distinctes à l'orée du XIXème siècle : d'un côté la littérature, de l'autre la philosophie, qui étaient auparavant associées au sein des Belles-Lettres. La langue littéraire semble s'octroyer le privilège des fonctions esthétiques du langage[67] et la langue philosophique a souvent rappelé son indifférence à l'égard des qualités du style, comme gage de sérieux et de rigueur. Pourtant, la métaphore filée envahit le discours savant : dans *De l'intelligence*, la tendance très nette de Taine à filer ses métaphores souligne les fonctions heuristiques qu'il accorde à l'analogie. On peut dès lors rapprocher l'image rhétorique, comme figure de style, et l'image psycho-physiologique, comme processus renouvelant une sensation. En tant qu'héritier du sensualisme, Taine ne définit pas le « moi » comme une substance unifiée et homogène mais comme le produit de sensations disparates, renouvelées par les images. Notre étude propose donc d'interroger la valeur heuristique de la métaphore dans un ouvrage scientifique qui définit précisément le « moi » comme une succession de sensations renouvelées, soit comme une série d'images.

I. Critique de l'abstraction du style

4 C'est dans son virulent pamphlet contre les spiritualistes, *Les Philosophes du XIXème siècle en France,* que Taine propose une revue détaillée des procédés d'abstraction, au premier rang desquels figurent le style figuré et l'emploi d'expressions analogiques qui révèlent selon lui la désinvolture avec laquelle un spiritualiste comme Jouffroy traite ses objets de recherche. Dans

[65] L'idée de la motivation du signe linguistique est largement répandue dans l'opinion cultivée de la première moitié du XIXème siècle (voir André Chervel, intitulé « Le débat sur l'arbitraire du signe au XIXe siècle », *Romantisme,* Armand Colin, 1979, n° 25-26, « Conscience de la langue », p. 3-33). À la fin du siècle au contraire, les recherches nouvelles en linguistique et en psychologie modifient la problématique du signe, comme en témoignent les ouvrages de Bergson (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889) et de Michel Bréal (*Essai de sémantique,* 1897) qui définissent la relation du nom à la chose par son caractère immotivé et artificiel – bien avant le *Cours de linguistique générale* (1916) de Ferdinand de Saussure.

[66] Dominique Combe, « "Comment doivent écrire les philosophes ?" L'imaginaire du style philosophique national en langue française », Colloque « L'écriture de la philosophie », Université Paris-Est Créteil, École Normale Supérieure-Paris, 24-25 mai 2012.

[67] L'idée se confirme avec l'émergence de la critique formaliste au XXème siècle – on pense notamment au *new criticism* américain au début du siècle puis à la fonction poétique du langage dans les *Essais de linguistique générale* (1960) de Roman Jakobson.

son étude, Taine cite un bref passage des *Mélanges philosophiques* (1833) de Jouffroy, en mettant à distance les propos du spiritualiste en utilisant l'italique. Taine démontre ainsi la négligence avec laquelle Jouffroy décrit l'épanouissement de la sensibilité agréable puis désagréable :

> Est-ce que le moi peut *« se dilater, se mettre au large, se répandre vers l'objet » ?* Autant vaudrait dire avec les écrivains lyriques, que l'âme monte aux cieux, chevauche les nuages, pénètre au sein des rochers, se fond dans la nature. Plus tard vous avez *« la sensibilité qui se contracte, se concentre et repousse »*. Toutes ces phrases ne me donnent que l'idée d'un muscle, d'un ressort élastique ou d'un morceau de caoutchouc. […] Dire que la sensibilité *se répand* et *se porte vers* la pêche, c'est faire une métaphore fausse. (*Les Philosophes*, 240-241, 243.)

Taine interprète comme une métaphore la série des verbes pronominaux qui font « se répandre » et « se porter » la sensibilité. En rapportant ces images au paradigme de l'erreur et de la vérité (dont chacune est une « métaphore fausse »), Taine rappelle que la langue philosophique doit être comme la langue scientifique vis-à-vis des faits : exacte ou inexacte. C'est pourquoi Taine réécrit la description que fait Jouffroy de la dégustation d'une pêche en termes naturalistes : « Toutes les papilles de votre langue dressent leurs houppes nerveuses pour s'imprégner du suc exquis de la chair rose et juteuse, et vous avez une sensation de saveur » (241). Dans la version de Jouffroy, les verbes pronominaux dotent leurs sujets d'une faculté distincte : par conséquent, la sensibilité s'individualise et semble devenir une force douée d'une intention. Taine raille de la sorte les velléités littéraires de Jouffroy : comparé aux « écrivains lyriques », le spiritualiste est un piètre romantique inavoué et un philosophe improvisé. La question de la métaphore entérine donc l'opposition entre la langue scientifique, qui doit devenir le nouveau modèle de la langue philosophique, et la langue littéraire qu'il ne cesse de stigmatiser : « Il n'y a là qu'une image poétique. Cela est littéraire, non scientifique. […] Nous sommes amusés par une comparaison littéraire ; mais de faits scientifiques, nous n'en apprenons pas un » (240, 244). Cette métaphysique des forces et des facultés, entérinée par les spiritualistes, s'appuie donc sur ce que Taine appelle une « métaphysique des métaphores » :

> *« S'emparer de ses capacités, se saisir soi-même, avoir part en ce qui se fait en soi, s'approprier ses capacités »*, autant de métaphores. Ceci peut s'appeler la métaphysique des métaphores ; des fautes de style font ici des fautes de science ; le langage faux produit la pensée fausse ; en comparant des qualités et des pouvoirs à des êtres, on les change en êtres ; l'expression pervertie pervertit la vérité. (*Les Philosophes*, 245.)

La métaphore se constitue ainsi en un marqueur explicite de littérarité : indirectement, la langue littéraire est accusée de n'entretenir aucun rapport à la réalité des faits et de cultiver une vérité qui n'est propre qu'à la langue. Elle rejoint une forme de scolastique : le style prime sur la « vérité » ; le style abstrait et figuré cultive *a fortiori* l'obscurité là où la philosophie exige la clarté.

5 De surcroît, les analyses de Taine rendent hommage au cliché selon lequel la clarté de la langue française est une qualité intrinsèque que ne possèdent pas les autres langues qui la menacent. Cette pensée est toujours tributaire du *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) de Rivarol et au mythe de l'exception française, fondé sur les valeurs classiques portées par le Grand Siècle[68]. Le style que Taine promeut est largement redevable à la langue classique ou du moins aux qualités qu'on lui reconnaît dans la seconde moitié du siècle. Dans *Les Philosophes du XIXème siècle en France*, ce sont d'abord quelques idées rebattues sur la clarté de la langue française qui suffisent à Taine pour définir ce qu'il entend par une « prose nette » (298). S'il se réfère au style scientifique comme à l'horizon idéal de sa démonstration, il ne le définit pas autrement que par un saupoudrage théorique assez vague, rejetant la « solennité » et l'« emphase » (236) et préconisant la « simplicité » et l'« exactitude » du mot propre (298). Le rapprochement constant de la nouvelle psychologie avec les sciences naturelles fait du style scientifique le modèle sous-jacent à l'ensemble des préconisations de Taine. Dépassionné, neutre, sans effets ni affects, le style scientifique serait l'unique garantie d'une coïncidence parfaite entre la langue et son objet. Cette définition est suggérée par le parallèle constant que Taine établit avec la langue classique, à laquelle il ne cesse de se référer. On l'observe notamment lorsqu'il définit le style de Victor Cousin qu'il admire dans ses *Études sur Pascal* (1842) :

> Ce sont les termes du dix-septième siècle, exacts, nobles, tirés de la langue générale, ni techniques, ni abstraits. Ce sont des métaphores modérées, à peine sensibles, qui n'interviennent que pour éclairer la raison, ou pour élever de temps en temps et d'un degré seulement le ton ordinaire. (*Les Philosophes*, 90.)

Propriété des termes, images didactiques – sans être emphatiques – et lisibilité absolue de la phrase sont les qualités que Taine reconnaît parfois à Cousin. L'assimilation entre la clarté du savant et celle promue par l'esthétique classique semble ainsi dispenser Taine de définir le modèle qu'il prétend opposer aux spiritualistes.

6 Cependant, dans *De l'intelligence,* le philosophe ne soutient plus ce rapprochement. Il parachève le parallèle entre la psychologie et les sciences naturelles mais réévalue les principes stylistiques qu'il défendait dans *Les Philosophes du XIXème siècle en France*. En parcourant les deux volumes de *De l'intelligence*, le lecteur est en effet frappé par la récurrence des analogies.

---

[68] Notons également que la résurgence des valeurs classiques en matière de style, dans les dernières décennies du XIXème siècle, est également une défense et une illustration du français comme langue nationale et unifiée, en ces temps de cosmopolitisme et de métissage linguistique – le traumatisme militaire et politique de 1870 correspond à l'aboutissement d'un matérialisme historique linguistique qui parcourt le siècle et qui voit s'effondrer la certitude que le français descend du latin.

II. Usages et valeurs de la métaphore dans *De l'intelligence*

7 Les fréquentes analogies qu'emploie Taine sont, en tant que faits de style et figures, des *écarts* vis-à-vis du très hypothétique *degré zéro* de la langue, censé représenter la neutralité énonciative de l'énoncé transparent. L'*écart* d'un fait de style détonne : il court le risque de détourner l'attention du lecteur vers les qualités esthétiques de la langue, d'orner inutilement le discours, voire de l'opacifier. La métaphore filée est pourtant si fréquente dans *De l'intelligence* que son emploi n'est ni « modéré » ni « insensible » (*Les Philosophes*, 90) : il est chronique et totalement irrépressible. La métaphore du « livre » de la conscience est par exemple filée sur trois pages (I, 334-336).

8 À cet égard, le psychologue prend le contre-pied d'un consensus que partagent la langue philosophique et la langue scientifique ; celles-ci requièrent une forte méfiance à l'égard des figures rhétoriques et des métaphores en particulier. Lorsque John Locke écrit dans son *Essai sur l'entendement humain* (1690) un chapitre intitulé « De l'abus des mots », il entérine la critique d'une « supercherie » des figures (412). Supposées agir sur les passions plus que sur la raison, celles-ci sont suspectées d'entraver le raisonnement, de « séduire » le jugement (412) par le biais de l'imaginaire. Le *docere* de l'ancienne rhétorique, chargé de transmettre un enseignement, s'accommode mal du *placere* et du *movere* qui mettent en jeu les fonctions esthétiques et conatives du langage au moyen de l'*ornatus*. Claude Bernard rappelle également dans son *Introduction à la médecine expérimentale* que les savants ont tort de traiter avec désinvolture la question du style scientifique, et il en fait une mise en garde récurrente dans son ouvrage (voir 290, 309, 338). La critique de ce qu'il nomme le « langage figuré » (290) ne désigne pas explicitement la métaphore mais l'implique nécessairement : c'est elle qui rapporte les principes inexplicables à une « force vitale », c'est-à-dire à un « mot vague », à une réalité purement discursive, à un « mirage » (337-338). Dans cette perspective, la gageure de la science est de faire se renouer les *mots* et les *choses* alors que la langue abstraite des vitalistes ne fait, selon lui, qu'accroître leur distance.

9 Les revendications du savant et du philosophe sont donc les mêmes : tous deux se disputent le privilège de la clarté. Pour Taine, la philosophie doit, comme le discours savant, favoriser le style littéral et les mots propres et procéder en expliquant « le plus obscur et le plus complexe par le plus simple et le plus clair » (Bernard, 335). C'est pourquoi les abstractions d'une mauvaise philosophie sont critiquées par Taine : les métaphores spiritualistes relèvent d'un

régime sémantique purement expressif, qui se confond à tort avec leur emploi cognitif[69]. Cela permet à Taine de disqualifier le régime *littéraire* de l'écriture, qui englobe les fictions de l'image et les fonctions expressives et poétiques du langage, mais en confortant une série de lieux communs : au discours savant et philosophique reviennent le net et l'exact, au discours littéraire revient l'indéfini de l'image. La métaphore est donc perçue par Taine comme un opacifiant du sens et comme un connotateur de littérarité.

10 De surcroît, cet argument semble instruire le procès de la métaphore qui caractériserait la période postromantique et dont Flaubert s'est fait le porte-parole. Pourtant, *De l'intelligence* illustre mal cette prétendue défiance du second XIXème siècle, tant il est vrai que l'analogie y apparaît comme un outil indispensable au style didactique. Elle n'est plus un agent de « corruption » du style (Rivarol, 100) mais un outil de compréhension, le garant d'une communication pragmatique, orientée vers son destinataire. Taine n'en réclame pas explicitement l'usage et il continue de traiter avec suspicion ce qu'il appelle les « métaphores littéraires » (*De l'intelligence*, I, 123), mais il y recourt très largement. Ainsi que l'a justement remarqué Paul Bourget dans sa préface au seul roman inachevé de Taine, *Étienne Mayran* (1861), le « don de vision » complète chez cet auteur le « don de l'analyse » (9). Taine y ajoute une note personnelle rappelant que l'on peut tout à la fois peindre son sujet « à la façon des artistes » et le reconstruire « à la façon des raisonneurs » (9). Il n'y aurait donc plus antagonisme entre l'analyse et la vision mais bien complémentarité.

11 Quels peuvent être alors les usages et les valeurs des métaphores auxquelles Taine recourt dans *De l'intelligence* ? La métaphore prétend d'abord transformer toute notion abstraite en « représentation sensible » (*De l'intelligence*, I, 39) : elle fait appel à une sensation qui devient l'écho d'un souvenir particulier, celui d'une image antérieure et intérieure. Les dernières lignes de l'ouvrage rapprochent par exemple les divers éléments du « moi » et l'édifice harmonieux d'une cathédrale :

> Tels sont les matériaux de notre esprit, et telle est la façon dont ils s'ajustent ensemble. De même, dans une cathédrale, les derniers éléments sont des grains de sable ou de silex agglutinés en pierres de diverses formes ; attachées deux à deux ou plusieurs à plusieurs, ces pierres font des masses dont les poussées s'équilibrent ; et toutes ces associations, toutes ces pressions s'ordonnent en une vaste harmonie. (*De l'intelligence*, II, 464.)

La métaphore à propos de laquelle Taine choisit de terminer son étude rappelle combien l'image

[69] Le régime expressif a pour fonction la traduction d'un sentiment propre au locuteur ; l'usage cognitif a pour objet la connaissance d'une réalité. Voir les définitions proposées par Nanine Charbonnel, « Métaphore et philosophie moderne », *La Métaphore entre philosophie et rhétorique,* Presses universitaires de France, 1999, sous la dir. de Nanine Charbonnel et Georges Kleiber, p. 35.

participe à la connaissance, qui devient imaginable et *imageable*. De surcroît, le fonctionnement de l'analogie devient le correspondant exact de l'image comme phénomène mental et cérébral. Pour Taine, l'image rhétorique et l'image psychique sont toutes deux des sensations renouvelées. En effet, dans le livre II de *De l'intelligence*, le processus permettant à Taine de décrire l'image psychique est double : celle-ci est une sensation spontanée qui semble située « extérieurement », c'est-à-dire dont la réalité semble objective ; elle est prise pour véridique puisqu'elle s'apparente à une réalité. Mais une « tendance contradictoire » s'impose et la fait apparaître comme une illusion ; la crédibilité de l'image est empêchée par une sensation « correctrice » qui finit par l'affaiblir totalement. Si le rapport antagoniste entre l'image et la sensation ne se produit pas, l'équilibre est rompu ; l'image devient une image hallucinatoire, sans rapport avec la réalité des faits (II, 76-123). Ainsi, pour l'esprit, seul le rappel d'une sensation est une garantie pour l'image de ne pas devenir hallucinatoire, c'est-à-dire fausse. C'est bien ce que reproche Taine aux métaphores de Jouffroy : elles ne sont jamais l'écho d'une sensation concrète. L'image comme figure et l'image mentale ont donc la caractéristique de produire une illusion paradoxale, qui se désigne comme telle à l'instant où elle produit son effet.

12 La fonction didactique et pédagogique de la métaphore suggère également que celle-ci sait tirer parti de l'impossible transparence du langage. Une analogie concrète peut en effet redonner aux idées une immédiateté sensible que le langage, par nature défaillant, leur fait perdre. Elle compense les failles du mot propre. Cette vertu palliative est démontrée lorsque Taine étudie son emploi par les enfants qui recourent souvent à la périphrase métaphorique. Les paupières deviennent, dans la bouche d'une petite fille, les « toiles des yeux » (I, 47). La vision naïve et originelle semble emporter avec elle une vérité que le mot propre ne peut contenir. La « rupture isotopique » (Bordas, 30) ainsi produite tente de dépasser l'arbitraire du signe : la « toile » dit mieux que la « paupière ». Ainsi, la vérité n'est plus que *représentée* sous l'angle d'une analogie. Dans *De l'intelligence*, Taine y recourt largement ; il fait de la cellule nerveuse, ébranlée par la sensation, un « petit magasin de poudre qui […] prend feu [et] fait explosion » (I, 306) ; sa vibration est décrite comme une « figure de danse » dont le rythme et les courbes traduisent les mouvements moléculaires (I, 307) ; le « moi » est décrit comme un instrument à cordes qui fait « vibrer » un nerf sous l'effet d'une sensation (I, 293, 331) ; la mémoire est un « vaste bassin où l'expérience journalière déverse incessamment divers ruisseaux d'eaux tièdes » (I, 151). L'irréductible originalité de ces métaphores, qui sont bien un phénomène de *discours*, force la convergence de deux esprits vers une image commune. Le critère de vérité d'une image n'est plus son exactitude mais son authenticité : si elle est évocatrice pour le lecteur, elle devient pertinente.

13 C'est surtout au moyen des métaphores filées que Taine déploie les trois champs descriptifs principaux qui illustrent les concepts fondateurs de sa psychologie, à savoir la multiplicité et la discontinuité du « moi ». La citation qui suit illustre les deux métaphores récurrentes de l'ouvrage : la première décrit le « moi » comme un fil, une succession continue ou discontinue d'événements qui forment une ligne. La seconde est celle de la nébuleuse : le « moi » est une myriade de sensations, une série de dispersions, vouées à toutes les amplitudes et à toutes les variations rythmiques.

Au sortir de ce point de vue, on s'aperçoit qu'il n'y a rien de réel dans le moi, sauf la file de ses événements ; que ces événements, divers d'aspect, sont les mêmes en nature et se ramènent tous à la sensation ; que la sensation elle-même, considérée du dehors et par ce moyen indirect qu'on appelle la perception extérieure, se réduit à un groupe de mouvements moléculaires. Un flux et un faisceau de sensations et d'impulsions, qui, vus par une autre face, sont aussi un flux et un faisceau de vibrations nerveuses, voilà l'esprit. Ce feu d'artifice, prodigieusement multiple et complexe, monte et se renouvelle incessamment par des myriades de fusées […]. À côté de la gerbe lumineuse qui est nous-mêmes, il en est d'autres analogues qui composent le monde corporel, différentes d'aspect, mais les mêmes en nature, et dont les jets étagés remplissent, avec la nôtre, l'immensité de l'espace et du temps. Une infinité de fusées, toutes de même espèce, qui, à divers degrés de complication et de hauteur, s'élancent et redescendent incessamment et éternellement dans la noirceur du vide, voilà les êtres physiques et moraux ; chacun d'eux n'est qu'une ligne d'événements dont rien ne dure que la forme, et l'on peut se représenter la nature comme une grande aurore boréale. Un écoulement universel, une succession intarissable de météores qui ne flamboient que pour s'éteindre et se rallumer et s'éteindre encore sans trêve ni fin, tels sont les caractères du monde ; du moins, tels sont les caractères du monde au premier moment de la contemplation, lorsqu'il se réfléchit dans le petit météore vivant qui est nous-mêmes, et que, pour concevoir les choses, nous n'avons que nos perceptions multiples indéfiniment ajoutées bout à bout. (*De l'intelligence*, I, 7-9.)

Cette conception rappelle le *Traité de la nature humaine* (1739) de David Hume, dans lequel l'esprit n'est « rien qu'un faisceau ou une collection de perceptions différentes qui se succèdent les unes aux autres avec une rapidité inconcevable, et qui sont dans un flux et un mouvement perpétuels » (traduction d'André Leroy, 1946, vol. I, 344). Chez Taine, les métaphores permettent de décrire précisément deux modèles : d'un côté, la succession des « météores » et l'image de l'aurore boréale font du « moi » une « trame » d'événements discontinus ; de l'autre, la « gerbe lumineuse » et le « feu d'artifice » renvoient à une nébuleuse d'éléments dispersés, à un cortège fugace de sensations. L'esprit est un lieu où défilent, où glissent des perceptions.

14 L'analogie permet également à Taine de représenter les événements psychiques par une coupe verticale séparant la surface et la profondeur, le visible et l'obscur. La métaphore filée du théâtre permet par exemple de représenter deux drames psychiques simultanés, l'un sous les « feux de la rampe », l'autre dans les « coulisses » :

On peut donc comparer l'esprit d'un homme à un théâtre d'une profondeur indéfinie, dont la rampe est très étroite, mais dont la scène va s'élargissant à partir de la rampe. Devant cette rampe éclairée, il n'y a guère de place que pour un seul acteur. Il y arrive, gesticule un instant, se retire ; un autre apparaît, puis un autre, et ainsi de suite : voilà l'idée ou image du premier plan. Au-delà, sur les divers plans de la scène, sont d'autres groupes d'autant moins distincts qu'ils sont plus loin de la rampe. Au-delà de ces groupes, dans les coulisses et l'arrière-fond lointain, se trouve une multitude de formes obscures qu'un appel soudain amène parfois sur la scène ou même

jusque sous les feux de la rampe, et des évolutions inconnues s'opèrent incessamment dans cette fourmilière d'acteurs de tout ordre pour fournir les coryphées qui tour à tour, comme en une lanterne magique, viennent défiler devant nos yeux. (*De l'intelligence*, I, 278.)

Les analogies avec la scène et la lanterne magique participent à la traduction d'un théâtre mental : le « moi » n'est plus qu'un défilé de sensations dont certaines priment sur d'autres, et c'est dans ce *lointain* que finissent par s'éprouver les limites de la démarche expérimentale. L'analogie ne permet donc pas seulement de mettre en lumière une similitude : elle la crée plus qu'elle ne la reproduit. La métaphore révèle en effet une intuition sensible que le discours du physiologiste n'est pas en mesure de démontrer. C'est précisément le cas des métaphores censées illustrer la thèse du parallélisme entre le psychologique et le physique et qui finissent par se substituer à ses arguments. Le philosophe indique en effet que cette hypothèse ne peut pas encore faire l'objet d'une démonstration scientifique. Face au système nerveux, le philosophe est comme le Micromégas de Voltaire face aux hommes de la Terre (I, 292), il n'y distingue pas grand-chose. Taine rappelle la faible puissance des microscopes ; l'étude des « 500 millions de cellules » et des « 2 milliards de fibres » de l'écorce cérébrale est encore à faire. Le philosophe recourt donc, dans le livre IV, à la métaphore filée du livre écrit en deux langues :

Phrase à phrase, mot à mot, l'événement physique, tel que nous le représentons, *traduit* l'événement moral.
Que le lecteur suive la comparaison jusqu'au bout ; elle exprime la chose dans tous ses détails. Supposez un livre écrit dans une langue originelle et muni d'une traduction interlinéaire ; le livre est la nature, la langue originale est l'événement moral, la traduction interlinéaire est l'événement physique, et l'ordre des chapitres est l'ordre des êtres. – Au commencement du livre, la traduction est imprimée en caractères très lisibles et tous bien nets. Mais, à mesure que nous avançons dans le livre, ils le sont moins, et, de chapitre en chapitre, il s'y glisse quelques caractères nouveaux qu'on a peine à ramener aux premiers. À la fin, surtout au dernier chapitre, l'impression devient indéchiffrable ; cependant quantité d'indices montrent que c'est toujours la même langue et le même livre. – Tout au rebours pour le texte original. Il est très lisible au dernier chapitre ; à l'avant-dernier, l'encre pâlit ; aux précédents, on devine encore qu'il y a là de l'impression, mais on n'en peut rien lire ; plus avant encore, toute trace d'encre disparaît. (*De l'intelligence*, I, 334.)

15 La métaphore devient le substitut d'une expérience, qui comble les lacunes du calcul et les failles du discours savant (I, 292-294). La vision l'emporte donc sur l'analyse. C'est en effet la substitution possible d'une langue à une autre que Taine dégage par la métaphore elle-même. Événements physiques et événements moraux sont la traduction d'un même original : « de cette façon, l'unité du livre a été prouvée, et les deux idiomes se sont complétés ou éclairés l'un par l'autre » ; « chacun d'eux peut suppléer l'autre » (I, 336). La métaphore ne révèle pas une similitude mais une identité irréductible, qui n'est pas autrement prouvée que par l'analogie elle-même[70]. Taine propose ailleurs la métaphore de la mer profonde qui relie deux continents, le physique et le moral. En cherchant la connexion entre ces deux pays, le psychologue se met

[70] D'ailleurs, en 1896, la thèse paralléliste reste infondée selon Henri Bergson : elle présenterait dogmatiquement les événements physiques et moraux comme des *duplicata* l'un de l'autre sans expliquer le passage des perceptions aux arguments scientifiques (119-179 et 274-276).

en scène tel un voyageur sur le vaste chemin de la connaissance :

> Nous avons exploré en géologues un grand pays, depuis ses plus hauts sommets jusqu'à ses côtes, et, à travers tous les accidents du sol, nous avons reconnu une même assise qui supporte toutes les diversités du terrain. […] Au fond de tout il y a donc la sensation. Mais, arrivé à la sensation, nous sommes à la limite du monde moral ; de là au monde physique, il y a un abîme et comme une mer profonde ; nous ne pouvons plus pratiquer nos sondages ordinaires ; l'eau nous empêche de vérifier si la couche que nous avons suivie d'un bout à l'autre de notre sol va rejoindre l'autre continent. […] Nous quittons ici la conscience qui ne peut plus nous rien apprendre et nous allons sur l'autre continent pour voir si l'anatomie et la physiologie ne nous montreront pas, sur leur terrain propre, quelque roche prolongée qui se relie au nôtre, au fond de la mer obscure qui semble séparer à jamais les deux pays. (*De l'intelligence*, I, 242-243.)

Le psychologue se représente arpentant de « hauts sommets », foulant un terrain accidenté, cherchant, par-delà la mer profonde et obscure qui sépare les deux continents, une seule et même « couche fondamentale », « quelque roche prolongée » susceptible de relier les deux pays. La métaphore filée décrit donc la quête difficile d'une unité, mais, dans le même temps, elle postule l'existence de ce qu'elle prétend illustrer : dans ce « grand pays », la mer devient un passage qui relie deux territoires voisins faits d'une roche similaire.

16 *De l'intelligence* constitue ainsi le contre-pied du programme de dé-littérarisation formulé dans *Les Philosophes du XIXème siècle en France*, quelques années plus tôt. Pourtant, le processus de métaphorisation, comme outil heuristique et pédagogique, devient essentiel pour les doctrines forgées par l'auteur. Si l'analogie concrète est érigée en principe, en clé de compréhension de la psychologie humaine, c'est parce qu'elle permet d'éviter le double écueil du spiritualisme et du matérialisme. Elle engage une lisibilité bien différente de celle prescrite plus tôt, qui défendait une conformité improbable des représentations à une (pseudo)-vérité objective et prônait la neutralité du discours, sur le modèle scientifique. La métaphore constitue en définitive un processus évocatoire et visuel dont la force suggestive permet de surmonter l'obstacle de l'abstraction. Curieux paradoxe : alors que les deux volumes de *De l'intelligence* font la réputation de Taine comme naturaliste et comme savant, l'ouvrage n'est qu'une concession inavouée. L'image promue au rang d'outil heuristique ne contredit plus le savoir positif mais le complète largement, voire se substitue à lui. L'extraordinaire amplitude du réseau métaphorique développe une logique propre qui remplace le déploiement hasardeux de mots vagues et celui des démonstrations scientifiques par la fulguration de l'image. La psychologie n'est plus que l'art de développer une métaphore.

L'impact de la physiologie dans la critique littéraire de la fin du XIXème siècle : l'exemple de Claude Bernard

Marine RIGUET (Université Paris-Sorbonne)

Ce travail a bénéficié d'une aide d'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche dans le cadre des Investissements d'Avenir portant la référence ANR-11-IDEX-0004-02.

1 Figure d'autorité d'une physiologie triomphante, d'une médecine se faisant science et de la biologie moderne inaugurée à la seconde moitié du XIXème siècle, Claude Bernard bénéficie aujourd'hui d'une image d'Épinal ; image à la fois glorieuse et tronquée qui, en rendant hommage à son apport dans les sciences du vivant, fait paradoxalement ombrage à son influence marquante dans le domaine des humanités. Comment, pourtant, extraire Claude Bernard du dialogue interdisciplinaire qu'il alimente — ce savant qui, s'étant rêvé dramaturge, écrit des pièces avant de faire ses classes ; qui reçoit dans son laboratoire les penseurs de son temps, parmi lesquels Renan et Paul Janet ; ou qui bat le boulevard Saint-Michel au bras de Nisard ? La question est d'autant plus importante que la critique littéraire[73], en cette époque, débat : récusation de toute subjectivité, recherche d'une méthode, l'homme de goût se voit détrôné par l'homme de science sous l'influence conjointe du positivisme comtien et des découvertes scientifiques menées par des Cuvier, Lamarck et Geoffroy Saint-Hilaire.

2 Dans le sillage de Balzac, qui ouvre la voie par son fameux Avant-Propos (1842) à *La Comédie Humaine,* c'est vers la physiologie que la critique se met à lorgner. En 1864, soit un an avant la publication de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale,* Deschanel publie la *Physiologie des écrivains et des artistes* dans laquelle il déclare : « C'est ici le cœur même de notre sujet : la Physiologie appliquée à la Critique. » (81) Sous l'égide d'une science qui étudie le corps et ses organes, la critique doit donc examiner l'œuvre en tant que « signe » naturel de l'auteur, c'est-à-dire en tant qu'expression de son être intime saisi dans la somme de son tempérament, de son caractère et des conséquences imposées par son siècle, son milieu, sa race, son sexe et son âge. Tel est le contexte dans lequel Claude Bernard professe ses leçons au Collège de France, puis s'impose successivement à la Sorbonne et à l'Académie française ; au cœur de ces questions de circulation, d'imitation, d'emprunt et de patronage, il convient d'évaluer le rôle et la place qu'il a réellement tenus dans le paysage littéraire.

[73] Dans cette étude, nous entendons par critique littéraire l'ensemble des auteurs qui ont procédé à la théorisation, la critique et l'histoire de la littérature de 1850 à 1910. Nous prenons également en compte les liens qui la rattachent à certaines disciplines connexes, telles que la philosophie et la sociologie, avec lesquelles elle interagit parfois de façon inextricable. Il serait en effet chimérique de tenter de comprendre le dialogue que la critique entretient avec la physiologie sans restituer les rôles majeurs de Bergson ou Durkheim dans cette circulation interdisciplinaire.

I. Du savant comme figure d'autorité

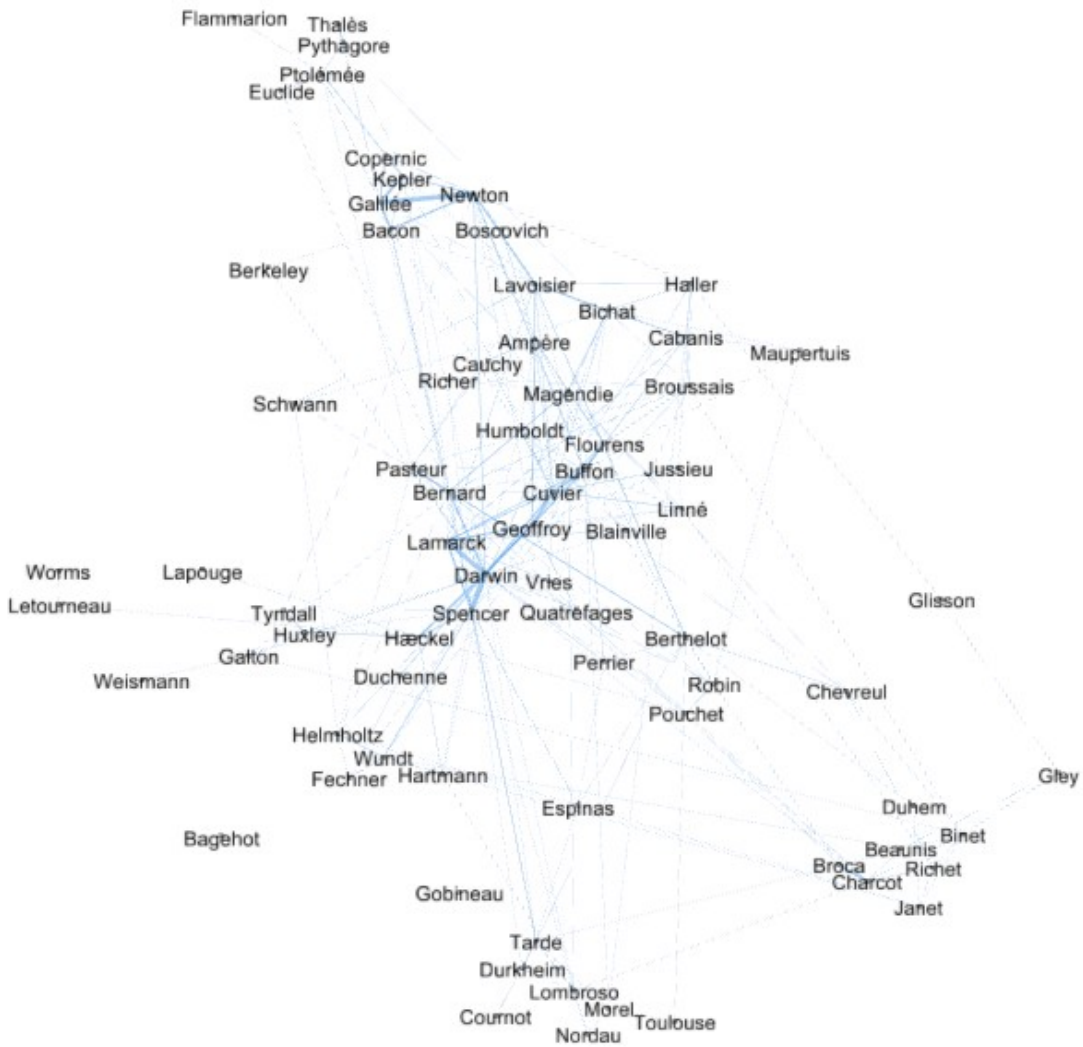
3 Pour saisir l'éventuel impact de Claude Bernard sur la pensée littéraire, il faut commencer par rappeler la réception que lui ont faite ses contemporains. Tout le monde ne lit pas Claude Bernard, mais ses travaux ont un retentissement tel qu'il est difficile de se tenir dans leur complète ignorance. Si ses premières études sur le suc gastrique et la nutrition, qui asseyent sa posture de savant, sont peu connues hors de la sphère médicale, son *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* le propulse immédiatement auprès d'un public élargi d'intellectuels, écrivains, philosophes, sociologues et historiens : par cette « œuvre à la fois fine et élevée » (Janet, III, I), Claude Bernard n'est plus seulement expérimentateur, mais théoricien et maître à penser d'une époque.

> Rien n'est donc plus intéressant, non seulement pour les philosophes et pour les savants, mais pour tous les esprits éclairés, que de voir un des maîtres de la science nous exposer les principes de sa méthode, les éclairer par de nombreux exemples empruntés à son expérience personnelle, nous faire assister avec ingénuité à toutes les opérations de son esprit, nous apprendre comment les erreurs mêmes peuvent être profitables et instructives, à quel prix enfin se font les découvertes et les solides progrès. (Janet, III, i)

4 Aussitôt proclamée ouvrage de référence, l'*Introduction* lui assure une popularité qu'achèvent d'entériner ses articles publiés dans la *Revue des Deux Mondes.* Très vite, il devient personnage de renom et incarne un esprit de l'époque, positif et progressiste, où il fait figure d'autorité. « Il est intéressant à entendre et agréable à regarder, ce Claude Bernard ! » s'amuse Jules de Goncourt. « Il a une si belle tête d'homme bon, d'apôtre scientifique ! » (*Journal,* 1025) Bientôt cité sous toutes les plumes, par toutes les bouches, il emporte une telle unanimité que l'on se bouscule pour l'entendre et lui rendre hommage. La figure d'apôtre devient une métaphore commune, que Flaubert force encore à la mort du savant : « C'est un petit nombre de laïques qui forme maintenant l'église. L'académie des sciences, voilà le concile, et la disparition d'un homme comme Claude Bernard est plus grave que celle d'un vieux seigneur comme Pie IX. » (*Correspondance,* 111)

5 Mais au-delà du personnage public, quelle est l'influence réelle de Claude Bernard sur la pensée littéraire ? Quelle part doit-on laisser au mythe, ou à l'enthousiasme d'une génération qui portait aux nues ses savants ? Pour répondre plus objectivement et nous départir des témoignages encenseurs, nous avons souhaité interroger la production critique couvrant la seconde moitié du XIXème siècle, en constituant un corpus numérisé de près de 170 ouvrages

critiques parus entre 1850 et 1920[74]. Nous l'avons ensuite soumis à un outil d'extraction automatique des entités nommées[75], de façon à constituer la liste des noms les plus fréquemment cités au sein du corpus. Or les résultats des savants[76] en présence sont particulièrement éloquents : derrière Descartes, Buffon et Spencer, Claude Bernard est le quatrième homme de science le plus cité par les critiques littéraires de son temps, devant Darwin, Bacon, et — plus étonnant encore — devant Pasteur dont on retrouve presque trois fois moins d'occurrences.



[74] Le corpus, constitué à partir du fonds numérisé du Labex OBVIL (Sorbonne Universités), rassemble les principaux ouvrages de théorie, d'histoire et de critique littéraires et esthétiques parus de 1850 à 1920, dont une partie est consultable en ligne : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/

[75] Pour procéder à l'extraction automatique, nous avons eu recours à l'outil UNERD, voir à ce sujet : Mosallam Y., Abi-Haidar A. & Ganascia J.-G., *Unsupervised named Entity Recognition and Disambiguation : An application to Old French Journals*, in *Advances in Data Mining. Applications and Theoretical Aspects*, 2014, p. 12-23.

[76] « Savants » au sens large, à savoir scientifiques et philosophes qui ont participé à la théorisation en science.

6 La multiplicité de ces références dans le panorama littéraire et esthétique témoigne bien de l'influence interdisciplinaire de Claude Bernard, dont les écrits, loin de se cantonner au domaine scientifique, viennent nourrir une réflexion sur la place et le rôle que se donne alors la littérature. Car ce n'est pas seulement pour en qualité de physiologiste que ce dernier force l'admiration des écrivains, mais aussi pour son exigence énonciative, la clarté de son style, l'efficacité de son argumentation et de sa logique hypothético-déductive. Grâce à son statut de savant, Claude Bernard acquiert l'autorité du rhéteur, celui qui, en somme, *pense bien* et *énonce clairement*, celui que tout auteur imite. Le scientifique qui professe en public le résultat de ses découvertes, n'est-il pas le nouvel orateur des temps modernes, de ce XIXème siècle libéral dont se chantent les progrès ? Alors qu'il est élu à l'Académie française à la suite de Claude Bernard, Renan réaffirme la filiation directe entre homme de lettres et homme de science :

> Rhétorique excellente que celle du savant ! Car elle repose sur la justesse d'un style vrai, sobre, proportionné à ce qu'il s'agit d'exprimer, ou plutôt sur la logique, base unique, base éternelle du bon style. Rhétorique au fond identique à celle de l'orateur, « qui ne se sert de la parole que pour la pensée et de la pensée que pour la vérité ! » [Fénelon] Rhétorique au fond identique à celle du grand poète ! Car il y a une logique dans une tragédie en cinq actes comme dans un mémoire de physiologie, et la règle des ouvrages de l'esprit est toujours la même : être égal à la vérité, ne pas l'affaiblir en s'y mêlant, se mettre tout entier à son service, s'immoler à elle pour la montrer seule, dans sa haute et sereine beauté. (*Discours*, 14-15)

7 L'ordre romantique est renversé ; ce n'est plus la beauté qui produit la vérité, mais bien la vérité qui, en s'imposant, touche au sublime. L'ère est au savoir et, en ce sens, l'acte de création conduit à la vérité dont elle restitue, même partiellement, une forme visible. Producteurs d'une même *épistémè*, savants et écrivains se retrouvent alors à l'intersection de champs qui s'incluent l'un l'autre ; et c'est de la science, au plus près de la connaissance du monde, que l'œuvre d'esprit doit tirer son modèle. À cet égard, nombre de critiques et philosophes de la seconde moitié du XIXème, parmi lesquels Bergson, Deschanel, Brunetière, Janet, Vacherot, Durkheim et Nisard, s'accordent pour puiser dans les sciences du vivant, et particulièrement dans la physiologie bernardienne, le patron d'un discours qui fait autorité. « Les physiologistes et les anatomistes sont nos maîtres à tous, confie Taine à Sainte-Beuve, et la critique morale a pour point de départ la critique physique[77]. » Dans ce dialogue, Claude Bernard obtient d'autant mieux une place centrale que son style, sa méthode, ses concepts et son déterminisme élargissent sa portée de scientifique à celle de philosophe, de critique et d'écrivain[78].

II. La méthode expérimentale : nouvelle méthode critique ?

[77] Lettre à Sainte-Beuve du 14 août 1865 (*Taine, sa vie et sa correspondance*, II, 320).

[78] Ainsi Brunetière déclare-t-il, dans son discours prononcé pour l'inauguration de la statue de Claude Bernard à Lyon, le 28 octobre 1894 : « Vous ai-je fait comprendre, messieurs, les raisons de mon admiration pour Claude Bernard? Ce que fut le savant, l'expérimentateur, et le maître, de plus compétents que moi vont maintenant vous le dire, et je n'ai voulu vous parler que du philosophe, du critique, et de l'écrivain. » (*Nouveaux Essais*, 334)

8 La première influence de Claude Bernard en littérature, la plus commentée et la plus reconnue, est celle de la méthode expérimentale, méthode célèbre, dont nous ne réexposerons pas tous les traits, mais que nous résumerons en quelques points qui furent, pour l'époque, les plus marquants. Il est tout d'abord bon de rappeler que la méthode, annoncée dans ses *Leçons de physiologie expérimentale appliquées à la médecine*, puis explicitée dans son *Introduction*, naît d'une volonté de substituer à la médecine d'observation, telle qu'elle se pratique alors, une médecine « scientifique », légitimée par les expériences sur lesquelles elle s'appuierait tout entière. Or cette séparation catégorique de l'observation et de l'expérience, bien que déjà formulée par Cuvier[79], est loin d'aller de soi : même à l'Académie des sciences, elle suscite une vive controverse qui vaudra à Claude Bernard les foudres de ses condisciples naturalistes et zoologues — parmi lesquels Coste et Chevreul, pour qui la méthode expérimentale ne peut être, sinon *a posteriori* et soutenue par l'observation première. De cet impératif d'expérimentation, la méthode bernardienne tire trois lois : la connaissance s'acquiert exclusivement à partir de faits éprouvés ; le doute est nécessaire au savant pour le préserver de toute idée préconçue[80] ; et son dessein n'est pas l'explication de la cause première des choses, mais des conditions propres à leur existence. Une telle méthode, volontairement généralisante et exportable aux autres domaines du savoir, a de quoi séduire ; n'est-ce pas d'ailleurs la visée que poursuit Claude Bernard, lorsqu'il en donne cette définition ?

> La méthode expérimentale, considérée en elle-même, n'est rien autre chose qu'un raisonnement à l'aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l'expérience des faits. Le raisonnement est toujours le même, aussi bien dans les sciences qui étudient les êtres vivants que dans celles qui s'occupent des corps bruts. Mais, dans chaque genre de science, les phénomènes varient et présentent une complexité et des difficultés d'investigation qui leur sont propres. (*Introduction,* 7)

9 C'est bien, avant toute autre chose, cette méthode de recherche et de raisonnement qui confère à Claude Bernard le titre de maître « des intelligences » ou « de la pensée contemporaine », que lui décerneront respectivement Brunetière et Bergson. Il faut à peine cinq ans à Zola pour tirer de l'*Introduction* la doctrine de son *Roman expérimental* et prôner en littérature la même nécessité expérimentale que l'exige la médecine. Car, autant que la physiologie étudie les organismes vivants, l'art romanesque doit se donner pour mission l'étude du « mécanisme intellectuel et passionnel » (18) de l'homme : l'*imitatio naturae*, de nouveau, est réaffirmée comme accomplissement de la littérature. Tel est du moins le dessein du naturalisme, dont Claude Bernard devient aussitôt, alors qu'il vient à peine de disparaître, la figure de proue.

[79] « L'observateur écoute la nature ; l'expérimentateur l'interroge et la force à se dévoiler », cité par Claude Bernard (*Introduction,* 25).
[80] Exigence tirée du « doute méthodique » prôné par Descartes.

Nous n'insisterons pas sur la reprise trop connue de la méthode expérimentale par le naturalisme. En revanche, le réinvestissement de la figure bernardienne dans le champ littéraire soulève deux interrogations : premièrement, quel fut l'impact de cette appropriation massive du naturalisme sur l'image et la réception de Claude Bernard en littérature ? D'autre part, au-delà du roman expérimental, la méthode bernardienne a-t-elle influencé une critique littéraire en quête de modèles ?

10 Afin d'identifier avec précision l'héritage bernardien circulant dans la critique, ou plus largement dans le domaine des humanités, ainsi que le degré de proximité des reprises textuelles — qu'elles soient sous forme de transmission volontaire ou de contagion, d'imitation, d'imprégnation, etc. — nous avons confronté informatiquement notre corpus critique déjà formé aux principaux textes de Claude Bernard[81] via le logiciel d'alignement textuel DeSeRT[82]. Très vite, nous avons ainsi pu isoler trois auteurs qui empruntent largement, de façon consciente et assumée, les préceptes bernardiens : Zola pour son roman expérimental, Durkheim pour ses règles de la méthode sociologique, et Bergson pour sa recherche méthodique de la vérité. Auprès des autres auteurs, l'influence est parfois tout aussi réelle mais plus diffuse, soit que la méthode ait été réappropriée et mise en application sans référence directe, soit qu'elle se lise en filigrane, conjointe aux théories voisines de Bichat, Magendie ou encore Flourens, dont certains esprits s'inspirent confusément. Renan, qui entretint une amitié profonde avec Claude Bernard de 1871 à 1878, n'a jamais recours à la citation directe pour introduire la méthode bernardienne dans ses essais critiques ; néanmoins, l'innutrition est sensible et transparaît au cœur de ses réflexions littéraires et philosophiques. Contrairement à Zola, il ne pense pas que la méthode expérimentale puisse être importée en littérature et appliquée *stricto sensu*, pour la simple raison que les faits *humains* — propres aux arts et aux sciences humaines, à savoir les faits artistiques, historiques, psychologiques, sociologiques — échappent à l'expérience scientifique. Mais c'est justement là où la science s'arrête que la critique commence. « On ne fait pas d'expérience sur l'esprit humain, dit-il, ni sur l'histoire. La méthode scientifique, en cet ordre, est ce qu'on appelle la critique[83]… » De fait, la critique littéraire prend racine sur la méthode bernardienne dont elle est, plutôt que l'imitation, le pendant dans le domaine des humanités. Comme cette dernière, elle exige un raisonnement scrupuleux et une méthode à laquelle les faits *humains* doivent être soumis, de façon à ancrer le jugement critique sur une

[81] Ceux qui ont fait l'objet d'une plus large réception, à savoir : *l'Introduction à l'étude de la médecine* ; les articles parus de 1864 à 1875 dans la *Revue des Deux Mondes* ; les *Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France* ; les *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux.*
[82] DeSeRT, développé par J.-G. Ganascia (Université Pierre et Marie Curie, 2015).
[83] Propos cités par Robert Debré dans son étude « Renan et Claude Bernard » (22).

étude objective.

11 D'autres écrivains empruntent partiellement à Claude Bernard l'un ou l'autre de ses préceptes plutôt que sa méthode. Pour Paul Janet, c'est surtout le doute qu'il faut retenir de la méthode expérimentale, doute applicable à toute démarche critique puisqu'il porte « sur les théories » et assure « la liberté de l'esprit » (III, I). En ce qui concerne ce « critique raisonnable, grave, méthodique, qui ne cède pas aux caprices de la folle du logis » (Renard, 103) qu'est Brunetière, l'influence bernardienne est plus complexe, prise en étau entre l'admiration profonde que l'auteur porte au savant et son aversion à l'égard de la récupération faite par l'école naturaliste. Incontestablement, la méthode expérimentale doit servir de fondement et d'inspiration à l'exigence méthodologique de la nouvelle critique.

> Sans en faire autant de bruit que Bacon, [Claude Bernard] a nié que le refus de raisonner fût une forme de raisonnement ; et il a montré que, bien loin d'être deux manières de raisonner différentes et inverses, l'induction et la déduction n'en faisaient qu'une au fond. « Toutes les variétés apparentes du raisonnement, — a-t-il dit en propres termes, — ne tiennent qu'à la nature du sujet que l'on traite, et à sa plus ou moins grande complexité. Mais, dans tous les cas, l'esprit de l'homme fonctionne toujours de même par syllogisme, et il ne pourrait pas se conduire autrement ». (*Discours*, 326)

Peut-être est-ce justement son engouement pour les théories et la personnalité de Claude Bernard qui pousse Brunetière à se dresser contre le naturalisme, dont il pronostique fermement la « banqueroute » ; car ce qu'il semble le moins pardonner à Zola est son utilisation de la physiologie pour justifier « les visions obscènes ou grotesques de son imagination échauffée » (*Banqueroute*, 215). Cette distinction radicale entre, d'une part, le souhait de s'imprégner en critique de la méthode bernardienne, et d'autre part, le rejet sans appel d'un roman expérimental tel qu'il est professé par le naturalisme, n'est pas propre à Brunetière. Il illustre de façon intéressante les conséquences du naturalisme sur la réception de Claude Bernard en littérature : popularisant la méthode expérimentale, celui-ci a d'un même mouvement risqué de réduire l'image du savant à une sorte d'emblème de l'esthétique naturaliste auprès de ses détracteurs. Avec plus de virulence et moins de nuances que Brunetière, Anatole France récuse la pertinence de la méthode expérimentale comme étant « absolument inapplicable à la littérature » (305). Bazalgette, quant à lui, reproche à Zola d'avoir accaparé la doctrine bernardienne sans distinguer science et littérature, et d'avoir poussé le matérialisme scientifique plus loin encore que ne l'a fait le savant. Ces quelques exemples suffisent à montrer la manière dont Claude Bernard, réapproprié par l'école naturaliste, s'est vu propulsé au cœur d'un débat esthétique où il fait moins figure d'autorité que de cheval de bataille.

12 Il serait pour le moins abusif de considérer que la recherche méthodologique poursuivie par la critique littéraire après 1865 découle de Claude Bernard. Mais en étant reçu dans ce contexte,

le physiologiste participe indéniablement de la mise en place tâtonnante d'une méthode, qui sert de caution scientifique aux intuitions des critiques. Et pour rendre à César ce qui appartient à César, il est par conséquent fort probable que Claude Bernard n'eût pas joui d'un tel accueil en littérature si Taine, avant lui, n'avait pas commencé d'ériger une méthode critique sur des critères empruntés aux sciences naturelles. Attaché à l'intelligibilité logique des choses, Taine tire de la philosophie d'Aristote et de Hegel et de Mill une méthode « physique » qui combine induction et déduction, et appuie la connaissance sur l'expérience dont elle cherche ensuite à établir des lois. Les œuvres, plutôt que jugées, doivent donc être analysées par la critique, et ce, selon trois circonstances extérieures permettant d'expliquer leur genèse : la race, le milieu et le moment. Même exposées succinctement, les ressemblances entre les méthodes tainienne et bernardienne, dans des domaines pourtant distincts, sont frappantes. D'ailleurs, si Taine ne reconnaît pas l'influence de Claude Bernard dans son œuvre, il gratifie néanmoins son contemporain d'avoir su enrichir la philosophie moderne[84]. La conjugaison de ces intuitions confirme l'intensification d'un dialogue interdisciplinaire à travers lequel peut s'effectuer la reprise massive du raisonnement bernardien. Quoiqu'il ne soit pas l'investigateur de la méthode littéraire ou historique, Claude Bernard accompagne le mouvement d'affirmation et de légitimation d'une critique qui élabore sa méthode. Sa doctrine expérimentale, telle qu'il l'énonce dans l'*Introduction,* ne fait pas autorité, mais elle se donne comme un protocole apte à servir la singularité et les intuitions de chaque auteur. On retiendra surtout de celle-ci la nécessité d'une démarche rationnelle et objective, appuyée sur des règles énonçables, qui continuera d'inspirer des critiques de la fin du XIXème siècle comme Émile Hennequin ou Gustave Lanson[85].

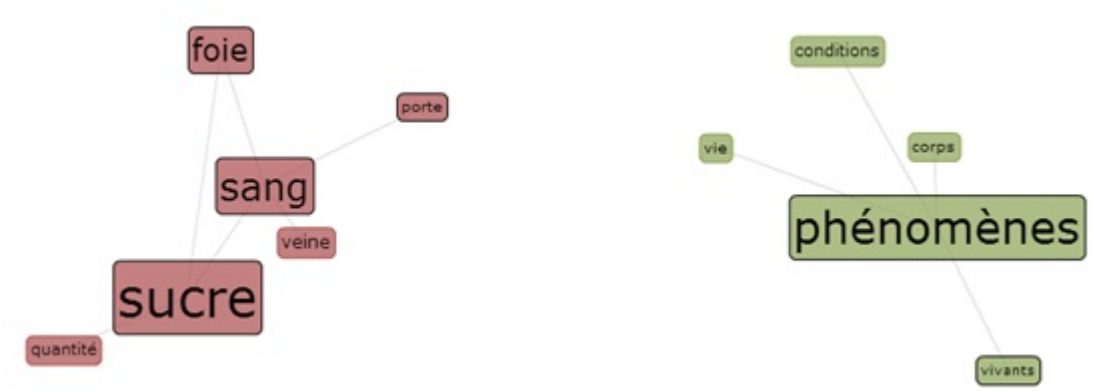
III. Milieu intérieur et déterminisme : des concepts nomades

13 Au-delà de sa méthode, dont nous avons vu que l'impact était réel mais limité, Claude Bernard exerce une influence bien plus profonde par ses concepts. Les résultats des confrontations textuelles que nous avons réalisées via le logiciel DeSeRT soulignent un certain nombre de termes bernardiens qui circulent, le plus souvent arrachés à leur contexte d'origine, au sein de la critique littéraire. Ces transferts sémantiques s'organisent autour de deux lignes

[84] Dans la lettre du 14 août 1865 précédemment citée, il écrit : « Comme Claude Bernard, [Charles Robin] dépasse sa spécialité, et c'est chez des spécialistes comme ceux-là que la malheureuse philosophie, livrée aux mains gantées et parfumées d'eau bénite, va trouver des maris capables de lui faire encore des enfants, opération inusitée et scandaleuse en France. » (*Taine, sa vie et sa correspondance,* II, 320)

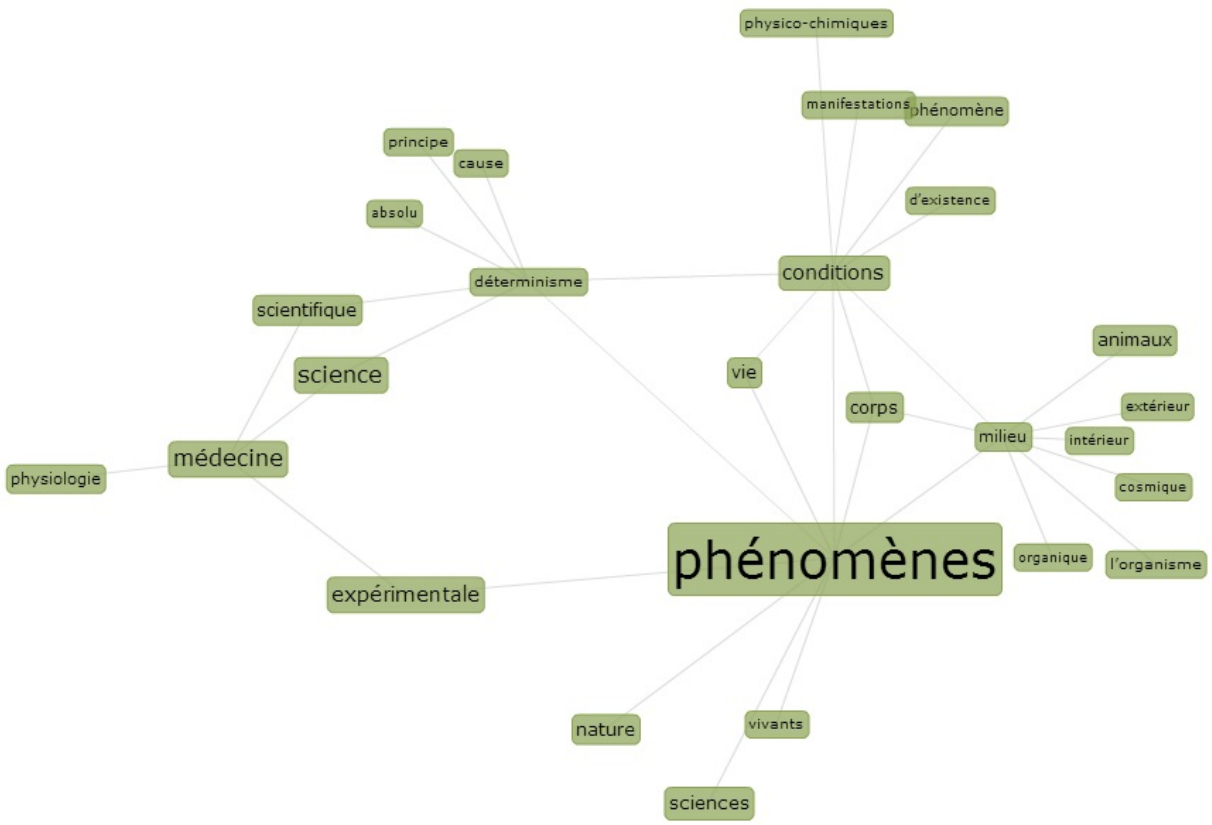
[85] « Notre métier consiste à séparer partout les éléments subjectifs de la connaissance objective, l'impression esthétique des passions et des croyances partiales, à éliminer tout ce qui ne peut être productif que d'erreur ou d'arbitraire, à retenir, filtrer, évaluer tout ce qui peut concourir à former une représentation exacte du génie d'un écrivain ou de l'âme d'une époque. » (Gustave Lanson, *Méthodes,* 34).

de force : l'influence du milieu extérieur et intérieur d'une part, le déterminisme qui assigne un phénomène à des conditions strictes d'autre part. Ces mêmes termes deviennent apparents par la visualisation des fréquences lexicales dans les écrits de Claude Bernard ; grâce à un calcul des co-occurrences, comprises comme les répétitions particulièrement remarquables de suites de lexèmes, nous pouvons repérer les réseaux lexicaux sur lesquels s'appuie le discours bernardien[86] :



De ces deux pôles sémantiques, il est aisé de discerner celui qui concerne tout particulièrement la physiologie et les expériences en laboratoire, et celui qui aborde plus généralement la question du vivant ; ce second réseau semble d'autant plus significatif dans notre étude que les termes *phénomènes*, *vie*, *conditions* ou *corps* sont facilement exportables à un champ littéraire et philosophique qui pense le vivant. Alors que nous élargissons encore le calcul de fréquences lexicales, telles sont les co-occurrences qui ressortent des textes de Claude Bernard :

[86] Pour ce faire, nous avons utilisé l'outil Voyeur Tools accessible en ligne : http://voyeurtools.org/



14 Ces quelques visualisations suffisent pour mettre en évidence les deux idées-forces que nous avions pu identifier en circulation, à savoir l'influence du milieu et le déterminisme — deux notions d'ailleurs intrinsèquement codépendantes, puisque c'est dans le rapport de causalité qui lie le phénomène aux conditions du milieu que le déterminisme bernardien s'opère. Repris par la critique littéraire, les termes *phénomène*, *organisme*, *corps*, *condition*, *manifestation*, *principe*, *cause* ou *milieu* activent nettement un vocabulaire emprunté à la physiologie. Cette propagation diffuse et féconde permet à la critique de se constituer comme champ de savoir autour de l'étude du vivant. Mais l'inspiration bernardienne, plus qu'un import lexical, est aussi et surtout un transfert de concepts, convergeant tous en un même point : la notion de milieu intérieur.

15 Chez Claude Bernard, en effet, le « milieu intérieur » est un concept central dans la mesure où c'est par lui et à travers lui que les éléments organiques existent et agissent. Déjà évoqué dans sa thèse sur la fonction glycémique du foie, soutenue en 1853, le milieu intérieur s'affirme et se précise jusque dans ses *Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux,* où il est donné comme « l'ensemble des liquides circulants », c'est-à-dire l'organisation générale du corps. Il sert d'intermédiaire entre l'environnement extérieur et la vie cellulaire, et se détermine par des lois physico-chimiques qui assurent sa constance. Ainsi

théorisé, le milieu intérieur devient un concept proprement bernardien, celui que retiendra la postérité et sur lequel s'établira la biologie moderne. Les éditions successives du *Larousse* témoignent bien de son affirmation. En 1874, l'article « milieu » du *Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle* fait remonter l'origine de son usage physiologique à la distinction de milieux *interne* et *extérieur* ébauchée par de Blainville :

Physiol. Blainville a beaucoup insisté sur la nécessité des milieux en physiologie ; il a montré les rapports aussi importants que profonds qui lient le fonctionnement vital à l'existence des milieux internes et externes. Quand ces milieux s'altèrent, le fonctionnement vital s'altère aussi bien que quand les organes eux-mêmes sont lésés. Les milieux internes des êtres vivants sont constitués par les gaz, l'humidité et les humeurs qui baignent tous les tissus et dont le concours simultané est nécessaire pour la vie de ces tissus.
M. Cl. Bernard a cherché dans tous ses travaux à faire ressortir l'intérêt des notions mésologiques et surtout leur intérêt pratique, puisque, après tout, la thérapeutique se réduit à modifier les milieux internes du corps. La mésologie[87] en est encore à ses rudiments, non certainement que les faits manquent, ni que les matériaux fassent défaut, mais il reste à les coordonner pour en déduire des principes généraux qu'on puisse ensuite vérifier par de nouveaux faits.

Si Claude Bernard est cité, c'est donc timidement, tandis que l'expression physiologique de milieu intérieur (qui n'est alors qu'un milieu *interne* ou *de l'intérieur*[88]) est attribuée à son aîné. Mais vingt ans plus tard, dans le *Nouveau Larousse illustré* de 1898, la paternité de Claude Bernard est la seule à être reconnue :

Physiol. Milieu intérieur. Cl. Bernard réservait cette appellation au sang ; mais celui-ci n'est qu'un intermédiaire entre l'extérieur et le liquide intercellulaire ou lymphe qui baigne tous les éléments atomiques. La lymphe représenterait donc le véritable milieu intérieur. Cependant, on est porté à étendre cette appellation à tout ce qui, dans l'intérieur de l'organisme, n'est pas matière vivante.

Ce rapide détour terminologique permet de mettre en évidence la façon dont le milieu bernardien s'impose comme concept dès la fin du XIXème siècle. Et justement parce qu'il devient un concept, vecteur d'une intériorité et de la constance organique, il ne se cantonne plus à la physiologie : mais se propageant des sciences naturelles aux sciences humaines — propagation qu'entérinera Durkheim[89], il fait bientôt l'objet d'une récupération massive par la critique littéraire.

16 Il faut préciser que la notion générale de milieu, à cette époque, séduit. Dans son *Cours de philosophie positive* (III, XL), Comte est probablement le premier à insister sur l'usage qu'il fait de ce terme biologique, et le reprend à son compte afin de désigner commodément « l'ensemble total des circonstances extérieures ». Aussitôt, son acception s'élargit au domaine social. Le terme entre ensuite en littérature par Balzac qui, dans son Avant-Propos à *La Comédie humaine,*

[87] Science qui étudie spécifiquement l'interaction entre organisme et milieu.
[88] Quatre ans avant l'emploi bien connu qu'en fera Claude Bernard, Charles Robin reprend l'usage fait par de Blainville : « Que le milieu général disparaisse ou s'altère, l'agent cesse d'agir ; que s'altèrent les humeurs (*ce milieu de l'intérieur*), et tout cesse dans les solides aussi bien que s'ils disparaissaient eux-mêmes, aussi bien que s'ils étaient détruits » (*Traité*, 106).
[89] Voir à ce sujet l'étude de Jacques Michel (*La Nécessité*).

entend saisir par le *milieu* l'environnement à la fois physique et social qui pèse sur l'homme. Malgré la large circulation dont il fait l'objet, le milieu reste donc attaché au rapport qu'il entretient avec l'être vivant qu'il environne. Quand Claude Bernard renouvelle son sens en introduisant l'idée d'intériorité, Taine vient tout juste d'importer le terme dans la critique : l'étude des milieux, aussi bien naturels qu'humains, fournit un moyen d'expliquer les artistes et leurs œuvres[90]. Le milieu bernardien, tel qu'il est reçu par les écrivains, renforce alors la portée de ce concept dans une dimension psychologique, en s'attachant au vécu individuel de chaque auteur. Il aide ainsi à déterminer la nouvelle mission du critique telle que la définit Brunetière :

> Il faut trouver le milieu, psychologique et même géographique, où le personnage atteindra ce degré de vraisemblance qui est la vérité et la vie de l'œuvre d'art. Nous sommes si peu les adversaires de la théorie des milieux que nous enchérissons sur M. Zola lui-même : il n'a voué qu'un culte à Claude Bernard, nous lui vouons une superstition. (*Roman exp.,* 943)

17 En se superposant, les influences de Taine et Claude Bernard se confondent au point que les écrivains se réfèrent parfois abusivement au physiologiste comme seule et unique autorité. Mais le milieu intérieur a cette prétention, par sa circulation d'un domaine à l'autre, de mettre en réseau les différents champs de savoir autour d'une dialectique du vivant. C'est un concept nomade[91] par excellence, activant à chaque emploi l'ensemble des disciplines dont il est issu et qu'il fait entrer en corrélation. Un tel pouvoir catalyseur explique le succès qu'il rencontre au sein de la critique littéraire ; cette dernière ne se contente pas de transposer le terme bernardien, elle l'investit à son tour afin d'en faire une donnée objective, un critère d'analyse littéraire permettant d'étudier, au-delà du génie, les diverses conditions psychologiques et sociales qui déterminent la production ou le talent d'un artiste. Le milieu intérieur devient, d'une certaine façon, le marqueur de la singularité d'un auteur, l'indice d'une relation intime entre individualité et création que seule l'étude biographique a le pouvoir de saisir. Bourget, par exemple, y a recours afin de critiquer Barbey d'Aurevilly :

> Il y a dans Claude Bernard une théorie célèbre sur ce qu'il appelle le milieu intérieur des êtres vivants. […] Il semble que cette loi soit vraie aussi du talent, cette créature vivante. Le cas de Barbey d'Aurevilly illustre cette analogie d'une manière remarquable. Jusqu'alors, il n'avait, à la lettre, pas vécu, incapable, nous l'avons vu, de s'adapter au milieu extérieur, et méconnaissant, par byronisme et par dandysme, cet autre milieu, celui de son enfance, que l'on peut bien appeler, comme Bernard, son « milieu intérieur » puisque sa famille, sa ville natale, son pays n'étaient plus pour lui que des impressions conservées par sa mémoire. (Pages, II, iii)

De même, quoique dans un usage différent, Charles Du Bos appuie sur le concept de milieu intérieur son analyse de Flaubert :

---

[90] La théorie du milieu est introduite par Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise,* Paris, Hachette, 1863.
[91] Nous empruntons cette expression à Isabelle Stengers (*D'une science à l'autre*).

Je voudrais seulement revenir, après beaucoup d'autres, sur le « milieu intérieur » selon la précieuse expression de Claude Bernard d'où l'œuvre de Flaubert est issue, que le constant labeur de son génie a eu pour objet de dominer d'abord, puis de canaliser. […] On ne saurait mieux décrire « le milieu intérieur » qui dans le cas de Flaubert est donné : une masse imposante par son seul volume, mais indifférenciée et comme engourdie, qui laisse voir à l'examen des milliers de mouvements infinitésimaux dont chacun intéresse l'ensemble de la masse elle-même : une bête allongée où se surprend en tous sens le travail aveugle des animalcules qui la composent. (Approximations, 158-178)

18 Milieu intérieur de l'auteur chez l'un, de l'œuvre chez l'autre, ces réutilisations illustrent les fluctuations d'un concept qui est réinterprété autant de fois qu'un critique le fait sien. Chez Bourget, le milieu intérieur regroupe la somme des conditions profondes et individuelles dans lesquelles l'œuvre voit le jour ; chez Du Bos, il est l'ensemble des micro-organismes qui forment l'œuvre elle-même, et qu'il régule comme le milieu intérieur bernardien régule la vie intercellulaire. Néanmoins, le concept de milieu intérieur s'accompagne toujours d'une vision déterministe soumettant l'homme aux conditions qui pèsent sur lui, non plus seulement extérieurement par ce qui l'environne, mais aussi intérieurement par l'organisme qui le constitue. Le principe de causalité qui ordonne la nature rend lisibles les faits humains. Il n'est dès lors plus question d'un processus surnaturel ou mystique de la création : si l'homme n'est pas responsable de son génie, si la force de son art lui échappe, c'est qu'il est à la merci d'influences sur lesquels il n'a pas pouvoir — mais que la critique est désormais capable d'expliquer. Ce qui est affaire de style, de composition ou de goût, devient affaire de science. Un statut que la critique de cette fin de siècle, dans le domaine des lettres, s'emploie à gagner.

19 Claude Bernard, grâce à la combinaison de ses expériences et de ses concepts que sa méthode tient intimement orchestrés, offre finalement à la littérature un langage apte à saisir le réel qui la nourrit et l'engendre — un réel éclairé, raisonné et renouvelé, maîtrisé en somme par la connaissance.

20 Par la popularité de leurs découvertes, par l'exemple fécond de leur méthode, Claude Bernard et Pasteur ont exercé, sans le chercher, peut-être sans y penser, une influence considérable sur les lettres. Ils ont mis en honneur et presque à la mode, la défiance des affirmations sans preuves, la précision rigoureuse et pittoresque. Aujourd'hui l'historien, le moraliste, l'érudit, tout écrivain, prosateur ou poète, sont hantés vaguement par des souvenirs de leurs méthodes. Dans toutes les voies de l'esprit, ces savants illustres ont fait monter le niveau du travail. Il ne s'écrit de nos jours, et il ne s'écrira désormais en cette fin du XIXème siècle, aucun livre solide dont on ne puisse dire sûrement que l'auteur en a été contemporain de Claude Bernard et de Pasteur. (Nisard, 249-250)

Bibliographies des articles

Yohann Ringuede (Paris-Est Marne-la-Vallée / Université de Bâle). *Des coups de marteau dans la langue des dieux. Mettre en vers le technolecte dans un siècle positiviste*

Bailly, Jean Sylvain, *Histoire de l'astronomie moderne depuis la fondation de l'école d'Alexandrie jusqu'à l'époque de M.D.CC.XXX*, Paris, De Bure, t. 1, 1779.
Barot, Pierre-Désiré, *Médecine poétique, ou l'Art de conserver sa santé et de vivre vieux, Avec indication curative de quelques maladies de la peau et autres affections. Ouvrage utile et à la portée de tous les gens du monde*, Poitiers, impr. de A. Dupré, 1872.
Becq de Fouquières, Louis, *Traité général de versification française*, Paris, Charpentier, 1879.
Boileau, Nicolas, *Art poétique* [1674] Sylvain Menant (éd.), Paris, Garnier Flammarion, coll. « GF », 1998.
Carpentier, L.-J.-M., *Le Gradus français, précédé d'un traité de versification* [1822], Paris, A. Johanneau, 2e édition, 1825.
Charbonnier, Abbé, *Art de se bien porter suivi de Très-bons conseils sur les fièvres, En vers, avec des notes excellentes*, Mende, imprimerie de J.-J.-M. Ignon, seconde édition, 1853.
Cochon de Lapparent, Albert-Auguste, *Conseils à un jeune amateur de géologie. Poëme didactique composé à l'occasion des courses géologiques de l'École des Mines*, Paris, Librairie française et étrangère, 1867.
Cotty, Ernest, *Antediluviana. Poème géologique*, Bourg, imprimerie Comte-Millet, 1876.
Cubières de Palmézeaux, Michel, *Essai sur l'art poétique en général et en particulier sur la versification française divisé en quatre épitres aux Pisons modernes*, Paris, Chez Froullé, 1812.
Cusset, Christophe (dir.), Musa docta*, Recherches sur la poésie scientifique dans l'Antiquité*, Centre Jean Palerne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.
De la Grasserie, Raoul :
– *De l'élément psychique dans le rythme*, Paris, Alphonse Lemerre, 1892.
– *Principes scientifiques de la versification française*, Paris, J. Maisonneuve et L. Marceau, 1900.
De la Landelle, Joseph Gabriel, *Éléments d'aviation*, *L'Aéronaute*, n°3, 1864.
Diderot, Denis, *Le Rêve de d'Alembert* [1769], *Œuvres philosophiques*, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1990.
Du Camp, Maxime, *Les Chants modernes*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.
Emerich, Edmond, *La Création du globe terrestre. Poème géologique*, Strasbourg, imprimerie de Veuve Berger-Levrault, 1860.
Hamoche, L.-A., *Nouveau dictionnaire poétique, dans lequel on a classé les mots par ordre de richesse de rime, en assignant à chacun sa définition, des synonymes ou équivalens, et les périphrases dont il est susceptible ; précédé d'un essai didactique sur les règles des poëmes ; et suivi d'un traité de versification et d'une nomenclature des rimes, composée des mots qui, non admis en poësie, ne sont pas pour cela exclus de la langue*, Paris, Testu, 1802.
Hugo, Victor :
– « Réponse à un acte d'accusation » [1856], *Les Contemplations*, Livre I, « Autrefois », *in Poésies II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 263-268.
– « Plein ciel » [1859], *La Légende des siècles, Première série*, *in Poésie II*, *op. cit.* p. 810-822.
Les Travailleurs de la mer [1866], *in Œuvres complètes, Romans III*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
Jeanneret, Yves, *Écrire la science, formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Science, Histoire et Société », 1994.
Leconte, Alfred, *Les Mystères de Flore ou Philosophie des sciences, Poème en IV chants*, Paris, Société libre d'édition des gens de lettres, 12, rue d'Ulm, 1897.
Louis, Pierre, « Remarques sur les origines du vocabulaire scientifique français », *Documents pour l'histoire du vocabulaire scientifique*, n° 9, Publication de l'institut national de la langue

française, C.N.R.S., 1989.
Louÿs, Pierre, « Contre un médecin », *in Inscriptions et belles lettres*, *Œuvres complètes* [Paris, éd. Montaigne, 1929], t. X, Genève, Slatkine reprints, 1973.
Marchal, Hugues (dir.), *Muses et ptérodactyles, La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.
Marmontel, Jean-François, *Poétique françoise*, Paris, Chez Lesclapart, 1763.
Michel, J.-J., *Répertoire de tous les mots poétiques de la langue latine ou Nouvelle classification du* Gradus ad parnassum, Paris, Brédif, 1825.
Montbarlet, J.-Valéry, *L'Âge antéhistorique : poème*, poème couronné à Montauban dans la séance publique du 21 juin 1866, Bergerac, imprimeur Faisandier, 1867.
Peureux, Guillaume, *La Fabrique du vers*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2009.
Piorry, Pierre-Adolphe, *Dieu, l'âme, la nature, poëme*, Paris, J.-B. Baillière, 1854.
Quicherat, Louis Marie, *Petit traité de versification française* [1832], Paris, Hachette, 8e éd., 1884.
Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.
Richepin, Jean, *La Mer* [1886], Paris, Les Maritimes/Gallimard, 1980.
Roubaud, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre, Essai sur quelques états du vers français récent* [1978], Paris, Éd. Ivréa, 2000.
Suevrené, Brunet, *Mémento mnémotechnique de pathologie Ou jardin des racines médicales, à l'usage des étudiants et des gens du monde*, dédié à M. Piorry, Paris, Coccoz, librairie, 1855.
Toussenel, Alphonse, *L'Esprit des bêtes. Zoologie passionnelle*, Paris, Librairie phalanstérienne, 1855.
Viollet-le-Duc, Emmanuel *Nouvel art poétique, poème en un chant*, Paris, Martinet, 1809.
Weber, Claude-Marcel, *L'Apiculture (système éclectique) en théorie et pratique – Poème*, Paris, Société centrale d'apiculture et d'insectologie, Imprimerie Noizette et Cie, 1898.

Thibaud Martinetti (Université de Bâle). *La Vie des abeilles de Maeterlinck : le « vol nuptial » de la vulgarisation et du symbolisme*

Béguet, Bruno, « La vulgarisation scientifique en France de 1855 à 1914 : contexte, conceptions et procédés », *in* Bruno Béguet (dir.) *La Science pour tous 1850-1914*, Paris, Bibliothèque du Conservatoire national des Arts et Métiers, 1990, p. 6-29.
Chassot, Fabrice, *Le Dialogue scientifique au XVIIIème siècle. Postérité de Fontenelle et vulgarisation des sciences*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
Chauvin, Rémy, « Le Point de vue d'un biologiste », *Europe*, n° 399-400, Juillet-Août 1962, p. 126-132.
Chénier, André, *Œuvres poétiques*, édition critique par Georges Buisson, Orléans, Paradigme, t. 2., 2010.
Delille, Jacques, *Les Trois règnes de la nature*, Paris, Giguet et Michaud, t. I, 1808.
Fabre, Jean-Henri, *Souvenirs entomologiques* [1879-1907], 3e série, Paris, Robert Laffont, t. I, 1989.
Frisch, Karl (von), *Vie et mœurs des abeilles*, traduit par André Dalcq, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Sciences », 2011 [1927].
Fusil, Casimir-Alexandre, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris, Éditions Scientifica, 1918.
Gorceix, Paul, *Maeterlinck. L'Arpenteur de l'invisible*, Wavre, Éditions Le Cri, 2005.
Jeanneret, Yves, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, 1994.
La Bruyère, Jean (de), *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, édition critique par Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 1999 [1688-1696].
La Fontaine, *Œuvres complètes, fables, contes et nouvelles*, édition établie par Jean-Pierre

Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1991.
Laserra, Annamaria, « Lois de la matière et lois de l'hérédité dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, A.M.L. éditions, éditions Labor, 2002, p. 250-263.
Leblanc, Georgette, *Souvenirs (1895-1918)*, précédés d'une introduction par Bernard Grasset, Paris, Grasset, 1931.
Le Blond-Zola, Denise, *Émile Zola raconté par sa fille*, Paris, Grasset, 2000 [1931].
Legros, G.-V., *La Vie de J.-H. Fabre naturaliste*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1913.
Lecat, Maurice, *Le Maeterlinckianisme*, Bruxelles, Librairie Castaigne, 1937.
Lefèvre Frédéric, « Une heure avec Maurice Maeterlinck », *Les Nouvelles littéraires*, 7 avril 1928.
Maeterlinck, Maurice, *Le « Cahier bleu »*, édition critique avec notes, index et bibliographie de Joanne Wieland-Burston, Editions de la Fondation Maurice Maeterlinck, 1977 [1888].
Maeterlinck, Maurice, *Trois petits drames pour marionnettes, Intérieur, Alladine et Palomides, La Mort de Tintagiles*, Bruxelles, Espace nord, 2009 [1896].
Maeterlinck, Maurice, *La Vie des abeilles*, *Œuvres*, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, André Versaille, t. 4, 2010 [1901].
Maeterlinck, Maurice, *Préface au* Théâtre *de 1901*, *Œuvres*, édition par Paul Gorceix, Bruxelles, André Versaille, t. 1, 2010.
Maeterlinck, Maurice, *Le Double jardin*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1909 [1904].
Maeterlinck, Maurice, *Les Sentiers dans la montagne*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle éditeur, 1919.
Marchal, Hugues, « L'ambassadeur révoqué : poésie scientifique et popularisation des savoirs au XIXème siècle », *Romantisme*, n°144, 2/2009, p. 25-37. En ligne : [http://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-2-page-25.htm] (consulté le 09 octobre 2015).
Marchal, Hugues, « La mosaïque et l'ellipse : remarques sur la structure des textes de vulgarisation littéraires », *in* Kazuhiro Matsuzawa et Gisèle Séginger (dir.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, PUS, 2010, p. 193-205.
Marchal, Hugues (dir.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.
Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie le Ménahèze, Paris, Editions Desjonquères, 2005.
Mouze, Létitia, « Le beau et le vrai », *Methodos*, 6/2006. En ligne : [http://methodos.revues.org/491] (consulté le 24 mars 2015).
Neuschäfer, Anne, « Quelques remarques à propos de Maurice Maeterlinck : *La Vie des abeilles* », *in* Marc Quaghebeur (dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, A.M.L. éditions, éditions Labor, 2002, p. 240-249.
Novalis, *Fragments précédé de Les Disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, suivi de « introduction à la poétique symboliste » par Paul Gorceix, Paris, José Corti, 1992 [1895].
Pascal, Blaise, *Pensées*, édition établie d'après la Copie de référence de Gilberte Pascal, Paris, Bordas, 1991.
Pasquier, Renaud, « Les Géorgiques, un manuel d'apiculture hétéroclite », *Labyrinthe*, n°40, 1/2013, p. 105-107. En ligne : [http://www.cairn.info/revue-labyrinthe-2013-1-page-105.htm] (consulté le 09 octobre 2015).
Rabaud, Étienne, *J.-H. Fabre et la science*, Paris, Étienne Chiron éditeur, 1924.
Revel, Émile, *L'Épopée des insectes*, Marseille, Imprimerie du Sémaphore, 1942.
Rostand, Jean, « Discours de M. Jean Rostand, au nom de l'Académie française, Séance d'hommage en Sorbonne, le 27 octobre 1962 », *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1964, p. 45-53.
Rykner, Arnaud, « *Le Massacre des Innocents* ou l'illusion rhétorique », *in* Marc Quaghebeur

(dir.), *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, A.M.L. éditions, éditions Labor, 2002, p. 26-40.
Starr, Christopher K., « Jean-Henri Fabre en face de la biosystématique », *Actes du Congrès Jean-Henri Fabre. Anniversaire du Jubilé (1910-1985)*, Paris, Le Léopard d'or, 1985, p. 75-113.
Vandenborre, Katia, « Analyse comparative de la féerie chez Maeterlinck et Wyspiański. *La Noce* face au premier théâtre de Maeterlinck », *TRANS-*, 8/2009. En ligne : [http://trans.revues.org/348#bodyftn29] (consulté le 29 octobre 2015).
Viegnes, Michel, « Le Problème de l'inconnaissable dans les essais de Maeterlinck », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, t. 28, 1991, p. 67-81.
Virgile, *Géorgiques*, traduction par Jacques Delille, Paris, C. Bleuet, 1770 [29 av. J.-C.].
Virgile, *Les Géorgiques*, traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, GF-Flammarion, 1967 [29 av. J.-C.].
Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 4, 1966.

David LEDENT (Université de Liège). *Zola avant Durkheim. Lectures croisées d'Hippolyte Taine et de Claude Bernard*

Balzac (de), Honoré, Avant-propos de *La Comédie humaine* [1842], Paris, *Le Club Français du Livre*, t. XV, 1967, p. 367-383.
Bayard, Pierre, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.
Becker, Colette, « Aux sources du naturalisme zolien. 1860-1865 », *in* p. Cogny (dir.), *Le Naturalisme. Colloque de Cerisy,* Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 13-33.
Becker, Colette, « Émile Zola 1862-1867. Élaboration d'une esthétique moderne », *Romantisme*, n° 21-22, 1978, p. 117-123.
Becker, Colette, *Zola. Le Saut dans les étoiles,* Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002.
Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], Les Classiques des sciences sociales, 2003.
Bouveresse, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie,* Marseille, Agone, 2008.
Cassirer, Ernst, *La Philosophie des formes symboliques* [1923-1929], 3 vol., Paris, Minuit, 1972.
Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction* [1999], Paris, Seuil, 2001.
Comte, Auguste, *Cours de philosophie positive. Leçons 1 à 45* [1829-1837], Paris, Hermann, vol. 1, 1998.
Durkheim, Émile, *De la Division du travail social* [1893], Paris, PUF, 1998.
Durkheim, Émile, *Les Règles de la méthode sociologique* [1895]. Paris, PUF, 2007.
Durkheim, Émile, « L'empirisme rationaliste de Taine et les sciences morales » [1897], Les classiques des sciences sociales, n.d.
Fournier, Marcel, *Émile Durkheim 1858-1917,* Paris, Fayard, 2007.
Harrow, Susan, *Zola, The Body Modern. Pressures and Prospects of Representation,* London, Maney Publishing, 2010.
Ledent, David, « Peut-on parler d'une sociologie implicite du roman ? », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 9, n° 3, p. 371-386.
Lukács Georg, *La Théorie du roman* [1920], Paris, Denoël, 1968.
Michel, Jacques, « Émile Durkheim et la naissance de la science sociale dans le milieu bernardien », *in* J. Michel (dir.), *La Nécessité de Claude Bernard*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
Mitterand, Henri, *Zola et le naturalisme,* Paris, PUF, 1986.
Ripoll, Roger, « Zola et le modèle positiviste », *Romantisme*, n° 21, 1978, p. 125-135.
Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Librairie Hachette, t. I, 1863.

Zola, Émile, « Différences entre Balzac et moi » [1869], *La Fabrique des Rougon-Macquart*, vol. 1., Paris, Honoré Champion, 2004, p. 41-42.
Zola, Émile, « Le Roman expérimental » [1880], *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, p. 54-98.
Zola, Émile, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, t. II, Paris, Gallimard, 1961.

Genia KATZ (Université de Tel Aviv). *Quand les physiologies s'invitent dans les encyclopédies*

Anonyme, « Charenton-Le-Pont », *in Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle français, historique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1876, 15 volumes et 2 volumes de suppléments, 1877 et 1890, (tome III), p. 982-983.
Anonyme, « Détention », *in Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle français, historique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 15 volumes, 1866-1876, et 2 volumes de suppléments, 1877 et 1890, (tome VI), p. 615-617.
Anonyme, « Prison », *in Grand Dictionnaire universel du XIXème siècle français, historique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1866-1876, 15 volumes et 2 volumes de suppléments, 1877 et 1890, (tome XIII), p. 169-183.
Amossy, Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London/New York, Verso, 1997.
Carnot, H., Schnitzler, J. H., « Prison », *in Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts ; avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants; par une société de savans, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers*, Paris, Librairie de Treuttel et Würtz, 22 tomes, (t. XX, première partie), 1833-1844, p. 164-171.
Chabrol E. de (auteur d'une partie de l'entrée), « Prison », *in* M. W. Duckett (dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture. Inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous par une société de savants et de gens de lettres*, Paris, Lévy frères, 16 volumes (tome XV), 1853-1858, p. 93-94.
Dufour, Émile, « Le défenseur officieux », *in Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. II sur Paris), p. 347-352.
La Bédollière, Émile de, « Le Limousin », *in Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. II sur la Province), p. 241-258.
La Bédollière, Émile de, « Le Normand », *in Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. II sur la Province), p. 121-184.
La Rivallière Frauendorff, comte de, « Le diplomate », *in Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. IV sur Paris), p. 335-344.
Lauster, Martina, *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies. 1830-1850*, Houndmills Basingstoke Hampshire/New York, Palgrave Macmillan, 2007.
Le Men, Ségolène, « Peints par eux-mêmes… », *in Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIXème siècle*, Catalogue rédigé et établi par Ségolène Le Men, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 4-46.
Legoyt, Alfred, « Introduction. De la population de la France », *in Les Français peints par eux-*

mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. V sur Paris), p. I-LXXX.
Lhéritier, Andrée, « Les Physiologies », *Études de Presse*, vol. 9, n° 17, 1957, p. 1-58.
Lyon-Caen, Judith, « Saisir, décrire, déchiffrer : les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet », *Revue historique*, vol. 2, n° 630, 2004, p. 303-331.
Moreau-Christophe, « Les détenus », *in Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. IV sur Paris), p. 1-96.
Pichois, Claude, « Le succès des "physiologies" », *Études de presse*, Nouvelle série, 4e trimestre, vol. 9, n° 17, 1957, p. 59-66.
Preiss, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIXème siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1999.
Raichvarg, Daniel, *Savants et Ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Seuil, 1991.
Regnault, Élias, « L'Homme de lettres », *in Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. III), p. 220-232.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1839, t. XIX, p. 675-691.
Sieburth, Richard, « Une idéologie du lisible : le phénomène des "Physiologies" », *Romantisme*, vol. 15, n° 47, 1985, p. 39-60.
Stiénon, Valérie, *La Littérature des physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
Timon, « La Cour d'Assises », *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Léon Curmer, 9 volumes, 1840-1842 (vol. I), p. 65-74.

Lola KHEYAR STIBLER (Université Sorbonne Nouvelle). *Sciences psychologiques et style : la valeur heuristique de la métaphore dans De l'intelligence (1870) d'Hippolyte Taine*

Bergson, Henri, *Matière et Mémoire* [1896], Paris, Flammarion, 2012.
Bernard, Claude, *Introduction à la médecine expérimentale* [1865], Paris, Pierre Belfond, 1966.
Bordas, Éric, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
Bourget, Paul, préface à Hippolyte Taine, *Étienne Mayran* [1861], Paris, Maren Sell, 1991.
Combe, Dominique, « "Comment doivent écrire les philosophes ?" L'imaginaire du style philosophique national en langue française », colloque « L'écriture de la philosophie », 24-25 mai 2012, université Paris-Est Créteil/ École Normale Supérieure, Paris, à paraître.
Hobson, Marian, « Du *Theatrum Mundi* au *Theatrum Mentis* », *Revue des Sciences humaines*, no 167, juillet-septembre 1977, p. 379-394.
Hume, David, *Traité de la nature humaine. Essai pour introduire la méthode expérimentale dans les sujets moraux* [1739-1740], trad. André Leroy, Paris, Aubier, 1946.
Jouffroy, Théodore, *Mélanges philosophiques* [1833], Paris, Hachette, 1901.
Locke, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* [1690], trad. Pierre Coste, Paris, Vrin, 1972.
Ribot, Théodule, « La psychologie physiologique en Allemagne. M. W. Wundt », *Revue scientifique de la France et de l'étranger*, 2e série, no 22, 27 nov. 1875.
Rivarol, Antoine, *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784), Paris, Manucius, 2013.
Taine, Hippolyte, *Les Philosophes français du XIXème siècle* [1857], Genève, Slatkine, 1979.
Taine, Hippolyte, « Études de psychologie. II. Théodule Ribot, Bain, Herbert Spencer », *Journal des débats,* 4 mars 1874, *Derniers essais de critique et d'histoire* [1894], Paris, Hachette, 1903.
Taine, Hippolyte, *De l'intelligence* [1870], Paris, Hachette, 2 vol., 1892.

Marine RIGUET (Université Paris-Sorbonne). *L'impact de la physiologie dans la critique littéraire de la fin du XIXème siècle : l'exemple de Claude Bernard*

Ouvrages principaux de Claude Bernard

Leçons de physiologie expérimentale appliquée à la médecine, faites au Collège de France, Paris, J.-B. Baillière et fils, 2 tomes, 1855-1856.
Leçons sur les effets des substances toxiques et médicamenteuses, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1856.
Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1865.
Leçons sur les phénomènes de la vie communs aux animaux et aux végétaux, Paris, J.-B. Baillière et fils, 2 tomes, 1878-1879.
« Étude sur la physiologie du cœur », *Revue des Deux Mondes*, mars 1865, 2e série, t. LVI.
« Du progrès dans les sciences physiologiques », *Revue des Deux Mondes*, avril 1865, 2e série, t. LVIII.
« Des fonctions du cerveau », *Revue des Deux Mondes*, mars 1872, 2e série, t. LXXXVIII.
« Définition de la vie, les théories anciennes et la science moderne », *Revue des Deux Mondes*, mai 1875, 3e série, t. IX.

Sources citées dans cet article

Bourget, Paul, *Pages de critique et de doctrine*, Paris, Plon, 1912.
Brunetière, Ferdinand, « Le roman expérimental », *Revue des Deux Mondes*, 1880, t. XXXVII.
Brunetière, Ferdinand, « La banqueroute du naturalisme », *Revue des Deux Mondes*, 1887, t. LXXXIII.
Brunetière, Ferdinand, *Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1897.
Comte, Auguste, *Cours de philosophie positive*, Paris, Bachelier, *t.* III, 1838.
Deschanel, Émile, *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, Paris, Hachette et Cie, 1864.
Du Bos, Charles, *Approximations*, Paris, Plon, 1922.
Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Conard, 1926-1933, 9 vol. / ou 1926-1954, 13 vol. (les quatre derniers étant un Supplément)
France, Anatole, *La Vie littéraire*, 2e série, Paris, Calmann-Lévy, 1890.
Goncourt, Jules de, *Journal*, Paris, Flammarion, t. II, 1959.
Janet, Paul, *Les Problèmes du XIXème siècle. La politique, la littérature, la science, la philosophie, la religion*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.
Lanson, Gustave, *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
Nisard, Désiré, *Ægri somnia. Pensées et caractères*, Paris, Calmann-Lévy, 1889.
Renan, Ernest, « Discours de réception à l'Académie française », 3 avril 1879, *in Discours et conférences*, Paris, Calmann-Lévy, 1887.
Renard, Georges, *Les Princes de la jeune critique : Jules Lemaître, Ferdinand Brunetière, Anatole France, Louis Ganderax, Paul Bourget*, Paris, Librairie de la « Nouvelle Revue », 1890.
Robin, Charles, et Verdeil, François, *Traité de chimie anatomique et physiologique, normale et pathologique*, Paris, J.-B. Baillière, t. I, 1853.
Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1863.
Taine, Hippolyte, *Taine, sa vie et sa correspondance. Le critique et le philosophie, 1853-1870*, t. II, Paris, Hachette, 1904.
Zola, Émile, *Le Roman expérimental,* Paris, Charpentier, 1881.

Essais consultés

Berg, Robert John, *La Querelle des critiques en France à la fin du XIXEME siècle*, Paris, Peter Lang, 1990.
Cabanès, Jean-Louis, *Critique et Théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, 2005.
Canguilhem, Georges, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1990 [1968].
Debray-Ritzen, Pierre, *Claude Bernard ou Un nouvel état de l'humaine raison*, Paris, Albin Michel, 1992.
Debré, Robert, « Ernest Renan et Claude Bernard », *Revue des Deux Mondes*, janvier 1977.
Duschesneau, Francois, Kupiec, Jean-Jacques et Morange, Michel (dir.), *Claude Bernard. La méthode de la physiologie*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2013.
Halpern, Bernard, « Concepts philosophiques de Claude Bernard d'après l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, t. XIX, n° 2, 1966, p. 97-114.
Michel, Jacques, « Émile Durkheim et la naissance de la science sociale dans le milieu bernardien », *in La Nécessité de Claude Bernard*, sous la direction de Jacques Michel, Méridiens-Klincksieck, 1991.
Nordmann, Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, 1992.
Nordmann, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIXEME siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.
Petit, Annie, « D'Auguste Comte à Claude Bernard, un positivisme déplacé », *Romantisme*, 1978, n° 21-22, p. 45-62.
Pichot, André, *Histoire de la notion de vie*, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.
Prochiantz, Alain, *Claude Bernard. La révolution physiologique*, Paris, PUF, 2013.
Schiller, Joseph, *Claude Bernard et les Problèmes scientifiques de son temps*, Éditions du Cèdre, 1967.
Spitzer, Léo, « Milieu et ambiance », *Conférence*, n° 24, 2007.
Stengers, Isabelle (dir.), *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, Paris, Seuil, 1987.

Notices biographiques

Directeurs d'ouvrage :

Elsa Courant est doctorante en cotutelle internationale entre l'École Normale Supérieure et l'Université de Bâle sous la direction d'Isabelle Pantin et d'Hugues Marchal. Le titre de sa thèse est « Poésie et cosmologie dans la deuxième moitié du XIXème siècle. Nouvelle mythologie de la nuit à l'ère du positivisme ». Ses travaux portent sur le croisement de la littérature et de la science de l'univers à une époque de renouvellement des disciplines scientifiques et des formes poétiques, sur un corpus couvrant une large période.

Articles
« L'astronomie entre littérature et science : pour en finir avec le clair de lune », Colloque du collectif Transition : « Littéraires : de quoi sommes-nous les spécialistes » (Paris III). *À paraître.*
« S'approprier le ciel au XIXème siècle. À propos du dossier "L'Astronomie" de la revue *Romantisme* , n° 166, 2014/04 », disponible en ligne sur <http://humanites-spatiales.fr/sapproprier-le-ciel-au-XIXème-siecle/>.
« 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.), *Romantismes et croyances. Actes de la journée d'étude de l'École Normale Supérieure de Lyon, 12 mars 2015*, Paris, Eurédit, 2016.
« Les fictions de l'avenir chez Camille Flammarion », Actes du congrès de la SERD « Le XIXème siècle face au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIXème siècle », du 19 au 22 janvier 2016. *À paraître*.
« "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* (RHLF), 2016/4, vol. 116, p. 869-892.
« Astronomie et mesure du temps chez Camille Flammarion : de l'infini au temps relatif », *Romantisme*, 2016/4, vol. 74, p. 40-49.

Direction d'ouvrage
Pastiches et parodies, Elsa Courant (dir.), Paris, Éditions de la rue d'Ulm, 2016.

Romain Enriquez est docteur en littérature française. Sa thèse, soutenue à l'université Paris-Sorbonne sous la direction de Bertrand Marchal, porte sur l'invention littéraire de l'inconscient dans le récit (contes, nouvelles, romans) de la seconde moitié du XIXème siècle et s'intéresse à la façon dont la littérature interroge mais aussi produit un savoir concurrent ou alternatif à celui des sciences de l'époque (médecine, psychologie, physiologie, biologie, sociologie). Il est l'auteur de plusieurs articles sur ces questions (médecine rétrospective, psychologie des foules, criminologie…) – dans un large corpus de récits du XIXème siècle (Daudet, Huysmans, Mirbeau, Villiers de l'Isle-Adam, Zola…) – ainsi que d'éditions vulgarisées de Freud et Schopenhauer.

Articles
« L'hypnose entre psychologie expérimentale et récit expérimental », in *Le Réel invisible. Le magnétisme dans la littérature (1780-1914)*, à paraître.
« *Emma* de Boucher de Perthes : analyse et représentation d'une femme criminelle par un scientifique », in *L'Acte inqualifiable ou le meurtre au féminin*, Bruxelles, Peter Lang, 2016.
« Un roman d'histoire socio-médicale sur l'hystérie : *L'Évangéliste* d'Alphonse Daudet », *Le Petit Chose*, n° 105, 2016.
« L'invention de l'inconscient par la ponctuation dans le récit (1850-1900) », *Littératures*,

n° 72, 2015. http://journals.openedition.org/litteratures/372
« L'invention de la "séance" de psychanalyse par le récit de fiction (1830-1890) », Atelier de la SERD « Littérature et psychanalyse », Université Paris-VII-Diderot, 2015. http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/EnriquezInventionSeance.pdf
« Remy de Gourmont et les deux inconscients », *Nouvelle imprimerie gourmontienne*, n° 4, 2013.
« "L'Incomprise" de Villiers de l'Isle-Adam, ou comment la fiction devient une science humaine », *Tropics*, n° 1, 2013.

Auteurs (dans l'ordre de publication) :

Yohann Ringuede est agrégé de lettres modernes et doctorant contractuel en littérature française du XIXème siècle à l'université Paris-Est-Marne-la-Vallée. Il prépare depuis 2013 une thèse en cotutelle avec l'université de Bâle sous la direction de Gisèle Séginger (UPEM) et Hugues Marchal (Bâle), intitulée « La science mise en poème, écriture poétique des savoirs en un siècle positiviste (1850-1901) ». Il est membre du laboratoire LISAA-EA4120 et du projet ANR/DFG *Biolographes, création littéraire et savoirs biologiques au dix-neuvième siècle*, coordonné par Gisèle Séginger (Université de Marne-la-Vallée) et Thomas Klinkert (Université de Freibourg).
À paraître :
« "Voir Neptune au bout de sa plume", Flammarion et la constitution de l'algèbre comme nouvel instrument d'optique », article pour le numéro en préparation de la revue *Arts et savoirs* intitulé *Savoir voir* dirigé par Juliette Azoulai.
« Se souvenir des antédiluviens : crise du sujet lyrique et modernité poétique. Le dinosaure dans la poésie de la seconde moitié du XIXème siècle », colloque international *Dinomaniaques !*, organisé par l'Institut de recherche en Langues et Littératures Européennes (ILLE), Université de Haute-Alsace (F-Mulhouse), une publication en ligne est prévue dans la revue en ligne *Pop-en-stock*.
« Des vers amoureux des étoiles, le rôle de l'astronomie dans les vers de Louis Bouilhet », journée d'étude sur Louis Bouilhet organisée par l'Association des amis de Flaubert et Maupassant, Hôtel des Sociétés savantes, Rouen, publication prévue dans le Bulletin 2016 de la Société.
« Évolutionnisme et successivité dans *Antédiluviana, poème géologique* d'Ernest Cotty (1876) », colloque international *Temps biologique et temps historique*, Université Paris-Est Marne-la-Vallée et Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris, traduction en anglais et publication des actes (Gisèle Séginger et Niklas Bender) en cours chez Palgrave Macmillan.
« "Et cherchant du passé les chemins inconnus", la poésie positiviste des origines et le traitement fictionnel du savoir », colloque international *La science en fiction*, Maison des Sciences de l'Homme, Clermont-Ferrand, publication des actes en cours.

Thibaud Martinetti, doctorant sous la direction d'Hugues Marchal à l'Université de Bâle, participe actuellement au projet FNS – Sinergia « Poétique et esthétique de l'étonnement » (http://www.staunen-projekt.com). Son projet de thèse porte sur la poétique scientifique de l'insecte dans la littérature française des XIXème et XXème siècles.

David Ledent est docteur en sociologie de l'université de Caen (2007) et docteur en études françaises (2012) de *Mary Immaculate College* à l'université de Limerick (Irlande), et chercheur postdoctoral (Marie Curie COFUND) en sociologie de la littérature à l'université de Liège. Ses domaines de spécialisation concernent la sociologie des arts et de la culture d'une part, l'épistémologie des science sociales d'autre part.

Genia Katz est doctorante en Études Françaises à l'Université de Tel-Aviv en Israël. Elle

prépare une thèse sur les « Interférences entre encyclopédies et physiologies : le cas révélateur des *Français peints par eux-mêmes* ». Elle est l'auteur d'un certain nombre de notices des Bibliographies Annotées du site de ADARR (Analyse du discours, argumentation & rhétorique), dans la rubrique « Genres de Discours », et d'un compte-rendu de l'ouvrage *Le Dictionnaire détourné. Socio-logiques du genre au second degré* par Denis Saint-Amand, publié dans les *Cahiers de la Société bibliographique du Canada* (Automne 2014, vol. 52, nº2, p. 479-482).

Lola KHEYAR STIBLER est docteure en stylistique, agrégée de lettres modernes. La thèse qu'elle a soutenue en 2014, sous la direction de Dominique Combe, à la Sorbonne Nouvelle, met en relation le discours scientifique, psychologique et critique des années 1880 avec un corpus de six romans, et s'intitule « L'encrier de cristal. Style et psychologie dans le roman français vers 1880 ». Ses travaux ont récemment porté sur l'amplification descriptive dans *La Fortune des Rougon* de Zola, sur l'écriture du ravissement dans *Sœur Philomène*, *Germinie Lacerteux et Madame Gervaisais* des frères Goncourt, ainsi que sur la métastylistique de l'énonciation dans *La Comédie humaine* de Balzac.

Marine RIGUET, doctorante à Paris-Sorbonne, prépare une thèse interdisciplinaire, intitulée « La littérature laboratoire (1850-1914) : du modèle scientifique à la reconquête de l'objet littéraire ». Dans ce cadre, elle participe plus largement au projet du Labex OBVIL, qui concilie recherche littéraire et outils informatiques dans le domaine des Humanités numériques. Parmi ses publications figurent :
- « Pour une histoire naturelle de la littérature », *in La Littérature et la Vie,* collectif sous la direction de Christophe Ippolito, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- « L'œuvre jouvienne : le défi d'une mise en forme de l'informe », mars 2015, [en ligne] http://www.pierrejeanjouve.org/Jouve-Jeunes_chercheurs/Jouve-Jeunes_chercheurs-Marine_Riguet.html