

Du discours de la science dans l'œuvre de Algernon Charles Swinburne

Sébastien Scarpa, Université Stendhal Grenoble III

Discours *de* la science, et non pas *sur* la science, parce qu'il ne sera pas tant question du commentaire de notre auteur sur les avancées scientifiques de son temps que de l'influence de ces dernières sur son œuvre poétique en tant qu'elles en informent le contenu (qu'il s'agisse des thèmes ou de la pratique d'écriture, du style). Pourquoi écarter la possibilité du commentaire de l'écrivain ? Pour cette raison simple que Swinburne était un esthète exclusif et qu'il n'y a pas, ou très peu, dans ses poèmes, de références ou d'allusions au monde tel qu'il se configure au XIXe siècle en Angleterre. Les principales caractéristiques de l'ère victorienne sont évidemment le culte de cette nouvelle valeur qu'est le profit, l'essor massif de l'industrie, l'élaboration de processus mécaniques à des fins de productivité et, bien sûr, les progrès des sciences mais toujours en tant qu'instruments au service, au moins de l'industrie, sinon du développement de ce qu'il faut bien appeler l'Empire britannique au sommet de sa puissance. Citons, à titre d'exemples, la locomotive à vapeur de George Stephenson (1825) qui gagne rapidement du terrain puisqu'au début des années 1850, les richesses du pays transitent sur près de 10.000 kilomètres de chemins de fer ; le chimiste et physicien Humphry Davy qui met au point la lampe de sûreté des mineurs améliorant ainsi les conditions de travail des ouvriers mais aussi leur rendement et leur productivité ; et le fameux Henry Shrapnel qui invente le « shrapnel », obus chargé de balles et de fragments métalliques projetés alentour lors de l'impact, sans doute pour garantir plus de dégâts chez l'opposant, en d'autres termes, assurer l'expansion de l'empire et, le cas échéant, le bon fonctionnement du commerce mondial. Innovations et inventions bouleversent donc le quotidien de l'homme victorien, mais Swinburne reste, pour sa part, hermétique aux grandes évolutions de son époque. Pas de trace, dans son œuvre, du monde moderne tel qu'il vient d'être évoqué, à l'exception peut-être de cette mystérieuse prostituée qu'il décrit en des termes relatifs à la mécanique dans un poème intitulé « Faustine » (« You seem a thing that hinges hold, / A love-machine / With clockwork joints of supple gold - », Swinburne : 1925, I, 243), ou bien ces innombrables allusions à une entité irréductible à toute logique mercantile¹ qu'il nomme tantôt « the Soul », tantôt « the Life of Life », ou encore « Love », et qui semble plutôt relever de la puissance, de la force et de l'émanation vitale. Mais finalement, c'est peut-être là que se découvre la première influence de la science sur la pensée de notre auteur qui s'inspire clairement de ce que Georges Gusdorf a appelé le « savoir romantique de la nature » (359).

Swinburne est en effet l'héritier des grands poètes romantiques anglais et, plus précisément, de W. Blake et P. B. Shelley à qui il voue un véritable culte se réclamant explicitement de ce qu'il nomme « the Church of Blake and Shelley » (Swinburne : 1959, III, 14). Blake, malgré ses positions ouvertement anti-newtoniennes, est un énergéticien. « Energy is the only life », nous dit-il, « Energy is the only life, and is from the Body; and Reason is the bound or outward

¹ Voir, à ce sujet, le poème « Hertha » et le prologue de « Tristram of Lyonesse ».

circumference of Energy. Energy is Eternal Delight. » (181). Il est le poète de la lutte des contraires et de la diffraction, le penseur de la rencontre et du choc nécessaires à toute progression, autant de concepts redevables d'hypothèses scientifiques que l'on retrouve sous la plume de Swinburne.

Then between shadow and substance, night and light,
Then between birth and death, and deeds and days,
The illimitable embrace and the amorous fight
That of itself begets, bears, rears, and slays,

The immortal war of mortal things, that is
Labour and life and growth and good and ill,
The mild antiphonies that melt and kiss,
The violent symphonies that meet and kill,

All nature and all things began to be. (Swinburne : 1925, II, 182)

Dans cet extrait de « Genesis » qui doit être lu comme une très concrète réécriture matérialiste du mythe de l'origine du monde où Dieu ne joue aucun rôle puisque tout ceci se passe « before [...] anything called God [...] drew breath » (II, 181), on reconnaît clairement les idées sur lesquelles repose la pensée swinburnienne. Tout d'abord, les lois des corps en mouvement de Galilée et Newton, mais aussi la logique blakienne du « spectre » et de « l'émanation » que l'on retrouve dans les couples « night and light », « birth and death » ou « begets and slays ». Le magnétisme qui repousse ou fait converger les opposés témoigne donc de l'harmonie universelle : l'unité du monde est réglée selon des rythmes, des accords, des mouvements musicaux dont la présence, rappelons-le, se manifeste « à ceux qui savent écouter la nature par la médiation de la harpe éolienne » (Gusdorf, 534). L'ici-bas sensible est animé par une force latente, un fluide présent en chaque chose, en chaque étant, en l'homme lui-même, le poète qui doit alors considérer ses projections expressives comme l'incarnation de cette force vitale en une matière verbale. Dans un poème comme « The Eve of Revolution », qui doit beaucoup au *Prometheus Unbound* de Shelley, et qui évoque, dès le titre, un lien étroit entre le prophétisme libertaire et la puissance cosmique (la révolution astrale), on voit bien se déployer tout un imaginaire de la science (évaporation et condensation, propagation vibratoire, incandescence, fluidité électrique et hydraulique...) qui semble investir l'écriture d'une rhétorique maximale, conférant à la parole prophétique une efficace puissance performative.

Earth, skies, and waters, smitten into soul, [...]
Shapes, shadows, sounds and lights
Of their dead days and nights
Take soul of life too keen for death to bear;
Life, conscience, forethought, will, desire,
Flood men's inanimate eyes and dry-drawn hearts with fire.

Light, light and light! [...]

I set the trumpet to my lips and blow.
The night is broken southward; the springs run,
The daysprings and the watersprings that flow
Forth with one will from where their source was one,

Out of the might of morning: [...]

O natural force in spirit and sense, that art
One thing in all things, fruit of thine own fruit,
O thought illimitable and infinite heart
Whose blood is life in limbs indissolute... (II, 80-1, 86-7, 89)

Notons l'allusion au Vent d'Ouest shelleyen (« The trumpet of a prophecy ») dans cette célébration d'une ivresse libératoire qui dit, sur le mode répétitif, mais aussi par la parataxe et les enjambements, la joie que l'homme éprouve à re-connaître, au sens strict, sa véritable essence, cette nature foncièrement dynamique et débordante (« flood », « flow / forth », etc.) qui libère, décloisonne le sujet des multiples carcans (psychologiques ou sociaux) qui l'asservissent. Ce sont là les vestiges d'un romantisme toujours prégnant dans les vers du poète victorien ; toutefois, force est de constater que Swinburne n'est pas un romantique. Pourquoi ne peut-il pas être un poète romantique ? Parce que dans les années 1860, l'Idéalisme absolu est à son terme en raison d'un événement fondamental qui marque justement la rencontre principale de Swinburne avec la science, événement qui, pour utiliser une image nietzschéenne, fait que les lanternes s'allument en plein midi, événement dont on dit qu'il ébranla le monde et qui porte le nom de Charles Darwin.

The Origin of Species paraît en 1859, l'ouvrage est épuisé le jour même de sa publication et réédité six fois. Dans *The Descent of Man*, publié en 1871, Darwin précise encore ses théories sur l'évolution alimentant ainsi le débat majeur de l'ère victorienne. La correspondance de Swinburne révèle l'estime qu'il a pour l'homme de science ainsi que pour celui qui deviendra le porte-parole et le défenseur du darwinisme : Thomas Henry Huxley (Swinburne : 1959, V, 8). Il se flatte d'ailleurs d'être, en quelque sorte, lié à ce dernier lorsqu'il apprend, en 1883, que la censure menace à la fois ses œuvres et celles du chercheur agnostique. Il faut certes attester d'un certain rejet de la science par le jeune poète, mais que Swinburne ait déclaré, dès 1860, l'absurdité d'un compromis entre l'art et la science ne veut pas dire qu'il n'ait pas été influencé par cette dernière. C'est même le contraire qui est vrai. Selon nous, c'est l'événement darwinien qui décide de la nature de l'œuvre de Swinburne et en modèle le développement. Quand il écrit dans son essai sur William Blake (*William Blake: A Critical Study*) que « [p]oetry or art based on loyalty to science is exactly as absurd (and no more) as science guided by art or poetry » (Swinburne : 1925, XVI, 144), de quelle science parle-t-il au juste ? Il fait référence à l'usage que Tennyson, Carlyle ou Ruskin font de l'évolutionnisme de Darwin, c'est-à-dire à l'idée que l'homme occidental se trouve être supérieur aux autres espèces vivantes en raison de ses grandes capacités intellectuelles et de son intense souci de la morale. Par conséquent, l'artiste, élite au sein de l'élite, se trouve investi d'une noble mission : divulguer, propager, inculquer à la masse sociale les valeurs du bon et du bien par l'intermédiaire du beau et de la culture. Idée exécration aux yeux de Swinburne qui prêche en faveur d'un art totalement libre et contre le principe du substrat moral de l'œuvre artistique, de la même manière que Baudelaire s'insurgeait contre « l'hérésie de l'enseignement » (188). En définitive, l'artiste n'a d'obligation qu'envers « l'ob-jet » de son « pro-jet », les interprétations des amateurs et les dérives doctrinaires n'étant, pour ainsi dire, qu'accidentelles, adventices et nullement de son ressort – idée-force sur laquelle il faudra revenir. Par ailleurs, et contrairement à ses pairs littéraires, Swinburne a l'honnêteté de faire une lecture littérale de la

de noter dans quelle mesure Swinburne lui-même, en tant qu'individu, semble avoir été engagé dans ce que l'on pourrait appeler, après Deleuze et Guattari, un « devenir-animal » (Deleuze : 1980, 284-380). Encore une fois, les biographes, mais aussi ceux qui le rencontrent occasionnellement, comme par exemple les frères Goncourt ou Maupassant, décrivent un homme délicieux mais à la physionomie et au caractère pour le moins inquiétants : Swinburne est un hydrocéphale chétif à la démarche sautillante qui s'exprime d'une voix très haut perchée. D'ailleurs, il ne parle pas, il chante, hurle souvent, des vers grecs, ceux d'Eschyle ou les siens qu'il déclame comme un mantra mystique, les yeux révulsés et le corps en proie à d'étranges convulsions. Et au comble de cette transe, quand il fait irruption dans les soirées victoriennes, ivre d'avoir bu, selon l'expression de Rimbaud, « des liqueurs fortes comme du métal bouillant », et qu'il exerce son délire dionysiaque avant d'être terrassé par l'une de ses fréquentes crises d'épilepsie, la société victorienne bien pensante fait de lui un marginal, un anormal. Mais son projet est tout autre, c'est celui d'un intense devenir-animal, ou *anomal*, qui renvoie au rapport, soulevé par Darwin, de l'individu à son espèce. L'anomal, l'insolite, surgit comme l'exception, ou plutôt, la variation d'un ensemble multiple qu'il contribue à transformer, exactement comme le vivant, sans cesse en évolution, transforme l'espèce, la déterritorialise. Disons donc que la violence exacerbée n'est finalement qu'une modalité, une expression désespérée de cette dynamique vitale que la société menace. Une société pourtant forte d'une grande découverte que Darwin a une fois de plus le privilège d'annoncer dans son ouvrage de 1859 : le constat du leurre religieux et de la disparition du divin à l'horizon d'un monde dorénavant clos.

L'explication purement causale de l'évolution exclut, en effet, toute intervention providentielle et met en cause l'idée que l'homme procéderait d'un acte particulier de la création. Et même si Darwin ne prend pas encore clairement position à ce sujet, T. H. Huxley, que l'on surnommera bientôt « Darwin's bulldog » s'engage pleinement dans la lutte qui oppose le darwinisme à l'ordre religieux. Une révélation de cette nature fait évidemment de la deuxième moitié du XIXe siècle un temps de déstructuration des mythes, un temps de « détresse profonde », pour employer les termes de l'analytique heideggerienne, qui plonge le sujet victorien dans le « centre of indifference » du *Sartor Resartus* de Carlyle, point d'équilibre précaire à partir duquel il s'agit de se reconstruire. Swinburne ne déroge pas à la règle. « Wandering between two worlds, one dead, / The other powerless to be born » (321), selon les mots de M. Arnold, il compose un certain nombre de poèmes qui traduisent de manière emblématique le désespoir de l'homme victorien. Dans « The Garden of Proserpine », Swinburne « picturalise », en quelque sorte, cet état de l'âme en crise à travers la description évasive et épurée du jardin de Proserpine (ou Perséphone) et de la reine des Ombres elle-même munie d'un pavot dont les vertus spécifiques symbolisent le sommeil et, partant, la mort. La pâleur et la froideur de la divinité (« cold immortal hands », I, 300), ainsi que la paralysie des forces vitales telles que le souffle du vent ou la croissance végétale expriment parfaitement la mélancolie du sujet victorien qui, dans l'abîme de sa léthargie dépressive, en arrive à ne plus souhaiter que sa propre dissolution : « Only the sleep eternal / In an eternal night » (I, 302). La mort, la butée de la mort, voilà ce que signifient les révélations darwiniennes, comme nous le rappelle cet autre poème où scansions et répétitions donnent un caractère désespéré et pathétique aux mots de notre auteur :

'Thou knowest' – who shall say thou knowest?

There is none highest and none lowest:
An end, an end, an end of all. (I, 208)

La mort de Dieu équivaut au repli de la finitude sur la « forme-Homme ». L'individu est un « être-jeté-au-monde », un « être-là » (le *dasein* heideggérien) qui ne trouve plus sa place au sein d'une harmonie polyphonique macrocosmique. Puisqu'il n'y a pas d'arrière-monde et que le Sens est aléatoire, l'existence humaine est, elle aussi, abandonnée au hasard, un hasard qu'aucun coup de dés ne saurait d'ailleurs abolir... Toutefois, cette immanence radicale supposée par les théories de l'évolution, Swinburne va rapidement en saisir le potentiel de possibilités. Il va l'élire comme le nouvel espace viable pour un homme libéré de ce qu'il considère être la gangue carcérale de la religion. Cet espace est effectivement un espace clos, mais c'est le site de la chose commune, de la *res publica*, c'est le monde d'un homme qui n'est redevable d'aucune dette et qui peut jouir, s'il en a conscience, de sa propre puissance.

Live, thou must not be dead,
Live; let thine armèd head
Lift itself up to sunward and the fair
Daylight of time and man,
Thine head republican... (II, 83)

Dans cet extrait de « The Eve of Revolution », il est intéressant de noter de quelle manière la métrique et la structure des rimes impliquent subtilement les potentialités du nouvel homme. En effet, « republican », pour rimer avec « man », doit être accentué sur la dernière syllabe, reliant ainsi, par les sonorités, l'humain à l'auxiliaire modal « can » qui dit de façon cryptée le potentiel que son être comporte. « Glory to Man in the highest! for Man is the master of things » (II, 169), s'exclame encore Swinburne, qui pervertit les mots de la Gloire à Dieu de l'office tout en affirmant, une fois de plus, les ressources de cette immanence dont Darwin fait état dans *The Origin*. Et c'est là que notre allusion à Nietzsche prend tout son sens. Quand le philosophe allemand écrit dans *Le Gai Savoir* : « N'avez-vous pas entendu parler de cet insensé qui, en plein jour, allumait une lanterne et se mettait à courir sur la place publique en criant sans cesse : « Je cherche Dieu ! Je cherche Dieu ! » » (131), il fait, bien sûr, référence à cette anecdote concernant Diogène le cynique qui arpentait effectivement la place publique en plein jour, affublé d'une lampe allumée, en quête d'hommes, disait-il, et « non de déchets » (Onfray, 42). Dès lors, dire de l'événement darwinien qu'il fait s'éclairer les lanternes en plein midi, c'est dire qu'il est porteur d'un nouveau commencement radical tant il refuse, à la manière de Diogène ou de Nietzsche, tout compromis avec les conceptions d'un monde suprasensible, qu'elles soient platoniciennes ou chrétiennes. Vivre dans l'immanence pour Darwin, Huxley ou Swinburne, c'est faire exalter sa joie d'être libre et autonome dans un monde certainement indifférent et changeant, mais dont l'homme est le principe naturel d'unité. Créature finie et mortelle, en proie aux affres du temps, « Man » est lui-même déjà à l'origine de sa propre renaissance au sein d'un immense organisme vivant qui n'évolue qu'à condition qu'il y affirme, sans relâche, sa propre vie comme un don, en un véritable acte de création.

L'acte créateur, le mystère de la naissance, de l'émergence d'un monde que le poète objective et déploie à distance reste, sans doute, la principale obsession de notre auteur, d'autant que l'évolutionnisme et ses multiples implications en bouleversent,

selon nous, les principes. Il s'agit en effet de rappeler ici le rapport étroit que l'art a toujours entretenu avec la religion, ou tout du moins, avec quelque transcendance que Darwin ne peut que nier puisque, comme nous l'avons vu, il se fait l'artisan d'une pensée nécessairement immanentiste. Le problème est le suivant : la *poiésis* a toujours eu pour mission de conduire le retrait initial de l'Essentiel jusqu'à son propre apparaître. C'est la problématique de l'être de l'étant dont Heidegger fait un commentaire profond. Ce qui donne être à ce qui nous apparaît, c'est-à-dire à l'étant, ne peut se donner lui-même au visible. En effet, l'être se retire alors même qu'il se déclôt dans l'étant. En d'autres termes, il est toujours déjà assujéti au retrait de lui-même. L'art a toujours eu pour fonction de re-tirer de son propre retrait et de donner un fondement à cela même dont l'essence consiste justement à se tenir en retrait. Et il faut dire qu'au cours de siècles de profonde croyance en Dieu, l'être à l'origine du don essentiel de l'étant, mais toujours invisible pour sa part, s'est trouvé être le Divin lui-même. Songeons, par exemple, à la fondation de temples religieux qui ont pour fonction de ménager au Transcendant un espace d'apparaître afin d'établir une connexion entre l'esprit de l'homme et l'esprit sacré, le saint esprit. Ou encore aux extravagances formelles des poèmes du métaphysique George Herbert comme « The Altar », véritable calligramme qui soumet le verbe poétique à l'influence du Verbe de vie, faisant du poème à la fois une offrande faite à Dieu et l'espace, le site, le réceptacle propice à recevoir la grâce. On doit à John Hillis Miller d'avoir clairement indiqué, dans *The Disappearance of God*, dans quelle mesure l'essor du protestantisme et la réforme anglicane qui faisaient de l'eucharistie l'expression d'une absence radicale ont aliéné les artistes à une présence évanescence qu'il s'agissait de capter et de rendre visible. Mais que dire alors de Swinburne qui constate avec Darwin et Huxley que le monde se clôt, que rien n'est à attendre d'une extériorité « ek-statique » et que l'horizon est à jamais déserté par la transcendance, puisque le transcendant religieux est, en effet, réduit au transcendant quelconque, trivial qu'étudiera bientôt la phénoménologie de Husserl, c'est-à-dire l'objet intentionnel, l'objet noématique tel qu'il apparaît à la conscience dans l'acte de visée, la noèse. Et si notre poète contemple l'horizon et fixe une ligne de fuite, ce n'est pas qu'il se lamente sur son sort, bien au contraire, car écrire des poèmes « On the Cliffs », « On the Verge », ou « Before Sunset », c'est, dorénavant et déjà, pour lui, chercher à ouvrir un nouvel espace d'écriture. Pour Swinburne, comme pour Mallarmé d'ailleurs, si l'objectif du poète n'est plus de faire apparaître ou d'établir un lien avec l'inapparent, il peut tout aussi bien suspendre la référence au monde pour créer une structure textuelle repliée sur elle-même. Et c'est là que Swinburne se révèle être l'instigateur avant-gardiste du projet moderniste en Angleterre. T. S. Eliot et Ezra Pound ne s'y tromperont pas. Ce que le moins victorien des poètes victoriens annonce, c'est le textualisme, la dimension autotélique de l'œuvre d'art qui n'attire plus l'attention sur rien d'autre qu'elle-même, l'exploration d'un univers verbal labyrinthique qui se rabat sur sa propre absoluité selon la logique post-romantique non idéaliste de notre auteur et ce qui deviendra le mot d'ordre de la pensée derridienne : « il n'y a pas de hors-texte » (227).

Cette forme textuelle, cette enceinte prétendument close et hermétique, il s'agit pour Swinburne de la faire devenir davantage, de la faire évoluer et ce, par une application rigoureuse, sur le plan de l'écriture, des principes de l'évolution darwinienne que sont la *reproduction* et la *variation*. Pour le scientifique, le vivant est soumis à un processus continu de transformation du fait de l'action combinée de la reproduction, c'est-à-dire de la copie à l'identique, et de la variabilité. De la même

manière, si Swinburne juxtapose les mots dans l'ordre du Même avec des structures répétitives (épanalepses, anti-métathèses, polyptotes, etc.), s'il provoque sans cesse, dans ses poèmes, la récurrence des mêmes lexèmes, portant ainsi atteinte au principe d'économie de la langue, c'est qu'il souhaite instaurer au cœur du texte de subtiles variations. Car, en effet, entre la première occurrence d'un mot et la deuxième, un intervalle de temps s'est écoulé « qui rend l'itération novatrice, qui fait de l'insistance une incantation, de la monotonie une magie, de la répétition stationnaire un progrès » (Jankélévitch, 32), comme dans ce passage tiré du recueil *Songs of the Sprintides* :

O flower of all wind-flowers and sea-flowers,
Made lovelier by love of the sea
Than thy golden own field-flowers, or tree-flowers
Like foam of the sea-facing tree! (III, 320)

L'accrétion, la stratégie agrégative opère des bifurcations dans la mesure où la langue elle-même se met à vibrer, à bégayer, à balbutier. Le poète pousse le langage vers sa limite asyntaxique, son propre dehors, là où la phrase s'étrangle, non pas pour sombrer dans le mutisme, mais bien plutôt pour devenir davantage, autre qu'elle-même et faire naître, selon les termes de Deleuze, une « langue étrangère dans la langue » (Deleuze : 1993, 141). Dans cette extrait de « On the Cliffs » où Swinburne lutte avec un folie d'ordre sémantique, on voit bien comment le poème peut apparaître comme un système en perpétuelle évolution, car défini par des rapports et des variations.

She hears not as she heard not; hears not me,
O treble-natured mystery, - how should she
Hear, or give ear? – who heard and heard not thee;
Heard, and went past, and heard not; but all time
Hears all that all the ravin of his years
Hath cast not wholly out of all men's ears
And dulled to death with deep dense funeral chime
Of their reiterate rhyme. (III, 314-5)

Son poème, Swinburne le conçoit comme « a continual change without progression » ou encore comme « a choral rhyme », formule qui dit, par homophonie, son principe d'accumulation (coral) et son amplitude (choral). Il est intensif et extensif à la fois. Intensif, puisque « le langage s'y resserre sur ses propriétés et la langue s'y voit portée à son intensité de signification maximale » (Maulpoix, 258). Extensif, dans la mesure où le poème *babélise* le discours, puisque, babil, le texte défigure puis reconfigure apparences et définitions, remettant toutes choses en mouvement. La phrase swinburnienne est exemplaire à cet égard. Cette phrase qui s'étend fréquemment au-delà de vingt vers, qui augmente, se gonfle de clauses et de sous-clauses toujours réitérées formant ainsi des circuits qui la font revenir à elle-même, « retomber sur ses pieds rythmiques [et] trouver son principe de clôture interne » (Jenny, 174), tout en démontrant que sa consistance est justement de résister à son bouclage, tout comme la consistance du vivant est de vivre en variant de sa souche. On comprend alors pourquoi, contrairement à son ami Rossetti, Swinburne ne peut pas se tenir à la forme restrictive du sonnet à laquelle il préfère ce qu'il appelle le « roundel », forme versifiée proche du rondeau à la française, dont il nous livre le secret de fabrication dans « A Singing Lesson » :

Far-fetched and dear-bought, as the proverb rehearses,
Is good, or was held so, for ladies: but nought
In a song can be good if the turn of the verse is
Far-fetched and dear-bought.

As the turn of a wave should it sound, and the thought
Ring smooth, and as light as the spray that disperses
Be the gleam of the words for the garb thereof wrought.

Let the soul in it shine through the sound as it pierces
Men's hearts with possession of music unsought;
For the bounties of song are no jealous god's mercies,
Far-fetched and dear-bought. (V, 50)

La structure circulaire ou spiralée, bouclée par l'épanadiplose, témoigne du repli de la forme sur elle-même et de l'hypostase du texte moderne que la disparition de Dieu rend possible, comme les deux derniers vers le suggèrent. Toutefois, le travail du signifiant et de ses ressources acoustiques rend la forme dynamique, comme en devenir ; elle se déploie « like a rose in bloom » (III, 329), nous dit-il dans un autre poème, elle se déplie comme pour *ex-pli-quer* l'inouïe possibilité d'une évolution perpétuelle qu'elle encapsule dans sa finitude. Sans doute de quoi justifier les thèses de Darwin à qui l'on pourrait presque prêter, à bien y regarder, la fonction de critique littéraire, en tout cas, de commentateur de l'œuvre de Swinburne, quand il dit, à la fin de *The Origin Of Species*, le plaisir qu'il éprouve à reconnaître que « from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being evolved » (131).

Sources :

Baudelaire, Charles. *L'art romantique*. Ed. Lloyd James Austin. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.

Blake, William. *The Complete Poems*. Ed. Alicia Ostriker. Harmondsworth: Penguin Books, 1981.

Browning, Robert. *Poems of Robert Browning*. Ed. Humphrey Milford. London: Oxford University Press, 1963.

Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus*. Ed. Louis Cazamian. Paris : Aubier, 1973.

Darwin, Charles. *Darwin, A Norton Critical Edition*. Ed. Philip Appleman. New York: Norton & Company, 1979.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.

Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Les Editions de Minuit, 1993.

Derrida, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris : Les Editions de Minuit, 1967.

Gusdorf, Georges. *Le romantisme II*. Paris : Editions Payot, 1993.

Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, 1962.

Herbert, George. *The Poems of George Herbert*. Ed. William Sharp. London: Walter Scott, 1885.

Jankélévitch, Vladimir. *La Musique et l'Ineffable*. Paris : Editions du Seuil, 1983.

Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

Maulpoix, Jean-Michel. *Le poète perplexe*. Paris : José Corti, 2002.

Miller, John Hillis. *The Disappearance of God*. New York: Schocken Books, 1965.

Nietzsche, Friedrich. *Oeuvres*. 2 volumes. Ed. Jean Lacoste et Jacques Le Rider. Paris : Laffont, 1993.

Onfray, Michel. *Cynismes*. Paris : Grasset, 1990.

Shelley, Percy Bysshe. *Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson. London: Oxford University Press, 1967.

Swinburne, Algernon Charles. *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. 20 volumes. Ed. Edmund Gosse and Thomas James Wise. London: William Heinemann, 1925.

Swinburne, Algernon Charles. *The Swinburne Letters*. 6 volumes. Ed. Cecil Y. Lang. New Haven: Yale University Press, 1959.

Pour citer cet article

Sébastien Scarpa, « Du discours de la science dans l'œuvre de Algernon Charles Swinburne »

Représentations, 2006 :1, *Travaux du Centre 2*, [en ligne].

Mis en ligne le 24 novembre 2006.

URL : <http://www.u-grenoble3.fr/representations>