

Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique

Gisèle Séginger

Ami de Flaubert, Louis Bouilhet partageait quelques-unes de ses idées esthétiques, en particulier sa conception de l'art pour l'art, de l'impersonnalité de l'écrivain. Hostiles à l'implication du Moi, des sentiments et des opinions dans la littérature, les deux écrivains considéraient la science comme un modèle esthétique à opposer au romantisme. « La littérature prendra de plus en plus les allures de la science », disait Flaubert (lettre à L. Colet, 6 avril 1853). Si, en 1854, Louis Bouilhet dédie à son ami le poème *Les Fossiles* plutôt qu'un autre poème, c'est sans doute parce que les deux écrivains partagent le même attrait pour les sciences naturelles. Flaubert n'a encore rien publié mais il a déjà écrit une longue *Tentation de saint Antoine* qu'il a lue à Louis Bouilhet et Maxime Du Camp en 1849, avant son départ pour l'Orient avec ce dernier : cette œuvre touffue, qui décontenança ses amis, comportait en son centre une vision euphorique des animaux fantastiques, seul moment où le saint torturé par les tentations trouvait un peu de bonheur dans le désir de s'identifier à la matière. Mais cette première version s'achevait par contre sur le triomphe de la mort, la disparition de toutes les religions, et le ricanement du Diable qui promettait de revenir. *La Tentation de saint Antoine* de 1874 – seule version publiée du vivant de l'auteur – est bien différente. L'épisode des animaux est déplacé à la fin, et l'œuvre se termine sur une vision mouvementée de formes fantastiques puis de formes naturelles, qui se métamorphosent jusqu'à l'épiphanie de la vie naissante. Devant la vision de l'Origine, saint Antoine retrouve alors sa sérénité. Entre les deux *Tentations*, Louis Bouilhet a écrit son poème *Les Fossiles*, un hymne lyrique à la force de vie. Enfin, bien au-delà de la mort de Louis Bouilhet en 1869, *Bouvard et Pécuchet* revient une dernière fois sur la création du monde et la question de l'origine. Au milieu du jeu de massacre des savoirs, seules les sciences naturelles semblent préserver la part du rêve. J'aborderai ces textes pour montrer d'une part que des relations intertextuelles en double sens contribuent à leur genèse et d'autre part qu'une nouvelle forme de poésie s'élabore grâce à l'intertexte scientifique. Toutefois cette poésie n'a pas pour objectif de devenir elle-même scientifique : elle vise

une nouvelle forme de lyrisme (en prose comme en vers), compatible avec une vision impersonnelle du monde.

En 1852, tandis qu'il rédige péniblement *Madame Bovary*, Flaubert regrette les temps heureux de la première *Tentation de saint Antoine* et de son écriture facile : « Prenant un sujet où j'étais entièrement libre comme lyrisme, mouvements, désordonnements, je me trouvais alors bien dans ma nature et je n'avais qu'à aller. Jamais je ne retrouverai des éperdements de style comme je m'en suis donné là pendant dix-huit grands mois. » (à Louise Colet, 16 janvier 1852¹). Et dans la même lettre, il évoque ses deux postulations : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut [...] ». En 1853, il dit le plaisir que lui procure l'« état lyrique » : c'est être emporté par l'art et rouler « dans la houle intellectuelle », ballotté « à tous les grands vents apolloniques », et il ajoute : « C'est bien, c'est bien, c'est bon. Nous ne valons quelque chose que parce que Dieu souffle en nous » (à Louise Colet, 27 février). Le lyrisme n'est ni le propre d'une poésie versifiée, ni strictement lié à une énonciation à la première personne ou à des confidences personnelles. Bien au contraire, le lyrisme flaubertien semble se définir comme un arrachement à soi, comme une force d'*impersonnalisation*, d'où la métaphore – dont nous aurons à nous souvenir – de la houle, et l'évocation du souffle de Dieu, image traditionnelle de l'inspiration transcendante mais qui ne doit pas être prise ici au pied de la lettre. Elle désigne plutôt le mouvement par lequel le « Je » s'arrache à lui-même. La poésie et le lyrisme flaubertiens se définissent par l'élan d'un style, par la puissance d'évocation, par la position de l'aigle au-dessus des petites gens du monde. Tel que Flaubert le conçoit, le lyrisme dépasse l'étroitesse des sentiments personnels, contrairement au lyrisme romantique – un lyrisme du cœur et du sentiment – que Flaubert réprouve, en particulier chez Lamartine². Or, dès la fin des années 1840, à un moment où apparaissent dans ses lettres les premières critiques contre le romantisme et sa fausse poésie, Flaubert fait l'essai d'un nouveau lyrisme dans *La Tentation de saint Antoine*. Au milieu des terribles souffrances de saint Antoine, assailli par les tentations, un moment de bonheur, le seul, tranche sur le reste de l'œuvre. Flaubert n'hésite pas à retravailler l'iconographie traditionnelle des monstres diaboliques pour construire un épisode qui, après l'apparition d'un certain nombre de monstres fantastiques, dérive, à partir de

¹ Par contre à propos de *Madame Bovary*, il écrit : « Nul lyrisme [...] Ce sera triste à lire ; il y aura des choses atroces de misères et de fétidité. » (à Louise Colet, 1^{er} février 1852). Je cite la Correspondance dans l'édition de Jean Bruneau et Yvan Leclerc pour le dernier volume, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 vols. et un index.

² Voir par exemple les lettres à Louise Colet du 6 avril 1853 et du 15 janvier 1854.

la représentation des Bêtes de la mer, vers une remontée aux origines qui se distingue du reste des visions épouvantables. Elle aboutit au tableau d'une nature en genèse dont la poésie tient à la force plastique qui s'y déploie. Les paléontologues – tel Cuvier – trouvaient dans les couches inférieures de la terre les fossiles étranges d'animaux disparus. Flaubert semble redonner vie à toute une faune et une flore d'une autre époque, d'un temps où l'univers actuel n'était pas encore achevé mais en pleine formation. La vision des Bêtes se termine sur un mouvement confus de formes hybrides dont le polypier est emblématique. Flaubert raconte – car il s'agit d'un moment narratif qui tranche aussi par rapport aux dialogues de l'œuvre – le dynamisme débridé de la vie qui se confond avec la mort :

[...] il y en a qui accouchent, d'autres copulent ensemble, ou d'une seule bouchée s'entre-dévorent.

Tassés, pressés, étouffant par leur nombre, se multipliant à leur contact, ils grimpent les uns sur les autres. Et cela monte en pyramide faisant un tas complexe de corps divers, chacun s'agite de son mouvement propre tandis que l'ensemble remue, oscille, bruit et reluit à travers une atmosphère que raye la grêle, la neige, la pluie, la foudre, où passent des tourbillons de sable, des trombes de vent, des nuages de fumée et qu'éclairent à la fois des lueurs de lune, des rayons de soleil, des crépuscules verdâtres³.

Mais en 1849, Flaubert n'avait pas encore fait de grandes lectures dans le domaine des sciences naturelles auxquelles il fera référence dans la Correspondance surtout à partir des années 1850. L'intertexte est donc moins scientifique que philosophique. Flaubert a lu Sade et ce passage de *La Nouvelle Justine* qui théorise le matérialisme et l'évoque par un mouvement que reprendra *La Tentation* : « tous les animaux, toutes les plantes croissant, se nourrissant, se détruisant, se reproduisant par les mêmes moyens, ne recevant jamais une mort réelle, mais une simple variation dans ce qui les modifie, [...] peuvent, au gré de l'être qui veut les mouvoir, changer mille et mille fois dans un jour, sans qu'aucune loi de la nature en soit un instant affectée [...] »⁴. Flaubert – que Bouilhet appelait volontiers « vieux sectateur de Sade⁵ » – retravaille poétiquement le modèle sadien du dynamisme matérialiste : il crée des effets rythmiques et phoniques (grâce aux énumérations et aux cadences majeures, importantes pour l'élan lyrique) et il donne aussi une puissance visuelle au tableau par les images de la pyramide en mouvement et des tourbillons. Les formes disparaissent dans la puissance cyclonique de la

³ *Œuvres de Flaubert*, présentation de Bernard Masson, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 442. En italique dans le texte.

⁴ Sade, *La Nouvelle Justine*, Paris, éd. Gilbert Lely, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1978, t. I, p. 149.

⁵ Lettre du 30 juillet 1859 ; *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. Maria Luisa Capello, Paris, CNRS éditions, 1996, p. 210.

matière. Dans ce passage, on trouve déjà à l'œuvre l'un des grands principes de la poésie telle que l'entend Flaubert : l'impersonnalisation, une puissance qui met en échec l'anthropocentrisme et les limites de toute subjectivité, ce qu'indique le désir d'Antoine lorsqu'il rêve de se perdre dans la matière et de s'oublier :

[...] mon âme déborde par-dessus moi.

[...] la vie me grouille au ventre [...]

[...] je voudrais vivre dans un antre, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps et me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, vibrer comme le son, briller comme le jour, me blottir sous toutes les formes, entrer dans chaque atome, circuler dans la matière, être matière moi-même pour savoir ce qu'elle pense⁶.

Le mot « atome » est caractéristique des pensées matérialistes de l'Antiquité et en particulier de Lucrèce⁷ que Flaubert a lu avec enthousiasme en 1847⁸, y découvrant comme l'essence du Beau, probablement parce qu'il était fasciné par la variété infinie des mouvements impersonnels de la matière que décrivait le poète philosophe. Dès 1849, il élabore, sous la forme d'une vision poétique, une première remontée aux origines qui dépasse la constitution des formes visibles pour atteindre l'infiniment petit : l'atome. Or ce mouvement de remontée vers l'origine des êtres et de la vie et cet intérêt pour l'infiniment petit caractérisent aussi les sciences naturelles du XIX^e siècle. Malgré des positions et des théories différentes, la nature est rentrée dans le temps et la science s'occupe désormais moins de classification à la manière de Linné que d'histoire naturelle, de généalogie des êtres, ou des révolutions du globe et successions d'époques de la nature. Dans les sciences du vivant, le développement de la biologie dès le début du siècle, et la découverte de micro-organismes – cellules, monères, infusoires – ouvrent la voie à une nouvelle forme de merveilleux. Que le merveilleux puisse se passer de Dieu grâce à la science, c'est l'un des leitmotifs du siècle. Rien d'étonnant donc à ce que la littérature y puise largement.

Bien que le matérialisme flaubertien de 1849 soit dans l'ensemble davantage redevable au dynamisme matérialiste et mécaniste de Sade qu'aux scientifiques du XIX^e siècle, il faut cependant remarquer que dans *La Tentation*, avant le tourbillonnement général, Flaubert fait apparaître en dernière position le groupe des « Bêtes de la mer ». Dans leurs propos résonne brièvement l'idée

⁶ *La Tentation de saint Antoine, op. cit.*, p. 442.

⁷ *De la nature des choses*, Livre premier, paragraphes 265-328.

⁸ « Je lis maintenant du Théocrite et du Lucrèce. Je commence à les comprendre. – Quels artistes que ces anciens ! [...] C'est là qu'il faut vivre, c'est là qu'il faut aller. – Dans la région du soleil, au pays du Beau. » (lettre à Louise Colet du 2 février 1847).

de Cuvier⁹ selon laquelle la mer, plus ou moins invasive selon les périodes, redessine les contours de la terre : « Le galet seul sait notre âge, et dans nos migrations, quand nous remontons en haut, nous trouvons que les continents ont changé de figure.¹⁰ » Mais il est possible que l'idée provienne simplement d'une vulgate aux contours assez indéfinis. Par contre, tandis que Flaubert écrit *Madame Bovary* en dénigrant le lyrisme personnel et les défaillances esthétiques du romantisme, et en réfléchissant aussi sur le rapport entre la prose et la poésie, sur ce que doit être le style, des références aux sciences naturelles et à leur impersonnalité apparaissent dans la Correspondance. C'est un moment où la question du lyrisme se pose dans une série de lettres et où Flaubert insiste sur sa conception d'un lyrisme paradoxalement impersonnel. Or c'est un effet de puissance et de vie qui caractérise le lyrisme tel qu'il l'entend alors, et il ressemble à la force de vie qui animera ses tableaux d'histoire naturelle dans les œuvres suivantes et ceux de Bouilhet :

Les chevaux et les styles de race ont du sang plein les veines, et on le voit battre sous la peau et les mots, depuis l'oreille jusqu'au sabot. La vie ! la vie ! bander ! tout est là ! C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie. [...] Aussi, comme les grands maîtres sont excessifs ! Ils vont jusqu'à la dernière limite de l'idée. [...] Je crois que le plus grand caractère du génie est, avant tout, la force. » (à Louise Colet, 15 juillet 1853)

Glissant d'un terme à l'autre – lyrisme, poésie, génie – Flaubert ébauche une conception du lyrisme et de la poésie indépendante de règles précises, de poétiques pré-élaborées, indépendante aussi des genres et des arts mêmes, puisque, dans la même lettre, il donne pêle-mêle les exemples de Shakespeare, Michel-Ange et d'un roman de Hugo (*Notre-Dame de Paris*).

Dans les mêmes années, contre la morale et la religion et plus largement contre toutes les idées préconçues et la volonté de conclure qui se manifeste dans ce qu'il appelle la « littérature probante » (à L. Colet, 27 mars 1852), il défend une conception de la *littérature exposante* dont le modèle est emprunté à la science. Or, réfléchissant sur les difficultés de la littérature de son temps et le manque de formes adéquates à l'élargissement du champ de la pensée, il voit dans le poème de son ami Louis Bouilhet une tentative prometteuse :

[...] je crois *Les Fossiles* de B[ouilhet] une chose très forte. Il marche dans les voies de la poésie de l'avenir. La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout *exposante*, ce qui ne veut pas dire didactique. Il faut faire des tableaux,

⁹ *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal* (1822).

¹⁰ *La Tentation de saint Antoine* (1849), *op. cit.*, p. 441.

montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessous et le dessus. (à L. Colet, 6 avril 1853)

Faire des tableaux : contre la discursivité et le goût des idées arrêtées¹¹, Flaubert insiste sur le pouvoir visuel de la littérature dont l'objectif est de « faire rêver » le lecteur (lettre à Louise Colet, 26 août 1853). Même lorsqu'elle brasse des idées et des théories – et ce sera souvent le cas dans ses œuvres – l'objectif assignée à la littérature n'est donc pas le savoir. Or, l'œuvre poétique selon Flaubert, c'est justement celle qui, par son dispositif textuel, met en échec la volonté de savoir au profit du rêve. La poésie doit créer un *effet d'infini*, l'illusion d'une impersonnalité, comme si l'œuvre n'avait pas eu d'auteur. Ainsi ressemble-t-elle à la nature, telle que la présentent les sciences naturelles de l'époque qui la replacent dans la très longue histoire des millénaires, en remontant jusqu'aux temps antérieurs à l'histoire humaine. Dans les années 1850, Flaubert trouve le modèle d'une nouvelle idée du Beau dans les sciences naturelles, parce qu'elles démentent l'anthropocentrisme et remettent l'homme à sa place contrairement à la religion. Elles ont ce sens de l'infini qui est pour lui l'une des caractéristiques de la poésie par-delà tous les genres : « C'est là ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et qu'elle immensité pour la pensée ! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles » (à L. Colet, 31 mars 1853). Lorsque Flaubert écrit « Plus il ira, plus l'Art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base » (à L. Colet, 24 avril 1852), il ne faut donc surtout pas comprendre que l'art ou la littérature doivent défendre des théories scientifiques. Il a été clair sur ce point dans la lettre – déjà citée – du 6 avril 1853 sur la littérature de l'avenir : exposante ne signifie pas didactique. De même qu'il distingue les religions au pluriel de la Religion au singulier (c'est-à-dire du sentiment religieux qu'il définit comme une aspiration sans objet¹²), il distingue aussi les sciences qui élaborent des théories particulières, et dont son dernier roman – *Bouvard et Pécuchet* – mesurera les limites, de la science au singulier qui est une approche du monde, un esprit d'indépendance, un positionnement de surplomb par rapport aux discours et aux théories particulières. La science ne fournit pas à Flaubert de nouvelles croyances mais quelques principes esthétiques et une forme, le tableau, dont le nom indique bien tout ce qui rattache la poésie à une manière de voir plus qu'à une pensée ou à un savoir. Cette forme est importante dans la construction d'œuvres comme *La Tentation* ou *Bouvard et Pécuchet* dont la

¹¹ La « bêtise consiste à vouloir conclure. [...] Contentons-nous du tableau, c'est ainsi, bon ! » (lettre à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850).

¹² Voir la lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 30 mars 1857.

progression se fait par succession de plans, de même que dans le poème de Louis Bouilhet, peut-être parce que la continuité semblait aux deux écrivains trop compromise avec les notions de causalité et de conclusion.

Louis Bouilhet partageait tellement les principes esthétiques de Flaubert que celui-ci, qui avait toujours refusé d'écrire des préfaces pour ses propres œuvres et de rendre publics ses principes, écrivit après la mort de son ami (en 1869) une préface aux *Dernières chansons* en lui attribuant des éléments de sa propre esthétique. Et tandis que dans les années 1850 Flaubert théorise une nouvelle idée de la littérature et une conception plus large de la poésie en préparant la première œuvre qu'il publiera, *Madame Bovary*, Louis Bouilhet écrit et publie *Les Fossiles*. Le titre renvoie bien aux sciences naturelles, à une époque particulière de leur développement avec Cuvier et la paléontologie qui place au centre de ses investigations les fossiles. Dans son *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, le naturaliste écrivait : « [...] c'est aux fossiles seuls qu'est due la naissance de la théorie de la terre ; [...] sans eux, l'on n'aurait peut-être jamais songé qu'il y ait eu dans la formation du globe des époques successives [...] »¹³. Toutefois, il n'est pas possible de réduire le mot « fossile » au statut de terme scientifique lié à une théorie moderne comme celle de Cuvier puisqu'il était déjà employé dans l'Antiquité, par Plin en particulier (*Histoire naturelle*). L'une des caractéristiques du poème de Louis Bouilhet est d'ailleurs l'absence de termes techniques, non à cause d'un classicisme mal liquidé mais pour des raisons qui tiennent à sa conception de la poésie : exposante, elle s'élabore bien grâce à une intertextualité scientifique, mais sa poétique et son lyrisme font obstacle à l'intégration d'un savoir en tant que tel, c'est-à-dire en tant que théorie relevant d'une finalité qui appartient à l'ordre de la connaissance. Le poème *Les Fossiles* ne rend compte d'aucune vérité scientifique. Louis Bouilhet trouve chez Cuvier une poétique dans sa conception historique de l'histoire naturelle qui ouvre la perspective et réduit les proportions de l'histoire humaine, offrant à ses lecteurs le vertige de l'infini : « Ce qui est certain – écrivait Cuvier – c'est que nous sommes maintenant au milieu d'une quatrième succession d'animaux terrestres, et qu'après l'âge des reptiles, après celui des paléonthériums, après celui des mammoths et des mastodontes et des mégathériums, est venu l'âge où l'espèce humaine, aidée de quelques animaux domestiques, domine et féconde paisiblement la terre »¹⁴. Par rapport au *Discours sur les révolutions à la surface du globe* et aux quatre âges définis par Cuvier, Bouilhet ouvre encore davantage la perspective et construit un poème en six parties qui s'achève même au-delà de l'homme sur un futur dont il sera exclu. Dans l'histoire de la

¹³ Paris, G. Dufour et E.-D. d'Ogagne, 1825, p. 58.

¹⁴ *Ibid.*, p. 353.

nature il intègre l'histoire de l'humanité, rejetant ainsi l'anthropocentrisme des sciences naturelles qui, avant Darwin, maintenaient à part la place de l'homme. Cuvier se gardait bien d'évoquer l'origine de l'homme. Or, dans la cinquième partie du poème de Bouilhet, l'homme, « germe fatal » (V, p. 216)¹⁵, sort de la mer tout comme le monstre inconnu de la seconde partie, le lézard à tête de serpent, et sa naissance n'est guère prestigieuse : elle est même moins euphorique que celle de la « joyeuse bête au gros ventre vermeil » de la seconde partie qui « roule dans l'onde » et « baille au soleil » (II, p. 207)¹⁶. L'homme, au contraire, se traîne misérable, la faim au ventre, puis l'histoire des siècles n'est qu'une longue liste d'aberrations (il se fait des dieux à son image), d'ivresses, de violences. Dans ce poème, le moment le plus heureux est une époque du monde où l'homme est absent. Les animaux vivent paisiblement et l'évocation s'achève sur les amours de deux modestes oiseaux.

L'histoire humaine ne constitue que l'une des époques du monde, pas plus longue que celle des deux oiseaux et, à la fin de la V^e partie, après avoir évoqué la vie humaine sans progrès comme un « Cercle mystérieux qui toujours recommence », le poète montre l'humanité vieillie. Il intervient – tel un nouveau prophète – pour appeler les « océans irrités », et la sixième partie achève le poème sur le rêve d'un « être nouveau » qui sera « génie » et « intelligence ». Mais si le poème frôle à plusieurs reprises l'utopie, il n'y tombe pas car *in extremis* il ouvre à nouveau la perspective en imaginant que l'être nouveau tendra à son tour les mains en vain vers la perfection et sera supplanté par d'autres êtres. Louis Bouilhet termine donc son poème par l'évocation d'un infini inachevable. Tandis que la perspective de Cuvier est résolument orientée vers les profondeurs du passé et les origines, et qu'elle se donne pour but l'explication d'une histoire, celle du poète est une rêverie sur l'infini du temps qui oublie les fossiles et la fonction scientifique qu'ils avaient dans une paléontologie soucieuse de théoriser les effets de stratification du temps. Louis Bouilhet n'écrit pas un poème didactique qui adhère à la conception d'une histoire du globe discontinue et constituée d'époques successives. La théorie de Cuvier fournit un modèle de pensée qui pouvait être opposé aux défenseurs d'une conception linéaire et progressiste du temps et d'une histoire anthropocentriste. Mais le poème de Louis Bouilhet n'ouvre pas un débat d'idées et ne défend aucune thèse. Le modèle de pensée de Cuvier – les époques successives – constitue cependant le soubassement épistémologique d'une structure de poème composé en tableaux successifs. Toutefois alors que chez Cuvier une forme de téléologie mystérieuse faisait retour dans l'hypothèse que la succession des époques allait tout de même

¹⁵ Les références dans le texte renvoient à l'édition des *Poésies* de Louis Bouilhet aux Éditions H&D, 2009.

¹⁶ Peut-être Louis Bouilhet se souvient-il d'Homère et de Chiron, le centaure ingénieux qui est né de l'Océan dans l'*Illiade*.

vers un perfectionnement des formes, dans le poème de Louis Bouilhet l'évocation de « l'immense avenir » et du vieillissement de « l'être nouveau » qui sera remplacé par le suivant évite une dérive vers le religieux : Louis Bouilhet invente une sorte de téléologie négative – « tout marche au but mystérieux » (p. 216) – dont la fonction est de préserver l'élan qui fait le propre du lyrisme. Sans conclusion, le poème s'interrompt sur cet infini du temps sans destination qui était cher à Flaubert¹⁷ et sur le renouveau perpétuel de la vie, plus forte que l'homme. L'organisation de son poème ne montre à l'œuvre dans le temps qu'une force impersonnelle et sans progrès :

Et quand tu tomberas sous le poids des années,
L'être renouvelé par l'implacable loi,
Prêt à partir lui-même au vent des destinées,
Se dressera plus fort et plus brillant que toi ! (VI, p. 227)

Loin de nous ramener vers le mystère et le religieux, l'allégorisation de la vie (lorsque le poète écrit par exemple : « J'ai vu, j'ai vu sous moi comme une mer qui passe / La vie, aux mille bonds, se rouler dans l'espace », p. 215) est une manière de mieux incarner dans le monde cette force, de lui donner une présence dans le visible. Bouilhet suit en cela Lucrèce qui invoquait Vénus et la force de l'amour comme énergie d'un univers qu'il concevait pourtant bien de manière matérialiste et sans dieux. La théorie de Cuvier sur le rôle des océans qui envahissent la terre entre deux périodes fournit l'image qui donne corps à l'allégorie poétique¹⁸.

Tandis que Cuvier s'abstenait d'imaginer l'origine pour éviter une confrontation directe avec la conception chrétienne de la création¹⁹, Bouilhet, matérialiste impénitent, imagine dans la première partie le globe terrestre avant la vie et une naissance de la vie. Mais il prend soin de ne pas trancher entre les deux théories qui s'affrontaient au XVIII^e siècle, entre les défenseurs du neptunisme et de la création par l'eau (Abraham Gottlob Werner) et les défenseurs du plutonisme et de la création par le feu, les volcans (James Hutton)²⁰. L'eau et les volcans mal éteints sont présents à l'apparition de la vie, et le poème ne montre pas la cause mais seulement le surgissement de la vie sous sa forme la plus impersonnelle :

¹⁷ « Toujours, sur les tombeaux, se lèvera l'aurore, / Jusqu'au temps inconnu qui ne doit pas finir », p. 232.

¹⁸ On peut citer un autre passage qui allégorise la force de vie : « L'être tumultueux étreignait la matière, / Tandis que, partageant les générations, / Les déluges tombaient sur les créations ! », p. 216.

¹⁹ La théorie de Cuvier ne semble pas remettre en cause le créateur (voir ce qu'il écrit à propos de l'homme « le plus parfait ouvrage du créateur », p. 352.

²⁰ Bouvard et Pécuchet en débattrent dans le chapitre sur la géologie dans l'édition établie par Claudine Gothot Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 150.

Pourtant, au pied des rocs, au bord du gouffre amer,
Quelque chose a paru, quelque chose de vert :
Cela se courbe au vent, ou se tord en spirale,
Cela pend au granit ou sur les eaux s'étale,
Et, de tous les côtés, sous le soleil plus clair,
La végétation monte, comme la mer ! (I, p. 202)

Le neptunisme donnait le rôle créateur à la mer ; Cuvier lui reconnaissait au moins le pouvoir de configurer et de reconfigurer le monde par révolutions brusques ; Bouilhet choisit non un rapport de causalité mais une logique de la correspondance : « La végétation monte, comme la mer ». La virgule souligne le régime de similitude (bien différent de celui de l'identité) qui se particularise par l'écriture métaphorique :

Des arbres effarés les cimes entr'ouvertes
Dans les hauteurs du ciel font des tempêtes vertes !
Et l'orage bondit, en déchirant les airs,
De la houle des bois à la vague des mers !
Les deux immensités dans l'espace étendues,
Ensemble vont roulant leur plainte sous les nues,
Et l'on n'entend au loin, comme deux grands sanglots,
Que le bruit du feuillage avec le bruit des flots ! (I, p. 202)

Dans la poésie de Louis Bouilhet la métaphore contribue à l'impersonnalité du poème : grâce à elle, le poète évite de choisir une théorie. Ouvrant un second champ référentiel – l'aquatique – qui se juxtapose au premier – la végétation terrestre – tout en demeurant dans l'imaginaire (puisqu'il s'agit du comparant), elle crée un flou et laisse planer le mystère des origines.

C'est aussi une série de métaphores hétérogènes – la fermentation, la sueur – et un processus de glissement métaphorique qui permet à Bouilhet de faire signe, sans l'adopter, vers la vieille théorie de l'hétérogénie selon laquelle la vie naîtrait spontanément de l'inorganique. Cette théorie de la naissance spontanée du vivant à partir de la matière a été formulée par Aristote dans le *Traité des animaux*, mais elle fait retour au XIX^e siècle, et sera défendue en 1858 par Pouchet contre Pasteur dans une séance célèbre de l'Académie des sciences²¹. À l'idée théorique Louis Bouilhet préfère des métaphores, et à nouveau c'est le tableau visuel qui s'impose montrant la naissance en acte et non le principe générateur :

²¹ Et l'année suivante, il publie chez Baillièrre un livre sur le sujet : *Hétérogénie, ou Traité de la génération spontanée, basé sur de nouvelles expériences*.

Le sable, cependant, fermente au bord de l'onde,
 La nature palpite et va suer un monde.
 Déjà, de toutes parts dans les varechs salés
 Se traîne le troupeau des oursins étoilés ;
 Voici les fleurs d'écailles et les plantes voraces,
 Puis tous les êtres mous, aux dures carapaces,
 Et les grands polypiers qui, s'accrochant entre eux,
 Portent un peuple entier dans leurs feuillages creux. (I, p. 204)

On retrouve là l'hybridation et les anatomies merveilleuses de *La Tentation* de 1849 : polypes, oursins étranges, plantes carnivores.

Cuvier ébauchait une vision épique lorsqu'il écrivait que la nature a eu aussi « ses guerres intestines » et que la surface du globe a été « bouleversée par des révolutions et des catastrophes »²². Louis Bouilhet a trouvé chez Lucrèce (dans le chant I du *De natura rerum*) l'idée d'une lutte pour la vie dont il a l'extraordinaire intuition bien avant Darwin²³, et chez Sade²⁴ et Flaubert²⁵ l'idée d'un cycle matérialiste de la vie et de la mort. La seconde partie du poème *Les Fossiles* raconte la bataille des espèces, une lutte gigantesque entre un monstre sorti des eaux et des crocodiles ailés descendus des monts.

Le poème *Les Fossiles* ment bien à son titre, car ce n'est pas un hommage aux êtres morts malgré l'invocation – « Ô mondes disparus ! ô siècles ! ô ruines » (p. 215) – mais un hymne à la vie, à l'essence du lyrisme selon la conception flaubertienne. Dans la cinquième partie, Louis Bouilhet emploie le « je vois » de Michelet²⁶, caractéristique du lyrisme – un Je-Histoire qui révèle explicitement l'origine du souffle lyrique et le rattache non à une énonciation étroitement personnelle mais à un regard surplombant et visionnaire, qui n'empêche pas une sorte de participation panthéistique avec le Tout de l'histoire. Les exclamations, les invocations, les allégories²⁷ font de la cinquième

²² *Op. cit.*, p. 7.

²³ « Beaucoup d'espèces durent périr sans avoir pu se reproduire et laisser une descendance. Toutes celles que tu vois respirer l'air vivifiant, c'est la ruse ou la force, ou enfin la vitesse qui dès l'origine les a défendues et conservées. Il en est un bon nombre en outre qui se sont recommandées à nous par leur utilité et remises à notre garde. [...] Quant aux animaux qui ne furent doués ni pour vivre indépendants par leurs propres moyens, ni pour gagner en bon serviteurs leur nourriture et sécurité sous notre protection, tous ceux-là furent pour les autres proie et butin [...] » (Livre cinquième, *op. cit.*, p. 178-179).

²⁴ « Le plus léger coup d'œil sur les opérations de la nature ne prouve-t-il pas que les destructions sont aussi nécessaires à ses plans que les créations ? que l'une et l'autre de ces opérations se lient et s'enchaînent même si intimement qu'il devient impossible que l'une puisse agir sans l'autre ? que rien ne naîtrait, rien ne se régénérerait sans des destructions ? La destruction est donc une des lois de la nature comme la création. », Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 158.

²⁵ « Qu'importe ! j'ai fait pousser des marguerites sur leurs tombeaux, je perpétue de ma semence l'éternelle floraison des choses [...] », disait l'allégorie de la Luxure dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849, *op. cit.*, p. 452.

²⁶ Louis Bouilhet avait pu le découvrir en particulier dans la célèbre *Introduction à l'histoire universelle* de 1831.

²⁷ « Nature, il déchira ta robe virgine ! » (p. 223) ; « Le vieux chaos mugit sous les créations » (p. 225) ; « L'être tumultueux étreignait la matière » (p. 216).

partie du poème de Louis Bouilhet un hymne à la vie, dont les accents deviennent presque terribles et bibliques lorsque Bouilhet – tel un nouveau prophète – annonce et appelle tout à la fois la colère des flots sur l’homme dont les ambitions babéliques menacent la puissance du vivant et compromettent l’avenir :

Le vieux chaos mugit sous les créations ;
La nature en travail écume dans sa chaîne,
Et le vent inconnu qui souffle de la plaine,
Comme ce cri d’adieu que l’Égypte rêva,
Passe sur les cités, disant : « L’homme s’en va !... »

Montez tous à la fois océans irrités !
Astres détachez-vous des cieux épouvantés ! (V, p. 225)

La dimension lyrique de la poésie exposante de Louis Bouilhet explique qu’au-delà de la première partie, qui évitait l’adhésion à toute théorie de la création, l’océan prenne cependant de plus en plus de place dans l’évolution du monde et la naissance des êtres²⁸ tandis que chez Cuvier la mer était seulement à l’origine des cataclysmes et de la discontinuité entre les époques successives²⁹. Le poème de Bouilhet invente un lyrisme nouveau – dont il partage avec Flaubert la conception –, un lyrisme vitaliste, qui se définit par la puissance, la force d’impersonnalisation et l’ouverture à l’infini. Le poème *Les Fossiles* met en abyme la représentation métaphorique de ce nouveau lyrisme grâce à une série d’images chères à Flaubert lorsqu’il s’agit de création et de lyrisme : la houle, le vent. Que le lyrisme échappe à l’élévation vers une transcendance n’empêche pas le chant, la célébration et l’élan. C’est en effet l’énergie interne au monde qui remplace le divin et qui donne à la matière une profondeur : l’infini se creuse dans le fini. La paléontologie a eu au moins ce rôle : elle fournit à la pensée esthétique un autre horizon métaphorique et permet au lyrisme de trouver un autre infini et un autre mystère. Le lyrisme de Louis Bouilhet ne se fonde pas sur le rapport d’une subjectivité à un infini religieux. Dans la dernière partie le « nouveau maître du monde » surgit dans une invocation lyrique adressée à l’univers et il a significativement pour monture le désir – cette force changeante qui anime tous les êtres. Louis

²⁸ Dans le poème « Géologie » de son recueil *Hommage lyrique aux sciences naturelles*, Alexandre Delaine écrivait : « La mer ! partout la mer ! – l’universelle houle / En torrents écumeux autour du globe roule / Et miroite aux feux du soleil. / La vague qui mugit, le poison qui s’élançe / De la nature seuls ont rompu le silence » (1847). Rien ne permet de savoir si Louis Bouilhet connaissait ce recueil. Quoi qu’il en soit Delaine impliquait dans le mouvement de la mer un « doigt de dieu », image que ne pouvait guère apprécier Louis Bouilhet.

²⁹ Dans *La Création* (1870), Quinet, qui veut prendre le contre-pied de Cuvier et montrer à l’origine du monde l’infiniment petit, fera débiter la vie dans l’océan.

Bouilhet réalise bien ce lyrisme que Flaubert évoquait métaphoriquement par le sang et le désir sexuel.

Lorsque Flaubert, après la mort de son ami, revient une nouvelle fois à *La Tentation de saint Antoine* pour mettre au point le texte qu'il publiera en 1874, il déplace l'épisode des animaux fantastiques à la fin de l'œuvre, et en fait l'aboutissement d'une réflexion sur le sens de l'histoire des représentations. L'œuvre de 1874 reconduit alors l'histoire humaine à la nature, comme Louis Bouilhet l'avait fait dans son poème.

Dans les folios manuscrits qui préparent ce dénouement, les notes de Flaubert révèlent une partie de ses lectures et les théories utilisées. Il emploie des mots scientifiques qui renvoient à des conceptions particulières : *cellule* ou *monère* par exemple. C'est le cas dans ce folio qui précise la remontée qu'effectue Antoine jusqu'à l'origine microscopique de la vie : « après le sphinx et la Chimère, les animaux antédiluviens, informes et peu à peu arriver, par une série de monstruosité (symboliques) à la cellule vivante, à l'Être, à la matière. Aussi saint Antoine a remonté l'échelle, – il atteint à ce qui est primitivement, éternellement. »³⁰ Louis Bouilhet est mort en 1869, au moment où Flaubert est sur le point de reprendre une dernière fois *La Tentation*. L'œuvre qu'il dédie à la mémoire d'Alfred Le Poittevin pour sa dimension philosophique³¹ se termine sur une naissance de la vie qui est un premier hommage caché à l'ami perdu. Louis Bouilhet contrairement à Cuvier l'avait évoquée, tout en laissant dans le flou le processus et l'origine. Bien qu'incertaine et presque innommable d'abord (« Quelque chose », « Cela »), la végétation apparaissait d'un coup dans sa totalité. Entre la publication des *Fossiles* et la reprise de *La Tentation*, ont paru bien des ouvrages qui n'en faisaient pas autant, et en particulier le livre de Félix Pouchet sur l'hétérogénie (1859). Celui de Quinet aussi, intitulé *La Création*, que Flaubert cite dans le manuscrit de travail de *La Tentation*³². Quinet imagine à l'origine de la vie un être minuscule : le trilobite qu'il décrit comme un « œil, informe, réticulé » qui s'ouvre dans l'abîme³³. Il conteste la perspective de Cuvier :

La première leçon que la nature donne à l'homme, c'est que l'infiniment petit est égal, en puissance, à l'infiniment grand. Dès le premier pas, elle s'appuie, non pas comme on l'a cru longtemps, sur des colosses, sur le béhémoth de Job ou le palaeothérium de Cuvier, mais sur des animalcules si frêles, si insaisissables, qu'ils avaient échappé jusqu'à

³⁰ Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, N.a.fr. 23671, f° 223.

³¹ Cet ami plus âgé que Flaubert, et mort très jeune avant l'achèvement de la première *Tentation*, a eu un rôle dans la formation philosophique du jeune Flaubert dans les années qui ont précédé la rédaction de l'œuvre de 1849. Il était lui-même l'auteur d'une *Promenade de Bélial*.

³² N.a.fr. 23671, f° 78 v°. Sur la réécriture des théories dans le dénouement de *La Tentation*, voir mon article « Fiction et transgression épistémologique : le mythe de l'origine dans *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert », *Romanic Review*, janvier 1997, p. 131-144.

³³ *La Création*, A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1870, t. I, p. 126.

nos jours à l'œil de l'homme. Ils n'existent pour lui que d'hier, eux qui ont précédé toute chose vivante.³⁴

Louis Bouilhet chantait la vie comme une force impersonnelle. Flaubert la matérialise et montre l'invisible, l'infiniment petit, en s'appuyant sur la représentation que donne Quinet, du premier être, du « roi de la création »³⁵, le minuscule trilobite, première forme de vie à s'être manifestée³⁶. Il s'appuie aussi sur Félix Pouchet dont le livre de 1865, *L'Univers. Les infiniment grands et les infiniment petits*³⁷, décrit la « miliole », de « la grosseur d'une tête d'épingle » et la représente par un dessin qui met en évidence sa rondeur et ses filaments comme des sortes de longs cils³⁸. Ainsi, Flaubert disposait-il de quelques images qui lui permettaient d'imaginer ces yeux extraordinaires qui semblent contempler le saint du fond de la matière : Antoine « aperçoit de petites masses globuleuses, grosses comme des têtes d'épingles et garnies de cils tout autour. Une vibration les agite.³⁹ » Enthousiaste, Antoine s'écrie : « j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. » Le tableau et le choix du mot le plus courant – la vie – permet d'éviter les termes scientifiques. Flaubert préfère faire signe vers une multiplicité de théories au lieu d'en choisir une. Sa poésie tient à cela : elle suscite le rêve érudit du lecteur, elle suggère au lieu de nommer, ce qui sera l'un des grands principes du symbolisme fin de siècle. La poésie de *La Tentation* a bien quelque chose à voir avec la science mais elle ne procède pas des mêmes principes, la science faisant au contraire un effort de nomination – indissociable de l'émergence des nouveaux objets d'étude – qui constitue le mouvement de la découverte⁴⁰. La vie chez Flaubert ressemble au trilobite de Quinet, à la miliole de Pouchet, à la monère d'Haeckel aussi, citée dans un scénario⁴¹, mais elle n'en prend pas le nom : tout l'effort poétique de Flaubert porte sur le tableau étrange d'un échange de regard entre Antoine et la matière.

³⁴ *Ibid.*, p. 125.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

³⁷ Félix Pouchet décrit des organismes microscopiques qui ont « présidé à des phénomènes géologiques qui tiennent du prodige » (24). Ainsi la « miliole » - dont il donne une illustration – est à l'origine des phénomènes telluriques du tertiaire et révèle malgré sa petitesse « l'infini puissance » de la nature (Hachette, 1865, p. 25). Flaubert retient la tête d'épingle et les cils pour sa représentation de la vie.

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁹ *La Tentation de saint Antoine* (1874), édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 237.

⁴⁰ Richepin procédera de manière toute différente dans *La Mer* (1886) où il n'hésite pas à écrire : « C'est en elle, dans ses flots, / Qu'est enclos / L'amour commençant son ère. / Par l'obscur protoplasma / Qui forma / La cellule et la monère. » (3^e édition, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896, p. 325).

⁴¹ N.a.fr. 3271, f° 226. La traduction en français du livre de Haeckel, *Histoire de la création naturelle ou doctrine scientifique de l'évolution*, ne date que de 1874, mais la publication allemande est de 1868, et Flaubert pouvait avoir entendu parler de la monère grâce à son ami et informateur le naturaliste Félix Pouchet, fils du théoricien de l'hétérogénie. Haeckel aborde d'ailleurs la théorie de la génération spontanée dans son ouvrage.

La poésie flaubertienne se caractérise donc aussi par la recherche plastique de l'étrange. Les fossiles de la paléontologie, absents de *La Tentation* de 1849, ont bien leur place cette fois mais Flaubert invente des fossiles glaciaires et ils contribuent à l'irréalité d'un spectacle féérique qui confond les trois règnes de la nature mais aussi le réel et son image : « Dans des fragments de glace, il distingue des efflorescences, des empreintes de buissons et de coquilles – à ne savoir si ce sont les empreintes de ces choses-là, ou ces choses elles-mêmes⁴². » La science est au service non d'un réalisme scientifique mais d'une sublimation du réel dans la profusion et l'ambiguïté des images.

À la question de la survie du merveilleux après la science, Quinet rassurait ses lecteurs en montrant un point ténébreux dans l'histoire de la création : « le point initial d'où [les êtres] sont sortis m'échappe [...] »⁴³. La science peut donc laisser rêver la littérature tout en alimentant ses féeries. Dans le chapitre III de *Bouvard et Pécuchet*, centré sur les sciences de la nature, Flaubert explicite ce rapport de la poésie scientifique telle qu'il l'entend avec un genre théâtral qu'il a pratiqué par ailleurs avec Louis Bouilhet : la féerie⁴⁴. Après la lecture du *Discours sur la révolution de la surface du globe* de Cuvier, les deux personnages imaginent en une série de tableaux l'histoire du globe en commençant par ce que Cuvier n'avait pas décrit, le monde avant la vie, la création elle-même. Pour cela Flaubert réécrit plusieurs passages des *Fossiles*. Il rend ainsi un nouvel hommage à l'ami disparu, faisant de l'épisode géologique de son roman un Tombeau secret en l'honneur du poète disparu et d'une œuvre qu'il admirait. C'est peut-être aussi cette fonction du texte, plus inattendue, qui explique le caractère poétique du passage, très différent du reste du roman. En effet, après la description des origines, Bouvard, déçu par toutes les théories, réfléchit – comme Louis Bouilhet – sur l'instabilité de la matière et en des termes proches de ceux des *Fossiles*, il s'écrie : « tout passe, tout coule. La création est faite d'une matière ondoyante et fugace⁴⁵. Mieux vaudrait nous occuper d'autre chose ! »⁴⁶. Tandis qu'il s'endort, Pécuchet, momentanément délivré du désir de savoir, reste en contemplation paisible devant la nature, et comme extatique. Flaubert développe alors un tableau idyllique de la vie naturelle comme dans la seconde partie des *Fossiles* :

Une lisière de mousse bordait un chemin creux, ombragé par des frênes dont les cimes légères tremblaient. Des angéliques, des menthes, des lavandes exhalaient des

⁴² *La Tentation* de 1874, *op. cit.*, p. 236.

⁴³ *La Création*, I, p. 199.

⁴⁴ *Le Château des cœurs* de 1863 est le fruit d'une collaboration avec Louis Bouilhet et Charles d'Osmoy.

⁴⁵ Louis Bouilhet écrivait dans *Les Fossiles* : « Toute forme s'en va, rien ne périt, les choses / Sont comme un sable mou, sous le reflux des causes ! / La matière mobile, en proie au changement, / Dans l'espace infini flotte éternellement. », p. 216.

⁴⁶ *Bouvard et Pécuchet*, *op. cit.*, p. 159.

senteurs chaudes, épicées ; l'atmosphère était lourde ; et Pécuchet, dans une sorte d'abrutissement, rêvait aux existences innombrables éparses autour de lui, aux insectes qui bourdonnaient, aux sources cachées sous le gazon, à la sève des plantes, aux oiseaux dans leurs nids, au vent, aux nuages, à toute la Nature, sans chercher à découvrir ses mystères, séduit par sa force, perdu dans sa grandeur⁴⁷.

« L'histoire et l'histoire naturelle sont les deux muses de l'âge moderne. Par elles on entrera dans les mondes nouveaux »⁴⁸, écrit Flaubert en 1863. De fait, l'histoire naturelle fournit à Flaubert et Louis Bouilhet des images, un pittoresque, un souffle, un rythme, la scénographie d'un spectacle onirique du monde qui tient du merveilleux et de la féerie. C'est peut-être un souffle romantique qui se réintroduit finalement dans l'œuvre des deux écrivains grâce aux sciences naturelles. La poésie scientifique n'a pas pour objectif d'apporter un savoir du monde. À propos d'un autre poème (*Vesper*), Flaubert avait déjà adressé à son ami ce compliment qui pourrait aussi s'appliquer aux *Fossiles* : « C'est la poésie comme je l'aime, tranquille et brute comme la nature, sans une seule idée forte et où chaque vers vous ouvre des horizons à faire rêver tout un jour » (lettre du 10 février 1851). Le retrait du moi personnel de l'écrivain n'est pas incompatible avec la vision poétique ni même avec l'émotion et une nouvelle forme de lyrisme, voire de romantisme, du moins tel qu'aime à le redéfinir Flaubert lorsqu'il éprouve en lui-même cette postulation. Mais la force ne vient pas du sentiment personnel, d'où l'effet de sérénité de cette poésie malgré sa force, son élan qui se traduit non par l'épanchement mais par le rythme d'un style et la profusion merveilleuse et féerique des tableaux. Cette poésie – qui transcende les genres et se manifeste aussi bien dans les vers de Louis Bouilhet que dans la prose rythmée de Flaubert – se distingue donc bien d'autres productions de la poésie scientifique plus sèches dans leur souci de l'exactitude et de la nomenclature. Elle se distingue aussi des froides allégories de Maxime du Camp qui chante la vapeur, l'électricité et le chloroforme, en vers bien mesurés, et semble se méfier des bacchanales de l'imagination qui pourrait nuire à l'esprit moderne.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 23 octobre 1863.

Mots clés

Louis Bouilhet • création • Cuvier • Gustave Flaubert • fossile • lyrisme • merveilleux • origine • sciences naturelles

Bio-bibliographie

Gisèle Séginger est professeur à l'université Paris-Est, responsable du Centre de recherche « Littératures, Savoirs et Arts » (LISAA EA 4120). Elle est membre de la Rédaction de la revue *Romantisme*, du Conseil de rédaction de la revue *Nineteenth Century French Studies*, responsable de la série « Gustave Flaubert » aux Éditions Minard / Lettres Modernes, et directrice de la collection « Formes et Savoirs » aux Presses Universitaires de Strasbourg. Elle a publié des travaux sur la littérature du XIX^e siècle et des éditions de textes. Elle participe à la réédition des *Œuvres complètes* de Flaubert dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard) et elle est responsable de l'édition d'un *Dictionnaire Flaubert* aux éditions Champion. Elle dirige un programme de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris sur la littérature et les savoirs du vivant et co-dirige avec Thomas Klinkert le projet ANR franco-allemand *Biographes : création littéraire et savoirs biologiques au XIX^e siècle*.

Pour citer ce texte

Gisèle Seginger, « Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel 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. 361-377.