

DES DRAGONS DE RUSKIN AUX DINOSAURES DE DARWIN: ART, SCIENCE ET LA PEUR DE L'ORIGINE

Laurence Roussillon-Constanty

ABSTRACT

In its many guises, the dragon stands out as a major symbol in John Ruskin's imagination and a recurrent feature in his writings. However, from the positive driving-force it embodies in the myth of Saint George, as illustrated in Carpaccio's painting, to the detailed nightmarish visions of the dragon of the Hesperides in J.W.M. Turner's famous 1807 picture, the figure gradually becomes a symbol of fear and anguish. At this stage, one wonders whether the ambivalence in Ruskin is fortuitous or whether it reflects the anxious reactions at Darwin's *The Origin of Species*. There was indeed growing suspicion that man's position in the universe was far from central, contrary to what the Scriptures were teaching. Could the shift in Ruskin's dragon imagery be somehow connected to the contemporary discoveries of dinosaur remains? Finally, could one suggest that dragons and dinosaurs are interchangeable symbols of fear? This article explores these issues by calling attention to Ruskin's analyses of artistic images and scientific discourses and representations.

« Le temps a considérablement émoussé le prestige des dragons [...]. Il entache de puérilité les histoires où il figure » écrivait Borges dans son *Livre des êtres imaginaires*. Il poursuit néanmoins : « [n]'oublions pas cependant qu'il s'agit là d'un préjugé moderne découlant sans doute de l'abondance excessive des Dragons dans les contes de fées » (90). Dans l'étude qui suit, il ne s'agira évidemment pas de retomber en enfance mais de nous pencher sur l'une des images de l'horreur les plus persistantes dans les contes enfantins tout autant que dans ceux de l'*heroic fantasy*, depuis la mythologie classique d'Ovide jusque dans les archives des premières découvertes scientifiques des paléontologues du XIX^{ème} siècle : le dragon, considéré comme une image génératrice de l'horreur et un objet fantasmatique dans lequel elle vient s'incarner puisque ce dernier est à la fois une créature qui suscite une réaction de répulsion et qui figure ce mouvement de répugnance face à un phénomène surnaturel ou mystérieux ; horreur face au dragon, donc, mais également peur symbolisée par l'image du dragon, allégorie d'une horreur par nature irréprésentable, telle est la particularité du sentiment de peur associé au dragon que nous tenterons d'analyser dans les lignes qui suivent.

Il serait vain d'essayer de faire le tour d'une figure aussi universelle que celle du dragon en quelques lignes, ou même de prétendre pouvoir rapidement retracer son histoire à travers le temps, et la récente exposition « Dragons entre science et fiction » s'est chargée de nous démontrer la richesse et l'ambiguïté de cette créature chimérique.¹ À la suite de ces travaux et plus précisément de ceux de Michel Meurger ainsi des nombreux travaux récents effectués dans la lignée de Gillian Beer sur les liens entre science et littérature, je souhaiterais plutôt m'interroger ici sur les représentations artistiques du dragon à l'époque victorienne, et sur les mutations qu'elles subissent au cours du siècle lorsqu'elles croisent deux séries d'événements scientifiques majeurs : l'avènement de la paléontologie suite à la découverte des premiers ossements de dinosaures (1824), et la publication des théories de Darwin sur l'évolution.

Enfin pour davantage limiter mon sujet, j'envisagerai ces questions en relation avec les écrits sur l'art de John Ruskin, figure emblématique du siècle victorien s'il en est, et contradicteur fameux de Darwin et de ses théories évolutionnistes. À travers l'analyse de quelques images, il s'agira de voir dans quelle mesure la science influence l'art et comment l'art en retour nourrit la construction scientifique, conduisant à la mise en récit de l'histoire du monde et du vivant — enfin comment le sentiment de l'horreur semble un dénominateur commun à toute nouvelle découverte concernant l'origine et la connaissance du monde.

1. « Les dragons existent » puisqu'on peut les représenter : l'évidence de l'art²

Comme l'a montré Marc Simpson, la thématique du dragon, voisine de celle du serpent est un sujet qui revient souvent sous la plume de Ruskin, qu'il s'agisse d'écrits publics (conférences et articles publiés dans des périodiques) ou d'écrits privés (lettres et notes de journal) ; cependant alors que Simpson semble considérer que serpent et dragon ne font qu'un dans l'imaginaire du critique d'art et peuvent être traités indifféremment et en même temps, il me semble qu'il faut d'emblée remarquer que pour Ruskin, comme pour la plupart de ses contemporains, le dragon est au départ un monstre clairement symbolique, légendaire, dont l'existence n'est avérée que dans la mythologie et dans la Bible (*Apocalypse*, Révélations 12-19), source première de la vision du monde de Ruskin.

De plus, alors que le serpent est à la fois clairement identifié comme un être vivant par Ruskin (par exemple dans sa conférence sur les serpents où il fait l'objet d'une longue étude)³ ainsi qu'un

¹ Exposition temporaire ayant eu lieu du 5 avril au 6 novembre 2006 à la Grande galerie de l'Évolution à Paris.

² Il s'agit ici d'un clin d'œil à l'affirmation de Prosper Alpin, célèbre médecin et physicien italien, qui, de retour d'Égypte, commença le quatrième chapitre de son *Histoire naturelle d'Égypte* par ces mots. Voir bibliographie.

³ Voir bibliographie.

symbole sans cesse revisité jusqu'à l'époque romantique comme dans le poème *Lamia* de Keats, très en vogue à l'époque, le dragon est quant à lui un symbole à l'anatomie plus fluctuante, comme on le voit à travers les aspects variés qu'il prend depuis l'époque médiévale où il apparaît sous forme de grotesques ; au-delà du vivant, c'est un motif qui ouvre aux artistes le moyen d'explorer une question essentielle : comment figurer l'horreur et donner corps à l'angoisse, par nature in-visible, singulière et insondable? Comment re-présenter une créature que personne n'a vue sans tomber dans l'excès ou dans la caricature ?

Ainsi n'est-il pas surprenant de voir que c'est au moment où Ruskin analyse la nature de l'imagination et cherche à distinguer ce qu'il nomme « fancy » (la fantaisie de l'imagination pénétrante) qu'il aborde la question de la représentation adéquate du dragon dans *Modern Painters* ? Pour appuyer son propos, il a recours à la comparaison et présente au lecteur deux représentations concurrentes, l'une de l'artiste Retsch, illustrant le conte allemand de Schiller, *The Fight with the Dragon* (fig. 1), l'autre de Turner, *Jason*, extraite du *Liber Studiorum* (fig. 2). Comme souvent dans *Modern Painters*, l'avantage est donné à Turner qui, selon Ruskin, réussit à faire naître la peur tandis que Retsch ne parvient qu'à en dépeindre l'origine de façon si complète et achevée que le danger n'est jamais présent :

The dragon is drawn from head to tail, vulture eyes, serpent teeth, forked tongue, fiery crest, armour claws, and coils as grisly as may be; his den is drawn, all the dead bones in it, and all the savage forest country about it far and wide; we have him, from the beginning of his career to the end, devouring, rampant, victorious over whole armies, gorged with death; [...]. All the time we have never got into the dragon heart, we have never once felt real pervading horror, nor sense of the creature's being; it is throughout nothing but an ugly composition of claw and scale. (*Works IV*, 259)

Loin de suivre le conseil donné par Léonard de Vinci sur la façon de figurer le dragon⁴ en mélangeant les différents membres d'espèces connues, Ruskin préfère clairement que l'on figure son caractère mouvant et mystérieux et que l'on s'intéresse à l'effet qu'il produit plutôt qu'au réalisme des détails. Il privilégie dans ce cas la suggestion poétique au rendu anatomique : s'agissant d'une créature fantastique, il paraît d'autant plus crucial pour le peintre de ne pas livrer l'objet de l'horreur à la vue, mais de forcer l'observateur de la scène à sentir l'angoisse vers laquelle pointent tous les éléments naturels du tableau, du tronc d'arbre qui encadre la scène aux spirales qui introduisent le mouvement et suggèrent l'avancée du dragon vers sa proie. Ainsi dit-il du tableau de Turner :

⁴ « Si tu veux donner apparence naturelle à une bête imaginaire, supposons un dragon, prends la tête du mâtin ou du braque, les yeux du chat, les oreilles du hérisson, le museau du lièvre, le sourcil du lion, les temps d'un vieux coq et le cou de la tortue » (Cité dans Absalon et Canard 12).

We have the dragon, like everything else, by the middle. We see no more of him. All his horror is in that fearful, slow, grinding upheaval of the single coil. Spark after spark of it, ring after ring, is sliding into the light, the slow glitter steals along him step by step, broader and broader, a lighting of funeral lamps one by one, quicker and quicker; a moment more, and he is out upon us, all crash and blaze, among those broken trunks; but he will be nothing then to what he is now [...]. (*Works IV*, 260)

Dans cette description, c'est le mouvement qui prime et l'emporte sur la précision. Comme dans le tableau de Turner, où les boucles s'enchaînent à l'infini, préfigurant un étouffement possible, la prose de Ruskin serpente, ondule entre ombre et lumière (« we see no more », « into the light »), avançant sur un mode de répétition à caractère quasi incantatoire (« Spark after spark of it, ring after ring »). Le rythme de la phrase rend visible la temporalité qui ne peut être suggérée dans le tableau que par le contraste entre l'avant-plan et l'arrière-plan et par l'inachèvement de la forme. La lumière grandit (de « spark » à « glitter », puis à « blaze ») et l'éblouissement final n'est que suggéré, jamais donné.

Pour le critique, représenter le dragon est donc l'occasion qu'a l'artiste de figurer l'horreur par le vide (« hollowness »), par le manque autant que par le détail. Dans cet espace laissé par le peintre peut s'inscrire le regard, qui est la source véritable de la peur générée par le dragon et de la fascination qu'il provoque — cette réaction simultanée d'attirance et de recul vers l'objet qui produit la peur. De plus, elle ne peut se comprendre que dans la mesure où il y a échange entre deux êtres puisque, comme nous le rappelle Luc Bachelot, « [t]oute image perçue est donc d'abord construite par celui qui la regarde. Construction éminemment dépendante de l'expérience visuelle du récepteur et de ses attentes » (12).

Dans la relation qui s'instaure entre le dragon et l'œil qui le contemple, l'essentiel se situe au niveau de l'action de voir, d'être capable de lancer un regard sur cet autre que l'on redoute sans fléchir et sans craindre le regard en retour. Oser regarder serait ainsi, comme le dit Ruskin dans le dernier volume de *Modern Painters*, le défi et la marque du grand artiste face au noir de l'inconnu : « all great and beautiful work has come of first gazing without shrinking into the darkness » (VII, 271).

Or, selon Ruskin, la spécificité du dragon et sa supériorité symbolique, celle qui en fait un symbole opératoire dans les mythes, vient justement de sa faculté à voir, une caractéristique physiologique qu'il lui attribue comme s'il s'agissait là d'une créature véritable, et non d'une chimère : dans l'étude étymologique qu'il propose dans une des missives de *Fors Clavigera*, un ensemble de lettres mensuelles écrites à partir des années 1870 s'adressant aux travailleurs et aux paysans anglais, et après avoir évoqué comment, pour les Grecs, les dragons symbolisent toujours un combat d'ordre spirituel, il rappelle :

The word “Dragon” means “The Seeing Creature”, and I believe the Greeks had the same notion in their other word for the serpent, “ophis”. There were many other creeping, and crawling, and rampant things; the olive stem and the ivy were serpentine enough, blindly; but here was a creeping thing that *saw!* (*Works XXVII*, 483-4)

Dans le texte, Ruskin souligne d'ailleurs le verbe par des italiques comme pour davantage accentuer son propos et accrocher l'œil de son lecteur, tout comme on l'imagine insister oralement sur le verbe. La conjonction entre mouvement et regard, et la réciprocité entre le regard humain et le regard du dragon fait basculer l'animal du côté de l'humain qui, de fait, perd ainsi sa supériorité dans le monde des vivants. Si le dragon est doté d'un regard qui s'apparente à celui de l'homme, peut-être n'est-il pas si éloigné que cela de l'espèce humaine, et précurseur de son destin ?

Mêlant références mythologiques et bibliques par l'évocation de l'Égypte et par un jeu d'association d'idées lié à la piste étymologique, l'auteur passe ensuite du coq à l'âne ou plus exactement du dragon au crocodile, et semble volontairement confondre plusieurs plans de réalité en ne faisant aucune différence entre la mythologie, l'art, et la réalité physiologique animale, si bien que son exposé, initialement destiné — semble-t-il — à explorer le mythe de Saint Georges et le dragon (qu'il a souvent analysé à travers l'étude du tableau de Carpaccio, notamment, dont il effectue une belle copie en 1871) se transforme en interrogation d'ordre linguistique sur ce que l'on nommerait aujourd'hui l'arbitraire du signe, c'est-à-dire le rapport entre le nom et la créature désignée.

Or, on peut émettre l'hypothèse, me semble-t-il, que si le dragon laisse la place au crocodile, ce n'est pas du tout par le hasard de la plume, mais par une nécessité d'ordre ontologique : mieux, ce passage du symbolisme au naturalisme peut être considéré comme un indice de l'impact des dernières découvertes faites par les paléontologues de l'époque sur la pensée de Ruskin et plus généralement sur l'imaginaire de ses contemporains, découvertes rendues populaires par les reconstitutions exposées au Crystal Palace en 1854. Lorsque l'image du dragon se double de celle du crocodile, elle donne alors naissance à une autre image de l'horreur : celle du dinosaure, image tangible et inquiétante de l'altérité et du mystère des origines.

2. Mort du dragon et naissance des dinosaures : les preuves (et l'épreuve) de la science⁵

Ruskin, on le sait, ne se contenta pas d'être un critique d'art éclairé, et cultiva toute sa vie son goût pour les sciences naturelles et la géologie, qu'il considérait comme le pendant de ses recherches

⁵ Francis Duranthon a apporté son regard critique de paléontologue à cette partie de l'article en relisant les détails scientifiques. Qu'il en soit ici remercié.

sur l'art. En tant que membre de la célèbre *Geological Society* il était au fait des dernières découvertes paléontologiques tout autant que de l'avancée des recherches de Darwin. Il ne mit donc pas longtemps à percevoir le lien entre les représentations picturales et artistiques du dragon mythique et les restitutions grandeur nature de dinosaures⁶ présentées au public à travers des expositions d'envergure comme celle du Crystal Palace, représentations ensuite reprises dans les manuels de vulgarisation de l'époque. Ainsi écrit-il en 1856 à propos de la toile de Turner, *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides* (fig. 3)⁷ :

There is something very wonderful, it seems to me, in this anticipation, by Turner, of the grandest reaches of recent inquiry into the forms of the dragons of the old earth. I do not know at what period the first hints were given of the existence of their remains; but certainly no definite statements of their probable forms were given either by Buckland, Owen or Conybeare before 1815; yet this saurian of Turner's is very nearly an exact counterpart of the model of the Iguanodon, now the guardian of the Hesperian Gardens of the Crystal Palace, wings only excepted, which are, here, almost accurately, those of a pterodactyle. (*Works XIII*, 118-19)

Il conclut son analyse de manière positive, en saluant le caractère naturaliste que prend le grotesque chez l'artiste, signe, dit-il, d'une imagination « saine » (« healthy ») propre à parvenir à des vérités probables (« probable truths »). Dans une certaine mesure et même s'il dit ne pas être allé voir l'exposition du Crystal Palace, Ruskin participe à l'engouement de ses contemporains pour la nouveauté que représentent les restitutions naturalistes de Hawkins, une « dinomania » (Mitchell 91) visible dans le taux de fréquentation très élevé du Crystal Palace. Dans la suite de sa description du tableau de Turner, Ruskin introduit d'ailleurs une troisième dimension par laquelle le tableau se lève (Arasse 24-25) comme si le paysage statique s'animaient, comme pour redoubler la mise en scène imaginée par Hawkins lors de l'exposition et ainsi évoquée par Meurger : « Pour renforcer l'illusion, l'on avait prévu un mouvement d'oscillation des eaux du lac, imitant la marée qui devait, de temps à autre, submerger partiellement les sauriens amphibies » (182).

⁶ Le nom dinosaure fut inventé par le Révérend William Conybeare qui proposa le terme (étymologiquement le grand lézard) lors d'un discours solennel à la *British Association* en 1841.

⁷ Dans son *Histoire Naturelle des Dragons*, Michel Meurger écrit à propos de l'artiste : « Turner, en contact avec des géologues s'efforçant de reconstituer le lointain passé de notre globe, a peut-être transformé le dragon mythologique en reptile antédiluvien abandonné sur une cime, épave de la grande inondation. Dans ce cas, *Le Jardin des Hespérides* serait l'une des premières œuvres présentant le dragon comme un animal réel, un saurien préhistorique [...] ». (163)

Enfin Ruskin mentionne tous les éléments naturels d'ordinaire peu présents dans les planches naturalistes représentant des dinosaures et se sert des indices fossiles (les vertèbres ou les dents) pour recréer une histoire fabuleuse de force animale et de terreur.⁸ La représentation mythologique du dragon du peintre et la recréation naturaliste du dinosaure se confondent et sont un exemple de la façon dont l'art, la fable et la science se mêlent pour appréhender la peur générée par les découvertes inquiétantes d'un monde où l'homme n'est plus au centre de l'univers, mais un simple élément d'une chaîne d'êtres vivants.

Au-delà de la curiosité scientifique que représente le nouveau modèle d'exposition du Crystal Palace, le dinosaure incarne ainsi le mystère lié à la question de l'origine de l'homme et de la création de l'univers et renvoie dos à dos artistes et scientifiques vers un même effort: appréhender l'inconnu et rendre familière l'idée même d'un monde préhistorique. Cette fois-ci, et à partir de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, il semble que ce soit au tour de l'art et de la littérature de voler au secours de la science.

Malgré leur caractère scientifique, les traités des géologues comme William Buckland sur les dinosaures regorgent en effet de références à la littérature et à la mythologie, ce qui montre à quel point le dragon est ancré dans l'imaginaire collectif et s'efface difficilement devant l'évidence scientifique. Michel Meurger note ainsi que les premiers géologues tels que Buckland et Hawkins s'appuient sur des références littéraires. Il remarque par exemple que Buckland présente le ptérodactyle (évoqué par Ruskin dans son commentaire sur Turner) comme « un animal adapté à divers environnements, pouvant voler et aussi nager, à l'instar du Satan miltonien qui 'nage, plonge, guée, rampe, vole' ». » Il ajoute : « Hawkins reprend cette description, montrant à son lecteur un ptérodactyle qui 'réclame la mer son domaine', perché à la pointe d'îlots qu'il ne quitte que pour des vols de courte durée, monstrueux dragon [...] démon couvert de suie, seigneur des mortes étendues de l'océan amer » (187).

La même idée sera d'ailleurs reprise plus tard par le géologue Zimmermann dans son ouvrage de vulgarisation, *Le Monde avant la création de l'homme ou le Berceau de l'univers* (1857), lorsqu'il décrit le ptérodactyle comme un monstre « qui paraît justifier toutes les légendes des temps antiques sur les dragons ailés » (5). D'un point de vue visuel, cependant, on est très loin des écrits de Milton et la planche qui accompagne la description du dinosaure (fig. 4) ne fait que suggérer sa taille en le présentant aux côtés d'une chauve-souris à laquelle, d'ailleurs on donnera plus tard le nom de dragon, confirmant là l'abandon de l'idée d'une existence tangible de la créature mythique.

⁸ Michel Meurger remarque d'ailleurs que les dents des dinosaures reconstitués au Crystal Palace furent souvent subtilisées par les visiteurs, une trace probable de la persistance des superstitions quant à leurs vertus magiques.

Dans tous ces ouvrages (et il faudrait bien sûr en allonger la liste), il semble qu'il y ait une dichotomie entre le texte et les images qui l'accompagnent : alors que le discours scientifique se double souvent d'une mise en récit influencée par les théories darwiniennes de l'adaptation des espèces à leur milieu, les croquis ne présentent que des squelettes et des illustrations n'inspirant pas vraiment l'horreur.

Parmi les ouvrages populaires de l'époque, celui de Louis Figuier, intitulé *La Terre avant le déluge*, publié pour la première fois en 1864, tente malgré tout de relier les dinosaures à leur milieu naturel, en ajoutant aux planches naturalistes des visions idéales des créatures évoquées (figs. 5-6-7). Pourtant, si ces gravures sont encore empreintes de réminiscences mythologiques puisqu'elles montrent par exemple les dinosaures en train de combattre, l'analyse de Figuier dément clairement l'existence des dragons et récuse l'aspect monstrueux des dinosaures mis en avant par le très célèbre géologue Cuvier. Loin des visions apocalyptiques de Turner figurant des dragons dévastateurs, Figuier se veut rassurant et présente à son lecteur un monde antédiluvien extraordinaire, où des reptiles monstrueux, comme l'Ichtyosaure et le Plésiosaure, remplissaient l'océan, sur les flots duquel voguaient, comme de légers esquifs, d'innombrables Ammonites dont quelques-unes avaient la dimension d'une roue de voiture, tandis que des Tortues gigantesques et des Crocodiles rampaient au bord des mers et des lacs ! (175)

Si le ptérodactyle n'est finalement qu'une grosse chauve-souris et les dinosaures une curiosité touristique moderne attirant la sympathie plutôt que le dégoût (attitude que prône Figuier dans son ouvrage), faut-il en conclure, comme l'affirme Patrick Absalon (44), que la zoologie ait eu raison du dragon ? La nouvelle fable, scientifique cette fois, que représentent les théories évolutionnistes de Darwin signe-t-elle l'extinction d'une des rares espèces présentes dans toutes les cultures, et dans tous les univers ? Vers quelle image de la terreur s'achemine-t-on alors ?

3. Le dragon comme métaphore

Comme le remarque Michel Meurger, les reconstitutions du Crystal Palace, si elles suscitèrent l'enthousiasme du public, ne semblèrent pas provoquer chez la plupart des gens d'interrogations particulières sur l'histoire de l'humanité. Au contraire, il note : « Dans un premier temps, la coexistence de l'explication biblique des origines et l'interprétation paléontologique paraît avoir doté de dynamismes nouveaux les conceptions populaires en apportant des « preuves » de l'existence passée des dragons engloutis par le flot » (183).

Les ouvrages de vulgarisation comme ceux de Figuiier répondaient de la même façon à toutes les questions en indiquant que les découvertes paléontologiques ne remettaient en cause ni la création divine du monde, ni la place sacrée de l'homme dans l'univers. En Angleterre, la *Philosophical Society* fondée en 1865 et présidée par Philip Henry Gosse, auteur de *The Romance of Natural History* avait ainsi pour but de réfuter la science pour défendre les révélations bibliques.

Pourtant, Ruskin et d'autres ne tardèrent à comprendre que la rationalisation du mythe, ce que Max Weber nommera plus tard la perte de la magie (ou le désenchantement), sonnait le glas d'une forme d'imagination comme de la version chrétienne de la création du monde et de l'homme. Le dragon — irréductible, intemporel, spectaculaire — devenu dinosaure conservait une aura qui réduisait l'humain à n'être qu'une créature parmi tant d'autres, un animal que l'on pouvait d'ailleurs décrire comme n'importe quel autre (ce que fera Darwin dans son livre *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, publié en 1872).⁹ De plus, si ces êtres aux pouvoirs étranges et quasi surnaturels avaient disparu, cela n'augurait-il pas qu'un même destin frapperait tôt ou tard l'espèce humaine ?¹⁰ Ainsi, résume Mitchell, « the dinosaur stands for the fate of the human species within the world system of modern capitalism, especially the "species anxieties" that are endemic to modernity, from decadence to disaster to uncontrollable eco-suicide » (67-68).

Face à cette vision pessimiste sur l'avenir de l'humanité et sur les doutes grandissant quant à son origine véritable, Ruskin propose de changer l'horreur en pouvoir et de puiser chez Turner des réponses aux interrogations métaphysiques générées par Darwin.

Ainsi, l'ultime interprétation que Ruskin apporte du tableau du *Jardin des Hespérides* lorsqu'il en propose une relecture en 1860 dans le cinquième volume de *Modern Painters* montre qu'il intègre les nouveaux paramètres de la science et du darwinisme sans toutefois renoncer au pouvoir que détient l'homme de résister à l'horreur ou à l'apprivoiser, ni à la magie du verbe pour évoquer les images. Reliant la représentation du dragon à la tradition grecque, il note en effet :

[the Dragon]'s grovelling and ponderous body, ending in a serpent, of which we do not see the end. He drags the weight of it forward by his claws, not being able to lift himself from the

⁹ Pour une discussion sur la réponse apportée par Ruskin sur la supériorité de l'homme par rapport aux animaux, cf. Leng, 82-83.

¹⁰ C'est ce que décrit le poète Lord Alfred Tennyson dans une des sections de son long poème élégiaque, *In Memoriam*. Voir le site Internet : <http://theotherpages.org/poems/books/tennyson/tennyson01.html> (consulté le 15 août 2009).

ground (“Mammon, the least erected spirit that fell”); then the grip of the claws of themselves as if they would clutch (rather than tear) the rock itself into pieces; but chiefly the designing of the body. Remember, one of the essential characters of the creature, as descended from Medusa, is its coldness and petrifying power; this, in the demon of covetousness, must exist to the utmost; breathing fire, he is yet himself of ice. (*Works VII*, 402-3)

Comme le souligne Andrew Leng dans son analyse de ce passage, « the Assumption of the dragon implicitly represents the triumph of Darwin’s blindly rapacious — and implicitly socio-political — economy of natural selection » (84), ce qu’indique la référence entre parenthèses à Milton (*Paradise Lost*, i.679) et il est clair que le texte de Ruskin offre une réponse oblique, mais virulente aux théories évolutionnistes de Darwin; cependant, la deuxième partie de la phrase souligne le rapport entre le dragon et Méduse, et réitère l’importance du regard dans le mythe comme dans la généalogie du dragon, puis dans la version que donne Turner du jardin des Hespérides. Dragon ou dinosaure, la créature s’y présente à la fois comme un objet inerte, figé (une statue ou une gargouille) et comme un agent destructeur, capable d’anéantir le vivant d’un simple regard. Face à ce pouvoir dévastateur de l’animal et à l’angoisse primordiale de la mort que sous-tend sa présence dans l’économie du monde, Ruskin envisage une alternative, et tente de réconcilier ordre du règne animal et ordre divin. Pour cela, il ajoute à son commentaire du tableau un petit dessin (fig. 8) où se révèle le talent du dessinateur réaliste, auquel il appose une citation de Dante, « quivi trovammo », qui renvoie à un imaginaire médiéval très éloigné des discours naturalistes : c’est une parole qui conclut le chant VI de l’*Enfer*, et précède la rencontre avec le démon Plutus.

Contrairement à ce qu’affirme Leng dans son article, selon qui la citation n’est qu’une seconde référence à Mammon, symbole de la richesse et de l’avarice, on peut émettre l’hypothèse que Ruskin se sert de la référence pour dépasser les questions morales posées par les débats contemporains sur la question de l’origine du monde et de la création de l’homme pour en venir à des considérations d’ordre esthétique; de plus, à travers cette citation, on peut suggérer qu’il pointe de manière plus générale vers la question de la figuration de l’horreur, et donne ici une indication quant à la façon dont on peut surmonter ce sentiment. Pour le démontrer, il faut faire le détour par Dante, ce à quoi nous invite l’insertion de la gravure du détail du dragon face à la description du tableau.

Or, dans ce passage de l’*Enfer*, juste avant de faire face au démon, Virgile dit à Dante : « Rasure-toi; ce monstre, malgré sa puissance, ne peut te fermer ces rocs entr’ouverts » ; s’adressant ensuite au monstre, il lui rappelle l’origine divine de leur mission, et le désigne comme un simple animal sauvage : « Tais-toi, loup infernal; que ta rage s’assouvisse de tes propres entrailles: nous descendons

vers l'abîme, et notre voyage est écrit dans ces lieux où Michel foudroya ta rébellion. » (VII, vers 7-12)¹¹. Le fait de nommer a pour effet d'anéantir le monstre, comme si tendre un miroir à l'autre, c'était esquisser ce geste qui sauve, produire cet « écart libérateur » (Mondzain 29) permettant de ne pas se faire engoutir par l'image menaçante et enfin trouver un des moyens de dominer la peur et de l'appivoiser.

Pour Ruskin, le moyen de lutter contre l'invasion de la science comme de l'économie capitaliste dans un monde menacé de ruines, serait ainsi de revenir à l'art sous sa forme médiévale, là où le grotesque transcende le tragique : au moment où il n'arrive plus à copier les fresques de Giotto et à croire à l'histoire biblique de la création, c'est d'ailleurs tout naturellement Darwin et Tyndall qu'il représente en grotesques, piètres pantins de papier noyés dans la masse de notes et de brouillons.¹² L'horreur est ainsi déplacée, changée en artefact, et la caricature le moyen le plus efficace de lutter contre le désenchantement. Lorsque le dragon disparaît, l'art se dégrade ; paradoxalement la peur resurgit alors sous les traits d'un art aveugle, que Ruskin jugeait inférieur : la caricature, image à mi-chemin entre la peur et son antidote, le rire.

¹¹ http://www.danteinferno.info/fr/22768DA-fr_6.html [23 avril 2010].

¹² Pour une image de l'esquisse au crayon, voir *Darwin Explaining the Development of the Human Species and Tyndall Discoursing on Morals* (1874) cité dans Fraser 106.

ŒUVRES CITÉES

- ABSALON, Patrick. *Dragons, entre science et fiction*. Paris : De Monza, 2006.
- _____ et François CANARD. *Les dragons, des monstres au pays des hommes*. Paris : Découvertes Gallimard, 2006.
- ALPIN, Prosper. *Histoire naturelle d'Égypte*. 1584. Le Caire : I.F.A.O, 2007.
- ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris : France Culture/Denoël, 2004.
- BACHELOT, Luc. *La peur des images*. Paris : Ed. La part de l'œil, coll. Dossier n° 23, mai 2008.
- BORGES, Luis. *Le livre des êtres imaginaires*. Paris : Gallimard, 1987.
- COOK, E. T., et A. WEDDEBURN, eds. *The Complete Works of John Ruskin*. 39 vols. Londres : Library Edition, 1903-1912.
- DANTE. *La divine comédie*. Trad. de Jacqueline Risset. Paris : Flammarion, 1985.
- DURANTHON, Francis. *Histoire de dinosaures*. Rosny : Bréal, collection paléo, 2004.
- FIGUIER, Louis. *La terre avant le déluge*. Paris : Hachette, 1864.
- FRASER Hilary. "Ruskin, Italy and the Past" in Martin McLaughlin (ed.), *Britain and Italy from Romanticism to Modernism: A Festschrift for Peter Brand*. Oxford: Legenda, 2000. 87-106.
- GASPARI, Fabienne, Lawrence GASQUET, et Laurence ROUSSILLON-CONSTANTY. *L'éblouissement de la peinture*. Pau : PUP, 2006.
- LENG, Andrew. « Ruskin's rewriting of Darwin. » *Prose Studies* n° 30 (Avril 2008) : 64-90.
- MEURGER, Michel. *Histoire naturelle des dragons*. Rennes : Terre de Brume, 2001.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Éd. Alastair Fowler, Burnt Mill, Harlow, Essex : Longman group limited, Longman Annotated English Poets, 1982.
- MITCHELL, W. J. T. *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer ?* Paris : Bayard, 2002.
- RUSKIN, John. *The Complete Works of John Ruskin*. Eds. E. T. Cook & A. Wedderburn, Londres, 1903-1912. Voir les vols. 3 et 4 pour *Modern Painters*.
- SCHILLER, C. F. *Kampf mit dem Drachen*. Trad. de l'allemand par J. P. Collier. Londres : Septimus Prowett, 1825.
- SIMPSON, Marc. "The dream of the dragon: Ruskin's serpent imagery", in *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*. Eds. John Dixon Hunt & Faith M. Holland, Manchester: Manchester University Press, 1982. 21-43.
- WEBER, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme (1904-1905)*. 1964. Nouvelle traduction par J.-P. Grossein, Paris : Gallimard, 2003.
- ZIMMERMANN, W. F. A. *Le monde avant la création de l'homme ou le berceau de l'univers*. Paris : Schultz et Thuillier, 1857.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: MOSES, Henry, *Le combat avec le dragon* in F. A. M. Retsch. *The Fight with the Dragon*. Trad. de l'Allemand par J. P. Collier. Londres : Septimus Prowett, 1825. 55.
- Fig. 2: TURNER, J. M. W. Jason. Gravure pour le *Liber Studiorum*. Aquarelle et crayon. 1806-1807. 183 x 258 mm. Tate Britain, Londres. ©Tate, London 2008.
- Fig. 3: TURNER, J. M. W. *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides*. Huile sur toile. 1806. 1553 x 2184 mm. Tate Britain, Londres. ©Tate, London 2008.
- Fig. 4: ZIMMERMANN, W.F.A. *Le ptérodactyle*. Gravure sur bois. *Le monde avant la création de l'homme ou le Berceau de l'univers*. Paris : Schultz et Thuillier, 1857. Non paginé.
- Fig. 5: RIOU. *L'ichtyosaure et le plésiosaure (période du lias)* in Louis Figuier, *La terre avant le déluge*. Paris : Hachette, 1864. 169.
- Fig. 6: RIOU. *Vue idéale de la terre pendant la période du lias* in Louis Figuier, *La terre avant le déluge*. Paris : Hachette, 1864. 178.
- Fig. 7: RIOU. *L'iguanodon et le mégalosauve (période crétacée inférieure)* in Louis Figuier, *La terre avant le déluge*, Paris : Hachette, 1864. 229.
- Fig. 8: RUSKIN, John. *Quivi Trovammo* in *The Complete Works of John Ruskin*. Volume VII. Eds. E. T. Cook et A. Wedderburn, Londres, 1903-1912. 78.