

# Poésie naturaliste au XVIIIe siècle : étiquettes en littérature

Autor(en): **Henchoz, Ami**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **23 (1950-1951)**

Heft 1

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869954>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## POESIE NATURALISTE AU XVIII<sup>e</sup> SIECLE

*(Etiquettes en littérature)*

L'époque pseudo-classique, dominée par Pope, est aussi appelée « Citadelle de la Raison » et non sans raisons ! En effet, l'homme y est le centre de toutes les préoccupations, même si, à certains moments, il semble se fondre dans le grand décor de la nature ; et cette nature, lorsqu'elle est traitée en littérature, reste une « nature méthodiquement cataloguée ».

Nul n'ignore, cependant, qu'en dehors de ce cadre rigide où l'aristocratie intellectuelle se complaisait, de nouveaux genres littéraires naquirent, plus propres à satisfaire les goûts de la bourgeoisie d'alors. C'est ainsi qu'apparurent les premiers journaux, les récits de voyage et les fameuses aventures maritimes qui font encore notre joie aujourd'hui. Simultanément, de nouvelles tendances se faisaient jour en philosophie, en science et surtout en poésie naturaliste ; ce sont ces phénomènes « modernes » qui déroutent les critiques et leur font émettre sur cette période intéressante les opinions les plus contradictoires. Les études les plus récentes y distinguent de multiples « courants » et « sous-courants » ; et tout ce qui ne peut être rattaché à une tradition du passé nous est forcément présenté comme un « signe de révolte », un « début de mouvement romantique ».

Cette façon de juger d'une période en fonction du siècle suivant est entièrement fautive. (De tels « débuts romantiques » existent à toute époque pourvu qu'on se donne la peine de les chercher.) Et lorsqu'on applique cette méthode aux poètes, le résultat est plus que douteux : leurs œuvres sont alors déchirées en deux parties, l'une étant concédée de mauvaise grâce au goût classique, et l'autre saluée comme un apport précieux au mouvement de « révolte ». Certains ouvrages intitulés « Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomson's Seasons », ou « Das

Pseudoklassizistische und Romantische in E. Young's Night Thoughts », montrent clairement combien les poètes ont souffert du goût de l'étiquette, de cette passion de la classification.

De tous ces « poètes de la nature », Thomson est certainement le plus en vue et le plus discuté ; de ses quatre *Saisons*, la première, *Winter*, parue en 1726, est sans doute considérée comme la plus « révolutionnaire ». Prenons donc quinze vers du *Winter* et en les analysant à la lumière des diverses théories émises sur Thomson, nous comprendrons mieux comment les critiques (tout en se référant à *ces mêmes* quinze vers) aboutissent à des conclusions diamétralement opposées.

*At last the muddy deluge pours along,  
Resistless, roaring ; dreadful down it comes  
From the chapt mountain, and the mossy wild,  
Tumbling thro' rocks abrupt, and sounding far :  
Then over the sandy valley, floating, spreads  
Calm, sluggish, silent ; till again, constrained,  
Betwixt two meeting hills, it bursts a way  
Where rocks and woods hang over the turbid stream.  
Then gathering triple force, rapid and deep,  
It boils and wheels, and foams and thunders through.  
Nature ! great parent ! whose directing hand  
Rolls round the Seasons of the changeful year,  
How mighty ! how majestick are thy works !  
With what a pleasing dread they swell the soul  
That sees, astonished, and, astonished, sings !*

(*Winter*, 133-148.)

Macaulay<sup>1</sup> voit en Thomson un vrai classique dont le mérite principal est la « véracité de la description » : le déluge est « boueux », les rochers « abrupts », le torrent « trouble », etc. ; chaque objet décrit est accompagné de son adjectif type.

Courthope<sup>2</sup> considère Thomson comme le miroir de l'époque de Walpole. Les gens, rendus tout-puissants par la raison, jouissent de leur sécurité matérielle et contemplant les merveilles de la nature avec une agréable satisfaction : *with what a pleasing dread they swell the soul*.

<sup>1</sup> Macaulay G. C., *Englishmen of Letters — James Thomson*, London, 1908.

<sup>2</sup> Courthope W. J., *A History of English Poetry*, vol. 4, London, 1912.

Brooke<sup>1</sup> place Thomson à mi-chemin entre Pope et Wordsworth parce que d'une part, il sait cataloguer tout ce que son œil voit (*it boils, and wheels, and foams and thunders through...*), et que d'autre part, son Dieu a un contact personnel et sympathique avec le poète (*Nature! great parent!... how mighty are thy works!...*).

Moore<sup>2</sup> déclare plus précisément que l'auteur des *Saisons* est le premier poète déiste parce qu'il sait « exprimer les tendances romantiques inhérentes au déisme ». (En considérant la nature comme une preuve divine plus authentique que la religion révélée, les philosophes de l'époque ont certainement influencé tous les esprits réfléchis d'alors ; et rien n'est plus aisé que de faire un parallèle entre les *Saisons* et les *Caractéristiques* de Shaftesbury par exemple. Comparez ces lignes de Shaftesbury : *All nature's wonders serve to excite and perfect this idea of their Author. Whence we are naturally taught the immensity of that being who, through these immense spaces, has disposed such an infinity of bodies...* avec les cinq derniers vers de Thomson cités plus haut.)

Pour ceux qui appliquent à Thomson les critères romantiques, les *Saisons* sont évidemment bien pâles et conventionnelles. Cronk Greene<sup>3</sup> n'y voit que des « observations de seconde main » ; d'après elle, l'auteur nous donne une esquisse du paysage (le torrent passe par les rochers, la plaine, pour finir en cascade), puis il bâtit autour de ce noyau un vague raisonnement scientifique rempli de réminiscences littéraires : le torrent qui roule à travers des paysages changeants lui rappelle la nature dont la main fait rouler les saisons alternantes.

Humphreys<sup>4</sup> est encore plus sévère et déclare que, même sous leur meilleur jour, les *Saisons* sentent le prospectus ! (il faut reconnaître que ce torrent, « photographié » dans toutes ses évolutions, n'est pas très éloigné de certaine propagande touristique...).

Pour d'autres, par contre, Thomson dépasse le stade de l'étonnement et de l'admiration ; il regarde la nature avec son cœur et le plaisir, qui n'était qu'intellectuel, devient émotif, religieux.

<sup>1</sup> Brooke Stopford A., *Naturalism in English Poetry*, London, 1920.

<sup>2</sup> Moore C. A., *Shaftesbury and Ethical Poets in England*. P.M.L.A. vol. 31.

<sup>3</sup> Cronk Greene G. *Lucretius and Thomson's Autumnal Fogs*, American Journal of Philology, vol. 51, 1930.

<sup>4</sup> Humphreys A. R., *A Classical Education and XVIIIth. Century Poetry*, Scrutiny, 1940, vol. VIII, No 2.

Deane<sup>1</sup> écrit : « Les vers de Thomson sont empreints d'une piété naturelle, semi-payenne, plus souvent sous-entendue qu'exprimée, et le poème y gagne en beauté ; il s'en dégage un sentiment panthéiste de communion avec la nature (*Nature ; great parent...*).

La variété des jugements énumérés ci-dessus nous amène à la constatation suivante : le sujet traité par Thomson est trop vaste, sa peinture de la nature trop générale et l'idée qu'il se fait de la divinité est trop vague pour être précisée avec quelque chance de succès. Les mots eux-mêmes peuvent être interprétés et traduits de tant de façons différentes qu'il est vain de vouloir à tout prix les rattacher à un genre précis, à caractère bien défini. La poésie de Thomson est un miroir qui reflète tout ce qui l'approche ; le critique qui se penche sur les *Saisons* y voit sa propre image, et chacun y trouve, non pas ce que Thomson peut lui donner, mais bien les idées préconçues que, selon son tempérament, il a apportées avec lui. Trois études, publiées presque simultanément dans trois pays différents, en sont la preuve :

Anwander E., *Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomson's Seasons*, Leipzig, Tauchnitz, 1930.

Drennon H., *Scientific Rationalism in J. Thomson's Poetic Art*, Studies in Philology, July 1934.

Nazari E., *James Thomson e la Stagioni*, Palermo, 1934.

L'esprit germanique d'Anwander analyse fidèlement tous les aspects de la poésie de Thomson et aboutit naturellement à une synthèse : « Thomson n'est pas romantique par le fond et classique par la forme ; son œuvre est plutôt un mélange des deux attitudes : si le fait de traiter la nature sauvage et déchaînée est romantique, l'énumération des phases du torrent, par contre, est classique ; et si *roaring, sluggish, tumbling* annoncent déjà l'école romantique, *the pleasing dread* et *the soul astonished, sings* nous ramènent au goût pseudo-classique. Ainsi Thomson est : *in beiden beides*.

De son côté, l'américain Drennon prétend que le rationalisme scientifique domine constamment le point de vue artistique chez Thomson. Si les descriptions des *Saisons* sont générales et peu personnelles, ce n'est pas un défaut, bien au contraire : elles sont objectives parce que Thomson est un scientifique qui veut reproduire exactement les phénomènes physiques pour chercher ensuite à percer le voile et à découvrir les lois méca-

<sup>1</sup> Deane C.V., *Aspects of Eighteenth Century Nature Poetry*, London, 1936.

niques qui agissent derrière le décor. Sa méthode pourrait se résumer ainsi : le poète passe d'un état d'admiration (*how mighty! how majestick*) à un état d'étonnement (*that sees, astonished*), puis à un stade d'investigation (*they swell the soul with pleasing dread*) qui l'amène insensiblement à une conception philosophique de Dieu (*Nature! great parent, whose directing hand...*).

L'italien Nazari s'attache tout naturellement aux images et prend chaque adjectif à sa valeur absolue : pour lui, il ne fait aucun doute que ce torrent impétueux *resistless, roaring* représente l'âme du poète qui cherche à se libérer et qui, lorsqu'il est *constrained* force une issue et (encore une fois!) *boils and wheels, and foams and thunders through!* Quant au *pleasing dread*, ce n'est qu'un brin de philosophie que le poète ajoute à sa mélancolie, une simple concession à l'esprit de son époque « dont il n'a pu entièrement se libérer ». Pour Nazari, « Thomson se livre à sa fantaisie et, comme l'individu romantique, il est incapable, à cause de son tempérament, de sentir exactement toutes les phases de l'univers sous lequel il est écrasé »... Que nous sommes loin de la *Citadelle de Raison!*

Pourtant Thomson est bien de son époque. Si nous comparons son œuvre (comme le fait B. Fehr dans *English Studies*, 1937), avec ce qui se faisait alors en architecture, nous voyons que la grandiloquence de Thomson, ses mouvements amples et ondulants, ses répliques et ses échos, sa rhétorique pompeuse, sont une fidèle reproduction du style baroque.

Ainsi, dans les quinze vers que nous avons cités, les indications de mouvement sont rehaussées par l'image verbale : *pours, tumbling, floating, spreads, bursts, boils, wheels, foams* ; chaque mouvement principal est encore souligné d'un écho, du bruit accompagnant : *pours — roaring, tumbling — sounding, floating — calm, foams — thunders*. Chaque image est en outre lestée d'un adjectif ou d'un adverbe qui, logiquement, complète et renforce le verbe principal : le torrent est *dreadful*, évidemment puisqu'il *pours along resistless*. Il est *sounding far*, naturellement puisqu'il tombe de *rocks abrupt*. Plus loin le même torrent est *silent* : de toute évidence, puisqu'il coule *sluggish on a sandy plain*. Plus loin encore il est *constrained* : comment pourrait-il en être autrement entre deux *meeting hills?* et finalement (dans un chiasme magnifique, où les éléments architecturaux vont deux par deux), le torrent est *rapid and deep* pour mieux bouillonner et tournoyer, et s'il est *turbid* et *gathering triple force*, c'est qu'enfin il *foams* et *thunders through*.

Tout ceci n'est que la transposition en poésie d'un style rococo trop richement décoré.

*Note.* — S'il faut ajouter une preuve matérielle de l'immédiate popularité du *Winter*, nous la trouvons dans un article du *London Journal* (Burney Collection, British Museum) du 4 juin 1726 (trois mois environ après la parution du *Winter*), article qui prouve que les lecteurs contemporains ont trouvé dans ce poème un plaisir qui leur était familier et qu'ils ne considéraient pas cette œuvre comme une nouveauté, ni par le fond, ni par la forme. (Cet article fondamental semble avoir été ignoré de tous les critiques et n'est mentionné pour la première fois que dans une étude toute récente : A. D. Mc. Killop, *The Background of Thomson's Seasons*, University of Minnesota Press, Minneapolis ; London, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1946.)

Ami HENCHOZ.