Études écossaises

12 | 2009
La Science

Le paradigme newtonien et les soubresauts du vivant dans *The Seasons* de James Thomson

Le poème scientifique comme psaume moderne

Pierre Carboni

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesecossaises/187
DOI : 10.4000/etudesecossaises.187
ISSN : 1969-6337

Éditeur
UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée
Date de publication : 30 avril 2009
Pagination : 33-47
ISBN : 978-2-84310-138-0
ISSN : 1240-1439

Référence électronique
Pierre Carboni, « Le paradigme newtonien et les soubresauts du vivant dans *The Seasons* de James Thomson », *Études écossaises* [En ligne], 12 | 2009, mis en ligne le 30 avril 2010, consulté le 11 avril 2023. URL : http://journals.openedition.org/etudesecossaises/187 ; DOI : https://doi.org/10.4000/etudesecossaises.187

Tous droits réservés

Pierre Carboni
Université de Nantes

Le paradigme newtonien et les soubresauts du vivant dans *The Seasons* de James Thomson

Le poème scientifique comme psaume moderne

Le recueil poétique *The Seasons* de l'Écossais James Thomson (1700-1748), dont la première version complète fut publiée à Londres en 1730, se présente sous l'aspect d'une succession de scènes descriptives évoquant les mécanismes du vivant dans ses rapports avec l'homme conçu à la fois comme acteur et spectateur de la nature. Ces scènes illustrent deux postulats scientifiques en apparence antithétiques, l'ordre et le chaos, dont l'alternance constitue la typologie esthétique et émotionnelle du recueil. Tout en s'appropriant le paradigme newtonien de l'ordonnance mathématique de l'univers, Thomson en révèle les failles dans les occurrences individuelles du monde du vivant et cette tension épistémologique se traduit dans la structure même du recueil. Son agencement très conventionnel en livres-saisons se succédant chronologiquement modélise à travers la figure parfaite du cercle le postulat harmonique hérité de Newton. Par contraste, de nombreuses scènes à l'intérieur du quadriptyque ne font que souligner les limites du modèle mathématique aux prises avec l'instabilité des phénomènes du vivant. Ce contrepoint thématique de la violence et de la mortalité naturelles se révèle également dans l'agencement, ou plutôt dans l'absence d'agencement interne de chacun des quatre livres, dont le véritable animateur est un locuteur-poète qui se laisse guider par ses perceptions, ses associations d'idées et son imagination. C'est cette structure paradoxale, classique et baroque à la fois, qui valut très tôt à Thomson le jugement réservé de Samuel Johnson dans *Lives of the English Poets* (1779) :

> The great defect of *The Seasons* is want of method; but for this I know not that there was any remedy. Of many appearances subsisting all at once, no rule can be given why one should be mentioned before another; yet the memory wants the help of order, and the curiosity is not excited by suspense or expectation. [1]

1. Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, G. B. Hill éd., Oxford, Clarendon, vol. 3, p. 299.

Or, cette « absence de méthode » est bel et bien « sans remède », non pas parce qu'elle révèle une quelconque incapacité technique de la part de Thomson, mais au contraire parce que l'écriture poétique de *The Seasons* met littéralement en œuvre, sous forme lyrique et dramatique à la fois, la tension fondamentale qui oppose au sein de l'*epistémê* de la première moitié du XVIII[e] siècle le paradigme newtonien défini par Thomas Kuhn dans son ouvrage *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) à l'émergence d'un paradigme biologique [2].

Le projet général du recueil de Thomson est le fruit de la diffusion rapide du newtonisme dans l'enseignement supérieur écossais à partir des années 1680, sous l'influence de grands professeurs tels que le mathématicien et astronome David Gregory (1659-1708), son frère James (1638-1675) qui lui succéda à la chaire de mathématiques en 1692, et Robert Stewart qui décida, à partir de 1708, de ne plus enseigner l'éthique et le système aristotélicien pour ne plus enseigner que la philosophie naturelle dans l'esprit de Newton [3]. Thomson, dont Stewart avait été l'un des maîtres à Édimbourg, retrouva l'influence de Newton à travers la diaspora écossaise à Londres. Ayant renoncé au ministère en 1725, Thomson quitta en effet rapidement l'Écosse dans l'espoir de mener une carrière littéraire dans la capitale anglaise. Grâce à ses compatriotes installés dans cette ville, il devint en 1726 répétiteur de Lord George Graham, quatrième fils du duc de Montrose, que son père avait inscrit à l'académie de Little Tower Street, école privée fondée en 1715 par un professeur de mathématiques du nom de Thomas Watts. C'est dans ce modeste emploi que ses premiers succès littéraires lui permirent rapidement de quitter que Thomson put approfondir sa connaissance de la science newtonienne par l'intermédiaire d'un collègue mathématicien écossais, James Stirling (1692-1770), disciple éminent de Newton [4]. Il n'est donc pas surprenant que les premières œuvres de Thomson, *Winter* (1726) et *Summer* (1727), noyau originel du recueil *The Seasons* partagent l'inspiration scientifique du panégyrique publié par le jeune poète moins d'un mois après la mort du grand savant anglais, *A Poem Sacred to the Memory of Sir Isaac Newton* (1727).

La caractéristique principale de l'univers naturel décrit par Newton et ses élèves est d'apparaître comme un *cosmos* régi par des lois établies

2. « During the eighteenth century, the paradigm for this field was provided by Newton's *Principia* », Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago et Londres Chicago University Press, 1996, p. 12.

3. James Sambrook, *James Thomson, 1700-1748: A Life*, Oxford, Clarendon, 1991, p. 12-14.

4. James Sambrook, ouvrage cité, p. 44-46 ; Nicholas Hans, *New Trends in Education in the Eighteenth Century*, 1951, Londres, Routledge, 2001, p. 82-87.

par avance et guidées par un mystérieux dessein bienveillant. Évoquant dans *Spring* l'aube de la Création, « The first fresh Dawn then wak'd the gladden'd race » (v. 242), le locuteur du poème dote ce dessein originel de la nature de sentiments humains :

> For Reason and Benevolence were Law.
> Harmonious Nature too look'd smiling on. (v. 257-258)

La personnification poétique invite le lecteur à s'identifier, par le truchement de la sympathie, à cet optimisme philosophique radical, joignant ainsi sa propre émotion positive au « sourire de la nature ». Par un procédé analogue l'expression « The happy World » dans *Autumn* (v. 28), permet, par glissement métonymique, de teinter l'observation scientifique objective d'un optimisme philosophique purement subjectif : « The Whole mix'd Animal-Creation round / Alive, and happy » (v. 383-384). Cette vision primordiale béatifique constitue la tonalité esthétique dominante du poème descriptif de Thomson. Le locuteur y rappelle constamment le postulat newtonien, providentialiste et théiste, d'un *primum mobile* responsable de l'introduction et de la pérennisation de l'ordre cosmique, comme, par exemple, à travers cette description de l'ordre astronomique dans *Summer* :

> With what an awful world-revolving Power,
> Were first th'unwieldy Planets launch'd along
> Th'illimitable Void! Thus to remain,
> Amid the Flux of many thousand Years… (v. 32-35)

Loin d'être ces « corps errants » que suggère l'étymologie de leur appellation, les planètes ont vu leur trajectoire fixée par une « main invisible » qui sans cesse en renouvelle la course suivant l'ordre prescrit : « Such th'all-perfect Hand, / That pois'd, compels, and rules the steady Whole » (v. 41-42). Le locuteur réfute toute remise en question sceptique de la sagesse de ce modèle mathématique originel et le mode volitif qu'il utilise pour prononcer l'anathème imite la syntaxe hébraïsante de la Genèse 1 (« Let there be Light ») comme pour communiquer à son auditeur-lecteur l'enthousiasme de l'acte créateur :

> Let no presuming impious Railer tax
> Creative Wisdom, as if Aught was form'd
> In vain, or not for admirable Ends.
> Shall little haughty Ignorance pronounce
> His Works unwise, of which the smallest Part
> Exceeds the narrow Vision of her Mind? (v. 318-323)

The Seasons étend ainsi à l'ensemble des phénomènes naturels le modèle astronomique newtonien. Dans cette théodicée scientifique, l'ordre universel renvoie à son auteur par l'intermédiaire de la métaphore poétique, comme dans ces deux vers de *Spring* :

> Th'informing Author in his Works appears;
> […]
> The Smiling God is seen… (v. 860 ; 862)

L'entreprise poétique thomsonienne, en dévoilant ainsi l'ordre supérieur qui préside aux phénomènes, affiche l'ambition « plus noble » de détacher le mode naturaliste et descriptif de la simple *mimesis* :

> Still let my Song a nobler Note assume,
> And sing th'infusive Force of Spring on Man.
> To raise his Being, and serene his Soul.
> Can he forbear to join the general Smile
> Of Nature? (v. 867-872)

Ainsi, le poète naturaliste, en révélant l'intention originelle de l'auteur supposé de la Création, devient lui-même instigateur de l'harmonie générale. La composante sublime de la nature et de ses phénomènes mis en lumière par l'esprit scientifique se mue en sublime poétique, vecteur d'émotion positive et d'élévation d'âme. La poésie scientifique n'est plus dès lors une paraphrase ornée du discours scientifique destinée à la simple vulgarisation, mais un acte co-créateur. C'est ce que révèlent également, à l'opposé de cette vision harmonique héritée de Newton, les motifs récurrents de la mortalité et du chaos qui caractérisent le second pôle thématique et structurel du recueil.

L'agencement systématique du poème et l'optimisme scientifique qu'il connote sur le plan métalinguistique est cependant fréquemment contredit par l'évocation inattendue de phénomènes naturels terrifiants par leur violence ou leur apparente absurdité. Ces renversements sont source de pathétique, le sublime lumineux de l'explication scientifique cédant le pas au sublime de l'effroi. Ainsi, au commencement du poème *Spring*, l'émotion sereine que suscite la description de la douceur printanière est gâchée par l'inquiétude engendrée par la possibilité de phénomènes naturels contraires, dont la conjonction fortuite est susceptible d'inverser le mécanisme :

> If, brush'd from Russian Wilds, a cutting Gale
> Rise not, and scatter from his humid Wings
> The clammy Mildew; or, dry-blowing, breathe
> Untimely Frost… (v. 114-117)

Le lyrisme conventionnel du panorama optimiste cède alors la place à la description hyperbolique de puissances microscopiques s'opposant au mécanisme positif du schéma d'ensemble :

> For oft, engender'd by the hazy North,
> Myriads on Myriads, Insect-Armies waft
> Keen in the poison'd Breeze; and, wasteful eat,
> Thro' Buds and Bark, into the blacken'd Core,
> Their eager Way. (v. 120-124)

Un renversement de perspective analogue se produit dans *Summer*. L'évocation riante de l'été dans les régions tempérées du globe conduit sans transition à la « perspective » inquiétante de savanes incultes :

> From These the Prospect varies. Plains immense
> Lie stretch'd below, interminable Meads,
> And vast Savannahs, where the wandering Eye,
> Unfixt, is in verdant Ocean lost. (v. 690-693)

Un ultime décrochement de la perspective du locuteur conduit ensuite brusquement de l'inquiétude à l'horreur de la représentation des zones désertiques :

> How chang'd the Scene! In blazing Height of Noon,
> The Sun, oppress'd is plung'd in thickest Gloom. (v. 784-785)

Cette description fantastique est en partie inspirée du Livre IX de *La Pharsale* (69 après J.-C.). Lucain y décrit le désert de Nubie que traverse l'armée de Pompée comme un lieu de ténèbres infernales. L'évocation du cadre naturel au cœur de la narration historique devient dès lors la métaphore de l'inversion sacrilège du schéma positif de la paix romaine par les puissances destructrices de la guerre civile. De même, la description météorologique du locuteur de *Summer* s'éloigne de l'objectivité scientifique et utilise la typologie de l'horreur pour évoquer la puissance destructrice de l'orage au cœur de l'été austral :

> Nor stop the Terrors of these Regions here.
> Commission'd Demons oft, Angels of Wrath,
> Let loose the raging Elements. (v. 959-961)

Retournant en Europe, le locuteur interrompt la description estivale et devient le narrateur d'une idylle pastorale dans laquelle l'irruption du chaos paraît anéantir le schéma harmonique. L'amour mutuel et la vertu innocente du couple de bergers d'Arcadie, Celadon et Amelia, ne résistent pas à la foudre aveugle :

> Guilt hears appall'd, with deeply troubl'd Thought;
> And yet not always on the guilty Head
> Descends the fated Flash. (v. 1169-1171)

Le cosmos établi en axiome par le modèle mathématique se conjugue ici avec les soubresauts du modèle biologique. En insistant sur le pathétique de l'accident naturel, le locuteur ne l'établit pas en contradiction avec le principe d'ordre, mais utilise la violence des manifestations chaotiques exceptionnelles comme une illustration d'une régularité supérieure qui échappe aux considérations morales humaines. Ainsi, l'optimisme scientifique, en inscrivant le hasard dans une nécessité supérieure, rejoint le providentialisme théiste. Si le Créateur permet parfois aux puissances naturelles d'anéantir l'innocent, c'est qu'en règle générale il les oriente à la vie et à l'être, en les affranchissant des nécessités de la justice humaine : « For he maketh his sun to rise on the evil and on the good, and sendeth rain on the just and on the unjust » (Mt. 5 ; 45b). Dans *Autumn*, la théodicée thomsonienne développe le contre-motif pictural et émotionnel de l'accident géophysique, non pas en contradiction, mais en tension harmonique avec le principe newtonien de création continue. Le désastre du tremblement de terre de Palerme (1726), encore frais dans la mémoire collective des Européens puisqu'il précéda de quatre ans à peine la publication du recueil, devient ainsi l'emblème paradoxal d'un ordre naturel parfois contradictoire avec les désirs humains :

> Thus a proud City, populous and rich,
> Full of the Works of Peace, and high in Joy,
> At Theater or Feast, or sunk in Sleep,
> (As late, Palermo, was thy Fate) is seiz'd
> By some dread Earthquake, and convulsive hurl'd,
> Sheer from the black Foundation, stench-involv'd,
> Into a Gulph of blue sulphureous Flame. (v. 1201-1207)

Inversement, c'est un autre séisme, de magnitude bien plus forte il est vrai, le célèbre tremblement de terre de 1755 qui, sept ans après la mort de Thomson, détruisit la totalité de la ville de Lisbonne, et discrédita définitivement aux yeux de Voltaire la thèse leibnizienne du « meilleur des mondes ». Si le système de la nature que développe le locuteur de Thomson paraît à première vue plus idéaliste que le réalisme ironique du *Candide* de Voltaire, la conception du monde qu'il développe est empreinte d'un relativisme caractéristique de l'esprit scientifique. Il n'est pas surprenant que, parmi les premiers Français à s'enthousiasmer pour la poésie de Thomson, figure, aux côtés des poètes Saint Lambert et l'abbé Delille qui l'adaptèrent, le naturaliste Joseph Philippe François

Deleuze (1753-1835), collaborateur de Jussieu au Muséum et membre de l'Académie des Sciences, dont la traduction des *Seasons* fut publiée en 1801. Tout en explorant le *pathos*, et même la *vis tragica* du cataclysme au regard de la sensibilité humaine, le locuteur thomsonien adopte en effet la perspective de l'homme de science et suggère que la nature est un macrocosme vivant, dont les manifestations chaotiques sont le produit effectif (sur le plan du microcosme humain), mais annexe, d'une puissance de génération et de régulation bien supérieure. Un passage empreint d'une même tonalité apparaît également dans *Winter*, conférant ainsi au thème de la rémanence du chaos dans la structure ordonnée du monde le statut de motif récurrent. Il s'agit de l'épisode de la tempête de neige fatale à l'honnête père de famille :

> In vain his little Children, peeping out
> Into the mingling Storm, demand their Sire,
> With Tears of artless Innocence. Alas!
> Nor Wife, nor Children, more shall he behold,
> Nor Friends, nor sacred Home. On every Nerve
> The deadly Winter seizes; shuts up Sense;
> And, o'er his inmost Vitals creeping cold,
> Lays him along the Snows, a stiffen'd Corse,
> Stretch'd out, and bleaching in the northern Blast. (v. 313-321)

En dramatisant le caractère contradictoire du bonheur individuel par rapport aux lois supérieures, le locuteur du poème perçoit la possibilité d'une révélation naturelle de certaines vérités morales, comme celle qui tient à la vanité des choses humaines :

> Where now, ye lying Vanities of Life!
> Ye ever-tempting ever-cheating Train!
> Where are you now? (v. 209-211)

Comme l'illustrent de façon spectaculaire ces exemples de l'assujettissement de l'homme à la puissance, parfois favorable, parfois destructrice, toujours génératrice, de la nature, Thomson représente le monde naturel et le monde moral comme régis par les mêmes lois. Il ne s'agit pas pour lui simplement d'une relation métaphorique établie suivant les règles de la tradition poétique classiques du symbole ou de l'allégorie, mais d'un lien véritablement organique.

La science historique rejoint ainsi le système naturel newtonien lorsque le locuteur d'*Autumn*, enthousiaste, dessine un modèle historique établi sur le postulat de la croissance exponentielle et du progrès continu des institutions sociales et culturelles : « Uniting All, / Society grew numerous, high, polite, / And happy » (v. 111-113). Dans *Summer*, l'image poétique

du cercle vertueux des échanges commerciaux, vecteur privilégié de la diffusion et de la transmission du progrès entre les nations, traduit sur le plan historique le modèle mathématique appliqué par Newton à la nature : « Generous Commerce binds / The Round of Nations in a golden Chain » (v. 1398-1399). Cette ronde des nations que le commerce tient la main dans la main reproduit au sein du microcosme la ronde des planètes et celle des saisons. Dans l'Hymne qui fait suite au dernier livre du recueil, le locuteur en souligne la mystérieuse capacité à révéler à l'observateur humain une puissance divine orientée comme elle au bien :

> Mysterious Round! what Skill, what Force divine,
> Deep-felt, in These appear! A simple Train,
> Yet so delightful mix'd, with such kind Art,
> Such Beauty and Beneficence combin'd;
> Shade, unperceiv'd, so softening into Shade;
> And all so forming an harmonious Whole… (v. 21-26)

Comme le suggère la persistance de forces destructrices au sein de l'harmonie naturelle, le progrès humain ne s'accompagne pas toujours d'un progrès moral. Le locuteur optimiste de *Spring* rappelle ainsi que l'homme moderne demeure le plus redoutable prédateur dans la nature : « With hot Ravine fir'd, ensanguin'd Man / Is now become the Lion of the Plain, / And worse » (v. 340-342). La corruption politique et le relâchement des mœurs, que Thomson et les whigs patriotes assimilent au « système » de Walpole [5], remettent sans cesse en question l'orientation progressiste de l'histoire humaine. Comme le souligne le locuteur d'*Autumn*, le barbare et l'être civilisé expriment le caractère paradoxal de la nature humaine, reflet des contradictions internes du macrocosme naturel :

> Corruption still,
> Voracious, swallow'd what the liberal Hand
> Of Bounty scatter'd o'er the savage Year:
> And still the sad Barbarian, roving, mix'd
> With Beasts of Prey… (v. 54-58)

Emblème du retour inexorable de la violence et du barbare dans le civilisé, l'évocation du thème rural de la chasse et sa condamnation virulente réapparaissent d'un livre à l'autre. Adoptant une perspective harmonique d'inspiration pythagoricienne, le locuteur d'*Autumn* accuse la violence sanguinaire du chasseur de pervertir l'harmonie naturelle :

---

5. Voir Christine Gerrard, *The Patriot Opposition to Walpole: Politics, Poetry and National Myth, 1725-1742*, Oxford, Clarendon, 1994.

O let not, aim'd from some inhuman Eye,
The Gun the Music of the coming Year
Destroy. (v. 983-985)

Sur le plan poétique, la composition pastorale ou géorgique devient le théâtre de l'*hubris* et de la cruauté humaines :

O Man! tyrannic Lord! how long, how long,
Shall prostrate Nature groan beneath your Rage,
Awaiting renovation? (v. 1189-1191)

En introduisant son propre déséquilibre au cœur de l'harmonie naturelle, l'homme engendre le chaos des phénomènes ainsi que le suggère le locuteur de *Spring* : « Nature disturb'd / Is deem'd, vindictive, to have chang'd her Course » (v. 307-308). En point d'orgue de cette thématique du retour phobique du chaos dans l'Arcadie bienheureuse, l'évocation de l'invasion des loups dans *Winter* puise aux terreurs ancestrales du sujet européen pour articuler un pessimisme moral ancien à l'optimisme scientifique nouveau des Lumières :

By wintry Famine rous'd, from all the Tract
Of horrid Mountains which the shining Alps,
And wavy Appenines, and Pyrenees,
Branch out stupendous into distant Lands;
Cruel as Death, and hungry as the Grave!
Burning for Blood! Bony, and ghaunt, and grim!
Assembling Wolves in raging Troops descend… (v. 389-395)

Se confondant avec le sublime inhumain du paysage montagnard en hiver, le prédateur aux mœurs sociales, et, implicitement, l'homme qu'il emblématise comme *homini lupus*, bourreau et victime à la fois, sont les vecteurs du chaos. La légende des loups déterrant les cadavres enfouis dans les cimetières devient ainsi l'allégorie fantastique d'une corruption morale généralisée qui finit par triompher de l'humanité :

The godlike Face of Man avails him nought.
[…]
But if, appriz'd of the severe Attack,
The Country be shut up, lur'd by the Scent,
On Church-Yards drear (inhuman to relate!)
The disappointed Prowlers fall, and dig
The shrouded Body from the Grave; o'er which,
Mix'd with foul Shades, and frighted Ghosts, they howl. (v. 404 ; 408-413)

Sans remettre fondamentalement en cause l'ordre cosmique, le désordre intérieur des passions rejoint ainsi celui des phénomènes. Le locuteur de *Spring* en dramatise les manifestations paroxystiques à travers l'utilisation d'un style métaphorique et hyperbolique qui rappelle ses propres évocations des tempêtes et des séismes naturels :

> Now the distemper'd Mind
> Has lost that Concord of harmonious Powers,
> Which forms the Soul of Happiness; and all
> Is off the Poise within: the Passions all
> Have burst their Bounds; and Reason half extinct,
> Or impotent, or else approving, sees
> The foul Disorder. Senseless, and deform'd,
> Convulsive Anger storms at large… (v. 275-282)

Quoique fondée sur l'observation empirique et nourrie des découvertes scientifiques les plus récentes [6], la description poétique thomsonienne utilise ainsi les ressources de l'art figuratif pour exprimer une idée de la nature et de l'homme. De façon générale, *The Seasons* témoigne de ce que Tim Fulford définit comme une « politisation du paysage » : « Thomson's loco-descriptive verse […] formed an ideology the more powerful for its apparent naturalness and the more effective for the contradictions it included. » [7] En décrivant une harmonie naturelle précaire, quoique animée par un mouvement téléologique ascendant, le poète scientifique naturalise un univers moral dont les manifestations contradictoires de la nature deviennent aussi l'emblème :

> Emblem instructive to the virtuous Man,
> Who keeps his temper'd Mind serene, and pure,
> And every Passion aptly harmoniz'd,
> Amid a jarring World with Vice inflam'd. (v. 465-468)

Mais au prix d'un renversement dialectique, le poème construit au terme du processus un refuge arcadien imaginaire au cœur du chaos, invitant les hommes à y rejoindre, par le biais de l'émotion littéraire, l'harmonie première. L'évocation conjointe du mythe biblique d'un paradis perdu toujours à regagner et d'un Âge d'or enfui, mais capable d'être restauré, s'illustre parfaitement dans ces vers extraits d'un passage caractéristique de *Spring* :

---

6. V. Guy Laprevotte, *Science et poésie de Dryden à Pope*, Thèse Paris 3, 1977, 3 vol., Paris, Honoré Champion, 1981.

7. Tim Fulford, *Landscape, Liberty and Authority: Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 18.

> The first fresh Dawn then wak'd the gladden'd Race
> Of uncorrupted Man… (v. 242-243)
>
> While in the rosy Vale
> Love breath'd his infant Sighs, from Anguish free,
> And full replete with Bliss… (v. 251-253)
>
> Such were those Prime of Days. (v. 271)

En démontrant aux hommes l'harmonie de la nature et en les incitant à la reproduire dans leur vie, le poème scientifique devient alors le lieu du retour à l'Eden. Fidèle à une perspective héritée des traditions platonique et pythagoricienne, la musique poétique est comme l'écho de « l'harmonie des sphères », le locuteur de *Spring* décrivant comme consubstantielles l'une à l'autre :

> For Music held the whole in perfect Peace:
> Soft sigh'd the Flute; the tender Voice was heard,
> Warbling the vary'd Heart; the Woodlands round
> Apply'd their Quire; and Winds and Waters flow'd
> In Consonance. (v. 267-271)

En décrivant le monde visible, la poésie scientifique révèle à son lecteur une réalité invisible au terme d'un parcours initiatique dont le locuteur de *Winter* décrit ainsi l'ultime étape :

> The great eternal Scheme
> Involving All, and in a perfect Whole
> Uniting, as the Prospect wider spreads,
> To Reason's Eye refin'd clears up apace. (v. 1046-1049)

Outre sa capacité à décrire un ordre invisible, le langage poétique est susceptible de le communiquer grâce à ses propriétés harmoniques particulières. C'est ce que suggère le locuteur de *Summer* lorsqu'il évoque la promenade solitaire d'un sujet-poète en communion étroite avec la belle nature :

> Now the soft Hour
> Of Walking comes: for him who lonely loves
> To seek the distant Hills, and there converse
> With nature; there to harmonize his Heart,
> And in pathetic Song to breathe around
> The Harmony to others. (v. 1379-1384).

Par l'intermédiaire de son chant et du *pathos* qu'il suscite, le poète « insuffle » ainsi aux hommes le thème harmonique qui structure à la fois

le macrocosme de la nature et le microcosme du son propre « chant ». Sa mission n'étant plus seulement de décrire, mais d'annoncer l'harmonie invisible, le créateur du poème, il n'est plus seulement disciple de Newton, mais prophète de la création.

En s'appropriant les découvertes de la science, le poète moderne reprend le flambeau de Virgile dont l'apostrophe, au Chant II des *Géorgiques*, définit le modèle du néo-augustéen Thomson :

> *felix qui potuit rerum cognoscere causas*
> *atque metus omnis et inexorabile fatum*
> *subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari.* (v. 490-492)

« Heureux qui a pu connaître les principes des choses, qui a foulé aux pieds toutes les craintes, l'inexorable destin et tout le bruit fait autour de l'insatiable Achéron ! »[8]

L'entreprise poético-scientifique de dévoilement des causes n'aboutit cependant pas dans son cas à une interprétation mécaniste de l'univers du type de celle proposée par Lucrèce dans le *De natura rerum*. Fidèle à l'héritage de la physico-théologie newtonienne, Thomson situe en effet la cause ultime de l'ordre universel à un esprit créateur bienveillant continuellement à l'œuvre dans la nature. Ce Dieu caché sensible à la raison et révélé au poète par l'intermédiaire de la science, le locuteur de *Spring*, évoquant l'instinct de reproduction et de conservation chez les oiseaux, l'invoque dans une vibrante profession de foi naturelle :

> What is this mighty Breath, ye Curious, say,
> That, in a powerful Language, felt not heard,
> Instructs the Fowls of Heaven; and thro' their Breast
> These Arts of Love diffuses? What, but God?
> Inspiring God! Who boundless Spirit all,
> And unremitting Energy, pervades,
> Adjusts, sustains, and agitates the Whole. (v. 849-855)

Le locuteur-poète de Thomson agrège ainsi son propre verbe à la puissance créatrice sans cesse renouvelée du Verbe créateur à l'œuvre dans la nature. Dans *Summer*, il évoque le regard qu'il pose sur la nature comme une remontée néo-platonicienne des apparences jusqu'à l'essence qu'il identifie au Verbe originel, consubstantiel au Créateur de l'univers :

> … Intent to gaze
> Creation through; and, from that full Complex
> Of never-ending Wonders, to conceive

8. Virgile, *Géorgiques*, trad. E. de Saint Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

> Of the SOLE BEING right, who spoke the Word,
> And Nature mov'd compleat. (v. 1784-1788)

Ayant déroulé le cycle des saisons et parvenu au terme de *Winter*, il peut annoncer prophétiquement le retour du printemps comme une création nouvelle, issue du même souffle originel qui présida au premier matin :

> And see! 'Tis come, the glorious Morn! the second Birth
> Of Heaven and Earth! Awakening Nature hears
> The new-creating Word, and starts to Life… (v. 1041-1044)

Si le renouveau de la nature printanière ne doit rien au miracle, le locuteur de *Spring* y figure cependant le visage anthropomorphique d'un auteur supposé :

> He ceaseless works alone, and yet alone
> Seems not to work; with such Perfection fram'd
> Is this complex stupendous Scheme of Things.
> But, tho' conceal'd, to every purer Eye
> Th'informing Author in his Works appears:
> Chief, lovely Spring, in thee, and thy soft Scenes,
> The SMILING GOD is seen… (v. 856-862)

En révélant ainsi l'auteur de la genèse continue de la nature, le sujet-poète s'identifie implicitement à un autre auteur, le poète-prophète du livre de la Genèse, ou des psaumes, que le locuteur d'*Autumn* désigne à travers la périphrase du « barde hébreux » :

> As when of old (so sung the HEBREW BARD)
> Light, uncollected thro' the Chaos urg'd
> Its Infant Way… (v. 732-734)

En conformité avec son modèle biblique, l'auteur du poème donne à entendre la voix de l'Auteur à travers le tumulte des éléments déchaînés ou dans leur calme retrouvé, comme dans ce passage caractéristique de *Winter* :

> Huge Uproar lords it wide. The Clouds commix'd
> With Stars swift-gliding sweep all along the sky.
> All Nature reels. Till Nature's King, who oft
> Amid tempestuous Darkness dwells alone,
> And on the Wings of the careering Wind
> Walks dreadfully serene, commands a Calm;
> Then straight Air, Sea and Earth are hush'd at once. (v. 195-201)

Les merveilles et les terreurs de la nature, mère des saisons, renvoient à un Verbe créateur qui fonde en même temps l'origine de la voix poétique de celui qui les célèbre :

> NATURE! great Parent! whose unceasing hand
> Rolls round the Seasons of the changeful Year,
> How mighty, how majestic, are thy Works!
> With what pleasing Dread they swell the Soul!
> That sees astonish'd! and astonish'd sings!
> Ye too, ye Winds! That now begin to blow,
> With boisterous Sweep, I raise my Voice to you. (v. 106-112)

Tout en puisant au discours objectif de la science, la *mimesis* thomsonienne conserve la dimension prophétique d'un art poétique inspiré en conformité avec la tradition antique, qu'elle soit classique ou judéo-chrétienne. Par-delà son affirmation du primat de la nature sur l'art, elle se construit comme un itinéraire initiatique qui, partant de la reconnaissance du principe d'ordre originel, souligne le chaos des apparences, avant de communiquer l'intuition mystique d'une harmonie supérieure. Aussi a-t-on tort de croire qu'en quittant son Écosse natale et ses études à la faculté de théologie de l'Université d'Édimbourg, Thomson a abandonné, sinon ses croyances, du moins la discipline calviniste de la paraphrase sacrée dans laquelle il a été éduqué. De façon très caractéristique, la toute première révélation du talent poétique du jeune James, en 1720, année de ses vingt ans, consista en une paraphrase très libre du psaume CIV [9] que son professeur de théologie, William Hamilton, jugea par trop débordante d'imagination subjective [10]. Par effet de conséquence, le corpus poétique thomsonien, ce creuset original où la science newtonienne se conjugue avec le prophétisme biblique, est bien le produit d'une éducation et d'une culture caractéristiques de l'Écosse de la première moitié du XVIII[e] siècle. Et cela, même s'il fut, comme on le sait, entièrement composé et publié à Londres. C'est pourquoi cette œuvre paradoxale, souvent analysée comme un symptôme précoce de l'affaiblissement de l'identité culturelle écossaise au siècle des Lumières, résonne au contraire comme un vaste psaume métrique moderne, singulièrement ancré dans la tradition scientifique et religieuse écossaise.

---

9. « *Psalm 104 Paraphrazed* », James Thomson, *Liberty, The Castle of Indolence and Other Poems*, James Sambrook (éd.), Oxford, Clarendon, 1986, p. 234-237.

10. « Mr Hamilton, as his custom was, complimented the orator… but… told him, smiling, that if he thought of being useful in the ministry, he must keep a stricter rein upon his imagination, and express himself in language more intelligible to an ordinary congregation », Robert Shiels, « Mr James Thomson », *Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*, 1753, vol. 5, p. 192-193, J. Sambrook, ouvrage cité, p. 19.

Références bibliographiques

AYRES Philip, *Classical Culture and the Idea of Rome in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

FULFORD Tim, *Landscape, Liberty and Authority: Poetry, Criticism and Politics from Thomson to Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

JOHNSON Samuel, *Lives of the English Poets*, G. B. Hill éd., vol. 3, Oxford, Clarendon, 1905.

MCKEON Michael, « The Pastoral Revolution », *Refiguring Revolutions: Aesthetics and Politics from the English Revolution to the Romantic Revolution*, Kevin Sharpe and Steven N. Zwicker (éds), Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1998.

SAMBROOK James, *James Thomson, 1700-1748: A Life*, Oxford, Clarendon, 1991.

THOMSON James, Liberty, The Castle of Indolence *and Other Poems*, James Sambrook (éd.), Oxford, Clarendon, 1986.

—, *The Seasons* [*Spring*, *Summer*, *Autumn*, *Winter*, *A Hymn*], James Sambrook (éd.), Oxford, Clarendon, 1981.