EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Ocsovai Dóra

A víz motívuma a XVIII. századi francia esztétikában (Irodalom és festészet)

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE : DR. KÁLLAY GÉZA, PHD, EGYETEMI TANÁR

FRANCIA IRODALOM A FELVILÁGOSODÁSTÓL NAPJAINKIG
DOKTORI PROGRAM, VEZETŐJE: DR. MAÁR JUDIT, CSC, EGYETEMI TANÁR

A BIZOTTSÁG TAGJAI:

A BIZOTTSÁG ELNÖKE:	DR. MAÁR JUDIT, CSC
HIVATALOSAN FELKÉRT BÍRÁLÓK:	DR. KOVÁCS KATALIN, PHD
	DR. VÖRÖS IMRE, DSC
A BIZOTTSÁG KÜLSŐ TAGJA:	DR. CZIBULA KATALIN, PHD
A BIZOTTSÁG TITKÁRA:	DR. PALÁGYI TIVADAR, PHD

TÉMAVEZETŐ: DR. CSEPPENTŐ ISTVÁN, PHD

BUDAPEST

2012.

Dóra OCSOVAI

Le motif de l'eau dans l'esthétique du XVIII^{e} siècle (Littérature et peinture)

DIRECTEUR DE THÈSE : DR. ISTVAN CSEPPENTŐ PHD

« J'ai toujours aimé l'eau passionnément,
et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse
quoique souvent sans objet déterminé. »
Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*

REMERCIEMENTS

L’idée de ce travail et la passion qui l‘a nourrie pendant son élaboration sont profondément liées a l’épreuve d’une admiration inexplicable devant la substance aquatique que j’avais l’honneur de partager avec les auteurs du XVIII^{e} siècle.

Je tiens à remercier avant tout István Cseppentő, mon directeur de thèse de m’avoir dirigé patiemment, en m’accordant une liberté respectueuse pour mener à bien ce travail de recherche. Son soutien constant, aussi bien que ses remarques précieuses m’ont inspirés en permanence de m’exceller dans l’accomplissement de cette thèse.

Je remercie Katalin Kovács et Imre Vörös d'avoir accepté d'être rapporteurs, et tous les membres de mon jury de thèse, Judit Maár, Katalin Czibula et Tivadar Palágyi, de me faire l'honneur d'assister à ma soutenance.

J’exprime toute ma reconnaissance à mes proches, qui ont fait témoignage d’un soutien inconditionnel durant ce travail et aussi à ceux qui m’ont encouragé sans plus être présents en personne.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION **7**

I. L'ICONOGRAPHIE DE L'EAU AU XVIII[E] SIECLE **32**

1. L'EAU SUR LES TOILES 35

A. L'eau allégorique 37

- Scènes mythologiques, peinture d'histoire 39

B. Les eaux lointaines, secondaires 41

C. L'eau « charmante » 42

- Mouvement, festivité, gaieté 42
- Les eaux divertissantes 43
- Le motif sexuel de l'eau 45
- Les scènes de bain 46

D. L'eau calme 48

- La surface calme de l'eau picturale 49
- les eaux sublimes 51
- L'eau picturale, une source de rêves méditatifs 54
- L'eau mélancolique, le lac 56
- Le motif du voyage 60

E. L'énergie, la puissance de l'eau 62

- La force de l'eau courante 63
- La mer effrayante; naufrages et tempêtes 64

2. L'EAU SUR LES PLANCHES DES EDITIONS ILLUSTREES 71

- Illustrations romanesques 73
- L'eau dans l'art illustré du théâtre 80

II. L'EAU DANS LE THEATRE DU XVIII[E] SIECLE – PIECES ET MACHINES A EAU **83**

A. Sources de l'eau dans les divertissements royaux du XVII[e] siècle 84

1. L'EAU DANS LES PIECES DU XVIII[E] SIECLE 88

- L'eau dans les didascalies 90
- L'eau dans l'énoncé 95

A. Le naufrage 96

- Le sujet du « naufrage heureux » 97
- Les naufrages qui finissent mal 101

B. Les eaux miraculeuses 105

- *Le Fleuve d'oubli* de Le Grand et *Les Eaux de Merlin* de Le Sage *106*

C. Une pièce à langage aquatique; *Les Amours aquatiques* de Le Grand 108
- Sujets aquatiques chez Fuzelier 111
- Les eaux dans les pièces – les statistiques 113

D. Références aquatiques à typologie mixte 114
- Les entourages humides de Rameau 114
- La faune aquatique 115
- Le motif de l'Île 115

2. LE MOTIF DE L'EAU SUR LA SCENE 116

A. Le coté technique de la décoration 118
- Le métier du machiniste 121
- Servandoni et sa relation avec l'eau 121

B. Documentations graphiques des machines de théâtre 124

III. LA NOTION DE L'EAU DANS LA POESIE DU XVIIIE SIECLE 129

1. LA TYPOLOGIE DE L'EAU DANS LA POESIE DU XVIIIE SIECLE 132

A. Les eaux mythiques et antiques 133
- Les fleuves de l'Antiquité 134
- Les deux mers et ses habitants 138

B. L'eau dangereuse, meurtrière, sublime 140

C. L'eau nourricière, fertile 149
- L'eau féminine 149
- L'eau maternelle 150

D. L'eau comme décor préromantique 153

E. L'eau contemplative, pittoresque 158

F. L'eau apprivoisée 164

G. L'eau personnifiée 166
- L'image de la Révolution traduite sur la scène marine 169
- L'eau fabuleuse 170

H. L'eau absente, les eaux 'oubliées' 173

I. L'eau sonore 177

2. L'EAU DANS LE « POEME DE LA NATURE» 180

A. *Les Saisons* de Saint-Lambert 182

B. *Les Jardins* de Delille 188

C. *Les Mois* de Roucher 192

D. *Les Fastes, ou les Usages de l'année* de Lemierre 197

E. *Les Tableaux de la Nature* de Chateaubriand 199

IV. LA PROBLEMATIQUE DE L'EAU DANS LA PROSE DU XVIIIE SIECLE 205

1. LE MOTIF DU VOYAGE 205
2. LA SYMBOLIQUE MARINE 208
   - A. Voyages réels et imaginaires 210
   - B. Le locus terribilis, le caractère infernal des eaux 220
   - C. La puissance, l'énergie de la mer 227
   - D. La mer nourricière 229
   - E. La mer, le reflet symbolique de l'âme 230
3. LES EAUX COURANTES 231
   - A. L'eau, composante du paysage idyllique 232
   - B. La notion de fertilité 242
   - C. La mobilité, le dynamisme des eaux 243
   - D. La rivière souterraine 249
   - E. La rivière séparatrice 251
   - F. Le fleuve sacré 252
4. L'EAU STAGNANTE 253
   - A. Le motif de l'eau-miroir 261
   - B. La métaphore du lac océanique 262
5. LA DIVERSITE DES EAUX 268
   - A. La métaphorisation mutuelle des eaux 268
   - B. L'homme en contact de l'eau 271
     - Le motif de la purification, du bain 272
   - C. Les eaux artificielles 275
   - D. L'eau, un motif préromantique 277
6. L'APPROCHE ESTHETIQUE DE L'EAU DANS LA PROSE 279
   - A. La description de l'eau pittoresque 279
   - B. Le changement de l'espace littéraire aquatique 283
   - C. La voix ou la sonorité de l'eau 291
7. LE VOCABULAIRE AQUATIQUE DES ŒUVRES 295

CONCLUSION 306

BIBLIOGRAPHIE 315

ANNEXES 329

INTRODUCTION

La problématique du motif de l'eau au XVIII^{e} siècle, dans notre interprétation, est avant tout un sujet interdisciplinaire que nous étudierons dans ce travail d'un point de vue pictural et littéraire. Symbole élémentaire complexe, le motif aquatique est un thème iconographique primordial, ainsi que les métaphores évidentes de la mer, des eaux miraculeuses nourrissent des mythes littéraires. Pourtant, le savoir scientifique sur son valeur dans l'esthétique du XVIII^{e} siècle est très compartimenté et ne répertorie que des études qui s'attachent à un fragment de son symbole complexe. L'approche que nous proposons par la focalisation sur deux domaines de l'esthétique du XVIII^{e} siècle, la peinture et la littérature, est entièrement novatrice, étant donné que la diversité du symbole aquatique n'était pas sujet de telles études comparatives globales.

L'analyse du motif aquatique soulève cependant des questions multiples auxquelles nous nous sommes efforcées de trouver des réponses. Tout d'abord, on pourrait croire que le XVIII^{e} n'est pas un siècle « liquide » par rapport à ceux qui l'englobent et qui avaient consacré une attention particulière à l'eau. Notre but sera avant tout d'identifier le changement du motif aquatique qui part des sources baroques et qui le rend si populaire dans le romantisme. L'axe de ce travail, toujours centré sur l'esthétique de la peinture et de la littérature, nous a fait poser les questions suivantes ; Quelle est l'approche du XVIII^{e} siècle du symbole aquatique ? Comment l'eau au début « utile » se transformera en eau « pittoresque » vers la fin du siècle ? Quelles sont les sources et la motivation de ce changement ? Est-ce que les principes de l'énergie naturelle, qu'a défini Michel Delon concernent le motif aquatique ? Notre but sera d'aller au plus profond de ces sujets pour en démontrer les mécanismes, les spécificités.

Nous proposons nos résultats dans un système cohérent de signes aquatiques basé sur l'étude des sources picturales et littéraires nombreuses. L'objectif principal de ce travail sera ainsi d'observer quels aspects de l'eau étaient mis en avant dans les différents genres étudiés et

d'en formuler des déductions concernant son développement. Notre interprétation se focalisera sur l'aspect symbolique du motif aquatique, sous un angle avant tout visuel.

LE CONCEPT DE L'EAU

Le motif de l'eau est un symbole bien complexe qui porte en lui des dualismes innés que déjà la définition de Thalès rappelle ; « L'eau est le seul élément des quatre qui contient les caractéristiques des autres, elle est le plus mobile, le plus apte à la transformation, il échange le plus facilement d'état, il se décompose le plus aisément en air, en feu et en terre parmi eux. Même si l'image ancestrale reste analogue avec la femme, elle contient toujours les caractéristiques de l'homme. L'eau est la matière, c'est elle qui est la source de la vie.[1] »

L'eau est non seulement une substance complexe mais aussi un motif universel dans l'interprétation esthétique, symbolique et littéraire aussi. Elle incarne l'exemple par excellence de la dualité ; créateur et destructeur, positif et négatif, masculin et féminin, l'eau est un principe à la fois unificateur et séparateur. En dehors de l'interprétation symbolique globale de cet élément on trouve un système de signes basé sur la distinction des types d'eaux divers; les eaux courantes, les eaux stagnantes et les eaux artificielles sont toutes sources d'interprétations multiples. Conformément à ces idées, on va voir que le concept de l'eau laisse découvrir ses registres différents pour chaque domaine scientifique, qui en révèle des qualités spécifiques.

L'eau est porteuse d'une valeur spirituelle, elle est omniprésente dans la plupart des mythes fondateurs des civilisations. On la retrouve chez les Grecs anciens, dans la *Bible,* dans le *Coran* mais également chez les aborigènes des civilisations polythéistes primitives. Les religions monothéistes – le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, – sont toutes nées en un endroit proche du désert, où l'eau douce était rare, où se trouve l'origine de l'interprétation primaire de son symbole, « le précieux don de Dieu »[2]. L'interprétation secondaire de l'eau dans ces religions est liée principalement à sa puissance purificatrice. Les cérémonies de l'eau ont une valeur traditionnelle importante ; y compris le bain rituel, que ce soit au *hammam* ou au *miqve,* l'acte du lavage suivant l'acte de la naissance et de la mort, et bien sûr le baptême. L'Église, qui a tenu un grand rôle dans le pouvoir sur les cultes de l'eau, les a associées aux valeurs du christianisme. Parallèlement avec les rites religieux, les cultes païens servaient tout de même de la puissance curative de l'eau, incarnée dans les sources miraculeuses.

[1] Hamvas, Béla, *Scientia Sacra*, Tome II, Medio, Budapest, 2006. p. 263.
[2] Hidiroglou, Patricia, *L'Eau divine et son symbolique*, *Essai d'anthropologie religieuse*, Albin Michel, Paris, 1994. Cité in Gritti, Jules, *L'Eau. Mythes et Symboliques*, C.I.Eau, Paris, 2001. p. 46.

Le dualisme de l'eau se montre déjà dans l'Ancien Testament. L'eau de source bienfaisante qui arrose le jardin d'Éden – et qui le divise en quatre par ses fleuves – montre son autre côté lors du Déluge, quand, de principe fécondant, elle se transformera en pouvoir destructeur. Le Nouveau Testament souligne pourtant le rapport exceptionnel du pouvoir divin avec l'eau, y compris le phénomène de la marche de Jésus sur l'eau ou l'histoire de la jeune Samaritaine quand Jésus parle ainsi : « Qui boira de l'eau que je lui donnerai, n'aura plus jamais soif… […] L'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle. (Jean 4. 14) [3]»

L'interprétation psychanalytique, que nous allons utiliser comme outil analytique de référence dans la décomposition des différentes facettes du motif aquatique, en accentue ses qualités maternelles ;

> « Dans les Védas, les eaux sont appelés *mâtritamâh* : les maternelles. [...] La projection de l'imago maternelle sur l'eau confère à cette dernière une série de qualités divines ou magiques, telles qu'elles sont propres à la mère. […] Dans les rêves ou les fantaisies, la mer, ou toute étendue d'eau assez vaste, désigne *l'inconscient*. L'aspect maternel de l'eau coïncide avec la nature de l'inconscient en ce sens que ce dernier (surtout chez l'homme) peut être regardé comme mère, matrice de la conscience.[4] »

Dans la littérature, les portraits dressés de l'eau sont synonymes de valeurs. Les mythes littéraires de l'eau, élaborés par les travaux de Gaston Bachelard, le fondateur de l'école psychanalytique et de Gilbert Durand, son successeur, reprennent les valeurs de base de cet élément et l'enrichissent des symbolismes du second rideau.

Le pouvoir connecteur de l'eau, étant un *ligamen*, est selon Bachelard l'une de ses caractéristiques principales ; elle crée un lien entre le temps et l'espace. Sa force unificatrice peut être interprétée au-dessus de son premier sens plus visuel – connecteur de rives, de pièces de terre, de continents – en élargissant l'interprétation sur l'axe du temps qui fait naître la métaphore fréquente du temps qui s'écoule comme le cours d'une rivière[5]. Gilbert Durand, quant à lui, insiste sur l'aspect lustral de l'eau et conduit cette idée jusqu'à dire que l'eau est une substance séparatrice lorsqu'elle sépare le pur et l'impur[6].

L'aspect féminin de l'eau est encore l'un de ses traits de base que les deux spécialistes exploitent en profondeur. La fertilité et la maternité sont issues de ce premier, reposant sur l'aspect vital et nourrissant de ce liquide transparent. « Toute eau est un lait[7] » dit Bachelard en pensant au symbole de la Mère nature et à celui de l'inconscient des auteurs. Il énumère, en

---

[3] *Dictionnaire des symboles, Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant), R. Laffont, Paris, 1969. p. 377.

[4] C-G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg&CIE, Genève, 1978. p. 366.

[5] Nous allons retrouver cette image dans la poésie du XVIII[e] siècle aussi, qui sera avant tout explicitée dans le romantisme.

[6] *Ibid*., p.26.

[7] Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris, 1942. p. 134.

s'appuyant sur des exemples pris de la littérature européenne, des mythes qui composeront le point de départ pour l'historique des analyses de l'eau ; le symbole d'Ophélie, avec ses cheveux dénouées, caressée par la rivière, ou celle de Narcisse, en rapport avec le motif de l'eau-miroir du lac. L'eau comme la conductrice des morts apparaît à travers le mythe de Caron et sa barque, qui renvoie à l'interprétation de la mort comme un voyage infini sur une eau infinie.

Bachelard a établi tout un système complexe de rêves, incarnation de l'inconscient, à travers lequel le rôle de l'eau dans la pensée philosophique et quotidienne sera déchiffrable. Il distingue les eaux douces et l'eau marine du point de vue des symbolismes, et nous garderons et développerons cette idée, en subdivisant encore ces catégories, pour éclairer la différence des usages symboliques de l'eau liées à ses types divers. Nous nous tiendrons également à la distinction des eaux naturelles et artificielles.

Bien que Bachelard ne cite pas d'exemples de la littérature française du XVIII^{e} siècle, nous nous sommes inspirées de ses idées lors de la création des catégories de base pour notre structure, en espérant pouvoir enrichir l'inventaire d'exemples littéraires datant de cette période.

L'approche esthétique des eaux cependant privilégie d'autres facteurs quand elle expose que les eaux « représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, la promesse de développement [8]» par définition. Le fait que ce liquide n'a pas de forme ni de couleur individuelles, le rend particulièrement apte à refléter le paysage, le monde qui l'entourent. Ces mêmes qualités résultent du fait que l'espace aquatique est difficile à définir, car elle varie selon les facettes multiples de son élément, dépendant toujours de son spécimen. De même, le problème de la place de l'eau dans le paysage est une question à la fois ambiguë et subjective. Parfois à peine visible, l'eau est toujours un élément structurant qui conditionne aussi bien ses formes que les choix artistiques, mais elle peut être perçue de façons diverses, selon le sujet et selon le point de vue, l'échelle, le moment[9].

L'eau est d'abord une composante essentielle du paysage arcadien. L'eau courante qui anime le paysage est munie des valeurs de la vitalité, de la force motrice universelle. L'ambiance idyllique que crée l'eau ruisselante servira de décoration idéale pour les rencontres à deux, et intensifiera l'ambiance intime. Elle se montrera ensuite comme évocatrice de réflexions lors des contemplations solitaires des âmes sensibles, qui s'exalteront à la vue des

[8] *Ibid*., p. 380.

[9] Jacques Bethenmont traite cette question dans sa communication « Les paysages des eaux douces » avec Anne Honegger-Rivière, et Yves-François Le Lay pour *Géoconfluences*, le 26 mars 2006.

eaux calmes, infinies. La vue de la surface marine, hérissée par des vagues déferlantes captive de même l'haleine du spectateur et inspire des sentiments extatiques. Cette énergie vitale est aussi incarnée dans l'image de la fontaine qui, par ses eaux en renouveau perpétuel, symbolise le rajeunissement[10]. A ces eaux rafraichissantes s'attachent souvent des mythes des fontaines de savoir et de celles de jouvence. La querelle de l'art des jardins, se déroulant dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, mettra en opposition les fontaines artificielles du jardin traditionnel, sévèrement composé, et le jardin à l'anglaise, plus naturel, avec ses pièces d'eau sauvages. Leur opposition est en réalité l'incarnation esthétique des questions philosophiques de l'époque.

Restant toujours à son approche esthétique, la sonorité de l'eau complète ses interprétations visuelles littéraires et symboliques. On peut se référer même aux textes sacrés pour se rendre compte que la voix de l'eau a toujours préoccupé l'homme ; le premier puits sacré de l'Islam, *le Zam zam* a obtenu son nom grâce à l'onomatopée de son murmure[11]. Bachelard traite de la problématique de la liquidité du langage, et il développe le mythe littéraire de la voix des eaux[12] ce qu'on va étudier en profondeur.

Finalement on ne peut pas négliger le fait que l'eau est l'un des Quatre Éléments, qui justifie son importance iconographique aussi, dès ses interprétations antiques[13].

Un motif à facettes multiples, est-ce que l'eau peut être interprétée comme l'incarnation des passions, des tensions du siècle ? L'affirmation d'un tel lien ouvrait un champ encore peu exploré du symbole de l'eau dans la littérature du XVIII[e] siècle. Michel Delon souligne la découverte de la présence symbolique de l'énergie dans plusieurs phénomènes naturels ; partant du symbole théophanique des orages, de la tempête, il insiste sur l'énergie aérienne, jusqu'à l'éruption – mot à mot – de l'énergie, dans le motif du volcan. Celui-ci est selon lui l'incarnation de l'énergie tellurique et l'image « d'une sexualité exacerbée et d'une maternité monstrueuse[14] », qu'il identifie à la Révolution. Dans cette idée complexe, le motif de l'eau est également mentionné du point de vue énergique ; par l'image symbolique de l'océan, où se concentre « la grandeur et la mutabilité de la nature qui englobe l'homme[15] ». Nous remarquerons que le symbole de la mer sera omniprésent dans les récits du siècle, cependant les caractéristiques auxquels s'intéressaient les personnages des *Lettres persanes* de

[10] *Dictionnaire des symboles*, op.cit., p. 453.
[11] Gritti, *Ibid*., p. 56.
[12] Nous allons évidemment toucher au sujet des eaux sonores, inspiratrices des auteurs du XVIII[e] siècle aussi.
[13] *Vocabulaire d'esthétique*, (dir. Etienne Souriau, Anne Souria) PUF, Paris,1990.
[14] Delon, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, (1770-1820), PUF., Paris, 1988. p. 195.
[15] Référant aux *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau et au *Rêve de d'Alembert* de Diderot

Montesquieu diffèrent fondamentalement de celles qui captivaient Marmontel ou Bernardin de Saint-Pierre lors de leurs voyages. « L'énergie de la nature est alors cette palette de couleurs […] ces bruits et ces odeurs, cette présence de l'océan chez Bernardin, du Mississippi chez Chateaubriand.[16]» commente Michel Delon la relation de l'énergie naturelle et son incarnation dans les eaux. Nous allons profiter de sa théorie sur l'énergie des eaux et l'utiliser comme point de départ pour nos recherches, mais en l'élargissant, sans se limiter uniquement au motif marin mentionné.

Notre analyse s'occupera des symbolismes aquatiques de base énumérés en haut, tels que sa féminité, sa maternité, son aspect purificateur, mais ses traits masculins, son allusion à la mort seront aussi exploités. Néanmoins, il s'agira également des notions clés qui s'attachent à ses interprétations secondaires. Les idées de sonorité, de mobilité, de puissance compléteront l'inventaire des associations primaires. Dans l'interprétation esthétique, nos analyses toucheront à l'espace aquatique, aussi bien qu'au changement pictural de son rapport avec le spectateur.

A la place d'une approche purement philologique, nous proposons un résumé analytique, à travers lequel nous allons suivre le changement du motif de l'eau au cours du XVIII^{e} siècle. Le concept de l'eau sera d'une part étudié comme une notion indépendante, mais sa relation avec l'homme de l'époque sera un versant non moins élémentaire de notre analyse.

Dans le savoir universel du siècle, la notion de l'eau se trouve définie à travers des approches – plus ou moins – scientifiques, qui remontent à des ampleurs différentes dans son interprétation. L'article « eau » de *l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert publie une définition considérée comme très complexe à l'époque sur cet élément : « [L'eau] est un corps fluide, humide, visible, transparent, pesant, sans goût, sans odeur, qui éteint le feu, lorsqu'on jette dessus une certaine quantité […] nous ne parlerons point ici de son utilité : elle est assez connue.[17]» L'auteur de l'article établit une catégorisation stricte des divers types d'eau[18] ; « On peut distinguer trois sortes d'eaux : *eau de pluie*, qui forme les mares, citernes, et plusieurs lacs : *eau de source*, qui forme les fontaines, les puits, les rivières, et *eau de mer*, qui est bitumineuse, amère, salée et impotable.[19]» Des lacunes évidentes se laissent apercevoir et déforment l'approche des types aquatiques différents. Le fait que l'eau de mer ne soit munie que d'épithètes négatives, soutient nos idées sur la relation étroite entre l'homme et l'eau

[16] Delon, *Ibid*., p. 204.
[17] Diderot - D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné de sciences, des arts et des métiers, Tome Second, [Azyme-Cezimbra*] pp. 186-197
[18] Sans l'exigence de présenter la totalité des variations, ne citant que les plus importantes
[19] *Ibid.,* p.187.

marine. L'encyclopédiste ne s'arrête pas à ce niveau, il continue la classification tripartite :

> « Les eaux *naturelles* sont celles qui sortant d'elles-mêmes de la terre, se rendent dans un réservoir et font jouer les fontaines continuellement. Les *artificielles* ou machinales sont élevées dans un réservoir par le moyen des machines hydrauliques. On appelle *jaillissantes* celles qui s'élèvent en l'air au milieu des bassins et y forment des jets, des gerbes, et des bouillons d'eau. Les eaux *plates* sont plus tranquilles ; elles fournissent des canaux, des viviers, des étangs, des miroirs, et des places d'eau sans aucun jet. […] Les eaux *dormantes*, par leur peu de mouvement sujettes pendant l'été à exhaler de mauvaises odeurs, sont peu estimés.[20]»

L'approche de l'auteur de l'article est bien intéressante, on peut avoir une image fidèle du concept de l'eau, organisée selon une hiérarchie spécifique, dont la base réside dans leur utilité.

Le *best-seller* de l'époque, *Le Spectacle de la Nature* de l'Abbé Pluche, traite les eaux d'une nonchalance théorique, il prononce parfois des constatations imprécises ou naïves, des définitions improvisées comme celle de la Rivière : « Ce n'est d'abord qu'un filet d'eau qui découle de quelque colline sur un filet de sable ou de glaise. […] Elle se détourne et se dégage en murmurant : elle s'échappe enfin, se précipite et gagne la plaine, et emplit les lieux bas ou elle tombe.[21]»

L'aspect le plus complexe, le plus détaillé de l'eau nous est offert par l'ouvrage de référence de Buffon, *L'Histoire Naturelle*. Tout un chapitre entier de l'œuvre est consacré à l'examen des eaux qui, par l'intérêt croissant pour la nature, sera intéressant pour le domaine de l'histoire naturelle aussi. Ces approches, évidemment, se concentrent sur l'aspect géographique de l'eau, sur les sources et le fonctionnement des mécanismes liés à sa substance. Par exemple, à la description de l'effet du flux et de reflux, Buffon a consacré plus d'une dizaine de pages.

On peut voir donc, à travers cette brève échantillon des connaissances scientifiques de l'époque, que le concept de l'eau, qui en tant que matière liquide naturelle était depuis toujours à sa proximité, a préoccupé l'homme du XVIII[e] siècle. Dans la première moitié du siècle il l'admirait de loin et évitait préférablement son contact direct, mais ses divers types d'apparition – jets d'eaux, fontaines, cascades, petites rivières – dans son entourage méritaient sa reconnaissance[22]. Il l'appréciait surtout pour ses traits vitaux, moins poétiques ; les eaux s'offraient principalement comme une source de nourriture et de sel. L'eau marine, une substance inconnue, enfantait plutôt des légendes terribles et des monstres supposés depuis des

[20] *Ibid.,* p.188.

[21] Abbé Pluche, *Les Spectacles de la Nature*, chez Vve Estienne, Paris, 1732-1750, Tome 3, p. 42.

[22] Nous citons une lettre de Mlle de Montpensier, qui illustre bien l'attitude générale de l'homme envers les eaux au XVII[e] siècle, qui n'a pas beaucoup changé jusqu'à la seconde moitié du XVIII[e] siècle : « Pour moi, qui n'aime pas naturellement l'eau, j'aimerais mieux la vue de la mer et des rivières un peu en éloignement […] S'il y avait de quoi faire des fontaines, je n'en serais pas fâchée, mais j'aimerais mieux la vue que l'eau. » Mlle de Montpensier, *Mémoires*, « Lettre à Mme de Motteville », Tome VII., p. 3.

siècles. Par l'essor de la navigation, les nouvelles des naufrages amplifiaient la mauvaise réputation de la mer profonde et capricieuse. Vers la seconde moitié du siècle, l'intérêt scientifique qu'engendrait l'approche de l'homme de la nature et qui se traduisait dans la naissance de l'histoire naturelle, a éveillé l'intérêt pour l'exploration de l'eau.

La découverte de l'eau au XVIII^{e} siècle se déroulait sous plusieurs aspects dont nous avons distingué un point commun : celui du déplacement. Pour s'apercevoir de l'eau, l'homme du siècle devait quitter son entourage habituel. Le désir de dépaysement engendre des voyages maritimes, où la rencontre inévitable de la mer laisse une impression indélébile dans le voyageur. A part les nouvelles impressions, un sentiment de nostalgie apparait également chez les voyageurs qui exploitent les terres nouvelles lointaines. Bougainville par exemple, qui arrive à Buenos Aires, compare la rivière qui croise la ville à la Seine. D'autres points de vue s'attachent aussi à l'examen de l'eau, dus à l'idée du déplacement ; le gravissement des cimes et la conquête de l'air apportent de nouvelles perspectives – picturales – dans son approche. Ensuite, il ne faudra que peu de temps pour que les « montagnes sous-marines » décrites par Chateaubriand soient explorées d'en bas, ainsi, que l'espace sous-marin soit découvert par le récit hugolien.

L'entrée de l'homme dans la nature peut être également interprétée comme un éloignement inhabituel de son entourage quotidien. A l'occasion des randonnées pédestres, le voyageur vagabond croise de temps en temps des eaux lors de sa route. Dans la majorité des cas, cette distanciation liée au voyage évoque des souvenirs de la terre natale, où l'image d'une eau familière sera fréquemment mentionnée. « C'est au même besoin d'évasion, dans une nature qui domine l'homme et l'absorbe, que correspond la découverte de la mer.[23] » précise Michel Delon. Ce n'est pas par hasard donc que la seconde moitié du siècle sera plus riche en mentions se rapportant à l'eau. Pourtant nous allons remarquer une hétérogénéité générique dans l'interprétation des motifs aquatiques ; notamment, dans le théâtre, les occurrences liées aux eaux pourront être relevées aux deux extrémités du siècle ; elles proviendront surtout du premier et du quatrième quart.

Bachelard, en même temps, insiste sur le fait que les poètes et les rêveurs du siècle souvent ne sont qu'amusés et non séduits par les qualités de l'eau[24]. Nous allons distinguer les deux états d'âmes dans notre analyse et chercher leur origine, aussi bien que leur épanouissement.

[23] Delon, *Ibid.,* p.189.
[24] Bachelard, *op.cit.*, p. 12.

L'entourage des eaux était également interprété comme le *topos* d'un lieu idéal, mais d'un lieu frémissant aussi, ainsi on parle de deux types d'univers aquatiques différents qui se complètent parfaitement. Nous emploierons les termes de la rhétorique antique, *locus amoenus,* [lieu plaisant] et *locus terribilis*[25]*,* [lieu de terreur], qui se rapportent globalement à la qualification du paysage. Le sens de ce dernier terme sera précisé, car elle subira un peu de modification : sa signification originale ne sous-entend pas par définition un lieu où on trouverait traditionnellement de l'eau aussi.

L'approche visuelle nous permet d'examiner la notion de la beauté dans le contexte de l'eau qui est également un sujet qui méritera d'être exploré au cours du siècle.

Tout en restant à l'approche esthétique, les notions de « sublime » et de « pittoresque », qui seront attachées à l'image de l'eau dans l'art du siècle nécessitent d'être définies. Au lieu d'être un simple superlatif du Beau, le sublime indique un rapport radicalement différent à l'objet. Edmund Burke, dans son essai *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*[26]*,* publié en 1757 est le premier à opposer le *sublime*[27] au *beau* ; il constate que le sublime et le beau retrouvent leurs sources communes dans les passions. Le beau est, selon lui, dérivé des passions plaisantes sociales, de l'amour d'autrui. Cependant tout ce qui traite du terrible, donc les idées de douleur et de danger, est source du sublime ; c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit puisse ressentir. Burke est en effet persuadé du fait que les idées de douleur sont plus puissantes que les idées de plaisir. Notre catégorisation dans le domaine pictural distinguera ainsi deux sortes de *sublime* spécifiques dans le contexte du motif aquatique, liés à leurs caractéristiques contraires.

Le pittoresque qui trouve ses sources dans la tradition jardinière anglaise sera spécifié par l'anglais William Gilpin dans son *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage.* Par sa définition, « ce qui plaît par quelque qualité propre à fournir un sujet avantageux à la peinture[28] », Gilpin situe la notion du pittoresque entre le beau et le sublime. Son traité théorique définit la représentation

[25] Ou *locus horribilis*, les deux expressions existent pour désigner le même paysage désertique, sans eau, qui fait peur.

[26] *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 1757. La première traduction française conçue par l'abbé Des François, a paru en 1765, sous le titre *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau.*

[27] La notion de sublime avait été élaborée dès l'antiquité par Longin au IIIe siècle avant J.-C. Il a rédigé un *Traité du sublime* qui s'attardait principalement sur la littérature, qui était traduit en français par Boileau et en anglais par divers auteurs. Burke reprend cette idée et l'actualise.

[28] Gilpin, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage* (1792), Éditions du Moniteur, Paris, 1982. p.143.

harmonieuse du paysage, où l'eau occupe de même une position distinguée. Ses essais prescrivent une composition tripartite du paysage, dans laquelle le motif aquatique, surtout le lac que Gilpin considère comme un objet esthétique nécessaire dans la recherche de l'effet pittoresque, aurait une place centrale.

L'approche pittoresque aura de l'importance justement dans la représentation topographique du paysage, où les eaux gagneront une vue nouvelle, qui modifie la relation du spectateur avec elles. L'exemple des eaux vues d'en haut sera un composant important de notre catégorisation.

LE CHOIX DU SUJET, LE BUT DU TRAVAIL

Avant tout, notre but principal était d'établir un inventaire analytique des occurrences aquatiques dans les domaines abordés dans la littérature et dans l'art du XVIII^{e} siècle. Nous tacherons de combler une lacune de la littérature scientifique du domaine qui, avant, ne s'occupait qu'en partie du motif de l'eau dans cette période.

Notre sujet touche plusieurs domaines de la littérature et de l'art de l'époque ; et cette complexité interdisciplinaire ajoute un nouveau versant à l'état actuel des recherches. Jusqu'à présent, à notre connaissance, la littérature scientifique spécialisée ne répertorie pas d'œuvre analytique qui s'occuperait de la symbolique complexe de l'eau au XVIII^{e} siècle. Ses formes multiples, riches en apparitions symboliques, étaient interprétées par maints travaux analytiques, parmi lesquels le sujet de la mer est surtout répandu. Ses apparitions les plus remarquées sont toujours liées soit à l'œuvre d'un auteur donné – comme le symbole marin chez Chateaubriand ou celui du lac chez Lamartine, mais comme ces deux exemples montrent, elles étaient considérées comme importantes plutôt au XIX^{e} siècle[29].

Alors que nous n'avions pas l'intention d'élargir la période étudiée, nos recherches ont prouvé que les processus liés aux changements que subit l'image de l'eau vers la fin du siècle accomplissent déjà dans le romantisme. La période qu'embrasse notre analyse s'étend ainsi du début du XVIII^{e} siècle jusqu'aux années 1830, le début conventionnel du romantisme. L'importante augmentation de mentions dans cette période préromantique témoigne aussi de l'attention qui se tourne vers l'eau naturelle.

L'objectif principal de la thèse est de se concentrer sur le changement, sur la

[29] L'œuvre de Jean-Jacques Rousseau en constitue une exception, qui était étudiée par plusieurs chercheurs du point de vue de l'eau. Cf. les travaux de Laurent Lavoie, de Jacques Delzongle p.ex. dans la Bibliographie.

progression que subit le motif de l'eau au cours du siècle et notre méthode était conforme à cette idée. Outre la répartition des genres de base, nous allons laisser de côté la classification traditionnelle des œuvres, ainsi c'est l'eau qui importera et l'apport que l'œuvre étudiée intègre à ses caractéristiques. C'est pourquoi la répartition classique des œuvres est un aspect secondaire, pourtant, nous nous sommes efforcées de se tenir au respect des règles logiques de la chronologie des œuvres.

Nous allons prouver que le motif aquatique mérite d'être exploré soigneusement. La recherche de ses faces multiples aide à la construction d'une image complexe de cette substance qui par son caractère ampliforme, est parfaitement apte à reproduire les changements conceptuels du siècle. Pour ainsi dire, le symbole de l'eau est une incarnation parfaite de l'énergie naturelle, dont l'importance était soulignée par Michel Delon.

LA PLACE DE CETTE THÈSE DANS LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Suivre la voie d'une métaphore littéraire donnée est une méthode de recherches récurrente. Comme il a été mentionné plus haut, les métaphores liées à l'eau, telles que la mer, le lac, étaient traitées par de nombreux travaux, qui focalisent sur des époques littéraires diverses. Pourtant, le XVIII[e] siècle est une période un peu abandonné du point de vue de la recherche des motifs aquatiques. La littérature scientifique correspondante connaît des travaux qui se concentrent sur l'élément de l'eau dans un segment délimité, comme l'eau dans le théâtre, la mer dans la littérature[30], dans la poésie[31], la rivière dans le paysage[32] ou le symbole lacustre[33] au XVIII[e] siècle. Les colloques et les éditions thématiques en sont des inspirateurs prolifiques, comme la *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale*[34]. Le travail de recherche de Jules Gritti – malheureusement inachevé à cause de son décès –, qui a promis « une étude sémiologique sur toutes les formes d'expression ayant trait à l'eau[35]» aurait été une ressource très informative, ce que la publication du Centre d'Information sur l'Eau, – se basant sur une partie de son travail sur les mythes et le symbolique de l'eau – fait quand

[30] Darras, Jacques, *La mer hors d'elle-même, L'émotion de l'eau dans la littérature*, Hatier, Paris, 1991.
[31] Dupouy, Auguste, *La poésie de la mer dans la littérature française*, Ariane, Paris, 1947.
[32] Dupuis-Tate, M.-F., Fischesser, B., *Rivières et paysages*, Éd. de La Martinière, Paris, 2003.
[33] *Avec vue sur lac – Regards sur les lacs alpins du XVIII[e] siècle à nos jours*, Fage, Lyon, 2009.
[34] *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, Publications de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'Opéra et du ballet, U.F.R. D'études germaniques, Université de Paris IV-Sorbonne, Collection « théâtre européen, opéra, ballet », Actes du 15e Colloque International, Aix les Bains, 18-22 septembre,* 206. Paris, 2008.
[35] Comme en témoigne la publication du Centre d'Informations sur l'Eau: Gritti, Jules, *L'eau. Mythes et symboliques*, C.I.EAU, Paris, 2001. p.6.

même prévoir. Le symbole marin – autour de laquelle tout un genre de peinture s'est construit – était évidemment sujet populaire des albums artistiques, qui publiaient des études du domaine[36].

Notre thèse, d'une part, suit la voie des ouvrages analytiques thématiques, mais se limite à une période donnée, au XVIII[e] siècle, d'autre part, elle élargit le sujet aquatique en approche globale, en incluant dans la recherche les divers types d'eau naturelle, jusqu'alors non étudiés ou étudiés séparément.

NOTRE MÉTHODE DE TRAVAIL, LE CHOIX DU CORPUS

Dans l'interprétation du symbole aquatique, nous allons recourir constamment à l'œuvre de base de Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*[37], qui est jusqu'à présent l'unique ouvrage d'analyse approfondie de l'eau et ainsi il est devenu un travail de référence. Les catégories analytiques établies par Bachelard, à partir de l'interprétation des motif aquatiques apparaissant dans la littérature – en les reliant à ceux qu'il a expérimenté au cours de son travail psychanalytique –, étaient très utiles pour la classification des occurrences relevées dans le corpus littéraire et artistique. Nous ne suivrons pas entièrement la catégorisation qu'il propose, comme le corpus du XVIII[e] siècle analysé a montré des particularités qui nécessitaient l'élaboration des catégories spécifiques. Nous remarquons cependant que l'œuvre bachelardienne a jeté les fondements de l'interprétation analytique du concept de l'eau, même si l'auteur apporte rarement des exemples du XVIII[e] siècle. Ce fait est dû surtout à l'histoire du motif aquatique, ce que nous avions formulé aussi : les exemples qui datent des périodes qui encadrent le siècle, c'est-à-dire le baroque et le romantisme, apportent des occurrences beaucoup plus caractéristiques que le XVIII[e] siècle. Pourtant, nous sommes convaincues, que le chemin du symbole aquatique de l'ère baroque pour arriver au romantisme est complexe et mérite d'être analysée en détail.

Lors de la recherche des occurrences nous avons suivi une méthode expérimentale, consistant dans l'accès directe à un grand nombre de sources, qui nécessitait un travail complexe et pas toujours fructueux. En général, le rapport des motifs relevés et des ouvrages consultés était disproportionné. Pourtant notre démarche se cristallisait peu à peu ; en dehors de la consultation des titres des œuvres, qui était une source évidente des sujets

[36] Comme le catalogue de l'exposition *Des Monts et des Eaux, Paysages de 1715 à 1850*, Galerie Cailleux, 1980-8. ou *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650-1890*, Éditions Anthèse, Rouen, 1999.
[37] Bachelard, *Ibid.*

aquatiques, nous avons établi une liste de mots-clés qui servaient lors des lectures systématiques. Le travail de recherche était heureusement facilité par l'accès à des bases de données numérisées[38], où la recherche par ces mots-clés était beaucoup plus facile que par la lecture méthodique des œuvres. Bien évidemment, la consultation des œuvres clés où la présence de l'eau était évidente, s'ajoutait automatiquement à notre corpus hétérogène, composé de sources littéraires et artistiques. La progression du travail a nécessité parfois l'étude complexe de quelques œuvres textuelles, mais en général nous n'avons pris en considération que les épisodes, les passages qui ont révélé des occurrences directes ou indirectes. Pour garder le système cohérent de la structure de la thèse, nous serons parfois obligés de traiter ces parties analytiques mentionnées séparément, en les intégrant à l'étude des motifs correspondants, ainsi une œuvre donné sera mentionnée sous des aspects divers, dans des catégories séparées. Cela donne parfois un rythme saccagé au texte, mais sert à mieux suivre l'enchaînement des motifs aquatiques à travers ces détails. Afin de compléter cette catégorisation, nous avons aussi établi des tableaux ou la position du motif de l'eau peut être suivie à travers le système complexe des mentions lexicales. Ces tableaux analytiques seront ajoutés dans l'annexe.

Ce type de recherche a résulté un ensemble de mentions de divers types d'eaux qui nécessitait une catégorisation. Au cours du travail nous avons observé que les genres variés avaient des caractéristiques plus ou moins différentes dans leur rapport au motif aquatique, tandis que parfois, une caractéristique donnée de l'eau – comme son aspect purificateur par exemple – s'est présentée dans plusieurs domaines à la fois. Il ne faut donc pas se surprendre à la vue des répétitions apparentes ; elles sont justifiées par les particularités du genre étudié. Nous nous sommes efforcées cependant de suivre un enchaînement logique lors de la détermination des catégories ; elles sont centrées toujours autour des types de base de l'eau. Les catégories établies étaient regroupées autour des concepts de l'eau courante, stagnante et infinie, ainsi à l'image du fleuve ou de la rivière, à celles du lac et de la mer (ou de l'océan.)

L'interprétation iconographique des occurrences picturales a nécessité une approche visuelle des sujets qui a influé sur le reste du travail aussi. Chemin faisant il nous est devenu clair que les motifs aquatiques étaient liés à des scènes dominées par la visualité dans les œuvres littéraires également.

Notre corpus définitif est hétérogène, concernant son genre et son caractère également. Ceci se résulte de la thématique pluridisciplinaire et du fait qu'il est composé d'œuvres

[38] Telles étaient CÉSAR dans le domaine du théâtre, le site du Projet Utpictura18, et la base de données visuelles de l'Association des Musées Nationaux, accessibles tous sur Internet.

artistiques de genre divers – toiles, gravures, estampes –, de poèmes classiques et descriptifs, de pièces de théâtre, de documentations scéniques. La prose l'a enrichi de récits épistolaires liés à la thématique du voyage, de romans préromantiques, d'œuvres autobiographiques, nourries d'une sensibilité nouvelle, et de récits de voyages populaires, caractérisés par l'envie de la découverte des terres nouvelles, exotiques.

LA STRUCTURE DU TRAVAIL, LE PARCOURS DES SUJETS ABORDES

L'axe de notre travail se construisait d'abord autour d'une distinction générique, ainsi il sera divisé en quatre parties où le motif de l'eau est approché d'une démarche identique, liée à la visualité dans les sources iconographiques, poétiques, théâtrales et en prose du XVIII^{e} siècle. Les chapitres seront structurés selon l'enchaînement logique des sujets aquatiques relevés, chaque partie présente des caractéristiques révélatrices de l'eau dans le domaine donné.

La construction de ce travail nécessite peut-être une explication de notre part, ce que nous allons élaborer maintenant en détail. Étant donné que notre intention était d'examiner le motif aquatique dans des registres différents des œuvres du XVIII^{e} siècle, quatre domaines semblaient riches en références. Comme nous avons supposé que les occurrences de l'eau ont une relation spécifique avec la visualité, la progression de notre travail suit une voie qui part de l'étude des sujets « les plus visuels » et se développe à travers l'analyse de l'eau dans le théâtre, puis dans la poésie, pour en aboutir vers l'écriture imagée, vers les tableaux naturels descriptifs dans la prose. Comme le symbole de l'eau est inséparable de la rêverie et de l'inconscient, l'interprétation psychanalytique bachelardienne était un autre pilier dans la construction de la structure de notre thèse, aussi bien que dans la formulation d'une image aquatique globale.

Fidèles à cette idée, dans la première partie du travail, nous allons commencer par l'étude iconographique des motifs aquatiques, principalement aux sujets picturaux, appliquant une catégorisation qui dépasse la chronologie et la répartition générique des œuvres, pour se focaliser sur la typologie des eaux relevées sur les tableaux. Nous proposons d'analyser, à travers l'étude des tableaux, le changement que subit le motif aquatique sur les toiles.

Nous allons procéder à la découverte de l'eau picturale par la technique des micro-analyses des tableaux, lorsqu'elles étaient nécessaires dans le relevé des sujets aquatiques. Nous avons ainsi recherché et défini des *motifs* liés à l'eau, et cette recherche s'effectuait principalement au premier niveau, pictural, des œuvres. Ensuite, touchant déjà au domaine de l'iconologie, nous avions tâché de formuler des déductions à partir de ces occurrences. Pour

cette méthode, nous sommes parties des définitions d'Erwin Panofsky, fondateur du domaine.

Nous allons, en décortiquant parfois des œuvres d'art du XVIII[e] siècle, essayer d'examiner s'il existait un ou plusieurs types(s) d'eau(x) qui pourraient prendre racine comme types iconographiques aquatiques caractéristiques de cette période. Selon la définition panofskienne, « En l'exécutant, nous lions des motifs artistiques et des combinaisons de motifs artistiques (compositions) avec des thèmes et des concepts.[39]» pour révéler le *sujet secondaire*[40] des toiles. Notre recherche était moins centrée sur les *types*[41] iconographiques, étant donné que durant cette période artistique, l'usage allégorique des eaux était de moins en moins répandu sur les toiles.

En premier lieu, après avoir précisé les méthodes et la terminologie nécessaires à l'étude iconographique de l'eau, nous allons procéder par l'analyse des sujets liés à ses représentations. Pour ce parcours de sujets picturaux, nous allons recourir aux commentaires des *Salons* de Diderot.

Les objectifs qui conduisaient au groupement des motifs étaient inspirés par les notions allégoriques des différents types d'eau. Ainsi nous distinguerons principalement les eaux suivant leur nature de base, selon la classification psychanalytique bachelardienne. Notre catégorisation distinguera ainsi des eaux puissantes, sources d'énergie ; des eaux calmes, stagnantes, déclencheurs des émotions sensibles – telles que la méditation, la mélancolie, l'honneur devant la force de la nature – ainsi deux sortes de *sublime* spécifiques. Ainsi, suivant cette logique, nous observerons des eaux qui servent le propos de divertissement, liées aux émotions joyeuses, festives, aux charmes légères, où elle avait une fonction décorative. L'aspect charnel des scènes de bain laissera dévoiler un côté différent des multiples couches iconographiques de l'eau.

Le rôle allégorique de l'eau sera la première étape de ce parcours. Nous allons, en étudiant en détail des exemples pris de l'œuvre de La Traverse, de Coypel, de Boucher, prouver que l'eau allégorique est une eau artificielle, peinte sans souci de la fidélité de sa reproduction. Son aspect secondaire, typique surtout dans la première moitié du siècle, sera relevé à propos des scènes galantes, sur lesquelles l'image de l'eau est liée à celle de la festivité,

---

[39] Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology : humanistic themes in the art of the Renaissance*, Icon editions, Westview Press, 1972. p. 6. « In doing this we connect artistic motifs and combinations of artistic motifs (compositions) with themes or concepts. »

[40] *Secondary subject*, selon la définition de Panofsky

[41] Erwin Panofsky définit le terme type comme étant une « représentation dans laquelle un certain sens-chose s'est allié à un certain sens-signification de façon si indissociable que cette représentation est traditionnellement devenue le porteur de ce sens-signification »Le sens-document est la troisième couche de l'observation, de la description observatrice.

du divertissement, et se trouve caractérisée par le dynamisme des eaux courantes.

L'aspect frivole de l'eau sera ainsi un versant de notre analyse, où nous distinguerons le motif du jet d'eau et relèverons d'autres détails picturaux où l'eau est liée à la sexualité. Ensuite nous allons distinguer le symbole de l'eau selon son tempérament ; l'eau calme et énergique sera traitée sous des angles différents. Pourtant, notre sélection ne se limitera pas uniquement à l'étude de la surface marine, qui présente d'ailleurs cette dualité surtout sur les tableaux de Joseph Vernet, au contraire, nous allons recourir aussi à l'interprétation spécifique des lacs de Watteau et à celle des eaux courantes de Hubert Robert.

La notion du *sublime* sera ainsi traitée de deux points de vue, comme l'eau était à même titre un inspirateur des frissons agréables et un déclencheur de peur. La vue de son étendue calme évoquait des émotions captivantes, tandis que les scènes mouvementées des naufrages, qui agissaient à la manière d'un film d'épouvante de l'époque, suscitait de l'angoisse chez le spectateur. Au sujet des eaux calmes, à travers le genre du paysage nouveau naissant au milieu du siècle, nous débuterons par l'examen du rôle de l'eau calme sur les compositions. Nous allons rappeler que la sérénité qu'évoquaient les compositions de Vernet était en grande partie liée à la vue spécifique de l'eau qui était le fruit d'une observation attentive et incarnait en un résultat fidèle, *après nature* de la représentation de l'eau. Cette nouveauté technique et stylistique, qui a réformé la vision du paysage marin nourrie des traditions de Lorrain, donne place à la peinture des étendues marines qui occupent déjà le deux tiers de la composition et – grâce aussi à son talent dans la peinture de la lumière sur la surface de l'eau – émerveillent par leur véracité. Nous allons ainsi élucider le rôle de la vérité qui a profondément influé sur la progression de la représentation de l'eau. Par l'analyse du symbole lacustre de Watteau nous éclairons l'image d'une « eau morte », porteuse de symbolismes intemporels, qui invite à la contemplation mélancolique de sa surface. Nous remarquerons que ce type de lac est très différent encore de la vision panoramique du lac de la seconde moitié du siècle, liée à l'extension de l'espace dans une direction verticale. Comme la présence de l'eau était inévitablement liée au voyage, nous avons inclus à l'analyse le rôle de l'eau sur les tableaux emblématiques qui interprètent la thématique du pèlerinage à l'île de Cythère.

L'eau en rôle actif, puissant sera un thème élémentaire de notre analyse. La progression de la représentation de l'eau devenue de plus en plus véridique, constituera l'un des sujets liés à l'énergie naturelle incarnée dans son image. A part de la transmission fidèle de la force de l'eau courante, qui animera les compositions statiques, la puissance naturelle divine, traduite par l'eau marine sera un sujet populaire qui séduira le public et les critiques de l'époque, Diderot entre autres. Nous présenterons les caractéristiques picturales de la nature terrible de la mer à

travers les tableaux de Joseph Vernet et de Loutherbourg, qui présentent parfois des points de vue uniques, inhabituelles, de plus en plus proches de l'eau même. Nous soulignerons ce rapprochement envers l'eau marine qui présentera un point culminant par le tableau de Géricault, *le Radeau de la Méduse*.

Nous allons formuler aussi que la représentation du symbole de l'eau subira une progression visible, liée à la véracité de son image, inspirée par l'approche de la nature de l'homme du XVIII^{e} siècle. Cependant, cette relation aura un rôle déterminant sur les compositions. Nous nous pencherons sur le fait que la représentation de l'eau jusqu'à la fin du siècle est profondément influencée par la présence humaine et le motif aquatique n'existe pas sans l'ajout des figures sur les compositions.

Nous progresserons ensuite en étendant le champ des recherches vers la textualité, dont les premiers piliers seront les illustrations, un ensemble commun dans l'approche des textes et des images.

Nous allons signaler la découverte d'un décalage des sujets aquatiques naturels dans l'art de l'illustration par rapport à la peinture. Nous supposons que le fait est probablement lié à l'importance mineure des scènes où l'eau avait fait apparition, mais par la popularisation du genre descriptif, et par celle des sujets où l'eau sera un actant, elles seront de plus en plus répandues. Nous présenterons en guise d'exemple la comparaison des gravures qui illustraient les premières éditions de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, où la véracité de la représentation de l'eau sur les scènes-clés liées au lac Léman influait aussi sur la qualité des planches. Les thèmes populaires des romans préromantiques ont servi de source d'inspiration pour l'art de l'époque aussi, et nous pourrons constater que ces œuvres individuelles interprètent plus librement les sujets abordés – comme *La mort de Virginie* de Vernet, inspiré par le roman de Bernardin de Saint-Pierre – et dû aussi aux caractéristiques génériques, accordent plus d'importance à la peinture fidèle des eaux.

Les illustrations en rapport avec le théâtre présentent d'une part les mêmes caractéristiques que celles des romans, mais elles sont moins rares. Elles reflètent bien la position marginale de l'eau sur la scène durant presque tout le siècle. Une source de documentation théâtrale riche seront cependant les planches de *l'Encyclopédie* et les dessins scéniques techniques, qui représentent la manière dont on reproduisait l'eau sur scène.

La seconde partie de la thèse aura comme sujet le rôle de l'eau dans le théâtre, que nous analyserons sous un aspect double ; lié à la partie textuelle des pièces, et sur la scène, en sa réalisation visuelle.

Nous esquisserons d'abord la situation contradictoire de la position de l'eau dans les divertissements du début du siècle. L'élément aquatique, d'une part, était une composante constante des parades nautiques, des divertissements royaux qui vivaient leur apogée surtout à l'ère baroque, où l'envie des eaux du roi Louis XIV posait des problèmes de canalisation à Versailles, étant une vallée sans eau naturelle. Le goût de l'époque aimait les eaux artificielles. Cette tradition de fêtes royales sera conservée au XVIII^{e} siècle aussi, mais notre démarche privilégiera le rôle de l'eau dans les pièces de théâtre.

Au cours de l'analyse des genres littéraires nous étions toujours confrontées à la problématique de la méthode concernant la recherche des occurrences aquatiques. Dans le cas des pièces de théâtre ce problème relevait des questions triplement pesantes, parce qu'une œuvre donnée pourrait contenir des mentions aquatiques dans l'énoncé, dans les didascalies et lors de sa représentation scénique. Il faut souligner ici aussi que la relation des trois domaines n'était pas forcément éventuelle, c'est pourquoi nous les traiterons séparément. Notre analyse touchera à l'étude de la relation des images aquatiques du texte et à celles qui seront virtuellement représentées sur la scène.

Nous étudierons d'abord le rôle du motif aquatique dans les didascalies. La mention des eaux, comme nous l'avons signalé plus haut, ne marque pas un lien obligatoire avec la présence de l'eau dans la pièce. La tendance de rapprochement de l'homme envers l'élément aquatique aura l'empreinte dans ces textes techniques, et sera liée à l'idée de leur dynamisme aussi que nous allons expliquer en détail. Dans un premier temps, nous allons examiner le rapport entre les mentions aquatiques du titre avec la présence du motif aquatique dans l'énoncé. Suivant les questions méthodiques de la recherche des mentions, nous allons élaborer l'étude des occurrences que nous proposons d'analyser en catégories individuelles.

Le naufrage est un sujet récent des pièces et nous allons en distinguer deux sortes ; les « naufrages heureux » et ceux qui se terminent mal. Le premier terme, qui peut sonner étrangement, nécessite un peu d'explication ; cette expression, – titre emprunté de la pièce de Barbier, *L'Heureux naufrage*, qui était entre autres utilisé par Rotrou et Véronèse aussi –, essaye de synthétiser l'acte du naufrage et le bonheur ressenti à propos de la survie. Nous allons, à travers l'analyse des exemples, comme *Le Naufrage au Port à l'Anglais* de Jacques Autreau et *Le Naufrage héroïque du vaisseau le Vengeur* de Moline et de Pagès, éclairer les différences principales dans la représentation de l'eau dans les deux cas.

Les eaux miraculeuses mériteront également une attention particulière; surtout dans le contexte des pièces destinées à la représentation foraine, qui en présentent des occurrences abondantes. Nous énumérons les motifs de la métamorphose de l'eau naturelle en potion

magique à travers l'exemple des *Eaux de Merlin* de Le Sage et l'allégorie de l'eau dans *Le Fleuve D'Oubli* de Fuzelier. Nous proposons aussi des sujets moins étroitement liés à l'eau, tels que la faune aquatique, le motif de l'île et le langage aquatique dans les pièces.

Au sujet des représentations scéniques, nous étudierons des cas typiques de la non-figuration de l'eau sur la scène dans la première moitié du siècle, qui dévoilent la cause des naufrages racontées et non vécues sur la scène.

Le rôle du machiniste est un sujet incontournable du point de vue de la technique théâtrale, et nous consacrerons quelques pages à la découverte de la relation de ces artistes avec la substance de l'eau lors de la création des décors.

Enfin, pour illustrer le cercle vicieux que parcourt l'eau scénique au XVIII^{e} siècle, nous allons mentionner l'exemple du *Théâtre Naval*, qui va recourir déjà au XIX^{e} siècle aux traditions des *naumachies* italiennes.

Dans la troisième partie de la thèse nous proposons d'examiner le motif de l'eau dans la poésie, genre prestigieux dans la hiérarchie, mais qui est prétendu d'être moins florissant dans le XVIII^{e} siècle. Nous allons examiner si que les poètes étaient préoccupés par les voyages et la navigation ? La découverte de la nature et ses eaux a-t-elle laissé une empreinte sur la production poétique hétérogène du siècle?

Nous allons suivre les mêmes principes de catégorisation que nous avions utilisé plus tôt, dans les chapitres précédents. Notre travail s'est effectué suivant un plan analytique simple et évident que l'on espère retrouver au niveau de sa construction ; ce chapitre se divisera en deux parties majeures. Dans la première, nous allons nous focaliser sur la notion de l'eau dans les textes poétiques divers, prenant comme source des anthologies du XVIII^{e} siècle[42], et des recueils des différents poètes de l'époque, comme l'incontournable André Chénier par exemple. La seconde partie sera construite sur la découverte des eaux dans les « poèmes de la nature[43] », le type de poésie qui a donné le plus grand nombre d'éléments liés à l'eau lors de nos recherches. *Les Mois* d'Antoine Roucher, *Les Saisons* de Saint-Lambert, le cycle *Les Fastes* d'Antoine de Lemierre, et le travail sous forme poétique sur l'esthétique des jardins, *Les Jardins* de Jacques Delille, – importants du point de vue du symbole de la nature, et de celui de l'eau – méritaient une attention distinguée. Comme la notion de l'eau apparaît dans ce type de poésie sous un angle particulier, nous consacrerons une partie entière, indépendante à leur étude détaillée.

[42] L'inventaire détaillé des anthologies, des recueils utilisés se trouve dans l'annexe bibliographique.
[43] Expression d'Édouard Guitton

L'évolution du concept de l'eau est hors question étroitement liée à celui de la nature dans le registre poétique. Nous utilisons les précisions de Munsters pour dresser une image de la situation précédant la scène poétique du XVIII[e] ; « dans la littérature du XVIII[e] siècle, il y a peu de place pour la description des spectacles naturels. En privilégiant l'étude de la nature morale des actions des héros et de leurs mobiles, la tragédie ne prête évidemment guère attention à l'évocation du cadre matériel.[44]» Il cite l'exemple de *la Princesse de Clèves* comme exception à la représentation de la nature à l'interprétation novatrice, mais souligne lui-même que ces émotions ressenties envers la nature ne ressemblent guère à celles de la poésie de Chateaubriand ou celle de Lamartine dans la période préromantique. Munsters déclare : « Pour l'homme cultivé du XVIII[e] siècle, la nature est un monde inconnu et pratiquement inexistant.[45] » La redécouverte de la nature au midi des Lumières, liée à l'évolution des mœurs et synthétisée par la notion du « pittoresque », invite à peindre la nature – au sens poétique et artistique du terme, à la fois - qui entoure l'homme du siècle. Dans ce propos, comme le précise Munsters, le concept « pittoresque » va de pair avec « descriptif » non seulement au niveau esthétique mais aussi bien sur la scène poétique.

Il faut préciser que lors du choix des poèmes du corpus notre objectif ne sera pas de les valoriser, ainsi des poèmes provenant des auteurs divers, parfois quasi oubliés vont également être inclus à l'analyse. Le seul principe méthodique concernant leur choix était le critère de la présence du motif aquatique. Les expériences de la méthode de recherche seront utiles dans l'approche de la diversité de la poésie du siècle.

Lors de l'établissement des catégories, la terminologie et la classification bachelardiennes seront notre principal fil conducteur, ainsi nous présenterons des sujets qui toucheront le domaine psychanalytique aussi. Pourtant les occurrences se répartissaient selon des tendances claires, donc leur catégorisation montrera un enchaînement d'idées logique.

Comme l'inspiration de l'héritage de l'Antiquité déterminait profondément la poésie, nous partirons de l'étude classique des eaux mythologiques qui font apparition sous forme de mers imprévisibles et de fleuves associés à l'allégorie de la fertilité de leur course. Il s'agira dans un premier temps de l'interprétation allégorique des eaux qui sont l'incarnation des divinités marines, puis nous nous focaliserons sur l'aspect meurtrière de la mer, en examinant en détail l'image topique de la jeune fille allongée au bord de la mer et celle des matelots en péril.

L'usage symbolique de la mer, comme allégorie de la Révolution méritera une attention

[44] Munsters, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991. p. 11.

[45] *Ibid.,* p. 10.

distinguée de notre part, d'autant plus qu'il soutiendra notre idée principale sur le caractère emblématique du symbole aquatique à l'égard des tensions du siècle. L'océan révolté, que nous mettrons en parallèle avec « la mer du peuple[46] » qui marque définitivement le peuple révolutionnaire chez Marie Joseph Chénier et Chateaubriand aussi, sera approché du côté du champ lexical révolutionnaire.

L'aspect traditionnellement féminin de l'eau nous révélera plusieurs de ses faces multiples dans notre classification ; soit comparée aux qualités d'une femme séductrice et coquette soit à celles d'une mère nourrissante, cette qualité de douceur féminine s'infiltrera profondément dans ses différentes apparitions. Pour étudier l'aspect berceur de l'eau à travers les images poétiques, nous allons recourir de nouveau à la terminologie de Bachelard. Il s'agira de déterminer que la relation de l'homme avec l'eau débute au niveau de l'inconscient, et les tempêtes sentimentales se trouvent souvent incarnées dans le motif de l'eau, qui est une substance unique, parfaitement apte à exprimer la douceur et le caprice féminins.

Le côté décoratif des eaux sera un autre versant de notre cheminement, les images idylliques, élégiaques où l'eau a un rôle complémentaire, en tant que composante du lieu plaisant, sont abondantes dans la poésie du siècle.

La contemplation des eaux marquera déjà une progression de l'approche de son symbole. Cette attitude qu'on interprète comme l'un des premiers signes de la perception esthétique de l'eau mérite qu'on y consacre un parcours de ses caractéristiques à travers les vers de Parny, de Bertin ou même de ceux de Voltaire. Les prémices de la vision poétique pittoresque de l'eau offriront des images splendides, même si les exemples emblématiques de ce type ne seront forgés que plus tard, par les poètes romantiques.

La personnification des eaux sera une méthode poétique systématique, qui peut se traduire dans des images amoureuses idéalisées. Le contexte des fables en apportera également d'exemples où nous attirerons l'attention sur les couples d'eaux contraires, partant de leur aspect paradoxal[47].

Même si la catégorisation ne l'exigeait pas, nous avons pris en considération les eaux « absentes » des poèmes. Cette catégorie regroupera les cas où l'approche des eaux se réduit uniquement à des notions similaires, tels que ses rives, et d'autres, où la progression de l'histoire justifierait une scène de la peinture de l'eau, qui reste pourtant absente.

La sonorité des eaux, qui reviendra sous plusieurs aspects dans notre travail, aura la

[46] Nous allons également se référer à l'exemple du poète hongrois Petőfi, qui utilise mot à mot l'expression « la mer des peuples »

[47] La confrontation des eaux naturelles et artificielles en est un exemple fréquent.

plus grande importance dans la poésie. Dans la majorité des mentions de l'eau dans les poèmes, l'élément aquatique produira quelque bruit. Les mers grondent, les ruisseaux murmurent, l'océan mugit ; ce phénomène méritera une analyse spécifique. Nous affirmerons qu'il s'agit essentiellement d'un langage naturel des eaux qui apparaît dans les vers, pourtant, Bachelard parle du « chant de l'eau » en rapport avec ces bruits.

Le poème de la nature, censé de présenter une approche novice de l'eau, comprise comme composante naturelle du paysage, comme prévu, sera étudié en détail. Nous laisserons de côté les opinions défavorables de la critique de l'époque qui concernent le manque d'action et d'émotion des épisodes dans cette poésie descriptive, car l'accent, comme au cours du travail entier, était mis sur la définition des aspects du motif aquatique.

Le principe de l'*ut pictura poesis* invite les poètes à prendre comme modèle les peintres, tandis que le genre pictural du paysage est une catégorie inférieure dans la peinture. La notion de l'eau apparaîtra dans un rôle différent dans ce type de poésie ; étant d'une approche quasi picturale, les textes poétiques témoigneront d'une redécouverte de la nature, y compris les eaux naturelles. L'aspect de plus en plus pictural de cette poésie se traduira par une modification de perspective pareille à celle que subit la peinture ; nous regarderons l'océan d'en haut, ce qui aboutira à des observations novatrices concernant le domaine de l'eau. Nous présenterons comment, avec la modification de la perspective poétique, les eaux se mobiliseront et animeront les compositions.

Delille, évitant les constatations personnelles et l'interprétation secondaire des descriptions, s'attache à la réalité naturelle dans sa poésie qui concerne la représentation des eaux aussi. Nous allons établir un axe aquatique en trois parties, se reposant sur l'aspect dynamique, sonore et féminin des eaux dans son œuvre.

Nous constaterons que la sonorité restera chez Roucher aussi une caractéristique fondamentale du concept aquatique qui imprègne ses images idylliques, caractérisées par le murmure de l'eau mêlé au chant des oiseaux. Déterminé sur le fait « Que sans vagues, sans bruit, la mer dort aplanie[48] », le poète synthétise dans ce vers l'essentiel de sa relation avec le symbole de l'eau. Il exprime à la fois l'importance de la mobilité et de la sonorité qui doivent être les caractéristiques essentielles des eaux poétiques.

Dans le poème de Saint-Lambert, né d'une inspiration classique, nous observerons que les occurrences lexicales de l'eau suivent fidèlement le changement cyclique des saisons. Ainsi les verbes et les adjectifs refléteront les différents stades dans le cycle des saisons. Parmi les

[48] Roucher, *Les Mois, Poème en douze chants*, Froment, Paris, 1825. Chant III. p. 84.

différents types d'eaux énumérés dans l'œuvre, nous allons relever les deux qui seront présents au cours des quatre saisons, et nous les étudierons en détail.

Dans le quatrième poème thématique nous serons témoins de la modification de l'image aquatique, lié cette fois aux fastes, et plus précisément aux voyages que présente Lemierre.

Suivant le parcours du genre descriptif, nous focaliserons sur les *Tableaux de la nature* de Chateaubriand, – qui diffèrent évidemment des quatre premiers au niveau générique – où la notion de pureté et la prépondérance de l'image marine seront les aspects primaires de notre analyse. Elles seront complétées par des remarques sur la sonorité des eaux, qui paraissent être la caractéristique la plus importante du motif aquatique dans la poésie de la fin du siècle. Pendant que l'étude de la poésie romantique du point de vue des eaux serait fructueuse, dans les cadres de ce travail nous ne ferons que prévoir la future progression concernant les sujets aquatiques qui envahiront la scène poétique par l'arrivée de Lamartine, de Vigny et de Hugo.

L'étude de la problématique de l'eau au XVIII^{e} siècle sera complétée par l'analyse de ses apparitions diverses en prose. Ce quatrième chapitre sera le plus volumineux puisqu'il reflète bien la proportion qu'occupent les occurrences aquatiques provenant de ce genre dans le corpus.

L'objectif du travail nous obligera à situer la place de l'eau dans l'univers romanesque, et à se rendre compte que son motif sera profondément influencé par l'idée du déplacement dans le siècle, serait-ce incarné dans les voyages marins ou par les randonnées pédestres dans la campagne. Les récits du siècle en présenteront de nombreux exemples, parmi lesquels nous choisirons avant tout selon la typologie des eaux abordées. Cette distinction sera nécessaire au cours de l'interprétation des spécificités du motif de l'eau.

Avant d'entamer l'analyse du motif de l'eau dans ses détails textuels, nous aborderons l'exploration de la notion des voyages dans la littérature, parmi lesquels nous distinguerons les voyages réels et imaginaires. Nous préciserons aussi les termes classiques utilisés dans la description du paysage ; le lieu plaisant, *locus amoenus* et le lieu terrifiant, *locus terribilis*. L'enchaînement des idées suivra principalement l'étude successive des différents types d'eaux ; ainsi les eaux infinies, stagnantes et courantes seront traitées séparément dans l'analyse.

Le terme « lieu plaisant » sera surtout exploité dans le contexte de l'entourage oriental, où les eaux auront une connotation de richesse et de fertilité, et seront également caractérisées par leur mobilité. Nous allons examiner ces principes à travers l'exemple des *Lettres persanes* et *Arsace et Isménie* de Montesquieu, de *La Princesse de Babylone* de Voltaire. Nous allons

toujours étendre l'examen à leur source commune, *Les Mille et une nuits*. La définition du lieu idyllique, arcadien sera pareillement valable dans le contexte exotique ; par l'évocation des îles récemment découvertes, nous allons positionner le motif aquatique dans le paradis exotique, décrite entre autres par Bougainville.

La dualité des eaux sera révélée par l'aspect terrifiant qu'elles sont capables de représenter. Nous situerons l'étude de l'eau en appliquant le terme *locus terribilis* à l'entourage marin. La mer dangereuse sera étudiée sous plusieurs aspects, dans l'interprétation des œuvres diverses, échelonnées sur le siècle entier, comme par exemple *Candide* de Voltaire, les *Incas* de Marmontel ou les récits de Bougainville. L'énergie incarnée dans la puissance marine sera un aspect important des analyses.

Nous continuerons par la constatation que le genre du récit a donné lieu à des changements cruciaux concernant le symbole de l'eau, qui se réduisent principalement à la modification de l'espace aquatique. On observera l'élargissement de l'axe horizontal utilisé pour la description des étendues aquatiques vers la verticalité. Par l'étude de l'image de la cataracte du Niagara et des montagnes formées par des vagues sur la surface de la mer tempétueuse nous interpréterons cet axe vertical qui réinterprète la description des eaux vers la fin du siècle.

Nous allons ensuite démontrer que conformément à la progression de l'image énergique des eaux, les eaux courantes, auparavant traditionnellement caractérisées par l'aspect de leur fertilité, mettront en avant leur mouvement dynamique et la puissance de ses eaux, surtout dans le roman de la seconde moitié du siècle. L'éblouissante image de la cataracte du Niagara dans *Atala* que nous analyserons en détail en sera une incarnation énigmatique.

Le motif de l'eau stagnante sera explicité en focalisant avant tout sur son approche rousseauiste et sur sa place dans son univers romanesque et autobiographique. Nous allons s'occuper de l'aspect eau-miroir de la surface lacustre et nous allons étudier également l'exemple intéressant du « lac océanique », celui de Genève, que Rousseau a élevé au rang littéraire dans la *Nouvelle Héloïse.*

La contemplation des eaux, attitude préromantique antérieurement apparu en contexte poétique dans notre travail sera reprise par l'étude de la position de l'eau dans le paysage du roman préromantique. La comparaison de deux romans clé de l'époque, de la *Nouvelle Héloïse* et de *Paul et Virginie,* du point de vue des eaux abordées et surtout la mise en parallèle des deux jardins éclairera les spécificités et les innovations de l'approche préromantique de son

sujet. Nous allons éclairer quel sens gagnera le terme du pittoresque dans le contexte des eaux et ce constat sera complété par les spécificités qu'engendre la vision panoramique des eaux.

La relation de l'homme du siècle avec les eaux était complétée par l'étude de leur relation ambivalente ; nous allons distinguer des cas différenciés selon sa vue et son contact direct, par l'étude du sujet des eaux artificielles, ceux du bain et des larmes.

La sonorité des eaux était reprise au cours de l'étude du roman du siècle, justifié par le fait que les passages descriptifs ont souvent privilégié la peinture des eaux à travers leur voix. Ces traits sonores complètent les caractéristiques principales de l'approche des eaux dans le récit.

Ensuite, à la fin de ce quatrième chapitre, nous allons réaliser, par une brève récapitulation des œuvres abordées, l'énumération des caractéristiques lexicales de l'usage du motif de l'eau, basée sur l'étude des occurrences aquatiques relevées, diversifiée selon les coutumes des auteurs mentionnés dans les analyses.

Le XVIII^{e} siècle va découvrir les aspects inexplorés de l'eau naturelle pendant que de nouvelles interprétations symboliques s'offrent également à son image complexe. L'étude que nous proposons consistera dans l'analyse globale du symbole aquatique, basée sur l'examen détaillé de ses occurrences picturales et littéraires et dans la reconstruction d'une image globale du motif aquatique au XVIII^{e} siècle. L'idée de relever les différents types du symbole aquatique à l'aide d'une méthode basée sur des micro-analyses nous motivera aussi bien que la poursuite des étapes de sa transformation. Notre travail synthétisera des interprétations lexicales, psychanalytiques, iconographiques, dans l'espoir que la complexité interdisciplinaire du sujet puisse ajouter un nouveau versant à l'état actuel des recherches.

I. L'ICONOGRAPHIE DE L'EAU AU XVIII[E] SIÈCLE[49]

Dans l'art du XVIII[e] siècle, très diversifié au niveau des genres et de styles, le motif de l'eau, bien qu'il soit de plus en plus fréquent sur les toiles, ne fait pas partie des sujets picturaux traditionnels. Au tournant du siècle on a assisté à une floraison de styles différents ; les scènes galantes de Fragonard, les fillettes coquines de Boucher, les toiles morales de Greuze, les natures mortes de Chardin sont installées parfois à la même exposition, - au *Salon* bisannuel - que les représentants du nouveau courant, néo-classique : Jacques Louis David ou Joseph-Marie Vien. Cette diversité nous a incité à choisir un parcours du motif de l'eau en s'éloignant de la catégorisation artistique traditionnelle, pour suivre un groupement qui part de la nature des motifs aquatiques représentées sur les œuvres. Évidemment, cette classification a résulté un mélange de styles et de genres établis par l'histoire de l'art. Dans cette optique, notre méthode, à la base de l'étude iconographique définie par Panofsky, part de la perception des tableaux, de la découverte de l'eau sur les compositions.

Alors que le terme *iconographie* soit interprété par *L'Encyclopédie* comme une « description des images ou statues antiques de marbre & de bronze, des bustes, des demi-bustes, des dieux pénates, des peintures à fresque, des mosaïques & des miniatures anciennes.» plus tard, l'expression *iconologie* à partir des années 1760, s'approprie une définition plus sophistiquée à l'étude des symboles picturaux. La quatrième édition *du Dictionnaire de*

[49] La progression de ce travail, comme nous l'avions juste précisé dans l'introduction, débute par l'étude des apparitions les plus visuels du motif aquatique. L'analyse du motif de l'eau dans la peinture pourrait peut-être relever des questions et elle nécessite au moins une brève explication de notre part. Le projet de nos recherches est né en réalité de l'idée de ce chapitre, étant déjà un sujet de mémoire fructueux, mais invitant à une découverte plus approfondie. Le développement du motif de l'eau picturale était un sujet aussi spectaculaire qu'elle nous revendiquait son extension dans le contexte littéraire, un domaine qui en a offert de pistes d'autant plus intéressantes.

l'Académie de 1762 distingue nettement iconographie et iconologie, dont elle donne la définition suivante : «*Interprétation, explication des images, des monumens antiques*[50] »

Nous avons établi les résultats dans des catégories liées à des notions bien définies. Certes, comme prévu, l'enchaînement logique des motifs nous a forcé à s'éloigner de la catégorisation suivant l'ordre chronologique et nous proposons plutôt une thématique qui s'adapte aux occurrences iconographiques de l'eau. En ayant l'objectif de lier le changement du motif de l'eau à celui que subit le siècle lui-même, dans les mœurs et dans les pensées, nous suivons toujours notre idée de base en supposant que le motif de l'eau est *l'empreinte* possible de son siècle dans le domaine esthétique également.

Comme nous l'avions annoncé en haut, l'étude de l'eau dans la peinture du XVIII^{e} siècle n'est pas un sujet de recherche courant mais on trouve quand-même des sources et des expositions intéressantes sur ce sujet. Sans le désir d'établir une liste exhaustive, nous désirons mentionner quelques expositions organisées autour du motif de l'eau dans le paysage. La plus ancienne de nos sources est celle de *L'eau dans la peinture ancienne*[51], tenue du 21 mai au 20 juin, en 1968 à Paris, à la Galerie Heim-Gariac. L'exposition qui était centrée autour des apparitions de la mer, des fleuves, des cascades, des bassins dans le genre paysagiste, répertoriait des œuvres provenant des écoles Flamande, Française, Hollandaise et Italienne, du XVII^{e} au XIX^{e} siècles. Dans le petit catalogue de l'exposition, on trouve parmi les artistes français de cette période Jean-François Xavier Bidault, Aignan-Thomas Desfriches, Nicolas-Jacques Julliart, Lacroix de Marseille, Jacques de Lajoue, Adrien Manglard, Hubert Robert et Joseph Vernet. L'objectif de l'exposition était de parcourir l'évolution du paysage classique qui, incontestablement, faisait constamment défiler des motifs aquatiques.

Le catalogue de l'exposition *Des Monts et des Eaux, Paysages de 1715 à 1850,* tenue à la Galerie Cailleux en 1980-81 est déjà une édition plus volumineuse, contenant des essais thématisés, offrant une source riche, fructueuse pour des chercheurs. Le sujet de l'exposition met en parallèle l'évolution de la découverte des montagnes et des eaux par l'art pictural.

Grâce aux expositions et aux catalogues récentes, le genre de la marine et l'œuvre de Claude-Joseph Vernet, qui était favorisée par l'histoire de l'art aussi bien que par les spectateurs et la clientèle prestigieuse depuis toujours, vient d'être redécouvert pour le public du XX^{e} siècle. La succession des expositions a commencé en 1999 au *Musée de Rouen*, qui publiait un

[50] *Dictionnaire de l'Académie,* Quatrième édition, A Paris, chez la Vve Brunet, 1762.
[51] *L'eau dans la peinture ancienne,* catalogue d'exposition, du 21 mai au 20 juin, 1968, Galerie Heim-Gariac, 13, rue de la Seine, Paris VI

catalogue volumineux à propos l'exposition *Autour de Claude-Joseph Vernet - La marine à voile de 1650 à 1890*[52]. L'exposition au *Musée National de la Marine* de Paris – qui publie et organise régulièrement des événements liés à la thématique aquatique – tenue en 2003, était focalisée spécialement sur Vernet et sur sa collection de la série des *Ports de France*. La thématique marine a inspiré la Bibliothèque Nationale de France aussi, qui a ouvert, en partenariat avec la ville de Brest, une exposition virtuelle, ayant le titre *La mer*[53], comportant des pages richement illustrées.

La tradition de la peinture des paysages connaît une cohabitation de techniques, de genres et de conceptions esthétiques. On reconnaît ainsi trois types d'eaux sur les toiles, répartis selon leur méthode de création ; une eau peinte sur scène, *après nature* ; une autre où les détails composent un mélange de réalité et de rêve, étant un résultat du travail en atelier et des esquisses des carnets de dessins – et une troisième, complètement imaginaire.

Ces sources citées sont des références fertiles et soulignent l'importance du sujet aquatique dans la peinture paysagiste. Cependant, elles sont focalisées en réalité sur le motif marin, et ne prennent en considération que le genre du paysage. D'autant moins que l'iconographie aquatique ne s'est pas limitée à la peinture paysagiste, il serait dommage d'exclure de l'analyse les sources qui pourraient apporter des informations supplémentaires, nécessaires pour juger l'importance du sujet et pour formuler des constatations globales. Notre analyse ajoute des points de vue supplémentaires et prononce des observations nouvelles dans le domaine, ouvrant ainsi une perspective plus large aux sujets aquatiques et à leur rôle iconographique dans l'art pictural du siècle.

Même ces sources mentionnées en haut soutiennent le fait que l'histoire de l'art suit l'habitude d'étudier l'évolution du paysage marin en une période plus vaste, qui dure jusqu'à la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Cette tradition suit une logique bien évidente ; le développement des paysages s'accélère au XIX^{e} siècle, pour aboutir enfin à sa vision impressionniste, fondamentalement novatrice. Pourtant, la progression du motif de l'eau revendiquera que l'on puise pour quelques lignes dans la succession de son évolution après l'ère romantique, même après *le Radeau de la Méduse* emblématique de Géricault.

[52] *Autour de Claude-Joseph Vernet - La marine à voile de 1650 à 1890,* Éditions Anthèse, Paris, 1999.
[53] Toujours accessible sur http://expositions.bnf.fr/lamer/index.htm

1. L'EAU SUR LES TOILES

L'eau apparaît dans le domaine pictural comme un élément symbolique par excellence. Par son caractère ampliforme, fluide, elle offre un éventail de formes, de couleurs et elle est parfaitement apte à se comporter au gré de son créateur. Elle ne peut être caractérisée dans la peinture que par « son mouvement, son éclat ou sa couleur[54] » affirme Jean Arrouye. Ces caractéristiques mentionnées sont naturellement les traits de base qui suscitent la naissance de l'eau sur la toile. Dans ce chapitre nous allons ainsi toucher aux outils picturaux qui permettaient la création des eaux sur les compositions, et recourir aux idées esthétiques qui légitimaient leur cheminement. La peinture du XVIII^{e} siècle en a révélé plusieurs de ses côtés multiples, dues au fait que d'une part la scène artistique hétérogène du siècle a offert un choix d'interprétation large, d'autre part la hiérarchie des genres exigée par l'Académie a influencé les artistes dans le choix des sujets.

Nous allons inviter le lecteur à un *Salon* fictif, à une promenade imaginaire où on parcourt la succession des motifs aquatiques sur les toiles et en chemin faisant on rencontre de temps en temps Diderot aussi, à travers ses critiques des *Salons* citées en guise de référence. Bien évidemment, une telle exposition n'aurait pas pu exister réellement, d'autant plus que les œuvres « exposées » datent du siècle entier, englobant plus d'une centaine d'années. Cependant, pour pouvoir suivre les différents aspects et le changement progressif de l'iconographie de l'eau, il nous faut remonter aux sources du XVII^{e} siècle, et, pour dévoiler le résultat de ce progrès, continuer notre trajet dans l'art du début du XIX^{e} siècle aussi. Lors de cette « visite guidée » nous allons focaliser simplement sur la position de l'eau sur les toiles, un point de vue qui contredit parfois la logique du critique d'art.

Lors de ce parcours, nous évoquerons des eaux qui paraissent bien hétérogènes au niveau stylistique ; des unes moins vraies, artificielles, d'autres plus véridiques, impressionnantes, comme si l'on devrait se retirer devant certaines, de peur d'être mouillée par les vagues qui se libèrent du cadre. L'Abbé de la Porte, en 1755, avant les premiers *Salons* de Diderot, décrit des sentiments pareils avec un enthousiasme sensible au sujet de l'une des

[54] Catalogue de l'exposition *Au fil de l'eau*, 2000. Introduction, p. 6.

œuvres, notamment de celle de Vernet : « J'ai cru voir l'agitation des eaux ; j'ai cru entendre frémir l'air autour de ses arbres.[55]»

Comme précisé plus haut, nous allons recourir aux descriptions des *Salons* de Diderot, non seulement parce qu'elles exposent une source de documentation très riche sur la peinture de l'époque[56] mais à cause de la valeur littéraire exceptionnelle de ces essais. Cependant, comme Bernard Vouilloux médite aussi sur la question complexe dans *La peinture dans le texte*[57], ce n'est pas évident que le langage soit apte à transcrire fidèlement un tableau. On se demande si la perception constitue quelque chose d'intransmissible par l'écriture. Dans le cas de Diderot, on va voir, cette question semble être inversée ; ses articles ne restent pas dans le genre d'analyse scientifique, mais ils élargissent la simple transmission de la perception – surtout dans le cas du célèbre *Promenade Vernet* – et invitent à un univers artistique par un style qui élève les tableaux à une hauteur universelle[58]. Concernant sa relation avec la notion de l'eau, nous allons suivre à quel point il s'était familiarisé enfin avec la substance marine, grâce aux tableaux du célèbre mariniste, Claude-Joseph Vernet.

Les *Salons*, qui dépassent le genre de commentaires ont parfois évoqué que « la vision du tableau devait se substituer pour le lecteur l'image qu'en induisait le texte.[59]». Comme Vouilloux le rappelle lui aussi, on ne peut pas passer à côté du fait qu'« entre le spectateur (qui est un descripteur virtuel) et le tableau, il y a – toujours déjà – du langage[60]». De ce point de vue les *Salons* de Diderot présentent une subjectivité d'autant plus accentuée, guidée délibérément par le choix et par le goût du critique.

On va voir que durant le XVIII^{e} siècle le motif de l'eau se détache de son usage allégorique, parfois décoratif et l'emporte peu sur les autres sujets picturaux ; elle finira par être représentée uniquement pour elle-même. Dès le XIX^{e} siècle, les artistes vont s'intéresser à sa substance, à ses qualités naturelles, pour aboutir enfin à l'étude de sa surface, interprétée comme un tissu liquide, qui revient même dans l'art contemporain d'aujourd'hui[61]. Comme prévu, nous allons suivre une répartition qui se repose sur les interprétations psychanalytiques liées à l'image de l'eau perçue sur les tableaux. Nous allons les élucider, allant des mentions

[55] Abbé Joseph de la Porte, *Sentiments sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand salon du Louvre*, 1755. p. 12.
[56] Il les a conçus de 1759 à 1781, à la demande de Melchior Grimm, pour la *Correspondance Littéraire*.
[57] Vouilloux, Bernard, *La peinture dans le texte*, CNRS, Paris, 1994. p. 65.
[58] Heureusement, nous sommes déjà – à la différence de ses lecteurs du XVIII^{e} siècle – capables de les élucider grâce à l'accès aux tableaux en question ou à leurs reproductions, auxquelles nous allons se référer.
[59] *Ibid.,* p. 67
[60] *Ibid.*
[61] Nous pensons notamment aux toiles de l'américaine Pat Steir, qui s'intéressent au flou et aux modifications de la vision causées par la fluidité des eaux.

iconographiques moins marquantes vers les œuvres où l'eau aura déjà un rôle plus important, parfois principal.

A. L'EAU ALLÉGORIQUE

« L'allégorie, loin du sublime, est presque toujours froide et obscure[62]» annonce Diderot, et cette constatation sera également valable pour le motif aquatique allégorique.

La question de l'usage allégorique des sujets divers dans la peinture était un thème récent du domaine de l'esthétique. La doctrine de l'*Ut pictura poesis* a justifié la représentation allégorique des sujets populaires mythologiques, historiques dans le domaine de la peinture également, que Boudard en 1766, dans l'introduction de son *Iconologie*, définit ainsi : « L'Allégorie en Peinture est une manière poétique d'exprimer avec peu de figures et même quelquefois avec une seule, un grand sujet.[63]» Dans cette approche, selon laquelle la Peinture est une Poésie muette[64], le déchiffrage du message allégorique nécessite de l'effort. Cette utilisation symbolique des images dans le cas de l'eau se traduit par la présence très fréquente de l'image marine, prescrite par l'évocation des sujets mythologiques.

Nous avons remarqué que la hiérarchie des genres et la présence de l'eau sur les toiles entretiennent une relation proportionnelle. On doit préciser que jusqu'à la popularisation des idées esthétiques sur la transformation du paysage, qui entraînait le prestige grandissant du genre paysagiste – c'est-à-dire dépassant de peu la première moitié du siècle –, on aurait pu formuler la constatation suivante ; plus haut se trouve l'objet d'art donné dans la hiérarchie picturale de l'Académie, moins on découvre de traces de l'eau sur la composition. Pour ainsi dire, l'eau n'était pas un élément iconographique favorisé par la tradition classique de l'Académie. La peinture d'histoire, élevée au premier rang, contient pourtant des éléments aquatiques d'importance minuscule, et l'une de ses branches, celle qui traite des sujets avant tout mythologiques, semble être un intrus dans cette théorie.

En s'avançant de plus en plus dans le temps, on remarque la lente disparition des occurrences allégoriques dans le domaine des motifs aquatiques. Ainsi, pendant la première moitié du siècle on trouve bien d'exemples pour l'apparition du rôle allégorique de l'eau sur les

[62] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, dans Diderot, *Salons IV, Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture*, Collection Savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995. p. 766.
[63] Boudard, Jean-Baptiste, *Iconologie*, Vienne, 1766, introduction – cité par Vouilloux in op.cit.
[64] « Pictura loquens, Poesis tacens » formule de Simonide, transmis par Plutarque. Cité par Vouilloux, Ibid., p. 69.

toiles, parmi lesquelles la tradition des séries – qui expriment une vérité enracinée ou une pensée traduite par la succession des scènes – est très populaire.

La toile de La Traverse[65] fait partie d'une série de tableaux allégoriques, représentant les quatre éléments, parmi lesquelles nous étudierons *L'allégorie de l'Eau*[66]. Les Quatre Éléments, dans l'interprétation d'Ovide sont inséparables l'un de l'autre et se métamorphosent mutuellement en continuité ;

> « Quoique ces éléments soient séparés dans l'espace, tout en procède, tout y retourne ; la terre fond et se résout en terre fluide ; l'eau subtilisée devient du vent et de l'air, l'air, à son tour, perdant encore de son poids, réduit à son essence la plus subtile, s'élance vers le feu d'en haut. Puis ces éléments reviennent en arrière et se recomposent dans 'ordre inverse ; le feu, s'étant condensé, passe quand il est assez épais, a l'état d'air ; l'air à l'état d'eau ; l'eau coagulée forme la terre[67]»

La Traverse saisit un moment de la sortie de Vénus[68] des flots. Dans la formulation de l'allégorie il dépasse les solutions iconographiques simplistes et fait élaborer le sujet en une composition mouvementée représentant le triomphe de Vénus. L'origine des figures sortant de l'eau remonte à l'inspiration de Boucher, au niveau du coloris, de la technique picturale qui ne peut pas rivaliser avec celui du grand maître. Pourtant la composition de La Traverse représente la beauté sereine, calme et l'harmonie reposante. L'eau occupe le premier plan de la composition, entoure les figures mythologiques qui ressemblent à celles de Boucher[69] et on ressent la même maîtrise du pinceau dans la solution des eaux aussi ; elles sont tout autant artificielles.

Bien que les couleurs azurées dominent sur la peinture, l'eau elle-même est interprétée comme la source de l'allégorie, incarnée dans la figure de Vénus. La surface de l'eau qui apparaît au premier-plan fait découvrir l'ampleur d'une eau marine, – ce dont témoigne l'usage des couleurs foncées – et se traduit dans les couches du ciel dominant le deux-tiers de la composition en arrière.

---

[65] Comme Ágnes Szigeti le rappelle, le fait de la commande des quatre pensionnaires de l'Académie, transmise par le Duc d'Artheney, l'ambassadeur de France à Naples était conservé par la correspondance de Natoire. En dehors de Doyen, du Mettay et Barbault, Charles de la Traverse, étaient confiés de représenter les quatre éléments, chacun sur une toile grandiose. C'est de même à partir de cette lettre que l'on sait que la commande était effectuée en réalité par le prince Pál Esterházy – de même un agent diplomatique napolitain à l'époque – pour sa femme. Tandis qu'elle a beaucoup plu à Natoire, la toile ne valait pas le prolongement de sa pension romaine. C'est suivant une longue période de localisation non connue suite à ses enchères en 1867 qu'en 1960 on les offre au Musée des Beaux-Arts de Budapest, où ils se trouvent ensemble depuis

[66] Huile sur toile, 355x217cm, 1752. Musée des Beaux-Arts, Budapest, ltsz 93.6, fig. 1.

[67] Ovide, *Métamorphoses*, XV, (Ed. Jean-Pierre Néraudau, Trad. G. Lafaye) Folio, Gallimard, Paris. N° 2404. p. 488

[68] Déjà la figure de la déesse, et son acte de naissance – du sperme d'Ouranos – invite une solution iconographique

[69] *L'Enlèvement d'Europe* par exemple

Tout à fait évidemment, ce type d'eau allégorique ne nécessitait pas l'observation détaillée de la substance aquatique, d'autant plus que l'essentiel de la composition était personnifiée par la figure féminine de Vénus. Visiblement, le motif de l'eau n'est que l'addition traditionnelle, iconographique de sa figure, mais il ne nécessite aucune invention, aucune apparence véridique pour être comprise. Elle n'est pas là pour elle-même, mais pour son apport allégorique.

▪ *SCÈNES MYTHOLOGIQUES, PEINTURE D'HISTOIRE*

Composante traditionnelle des toiles aux sujets classiques mythologiques, l'eau marine peut être retrouvée sur les tableaux à inspiration mythologique de la première moitié du siècle. Partant de l'histoire de l'enlèvement d'Europe par Zeus, cette scène mythologique interprétée par Ovide dans les *Métamorphoses*[70] a inspiré entre autres Boucher et Coypel aussi pour en créer leurs propres versions.

L'Enlèvement d'Europe[71] de François Boucher présente un moment paisible de l'histoire mouvementée. La composition est divisée en deux parties triangulaires, l'une est dominée par les figures terrestres, parmi lesquelles on trouve Europe, se situant sur la terre, et l'autre – à proportions symétriques – qui est essentiellement remplie par les divinités des cieux et de la mer. C'est sur cette partie que l'on trouve le « pseudo-Zeus » et d'autres figures marines, plongées à moitié dans l'eau. L'opposition des deux types d'éléments, de la terre fixe et de l'ensemble mobile et flou composé du ciel et de la mer, transmet parfaitement l'essentiel de la scène. Zeus se trouve sur la pièce de terre, déjà métamorphosé en taureau blanc, mais ses complices divines se trouvent encore à moitié dans l'eau. La composition fait oublier le tragique de la scène en l'habillant des traits angéliques et de la mignardise du style rococo.

L'eau du tableau est évidemment une eau artificielle, idéalisée, représentée dans une position irréelle sur la toile, comme si le peintre n'avait pas eu de souci à sa création. La réaction de Boucher envers la proximité de la nature justifie cette remarque : « Je trouve la nature fort désagréable, trop verte et mal éclairée » écrit Boucher à son ami Lancret et la

[70] *Les Métamorphoses* d'Ovide, op.cit., Livre II, vers 847à 867
[71] Huile sur toile, 160,5x193,5 cm, 1747. Musée du Louvre, Paris, fig. 2.

réponse de ce dernier est non moins amusante : « Je suis de votre sentiment ; la nature manque d'harmonie et de séduction.[72]».

Cependant, sur le tableau de Coypel, du même titre, *L'Enlèvement d'Europe*[73], quoique né vingt ans plus tôt, on remarque un peu de progression, un pas vers la représentation plus réelle de l'eau naturelle. Bien sûr, représenter l'eau fidèlement à la nature dans une scène mythologique imaginée n'est pas un critère, mais à cette époque-là, les débuts de l'effondrement conceptuel de ce domaine exerçaient de l'influence peut-être sur l'artiste. Enfin, cette eau est majoritairement différente de celle des paysages traditionnels du peintre. A la différence de Boucher, Coypel n'utilise pas de terre fixe sur sa composition, il se laisse porter par les vagues et compose une scène entièrement marine. L'interprétation du motif de la mer répond à la composition mouvementée, parsemée de figures qui occupent le ciel et la mer aussi. Bien que la mer soit élaborée en atelier, l'artiste a réussi à bien saisir le mouvement naturel des vagues, il fait croire que c'est une eau qui se comporte naturellement. Dans cette mesure, la version de Coypel, quoiqu'antérieure, présente un effet plus novice que celui de Boucher.

Boucher utilise le motif du bord dans le cas des scènes marines en dépit des références mythologiques; c'est le même cas dans *Le triomphe de Vénus*[74], où la mer occupe quand-même le premier plan de la composition, entourant les figures féminines d'une façon complètement artificielle. On a l'impression qu'il n'a jamais observé de près un corps humain plongé dans l'eau marine. Le mouvement dissonant des vagues grisâtres, la blancheur des écumes trop précieuses témoignent de cet effet artificiel. La *Vénus sur les eaux*[75] de Coypel présente la même différence que nous avons déjà signalée plus haut ; les figures sont entièrement immergées dans l'eau, dans une eau marine qui, au premier plan de la composition est dépeinte comme une eau naturelle, sauf que, sans transition, à l'arrière-plan, elle est représentée comme une surface de terre bleue, plate et immobile.

[72] Correspondance de Boucher avec Lancret, citée dans la *Revue de l'Anjou*, Impr.-Librairie G. Grassin, 1868, p. 58
[73] Huile sur toile, 129,5x194,5 cm, 1727. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, fig. 3.
[74] Huile sur toile, 130x316 cm, 1740. Nationalmuseum, Stockholm
[75] Huile sur toile, 81x73cm, inv. 3524, Paris, Musée du Louvre

B. LES EAUX LOINTAINES, SECONDAIRES

Les tableaux de genre, les paysages, les scènes bucoliques du siècle offrent des occurrences où le motif aquatique est présent dans une position marginale sur la composition, à peine perceptible, son rôle secondaire est souligné par tous les outils picturaux. Il existe pourtant une sorte d'eau picturale d'importance limitée qui, à l'origine de sa création, n'était pas destinée à l'être.

On peut observer un type d'eau spécifique, de portée décorative dans la peinture suivant la tradition classique : une version miniature de la mer lointaine. Ce motif se cache souvent dans l'image d'un port éloigné, à peine perceptible au fond des compositions. Un bel exemple s'en offre sur *Le sacrifice d'Iphigénie*[76] de Carle Vanloo, daté du Salon de 1757, où dans le coin droit, on aperçoit la mer derrière le dos de la figure masculine. La force de ce symbole allégorique réside dans le fait que même ce petit détail aquatique rappelle la mer Tyrrhénienne et invite le registre de la guerre de Troie sur le tableau. C'est à cette interprétation que font allusion les navires grecs, qu'on aperçoit dans la partie arrière de la composition, avec leurs voiles gonflées par le vent.

Nous adhérons à l'opinion de Marianne Roland-Michel qui conteste la véracité des paysages après nature chez Boucher du fait qu'ils contiennent toujours les mêmes éléments ; une passerelle, un moulin, une chaumière, des rivières, des barques, qui paraissent être interchangeables suivant un schéma révélateur. Elle remarque à juste titre l'usage fréquent du motif aquatique sur les tableaux du peintre : « Rien de dramatique dans toutes les « Vies » de moulins, de colombiers, de pigeonniers, mais on doit y signaler une présence quasi constante de l'eau. Dans plus des deux tiers des paysages de Boucher, sous forme de rivière, de ruisseau, de chute modeste, d'étang ou de lac, elle est un des éléments, essentiel ou accessoire, de la composition.[77]» Nous soutenons l'idée de la position décorative de l'élément aquatique chez Boucher ; l'usage « routinier » de la pièce d'eau sur les compositions n'y ajoute et n'y ôte rien de spécifique du point de vue iconographique. Nous ne pouvons pas non plus critiquer la qualité des éléments aquatiques de la composition ; elles sont aussi bien élaborées que l'ensemble du paysage qui entoure la figure principale sur les toiles. Sans doute, elles manquent de véracité et de conviction, mais on aurait tort de les lui reprocher.

[76] Huile sur toile, 426x613 cm, 1757. GKI5230 Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Château de Potsdam-Sans Souci, Nouveau Palais, fig. 4.

[77] Roland-Michel, Marianne, dans le catalogue de l'exposition *« Des Monts et des Eaux, Paysages de 1715 à 1850 »*, Galerie Cailleux, 1980-81

C. L'EAU « CHARMANTE »

Dans le vaste inventaire des allusions symboliques de l'eau nous devons consacrer une partie à son rôle dans la peinture des états-d'âmes heureux, gais, voire plaisants. L'apport symbolique exprimé par les gouttes d'eaux scintillantes, qui brillent au soleil comme des diamants, la tradition des fêtes embellies par la présence des jeux aquatiques, le motif délicat de l'acte de bain dans la nature adhèrent tous à un même registre que nous allons appeler « charmant ».

Les scènes galantes, les fêtes foraines représentaient un sujet idéal pour les tableaux ; on les rencontre dans l'entourage d'un jardin, d'une clairière, d'un petit palais. Conformément à cette tradition, sur les tableaux de ce courant « léger », on voit des différents types d'eau se manifester : des jets d'eau, des fontaines, des cascades – c'est toujours l'eau en mouvement qui est représentée avec des figures qui conversent, participent à la fête ou se distraient à l'arrière-plan. Sur quelques toiles on remarque une rivière, un petit lac qui se cache au fond de la composition. A la première vue, ces motifs n'ont pas de rôle principal, plutôt décoratif. Ils ont pourtant un trait commun ; la force humaine nécessaire à leur existence.

Nous avons choisi des tableaux pour illustrer cet aspect léger et divertissant, qu'apporte le motif de l'eau à la composition. Cependant, c'est à remarquer que notre sélection privilégiait les toiles où l'eau est une composante quasi égale de la composition.

▪ MOUVEMENT, FESTIVITÉ, GAIETÉ

Le caractère divertissant du jet d'eau et son effet spectaculaire était souvent sujet des toiles dans la peinture du XVIII^{e} siècle. Le motif de l'eau incorpore une source de mobilité, traduite par le symbole ludique de l'eau courante jaillissante. Comme le rappelle Étienne Souriau, il existait tout un art de l'eau considérée pour elle-même joint l'art des jardins : « On tirait de grands effets esthétiques de ses propriétés : sa transparence, sa fluidité, les jeux de lumière auxquels elle prête sa masse, la manière dont elle décompose la lumière du soleil quand elle se résout en fines gouttelettes, l'animation qu'elle procure au spectacle quand elle est en mouvement, la forme gracieuse que prennent ses jaillissements[78]. »

[78] Souriau, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.

A la différence de ses sources traditionnelles prenant racine dans l'art de la renaissance, puis explicitées sur les tableaux baroques, l'iconographie des eaux artificielles au XVIII^{e} siècle porte en elle un symbolisme multiple.

D'une part, le jet d'eau incarne l'union de l'eau naturelle et de la force humaine qui la dirige. Cette conception était fortement critiquée par les âmes sensibles, principalement par Rousseau et par Bernardin de Saint-Pierre, qui se proclament contre la fausseté du jet d'eau[79]. Sans doute, le jet d'eau, une construction architecturale qui utilise l'eau pour émerveiller le public à l'aide des mécanismes divers est l'exemple parfait de la force naturelle sacrifiée aux exigences esthétiques. Ce n'est pas la merveille de cet élément qui est appréciée par les contemporains – ou même par les personnages se figurant sur les tableaux – mais le génie de l'homme qui a su la mettre à son propre service.

D'autre part, dans l'approche psychanalytique le symbole de l'eau qui monte verticalement vers le ciel par des pulsions cache une virilité très caractéristique. Les forces jaillissantes, représentant toutes l'énergie vitale, animent les compositions et y intègrent des notions érotiques.

- ***LES EAUX DIVERTISSANTES***

Conservateur du sentiment de vie rococo, Fragonard transmet fidèlement sur *La fête de Saint-Cloud*[80] l'ambiance festive foraine, en introduisant un jet d'eau monumental sur la toile. L'ensemble de la composition[81] repose sur une terrasse[82] avec les divertissements et les personnages qui s'amusent, deux « amples touffes d'arbres abondamment feuillus[83]», deux maigres à gauche et un jet d'eau situé au milieu. Le sujet principal de la composition se

[79] Bernardin de Saint Pierre, par exemple, dans les *Études de la Nature*, Rousseau, entre autres dans les *Confessions*.

[80] Huile sur toile, 216x335 cm, 1776-77, Paris, Banque de France fig. 5.

[81] L'exécution de la composition était précédée d'une aquarelle et de plusieurs esquisses à l'huile représentant les divers scènes indépendantes du tableau ; *Les Marionnettes, Le Marchand des jouets et Les Charlatans* ou *le Marchand d'orviétans*. Tandis que la fête de Saint-Cloud donnait sur une prairie, les tableaux ont pour décor la terrasse d'un château. De ce fait, les historiens d'art soupçonnent que c'est la fête donnée en 1769 au château de Saint-Cloud pour le mariage de Louis-Philippe d'Orléans avec la fille du duc de Penthièvre, Marie-Adélaïde qui est représentée.

[82] Cette grande terrasse qui occupe le devant de la composition, comporte de divers spectacles, des charlatans et des boutiquiers mêlés aux personnes élégantes et aux seigneurs, probablement les invités des deux familles, et la population du village qui célèbrent également le choix du duc. Ce sont deux motifs symétriques, les grands arbres ornant la partie gauche et droite qui s'orientent vers le centre de la toile, occupé par le jet d'eau fabuleux.

[83] C'est l'expression de Pierre Cabanne, utilisée dans *Fragonard*, Somogy, Paris, 1987. p.94. On se réfère à son analyse lors de l'étude de l'œuvre.

présente dans une lumière aux nuances claires et dorées, c'est la partie centrale qui bénéficie d'un rayon de soleil plus fort que les autres détails de la toile. Le tourbillonnement de l'eau réfléchit la lumière et accentue ainsi le centre absolu de l'œuvre. Également dans la partie centrale, on se rencontre un vide intéressant, au-dessus des jeux d'eau que les promeneurs admirent de la balustrade. Ce « vide » comporte en fait la représentation du ciel, orné de gros nuages cotonneux, le bleu du ciel n'apparaît que sous forme de taches dans les parties extérieures du haut de la composition. Les scènes à gauche et à droite sont aussi éclairées, par des lumières jaunâtres. La statue, évoquant la tradition des jardins d'Italie baigne également dans un rai de lumière. D'ailleurs toute la palette utilisée par Fragonard se compose de couleurs dorées, jaunâtres, de roses pâles, beaucoup de vert, et d'un peu de rouge. La seule couleur froide ou éclatante est le bleu du ciel, visible seulement en haut, dans la partie supérieure de l'œuvre. Les rares touches colorées donnent de la vivacité, de la gaieté harmonieuse et contrastent avec le blanc ivoire vibrant de l'eau et de la lumière filtrant les nuages. La composition joue sur des diagonales joignant les coins opposés du tableau et se croisant dans la partie centrale. Ils attirent l'attention du spectateur des deux côtés vers le centre, où se trouve la masse gigantesque du jet d'eau.

Certains critiques d'art contemporains – entre autres Pierre Cabanne, spécialiste de Fragonard – présument une vision mélancolique à la manière de Watteau derrière ces fêtes. Nous soutenons cependant l'avis de Philippe Sollers qui souligne : « Or, cette fête est merveilleuse. Il n'y a rien à voir qu'une fête[84]». C'est l'essentiel du tableau. Même le motif de l'eau y est présent pour son effet émerveillant, pour l'attraction de sa vue.

L'île d'Amour ou *la Fête à Rambouillet*[85], qui évoque un événement réel et marque un contraste entre la nature avec son torrent furieux, ses arbres tordus par l'orage et les figures vêtues, amusant dans les barques. L'approche mentionnée de Cabanne, est selon notre opinion plus valable pour ce tableau : « Fragonard a voulu signifier la fin d'une société, confrontée au déchaînement des forces qu'elle n'est pas en mesure de contrôler et qui, bercée d'illusion, se laisse porter vers ce qu'elle croit être le refuge suprême. Cette île d'amour est un leurre de plus.[86]»

[84] Sollers, Philippe, « Don Juan et Casanova », in *Eloge de l'Infini*, Folio, 2003. p.817.
[85] Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian.
[86] Cabanne, Pierre, *Fragonard*, Somogy, Paris, 1987. p. 98.

▪ *LE MOTIF SEXUEL DE L'EAU*

Des jets d'eaux, de taille plus modeste que celui-ci mentionné ci-dessus, des fontaines publiques sont des éléments iconographiques fréquents dans la peinture du siècle. La peinture de genre à la manière de Boucher, les paysages en ruines de Hubert Robert en offrent également d'exemples multiples. Pourtant le symbolisme de ces eaux à proximité de l'homme sur les compositions cache des sources différentes.

Les scènes pastorales, idylliques comme *l'Automne pastoral*[87] de Boucher exposent en abondance une fontaine, un jeu d'eaux qui sert de lieu de rencontre, où se donnent rendez-vous les figures principales, comme le jeune couple du tableau. Tout d'abord, la fontaine – pourtant inséparable de l'allégorie de la Vierge Marie – est d'abord un symbole féminin, renvoyant à la perte de la virginité des femmes[88]. Ces fontaines évoquent le registre de l'érotisme sur les toiles sans qu'on y voie aucun corps dénudé, ou même une épaule découverte. Leur rôle allégorique est bien évident sur les compositions frivoles, où elles sont placées plus ou moins discrètement dans la proximité des « scènes galantes », dans le cas de Boucher en général au centre de la composition. La présence des eaux artificielles sur ces tableaux d'ambiance coquine renvoie à un symbolisme facilement déchiffrable ; elles symbolisent littéralement que la figure féminine de la scène devra bientôt « se mouiller ».

L'eau qui délaisse l'axe horizontale pour se transformer en un jet vertical est un élément iconographique fréquent, dont l'usage remonte entre autres aux jardins historiques et à la tradition des fêtes royales. Dépassant les significations allégoriques dans le jardin baroque, qui sont inséparables de leur interprétation numérologique, l'iconographie du jet d'eau dans la peinture française du XVIII^{e} siècle subit un changement remarquable, lié à celui du paysage. Les occurrences iconographiques des fontaines seront débarrassées de toute symétrie, d'autant plus que dans l'approche naturelle du paysage, elles sont le plus fréquemment représentées individuellement sur les toiles. Si on observe *la Fête de Saint-Cloud* de Fragonard et la *Vue d'un parc, le jet d'eau*[89] de Hubert Robert, on aperçoit tout de suite la masse d'eau jaillissante qui, par sa linéarité verticale, son changement du coloris vibrant, attire tout de suite le regard du spectateur. Ce type d'eau anime la composition.

[87] Huile sur toile, 259x198 cm, 1749. Royaume-Uni, Londres, Wallace Collection
[88] *Szimbólumtár*, (Éd. Pál, József – Újvári, Edit), Balassi Kiadó, Budapest, 2001.
[89] Huile sur toile, 53x168cm, 1783. INV7658, Musée du Louvre, Paris

Nous avons remarqué que les eaux artificielles ont tendance à apparaître solitairement sur les compositions de la période analysée. A la différence des eaux jaillissantes en groupe sur les tableaux qui font allusion au jardin baroque, la période rococo et le genre paysagiste en utilisent seulement un seul motif. Ce trait est d'autant plus caractéristique sur les peintures de genre comme celles de Boucher, où l'ambiance idyllique est complétée par une fontaine, un jeu d'eaux, mais c'est le même chez Casanove ou chez Hubert Robert. Même les toiles de Vernet – où le jet d'eau est d'ailleurs rare – n'en présentent qu'un motif à la fois.

Le jet d'eau sur les œuvres picturales mentionnées symbolise également l'énergie de la nature. Enrichi d'une connotation sexuelle, il est également un symbole masculin, imitant l''éjaculation, qui, dans ce contexte, fait référence à l'incarnation de la force vitale sur la composition.

- ***LES SCÈNES DE BAIN***

La pureté, la purification sont des valeurs symboliques primaires du bain, dont le motif était une scène picturale traditionnelle appréciée par les peintres et leur public. Cette période envahie de plaisirs charnels trouve la manifestation, de l'expression des sentiments étouffés dans le motif du bain aussi. Sur les scènes de l'époque on retrouve des personnages – surtout féminins – qui s'apprêtent à se baigner au bord d'une eau naturelle.

Si l'on compare *Diane au bain*[90] de Watteau et *Les Baigneuses*[91] de Vernet, la différence d'interprétation des eaux se fait remarquer tout de suite. L'acte du bain est de même une scène délicate, et les deux artistes en conservent l'intimité et l'ambiance excitante. Les deux compositions présentent une figure nue – même plusieurs chez Vernet – et de l'eau calme dans laquelle elles se baignent. Quelle différence quand-même !

La composition de Watteau se concentre à la fois sur la figure de Diane, qui se prépare au bain, et sur l'eau où se déroulera l'acte de bain. Diane est représentée sans ses attributs traditionnels, au moment avant que Actéon la surprenne. Elle apparaît comme une jeune femme charmante, seul le détail du carquois permet de l'identifier. L'eau du bain où Diane plonge déjà l'un de ses pieds, est une eau typiquement watteauienne. Une substance brumeuse

[90] Huile sur toile, 101x80 cm, 1715-16. Musée du Louvre, Paris. fig.6.
[91] Huile sur toile, 98x62 cm, 1772. INV 8329. Musée du Louvre, Paris. Elle fait partie d'une série de toiles qui représentent les différentes parties du jour et ainsi, à la place de la tempête, des naufrages est né un paysage gracieux, celui des *Baigneuses*. fig.7.

étrange, un coloris verdâtre si caractéristique du peintre laissent croire au spectateur qu'il voit de l'eau.

Sur le tableau du paysagiste, l'eau est représentée dans son entourage naturel, elle fait partie d'une composition *après nature*. La surface calme de l'eau domine la composition par le reflet parfaitement harmonieux du cadre paysager. Le détail aquatique est le plus illuminé de la composition, le peintre veut que le spectateur se concentre sur la relation de la surface miroitante et des figures. L'approche de Vernet reproduit une vision panoramique, tandis que celle de Watteau présente l'action de près et met l'accent sur la figure plutôt que sur l'entourage.

Les tableaux comparés sont si éloignés concernant leur thématique principale que l'acte du bain est leur seul point commun. L'eau elle-même diffère complètement sur les deux œuvres dans tous ses aspects ; sur celle de Watteau elle est limpide, sombre et menaçante tandis que sur le tableau paysagiste de Vernet elle est calme et voluptueuse. Par contre l'opposition fondamentale des deux tableaux ne se repose pas sur les caractéristiques de la substance aquatique mais réside dans leur vision de l'eau. Watteau traite le détail aquatique comme un attribut nécessaire à la composition mythologique, Vernet regarde l'eau comme une composante merveilleuse de la nature, comme la source des reflets qui redoublent l'union de la verdure du paysage, de la bleuté du ciel et des silhouettes des figures humaines.

Les eaux se distinguent également au niveau de leur relation avec les personnes représentées sur les compositions. Contrairement à celui de Vernet, où il réalise une énumération visuelle des phases des activités du matin, liées sans exception à l'eau, en composant une union naturelle, le tableau de Watteau représente de même une activité intime, mais une opposition fondamentale peut être remarqué entre l'eau « morte », caractérisée par le coloris sombre, et la figure gracieuse de Diane – perturbée un peu par son anatomie douteux – qui apporte de la vitalité avec sa jeunesse à la perception globale du tableau. L'eau montre son côté transparent sur chaque scène de bain, où la couleur rose des corps nus est ombrée pudiquement par la couche floue de l'eau.

Sur la toile de Watteau le spectateur voit en réalité plutôt un symbole de l'eau qui déclenche une vision de sa substance elle-même. Cet effet associatif sera moins explicité plus tard, dès que la peinture *après nature* – dont Vernet est un représentant modèle – sera de plus en plus répandue. Mais pourquoi revendiquer de l'eau vraisemblable sur un tableau de Watteau ? L'objectif de la comparaison des deux œuvres était plutôt d'illustrer que le motif de l'eau subit un changement bien perceptible dans son rapport avec les figures humaines.

Fragonard, quant à lui, recourt lui aussi au sujet du bain au style rococo, dans une interprétation coquette. Pour répondre au désir des amateurs, il a consacré tout son talent à la peinture des scènes galantes comme celle des *Baigneuses*[92], « traitées d'une manière souple et ardente qui volatilise tout ce qui est solide et immobile: langage lyrique, baroque, coloré, où les touches accusées déroulent les spirales et les tourbillons d'une vie turbulente.[93]» Nous voyons une eau artificielle, irréelle, foudroyante au coin à gauche, en bas, en position tout à fait marginale.

D. L'EAU CALME

Pour pouvoir suivre la voie qui relie les apparitions du motif aquatique il est indispensable de recourir au changement fondamental de l'interprétation esthétique de la nature au XVIII[e] siècle, qui entraînait la reformulation de la notion du paysage aussi. Comme le formule Bosquet: « Le sentiment de la nature, au XVIII[e] siècle, est beaucoup plus qu'une mode littéraire ; c'est un exercice religieux. La nature est un « temple».[94]» Parallèlement avec l'essor de la doctrine naturelle, le rôle et l'interprétation iconographique de la nature se change aussi. La formation du motif de l'eau, comme composante essentielle de la nature, s'adhère à ce changement.

Évidemment, comme l'avait formulé Jean Ehrard, « le XVIII[e] siècle n'a pas inventé la nature, il l'a retrouvé seulement, grâce à la tradition de la Renaissance et ses sources de l'Antiquité[95] ». Par conséquent, Marianne Roland Michel nie l'originalité de dire que le XVIII[e] est « le siècle ou naît le véritable paysage », mais son effet sur la transposition picturale du foisonnement des idées et des sentiments de l'époque est quand-même important à noter. Le paysage selon son avis, au XVIII[e] siècle donne « réponse aux aspirations de l'âme, il apporte effroi ou apaisement, évoque les jours heureux ou les moments d'angoisse, éveille le sentiment de la nature.[96]»

Comme Bosquet l'explique, au XVIII[e] siècle, c'est à travers le jardin à l'anglaise que l'homme se familiarisera avec la nature, et nous ajoutons que c'est ainsi qu'il ira à la découverte du monde des eaux naturelles :

---

[92] Huile sur toile, 64x80cm, 1763-64. Musée du Louvre, Paris
[93] Cabanne, Pierre, *op.cit.* p.13.
[94] Bosquet mentionne Dorat et Fabre d'Eglantine
[95] Jean Ehrard, *Idée de la Nature en France à l'aube des Lumières,* Flammarion, Paris, 1970. p. 11
[96] Roland-Michel, Marianne, *op.cit.*

> « Le XVIII[e] siècle, cependant, n'a pas abordé directement la nature ; on est entré dans les bois et les vallées par la porte du jardin ; c'est le jardin, assez proche encore de l'homme pour ne point trop le dépayser, qui a permis de voir et d'aimer la nature.[97]»

La littérature et la peinture utilisaient déjà le motif du jardin surtout dans un rôle imaginaire, paradisiaque, amoureux. La mode des jardins anglais, qui rapproche le jardin à la réalité de la nature, renouvelle ces symboles. Watelet, Delille, et le marquis de Girardin composent des traités sur la composition du jardin idéal, dont l'eau serait une composante essentielle. Watelet, dans son *Essai sur les jardins,* définit l'eau comme le déclencheur de l'effet sublime *:*

> « je conviendrai que des dispositions extraordinaires, fondées sur des idées même assez puériles, peuvent produire quelques moments d'une illusion piquante. Tel serait, par exemple, un lieu très sauvage, où des torrents se précipiteraient dans des vallons creux ; où des rochers, des arbres tristes, le bruit des eaux répété par les arbres multipliés, porteraient dans l'âme une sorte d'effroi...[98]»

Le rôle des eaux paisibles dans la nature, que ce soit un paysage ou un jardin est pourtant identique ; elles y ajoutent une touche de vitalité et complètent leurs images idylliques, idéalisées. Le progrès de l'image aquatique sera comprise en faveur de l'attention de l'homme, qui, en se sentant de plus près de la nature, en assimile de plus en plus cette composante aussi.

La connaissance de plus en plus approfondie des eaux sera enfin en parallèle avec la disparition de ses mentions allégoriques, qui peut être interprétée comme un phénomène relatif: « On pourrait penser que la naissance du jardin paysager au XVIII[e] siècle coïncide avec une certaine perte de la dimension symbolique, une abstraction montante de la représentation de la nature correspondant forcément à la disparition des allégories classiques.[99]»

▪ *LA SURFACE CALME DE L'EAU PICTURALE*

Ce n'était pas toujours évident que l'eau calme agisse sur le spectateur, qu'elle attire le regard des peintres par sa surface miroitante complexe. Ce phénomène pictural trouve ses sources dans la tradition des marines italiennes, que fait revivre l'art de Claude Gellée, dit Le Lorrain, et qui sera amplifiée par l'ajout de la véracité de la « nature sauvage » par Vernet.

A l'époque, l'art de la marine connaît une tradition de deux siècles, les maîtres hollandais et italiens, comme Le Tintoret ou Breughel le Jeune, mais le premier représentant « officiel » du genre en France était incontestablement Le Lorrain. Après plusieurs années

[97] *Le XVIII[e] siècle romantique*, (éd. Jacques Bosquet), J-J. Pauvert, 1972.p. 61
[98] Watelet, *Essai sur les jardins*, 1774, p 89.
[99] *Les éléments au miroir des jardins*, p. 18.

d'études de dessin il a quitté le pays pour l'Italie où il s'est perfectionné en examinant les jeux de la lumière se reflétant sur l'eau, par exemple dans la baie de Naples. A l'époque de Claude Lorrain l'unique raison pour peindre l'eau était d'y contempler le jeu de la lumière. L'artiste qui était fasciné par la culture antique et qui s'en est beaucoup inspiré, est considéré d'avoir su peindre le « paysage idéal ». A son époque, il n'avait point le désir d'illustrer la nature elle-même, mais il voulait interpréter un « ordre parfait[100]». Le voyage, l'architecture, les bâtiments, les navires avaient tous des valeurs symboliques sur ses vues de ports, parmi lesquelles on admire entre autres *L'Embarquement de la reine de Saba* ou la *Vue de Carthage avec Didon et Énée*. Mais l'attention du spectateur sur ces tableaux est attirée par des personnages, et non pas par la mer idéalisée. Ses compositions pourtant excellentes transmettent une vision de port et de la mer « qui ne rivalise pas avec la réalité, mais au contraire, tend à intégrer la peinture de paysage à la peinture d'histoire et assimile la vue des ports à l'évasion, au rêve, à la poésie.[101]» Ses ports sont remplis toujours de navires, qui quittent la terre comme s'ils étaient en train de partir pour une aventure aux pays lointains, peut-être vers un courant nouveau dans la peinture française.

Ainsi, l'eau calme et paisible a gagné un rôle principal sur les tableaux marinistes, mais sa place dans la hiérarchie des genres était bien inférieure. Du Bos se montre encore assez négligent à l'égard du sujet du paysage :

> « Le plus beau paysage, fut-il du Titien ou du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant ; il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire, et comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup.[102]»

Cependant Piles, qui soutient que l'acte de la création n'est pas un privilège de la peinture historique, mais celui de la peinture des paysages, va plus loin en affirmant que ce dernier est le genre qui contient « en raccourci tous les autres[103]». Dans son approche le paysage est :

> « un genre de peinture qui représente les campagnes et tous les objets qui s'y rencontrent. [...] De toutes les productions de l'art et de la nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la

[100] Claude Pétry l'explique ainsi : « Le propos de ce maître universellement reconnu du paysage – genre incluant aussi quelques marines – n'est jamais de représenter la nature telle qu'en elle-même. Il se fait l'interprète d'un « ordre parfait » à la source divine du cosmos. » in *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650-1890,* Anthèse, Paris, 1999. p. 14.

[101] Pétry, Claude, *Ibid.,* p. 14.

[102] 6. partie, p. 18, cité par Katalin Kovács dans *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2004. p. 65

[103] Piles, Roger de, *L'Idée du peintre parfait* (chapitre de tête, livre premier de l'Abrégé de la vie des peintres, 1699) p. 59. Cité par l'auteur dans Kovács, Katalin, *Ibid.,* p. 57

composition de ces tableaux.[..] Ainsi, la Peinture qui est une espèce de création l'est encore plus particulièrement à l'égard du paysage.[104]»

Selon Piles, Sébastien Bourdon était le plus grand dans la représentation des eaux sur toile, « un de ceux qui a donné le plus d'âme aux eaux[105]». Sur un tableau du peintre baroque, *Moïse sauvé des eaux*[106], – une composition symétrique à trois plans parallèles –, on remarque l'effet qu'évoquait Piles ; la surface de l'eau qui s'étend au second plan, sur tout le centre de la composition occupe plus que la moitié du tableau. Malgré que le sujet biblique soit classique, l'eau de Bourdon est cependant une eau très spécifique ; on dirait que c'est comme une interprétation hors de son temps. Ses surfaces aquatiques qui se construisent des taches, avec des contours flous mais peintes par des touches bien vives, présentent une eau très proche du réel, mais sous un angle paysagiste. On a l'impression que si on ôtait le premier plan rempli de figures, où se réduit l'action, la composition serait toujours vivante, grâce à l'effet de miroir vraisemblable des eaux.

« La réhabilitation des paysages « affreux » s'accompagne au XVIII[e] siècle d'une reconnaissance du vaste spirituel. Burke considère le vaste en étendue comme l'une des sources du sublime, et lui consacre une section de son essai[107]» rappelle Michel Delon. La plus belle empreinte naturelle de la notion du « vaste » sera le paysage, et plus précisément, l'étendue maritime horizontale.

▪ *LES EAUX SUBLIMES*

L'eau sur les compositions paisibles des paysages existait principalement en symbiose avec les lumières naturelles. Sans les rayons de soleil ou le reflet argenté de la Lune, sur la surface des eaux, elles ne trouvent pas leur voie d'expression. L'apogée du genre paysagiste est lié au nom de Claude-Joseph Vernet qui, par la peinture fidèle des sites et par l'ajout des figures véridiques, a fondé une conception nouvelle de ce genre au XVIII[e] siècle. Vernet est le premier peintre de son époque qui a pris soin de l'étude sérieuse de l'eau, on connaît même des légendes sur sa manière d'observation dévouée. L'un des clés de son succès est cette étude directe et attentive de la nature – Philippe Connisbee fait mention de la légende selon laquelle il était attaché à un mat du vaisseau la Santa Maria pour mieux étudier la tempête. Cette scène

[104] Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, A Paris, chez Jacques Estienne, 1708. p. 98
[105] Piles, *Ibid.,* p. 224.
[106] Huile sur toile, 196x172.8 cm, 1655/1660. Samuel H. Kress Collection, 1961.9.65 National Gallery of Art, Washington fig.8.
[107] Delon, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, (11770-1820), P.U.F., Paris, 1988. p 500.

a été reproduite sur un tableau impressionnant, par son petit-fils, Horace[108]. Grâce à son méthode technique unique – et à ses carnets de dessins –, ces paysages, même s'il concevait parfois ses tableaux en atelier, produisent un effet peint *après nature*.

Dans la majorité de ses œuvres, Vernet suit une conception picturale, imaginaire, où il est préoccupé par l'éclairage « à la méditerranéenne », le rôle de la lumière comme créateur des formes et par les effets atmosphériques des différentes parties du jour, sa représentation donne un rythme, une profondeur au sujet. L'aspect varié de la lumière sur les eaux se montre le mieux sur les séries de peintures, comme *les Quatre parties du jour*[109], qui font preuve de l'observation minutieuse de la substance et de la surface aquatique, représentée suivant les étapes différentes d'une journée. Annie Madet-Vache, en évoquant le talent de Vernet concernant la représentation fidèle des ambiances différentes des eaux remarque que « La mer, reflet du ciel et de ses caprices, sert aussi de miroir aux émotions du peintre.[110]» Ses toiles sont composées selon un schéma qui suit les traditions classiques des marines italiennes. Sur les côtés de la composition on trouve souvent des arbres ou des plantes qui s'orientent vers le centre de la composition, pour guider le regard des spectateurs, et le deux-tiers supérieur de la toile est toujours dominé par le ciel. C'est exactement ce ciel qui conditionne la représentation de la mer : un ciel serein va de pair avec une mer calme, tandis qu'un ciel orageux engendre la tempête marine.

Dans ses *Clairs de lune*[111], ou dans ses vues de ports délicieusement baignés de lumière dorée, il a animé les eaux calmes des baies. En se reposant sur l'effet miroitant de la surface aquatique, il a pris soin de les observer et de les transposer très fidèlement sur la toile. On ne voit pas de surface inanimée ou invraisemblable, et cette aisance technique le conduisait à devenir un grand maître. Plusieurs petites toiles prouvent qu'il peignait pour obtenir des effets de plein air, il formait la sensibilité de ses contemporains en leur révélant les beautés de la nature qu'ils n'avaient pas encore su reconnaître.

Selon Burke l'effet du sublime peut être également provoqué par une scène qui ne fait pas nécessairement peur, enfin par un – détail de – paysage qui bouleverse par sa splendeur, par le fait qu'il rappelle la puissance divine de son créateur. L'horizontalité de l'étendue vaste de ces surfaces marines paisibles font émouvoir le spectateur et impliquent un effet sublime par

[108] *Joseph Vernet attaché à un mât étudie les effets de la tempête*, Huile sur toile, 275 x336 cm, exposé au Salon de 1822, Dépôt du Musée du Louvre, Paris, Inv. : D872.6
[109] fig.9.
[110] Madet-Vache, Annie, « A la gloire du roi », dans *Joseph Vernet, Peintre des ports de France, 1757-1783*. p.85
[111] fig. 10.

leur sérénité. L'effet technique des eaux qui occupent toute la largeur de la composition aide à guider le regard et à faire sentir l'infinité de la surface marine tranquille au spectateur, complété par le calme apaisant de la stabilité du port.

Les avis extatiques des critiques et des spectateurs de l'époque sont bien justifiés, parmi lesquels on a l'habitude de citer Diderot dans le *Salon de 1759*, qui se passionne ainsi pour Vernet :

> « C'est Vernet qui sait rassembler les orages, ouvrir les cataractes du ciel, et inonder la terre. C'est lui qui sait aussi, quand il lui plaît, dissiper la tempête, et rendre calme à la mer et la sérénité aux cieux. […] Il a volé à la nature son secret : tout ce qu'elle produit, il peut le répéter.[112]»

Aux yeux de Diderot, Vernet, « le grand magicien », est l'un des plus grands peintres. Il était préoccupé par l'effet de la lumière que les tableaux des maîtres paysagistes de son temps ont géré d'une manière délicate : « Ce n'est pas dans la nature seulement, c'est sur les arbres, c'est sur les eaux de Vernet, c'est sur les collines de Loutherbourg que le clair de la lune est beau.[113]» écrit-il dans ses *Essais sur la peinture*.

Les *Salons* témoignent du fait que Diderot appréciait lui aussi l'harmonie et la véracité de la composition, et il se passionnait pour la symbiose des figures et du paysage, pour la relation de l'homme avec la nature, un sujet récurrent à l'époque. Comme il le remarque dans son *Salon de 1765*, Vernet est surtout apprécié pour élever le simple paysage à un niveau plus prestigieux dans la hiérarchie des genres, par l'attention qu'il accorde à « l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidents ».

> « Tournez vos yeux sur une autre mer, et vous verrez le calme avec tous ses charmes ; les eaux tranquilles, aplanies et riantes s'étendent, en perdant insensiblement de leur transparence et s'éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage où l'horizon confine avec le ciel[114]»

Quand Diderot compare Vernet au mariniste excellent, Lorrain, il accentue cette différence ainsi ; « Le premier n'est qu'un grand paysagiste tout court, l'autre est un peintre d'histoire.[115]» Vernet lui-même était intéressé par la relation des figures et de la nature ; on ne connaît même pas de tableau de lui où la figure humaine manquait de la composition. Sur ses clairs de lunes, ses vues marines il a l'habitude de placer une figure qui contemple la scène merveilleuse produite par l'effet des lumières et de la surface de l'eau[116]. Sous cet angle,

[112] Diderot, *Salon de 1759*, dans *Ibid.*, p. 228
[113] Diderot, *Essais sur la peinture,* dans Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763,* Collection Savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995. p. 28
[114] Diderot, *Salon de 1765*, Hermann, Paris, 1984. p. 134
[115] Ibid., p. 141.
[116] C'est également valable pour ses scènes de tempête, et ses naufrages où un spectateur au premier plan assiste toujours au sort des pauvres humains qui luttent contre la force de l'eau.

Diderot avait raison quand il a qualifié Vernet comme un peintre d'histoire. Seulement, la proportion du paysage marin et des figures est inversée par rapport à un tableau d'histoire classique. C'est un grand mérite de Vernet d'avoir découvert pour la peinture le paysage à proximité des eaux, d'avoir débarrassé des sujets trop imaginaires de la tradition italienne des marines pour les montrer au spectateur en leur véracité. Mais l'eau, quoique merveilleusement reproduite sur ses toiles, n'existe chez lui qu'en rapport avec l'homme, ce qui reflète d'un certain point de vue l'intérêt esthétique et philosophique de son temps[117].

▪ *L'EAU PICTURALE, UNE SOURCE DE RÊVES MÉDITATIFS*

Tout comme le lac de Bienne pour Rousseau, les paysages peints offraient pour Diderot un prétexte de méditation dans la nature. Pourtant ce dernier s'exprime ainsi sur le sujet dans ses *Pensées détachées sur la peinture* : « L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature.[118]». Pour Diderot, cette nature existait principalement sur les toiles de Vernet. Il se passionne pour les scènes du grand maître, dont il rend le témoignage énigmatique dans sa « Promenade Vernet », une description subjective d'une promenade imaginaire insérée dans le *Salon de 1767*. La technique de « l'entrée dans l'image » de ce passage, qu'utilise Diderot, transmet bien l'effet que la vue de ces tableaux lui ont inspiré. Bien que – selon les sources consultées – l'on ne puisse pas identifier exactement les six tableaux en question qu'il utilisait pour cette aventure littéraire, la description des toiles et les reproductions disponibles nous offrent une « vue » des paysages calmes, idylliques, et se réfèrent abondamment au motif aquatique.

Les scènes mentionnées de cette série de toiles représentée lors du Salon de 1767 sont en majorité des reflets de moments idylliques, où la nature sauvage est privée du moindre aspect bucolique, artificiel. Ainsi Vernet n'a rien fait d'autre que choisir les meilleurs moments, les meilleures vues naturelles, mais au lieu de se les rappeler, en se fiant à son imagination, – à la façon traditionnelle – il les a reproduit fidèlement sur scène. Dans la succession des sites nous allons se limiter à l'exemple des occurrences de l'eau, ainsi l'ordre des tableaux sera fortuit.

[117] Il faudra encore attendre le XIX[e] siècle où l'eau aura un intérêt unique pour elle-même, pour sa substance, pour sa surface, pour les forces – naturelles ou divines – qui la dominent.
[118] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, op.cit., p. 388.

Sur le second tableau – non identifié selon les indications des notes de l'édition Hermann de 1995 – qu'il rencontre au cours de sa promenade, Diderot aperçoit une cascade qu'il transpose en une scène sublime par excellence ; « Sous ces arches descendait à grand bruit un large torrent. Ses eaux interrompues, accélérées se hâtaient vers la plage du site la plus profonde. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi.[119]» Ces phrases extatiques font rappel des idées de Burke sur le sublime. « Que ne doit pas être notre frémissement, lorsque nous imaginons un être créateur de toute cette énorme machine, la remplissant, nous voyant, nous entendant, nous environnant, nous touchant ![120]» écrivait Diderot déjà plus tôt, dans le *Salon de 1763*.

C'est intéressant de remarquer que Diderot relie les caractéristiques sonores de l'eau – ressenties à la vue des tableaux – à leur effet positif, c'est-à-dire, dans son imagination, c'est la sonorité, le bruit des eaux qui l'incitent à des réflexions, en dehors de la vue des empreintes picturales de ces phénomènes naturels. On constate la fréquence de telles occurrences, de type : « Un bruit éclatant me fait regarder à ma gauche. C'est celui d'une chute d'eaux ...[121]». Cela est en opposition avec le silence ressenti à l'épreuve du sublime, « L'immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps.[122]» que Burke définit comme « la passion causée par le grand et le sublime dans la nature[123]». Pourtant d'habitude, Diderot était émerveillé par les scènes sublimes "classiques", qui suscitaient des émotions par l'effet de frayeur, par la force des frissons[124].

Au sujet du même site Diderot dépasse le bruit des eaux, et c'est la vue des eaux qui l'émerveillent;

> « Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi, Je regardais. Je sentais. J'admirais. Je ne raisonnais plus. Je m'écriais, ô profondeur des mers ! Et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât.[125]»

Il décrit un état-d'âme complexe, où il s'appuie sur les sensations éprouvées par la vue de l'eau, son senteur et ses impressions subjectives. Dans la peinture des eaux de Vernet, il apprécie

[119] Diderot, *Salon de 1767*, op.cit., p. 182.
[120] Diderot, *Salon de 1763*, op.cit., p. 214.
[121] Diderot, *Salon de 1767*, op.cit., p. 183.
[122] *Ibid.,* p. 184.
[123] *Ibid.,* p. 57
[124] Autour de ce type de sublime s'est formé tout un genre dans la peinture, dont Vernet est le fondateur et auquel nous retournerons au sujet de la mer courroucée.
[125] *Ibid.,* p. 205.

tout : « Que ne fait-il pas avec excellence ? […] eaux dormantes, agitées, précipitées, torrents, mers tranquilles, mers en fureur, […] tempêtes, naufrages …[126]»

Si on jette un coup d'œil sur les expressions aquatiques utilisées par Diderot lors de cette promenade imaginaire[127], c'est-à-dire dans une situation subjective, emporté par l'imagination, on constate que d'après les expressions utilisées dans le texte, il appréciait l'eau pour ses qualités bien définies. « La fraîcheur des eaux », son « étendue infinie », ses « bruits » et « le reflet de sa surface » composent la base de l'admiration diderotienne pour la substance liquide. Diderot a reconnu que l'eau est une substance parfaitement apte à la transformation, prête à agir au gré du peintre, s'il est capable de l'élever à un rang privilégié. Vernet, en prouvant que l'eau est un élément sublime par nature, l'avait utilisé pour élever sa peinture paysagiste au rang des peintres d'histoire.

Lors de la rencontre de l'eau reproduite par Vernet, Diderot fait semblant d'entendre les voix de l'eau naturelle. Ceci marque une double réussite, d'une part, de celui de Vernet, qui a saisi la thématique de l'eau naturelle d'une façon fructueuse, et d'autre part celui de Diderot qui se montre apparemment très sensible envers ces phénomènes, parmi lesquels la notion de l'eau atteint une position privilégiée. Une question reste pourtant à se poser ; est-ce que la vue de l'eau réelle susciterait de telles impressions chez Diderot ? Jusqu'à présent, on n'a pas trouvé de sources sûres qui pourraient soutenir que la vue de sites naturels relatifs à l'eau auraient inspiré des sentiments sublimes à Diderot. L'accent est donc mis plutôt sur l'habilité technique du peintre que sur le phénomène naturel en soi.

▪ *L'EAU MÉLANCOLIQUE, LE LAC*

Le motif de l'eau calme est incarné dans l'iconographie de l'eau sous sa forme la plus évidente, une étendue limitée d'eau, c'est-à-dire un lac. Déjà son appellation utilisée par Bachelard, « l'eau stagnante » laisse dévoiler les associations primaires alliées à son symbole. Ainsi le motif du lac, autant que celui des eaux marines, était caractérisé par sa surface souple, lisse, horizontale, aussi bien au niveau de son symbolisme général que sur ses apparitions picturales. Sur les rares tableaux du XVII^{e} siècle où le lac apparaissait déjà comme un motif indépendant, la représentation de sa surface n'était pas fondamentalement différente de l'eau

[126] *Ibid.,* p. 227. Il fait une énumération impressionnante de tous les sujets auxquels Vernet a touché au cours de son carrière
[127] Tableau N°7. Le *Promenade de Vernet*, les expressions aquatiques les plus fréquentes

marine ou fluviale. Ce fait peut être expliqué par le point de focalisation de l'artiste placé très bas, ce dont résulte que seulement le bord et une partie de sa surface étaient visibles sur la composition. Un trait a pourtant distingué les eaux lacustres ; leur caractéristique miroitante, l'effet de la surface aquatique non agitée par les vagues était fréquemment reproduit sur les tableaux. En rapport avec cet effet eau-miroir, le spectateur avait l'habitude pourtant de focaliser sur les objets reflétés, plutôt que sur l'eau elle-même.

Le motif du lac miroitant produit déjà une occurrence remarquable au XVII^{e} siècle, sur le *Paysage avec un homme tué par un serpent*[128] de Poussin. A cette époque-là, l'iconographie des eaux abusait de l'effet réflectif de sa surface, et c'était d'autant plus valable pour l'eau lacustre, prétendue d'être moins mobile. Correspondant à cette conviction, la surface des lacs sur les œuvres d'art était plate, immobile, peu naturelle. Piles critiquait exactement cette attitude picturale ;

> « L'eau ne convient pas à toute sorte de site ; mais pour la rendre véritable, les Peintres qui en introduisent dans leurs tableaux, doivent être parfaitement instruits de la justesse des réflexions aquatiques. Ça ce n'est que par les réflexions que l'eau nous paraît une véritable eau.[129]»

Le lac de Poussin, bien que placé au centre de la composition, reproduit une surface entièrement plate, reflétant les bâtiments, le ciel et l'entourage de ses bords d'une façon invraisemblable, artificielle.

En s'avançant dans la chronologie picturale du siècle, on se rencontre un motif lacustre étrange, tout aussi paradoxal, l'« eau morte et rayonnante[130]» des paysages de Watteau. Si on observe *L'Assemblée dans un parc*[131] nous remarquons que la pièce d'eau semble être réalisée par une technique floue, sombre, réfléchissant la lumière et le paysage qui l'entourent. L'eau agit comme une substance séparatrice des deux rives, mais elle s'intègre parfaitement au paysage, à un tel point que sa présence est majoritairement perçue grâce à l'effet miroir de sa surface ; c'est la présence des nuages redoublés qui attire l'attention du spectateur. L'interprétation de l'étendue lacustre est très spécifique ; c'est une eau dominée par l'usage des couleurs verdâtres qui se mêlent avec les teints sombres des arbres qui l'entourent. L'exécution très libre, presque fluide du style de Watteau correspond parfaitement aux qualités de la substance aquatique.

---

[128] Huile sur toile, 119x199cm, 1648. National Gallery, Londres. fig. 12.
[129] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, op.cit., p. 176
[130] Michiels, Alfred, *Chefs-d'œuvre des grands maîtres, reproduits en couleur par F. Kellerhoven, d'après de nouveaux procédés.* Firmin-Didot, fils et Cie, s. d., Paris, 1866.
[131] Huile sur toile, 32,4x46,4 cm, 1717. Inv. M.I.1124 Musée du Louvre, Paris, fig. 9.

Les deux cousines[132] présente le même type d'eau. La figure féminine de debout sur la composition semble tourner discrètement son regard vers le lac, au lointain, vu que son amie accepte une rose d'un jeune homme[133], comme le symbole de l'amour partagé. Son regard – qui reste caché devant le spectateur – se perd dans la contemplation du lac et nous laisse pressentir déjà bien en avance l'attitude mélancolique de l'âme préromantique.

Le lac comme motif bénéficiera d'une présentation plus sophistiquée sur *Les plaisirs de l'Ile enchantée*[134]. Placé exactement au centre de la composition, le lac garde sa caractéristique principale, l'effet miroitant de sa surface, sauf que cette fois son coloris sera complété de tons bleuâtres, reflets des montagnes environnantes. Le fait que les montagnes font partie de la composition, qu'on les voit d'une vue plus élevée est également un trait inhabituel à cette époque-là. Pierre Rosenberg souligne l'intemporalité de la scène :

> « Si quelques couples ne sont occupés que par eux-mêmes, d'autres participent à un spectacle grandiose et mystérieux de la nature. *L'Ile enchantée*, comme *l'île de Cythère* est sur terre et hors d'atteinte, dans le temps et intemporelle.[135]»

Sur ces trois tableaux on doit remarquer la position inversée systématique de quelques figures principales au premier plan ; elles se tournent toutes vers le lac. Leur attitude élève cette composante du paysage à un rang distingué, leur regard guide celui du spectateur vers ce détail, qui agit non seulement comme *l'œil,* mais aussi comme le *cœur* du paysage. Le lac de Watteau, qui laisse exprimer à travers ces étendues d'eaux plates, stagnantes, à peine vivantes un sentiment de tristesse constant, peut être interprété comme la métamorphose d'une mélancolie ressentie pour le paysage classique, pour un sentiment de la nature classique qui n'existe plus.

Déclencheur d'émotions mélancoliques, le lac est aussi l'âme du paysage, et on voit que Watteau a réalisé ce que Piles a défini dans son *Cours de peinture par principes* à propos de la peinture des eaux ;

> « Le paysage doit une grande partie de son âme à l'eau que le peintre doit y introduire. On l'y voit de différentes façons, elle y est tantôt impétueuse, lorsqu'un orage la fait déborder, lorsqu'à la chute des rochers elle rejaillit et remonte contre elle-même ; ou lorsqu'ayant été pressé par quelque corps étranger, elle s'en échappe, et se divise en une infinité d'ondes argentines, qui par l'apparence de leur mouvement et leur murmure, séduisent agréablement nos yeux et nos oreilles. Tantôt tranquille, elle serpente dans tantôt comme privée de mouvement, elle nous sert d'un miroir fidèle pour multiplier

[132] Huile sur toile, 30,4x35,6 cm, Collection particulière, fig. 13.
[133] *Watteau, 1684-1721, Washington-Paris-Berlin, 1984-85,* (éd. M. Morgan Grasselli & P. Rosenberg) Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1985. p. 356
[134] Huile sur toile 47,5x56,3 cm, vers 1717-18, Suisse, collection particulière
[135] *Watteau, 1684-1721*, *Ibid.,* p. 394

tous les objets qui lui sont opposés, et dans cet état de repos lui donnent encore plus de vie que lorsqu'elle est dans sa plus grande agitation.[136]»

L'iconographie lacustre, comme nous l'avions précisé plus haut, garde le sentiment d'intemporalité pendant tout le siècle. Les tableaux paysagistes à thématique lacustre gardent l'héritage classique de la composition, où le lac est au centre de la composition, sa surface est calme, lisse, et on voit également des montagnes, de la flore élaborée en détail, servant comme un cadre. Plus tard, le motif du lac apparaît d'une manière spécifique dans l'interprétation picturale de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Nous avons remarqué qu'avec le goût naissant pour les voyages dans les montagnes, les grands lacs[137] s'offraient souvent de sujet pour des paysages. Surtout suivant l'intérêt grandissant pour les montagnes, la perspective des compositions était placée plus haut ; ainsi le panorama montagnard a intégré une vision spécifique des paysages lacustres.

Michèle Martin, dans son article sur le lac de Genève[138] attire l'attention sur la naissance d'un genre nouveau vers la fin du siècle, les années 1790, qui présente une "vue" ou paysage *après nature*, pas ou très peu composé. Elle s'appuie sur les tableaux de Pierre-Louis de La Rive, qui montrent les premières approches topographiques du lac. Si on regarde ses tableaux ou ceux de Valenciennes, tels que *Le lac de Nemi et Genzano*[139] nous remarquons justement une légère ascension de l'horizon, la focalisation se fait d'un peu plus haut, mais l'essentiel du lac, enveloppé d'une sérénité calme, irréelle reste conservée. Ces paysages panoramiques répondent tous à la définition des trois plans prescrits par Gilpin dans son traité sur le pittoresque « une terrasse ou devant, un plan moyen et un lointain[140]».

Au sujet des lacs on remarque d'être représentés d'une façon spécifique; le symbole lacustre – contrairement à ses occurrences littéraires, dans la *Nouvelle Héloïse*[141] par exemple – est en peinture toujours une eau stagnante, paisible, plate. Elle est principalement caractérisée par l'effet miroir de sa surface, il se comporte comme un miroir surdimensionné de la nature. C'est un calme presque irréel qui se laisse observer sur leurs surfaces, tandis que les vues

[136] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Ibid., p. 175

[137] Comme ceux des lacs suisses ou savoyards, et les italiens, qui étaient déjà un sujet populaire grâce à la formation des peintres qui était traditionnellement liée à une pension italienne.

[138] Martin, Michèle, « L'identité par la vue : Genève, le lac et ses montagnes » in *Avec vue sur lac, Regards sur les lacs alpins du XVIIIe siècle, à nos jours*, Lyon : Fage ; Annecy : Musée-Château, 2009. p. 81.

[139] Huile sur papier, 22x32cm, RF3023, Louvre, Paris fig.14.

[140] Gilpin, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage,* Breslau, 1799, p. 111.

[141] Le tableau de Le Prince présente un moment sur le lac, en clair de lune, produisant un effet sublime parfait, cependant la surface de l'eau reste calme sur cette toile aussi

panoramiques, réalisées d'un point de vue topographique permettent une représentation plus objective que dans le cas des surfaces marines, peintes d'une distance moins éloignée. En avançant de plus en plus dans le temps, on peut remarquer une approche vers sa surface, mais l'image du lac calme restera conservée ainsi pendant longtemps parmi ses représentations picturales.

▪ *LE MOTIF DU VOYAGE*

Lié plus étroitement à la thématique de l'eau, le motif du voyage est cependant un sujet récent des tableaux et il est assimilé à la présence de la substance aquatique sur les compositions. Comme Marianne Roland Michel le rappelle justement, « l'eau est omniprésente, dans la peinture et la gravure d'ornement, accompagnée de coquilles et de coraux, de tritons et autres génies marins, mais aussi de bateaux dont la représentation est plus allégorique ou symbolique que narrative.[142]»

L'un des plus populaires des lieux idylliques, l'Île de Cythère[143] inspirait la naissance de toiles innombrables pendant la première moitié du XVIII[e] siècle. Pour se familiariser avec la relation du voyage et de l'eau dans l'approche picturale, nous allons utiliser l'interprétation de Watteau comme point de départ. Ses tableaux sur l'embarquement pour l'île de l'amour présentent un moment emblématique du bonheur idyllique.

D'ailleurs il règne un désordre parfait concernant les titres de ces deux tableaux[144], qui ne concerne pas cependant l'interprétation du rôle de l'eau sur la composition. Le fait que l'explication de ce moment cause des débats scientifiques est non moins surprenant.

Deux pistes d'interprétation s'offrent concernant le motif principal du titre en contexte de *L'Embarquement pour Cythère*[145]. En dépit de la conception traditionnelle, qui prétend qu'on est témoin de l'arrivée sur l'île, il existe une version plus novatrice, selon laquelle les

[142] Roland-Michel, Marianne, « L'invitation au voyage », in *Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650-1890*, op.cit., p. 47.
[143] Cythère était l'une des îles, où, d'après la mythologie grecque la déesse de la beauté, Vénus (ou Aphrodite) est née de l'écume de la mer, ainsi l'île devint une île d'amour selon l'interprétation allégorique.
[144] Les deux tableaux en question sont *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, Paris, Louvre *et Le Pèlerinage à l'île de Cythère,* 1718-19 Berlin, Palais de Charlottenbourg. Ágnes Szigethi le mentionne comme un fait indéniable, d'autant plus que dans la traduction hongroise on utilise une formule adverbiale et une traduction verbale qui ne laissent aucune doute ; (Távozás Kythara szigetéről=) départ de l'Ile de Cythère. Ou Miklós Kispéter, qui utilise « Indulás Kythara-ba » = départ pour Cythère dans sa publication A győzelmes film, Film, Tudomány, Művészet) Pourtant, la monographie Watteau 1984-85 l'appelle *L'embarquement pour Cythère*, p. 406.
[145] Huile sur toile, 129x194 cm, Musée du Louvre, Paris fig. 15.

figures sont au point de quitter l'île de l'amour. *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*[146], qui date d'un an plus tôt, est sensiblement différent, « le reflet d'une réalité embellie par la rêverie ». La composition présente sans doute en une ambiance idyllique que soutiennent le coloris, la tonalité et la technique de pinceau doux, l'arrivée d'un groupe des gens sur l'île. D'une version à l'autre, Watteau a modifié la composition, il a ajouté plus de vapeurs marines brumeuses, a échangé des figures, et a ajouté un bateau plus sophistiqué, plus dominant, qui occupe un tiers de la composition et présente un point de focalisation marquant par la linéarité de son mat.

Marianne Roland Michel a essayé de dégager ainsi la problématique du titre, « le passage du pèlerinage à l'embarquement[147]». Elle décrit que l'apparition d'un navire sur la partie gauche de la composition ainsi que le nombre des personnages amoureux marquent déjà la différence de conception et justifient le fait de l'arrivée sur l'île. Elle interprète « la fonction de la voile comme échappatoire, fuite vers un horizon comme la mer sans cesse différée, mais aussi, comme vecteur de rêve, comme partie du décor, comme voie d'accès à l'esprit rocaille.[148]»

L'eau n'y est présente que par la brume générée par la vapeur d'eau venant de la direction de la mer, qui cache à moitié le navire sur la seconde version. Sur la première, la surface marine – réflective, qui est un trait constant chez Watteau – se laisse découvrir d'un point de vue éloigné et se trouve presque au centre de la composition. Le motif de l'eau est peint d'après une conception naturelle, mêlée à l'imagination. On tient compte du fait que le carnet de dessins de Watteau était plein d'études sur des sujets naturels, parmi lesquels il y avait plusieurs à sujet aquatique ; certains étaient faits – inhabituellement – après nature, d'autres après des grands modèles comme Le Titien. Sur ces toiles les paysages inventés sont mêlées aux figures réelles.

La question pourrait se poser ; pourquoi Watteau avait-il choisi de couvrir l'eau et de la remplacer par le navire brumeux ? Ce changement de sujets était source de plusieurs études de l'histoire de l'art, mais le rôle symbolique de l'eau n'était pas étudié spécifiquement. Nous supposons que l'effacement de l'étendue de l'eau miroitante, qui provoquait l'ouverture de la composition et invitait à la découverte du paysage marque un changement de conception nourri par un désir mélancolique. L'accent qui est mis sur le motif du départ de l'île – parce que nous optons pour cette solution – abolit la sérénité de la surface aquatique pour y introduire le rappel

[146] La pièce de réception de l'auteur à l'Académie, fig. 16.
[147] Roland Michel, Marianne, « L'invitation au voyage » op.cit., p. 45.
[148] *Ibid*., p. 46.

au caractère temporaire des moments de bonheur, trait caractéristique de la vision watteauienne.

La popularité des tableaux de Watteau a inévitablement résulté la reprise du sujet par d'autres artistes, que La Font de Saint-Yenne appelle « une foule d'imitateurs si médiocres[149]» dans ses *Réflexions*. Bien que la génialité du tableau ne puisse pas être reproduite, ils s'éloignent de l'ambiance mélancolique de la toile modèle et dans l'approche de l'eau ils présentent des précisions intéressantes. Le tableau de Pierre-Antoine Quillard, *Sur l'île de l'Amour*[150], du même sujet laisse voir plus de la surface de l'eau de la mer qui entoure l'île, et montre ainsi l'acte de l'embarquement d'un angle un peu différent, d'un point de vue de la côte marine. On y remarque une eau claire, transparente, idyllique, correspondant parfaitement à l'idée de l'île du bonheur. Les effets ombre et lumière sont très fins, et la peinture détaillée des arbres dans la partie droite de la composition fait sentir le caractère accueillant de la nature.

E. L'ÉNERGIE, LA PUISSANCE DE L'EAU

Vers la seconde moitié du siècle, « le monde ne se compose plus d'une collection d'objets, il devient un ensemble de flux et de courants[151]», résume ainsi l'essentiel de l'idée d'énergie au XVIII[e] siècle cette phrase tant citée de Michel Delon. L'un des rôles de la peinture était de traduire les forces de l'univers dans la peinture, sur la toile. Avec quels outils ? La substance de l'eau était apte à représenter ce changement. Étant une substance fluide, ampliforme, elle sera capable de suivre les changements dans la conception du siècle concernant la notion de la nature et de l'énergie naturelle. Elle suit donc sans aucune surprise la cumulation et l'éruption de l'énergie qui réside dans le monde. Bien qu'elle soit un symbole moins évident que le « volcan » identifié par Michel Delon, selon notre conviction, l'eau serait ainsi le motif fidèle, ou pour suivre sa terminologie ; *la traduction de l'énergie* dans le domaine pictural.

Vers la moitié du siècle, les réflexions fréquentes sur la notion du sublime inspirent la naissance des paysages peu accueillants et des phénomènes naturels inhabituels qui épouvantaient les spectateurs. La tendance des scènes effrayantes, enfantées par l'expansion des idées du sublime burkien, met l'élément aquatique au centre de l'intérêt public. Elle sera

[149] La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France,* 1747, p. 254.
[150] Musée des Beaux-Arts, Budapest
[151] Delon, Michel, *op. cit.,* p. 183.

interprétée comme une substance sublime parfaite, qui serait apte à susciter des frissons en ses états multiples. Les eaux naturelles ; les océans, les mers, les vagues domineront alors la composition, les eaux artificielles autrefois si appréciées céderont la toile à l'effet naturelle de cet élément complexe.

Les artistes, comme les spectateurs, commencent à s'y habituer qu'il existe une eau puissante, à travers laquelle se traduit l'énergie naturelle universelle. Mais la puissance de l'eau ne peut pas être réduite uniquement à son interprétation marine, la force naturelle de l'eau courante apporte de même de nombreuses références, par l'étude desquelles nous allons commencer notre parcours.

▪ *LA FORCE DE L'EAU COURANTE*

L'eau courante dans la nature a éveillé l'attention des artistes par sa masse vibrante, qui a animé le paysage naturel. L'une des sources fréquentes de ce motif comme sujet pictural était les œuvres qui s'inspirent du voyage de formation traditionnel de l'Italie, sur lesquelles on remarque systématiquement l'usage du motif des cascades de Tivoli, en tant que sujet principal des toiles. Parmi les différentes interprétations de la cascade, nous nous intéresserons maintenant aux versions de Hubert Robert et de Vernet. La force de la cascade, une source d'énergie naturelle, captive visiblement les artistes qui la montrent souvent de la même perspective.

Les cascades de Tivoli[152] de Vernet diffère des deux autres dans la composition du paysage, car elle est réalisée suivant le modèle du paysage classique, à la manière de Salvator Rosa, ainsi l'eau de la cascade occupe le centre et le second plan de la composition. *Les cascatelles de Tivoli*[153] de Fragonard et *La cascade de Tivoli*[154] de Hubert Robert semblent au premier coup d'œil s'occuper moins du volume d'eau qui s'élance du rocher. Pourtant sur ces deux derniers, la cascade elle-même apparaît entre deux falaises rocheuses, reliées par un pont. Par ce procédé pictural, les artistes mènent le regard vers la cascade ; ce qui résulte qu'elle se trouve quand-même au centre de la composition. L'entourage de la falaise envahie par des plantes florissantes encadre littérairement le motif de la cascade par une touche romantique, idyllique. La composition de Robert joue avec les effets ombre-lumière et illumine le motif de

[152] Huile sur toile, 97,3x135,5 cm, 1740-48, Petit Palais, Paris, fig. 17.
[153] Huile sur toile, 72,5x60,5 cm, MI1110, Musée du Louvre, Paris
[154] Huile sur toile, Musée municipal de Laon, fig. 18.

la cascade, en l'encadrant par des rochers sombres. Cette ambiance idyllique domine les trois compositions, qui sont influencées par le style classique italien.

Sans doute, la force de la nature est plus sensible sur les toiles des deux paysagistes ; l'effet véridique des flots blanchis, entourés de vapeur d'eau et la manière qu'ils s'écrasent sur la surface horizontale de l'eau sont des astuces picturales qui montrent réellement la puissance de l'eau naturelle. Par contre, cette eau est loin d'être terrifiante à cause de sa force, elle est une composante naturelle du paysage. On remarque des figures humaines placées au premier plan sur chacune des compositions, qui sont émerveillées par la vue de ce phénomène naturel, et qui expriment d'une façon indirecte l'éblouissement des artistes.

Diderot, – comme on l'a déjà mentionné à propos de la *Promenade de Vernet* – est séduit par la force accompagné par le bruit des cascades qui, pour lui, personnifient la nature sauvage. Par contre, il exprime souvent sa critique concernant les cascades artificielles, comme celle de Saint-Cloud, dans les *Pensées détachées sur la Peinture* :

> « Je regardais la cascade de Saint-Cloud et je me disais : Quelle énorme dépense pour faire une jolie chose, tandis qu'il en aurait coûté la moitié moins pour faire une belle chose ! Qu'est-ce que tous ces petits jets d'eau, toutes es petits chutes de gradins en gradins, en comparaison d'une grande nappe s'échappant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume, formant dans son cours de profondes et larges ondes ; les masses rustiques du haut tapissées de mousse et couvertes ainsi que les côtés d'arbres t de broussailles distribués avec toute l'horreur de la nature sauvage ? Qu'on place un artiste en face de cette cascade, qu'en ferait-il ? Rien.[155]»

Il lui arrive de s'écrier à la vue d'une cascade mal dessinée : « Quoi, Monsieur Robert, de bonne foi, vous les avez vues comme cela ? Il n'y avait pas une seule pierre disjointe qui variât le cours et la chute de ces eaux ?[156]» Il faut remarquer que Diderot a raison, car les eaux ont un air vraiment artificiel sur le tableau en question.

▪ *LA MER EFFRAYANTE; NAUFRAGES ET TEMPÊTES*

Nous avons déjà formulé l'idée selon laquelle l'eau par son imprévisibilité, par sa puissance naturelle innée, incarnait un motif sublime par excellence. On va voir que c'est autant plus vrai pour l'eau marine. « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime.[157] » formule Diderot et il ajoute, en faveur des sites

[155] Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, op.cit., p. 415-416.
[156] A propos de *La Cascade tombant entre deux terrasses, au milieu d'une colonnade* (*La Cascade*, 52x69cm), Musée de l'Ermitage, dans le Salon de 1767, op.cit., p. 345.
[157] Diderot, *Salon de 1767*, *op.cit.,* p. 233.

aquatiques : « Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité[158]».

Comme nous l'avons déjà remarqué, Diderot consacre une attention distinguée à la sonorité des eaux sur les peintures. Cette idée oxymorique se complètera maintenant par l'idée des sensations frémissantes que déclenche la vue des eaux chez le spectateur. Diderot recourt à ce principe dans le *Salon de 1767*, à propos de ses idées sur l'expression du sublime dans les tableaux : « Les grands bruits ouïs au loin ; la chute des eaux qu'on entend sans les voir » correspondent aux mêmes idées élaborées dans *De la Poésie dramatique* : « La cataracte […] dont le bruit se fait entendre au loin[159] » et dans les *Essais sur la peinture* : « La vue d'un torrent qui tombe à grand bruit à travers des rochers escarpés qu'il blanchit de son écume, me fera frissonner.[160]» Nous remarquons tout de suite, quand il se réfère aux bruits, qu'il utilise l'exemple des eaux courantes, mais les hurlements de la mer agitée produisent le même effet frémissant. « Il y a dans toutes ces choses, *je ne sais quoi* de terrible, de grand et d'obscur.[161]»

Bien qu'on connaisse encore d'autres exemples, on peut constater que le courroux marin au XVIII[e] siècle était inséparablement lié au nom de Claude-Joseph Vernet. C'est au *Salon de 1759* que Vernet présente ses *Marines* et c'est là que Diderot rencontre pour la première fois ce talent exceptionnel, pour lequel il se passionne ainsi :

> « Il faut que cet homme travaille avec une facilité prodigieuse. […] Les mers se soulèvent et se tranquillisent à son gré ; le ciel s'obscurcit, l'éclair s'allume, le tonnerre gronde, la tempête s'élève ; les vaisseaux s'embrasent ; on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent, on voit…, on voit tout ce qui lui plaît.[162] »

Pour avoir une image complexe de ce genre de peinture, nous commençons d'abord l'énumération des motifs marins puissants par une toile tempétueuse « classique » de Philippe-Jacques de Loutherbourg, ensuite nous étudierons un Vernet un peu inhabituel.

« Une certaine violence caractérise sa vision de nature ; tempêtes, orages, eaux jaillissantes, sombres crépuscules.[163] » – écrit Diderot sur Loutherbourg. Son tableau impressionnant, *Une Tempête*[164] nous paraît être un exemple parfait pour exprimer un moment plein d'énergie, de tensions, grâce à la peinture fidèle des eaux qui s'écartent sur les rochers.

---

[158] *Ibid.,* p. 234.
[159] Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 401. cité dans le *Salon de 1767*, op.cit., p. 235.
[160] Diderot, *Essais sur la peinture*, op.cit. p. 28.
[161] Diderot, *Salon de 1767*, op.cit., p. 235.
[162] Diderot, *op.cit.,* p. 561.
[163] *Ibid.*
[164] Huile sur toile, 58x82 cm, 1767, Musée national de Stockholm, inv. 849. fig.19.

Diderot cependant n'en est pas aussi satisfait, à un tel point qu'il l'accuse de plagiat[165] dans le *Salon de 1767*, et il en revendique ainsi la vérité absente : « Monsieur Loutherbourg, allez voir la mer. […] vous n'avez jamais vu de tempêtes.[166]» Mais notre tâche ici n'est pas le jugement, et comme on ne trouve pas la scène démontrée aussi irréelle, nous en soulignerons les traits qui se rapportent à la représentation de l'eau. La composition représente un moment affreux d'une tempête marine, qui se complète par le courroux des vagues qui s'exposent contre les rochers. Au centre de la composition on voit un navire, dont les mâts sont renversés par la tempête, ces lignes obliques conduisent le regard du spectateur et ajoutent un sentiment d'instabilité à la scène. La disproportion de la surface marine, dominée par les vagues à une hauteur impressionnante, et de ce pied de terre composé de rochers de la côte où se situent les figures qui se luttent contre la puissance des eaux pour rester debout, évoque la dominance de la mer et illumine la position vulnérable de l'homme. L'alternance des parties obscures, sombres, dominées par l'usage des teintes foncées et par un coloris de bleu grisâtre contrastent avec les parties illuminées du ciel et du rocher et marquent l'espoir de la survie. Les deux parties de la composition sont séparées par les vagues féroces écumantes, peintes en tons blanchâtres, qui expriment leur dynamisme sur la composition. Le fait que le point de vue est placé très bas, positionne le spectateur en le mettant en contact direct avec l'eau, et, au lieu d'être un simple observateur, il sera impliqué dans l'horreur des événements.

Nous voyons en fin de compte une scène très mouvementée, remplissant parfaitement les critères du sublime. En même temps le cadrage habituel est à moitié aboli, la terre n'est visible qu'à la partie droite de la composition. L'usage d'une technique « saccagée » qui fait endurcir les coups de pinceaux crée une ambiance qui transmet fidèlement l'état-d'âme perturbée des figures et remplit la toile par une sauvagerie naturelle. Marianne Roland-Michel souligne justement cette agressivité que l'on remarque à la première vue et qui peut être expliquée par le fait que l'artiste « se spécialise dans la peinture des scène de bataille dès 1790 – une marine à un naufrage, ou à une attaque de flibustiers[167] »

Son apport à l'iconographie de l'eau est justement cette transmission des tensions, qui peut être qualifiée comme agressive, par contre elle est tout à fait impressionnante et produit un effet instantané sur le spectateur, invité dans la composition par le choix du point de vue.

[165] Les notes de l'éditeur du *Salon de 1767* font découvrir que les scènes réclamées par Diderot proviennent d'un tableau de Vernet exposé au *Salon de 1763*, sous le nom de *Midi ou la Tempête*, et que Loutherbourg aurait eu la possibilité de voir.
[166] Diderot, *Salon de 1767*, op.cit., p. 394.
[167] Roland-Michel, Marianne, le catalogue de l'exposition « Des Monts et des Eaux, Paysages de 1715 à 1850 », Galerie Cailleux, 1980-81.

En le comparant à un Vernet, de thématique ressemblante, comme *Le Naufrage*[168], on considère que le Vernet est plus poétique, il se concentre – comme d'habitude – sur l'effet de la lumière et montre plus de la côte rocheuse au premier plan la composition, ce qui assure un sentiment de stabilité. Bien que les figures soient sur le bord marin, le regard du spectateur est conduit par la lumière dorée qui se laisse voir entre les nuages qui se dissolvent dans le ciel, et prônent l'espoir ensoleillé. Le sentiment de la fureur sauvage et imprévisible de l'eau, que transmet très bien Loutherbourg, est moins sensible chez Vernet.

Pour illustrer que la tempête en pleine mer existait aussi dans une interprétation très spécifique du grand maître, Vernet, nous étudierons son tableau de la série des *Ports de France*, qu'il a conçue pour une commande royale entre 1754 et 1765. La *Vue du port de Cette*[169], exécutée en 1757, présente un point de vue inhabituel, inversé, effectué depuis la mer. La ville est représentée de loin, au milieu d'une tempête, c'est la seule pièce de la série où les conditions naturelles ne soient pas reproduites en leur état parfait. On sait que la ville n'était pas la préférée du peintre, le catalogue de l'exposition *Les vues des Ports de France* publie des extraits de sa correspondance avec le Marquis de Marigny, qui conduisent à des déductions qui expliquent l'ambiance orageuse de la toile : « Il serait inutile de m'établir dans cette méchante ville, où je serai mal à mon aise pour y peindre, et si je vois que la chose n'exige pas ma résidence sur le lieu, je pourrais l'aller exécuter à Bordeaux... » – écrit Vernet dans sa lettre datée du 6 septembre 1756. Mais le Marquis se montre sévère sur le sujet et lui répond ainsi : « … je crois devoir vous faire observer que le Roi paye vos tableaux de façon à exiger que vous leur donniez toute la perfection possible et que vous ne sauriez mieux les finir que sur les lieux. Ainsi je compte que vous achèverez votre tableau du port de Cette à Cette même.[170] » Ainsi, le peintre – dérogeant à la commande royale – songe à peindre une vision tempétueuse de la « méchante petite ville ». Marigny ajoute alors qu'il est quand même « rare de voir la mer dans un port agité de la tempête[171] ».

Marigny avait raison ; par ce tableau Vernet a montré quelque chose de fondamentalement nouvelle sur la scène picturale, une composition marine où le cadrage habituel fourni par un port, ou par une pièce de terre manque complètement, ainsi le point de vue du peintre part de la mer elle-même. La composition suit cependant la division tripartite

[168] (La version de Bruges), huile sur toile, 96x134 cm, 1759, Bruges, Groeninge Museum
[169] Huile sur toile, 165x263 cm, Musée national de la Marine, no 5 OA 6D, dépôt du Musée du Louvre, Paris. inv. 8300. fig.20.
[170] *Lettre du 9 octobre, 1756*., publiée dans le *catalogue Joseph Vernet (1714-1789), Les Vues des Ports de France,* Musée National de la Marine, Les carnets de bord, Argenton-sur-Creuse, 2003. partie non paginée
[171] *Lettre du 9 octobre, 1756*. dans *Ibid.* p.14.

des autres pièces de la série, sauf que l'ordre des parties est renversé, et ici, c'est l'eau marine qui se trouve au premier-plan. Le port de Sète qui se voit de loin, est quand même au centre. Le troisième plan qui domine le deux tiers de la partie supérieure de la composition est occupé traditionnellement par le ciel. Mais quel ciel ! Les nuages sombres, allant du gris même au noir au niveau du coloris jettent une averse sur la ville, les touches obliques qui marquent la pluie sont en opposition avec les lignes droites des mats des navires qui s'agitent sur les vagues marines déferlantes. Au niveau du coloris, les couleurs dorées, brunâtres si caractéristiques du peintre ne font apparition que sur la petite figure de la ville, en dehors de ce détail, la composition totale se baigne dans une ambiance sombre, grisâtre, même les eaux colériques sont teintées d'une couleur vert foncé, qui marque le courroux et l'ampleur de l'eau à la fois. Le premier plan habituel immobile des paysages de Vernet est ici décomposé et se trouve résolue par le placement d'un groupe de deux bateaux de pêcheurs dans le coin de droite, qui sont tellement approchés vers la position du spectateur, qu'on peut inspecter de près les matelots et les pêcheurs qui hissent les voiles pour pouvoir résister à la tempête.

Sur cette toile Vernet a réalisé une conception unique, inhabituelle de l'eau, qui servira largement l'interprétation de la nature telle quelle est, qui coïncide avec la progression des idées philosophiques et esthétiques de l'époque. Nous apprécions la liberté sauvage de la mer sur ce tableau, qui sera d'autant plus explicitée chez les maîtres qui lui succèdent, qui abandonneront déjà complètement le détail terrestre de la composition. Les naufrages de Vernet présentent tous le même type d'eau courroucée, sans être monotone pour un moment. Cette eau n'est pourtant jamais solitaire, elle est toujours représentée en opposition avec une pièce de terre fixe, stable, servant de refuge autant pour les personnes rescapées que pour le spectateur.

Exécuté quelques décennies plus tard, le tableau emblématique de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*[172], sera un exemple impressionnant de la thématique des horreurs marines, même si la composition se concentre principalement sur les figures humaines, sur le tragique du sort des survivants malheureux. Déjà, les dimensions de la toile sont inhabituelles ; elles multiplient son effet écrasant et elles apportent un changement fondamental dans l'approche de la mer.

« Voilà, Monsieur Géricault, un naufrage qui ne fera pas celui de l'artiste qui l'a peint » – a dit le roi Louis XVIII[173] de l'œuvre. Ce tableau est incontestablement le chef-d'œuvre de

[172] Huile sur toile, 491x716 cm, Musée du Louvre, Paris, fig. 21.
[173] Thuillier, Jacques – Grunchec, Philippe, *Tout l'œuvre peint de Géricault,* Flammarion, Milano, 1978. p.10.

Géricault. Il fut accueilli comme une véritable prouesse technique, en même temps qu'une provocation par le sujet que l'on voulait oublier. Géricault fait partie des peintres qui dépeignent la réalité sans un héros concret, telle qu'elle est. Lors de sa réception au Salon de 1819 l'aspect des cadavres était jugé trop véridique, lorsqu'en 1820-1821 Géricault expose son tableau à Londres, le scandale en était le même[174].

Le tableau représentant le catastrophe de la *Méduse*, frégate coulée sur un banc de sable près de la côte d'Afrique à cause d'une suite d'incompétence de ses officiers, est un tableau bouleversant, même de nos jours. Comme le souligne Philippe Masson[175], ce n'est pas le naufrage en lui-même qui a fait scandale – il s'en produisait plusieurs chaque année –, c'étaient les conditions particulièrement atroces dans lesquelles les passagers du radeau ont vécu et la cause de leur catastrophe, la négligence humaine.

Suivant la réalisation des études préparatoires, Géricault a déterminé quel moment de l'histoire il voulait représenter sur la toile. C'est finalement le dernier épisode, le sauvetage, qu'il a choisi car il lui permettait d'introduire une petite note d'espoir dans la composition – qui peut cacher une interprétation correspondant au peuple français sortant de la Révolution – et de jouer sur la variété des attitudes des personnages. Géricault a opté pour une composition pyramidale qui occupe entièrement le premier plan. La mer occupe les deux tiers de la toile, le ciel est crépusculaire et nuageux. Un bateau est à peine visible sur la ligne d'horizon, comme un point minuscule[176] pendant qu'une énorme vague sur la gauche menace d'engloutir le radeau, composé de planches assemblées entre elles et d'un mât avec une voile. Bien que la pyramide ferme complètement l'espace du tableau, Géricault l'ouvre par le cadavre du premier plan à droite, en partie immergé, qui est partiellement visible. On dit qu'il l'a mis plus tard sur la toile pour donner du rythme à l'unité de la pyramide centrale. Géricault a créé un axe qui part du désespoir et abouti à l'espoir, « la terrible indifférence des vagues […] rend les divers sentiments des naufragés plus poignants.[177] »

La toile représente la masse terrible, infinie de l'eau, mais le secret de l'effet de l'œuvre réside ailleurs ; c'est un exemple parfait de l'art romantique, par sa réalité mais également par le traitement des personnages torturés, par la représentation de leur désespoir commun qui suscite, à la première vue, le sublime. La composition est fondamentalement différente de celle

[174] Ibid.
[175] Masson, Philippe, *L'affaire de la Méduse, le naufrage et le procès*, coll. Documents d'histoire, Tallandier, 2000.
[176] Selon l'opinion de Michel Delon, cette petite tache blanche, le bateau, ne peut pas être analysée comme le signe évident de l'espoir, car on ne sait pas s'il est en train d'approcher ou de partir
[177] Autour de Claude-Joseph Vernet, *La marine à voile de 1650-1890*, Anthèse, Paris, 1999. p. 64.

des naufrages du XVIII[e] siècle mentionnés jusqu'ici; la côte toujours présente, solide, symbolisant la sécurité ne fait plus partie de la composition chez Géricault. Seules les vagues, la mer infinie entourent les pauvres naufragés. Le point de vue est encore plus approché des personnages qui vivent ce moment tragique tous dans des poses théâtrales. De cette approche résulte que le niveau de la mer est élevé à deux-tiers du tableau, seulement le tiers supérieur est accordé au ciel. Par cet effet le peintre fait sentir la mer à une proximité jamais vue.

Avant de clore la poursuite de la progression du motif aquatique nous introduirons quelques idées sur la période après Géricault, où commence une profonde transformation dans l'approche de la substance aquatique, qui résultera une vision qui déterminera sa position dans l'art pictural pour une période qui durera des siècles.

Les aquarelles de Delacroix témoignent de la même vision de la nature que présentaient leurs prédécesseurs tels que Hubert Robert ou Joseph Vernet, mais – grâce à la technique de l'aquarelle, à laquelle nous consacrerons quelques notions – ce paysage sans action particulière prévoit déjà les fondements impressionnistes dans la manière du traitement de la surface de l'eau. Visiblement Delacroix s'intéresse à la surface de l'eau comme surface réfléchissant l'entourage.

La position élevée de l'horizon sur ses aquarelles, et sur les *Falaises près de Dieppe*[178], l'eau qui occupe plus de deux tiers de la composition et la perspective du spectateur témoignent tous des mêmes thèmes qui préoccuperont les peintres du courant impressionniste. Le changement de perspective, sa montée vers le haut sera l'un de ses traits très spécifiques. Courbet, Corot et Daubigny dont les premières œuvres étaient des marines ont traité ce sujet épisodiquement. Parmi ces artistes, Courbet était le premier à prendre la vague comme modèle, étudiée et peinte pour elle-même, sans naufrage ni de personnages sur le rivage. Il cultivait une relation particulière avec l'eau, est le représentant d'une transition de la conception romantique de l'eau vers les impressionnistes. Il continue la tradition des mêmes caractéristiques techniques qu'on remarque déjà chez Vernet ou Hubert Robert, mais la perspective spécifique, très basse, rend ces toiles bien différentes. Chez lui, on rencontre la paraphrase du paysage classique ; les lignes courbes des ruisseaux conduisent le regard vers le centre de l'image, mais dans ce cas-là ce n'est pas une ouverture du paysage dans le lointain que rencontre le regard du spectateur, mais dans la majorité des cas une grande falaise ou un rocher empêche la progression de la vue vers le lointain. Dans son interprétation, la mer a finalement cessé de servir de décor. Probablement dû à son propre caractère colérique, sanguine, le mouvement

[178] Huile sur carton, 32x55cm, 1852, Musée du Louvre, Paris, fig. 24.

dynamique des vagues arrivant sur le bord marin l'intéressait davantage. Malgré une réussite au Salon de 1870 avec son tableau *la Mer orageuse*, la majorité de son travail n'est pas consacré à la peinture de l'eau. Dans le domaine de l'histoire de l'art, pendant la longue période que suit Courbet, dans l'ère impressionniste, l'accent sera mis sur l'effet optique de l'eau, sur sa qualité de surface liquide, qui mettra à part temporairement l'utilité primaire de ses interprétations iconographiques.

2. L'EAU SUR LES PLANCHES DES ÉDITIONS ILLUSTRÉES[179]

Durant nos recherches nous avons eu accès à un nombre impressionnant d'éditions illustrées, de textes littéraires divers qui constituent depuis le corpus de ce présent travail. Leur consacrer un chapitre, afin de les étudier du point de vue de l'iconographie était une suite logique de leur analyse littéraire. Dans la majorité des cas notre choix des éditions était libre et suivait l'évolution du corpus littéraire, mais parfois nous sommes parties directement à la recherche des versions différentes des mêmes œuvres pour avoir la possibilité de les comparer. Les planches évoquent les épisodes principaux du récit et sont parfois accompagnées de court extraits – parfois d'une phrase de longueur – qui précisent le moment représenté de l'œuvre.

Pour se référer aux mots de Jacques Chouillet, « La vision picturale du XVIII^{e} siècle ne peut pas être séparée de sa traduction littéraire[180] ». Dans le cas des illustrations conçues pour des œuvres littéraires, cette relation, bien qu'elle soit inversée, est encore plus explicite ; le rôle des dessins est primordial dans la « perception » de l'œuvre littéraire. Elles doivent être le résultat d'un travail plein d'humilité, soumis à l'œuvre en question. Ces dessins, gravures et estampes issus de la main des plus grands peintres, comme Fragonard, illustrateur des *Contes*

[179] Durant nos recherches dans le domaine de la littérature nous avons eu accès à des éditions illustrées dans lesquelles nous avons de temps en temps relevé des apparitions iconographiques de l'eau. Nous ne pouvions pas passer à côté de l'évolution visible de ces documents graphiques, non seulement au niveau technique, mais du point de vue de l'attention accordée aux motifs aquatiques sur les gravures. En feuilletant les éditions provenant des sources les plus diverses, – ouvrages spécifiques de la technique théâtrale, des recueils de contes, de poésie ou des romans classiques – nous avons remarqué que les petits détails aquatiques complémentaires se sont transformées peu à peu en paysages naturels maritimes impressionnants. En outre, cette progression ne touchait pas uniquement le domaine des motifs marins, au contraire, des détails lacustres ou fluviaux ont été également représentés.

[180] Chouillet, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, P.U.F., Paris, 1974. p. 110.

et nouvelles en vers[181] de La Fontaine, ou Gabriel de Saint-Aubin, travaillant après les toiles de François Boucher expriment un vrai intérêt artistique, et même le grand Vernet a fait apparition dans le domaine, quand il avait conçu une illustration pour *Paul et Virginie*. Bien évidemment, le processus dans le cas des illustrations est inversé ; ce sont des scènes clés du texte littéraire vers lesquelles les travaux des illustrateurs s'orientent, soit librement, soit d'un choix guidé – ou même prescrit, comme dans le cas de Rousseau pour *la Nouvelle Héloïse* – par les auteurs.

Outre le propos décoratif des œuvres, les illustrations nous offrent un terrain vaste à des remarques[182] ; le choix des scènes, puis l'éventail des outils artistiques et principalement, la position de l'eau sur les illustrations, qui nous est cardinale, nous ont inspiré des commentaires. Parmi ces ressources on compte un mélange de parutions datées de siècles différentes[183], pour ce propos nous allons se limiter évidemment à ceux qui publient des gravures du même siècle. Ces sources nous étaient particulièrement intéressantes à cause du choix des scènes, ce que l'on juge comme une empreinte du premier rideau de la perception de l'œuvre. Pour s'attacher à notre décision de n'entrer sur ce terrain vaste que pour le désir d'y puiser des exemples iconographiques de l'eau, nous allons nous limiter dans l'évocation des exemples.

Dans le domaine de l'art des illustrations les noms des frères Moreau, Jean-Michel dit Le Jeune et Louis Gabriel, dit L'Aîné semblent familiers à ceux même qui ne sont pas des chercheurs avertis. Tandis que ce dernier excellait plutôt dans la peinture, Moreau Le Jeune[184] s'était spécialisé dans la gravure. En 1770, il a même succédé à Cochin comme *Dessinateur des Menus Plaisirs du Roi.* Un peu plus tard en 1788, il sera membre de l'Académie, puis *Graveur du Cabinet du Roi.* Son importance dans le dessin peut être facilement décrite par les innombrables travaux qu'il avait conçus, – parmi lesquels on trouve les planches de *l'Encyclopédie*, les illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide, plusieurs centaines de gravures après modèle pictural et des illustrations de livres[185]. Dans notre pratique, plus que la moitié des illustrations référencées était issu de ses mains.

Hubert François Gravelot était un talent non moins excellent de la gravure du siècle, accomplissant une carrière d'illustrateur en Angleterre aussi, on l'a tenu parmi les meilleurs de

[181] La Fontaine, *Contes et nouvelles en vers*, Paris, P. Didot l'aîné, 1795
[182] C'est indispensable de tirer l'attention sur les publications d'Élisabeth Lavezzi, sur le sujet.
[183] Grâce aux fonds digitaux de la BNF et d'autres musées et bibliothèques que l'on cite parmi nos références, on a eu la possibilité d'avoir accès à des éditions bien rares. Cela n'exclut pas évidement, que les collections richissimes de l'OSZK, de l'OSZMI, de l'UniversitätsBibliothek, de SZTE, etc. avaient la délicatesse d'offrir la possibilité de prendre réellement en main les versions originales des œuvres, datées du XVIII[e] siècle.
[184] En ce qui concerne son activité artistique, on tient compte de ses gravures des mers naufragées Il a établi des relations familiales avec Claude-Joseph Vernet, par le mariage de leurs enfants.
[185] http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Michel_Moreau

son époque. Sa contribution aux publications de Shakespeare, aux *Métamorphoses* d'Ovide, et finalement l'accomplissement de la première édition illustrée de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau l'ont fait de lui un artiste de renommée.

▪ *ILLUSTRATIONS ROMANESQUES*

En premier lieu, suivant une classification chronologique, nous commençons par l'étude des *Lettres persanes*, de l'édition enrichie d'illustrations de Paul Vernière[186]. Sur deux d'entre elles on peut observer la présence de l'eau naturelle. Ce sont des gravures datant des années 1720, d'Amsterdam, préparées pour un atlas historique[187], non pas pour le roman elle-même, mais elles illustrent parfaitement l'ambiance orientale de l'époque, dépeinte par Montesquieu.

Sur l'estampe de la fig.1[188] on peut tout de suite remarquer la dominance de la mer sur le paysage ; elle occupe tout le premier plan. Malgré l'invraisemblance de la représentation de la surface de l'eau, le point de vue de sa représentation est inhabituel à l'époque. La position du spectateur se trouve sans doute en pleine mer, – sur un vaisseau peut-être – et cette location permet à l'artiste d'avoir un plan vaste, horizontal, sans éléments supplémentaires qui auraient servi de cadrage. Le tableau représente un moment de l'approche du port de la ville « riche et puissante[189] » de Smyrne, avec une montagne en arrière. En jetant un coup d'œil sur les caractéristiques de l'eau, on aperçoit qu'elles laissent révéler très peu de sa substance. Bien sûr, il faut remarquer que la technique d'aiguilles n'est pas la plus convenable pour créer une image aisée, légère voire naturelle. La surface de l'eau – dans un moment de calme serein – est ainsi présentée par deux qualités ; l'une, dans la partie basse de la composition, où on se trouve près de ce navire imaginaire, absent de la composition. Elle est plus sombre, mouvementée, l'artiste voulait reproduire le mouvement ondulant des vagues, tandis que la majorité, la mer au port est apparemment calme, non perturbée, presque immobile. Un doux effet de miroir caractérise l'eau, reflétant les mâts sur sa surface. Elle correspond parfaitement aux idées picturales de la représentation marine de la même période; la surface plate, artificielle de l'eau est ressemblante à celles qui sont peintes à l'huile sur la toile.

[186] Évidemment cette édition date du XX[e] siècle, mais les illustrations intégrées sont issues de la même époque que l'œuvre.
[187] D'après Gueudeville, *Atlas historique* (Amsterdam, 1721, t. V.) reproduite dans Montesquieu, *Lettres persanes,* (Éd. P. Vernière), Classiques Garnier, Paris, 1975.
[188] Planche « Illustrations », fig. 1. dans l'annexe.
[189] Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre XIX, Ibid. p. 48.

Les deux gravures[190], illustrant l'édition Livre de Poche de *Manon Lescaut* sont bien différentes au niveau technique, pourtant la manière de représentation de l'eau sur les gravures est très semblable. Sur la première, on voit l'acte de l'embarquement des filles de joie à Paris, avec la Seine derrière, sur la seconde, une scène de débarquement dans un cadre américain. Le port se trouve de même à l'arrière-plan sur les deux œuvres, le premier plan est rempli de figures humaines, qui occupent même le centre de la composition. Elles ressemblent quasiment à des poupées sur la première, tandis que sur la deuxième elles ont des traits plus réelles. L'accent est évidemment mis sur l'action du départ et de l'arrivée, l'eau n'a qu'un rôle secondaire sur les deux compositions, elle est un liquide qui sert à transporter les bateaux, sans aucune importance majeure. C'est d'ailleurs une correspondance fidèle avec le roman, où l'élément de l'eau manque presque entièrement de la description. La surface de l'eau est dans les deux cas calme, parsemée de petits vaisseaux, de barques ; les deux rivières, européennes et américaines dessinées avec des petites marques présentent un jeu d'effets minimal ne diffèrent pas fondamentalement sur les illustrations.

Les éditions des contes philosophiques de Voltaire, que l'on va mentionner dans le chapitre consacré à la prose – *Candide, La Princesse de Babylone* – ne sont pas riches en illustrations à sujet aquatique. A notre déception, les scènes marines de *Candide* étaient ignorées par les illustrateurs du siècle, les gravures de Moreau Le Jeune et de Chodowiecki qui accompagnent les éditions de 1778 et de 1787, se concentrent plutôt sur des épisodes qui se jouent sur la terre.

Parallèlement avec l'expansion du libre cours des sentiments, mais due à l'expansion de la notion du paysage, l'interprétation iconographique de l'eau s'est réciproquement transformée dans le domaine de l'art pictural. Dans le genre du récit, cette progression sentimentale, dont les négociateurs incontournables sont sans doute *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau et *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, a résulté que l'abondance des motifs préromantiques et sublimes a été une mine pour l'art de la gravure. C'est à rappeler que les siècles ultérieurs, surtout le XIX^{e} élevait ces deux romans à un rang bien privilégié, un nombre impressionnant d'éditions illustrées sont parues, – dont la liste la plus exhaustive a été établie par Benoît Tane[191] – mais bien que les décennies suivantes apporteront de beaux exemples nous n'allons prendre en considération que les gravures qui datent du XVIII^{e} siècle. L'analyse

[190] *Ibid.,* fig. 2 et fig.3.

[191] Tane, Benoît, « Image et mémoire : éditions illustrées de La Nouvelle Héloïse de J-J. Rousseau (1761 et 1774) » *(Séminaire 2001-2002 Traces : transmission et création de l'École doctorale Langues, Littérature, Culture de l'université Paul-Valéry Montpellier III, dir. Pierre Citti*) in *Cahiers de l'École doctorale*, décembre 2004.

comparée des deux œuvres du point de vue de l'eau sur les illustrations nous était aussi importante car les deux expriment une relation particulière concernant l'apparition de l'eau comme motif iconographique.

En ce qui concerne les deux romans ; la symbolique et la description de la nature y sont fondamentalement différentes, concernant surtout leur rapport envers « le jardin naturel ». Les deux auteurs, munis de connaissances en histoire naturelle sont experts de la flore de l'époque. Tandis que chez Rousseau la nature est dépeinte dans son état intact européen, Bernardin, faisant preuve d'un savoir profond concernant même la nomenclature des plantes, a invité son public à un voyage dans le monde des espèces exotiques.[192] Cependant Rousseau condamne l'exotisme des jardins, comme il l'expose dans la description du jardin de Julie, L'Élysée[193].

Comme les deux auteurs gardaient une relation personnelle avec les illustrateurs de leurs romans, on suppose que leur personnalité pouvait exercer une influence sur la création des planches. Ce fait est plus accentué dans le cas de Rousseau, qui travaillait personnellement avec Gravelot et Moreau Le Jeune. Gordon N. Ray différencie d'un point de vue artistique les deux séries, en y introduisant son jugement personnel :

> « Ces dessins étaient un travail de passion pour Moreau, qui admirait Rousseau et cultivait une familiarité intime avec ses œuvres, […] avant tout avec *la Nouvelle Héloïse.* Ces derniers sont, d'ailleurs, comptés parmi les meilleures illustrations conçues pour n'importe quel roman de langue quelconque. La place de Gravelot, ayant travaillé pour la première édition, paraît triviale dans la comparaison.[194]»

Rousseau a exigé de son premier illustrateur de suivre ses conseils qu'il précisait jusqu'aux plus petits détails, dans une partie du roman qu'il intitule *Sujet d'estampes*. « Pour rendre heureusement un dessin, l'artiste ne doit pas le voir tel qu'il sera sur son papier, mais tel qu'il est dans la nature » – écrit le romancier, mais à une exception, celle de la huitième planche, *Les monuments des anciennes amours,* il ne fait aucune précision sur les

[192] Parlant de plantes indigènes et européennes, Bernardin a voulu donner un cadre exotique, non européen à sa pastorale. « J'ai taché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe. Nos poètes ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous le feuillage des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer au pied des rochers. » Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri de, *Paul et Virginie*, GF-Flammarion, Paris, 1966, p. 201.

[193] « Je ne vois dans ces terrains si vastes et si richement ornés que la vanité du propriétaire et de l'artiste, qui, toujours empressés d'étaler, l'un sa richesse et l'autre son talent, préparent, à grands frais, de l'ennui à quiconque voudra jouir de leur ouvrage. » Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Garnier, Bordas, Paris, 1988. p. 463

[194] Ray, Gordon N., *The Art of The French Illustrated Book, 1700 to 1914*, NY Cornell University Press, 1982

caractéristiques de l'apparence de la nature sur les planches. Sur douze estampes, il ne « commande » que deux qui doivent être munies d'une décoration naturelle[195].

A la différence de Rousseau, qui a fait précéder la création artistique avec de conseils, Bernardin de Saint-Pierre a exprimé ses commentaires et des analyses envers des estampes déjà réalisées pour l'édition de son œuvre. De ses descriptions on peut sentir un respect avoué envers ses illustrateurs qu'il nomme « les plus fameux artistes de [son] temps[196]». L'édition originale de 1789 comporte trois planches gravées par Moreau Le Jeune et une quatrième par Joseph Vernet, qui, selon Bernardin, « de tous les peintres, a le mieux étudié les harmonies générales de la nature, et en a le mieux rendu l'ensemble dans ses immortels tableaux[197] ».

Bien que l'iconographie naturelle offre au spectateur d'occurrences abondantes, – les artistes ont minutieusement examiné les descriptions des plantes se figurant dans l'œuvre; toutes sortes d'espèces de la végétation alpine, mais aussi des palmiers, de bananiers, des plantes d'outre-mer enrichissent les compositions – malgré cette richesse tentante, nous allons se limiter à l'analyse des eaux sur les planches.

Curieusement, dans le cas de *l'Élysée* de Julie l'abondance de la flore, parsemée d'eaux ruisselantes, décrite merveilleusement dans le roman était rarement sujet de planches; bien que ce passage de la description du jardin impressionnant occupe une trentaine de pages dans l'œuvre originale, seul les gravures de Monsiau[198] et de Marillier en témoignent. La surabondance des plantes à l'arrière-plan caractérise les deux gravures ; tandis que Monsiau utilise des espèces plus particulières, chez son successeur, au premier plan, les arbres traditionnellement alpins étouffent presque les figures. Cet effet est principalement causé par le fait que le ciel est caché par la végétation. La trace de l'eau, si caractéristique de l'épisode du roman n'apparait que dans l'édition de 1788 de Marillier, dans laquelle sur la gravure de frontispice du troisième tome on reconnait le lac poissonneux de l'Élysée et Julie avec Saint-Preux à son côté.

[195] La première, *Le premier baiser de l'amour* et la huitième, *Les monumens des anciens amours*.
[196] *Préambule* de Bernardin de Saint-Pierre*, Paul et Virginie*, Paris, L'Imprimerie de Monsieur [Didot jeune], 1789.
[197] *Ibid.,* p. 180.
[198] Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres, édition ornée de superbes figures d'après les tableaux et dessins de Cochin, Vincent, Regnault et Monsiau,* Paris, Defer de Maisonneuve, 1793-1800. Illustrateur: volumes II. Et III. - gravures pour la Nouvelle Héloïse: Monsiau

Les versions de Gravelot[199], qui accompagnaient l'édition originale du roman[200] présentent une estampe intéressante du point de vue du motif de l'eau, celle de la scène de la tombée du fils de Julie dans le lac.

La pièce d'eau qui se place au centre de la composition est plus nuancée, expliqué par le fait qu'elle se trouve en réalité au fond du dessin. Cet aspect n'est pas autant à regretter, car la technique de Gravelot abolit entièrement la fluidité de l'eau, on a l'impression que le pauvre enfant se trouvait sur une surface de sable mouvant. L'édition de 1774 présentera déjà une eau plus vraisemblable.

Sur les planches de Moreau le Jeune[201] l'eau est uniquement présente à des moments qui terrifient le lecteur. Sur la première gravure on remarque tout de suite l'expression fidèle des vagues courroucées qui occupent le premier plan de la composition. Au niveau technique, elles sont amenées à la perfection, comme s'ils étaient réellement des vagues marines, étant une affirmation courante au sujet du lac de Genève. La seconde planche illustre une scène tragique, à l'expression de laquelle la composition semble être soumise. L'enfant qui se trouve déjà dans l'eau, est placé au coin droit, en bas. Sa position marginale semble faire sentir au spectateur qu'il va soudain disparaître dans l'eau – et ainsi de l'image. Le désespoir de Julie est alors très justifié ; elle est représentée dans un état visiblement bouleversé, au moment de s'élancer à l'eau pour sauver son fils.

Les trois planches parmi les illustrations de *Paul et Virginie,* préparées par Moreau Le Jeune n'incluent pas de motifs aquatiques. Cependant, la quatrième, une œuvre de Vernet[202], illustre la scène de la mort de Virginie, liée à la mer. Le peintre célèbre de ses marines et de ses naufrages, illustrateur – et inspirateur – de l'édition de 1789, a travaillé minutieusement sur les détails du vaisseau Saint-Géran. Cette fois-ci, l'accent des vagues était déplacé vers les détails techniques. Chez lui, le vaisseau occupe la moitié de la composition, et la divise en deux parties dominées par l'océan, l'arrière-plan sur laquelle triomphe l'eau orageuse et le premier-plan, offrant la sécurité à proximité des rochers caressés par les vagues déferlantes. Les personnages en larmes au-dessus du corps de la jeune naufragée, Virginie, renforcent l'effet sublime. Nous remarquons que cette interprétation de Vernet nous semble être conduite par un choix inhabituel, inspiré peut-être par Bernardin lui-même, car le peintre avait l'habitude de

[199] Planche N°2, fig. 4 et fig.5.

[200] Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux habitans d'une petite ville au pied des Alpes...*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1761. Illustrateur : Gravelot

[201] Rousseau, Jean-Jacques, *Collection complète des œuvres de Jean-Jacques Rousseau,* Londres, J.L. De Boubers, 1774-83. Illustrateur: Frontispice – St Aubin après De La Tour, Moreau Le Jeune, fig. 6 et fig7.

[202] fig.8.

faire sentir une telle catastrophe d'un point de vue pus général, accordant plus de rôle à l'eau marine, à la force des vagues. C'est exactement cet aspect qu'il va présenter plus tard sur son tableau impressionnant, de sujet identique, préparé à l'inspiration de la scène tragique du roman, *La mort de Virginie*[203].

Les adaptations graphiques de cette même scène nées au tournant du siècle, de la main de Roger – d'après Prud'hon et d'après Girodet – en offrent une transposition plus mouvementée, moins respectueuse. L'une d'entre elles représente Virginie en pleine mer, sur les débris du navire, sur le point de décider de se suicider. Même la composition de l'estampe coloriée montre des effets novateurs ; on regarde la scène de près, en pleine mer orageuse. Les vagues dominent la totalité de la composition, tandis que la figure de Virginie – représentée dans une pose irrégulière, à peine renversée par les vagues – fait sentir la lutte désespérée et inutile de sa résistance. A la différence de la gravure de Vernet, cette version est pleine d'action, et transpose l'effet sublime déjà évoqué dans le roman.

Nous avons remarqué un décalage concernant les interprétations illustratives du point de vue du motif de l'eau. Comme nous allons le constater au sujet des œuvres en prose, elles enrichissaient le plus fréquemment les parties descriptives des œuvres. Pourtant, les descriptions ne sont pas forcément un sujet à représenter en illustrations. Parfois les illustrateurs semblent oublier entièrement les scènes naturelles éblouissantes, merveilleusement décrites des romans. Vouilloux rappelle que « c'est avec la peinture de genre, et surtout avec le paysage et la nature morte, que le langage descriptif est confronté à ses propres conditions de possibilité.[204] » et cette constatation est entièrement valable pour le domaine des illustrations. Apparemment, il faut encore du temps pour que les illustrations romanesques transmettent des états d'âmes, des sentiments aussi, non seulement la chronologie des actions. Dans le cas d'*Atala* de Chateaubriand par exemple, dans la période qui succédait à sa parution – on n'a pris en compte que les illustrations datant jusqu'aux années 1830 – les éditions illustrées adaptaient en majorité les scènes de l'histoire de la jeune indienne, en parcourant les étapes successives de sa souffrance. Cependant, l'éblouissante scène des rives de Meschacebé ou de la chute du Niagara n'était pas transposée par les dessinateurs. L'un des premières illustrations où l'artiste présente ce paysage romantique, sera préparé par Gustave Doré en 1863, qui présente une vue paysagère du fleuve Meschacebé, où la surface de l'eau reflète la brillance du soleil dans une ambiance romantique parfaite.

[203] Huile sur toile, 83x130 cm, 1789, Saint-Pétersbourg, Ermitage, inv. 1759, fig. 22.
[204] Vouilloux, Bernard, *op.cit.,* p. 82.

Nous avons vu qu'ayant le désir d'assimiler l'esprit et l'essence des textes, les artistes les transcendent et les interprètent de leur propre manière. A la différence des illustrations, on distingue également des tableaux emblématiques, qui interprètent plus librement les scènes évoquées – un trait fondamental qui les distingue des illustrations romanesques. Nous allons évoquer ici deux tableaux qui sont de même remarquables, sans et avec leur portée littéraire. Les deux mettent au centre de la toile, l'énergie qui réside dans l'eau naturelle. L'œuvre de Charles-Edouard Le Prince, *Le Promenade de Julie et Saint-Preux sur le lac de Genève*[205] nous offre un exemple parfait de l'harmonie de cette scène rousseauiste. Le clair de lune enveloppe la surface lisse de l'eau en une couche argentée de la lumière. Le silence sublime est renforcé par l'effet pathétique que transmettent les montagnes entourées de vapeur d'eau, le public retient son haleine, ayant peur de déranger un moment d'intimité incomparable. L'eau, occupant la partie majeure de la toile, domine entièrement la composition qui offre un exemple modèle de l'effet sublime.

Le sort de Virginie, la fille vertueuse engloutie par la mer, une scène sublime et romanesque parfaite, a servi d'inspiration pour de différents genres artistiques. On apprécie le lavis indépendant de Doyen, *La mort de Virginie*, évoquant une foule de personnes, mais le rôle de la nature n'est pas accentué sur cette scène tumultueuse. Cependant la dernière toile de Joseph Vernet peinte en 1789, *La mort de Virginie* – déjà évoquée plus haut – est sans doute la plus impressionnante parmi les références qui proviennent du XVIII^{e} siècle. Le silence apaisant, la sérénité de la jeune femme étendue morte sur le rivage évoquent l'effet sublime dont le peintre était le plus grand maître de son époque. Vernet se soucie des détails ; la linéarité du corps étendu de Virginie se trouve en parallèle avec le navire en pleine tempête sur la mer. D'après certaines sources, *La tempête* de 1777 peut être aussi reliée à la scène de retour de Virginie et au naufrage du vaisseau Saint-Géran.

L'importance de la naissance de ces toiles individuelles n'est pas seulement artistique; la distanciation de la relation étroite du texte et de l'image est le résultat d'une libre association des artistes. Dès lors, les scènes romanesques deviendront ainsi le sujet des peintures historiques, une documentation complémentaire des romans.

[205] Huile sur toile, 1824. Musée Rousseau de Montmorency. fig.23. Ce tableau, une acquisition récente du Musée, était l'un des œuvres principales représentées à l'exposition « Rousseau – l'eau et les rêves » aux Charmettes. (le 17 mai 2008 au 30 mars 2009.)

▪ *L'EAU DANS L'ART ILLUSTRÉ DU THÉÂTRE*

Les illustrations conçues pour des œuvres de théâtre ne diffèrent pas fondamentalement en nature de celles qui étaient abordées dans le domaine de la prose. A travers l'analyse des illustrations, des tableaux scéniques nous avons observé que dans les pièces foraines l'eau – surtout sa version marine – est en majorité dans le lointain, ou racontée, même dans les pièces qui contiennent des naufrages. Pour évoquer des exemples caractéristiques du genre des illustrations, nous allons se référer à celles de Robert-François Bonnart fils, préparées pour les pièces de Le Sage.

La première gravure[206] représente la scène du *Prologue* des *Eaux de Merlin,* dans laquelle Merlin initie les deux protagonistes aux secrets des fontaines dans la forêt. C'est la figure du magicien qui se trouve au centre de la composition – ce fait correspond à son omniprésence dans l'intrigue – et les eaux des deux fontaines se trouvent de deux côtés opposés. La gravure saisit le moment-clé quand les deux protagonistes boivent des eaux des fontaines. L'accent est mis sur le facteur humain et sur l'histoire, ainsi l'illustration adhère à cette conception ; la position de l'eau reste ici marginale, cependant elle évoque la symbolique vitale de la fontaine.

La seconde[207] gravure était préparée pour *L'Île des Amazones,* elle est un exemple classique de la représentation illustrée du port marin de cette époque. La position de l'eau sur la composition était identique à celle des vues de port de l'époque ; l'eau est à peine visible en arrière, on se focalise sans exception sur les figures du premier plan.

En fin de compte, si on jette un regard sur les occurrences de l'eau sur les illustrations, on voit que le motif aquatique y est sensiblement moins représenté dans ce genre, l'eau est beaucoup plus fréquemment et plus librement utilisée en peinture. Est-ce à cause des caractéristiques techniques de la gravure ? Est-ce dû à ses limites de taille ? Ou simplement expliqué par le fait qu'elles étaient destinées à un public bien hétérogène ? Le genre des illustrations a pour l'objectif d'être facile à comprendre sans la lecture approfondie du texte, ainsi elle était basée sur les scènes-clés de l'histoire. Par contre, celui des tableaux inspirés par des œuvres littéraires est moins limité par ces exigences, et ne nécessitait non plus la connaissance du sujet littéraire des spectateurs, ainsi il pouvait se permettre de se reposer sur les propres sentiments des artistes.

[206] Provient du recueil : Le Sage et D'Orneval*, Le Théâtre de la foire*, T. 2., Pierre Gandouin, Paris, 1737. fig. 9.
[207] *Ibid.,* T. 3. fig.10.

CONCLUSION

Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, la notion de l'eau iconographique perd graduellement son importance allégorique et elle se débarrasse en même temps de ses usages purement décoratifs et commence à « envahir les toiles ». En opposition avec la représentation rocaille du paysage, d'esprit décoratif, ayant peu de contact avec la réalité – interprétée par Boucher et Watteau –, l'art de Vernet retourne aux traditions de la marine de Claude Lorrain.

Le premier constat qui découle de l'examen de l'iconographie de l'eau dans l'art pictural du XVIII[e] siècle concerne la fidélité ou la vérité de sa représentation. On doit distinguer les « eaux imaginaires » et les « eaux réelles » sur les toiles. Elles peuvent être différenciées au niveau conceptuel et au niveau technique évidemment, toutefois, la peinture *après nature* et *après mémoire* ou imaginaire entraînent une différence de véracité dans le résultat final.

Dans la seconde moitié du siècle, contrairement à la conception académique, l'imitation des motifs naturels perd l'accent de la reproduction et se concentre plutôt sur l'observation attentive de la nature elle-même. Théoricien de l'art pictural, Roger de Piles exprimait déjà cette idée d'une façon critique dans sa théorie : « L'antique n'est beau, disent-ils, que parce qu'il est fondé sur l'imitation de la *belle nature*[208] » Jacques Chouillet rappelle que la philosophie des Lumières témoigne en revanche du fait que « La nature extérieure, saisie par l'expérience, est le lieu de toute vérité.[209] »

Conformément aux théories élaborées nous pouvons observer que d'autant plus la nature et ainsi le motif de l'eau deviennent des sujets picturaux récurrents, la vraisemblance de la représentation des sites aquatiques s'améliore d'une manière réciproque. D'autant plus que l'homme se précipite vers la proximité des eaux naturelles – d'une part suscité par la doctrine naturelle, d'autre part par l'expansion vers la conquête des terres nouvelles – elles deviendront encore plus captivantes, et offriront une source d'inspiration pour des réflexions, et pour des sujets de peintures. Les divers types d'eaux naturelles laissent dévoiler leurs apparences multicolores ce que les artistes paysagistes découvrent avec plaisir. Par l'apparition des notions esthétiques telles que le « sublime » et le « pittoresque », l'eau reflétera l'expansion de ces principes sur les toiles. Le *sublime* burkien qui agira sur les sentiments évoqués et le *pittoresque* de Gilpin qui prédéfinit la perception des œuvres, mettent de même en valeur les caractéristiques différentes de la notion de l'eau. Dans l'interprétation des artistes, comme le

[208] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, op.cit., p. 1708.
[209] Chouillet, Jacques, *L'Esthétique des Lumières*, op.cit., p. 77.

grand talent du siècle, Vernet, le calme serein de la surface éclairée de l'eau, la puissance résidant dans sa substance évoquent le même sentiment de *frisson délectal*.

Par l'apaisement des tensions du siècle, l'art du XIX^{e} va entièrement découvrir l'eau. En ayant de plus en plus d'intérêt pour sa proche observation, l'eau, vue des perspectives inhabituelles, sera de plus en plus réellement reproduite sur les toiles, qui fera négliger momentanément l'utilité de l'interprétation iconographique de son motif.

II. L'EAU DANS LE THÉÂTRE DU XVIII[E] SIÈCLE – PIÈCES ET MACHINES À EAU

Dans ce second chapitre, nous allons poursuivre le motif de l'eau sur la scène. Le théâtre, un genre dominé par la visualité, propose un double aspect pour la recherche du motif aquatique : l'art de la scène promet des eaux spectaculaires, pendant que l'énoncé et les didascalies en offriront des occurrences textuelles. Notre objectif est de découvrir les particularités qu'ils ajoutent à l'interprétation de l'eau du XVIII[e] siècle.

D'après Michel Autrand, l'eau est un motif particulièrement difficile à utiliser dans le contexte du théâtre : « Des quatre éléments naturels et de tout le matériau auquel le théâtre peut avoir recours, l'élément liquide est de loin le plus rare car le moins facile à utiliser, le plus rebelle[210]» La tâche d'intégrer cet élément liquide insaisissable aux pièces n'est pas évident, la négation et le rejet des auteurs serait compréhensible, car « Avec lui, la sécurité est menacée, la convention s'efface : dramaturges et metteurs en scène sont confrontés à une réalité brute, première, qui n'est pas celle à laquelle le théâtre a à faire d'ordinaire. Fluide, insaisissable, le liquide nécessite un contenant[211] »

Pourtant si on devait imaginer la place du motif de l'eau dans la période précédant le début du XVIII[e] siècle, on penserait instinctivement aux jets d'eaux de Versailles, aux divertissements royaux sur la surface du Grand Canal. Ces moments ont resté d'autant plus remarquables que le théâtre classique en effet n'avait pas de préférence particulière pour le motif de l'eau.

[210] Autrand, Michel, « De l'élément liquide au théâtre », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, N° 5, 1995. p. 81.
[211] *Ibid.*

A. SOURCES DE L'EAU DANS LES DIVERTISSEMENTS ROYAUX DU XVII^{E} SIÈCLE

La substance de l'eau, déterminée par sa nature brillante et par ses qualités festives, est fortement liée aux plaisirs visuels. L'ère florissante de la cour sous le règne de Louis XIV offre une image complète de l'eau utilisée lors des divertissements, y compris le théâtre, les parades nautiques, les ballets et toutes sortes de genre plaisant. C'est un fait bien connu que les spectacles royaux organisés à Versailles bénéficiaient de l'usage dominant de l'eau dans le jardin, sous la forme de maintes fontaines, de jets d'eaux et bien sûr de la plus grande étendue d'eau de la résidence ; le *Grand Canal*. Sans se mêler de l'analyse de l'architecture du jardin on évoque les fêtes pour pouvoir y situer la place de l'eau, élément décoratif incontournable des divertissements royaux[212].

Comme Versailles est une vallée sans eau, le manque d'eau naturelle était un problème constant. Le désir du roi nécessitait des travaux sérieux de canalisation pour y installer « toute une écurie de dauphins, nymphes, silènes et sirènes cracher à longueur de journée une eau qu'ils n'ont d'abord pas bue [213]». L'interprétation de l'eau ainsi, bien qu'elle occupe une position centrale dans le jardin baroque et dans la vie pompeuse courtoise, sera ainsi spécifique. L'eau du jardin est une eau qui se trouve déjà loin de son état naturel, qui subit l'intervention humaine et se libère de la majorité de ses interprétations symboliques traditionnelles ; son rôle majeur se réduisait au divertissement. Cet effet était d'autant plus mené à l'extrême par le roi, qui avait goût pour l'eau artificielle ; « il n'aimait pas voir couler l'eau tout simplement... Il l'aimait canalisée, pompée, sourdant à peine du sol ou s'élançant en hauts jets, se recourbant en voûte. Il se plaisait à entendre bruire. Il ne s'est occupé de rien avec plus d'application que de ses pompes et de ses fontaines.[214] »

Les fêtes royales à grand nombre et le *Théâtre d'eau,* qui est en lui-même un exemple intéressant de l'union de l'eau et du théâtre, méritent une attention accrue du point de vue de l'élément aquatique.

---

[212] Comme le mentionne Katalin Czibula aussi, en rapport avec les spectacles des cours seigneuriaux en Hongrie, dans Katalin, Czibula, « Symbols of water on XVIIIth century Hungarian Stage » in *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, actes du 15e Colloque international (Aix-les Bains, 18-22 septembre 2006),* Mamczarz, Irène (éd.), Editions de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris, 2008, pp. 151-165.

[213] Darras, Jacques*, La mer hors d'elle-même, L'émotion de l'eau dans la littérature*, Hatier, Paris, 1991. p.67.

[214] Lavisse, Ernest, *Louis XIV,* Bouquins, Robert Laffont, 1989.

Le Théâtre d'Eau, naissant de la créativité impressionnante de *l'Intendant des Eaux et des Fontaines du Roi*, François Francine[215] est un exemple intéressant qui unit les deux concepts, celui de l'eau et du théâtre, et qui déploie en même temps tout un éventail de constructions aquatiques. Pour pouvoir imaginer la magnificence de cette union, nous recourons à la description contemporaine de Félibien qui dévoile l'abondance des idées et des astuces aquatiques qui augmentent l'effet divertissant des spectacles ;

> « C'est une grande place presque ronde, qui a environ vingt-six toises de diamètre. Elle est séparée en deux parties. La première contient un demi-cercle autour duquel sont élevées trois marches en forme de siège pour servir d'Amphithéâtre, qui est environné d'allées couvertes d'ormes sur le devant et de palissades de charmes derrière. L'autre partie, qui est élevée d'environ trois à quatre pieds, est le Théâtre. […] Entre ces quatre niches sont trois allées qui s'enfoncent dans le bois et forment trois perspectives d'une beauté toute nouvelle. Car le milieu de chaque allée est comme un canal de quatre à cinq toises de large, revêtu des deux côtés de divers coquillages avec un glacis de gazon qui bordent les deux contre-allées, qui sont terminées d'un côté par des palissades de charmes et de l'autre, le long du canal, par des petits arbrisseaux verts, avec des pots de porcelaine pleins de diverses fleurs d'espace en espace. Ces canaux ne sont point remplis d'une eau tranquille et paisible : ce sont plusieurs cascades qui tombent les unes dans les autres et qui tirent leur source d'un grand bassin de coquillages élevé sur trois autres au bout du canal. L'eau qui en sort par grandes nappes vient enfin presque sur le derrière du Théâtre, où après avoir passé par des coulettes, elle finit dans trois bassins qui font vis à vis à ces longues cascades. Il y a encore aux deux côtés du Théâtre, joignant l'Amphithéâtre, deux bassins d'où s'élancent deux lances d'eau; et au bord du Théâtre tombent deux grandes nappes d'eau l'une sur l'autre, qui le séparent de l'orchestre. Mais ce qui est le plus surprenant est la quantité des jets d'eau qui s'élèvent du milieu de ces canaux et des côtés des allées, lesquelles forment une infinité de figures d'eau toutes différentes[216] »

Ce théâtre fut malheureusement détruit par Louis XVI en 1774 et remplacé par un bosquet plus modeste, celui du *Rond-Vert*, mais on conserve une riche documentation artistique qui aide à l'évocation du site[217].

Au cours de la fête de 1674, se déroulant pendant six jours, *le Théâtre d'Eau* et *la grotte de Thétis* ont occupé une position centrale dans les spectacles. Le dernier jour, le 31 août, la foule a assisté à un événement impressionnant ;

> « A une heure du matin, après avoir traversé le parc illuminé, Louis XIV et sa cour embarquent sur des gondoles et des vaisseaux dorés. Apparaissent alors des centaines de statues de lumière, des monstres marins, des fontaines, Neptune et des Néréides que portent des chevaux marins puis, inexplicablement, un immense palais de Thétis scintillant de feux couleur de rubis, d'émeraude, de topaze.[218] »

---

[215] Auteur de maintes innovations liées à l'eau dans le jardin de Versailles, comme les jets entrecroisés du bosquet des Trois Fontaines, les cascades du bosquet des Rocailles et le jet de vingt-sept mètres du bassin du Dragon. Non moins étonnants étaient les jeux des bosquets du Labyrinthe et du Théâtre d'eau, aujourd'hui disparus.

[216] Citation du site du Château de Versailles, http://www.chateauversailles.fr/l-histoire/versailles-au-cours-des-siecles/construction-du-chateau/les-francine/les-francine/intendants-des-eaux-et-fontaines-du-roi-1 consulté le 20 novembre 2011.

[217] Consulter la planche Théâtre – N°1 des Illustrations dans l'annexe. Fig. 1.

[218] Beaussant, Philippe, *Les plaisirs de Versailles, théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996. p. 52.

Suite à cette scène, selon les témoignages, des dauphins ont apparu dans l'eau, puis ; « toutes sortes de Poissons semblaient s'être rangés au bord de l'eau pour voir passer sur leur élément, comme en triomphe, le plus grand roi du monde.[219] » Qui, d'ailleurs, après cette fête, a fait la capitale de la France de Versailles.

Inséparable de ces machines, le poste du décorateur des *Menus Plaisirs* de la cour royale était une position privilégiée, toujours remplie par des personnages caractérisés par une créativité exceptionnelle, excellant dans leur métier. Identifiés à un idéal de « magicien moderne » ; les eaux, les feux « agissaient à leur gré », ils introduisaient le public dans des mondes exotiques, lointains, habités par des fées, ou dans la richesse de l'Antiquité.

SOURCES ANTÉRIEURES DES EAUX DANS LE THÉÂTRE CLASSIQUE

Cependant, comme l'affirme Michel Autrand, il semble que « le théâtre classique n'aime guère l'eau[220]». Cet élément, d'un mouvement libre, imprévisible, étant difficile à représenter sur scène est comme la négation en elle-même de la règle des trois unités. Pourtant l'apparition du motif de l'eau naturelle sur scène n'est pas sans traces dans le théâtre des siècles précédents. En 1626, dans la pièce d'Alexandre Hardy, *La Folie de Clidamant*, représentée à l'Hôtel de Bourgogne, le décorateur, Mahelot - contemporain de Torelli - utilise déjà le motif d'un navire au bord de la mer[221]. Ayant une conception unique dans le traitement de l'eau dans le décor, le texte commence ainsi ;

> « Il faut au milieu du théâtre un beau palais et à un des côtés une mer ou paraît un vaisseau garni de mâts et de voiles, ou paraît une femme qui se jette dans la mer, de l'autre côté une belle chambre qui s'ouvre et se ferme et où il y a un lit bien paré avec des draps.[222]»

Les didascalies de la pièce semblent contester la déclamation de Moynet sur la froideur et la pauvreté des didascalies du siècle.

Autrand souligne le caractère sporadique des motifs aquatiques dans les tragédies classiques, qui restent des mentions indirectes, isolées, comme cette phrase de *Phèdre* : « Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames! [223] »

---

[219] *Ibid.*
[220] Autrand, Michel, « De l'élément liquide au théâtre », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No 5, 1995. p. 81.p. 87
[221] George Altman, *Theater pictorial: a history of world theater as recorded in drawings, paintings, engravings, and photographs*, University of California Press, 1953.
[222] Cité dans Moynet, Georges, *La machinerie théâtrale, trucs et décors*. Librairie Illustrée, 1893. p. 16.
[223] Autrand, *op.cit.,* p. 86.

Jacques Darras[224] pourtant, cite deux extraits du théâtre classique, du *Cid* et de *Phèdre* où, malgré que l'important est plutôt le rythme que la mer, l'eau se trouve déjà évoquée :

> « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
> Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles ;
> L'onde s'enfle dessous et d'un commun effort
> Les Mores et la mer montent jusques au port.
> On les laisse passer, tout leur paraît tranquille :
> Point de soldats au port, point aux murs de la ville.
> Notre profond silence abusant leurs esprits,
> Ils n'osent plus douter de nous avoir surpris ;
> Ils abordent sans peur, ils ancrent, ils descendent,
> Et courent se livrer aux mains qui les attendent.
> Nous nous levons alors et tous en même temps
> Poussons jusques au ciel mille cris éclatants.[225]»

On découvre chez Racine un bord de rivage, un balcon où se prépare un embarquement qui n'a ou n'aura lieu « malgré l'immense aimantation de la mer » ;

> « L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
> Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
> Son front large est armé de cornes menaçantes ;
> Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ;
> Indomptable taureau, dragon impétueux,
> Sa croupe se recourbe en replis tortueux.[226] »

Ensuite, c'est chez Fatouville, dans l'ouverture de son *Arlequin-Protée (1683)*, que la mer gagne un rôle plus remarquable, elle apparaît dans les didascalies et devient le sujet du discours aussi :

> « *Le théâtre représente la mer. On y voit Neptune qui chasse Arlequin [...]*
>
> NEPTUNE, *sur son char au milieu de la mer* : – Via sortite fuori del mio Regno, insolenti ; se non volete provar quanta possa l'ira d'un Nume contro di voi giustamente sdegnato.
>
> ARLEQUIN, *sortant de la mer :* – Vraiment je me soucie beaucoup de demeurer dans ton diable d'empire maritime, où l'on ne converse qu'avec des morues, qui ont l'esprit aussi plat que leur taille ! Voilà ma foi un plaisant pays, où l'on ne voit jamais d'homme, si ce n'est quelque enragé qui vienne s'y baigner ; où l'on fait toute l'année maigre, même le jour du mardi gras ! Encore me consolerais-je de cela, si dans ces vilaines montagnes roulantes, je pouvais d'ailleurs avoir un moment de repos. Mais point du tout. La nuit, si je veux dormir, ces pestes de saumons ronflent si fort, qu'il m'est impossible de fermer l'œil. Si je me tourne d'un côté, une écrevisse me pique la tête ; si je me retourne de l'autre, les sardines m'entrent dans les trous du nez et des oreilles : les crabes me piquent aux fesses ; et ces maudites baleines me lancent un robinet d'eau dans le visage. Par ma foi, après toutes ces incommodités-là, faudrait-il pas être fou, pour rester davantage avec toi dans ton impertinent séjour. Adieu[227]»

[224] A propos du Cid : « On pourrait d'ailleurs s'étonner qu'un Rouennais ait consacré si peu de temps à la mer dans son théâtre. Une seule lucarne marine, de taille il est vrai », Darras, Jacques, *op.cit.* p. 64.
[225] Corneille, *Le Cid*, Acte IV, scène 3. Théâtre complet de Corneille, (Éd. G. Couton), Tome I., Garnier, Paris, 1971.p. 780.
[226] Racine, *Phèdre,* Acte V, scène 6, Flammarion, Paris, 2000. p. 143.
[227] *Théâtre du XVII^e siècle*, T. 3, Bibliothèque de la Pléiade, p. 244.

Arlequin, dans ce monologue crée une caricature de la mer en se reposant sur l'énumération des différentes espèces de la faune marine. L'eau elle-même reste un élément secondaire sur la scène.

On constate que le motif de l'eau exprime une importance marginale dans le théâtre classique. Elle n'adhérait pas au sujet des pièces et la décoration ne nécessitait pas sa présence pour des raisons autres que symboliques, uniquement pour son caractère divertissant particulier et pour son aspect décoratif. Les règles du théâtre classique d'ailleurs, limitaient éventuellement l'usage des scènes en pleine mer. Sur les pages suivantes nous allons parcourir la progression de la thématique de l'eau sur la scène théâtrale du XVIII^{e} siècle.

1. L'EAU DANS LES PIÈCES DU XVIII^{E} SIÈCLE

Tout au début du siècle une situation indécise règne aux milieux théâtraux. La troupe italienne, auparavant chassé du pays par Louis XIV, conduit par la peur de la concurrence des comédiens français, sera rappelée en 1716. Parallèlement, on est témoin de l'ère grandissante des théâtres. La construction des salles, non seulement à Paris, mais aussi en province[228], incite les auteurs à la production. La vie théâtrale est mouvementée, la coopération des artistes et des auteurs fait fleurir ce genre.

Malgré la situation du théâtre au siècle des Lumières, que Pierre Frantz décrit comme « une époque paradoxale[229] » d'âge d'or et de crise, la production théâtrale du siècle, comme en témoigne l'inventaire de *La Bibliographical List* de Brenner[230], était bien fertile. Cette liste mentionne presque douze mille mentions dont à peu près les deux tiers ont été jouées, en France, dans des théâtres professionnels. Ces chiffres comprennent les représentations des théâtres forains, des pièces de la Comédie-Italienne, de la Comédie Française et de L'Opéra. Leur typologie est mixte ; on y trouve des farces, des comédies, des comédie-ballets, des pantomimes, aussi bien que des tragédies et des pièces du genre sérieux naissant. Le mélodrame – à cause des cadres temporels – ne fait pas partie de la liste de Brenner, mais enrichira le sujet de notre présent travail.

[228] A Bordeaux, à Lyon p.ex.

[229] P. Frantz,- M. Sajous d'Oria, « Théâtre et scénographie » in *Dictionnaire Européenne des Lumières*, (dir. Michel Delon), Paris, PUF, 1997, p. 1036-146,

[230] La liste est mentionnée dans *Le théâtre en France, (éd. Jacqueline de Jomarròn), Tome I., du Moyen Age à 1789,* Paris. Armand Colin, 1988. L'ouvrage se réfère à un catalogue de Brenner, qui répertorie près de 11 500 pièces, qui datent d'entre 1700 et 1789.

Évidemment, dans le théâtre du XVIII[e] siècle l'importance du texte est primordiale par rapport aux autres paramètres, même à celui du spectacle. Au cours des analyses nous avons regroupé les occurrences aquatiques selon trois types de provenances ; soit elles sont retrouvables directement dans le corps du texte, soit elles se figurent dans les didascalies ou elles peuvent également se présenter sur la scène ; les trois sources peuvent se combiner.

MÉTHODE DE RECHERCHE

Lire la totalité des pièces de cette période pour y retrouver les représentations de « l'eau scénique » serait une tâche envoûtante mais difficilement réalisable dans le cadre de ce présent travail. Nous devions ainsi construire une autre méthode pour accomplir notre projet.

Les mentions de l'eau dans les pièces de cette époque sont retrouvables en utilisant des techniques différentes ; une piste possible serait l'analyse des titres des pièces en utilisant des mots-clés définis au préalable, ce qui suppose que le motif de l'eau – s'il est déjà mentionné dans le titre – occupe une place dans la pièce. Cette méthode ne garantit pas le rôle particulier de l'élément aquatique dans la pièce, à part de sa mention. Une autre solution serait de se concentrer sur la présence de l'eau sur la scène elle-même, qui peut pareillement cacher un piège ; c'est tout à fait possible qu'elle ne soit pas incluse dans l'énoncé théâtral, ne parlant évidemment pas du titre. La recherche de ce type d'eau était ainsi la plus compliquée. En troisième lieu, on ne doit pas exclure la possibilité que le chercheur se rappelle arbitrairement de la présence directe ou indirecte de l'eau comme motif dans des pièces rencontrées lors de ses lectures précédentes. Nous avons décidé de suivre les trois stratégies à la fois, enfin, pour garantir le plus grand nombre possible d'occurrences.

Au cours des trois méthodes, on pouvait se fier à des outils de recherche très efficaces ; tout d'abord, pour l'analyse des titres la base de données « CÉSAR » était une ressource indispensable[231]. Les différents dictionnaires des spectacles de l'époque, comme celui des frères Parfaict[232] et de Maupoint se montraient également être des sources primordiales. Pourtant il existe malheureusement peu de références détaillées des représentations théâtrales de l'époque. *Le Mercure de France* disposait également d'une rubrique – soutenue par Fuzelier

[231] C'est une mine de données sur la production théâtrale du XVIII[e] siècle, issue de la collaboration de trois chercheurs du domaine théâtral; - Jeffrey Ravel de MIT, feu Barry Russell d'Oxford Brookes University, et feu David Trott de l'Université de Toronto - accessible en ligne sur; http://cesar.org.uk On doit beaucoup à l'équipe dans le progrès du présent travail pour avoir construit ce site avec beaucoup de soin et pour avoir établi une base de données hors pair, reposant sur plus de 15 milles entrées.

[232] Parfaict, Cl. et Fr., *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Rozet, Paris, 1767

dès sa création – intitulé *Spectacles*, où les critiques des pièces récemment jouées étaient régulièrement publiées. On y trouve facilement la trace d'un spectacle donné, mais ces descriptions « critiques » focalisent sur d'autres caractéristiques des pièces, il s'agit de peu des décors, beaucoup moins que de costumes qui disposent d'ailleurs d'une riche documentation picturale. La troisième mine d'occurrences était le domaine de la scénographie, qui répertorie des machines différentes, liées à l'eau, à travers des descriptions souvent enrichies d'illustrations. Nous avons également consulté des sources graphiques indépendantes – des dessins, des gravures, des estampes qui illustrent l'eau sur scène.

Pierre Peyronnet s'occupe aussi de la question que la critique de théâtre de l'époque est un genre qui produit surtout des textes contenant les résumés et les coordonnées des pièces représentées, on trouve très peu d'indications sur le spectacle lui-même, ou sur les circonstances de sa réalisation. Même *Le Mercure de France*, mentionné en haut, qui était très populaire à l'époque, essaie de ne mécontenter personne parmi ses lecteurs, ainsi l'objectivité et les faits concrets de ces descriptions sont discutés. D'après Peyronnet, les parodies des pièces s'imposent également comme outil critique. Répandues surtout aux foires et au théâtre Italien, ils sont définis comme le « théâtre qui contrefait le théâtre [233]».

Paradoxalement on peut trouver plus de sources dans le domaine de la scénographie datant du XIX[e] siècle, qui font souvent mention des coutumes du siècle précédent en comparaison, donc elles peuvent s'offrir comme des sources fructueuses à ces analyses.

▪ *L'EAU DANS LES DIDASCALIES*

Offrant une piste de documentation très informative sur les caractéristiques non-verbales des représentations, les didascalies des pièces analysées promettent une source complémentaire des mentions aquatiques à celle du texte de l'énoncé[234]. Aussitôt, on peut retrouver des exemples où les indications de l'auteur concernant la mise en scène de la pièce sont la source unique du motif de l'eau dans la pièce. La naissance de la scénographie implique le développement de ces textes qui seront de plus en plus détaillés vers la fin du siècle. Nous avons déjà mentionné que l'âge classique n'accordait pas d'attention majeure à d'autres facteurs scéniques que la diction ; ainsi ces textes techniques étaient en contradiction avec les

[233] Peyronnet, Pierre, *La mise en scène au XVIII[e] siècle*, Nizet, Paris, 1974 p. 21.
[234] Ces précisions qui atténuent les détails absents du cadre du texte sont destinées – en fonction du type de la pièce – soit aux lecteurs, soit aux acteurs ou parfois même au décorateur de la pièce.

circonstances pompeuses de la représentation à la cour. Comme Molière écrit au début du *Misanthrope* : « le théâtre est une chambre, il faut six chaises, trois lustres. ». Il faut remarquer que l'importance des facteurs extérieurs à la création du texte n'était pas négligeable, sauf qu'ils ne s'intégraient pas à l'ensemble textuel de la pièce.

Peyronnet rappelle le cas de Voltaire, quand Fontenelle exprime sa surprise à propos de ses notes liées à l'énoncé ; « Voltaire est un auteur bien singulier : il écrit des pièces à mesure qu'on les joue.[235] » Le fait qu'en majorité le jeu des acteurs était improvisé, ne suivait pas un scénario fixe, explique ses mots.

Les didascalies renseignent ainsi sur des facteurs prescrits par l'auteur pour la composition de la scène. Lors de la lecture des œuvres théâtrales analysées dans ce travail, nous avons constaté que le motif de l'eau occupait systématiquement une place considérable dans ces textes complémentaires. Quelques-unes parmi les didascalies du corpus enrichissent l'aperçu global de la pièce, d'autres n'en donnent que de courtes remarques, encore d'autres sont la source unique de l'eau dans la pièce. La liste de ces didascalies se trouve dans le tableau N°6, dont nous étudierons les mentions les plus intéressantes.

Pour avoir une impression objective sur les didascalies des pièces il faut les distinguer selon leur provenance. Par exemple, les pièces destinées à la représentation foraine nécessitaient des précisions bien différentes de celles qui étaient conçues pour une salle de théâtre bien équipée.

On peut toutefois remarquer que les pièces foraines favorisaient les références aquatiques, dont le sujet du « naufrage heureux » était parmi les plus populaires. Ces pièces en même temps, – nous supposons que dû aux conditions nécessaires limitées – suivent une structure ressemblante dont l'énoncé commence par l'interjection du protagoniste qui se souvient d'un naufrage survécu. Les didascalies alors situent la pièce, le plus fréquemment dans un port comme dans l'*Île des Amazones* de Le Sage;

> *« La scène est sur le port de l'île des Amazones. Le théâtre représente un port de mer et une ville dans l'éloignement...* [236]*»*

ou sur le rivage d'une pièce de terre inconnue comme chez Marivaux dans *l'Île des Esclaves* ;

[235] Cité par Peyronnet, *Ibid.,* Est-ce en relation avec la citation connue de Fontenelle sur Voltaire dans son Dictionnaire Dramatique; « Voltaire est un homme bien singulier; il compose ses pièces pendant ses représentations » à propos de la lecture en public d'*Oreste*, qui était modifiée par l'auteur pour sa seconde lecture.

[236] Lesage et d'Orneval, 1718, *L'Île des Amazones*, dans *Le Théâtre de la foire de l'Opéra-Comique*, t. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 344.

« Le théâtre représente des mers et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons[237]*»*

Ces deux extraits illustrent la position de l'eau sur la scène, divisée parmi une partie immobile, fixe telle qu'est le port, le rocher et l'étendue de l'eau vaste, infinie – majestueuse et effrayante en même temps, renvoyant aux horreurs déjà passées. Le style de ces didascalies est en majorité technique, sans ornement, et se limite à la transmission des informations nécessaires.

C'est intéressant de les comparer avec celles de *L'esclavage des noirs ou L'heureux naufrage* d'Olympe de Gouges, provenant du quatrième quart du siècle, de 1789. La situation d'origine de l'ouverture de la scène est la même, mais les didascalies abondent en détails, donnent des précisions même sur les plantes exotiques de la scène ;

« Le théâtre représente le rivage d'une île déserte, bordée et environnée de rochers escarpés, à travers lesquels on aperçoit la pleine mer dans le lointain. Sur l'un des côtés en avant est l'ouverture d'une cabane entourée d'arbres fruitiers du climat ; l'autre côté est rempli par l'entrée d'une forêt qui paraît impénétrable. Au moment où le rideau se lève, une tempête agite les flots : on voit un navire qui vient de briser sur la côte. Les vents s'apaisent et la mer se calme peu à peu[238] *»*

En même temps, la position marginale de l'eau est le point commun des deux extraits sauf que chez Olympe de Gouges, la mer, même si elle se situe dans le lointain, est illustrée en plein mouvement.

Dans *Les Terres Australes,* Le Grand utilise une technique différente, la scène s'ouvre toute de suite sur la mer au premier plan ; « *Le théâtre représente la mer. Il s'élève une tempête ».* La pièce est également novatrice au niveau de la relation des protagonistes à l'eau marine ; *« On voit Trivelin qui passe la mer à la nage et qui en sort. Il reste quelque temps étendu sur le théâtre.*[239] *»*

Le motif de l'eau en tempête trouve déjà ses prémices dans les didascalies de la scène horrible, emblématique d'*Idoménée* :

« Le théâtre représente les bords de la Mer agitée par une tempête affreuse ; tout le fond est rempli de vaisseaux brisés, qui font naufrage. La nuit est répandue partout. On entend le bruit du Tonnerre et de temps en temps des éclairs partent en l'air.[240] *»*

---

[237] Marivaux, *L'Ile des esclaves, comédie en un acte, représentée pour la première fois par les Comédiens italiens du Roy, le lundi 5. mars* 1725. Chez Pissot, Delorme, Flahaut, Paris, 1725.

[238] De Gouges, Olympe, *L'esclavage des noirs ou L'heureux naufrage*, Vve Duchesne, veuve Bailly et les marchands de nouveautés, Paris, 1792.

[239] Fuzelier, *Les Terres Australes*, texte édité dans «Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand (1718–1721) » mémoire de maitrise de Loïc Chahine, préparé en 2010.

[240]Danchet – Campra, *Idoménée*, Tragédie représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, Chez Christophe Ballard, Paris, 1712.

Plus tard, le motif de l'océan réapparaît quand Idoménée veut faire embarquer son fils ;

« On entend un bruit épouvantable, la Mer se soulève, et les vents forment un Tempête. »

La pièce fait entrer les divinités et les monstres dans la mer et d'en sortir à leur tour, ainsi l'eau n'est pas une substance isolée, particulière, solitaire, loin des personnages, mais un élément en relation directe avec les acteurs.

Malgré ce à quoi on pouvait s'attendre, dans *Le Naufrage du Port-à-l'Anglais* Jacques Autreau ne s'occupait pas de l'eau dans les didascalies, on n'en trouve aucune mention. Pièce brillante dans l'usage multiple de la notion de l'eau, *Les Amours Aquatiques* de Le Grand enrichit la liste des exceptions. Excellant au niveau du langage aquatique, elle ne donne pas, elle non plus, d'indication concernant le lieu de l'action[241].

En continuant la recherche de l'eau effrayante, on constate que les didascalies sont de longueur limitée dans *Paulin et Virginie* de Du Breuil, où malgré que la scène de la tombée de Virginie dans l'eau soit très mouvementée, les précisions de l'auteur en rapport avec le volume d'eau, – élément incontournable de la scène – ne sont que quelques mots de longueur ; *« Paulin prêt à se jeter à la mer »* et *« le théâtre change et représente la mer »* et aussi *« les soldats tombent dans la mer [242]»* .

Lemercier suit une voie identique dans *Christophe Colomb* : l'eau n'y figure même pas directement ; *« Le théâtre représente l'intérieur d'un vaisseau[243] ».* Par contre, les sources contemporaines mentionnent que la scène entière était occupée par un navire complet, un fait quand même inhabituel à l'époque.

Dans *Le Naufrage héroïque du Vaisseau Le Vengeur*, dont l'intrigue se passe en majorité sur la mer, les indications scéniques donnent plus de mentions relatives à la présence de la substance aquatique ; *« le théâtre représente une partie du port, où l'on découvre la pleine mer, et sur les côtés, dans l'éloignement, deux grandes tours sur lesquelles on voit flotter le pavillon national.[244] »* puis *« on entend de loin plusieurs coups de canons, ensuite on*

[241] La scène se passe … mention laissée incomplète dans le manuscrit comme on peut le lire dans le travail de maîtrise *Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand (1718–1721)* de Loïc Chahine, préparé en 2010. Il suppose d'ailleurs que l'entourage de la scène était un paysage arcadien.

[242] Dubreuil – Le Sueur, *Paulin et Virginie, Opéra en trois actes*, chez Huet et Denné&Charron, Paris, 1790.

[243] Lemercier, Népomucène, Louis, *Christophe Colomb, comédie historique en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Odéon, le 7 mars 1809*. dans *Suite du Répertoire du théâtre français, par M. Lepeintre,* T. XI., Vve Dabo, Paris, 1822. Acte III. Scène I.

[244] Moline – Pagès, *Le Naufrage héroïque du vaisseau "le Vengeur", opéra en 3 actes*, par les citoyens Moline et Pagès, musique du citoyen Duboulay, représenté à Paris, au théâtre de l'Égalité, ci-devant le Théâtre-français, chez Hugand et Célère, Paris, 1794.

voit paraître les deux vaisseaux. » et enfin *« le vaisseau s'engloutit.* ». Le lexique lié à l'eau témoigne de l'importance accordée à la transposition soucieuse de ce sujet patriotique, de la lutte des soldats contre l'étendue marine et les troupes Anglaises. Reproduire précisément l'effet effrayant de la scène était un objectif primordial déjà dans les didascalies, pour que l'héroïsme des soldats français brille, même au-dessous des flots.

Plus tard, chez Pixerécourt les eaux en mouvement retournent d'une part à la tradition décorative qui met l'eau dans le fond, mais en même temps nous pouvons remarquer le rapprochement de l'homme envers l'eau ; les personnages montent sans cesse en barque sur le fleuve. Le paysage pittoresque de la pièce, orné de petits détails aquatiques adhère à l'iconographie romantique. L'eau y est décrite comme un élément nécessaire omniprésent de la scène, comme une actrice d'un rôle secondaire se retirant à l'arrière-plan. Les rivières, les cascades, les fleuves ou les torrents utilisés sont sans exception des eaux en mouvement perpétuel.

> *« Le théâtre représente un site agreste sur les bords d'une rivière qui coule dans le fond.*
>
> *Alphonse lui indique la place où il doit mettre les guirlandes, l'embrasse, monte dans sa barque et s'éloigne en remontant le fleuve. […] on voit Alphonse, son vieux père et tous ceux qui l'accompagnent descendre le fleuve dans des barques élégamment ornées. [...]*
>
> *Tous remontent dans leurs barques, et ce joyeux cortège s'éloigne. Rosa et Prosper sont sur le bord du fleuve, et ne semblent occupés que des objets de leur tendresse.*
>
> *Le théâtre représente un lieu sauvage et pittoresque. Dans le fond s'élève un pont de bois entre deux montagnes, du haut desquelles se précipite un torrent écumeux en formant plusieurs cascades. [...] L'hermite leur témoigne sa reconnaissance, tous prennent congé de lui, et s'éloignent en suivant le cours du torrent »*

Il est à remarquer que les verbes marquant le mouvement surabondent dans ces textes. Les protagonistes utilisent le fleuve pendant les premiers actes comme un moyen de déplacement, leur montée et descente en barques fait animer la scène.

Les eaux sont répertoriées uniquement dans les didascalies, leur présence est sans doute si naturelle sur la scène qu'elle ne mérite pas d'attention particulière dans l'énoncé. C'est en parallèle avec la constatation de Decugis qui parle, elle aussi, du retour au naturel au niveau des caractéristiques non-verbales des pièces[245].

[245] Decugis, Nicole – Reymond, Suzanne, *Le décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925*, Compagnie Française des Arts Graphiques, Paris, 1953, p. 103.

▪ *L'EAU DANS L'ÉNONCÉ*

Dévoiler le motif de l'eau sur scène, en position détachée du texte n'est pas une tâche évidente, même sa découverte pose parfois des difficultés, traitées déjà plus haut. En ce qui concerne sa présence, elle peut être majoritairement justifiée par deux raisons ; soit elle n'a qu'un rôle décoratif, voire divertissant, résidant dans son caractère brillant, soit elle exprime l'incarnation de l'eau décrite déjà dans l'histoire sur la scène.

La pratique des recherches témoigne du fait qu'au XVIII[e] siècle, si l'on rencontre du liquide dans une pièce c'est très probablement sous forme de boisson, de vin ou d'eau-de-vie surtout[246]. Par l'expansion des sentiments liés au *sublime* de la seconde moitié du siècle, les épisodes qui font peur seront répandues dans l'esthétique artistique aussi bien que dans l'esthétique littéraire également. Le pouvoir incontrôlable de l'eau naturelle en est un sujet évident de plus en plus remarquable des pièces qui naissent vers la fin du siècle. D'une part, les scènes de naufrage – non pas les naufrages heureuses existant déjà vers le début du siècle, mais des naufrages tragiques – seront de plus en plus fréquentes, en même temps elles évitent les descriptions détaillées des horreurs. Lorsqu'on trouve l'eau dans une position centrale de la scène, c'est plutôt du au caractère pictural du théâtre, qui exploite l'effet décoratif des eaux peintes.

Pierre Peyronnet affirme que le « sentiment » est le synonyme du dix-huitième siècle, et parcourt à quel point il est caractérisé par le règne des larmes dans le théâtre. Afin de ne prendre en considération que les eaux naturelles, cette sorte de liquide reste omise de notre travail[247], mais nous soutenons l'idée de l'importance des larmes, qui sont « le garant du succès [248]» sur la scène aussi.

L'eau et la terreur sentimentale sont des concepts qui vont traditionnellement ensemble au XVIII[e] siècle. István Cseppentő lie l'apparition de ces motifs horribles à l'expansion du sentiment du sublime – par laquelle le genre théâtral retourne à son stade du début du siècle [249] – dans le mélodrame de la fin du siècle[250.] A part le désir de faire peur aux spectateurs, l'eau était apte à représenter la force des pouvoirs divins, régnant sur les eaux. L'eau en tant que

[246] Autrand, Michel, *op.cit.*
[247] Pourtant nous allons traiter les larmes dans la prose, à l'occasion des images romantiques où elles fusionnent avec l'eau naturelle.
[248] Expression de Pierre Peyronnet, *op.cit.,* p. 26.
[249] *Ibid.,* p. 420.
[250] Cseppentő, István, « A 18. századi dráma », In *A francia irodalom története*, (szerk. Maár Judit), Eötvös Kiadó, Budapest, 2011. p. 399.

symbole servait à transmettre la volonté divine et n'était pas prise en considération comme une substance naturelle indépendante ; cette qualité de l'eau sera interprétée dans les pièces naissantes vers le quatrième quart du siècle. A la vue des tableaux récapitulatifs[251] l'inégalité de la répartition des motifs de l'eau saute tout de suite aux yeux. Les pièces qui présentent des mentions liées à l'eau datent des deux extrémités du siècle, soit du premier ou du quatrième quart en majorité.

Prenant compte de la thématique des pièces analysées on peut les regrouper en deux ensembles majeures ; soit elles adhèrent à la tradition d'un théâtre caractérisé par une histoire marine simple, facilement compréhensible, avec des personnages traditionnels, joué aux foires ou à la Comédie-Italienne ; soit elles s'associent aux thématiques caractéristiques romantiques ; telles que les voyages exotiques marins et les catastrophes liées à ces voyages.

Les mentions aquatiques sont répartissables autour deux motifs symboliques dans le théâtre du siècle ; celui du naufrage et des eaux miraculeuses. On peut découvrir que les pièces ayant un titre contenant le mot « naufrage » sont plus fréquentes dans la deuxième moitié du siècle, tandis que les titres « neutres » comme « les eaux de.. » sont plus fréquents vers le début du siècle.

Nous nous rappelons que le sujet du naufrage était déjà répandu dans la production théâtrale beaucoup plus tôt, dans le premier quart du siècle, mais il faut préciser que les deux ne sont pas identiques. La différence majeure des deux types réside justement dans la présence d'une eau effrayante sur scène. Les pièces du début du siècle ne font que raconter les naufrages, celles de la fin du siècle, au contraire, les représentent sur la scène. L'eau de ce point de vue est un élément secondaire dans ce sujet, essentiellement affecté par la règle de la bienséance.

A. LE NAUFRAGE

On aurait tort de prétendre que l'eau en elle-même avait inspiré beaucoup de belles images ou d'allégories dans le théâtre du XVIII^{e} siècle. C'est pourquoi nous étions surpris de voir à quel point le motif du « naufrage » y était répandu, fournissant de sujets à des pièces bien multicolores. Avant tout, le théâtre de la foire répertorie un grand nombre de pièces liées au motif d'un naufrage subi au cours de la pièce, ou antérieurement. La philosophie optimiste

[251] Tableaux Théâtre – N°6-8. dans l'annexe

« d'un mal naît un plus grand bien » domine ces pièces, dont la structure même est construite suivant cette idée ; l'action du naufrage est décalée dans le temps, elle est le plus souvent racontée par l'un des personnages rescapés. Nous supposons que l'antériorité de l'action est aussi en rapport avec la difficulté de la représentation d'un entourage marin aux foires avec un navire entier sur scène. Les auteurs évitent ces problèmes en intégrant le motif du naufrage dans les péripéties des pièces.

LE « NAUFRAGE » DANS LES TITRES

La recherche dans l'inventaire CÉSAR apporte 34 mentions pour le mot NAUFRAGE[252]. Elles sont répartissables en différents types de théâtre, cependant le sujet du naufrage est le plus répandu dans le théâtre de la foire. Proportionnellement, ces pièces ne présentent qu'un pourcentage minuscule par rapport à la totalité des œuvres théâtrales (elles n'atteignent que le 1% des 12000 titres). On remarque également qu'en majorité les titres sont des comédies, des comédies-ballets, donc du genre léger, étant en opposition avec la thématique du naufrage, du registre malheureux, terrible. La construction des titres justifie cette direction, car elle est très fréquemment complétée par un adjectif de sens positif, tel que « heureux », qui est utilisé dans 15 titres.

Les constructions les plus populaires sont ; « L'heureux naufrage » (15) et « Le Naufrage de X » (5) X est le plus fréquemment Arlequin, l'un des personnages principaux de la Comédie Italienne et foraine, qu'on trouve fréquemment en relation avec l'eau, mais aussi bien d'autres rôles populaires de la Comédie-Italienne, tels que Crispin, Pierrot ou Pantalon.

Le choix de genres donne un autre témoignage ; il s'agit de comédies, même quand on touche au genre de la tragédie, le titre est changé en « Heureux naufrage [253]». La règle des trois unités détermine que les horreurs d'un naufrage sont rarement représentées sur la scène.

▪ *LE SUJET DU « NAUFRAGE HEUREUX »*

Comme on l'a mentionné plus haut, le naufrage heureux est un événement antérieur à l'action de la pièce, le spectateur n'assiste pas au déroulement de la catastrophe marine. Très

[252] Voir le tableau récapitulatif N°8 sur les titres contenant une mention liée à l'eau.
[253] L'exemple de *Zamor et Mirza, ou l'heureux naufrage*

souvent, la scène s'ouvre dans une position ultérieure à ces événements et l'histoire rétrospective se joue ainsi à un endroit bien différent de celui de la vie urbaine, quotidienne.

Ces pièces sont en majorité construites suivant le même schéma ; les protagonistes se retrouvent en un entourage où l'un d'entre eux se souvient de leurs péripéties et il explique comment sont-ils arrivés là. L'action du naufrage compose le thème central de ces événements, elle est racontée de façons multiples, allant de simple mention jusqu'au passage monologué (p.ex. Arlequin dans *Le Naufrage au Port à l'Anglais*). Ensuite, les survivants commencent à découvrir le paysage où ils se trouvent – très souvent [sur] une île –, font connaissance avec les habitants aborigènes et se préparent à leur retour.

L'exemple du *Naufrage au Port à l'Anglais* de Jacques Autreau est également caractéristique pour d'autres raisons ; étant la première pièce rédigée entièrement en français, elle marque, par sa représentation à la Comédie-Italienne en 1718, une étape décisive dans le développement du théâtre en France. Autreau insère une interjection sur ceci dans le prologue ; « SILVIA – Nous allons parler français, cela me fait trembler.[254] ». Le processus qui est marqué par la création de cette pièce – bien que jouée en français et en italien – est le résultat des exigences du public. « Les auteurs du XVIII[e] siècle, quand ils ont écrit pour la troupe de Riccoboni, se sont laissé guider par le goût du public, souverain.[255] » lit-on chez Chanine. Dans ce cas, comme les gens parlaient et comprenaient de moins en moins l'italien, ce changement était inévitable.

La position de l'eau dans ce type de pièce à naufrage est en général secondaire, même dans les passages méticuleux sur les péripéties, comme celui d'Arlequin ;

> « ARLEQUIN, *seul* – Oh, quelle tempête ! Quel ravage ! Quelle désolation ! Le tonnerre était si épouvantable que le soleil s'est caché de peur, et la pluie si horrible que la rivière de Seine en est encore toute trempée. Le ciel ressemblait à un jeu de paume. Le cache d'eau, étonné du bruit, aveuglé par l'obscurité, s'est brisé omoplate contre un autre bateau aussi étourdi que lui, et tous deux se seraient noyés si le vent charitable ne les avait poussés à terre de toute sa force. Le pauvre Arlequin serait mort en pleine eau, lui qui dans son vin n'en peut pas seulement souffrir une goutte. Mais béni soit l'orage qui nous a fait échouer près d'un bon cabaret, où la cave est bien garnie, la cuisine encore mieux ; il vaut mieux se noyer ici.[256] »

Cependant on découvre dans ce passage la coexistence de deux sortes d'eaux dans un même motif. D'une manière délicate l'eau potable contenue dans le cache d'eau – liée à l'existence humaine – sera mêlée à l'eau du fleuve, et ainsi anéantie, car ce dernier correspond à la source des horreurs. Cette image symbolique traduit fidèlement les sentiments de l'homme simple

[254] Autreau, Jacques, *Le Naufrage du port à l'Anglais,* [*Le Port à l'Anglois, ou les Nouvelles Débarquées,]* chez Briasson, Paris, 1732. p.3. *Prologue,*
[255] Chanine, *op.cit.,* p. 389.
[256] *Ibid.,* Acte I. Scène 2.

envers l'eau naturelle; elle est un élément nécessaire à la navigation, une source possible de nourriture, mais en réalité un concept terrifiant par son imprévisibilité.

Le motif de l'eau retourne vers la fin de la pièce lors d'une une scène caricaturale où les protagonistes sont déguisés en nymphes, puis dans le divertissement elles chantent une chanson inspirée par les flots de la Seine :

> « TONTINE *(à Cecilia[257])* – Chantons un prologue impromptu à l'italienne, que nous nommerons Les Matelots du Port-à-l 'Anglais. Nous voilà sur les bords de la Seine ; vous en serez une nymphe et moi un autre.
>
> *Après l'ouverture, Tontine et Cecilia s'avancent chacune une rame à la main. Tontine commence par une parodie des premiers vers de Camille. Mais l'acteur qui fait Tontine, se défiant de sa voix, n'ose pas la chanter.*
>
> TONTINE, en nymphe de la Seine – Allons, madame, un petit Coulez.
> CECILIA – Coulez, coulez, mes flots, coulez jusqu'à Paris ;
> Murmurez en passant aux époques coquettes
> Les plaisirs innocents qu'on goûte en ces retraites ;
> N'en gazouillez rien aux maris.
> Coulez, coulez, mes flots, coulez jusqu'à Paris.
> *On danse, fin »*

Dans le drame en prose d'Olympe de Gouges, *L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage,* la thématique exotique de la pièce est surtout centrée autour de la situation des esclaves indiens, de la rencontre des cultures différentes, mais le motif du naufrage heureux occupe une place distinguée dans l'histoire. La pièce résume parfaitement la logique providentielle du „genre sérieux" en France: d'un mal doit sortir un plus grand bien. De fait, les pièces du XVIII[e] siècle connaissent généralement un dénouement heureux, en général proportionnée aux malheurs qu'ont d'abord traversé les personnages.[258]

La richesse de la description donne des renseignements sur l'illustration de la mer dès les didascalies. Représentée d'abord dans le lointain, elle devient soudain tempétueuse et l'action du naufrage se passe déjà directement devant les yeux du public. C'est une solution novatrice par rapport à la tradition des naufrages heureux scéniques, qui n'étaient jusqu'alors que suggérés ;

> *« Le théâtre représente le rivage d'une île déserte, bordée et environnée de rochers escarpés, à travers lesquels on aperçoit la pleine mer dans le lointain. Sur l'un des côtés en avant est l'ouverture d'une cabane entourée d'arbres fruitiers du climat ; l'autre côté est empli par l'entrée d'une forêt qui paraît*

[257] Elle était chantée par la célèbre chanteuse italienne, Cecilia Lombardini.
[258] Jacqueline Jomarròn, *op.cit.,* p. 388.

impénétrable. Au moment où le rideau se lève, une tempête agite les flots : on voit un navire qui vient de briser sur la cote. Les vents s'apaisent et la mer se calme peu à peu[259] »

Le motif du naufrage au premier plan a l'objectif de terrifier le public. Soudain apparaît un être humain qui essaye de nager dans la mer :

« ZAMOR – Je vais faire un tour au bas de la cote pour y rassembler les débris de ce naufrage. Mais que vois-je ! Une femme qui lutte contre les flots ![260] »

La pièce est touchée par la sentimentalité que transmet bien la phrase emblématique, poétique – prononcée par la jeune Sophie sauvée des flots par l'indien Zamor – qui paraît aujourd'hui un peu démesurée ;

« SOPHIE, *d'une voix expirante* – Qui que vous soyiez, laissez-moi. Votre pitié m'est plus cruelle que les flots. J'ai perdu ce que j'avais de plus cher. La vie m'est odieuse. O Valère ! O mon époux ! Qu'est tu devenu ?[261] »

Les Terres Australes de Fuzelier présente un motif traditionnel où Arlequin raconte les péripéties de sa libération inhabituelle et de laquelle naît le moment le plus amusant de la pièce. Son arrivée dans une huître, qui était également reproduite sur la scène, est un moment théâtral remarquable, peu conventionnel. Arlequin, fidèle au schéma des naufrages heureux, raconte une histoire inventée, ridicule, une parodie inspirant de l'image biblique de Jonas dans la baleine ;

« *Les précédents, Arlequin, dans une coquille (ils retrouvent l'huître et l'examinent, retrouvent Arlequin)*

ARLEQUIN – Puisque vous m'assurez qu'il n'y a rien à craindre pour moi, je vais vous contenter. Je m'étais embarqué avec un de mes camarades sur un vaisseau chargé d'huile et de farine pour aller trouver notre maître qui avait amené avec lui sa maîtresse. Il survint une si grosse tempête que les mariniers commencèrent à crier « Taïaut, taïaut! Sauve qui peut ! Sauve qui peut ! ». Pour rendre le vaisseau plus léger, ils enfoncèrent les tonneaux d'huile et jetèrent l'huile et la farine dans la mer. Sur ces entrefaites, une vague porta notre vaisseau contre un rocher, ce rocher fit du feu qui alluma l'huile qui commença à frire tout le poisson qui était déjà enfariné, et il se fit une friture excellente de poisson. Moi qui m'étais sauvé sur le rocher et qui avais par bonheur un citron dans ma poche, je le coupai en deux, je pressai cette moitié sur le poisson et je me mis à manger avec un appétit charmant. Pendant que je faisais bonne chère, cette grosse huître passa par-là, et comme elle s'aperçut que je mangeais un de ses neveux, pour se venger, elle me prit et m'avala comme une pillule. Mais, hélas, je ne vois point mon camarade Trivelin. Le pauvre diable aura plus bu que de raison.[262] »

Ensuite on est témoin d'une scène de nage où l'eau forme une union avec le corps humaine sur la scène :

« On voit Trivelin qui passe la mer à la nage et qui en sort. Il reste quelque temps étendu sur le théâtre.[263] »

---

[259] De Gouges, *L'esclavage des noirs ou l'heureux naufrage, Drame en trois actes, en prose*, Chez la Vve Duchesne, La Vve Bailly, Paris, 1792.
[260] *Ibid.,* Acte I. Scène 1.
[261] *Ibid.,* Acte I., Scène V.
[262] Fuzelier, *Les Terres Australes*, Acte I., Scène 2.
[263] *Ibid.*

Le même motif de natation est présent dans les comédies foraines des deux grands auteurs de théâtre de la première moitié du siècle, dans *L'île des Esclaves* de Marivaux et *L'île des Amazones* de Le Sage.

Marivaux peint avec délicatesse les événements du naufrage à travers l'énoncé d'Iphicrate :

> *« Le théâtre représente des mers et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons.*
>
> IPHICRATE – Que deviendrons-nous dans cette île ? […] nous sommes seuls échappés du naufrage, tous nos camarades ont péri et j'envie maintenant leur sort.
>
> ARLEQUIN – Hélas, ils se sont noyés dans la mer et nous avons la même commodité.
>
> IPHICRATE – Dis-moi, quand notre vaisseau s'est brisé contre le rocher, quelques-uns des nôtres ont eu le temps de se jeter dans la chalouppe, il est vrai que les vagues l'ont enveloppée, mais je ne sais ce qu'elle est devenue, mais peut-être auront-ils eu le bonheur d'aborder en quelqu'endroit de l'île, et je suis d'avis que nous les cherchions.[264] »

Dans l'opéra-comique de Le Sage on ne trouve qu'une allusion aux événements passés sur la mer, l'intrigue se concentre sur l'utopie de l'île habitée par des femmes ayant un appétit sexuel démesuré :

> *« La scène est sur le port de l'île des Amazones. Le Théâtre représente un port de mer et une ville dans l'éloignement...*
>
> ARLEQUIN – Comment, tu ris ! La peste te crève, toi qui es cause de notre malheur. Quand tu vins me proposer le voyage des Indes, je devais bien te laisser partir tout seul.[265] »

▪ *LES NAUFRAGES QUI FINISSENT MAL*

Bien que moins fréquente, le naufrage, dans son sens traditionnel, existe également dans le théâtre du siècle. Les scènes les plus affreuses sont liées à des tragédies de sujet classique, parmi lesquelles émerge l'histoire d'*Idoménée.* La pièce était tellement populaire à l'époque, que dès sa parution en 1705[266] du plume de Crébillon Père, elle existait sous plusieurs reprises, telles que la tragédie lyrique de Danchet, par la musique de Campra en 1712, et la version de tragédie en vers d'Antoine-Marin Lemierre en 1762. On tient compte de la tragédie en vers de Baculard d'Arnaud de 1769 et des versions anonymes – parmi lesquelles la plus ancienne est celui du Collège des Jésuites de Rouen, représentée en 1690 – ou non

[264] Marivaux, *L'Ile des Esclaves*, Acte I., Scène 1.
[265] Le Sage, *L'Ile des Amazones*, Acte I. Scène 1.
[266] Tragédie en vers, en cinq actes

datées également. Nous allons utiliser les citations de la version Danchet-Campra, pour illustrer le motif du naufrage effrayant, qui finit mal.

Les divinités aquatiques prononcent des expressions poétiques qui se rapportent à la mer, comme « la liquide plaine », proclamée par Vénus. Traditionnellement la force de l'eau, mise entre les mains des dieux est respectée par les protagonistes. Ces protagonistes craignent l'eau, les vagues féroces, mais savent bien qu'elles sont la manifestation de la force divine. « Peut-être Idoménée a péri sous les eaux » cette supposition nourrit les péripéties de la tragédie, ensuite on découvre que :

> « IDAMANTE – Minerve qui prend soin du bonheur de la Grèce,
> A dérobé mon Père à la fureur des eaux, [267]»

Ainsi suit l'horrible scène de tempête, où l'auteur fait supplier même le chœur des naufragés, étant en pleine lutte pour la survie. On assiste à l'entrée et à la sortie de la mer de Neptune, responsable pour la tempête effrayante, qui réclame la vie du personnage principal en échange du calme qu'il rétablira sur la mer ;

> « NEPTUNE *à Idoménée*
> Ne crains plus les outrages
> Des flots et des vents ennemis;
> Mais, offre-moi sur ces rivages,
> L'hommage que tu m'as promis.[268] »

Cette scène est importante du point de vue de l'apparition de l'eau dans le théâtre, car, comme les didascalies en témoignent, elle représente exceptionnellement une étendue d'eau infinie, orageuse, effrayante, la substantivation du pouvoir divin :

> *« Le théâtre représente les bords de la Mer agitée par une tempête affreuse; tout le fond est rempli de vaisseaux brisés, qui font naufrage.[269]»*

Bien sûr, l'horreur ne s'arrête pas ici. La seconde scène de tempête, résultat de la désobéissance des Crétois est même pire :

> *« On entend un bruit épouvantable, la Mer se soulève, et les vents forment un Tempête.»*
>
> « PROTÉE *sortant de la mer*
> Je viens des vastes mers lui fermer les passages
> Roy perfide, d'un dieu redoute la fureur.
> Sortez, causez d'affreux ravages,
> Monstre, répandez la terreur
> Faites partout sur ces rivages,
> Régner l'épouvante et l'horreur.

[267] *Idoménée*, Prologue
[268] *Idoménée*, Acte II. Scène 2.
[269] *Ibid.*

Un Monstre sort de la Mer[270] »

Les mots rimés « terreur », « horreur », « fureur » ne laissent aucun doute sur ce qui va se passer sur la mer. Comme châtiment ultime, la phrase de la didascalie citée plus haut amplifie la menace par l'apparition d'un monstre marin sur la scène.

L'objectif de l'auteur était sans doute de faire peur aux spectateurs, et un tel arrangement, décrit d'une façon soucieuse concernant la représentation de la mer renforce cet effet. La position de l'eau, conduite par l'envie divine, est centrale dans ce type de naufrage. D'une façon exceptionnelle, elle est entièrement reproduite sur la scène. On découvre l'image impressionnante de l'homme sur la mer orageuse, c'est à dire le symbole la vie humaine menacée.[271]

Un autre exemple de la typologie relative au naufrage effrayant reproduit sur la scène théâtrale, est celui de Virginie dans *Paulin et Virginie*, une adaptation du roman de Bernardin de Saint-Pierre. Datant de la fin du siècle, l'histoire est bien compatible avec les sentiments romantiques, l'intérêt croissant pour les frissons sublimes. Bernardin de Saint Pierre a fait tout son possible dans le roman original pour atténuer ce moment tragique, et la version de théâtre veut garder ce pathétique.

Dans la version de l'opéra de Dubreuil, – succédant à celui de Favières, représenté trois ans plus tôt – les didascalies sont plus informatives du point de vue des événements liés à la mer, tandis que les interjections des personnages principaux apportent de même des occurrences aquatiques ;

« PAULIN, air
Du bord escarpé du rivage,
Je me lance au sein des flots ;
Et j'y prétends suivre à la nage
Mon bien, ma vie et mon repos.[272] »

On remarque aussi l'usage de l'expression « au sein des flots », traditionnellement poétique.

Grâce à des gravures contemporaines on connaît la richesse du décor, – qui suit fidèlement les précisions de l'auteur – p. ex. la multitude des plantes exotiques reproduites sur scène. On n'a pas de documentation sur le sujet du naufrage même, mais on s'attendrait à la même exigence dans le décor marin :

[270] *Idoménée,* Acte II. Scène 8.
[271] *Szimbólumtár, op.cit.*
[272] Dubreuil – Le Sueur, *Paulin et Virginie, Opéra en trois actes*, chez Huet et Denné&Charron, Paris, 1790. Acte III., Scène 6.

« Le théâtre change et représente la mer ; on voit l'extrémité de la poupe d'un vaisseau et un rocher qui domine sur la mer. […] Ici on voit les Soldats prêts à faire entrer Virginie dans le vaisseau et les indiens accourir pour les en à empêcher : dans le moment, où quelques-uns sortent sur la planche prêts à entraîner Virginie, la foudre tombe sur le Vaisseau, les Soldats tombent dans la mer, et Virginie est arrachée de leurs mains par les Indiens[273] *»*

L'eau, élément sublime fait ainsi apparition sur la scène, pour atténuer la gradation de l'effet effrayant. En réalité, c'étaient plutôt des effets de lumière et de son qui causaient des frissons, la scène n'étant pas tout à fait apte à reproduire le sentiment de l'eau infiniment vaste en son état orgueilleux. Le rapprochement de l'esthétique picturale et du genre dramatique, la représentation des scènes en tableaux peints a rendu possible la composition des images « vivantes », pareils au genre du canevas italien.

Le naufrage du *Vengeur*, en réalité, n'a pas eu de victimes, car les soldats Français étaient sauvés de l'eau par les Anglais. Par contre, la légende nourrie de sentiments patriotiques à la mode a fait une autre version, répandue à travers les œuvres littéraires de l'époque, où les matelots choisissent la mort héroïque au nom de la République.

Ne prenant compte que de la version légendaire de l'histoire, interprétée par l'opéra *Le Naufrage héroïque du vaisseau le Vengeur* de Moline et de Pagès, elle s'intègre dans la catégorie des naufrages malchanceux. Les scènes de bataille sont précédées par celles qui représentent la préparation de la flotte française partant du port de Brest, scandant des vers menaçantes pour se préparer au combat :

« Par les Américains je me vois outragée,
Mais je serai bientôt vengée.
Je jure par le Styx, qu'avant la fin du jour
Leur flotte sera submergée... »

« L'Anglais féroce et vain, parjure et sanguinaire,
Pirate sur les mers et tyran sur la terre.
[…]
Il ne nous reste plus qu'à délivrer les mers
De ces tyrans de l'univers.[274] »

Dans le reste du dénouement, la pièce se concentre plutôt sur les détails de la bataille marine, mais on peut relever des motifs intéressants du point de vue de l'eau. L'extrait le plus tragique est celui où les matelots français, lors leur lutte héroïque avec l'eau marine, acclament la République ;

« Non ! Vive la République !

[273] *Ibid.,* Scène 9.
[274] Moline – Pagès, *Le Naufrage héroïque du vaisseau "le Vengeur", opéra en 3 actes*, par les citoyens Moline et Pagès, musique du citoyen Duboulay, représenté à Paris, au théâtre de l'Égalité, ci-devant le Théâtre-français, chez Hugand et Célère, Paris, 1794. Acte II., Scène 1.

Avec les rois point de traité !
Ils s'embrassent en agitant leurs pavillions tricolores
Nous mourrons pour la République
Pour la Patrie et pour la Liberté !
Le vaisseau s'engloutit.[275] »

On remarque à titre égal les mots de clôture d'un salpêtrier, qui résume l'héroïsme français de la manière suivante ;

« Du Vengeur les héros sublimes
Pour le dévouement le plus beau
Des mers invoquant les abîmes
Ont tous péri dans leur vaisseau.[276] »

Mais comme c'était déjà précisé, l'eau n'est pas uniquement liée aux horreurs sur la scène, au contraire, on connaît des exemples où l'eau, cette fois sous sa forme courante, montre son côté merveilleux.

B. LES EAUX MIRACULEUSES

L'eau courante, surtout l'eau de la fontaine porte en soi le symbolisme de la vitalité, de la jouvence. Dans le théâtre du XVIII[e] siècle, la construction « les Eaux de ~ » cache toujours une pièce à sujet comique : comédie, parade, opéra-comique, vaudeville[277]. Pour illustrer la popularité de cet élément par un oxymore ; nous avons même trouvé un feu d'artifices, nommé « Eaux », représenté en 1744 au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. C'est dommage que le genre – pourtant très populaire à l'époque – ne dispose pas de documentation illustrée particulière, toutefois on sait bien qu'en réalité elles se composaient souvent– comme on le suppose à propos de ce spectacle concret – des jeux de jets d'eaux. Le merveilleux résidant dans le motif de l'eau se traduit également dans les didascalies de ces pièces. Nous y constatons la primauté des eaux en mouvement, – étant des symboles masculins –telles que les rivières, les sources, les fontaines qui se trouvent dans le champ lexical de la conte médiévale.

L'eau fait également apparition sur scène dans une interprétation magique. Cette eau vient souvent d'une fontaine d'une forêt enchantée, et sera utilisée comme une potion magique. Nous pouvons remarquer une transposition de sens, car il ne s'agit plus d'une eau naturelle, mais d'une eau métamorphosée.

[275] *Ibid.,* Acte III, Scène 4.
[276] *Ibid.,* Acte III, Scène 6.
[277] Consulter le tableau N°8, répertoriant la représentation du mot „EAU/EAUX" dans les titres des pièces.

Il faut toutefois noter que toutes les occurrences n'ont pas le même intérêt artistique, ainsi nous n'allons analyser que les exemples les plus caractéristiques.

▪ LE FLEUVE D'OUBLI[278] *DE LE GRAND ET LES* EAUX DE MERLIN *DE LE SAGE*

Les deux pièces sont basées sur la même idée de comédie à tiroirs qu'utilisait dans le siècle précédent même Molière dans *Les Fâcheux*[279]; sur le pouvoir du Fleuve [Léthé] qui peut aider les personnes mécontentes de leur sort. Le ton satyrique de la comédie plaisait beaucoup à Louis XIV. Contenant peu d'intrigue, plutôt basée sur l'improvisation, la pièce était une « succession piquante de scènes prises sur le vif[280] ». Elle se composait de scènes récitées, chantées et dansées, créant ainsi un genre tout nouveau, celui de la comédie-ballet.

> « Pour voir en ces beaux lieux le plus grand Roi du monde,
> Mortels, je viens à vous de ma grotte profonde.
> Faut-il, en sa faveur, que la Terre ou l'Eau
> Produisent à vos yeux un spectacle nouveau ?
> […]
> C'est Louis qui le veut, sortez, Nymphes sortez ;
> Je vous montre l'exemple : il s'agit de lui plaire [281]»

Dans la pièce de Molière, La Rivière est un rôle minuscule de deux phrases dans la cinquième scène de l'Acte III.

La version de Le Grand se joue aux Enfers. Trivelin, le gardien des eaux, personnage typique du théâtre forain – et qui joue le même rôle dans les *Eaux de Merlin* chez Le Sage – peut décider du sort des hommes. Ici, il distribue les eaux du fleuve Léthé, qui sert à oublier aux hommes tout qu'ils souhaitent laisser de côté dans leurs vies.

> « TRIVELIN, seul – […] Ce Fleuve a, dit-on, la vertu de faire oublier aux morts tout ce qu'ils ont été. Mais il ne fait perdre aux vivants que le souvenir des choses qu'ils ont dessein d'oublier.[282]»

A la fin de la pièce d'un seul acte, dans le divertissement, le refrain répète l'essentiel de la pièce dans les vaudevilles;

---

[278] Représenté à la Foire Saint-Laurent le 12 septembre 1721 selon l'inventaire des *Spectacles de la foire* d'Emile Campardon (1877) - Tome 1, p. 213. En même temps on trouve 1722 dans l'édition de Chanine, sur le manuscrit.

[279] Comédie-ballet en trois actes, improvisée, écrite, inventé en quinze jours par Molière, pour les divertissements royaux du 16 août 1661 de Vaux

[280] *Dictionnaire des œuvres*, (éd.Lafont-Bompiani), Robert Laffont Bouquins, tome III, p. 7.

[281] Molière, *Œuvres Complètes,* (Éd. R. Jouanny) Tome I., Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1989. p. 397.

[282] *Le Fleuve d'Oubli* scène I. Nous utilisons la version de la mémoire de maîtrise de Loïc Chanine (non publié)

« Pour en perdre la mémoire,
Dans le Fleuve d'Oubli,
Biribi,
Je veux boire ![283]»

La pièce recourt au symbole de la forêt de l'univers magique, arthurienne. Le symbole de l'eau comme fontaine miraculeuse palliative trouve ses sources dans les histoires de Merlin, par exemple dans *L'Enchanteur* :

> « Submergé de douleur, secoué, tordu, écorché, lacéré au-dedans et au-dehors, quand il se sentait sur le point de sombrer dans la folie, il allait se jeter dans la source toute proche qu'on nomme fontaine de Baranton, et y trouvait soulagement. C'est une source dont l'eau bout bien qu'elle soit froide. Si on y plonge la tête d'un homme devenu fou, il y retrouve le bon sens, à condition qu'il l'ait eu auparavant, ce qui n'est pas courant.[284] »

Au début des deux pièces, l'eau est un liquide magique, qui se trouve encore en son état naturel dans les didascalies chez Le Grand ;

> *« Le théâtre représente un bois agréable, au milieu duquel les eaux du Fleuve Léthé coulent lentement [285]»*

et dans le Prologue chez Le Sage :

> *« Le théâtre représente la forêt d'Ardennes » et « Ces deux fontaines sont l'ouvrage de l'enchanteur Merlin: l'une, qui s'appelle la Fontaine de la Haine, a le pouvoir d'éteindre la flamme de l'amant qui en boit, et de changer son amour en aversion; l'autre, appelé la Fontaine de l'Amour, allume cette passion dans les cœurs indifférents, et l'augmente dans ceux qui aiment déjà.[286]»*

L'eau provenant de cette forêt est donc porteuse de symbolismes, ce qu'elle ne cesse pas de transmettre au cours de l'histoire, à l'aide des valets « gardiens des eaux », chez Le Sage par Mezzetin et Arlequin, chez Le Grand par Trivelin.

L'eau courante mythique née dans la forêt, lieu mystérieux et dangereux, bénéficiant des pouvoirs surnaturels selon la symbolique médiévale, subit ensuite des transformations pour servir les hommes. Jung relie le symbole de la forêt à la mer et aux eaux profondes, étant tous synonymes de l'inconscient.[287]

Dans *Les Eaux de Merlin* Le Sage recourt à la thématique médiévale de l'eau enrobée de caractéristiques magiques. Cette eau, au début courante, est décrite dans son entourage naturel dans le Prologue de la pièce ;

---

[283] *Le Fleuve d'Oubli, Vaudevilles 1-6.*
[284] Barjavel, René, *L'Enchanteur*, Paris, Denoël, 1984, p.67.
[285] *Le Fleuve d'Oubli, Prologue*
[286] Le Sage, *Les Eaux de Merlin, Prologue*, dans *Le théâtre de la foire, ou L'opéra-comique*. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent. Enrichies d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles & autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume. Tome II., chez Etienne Ganeau, Paris, 1721 pp. 81.
[287] Jung, C-G. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg&CIE, Genève, 1978. p. 366.

« Ces deux fontaines sont l'ouvrage de l'enchanteur Merlin : l'une, qui s'appelle la Fontaine de la Haine, a le pouvoir d'éteindre la flamme de l'amant qui en boit, et de changer son amour en aversion ; l'autre, appelé la Fontaine de l'Amour, allume cette passion dans les cœurs indifférents, et l'augmente dans ceux qui aiment déjà. Arlequin va boire à la fontaine de la Haine, et Mezzetin à celle de l'Amour.[288] *»*

Le Fleuve d'oubli de Le Grand suit la même piste, la pièce commence au milieu de la forêt, où coulent les eaux de source – une image symbolique ressemblant à celle du conte médiéval :

« Le théâtre représente un bois agréable, au milieu duquel les eaux du Fleuve Léthé coulent lentement ; ce dieu, accoudé sur son urne, chante les paroles suivantes :

Comme mes eaux, le temps coule sans cesse ;
Le passé ne peut en revenir :
Perdez-en le souvenir ![289] »

Dans la partie principale de l'intrigue, nous constatons que par la modification de scène la substance de l'eau se change également ; dès qu'elle sera disposée en bouteilles, elle cesse d'être une eau libre.

« La scène est à Paris. Le théâtre représente une boutique où l'on voit une quantité de bouteilles d'eau rangées sur des planches, avec des étiquettes[290] *»*

Ainsi, elle se trouve privée de ses caractéristiques naturelles et se métamorphose en potion magique.

Les deux pièces, en dehors des parallélismes énumérés en haut, sont encore ressemblantes dans l'élaboration d'une conduite morale, qui progresse vers la fin à un désespoir concernant les mœurs du temps.

C. *UNE PIÈCE A LANGAGE AQUATIQUE;* LES AMOURS AQUATIQUES *DE LE GRAND*

Parmi les textes dramatiques du XVIII[e] siècle analysés au cours de nos recherches, la pièce de Le Grand, *Les Amours aquatiques* s'est montrée la plus riche du point de vue de la présence de l'eau dans le corps du texte. Selon notre avis, elle réalise la plus belle symbiose de l'eau avec le discours du théâtre de l'époque. La pièce compose une unité avec *Le Fleuve d'oubli* et *les Terres australes* de Marc-Antoine Le Grand, représentées toutes au théâtre de la Foire de Saint-Laurent le 23 septembre, 1721[291]. Elle équilibre les proportions de l'eau résidant

[288] Le Sage, *Les Eaux de Merlin*, Prologue
[289] Le Grand, *Le Fleuve d'oubli, Acte I, Scene I*.
[290] Le Sage, *Les Eaux de Merlin*, didascalies précédant la première scène du premier Acte
[291] « Cette pièce fut mal reçue » commente le *Dictionnaire des Frères Parfaict, op. cit.* p. 388

dans l'énoncé et bien qu'on ne sache pas trop sur les conditions de sa représentation, nous supposons que l'élément aquatique n'avait pas de position particulière sur la scène.

C'est un fait intéressant que Le Grand ne se soucie pas des didascalies, elles sont incomplètes et même oubliées, ainsi nous n'avons pas pu les prendre en considération. Chanine, qui a travaillé sur les manuscrits, ajoute que c'est très probablement dans un entourage arcadien que les événements sont placés, ainsi la scène représente probablement un milieu pastoral.

L'inspiration de la tradition gréco-latine des sources d'Ovide se retrouve au niveau du sujet principal de la pièce ; les personnages sont métamorphosés en fleuves. Le texte, extrêmement riche en occurrences de l'eau abonde en jeux de mots et en expressions aquatiques : « Depuis que vous aimez Aréthuse, vous n'avez encore fait que de l'eau claire » dit Érymanthe dans la première scène. » Les répliques d'Alphée et de Ladon ne restent non plus sans invention ; « Mon premier mouvement fut de me noyer dans les eaux » dit le premier, « Et les dieux, pour vous empêcher de vous noyer, vous changèrent en fleuve. On appelle cela se cacher dans l'eau pour de la pluie. » – riposte le deuxième.

Les cadres de ce travail ne rendent pas possible de citer toutes les occurrences, même si la richesse du texte offrait beaucoup d'exemples ; nous ne soulignerons que les plus intéressantes du point de vue de l'eau. Les protagonistes, même quand ils se disent des injures, le font en utilisant des images aquatiques ;

> « DORIS – Ne viens point ici souiller nos ondes ![292]»

> « ALPHEE – Oses-tu te comparer à un fleuve tel que moi ?
> LADON – Vous êtes encore un beau fleuve de neige. Si l'on remontait à votre source, il y a des endroits qu'un goutteux sauterait à cloche-pied. Vous n'êtes qu'un égout d'Arcadie, un marais fangeux, qu'un bain de grenouilles. Vos eaux ne sont pas bonnes seulement à rincer les verres.[293]»

Le talent de l'auteur brille dans le passage quand Aréthuse reproche le style de la conversation à Ladon, qui prononce une réplique frappante ;

> «ARETHUSE – Ah! Quel torrent d'injures !
> LADON – Dame, cela coule de source.[294]»

Pourtant l'accent était mis beaucoup plus sur le texte, que sur les éléments de la représentation. Le langage de la pièce est écrit naturellement d'un style populaire, parsemé de proverbes, comme ;

---

[292] *Les Amours aquatiques, Scène IV*. Nous utilisons la version éditée par Loïc Chanine dans sa mémoire de master (inédite)
[293] *Ibid., Scène V.*
[294] *Ibid.*

« LADON – Vous êtes donc amoureuse d'Alphée ? Ah ! Il n'est donc pire eau que l'eau qui dort ![295] »

Les jeux de mots, comme prévu, surabondent dans le texte[296];

« ALPHEE – Mon cher Ladon, ma chère Érymanthe, fleuves amis d'Alphée, pendant que nos eaux coulent ensemble, arrêtons-nous dans ces prairies.
[…]
ÉRYMANTHE – Depuis que vous aimez Aréthuse, vous n'avez encore fait que de l'eau claire
[…]
ALPHEE – Mon premier mouvement fut de me noyer dans ses eaux.
LADON – Et les dieux, pour vous empêcher de vous noyer, vous changèrent en fleuve. On appelle cela se cacher dans l'eau pour de la pluie.
[…]
ALPHEE – Dites-lui que je brûle au milieu de mes ondes
[…]
LADON – Oh ! Depuis autrefois, il a bien passé de l'eau sous les ponts.
[…]
ÉRYMANTHE – Tu ne feras que battre l'eau.[297]»

Le Grand, apparemment se gorge de jeux linguistiques. Voici un exemple de la ridiculisation du style de la noblesse, « à la fleuve » ;

« LADON – Belle rivière, c'est un fleuve amoureux qui se jette à corps perdu à la nage dans l'étang de vos beautés, et voudrait plonger dans les concavités de vos charmes pour tâcher d'y pêcher quelques-unes de vos bonnes grâces.[298]»

A la critique d'Aréthuse concernant le style trop compliqué, Ladon n'a que rétorquer ainsi ;

« LADON – S'il faut m'expliquer plu clairement, je vous dirai que je suis un amoureux ruisseau qui se tiendrait trop heureux s'il pouvait avoir l'honneur de mêler ses ondes avec les vôtres.[299]»

Il se moque aussi de l'appellation de la fonction de *l'Intendant des Eaux et Forêts*, un poste existant réellement à la Cour.

« LADON – Laissez-moi faire, je vais assembler les fleuves, les naïades, les faunes et les sylvains de ces quartiers, et je m'établis aujourd'hui Grand-Maître des eaux et des forêts. »

A ces jeux de mots sont mêlés parfois des passages poétiques, à des endroits bien surprenants, dans la partie du divertissement. Le Grand joue ici sur le double sens, l'allégorie du verbe COULER ;

« Dites-moi, nymphes fières,
Sans vous effaroucher,
Au fond de vos rivières
Ne peut-on rien pêcher ?

[295] *Ibid., Scène VI.*
[296] Chanine, dans son travail a fait correspondre minutieusement les jeux de mots avec leur sens original. On conseille de le consulter et on ne citera ici que les mentions à importance symbolique.
[297] *Ibid., Scène I,* « pendant qu'on suit le même trajet »
[298] *Ibid., Scène IV.*
[299] *Ibid.*

Votre onde toujours coule,
Vous ne m'écoutez pas ;
Mais le temps qui s'écoule,
Coule, coule, coule, coule,
Ternira vos appas[300] »

Il prévoit l'image du temps qui coule avec l'eau, qui d'ailleurs sera réinterprété comme un symbole romantique vers la fin du siècle.

Ensuite suit une énumération des espèces aquatiques ce dont naît un jeu reposant sur l'opposition des caractères différents des poissons, familiers et facilement identifiables pour le public :

« Vainement on redouble
Ses amoureux efforts,
Pour pêcher en eau trouble
Tout le long de nos bords.
Je suis comme l'anguille
Et jamais le poisson
Qui sans cesse frétille,
Tille [tille, tille, tille, tille],
Ne mord à l'hameçon.[301]»

Il semble que notre enthousiasme exprimé plus haut pour la pièce n'était pas partagée par ses contemporains ; les sources témoignent d'une réception assez froide dans les milieux théâtraux[302].

▪ *SUJETS AQUATIQUES CHEZ FUZELIER*

Parmi les pièces de Fuzelier et de Le Grand, auteurs des pièces comiques, représentées à la Comédie-Italienne qui se déménageait à cette époque-là à la foire Saint-Laurent, nous avons retrouvé plusieurs à sujet aquatique. Ces pièces comportent en général un acte, phénomène qui peut être expliqué par l'interchangeabilité et par la compréhension plus facile du côté du public. Il arrivait quelquefois que l'on a remplacé une pièce après son échec, comme c'était le cas des *Amours aquatiques* en 1721. En tout cas, l'objectif principal de ces représentations était le divertissement du public.

Loïc Chanine attire l'attention sur le fait que malgré la remise à la mode des manuscrits de Fuzelier, surtout ses parodies restent encore très peu travaillées. *Le Fleuve Scamandre*[303] de

[300] *Ibid., Vaudeville 1.*
[301] *Ibid.,, Vaudeville 4.*
[302] *Dictionnaire des Frères Parfaict,* op.cit., p. 24

Fuzelier, est justement une parodie de la première entrée du ballet de Destouches, *Les stratagèmes de l'amour,* représenté le 21 mars 1726. L'histoire construite sur les tourments amoureux des personnages déguisés en Dieux des eaux[304] et en Naïades répertorie des motifs de débarquement. Les didascalies de la première entrée du ballet situent le motif du fleuve dans la pièce ;

« Le théâtre représente les ruines de Troye dans l'éloignement et sur le devant, les Rivages du Scamandre ornés de petits Autels d'or sur lesquels on doit placer les offrandes et les libations destinées au Dieu du Fleuve.[305]»

La représentation des eaux courantes en personne sur la scène théâtrale suit une tradition classique, qui remonte au siècle précédent. Bien qu'il s'agisse des divinités aquatiques, comme Scamandre, les rivières, les naïades déguisées en êtres humains apparaissent déjà chez Molière, où on trouve un gentilhomme quotidien dans le rôle déjà cité de *La Rivière* des *Fâcheux*.

La parodie de Fuzelier est basée sur l'invraisemblance du caractère aquatique des personnages, comme en témoigne un extrait que publie le *Dictionnaire des Frères Parfaict* dans l'article de la pièce :

« ISMENIDE
Je n'avais encore vu de ruisseau en chair et en os.
ARLEQUIN, *chante*
Sachez que je coule, coule,
Autant l'été que l'hiver.
Jamais je ne gèle.[306]»

Cet extrait, où on se moque de la petitesse d'Arlequin et de sa position dans « la hiérarchie fluviale », transmet bien l'air comique de la pièce ;

« TRIVELIN *à Ismenide, en lui montrant Arlequin*
Et vous la belle, épousez ce petit ruisseau
[…]
ISMENIDE
Peut-on le voir, sous les roseaux ?[307]»

Finalement, voici une citation d'Arlequin, qui à l'insulte d'Isménide, réplique par cette vérité intemporelle ;

« ARLEQUIN
Corrigez vos manières ;
On sait que les petits ruisseaux
Font les grands rivières.[308]»

[303] Le 2 septembre 1723, à la Foire de Saint-Laurent, selon l'inventaire de CESAR.
[304] Trivelin Nymphe d'une Fontaine, Arlequin dieu d'un petit ruisseau
[305] Destouches, *Les stratagèmes de l'amour*, Première entrée, Scamandre, scène première.
[306] *Dictionnaire des Frères Parfaict*, *op. cit.* Tome 5, p 77.
[307] *Ibid.,* p 78.

▪ *LES EAUX DANS LES PIÈCES – LES STATISTIQUES*

Nous pouvons constater que la représentation de l'eau dans les différentes parties du récit de théâtre donne des résultats bien divers. A de rares exceptions près, – justement, *Les Amours Aquatiques* de Le Grand par exemple – l'eau se manifeste très rarement dans l'énoncé. Nous avons relevé et regroupé du point de vue lexical les expressions aquatiques qui font partie du récit[309]. Si on ajoute les didascalies à l'analyse, les résultats changent à un tel point que nous avons opté pour les analyser séparément, autant le résultat est riche et conduit à des déductions intéressantes. Le bilan des occurrences montre que dans l'énoncé des pièces qui font mention de l'eau, c'est le nom EAU/X qui est le plus fréquemment employé, par 26 mentions. Ainsi suit la MER avec 20 mentions – à laquelle s'ajoute sa variante à valeur peu différent, l'OCÉAN (4).

Le mouvement des eaux est caractéristique dans le domaine du théâtre aussi, car les eaux stagnantes n'apparaissent dans les pièces analysées qu'une seule fois, sous forme d'ÉTANG[310] (1), par contre les FLOTS (8), les VAGUES (3), marquant toujours un mouvement, sont plus récentes. Cette mobilité est soulignée par les mentions des eaux courantes, telles que le RUISSEAU (2) et la RIVIERE (2).

C'est intéressant de jeter un coup d'œil aux verbes associés à ce vocabulaire aquatique. Ils sont en majorité d'un contexte négatif, les plus fréquents sont : PÉRIR, NOYER, TROUBLER, ENGLOUTIR, CRAINDRE. Les neutres : COULER, S'EMBARQUER, PLONGER témoignent aussi bien d'une relation établie avec l'eau, enfin, les protagonistes et l'eau sont en interaction. Dans un contexte spécial, elle peut servir également à BOIRE. A ce champ lexical s'ajoutent les adjectifs du registre positif, venant du monde des contes : MERVEILLEUSE et ENCHANTÉE. Les expressions liées au contexte négatif cependant surabondent dans les récits : HORREUR, PIRATE, FUREUR, LUTTE en sont les plus fréquemment employées.

Si nous comparons les résultats du registre aquatique relevé dans les didascalies on aboutit à un résultat intéressant. Le nom EAU/X n'apparaît que deux fois dans les didascalies, c'est plutôt la MER qui intéresse les auteurs, elle est le terme aquatique le plus fréquemment utilisé dans ces textes complétifs. Pour avoir une approche globale des eaux qui s'y figurent, il

[308] *Ibid.*
[309] Consulter le tableau N°7 dans l'annexe pour la liste complète des occurrences.
[310] Chez Le Grand, dans *Les Amours aquatiques.*

faut mentionner que les noms témoignant de la stabilité, servant comme point de départ pour situer la mer font également apparition, telles que le PORT, le ROCHER, la CÔTE. C'est souvent par rapport à ces facteurs que la notion de la mer sera traitée dans les textes. D'autre part, les noms renvoyant à l'action présupposée dans l'intrigue, – des instruments de la navigation – ; BARQUE, VAISSEAU, NAVIRE (8) suivent la mer dans l'ordre selon l'importance sur la scène.

D. RÉFÉRENCES AQUATIQUES À TYPOLOGIE MIXTE

▪ LES ENTOURAGES HUMIDES DE RAMEAU

Bien que l'eau stagnante soit presqu'entièrement absente de l'éventail des motifs aquatiques du théâtre du XVIII[e] siècle, les endroits marécageux et ses habitants apparaissent quand-même sur la palette de Rameau. Créée à l'occasion du premier mariage du Dauphin, représentée le 31 mars 1745 devant la Cour de Versailles, *Platé*[311]*e* se joue dans un entourage où règne l'eau stagnante – très rare sur scène – et contient également une scène de tempête – un ballet –, genre très populaire à l'époque.

L'œuvre touchant parfois au burlesque transmet une image parfaite de l'amour grotesque. Le rôle de la vieille nymphe, – joué par un homme – comme les sources le mentionnent, faisait allusion à la jeune mariée « peu gâtée par la nature » de la famille royale. La pièce est une preuve du talent de Rameau qui introduit des fautes musicales ridicules, impardonnables dans le rôle de Platée, pour amplifier le grotesque de son caractère[312]. Nous pourrions penser, vu la situation de plus de deux siècles de distance que l'audace de sa parodie de la reine aurait pu être scandaleuse, par contre, la pièce avait du succès, et était joué fréquemment au cours du siècle.

La présence des nymphes, des naïades, personnages aquatiques liés à la mythologie est également caractéristique chez Rameau, ils sont les composantes essentielles de l'univers merveilleux du compositeur-dramaturge.

---

[311] Rameau, Jean-Philippe, *Platée, Ballet Boufon mis en Musique par M. Rameau, Réprésenté sur le grand Theatre de Versailles en 1745. et sur le Theatre de l'Opera de Paris en 1749,* manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM2-36.

[312] Beaussant, Philippe, *Rameau de A à Z*, Fayard, Paris, 1983. p.268

▪ *LA FAUNE AQUATIQUE*

On rencontre de divers animaux aquatiques dans les pièces analysées, comme les grenouilles juste mentionnés dans *Platée* de Rameau, qui correspondent aux statuettes décoratives ornant le bassin de la Fontaine de Latone[313] à Versailles. Le spectacle bénéficie par excellence de l'eau de la fontaine, et de l'entourage aquatique du jardin. L'apparition d'une huître dans *Les terres Australes* constitue une référence inhabituelle, ridiculisant la scène biblique de Jonas, avalé par la baleine. Dans certaines pièces on trouve des mentions des poissons, telles que les poissons enfarinés, frits à l'huile dans la mer, dans *Les Terres Australes,* ou la variété des espèces dans les *Amours aquatiques.* La diversité de la nomenclature des animaux aquatiques montre bien que l'importance de l'eau était surtout primaire à cause de sa source de nourriture quotidienne ; les espèces mentionnées sont familières pour le public.

▪ *LE MOTIF DE L'ÎLE*

Le symbole de l'île, qui sera un motif récurrent du siècle, fait régulièrement apparence dans les pièces analysées dans ce présent travail. C'est évident de remarquer que la thématique du naufrage est liée à celle de l'île dans le théâtre du siècle. Étant un lieu d'isolation, de refuge possible, les naufragés se trouvent en général sur une île dès le commencement de l'histoire. Comme le symbole de l'île était déjà analysé ailleurs, nous ne voulons pas entrer dans les détails que pour le sujet de deux mentions, qui supposent une référence liée à l'eau. Nous citons deux exemples caractéristiques pris aux grands auteurs du siècle, *L'île des esclaves* de Marivaux et *L'île des Amazones* de Le Sage, comédies écrites pour la Foire. Parmi les traits communs on compte le sort heureux des naufragés, guidé par la philosophie de « tout est bien qui finit bien », qui se manifeste dans leur sauvetage sur une île.

Telle est la comédie de Marivaux, *L'île des esclaves*,

> *« Le Théâtre représente des mers et des rochers d'un côté, et de l'autre quelques arbres et des maisons.*
>
> IPHICRATE – Que deviendrons-nous dans cette île ? […]
> Nous sommes seuls échappés du naufrage,
> Tous nos camarades ont péri et j'envie maintenant leur sort.
> ARLEQUIN – Hélas, ils se sont noyés dans la mer et nous avons la même commodité.
> IPHICRATE – Dis-moi, quand notre vaisseau s'est brisé contre le Rocher, quelques-uns des nôtres ont eu le temps de se jeter dans la Chalouppe, il est vrai que les vagues l'ont enveloppée, mais je ne

[313] Consulter le tableau des illustrations N°1. dans l'annexe.

sais ce qu'elle est devenue, mais peut-être auront-ils eu le bonheur d'aborder en quelqu'endroit de l'île, et je suis d'avis que nous les cherchions. [314]»

Ou *La Colonie, L'île de la raison*, dans lesquelles on observe le sujet récurrent des naufragés rescapés sur une île.

Le Sage utilise le motif de l'île dans son opéra-comique, *L'île des Amazones ;*

« La scène est sur le port de l'île des Amazone. Le Théâtre représente un port de mer et une ville dans l'éloignement...

ARLEQUIN – Comment, tu ris ! La peste te crève, toi qui es cause de notre malheur. Quand tu vins me proposer le voyage des Indes, je devais bien te laisser partir tout seul.[315]»

L'île est ici un lieu d'isolation, de captivité qui gêne les protagonistes, surtout qu'ils se trouvent menacés par des « corsaires femelles »[316]. Dans les deux pièces, l'eau apparaît surtout dans les didascalies, elle ne revient pas dans l'énoncé qu'à travers les scènes de la description du naufrage des protagonistes.

2. LE MOTIF DE L'EAU SUR LA SCÈNE

Nous avons vu que l'eau était représentée de deux manières différentes dans le théâtre de l'époque ; soit elle se figure au niveau du texte, liée à l'énoncé, soit elle est visible sur scène. On ne peut pas nettement séparer les deux cas, aussi peut-on trouver très peu d'exemples pour l'accomplissement des deux critères à la fois dans la même pièce. Les deux types d'eau scénique ne conduisent pas au même résultat. On ne peut pas passer à côté du fait que les pièces à thème aquatique ou marine sont en majorité écrites pour le théâtre de la foire. Comme Mercier le note aussi dans son *Tableaux de Paris*[317], on peut savoir que, évidemment, ce genre de divertissement ne nécessitait et ne pouvait pas utiliser de décors grandioses, coûteux – tandis que le sujet aurait nécessité la représentation d'un vaisseau, d'une barque dans la mer orageuse par exemple. Nous avons constaté en analysant les pièces, liées à la présence de la

[314] Marivaux, *L'Ile des esclaves, comédie en un acte, représentée pour la première fois par les Comédiens italiens du Roy, le lundi 5. mars* 1725. Chez Pissot, Delorme, Flahaut, Paris, 1725. Acte I, Scène I

[315] Lesage et d'Orneval, 1718, *L'Île des Amazones*, dans *Le Théâtre de la foire de l'Opéra-Comique*, t. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 344-355.

[316] Richardot Anne, « Cythère redécouverte : la nouvelle géographie érotique des Lumières », CLIO. *Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2007. URL : http://clio.revues.org/index1747.html p. 3. Consulté le 30 décembre 2011.

[317] « Ils ne lézinent point sur les décorations ni sur les habillements ; jaloux de donner aux représentations le plus grand éclat ». A propos des comédiens italiens Mercier, *Tableaux de Paris*, Neuchâtel; chez Samuel Fauche, Libraire du Roi, 1781, p.217

mer que les auteurs ont trouvé une solution frappante à ce problème ; les péripéties se passent au bord de la mer, très souvent dans un port facile à représenter.

D'après Pierre Peyronnet, au théâtre du XVIII[e] siècle, « dans le décor, dans le costume, dans la composition des attitudes, souvent en suivant la mode, on cherche le touchant, fut-il "terrible"[318]». L'eau aurait été un élément apte à susciter la peur, mais sa représentation sur la scène posait des problèmes. C'est bien entendu que l'on ne pouvait pas y transposer une quantité d'eau infinie en courroux qui est d'ailleurs une image allégorique très populaire de l'esthétique du sublime[319]. En dépit des règles de la bienséance, des épisodes représentant des horreurs naturelles, sublimes commencent à être introduites sur scène. Elles contiennent en abondance de l'eau naturelle, comme la tempête dans *Idoménée.* « Alliée au vent violent, l'eau de l'orage, de la tempête constitue alors l'un des meilleurs moyens de frapper d'emblée le spectateur ou d'atteindre une intensité capable d'accompagner le climat passionnel.[320]» – explique ce fait Danièle Piston.

Pourtant on connaît des moments scéniques mémorables en rapport avec l'eau ; l'entrée en scène des navires – dans *Christophe Colomb, le Vengeur,* etc. – des scènes de naufrages, mais les limites prescrites par la bienséance ne permettent pas non plus que l'horreur ait influence sur la représentation de l'action représentée.

L'eau se manifeste en général dans un rôle secondaire sur la scène. Elle sert le complément de l'intrigue, la création de l'ambiance de la pièce parmi les conditions limitées de la scène. Peyronnet se réfère à Servandoni qui prend parti pour la richesse d'actions dans les pièces ; « Un poème rempli d'action semble avoir moins de besoin du charme de la musique et de l'illusion de la peinture [321]» Par contre, dans le théâtre de la seconde moitié du siècle on peut remarquer que l'action dramatique s'immobilise en images; explicitement, « le théâtre se fait peinture [322]». La suite logique de ce processus est donc que l'accent mis sur la composition de ces tableaux scéniques est de plus en plus considérable.

[318] Peyronnet, *op.cit.,* p. 10.
[319] Pourtant il existait des théâtres navals qui l'ont fait, sans trop de succès d'ailleurs
[320] Pistone, Danièle, « Le thème de l'eau dans le théâtre lyrique français : enjeux dramatiques et sens de l'évolution», dans Mamczarz, Irène (éd.), *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, actes du 15e Colloque international (Aix-les Bains, 18-22 septembre 2006),* Paris, Editions de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, 2008, p 27.
[321] Préface de *La Forest Enchantée*, donnée le 31 mars 1754 dans la Salle des Machines des Tuileries
[322] Jomarròn, *op.cit.,* p. 344.

Les eaux servent aussi la décoration, la peinture de l'ambiance du paysage pittoresque. Aux Foires, les tableaux explicatifs à l'arrière-plan contiennent des paysages maritimes qui relatent les événements antérieurs et aident le public à se rappeler de l'histoire.

L'eau est également l'élément créateur d'un entourage sinistre ; dans *Platée* de Rameau la marée noire, lugubre, – bien que cette fois elle y soit présente dans une version parodique –, est apte à évoquer des sentiments de peur refoulés.

Malheureusement rares sont les cas où la présence de l'eau dans la pièce est justifiée par quelque outil documentaire, y compris un dessin ou une gravure du décorateur illustrant l'eau sur la scène. Parmi les gravures, les estampes représentant des scènes théâtrales, des intérieurs, des décorations nécessaires à la représentation d'une pièce un bon nombre a disparu, comme celles de Servandoni, décorateur officiel de la Cour Royale et de la Comédie Française. Les écrits scénographiques du XIX^{e} siècle sont des outils efficaces, on peut trouver des traces des différentes machines, des « trucs » inventés au XVIII^{e} siècle, de temps en temps liés à la présence de l'eau. Des sources de la même époque, telles que *l'Encyclopédie* publient un éventail d'illustrations sur les machines théâtrales dans les volumes de planches, il en existe quelques-unes dédiées entièrement aux techniques nécessitant à l'imitation de l'eau sur scène.

A. LE CÔTÉ TECHNIQUE DE LA DÉCORATION

« Le décor de théâtre n'est guère spécifique en tant qu'art avant le dernier tiers du siècle.[323] » formule Pierre Peyronnet, et justement, les sources graphiques et littéraires de cette période se référant aux détails scéniques sont plus riches, pourtant, les travaux des machinistes de la cour des *Menus Plaisirs* sont également remarquables pour la décoration.

Pourquoi trouve-t-on si peu de sources de l'eau dans les pièces destinées à la scène, surtout dans la première moitié du siècle ? D'une part, c'est expliqué par les difficultés techniques car l'eau est un élément insaisissable sur scène, elle ne déclenche pas les mêmes émotions qu'elle aurait pu en réalité. L'eau vaste en courroux nécessite des effets supplémentaires pour une représentation fidèle ; des sons et des jeux de lumière accompagnent son entrée en scène. Au milieu du siècle, l'absence de l'eau dans le théâtre est liée au manque

[323] Peyronnet, *op.cit.,* p. 64.

des motifs aquatiques des pièces, qui favorisent plutôt le vin, le sang et les larmes comme liquide[324].

Malgré le fait que pendant tout le siècle les décorateurs des pièces avaient l'objectif d'utiliser de l'eau réelle sur la scène, ces tentatives étaient malheureusement infructueuses, comme c'était le cas dans le *Sémiramis* de Pierre-Charles Roy, représenté le 4 décembre 1718 au Théâtre du Palais Royal ;

> « A la représentation d'une *Sémiramis* de Roy, il y eut trois théâtres disposés en gradins sur la scène Pour observer la perspective, on fit danser des enfants au lieu d'hommes sur celui du fond. Ce fut aussi dans cette pièce qu'on essaya un effet de pluie avec de l'eau naturelle, mais sans le moindre succès.[325] »

La première tâche la plus difficile des décorateurs était de savoir comment représenter l'élément aquatique, caractérisé par la souplesse, par son caractère ampliforme, en opposition directe avec la fermeté, la solidité de la scène, de la sévérité des règles scéniques. L'eau était alors traditionnellement représentée à l'aide des toiles peintes, d'abord immobiles, composant le fond de la décoration. Plus tard elles sont devenues mobiles, réalisées sur des pièces de carton peintes, décorées par des petites touches cristallines, étant bougées à la main, puis avec des machines pour en reproduire l'effet scintillant :

> « Le navire est complètement équipé, des bandes d'eau sont plantées parallèlement au rideau, et s'abaissent graduellement, mesure, qu'elles s'approchent de la face. Ces bandes d'eau sont reliées entre elles par des toiles peintes, représentant les vagues et placées suivant la pente du théâtre. [..] La peinture qui se trouve sur la toile de mer est rehaussée de touches d'argent que le mouvement continuel fait briller de temps en temps.[326]»

La froideur des circonstances scéniques au siècle antérieur est un sujet déjà traité, mais la relation du public avec la scène s'est changée depuis les décennies comme le rappelle Moynet;

> « Nous ne sommes plus au temps où l'on représentait *Esther* ou *Athalie* dans un salon de la maison de Saint-Cyr, sans autre prestige que la beauté des vers de Racine, plaisir exquis mais froid, incomplet, qui ne pouvait convenir qu'à un très petit nombre de lettrés. [327] [...] Aussi voit-on à cette époque et pendant les années suivantes, les auteurs sérieux se préoccuper très-peu de l'entourage de leurs personnages.[328] »

---

[324] Autrand, *op. cit.*
[325] Moynet, *op.cit.,* p. 21.
[326] Moynet, *op.cit.,* p. 210. L'auteur se rappelle d'une pièce représentée à peu près vers 1850, mais on peut supposer que la technique était déjà utilisée au XVIII[ème] siècle
[327] Moynet, M.J., *op.cit.,* p. 2.
[328] Moynet, *op.cit.,* p. 17.

Il pense par exemple à Corneille quand il exige pour la représentation des *Horaces* un palais à volonté et, au cinquième acte, un fauteuil. Nous avons déjà cité Molière qui utilisait de même très peu d'accessoires pour la mise en scène de ses pièces.

Au contraire, le théâtre attire un grand nombre de spectateurs, on est témoin de la cohabitation de différents types de théâtres, envisageant de toucher des couches sociales bien différentes. Ainsi se développe progressivement l'art de la décoration scénique, même les dimensions se multiplient dans le théâtre du XVIII^{e} siècle. Le public se détache de plus en plus de la scène, qui engendre une évolution sensible même dans le placement des sièges. Il n'y en avait plus sur la scène, à côté les acteurs, comme jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle, leur déplacement était dû à un incident, quand en 1759 le comte Lauraguais a acheté toute la scène pour 30.000. francs pour toute la saison à condition de les y omettre[329].

La scénographie subit évidemment un changement parallèle ; la perspective des scènes, des paysages aquatiques se modifie. Des fonds statiques, décoratifs naissent des vaisseaux sur scène, des paysages marins pittoresques. Bien sûr, cette transformation n'est pas exclusive du domaine de l'eau scénique, mais concerne tout l'univers théâtral. Sur la scène on commence à se concentrer plus sur l'action, sur les tableaux que sur le récit uniquement, ayant une position distinguée, primordiale dans le théâtre du début du siècle.

L'entrée de l'eau sur la scène nécessitait bien plus d'astuces au niveau de la décoration, d'accessoires et de machines théâtrales. Elle nécessitait également la créativité, le talent du décorateur. « Des toiles peints en bleu et clouées sur des perches oscillaient grâce à des cordages attachés au cintre, et représentaient la mer. Lorsque la tempête se levait, on agitait les bandes avec plus de vitesse. […] Lorsqu'il fallait déchaîner un orage, un timbalier frappait avec des baguettes une peau tendue sur un châssis, afin de reproduire le roulement de tonnerre.[330]»

On peut imaginer l'ambiance suprême que la mer infinie de *La Tour Enchantée* transmettait, rendant fièrement le sentiment de désespoir naissant de l'infinité de l'eau. On cite ici les souvenirs de Moynet, spécialiste des « trucs et décors » théâtraux au XIX^{e} siècle ;

> « Dans une féerie dont le nom m'échappe, on voyait une tour au milieu des eaux. L'héroïne y était enfermée pour une cause quelconque. Une fenêtre pratiquée au sommet était l'unique entrée de cette prison fantaisiste L'amoureux de la princesse arrivait en bateau au pied de la tour et manifestait son désespoir de ne pas trouver une entrée plus commode pour délivrer sa dame. Sur un geste du bon génie protecteur, le mât de la barque se développait par un mouvement giratoire et un superbe escalier tournant, partant du bateau et aboutissant au balcon, promettait à la prisonnière de descendre

[329] Anecdote lu dans Limpek, László, « Színház a klasszicista Franciaországban, Avagy Racine miért nem Shakespeare? », *SZÍNHÁZ*, mai 2009.
[330] Article « Machines » in Beaussant, *op.cit.,* p. 205

> commodément dans la nacelle et de voguer vers des destinées meilleures. Ce truc-là était encore d'une simplicité remruble, le mât du bateau avec ses fils, la voile carguée et posée perpendiculairement, cachaient le noyau de l'escalier qui masquait toutes les marches placées les unes sur les autres.[331]»

C'est intéressant de remarquer cependant qu'il néglige la description de l'eau dans le passage.

▪ *LE MÉTIER DU MACHINISTE*

Traiter de l'histoire de la décoration théâtrale sans prendre en considération le métier du machiniste serait injuste. Partant de la définition bien formulée de Moynet on peut situer tout de suite la complexité de cette position : « L'art du machiniste déploie toutes ses ressources dans la construction des trucs ; il y en a qui sont de véritables chefs-d'œuvre. Le machiniste est à la fois menuisier, ébéniste, mécanicien. L'étude du dessin, de la dynamique lui est indispensable. La physique, la chimie, même lui fournissent des effets.[332]»

On peut constater que la tâche du machiniste nécessitait un grand talent dans plusieurs domaines bien variés des sciences, mêlés à une habileté manuelle. Les spécialistes qui correspondaient à ces attentes étaient d'un nombre bien restreint mais de talent exceptionnel, parmi lesquels Servandoni, d'origine florentine est le plus brillant. Il était incontestablement le machiniste le plus célèbre de l'époque, qui avait animé les parades, les fêtes royales du premier tiers du siècle. Son génie était apprécié même de son vivant, il bénéficiait des privilèges du roi. Malheureusement ses décors, les traces de ses œuvres à très peu d'exceptions près, n'ont pas été conservés, la majorité de ses dessins, gravures, estampes, ont péri. Nous pouvons s'appuyer par contre sur les descriptions contemporaines qui gardent son mémoire.

▪ *SERVANDONI ET SA RELATION AVEC L'EAU*

Servandoni a redécouvert les possibilités résidant dans la magie de l'élément de l'eau pour la scène théâtrale, non seulement dans des salles, mais aussi à la cour, lors des fêtes royales. On compte parmi ses plus célèbres travaux son magnifique salon octogonal, inventé pour les réjouissances organisées pour la fille aînée de Louis XV, Madame Louise Élisabeth avec l'infant Dom Philippe d'Espagne. Servandoni a fait hommage aux fêtes du Grand Siècle, mais a également multiplié l'effet grandiose avec son idée géniale, bénéficiant de l'eau du

[331] Moynet, M.J., *L'envers du théâtre, machines et décorations,* Hachette, Paris, 1875, p. 94
[332] Moynet, *op.cit.,* p. 128.

Grand Canal, un octogone flottant, entièrement transparent. Cette construction, capable à osciller sur l'eau de la Seine, – comme on peut le voir sur l'illustration[333] de J-F Blondel, faite d'après les plans de Servandoni[334] – pouvait accueillir à peu près deux cents musiciens. Tout le monde était émerveillé par l'idée du décorateur, les critiques lui accordaient le titre « le Chevalier Servandoni ». *Le Mercure de France* décrit ainsi les événements ;

> « parut dans un petit canot orné de sculpture dorée sur un fond bleu, avec un pavillon ou étendard à la poupe, portant les armes de France et d'Espagne, et pour rameurs, quatre des plus fiers matelots de la rivière en nègres, avec des ceintures et un simple tonnelet. Il fut applaudi à plusieurs reprises par le public, qui a fort approuvé l'ordonnances ingénieuse de la fête, dont il avait le soin et la conduite [335]»

Il était suivi sur son poste par des hommes non moins talentueux, et par une tendance de coopération des peintres avec des auteurs dramatiques pour la décoration des pièces qui a donné des résultats fructueux. On connaît la coopération fructueuse dans le domaine du théâtre de Coypel avec Autreau, qui était, comme on l'a déjà mentionné, lui-même peintre à l'origine, ainsi il bénéficiait de la capacité de rendre aux spectateurs l'expérience théâtrale en images. Les tableaux à sujet théâtral de Watteau sont à même titre célèbres et Boucher lui-même a créé plusieurs toiles pour l'Opéra pendant sa carrière de décorateur, succédant à Servandoni[336].

Pour revenir au domaine des eaux divertissantes, il faut mentionner les fêtes royales des années 1770, parmi lesquelles la fête grandiose sur l'eau du Grand Canal est incontournable, où des dauphins lumineux nagent à l'occasion du mariage du dauphin Louis et de Marie-Antoinette, le 19 mai 1770. Les divertissements comprennent un ballet héroïque aussi, *La Tour enchantée* jugé « médiéval, féerique, romanesque, à grand spectacle, version galante du préromantisme [337]». Ce ballet aura un motif aquatique romantique et qui est également un enjeu du point de vue de la manifestation des machines. La décoration

[333] Dans l'annexe, planche N°1 des illustrations

[334] Illustration; J.-F. Blondel, d'après G. N. Servandoni, « Plan et élévation géométrale du salon de musique construit ». Planche extraite de *Description des festes données par la ville de Paris, à l'occasion du mariage de madame Louise-Élisabeth de France, & de dom Philippe, infant & grand amiral d'Espagne, les vingt-neuvième & trentième août mil sept cent trente-neuf*, Paris, de l'imprimerie de P.G. Le Mercier, 1740.

[335] Cité dans Jérôme de La Gorce, « De Paris à Versailles : les grandes fêtes et les cérémonies de la ville et de la cour aux XVIIe et XVIIIe siècles », in Dominique Morelon (dir.), Chroniques de l'éphémère, Paris, INHA (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2010, [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2010, consulté le 3 janvier 2012. URL : http://inha.revues.org/2840

[336] « Comme peintre de décors proprement dits, le témoignage des contemporains nous parle d'un Boucher créateur de toiles de fonds constituant „de beaux paysages, que l'on reconnaît avec plaisir un heureux mélange des vues de Rome et de Tivoli avec celles de Sceaux et d'Arcueil" (lettre sur la peinture, 1748", mais conclut que „Boucher, qui est le meilleur peintre que nous ayons pour le gracieux, dirigeait assez mal les décorations de l'Opéra, parce qu'il n'entendait pas la perspective » (RAYNAL, Correspondance littéraire, 1749, à propos de la création de Naïs)»

[337] *Ibid.*

soigneusement conçue, interprétant l'eau marine comme élément fondamental du tableau scénique, sera décrite ainsi dans le *Journal de musique* de la même l'année ;

> « Enfin, dans la partie des habillements, ainsi que dans les costumes et les détails de l'action du Tournois, on s'est, autant qu'il a été théâtralement possible, conformé à ce que les meilleurs auteurs ont écrit sur cette matière. […] Le Théâtre représente à la première scène le Palais souterrain de Margian. Cette décoration, qu'on a affecté de traiter dans un genre bizarre, est d'un fond rougeâtre, chargé de reptiles et de figures extraordinaires. […] La scène change. Elle représente d'un côté un camp ; de l'autre, une partie extérieure de murailles en partie démantelés. Le fond est occupé par la mer, au milieu de laquelle on voit une Tour lumineuse, gardée et défendue par des Géants et des Monstres. Elle paraît compose de diamants verdâtres, tels que ceux qu'on appelle *aigues marines*. [..] Renaud veut rendre la liberté à son Amante, qu'il voit dans cette tour au milieu de la mer.[338]»

Dans la même époque, suite à la disparition des loges de la scène, la scène gagne de place et les décorateurs pouvaient ainsi bénéficier de la totalité de l'espace scénique, ainsi commence une progression de décors du théâtre. Sous Armand, machiniste de la cour des années mille-sept-cents-soixante-dix, des sommes impressionnantes, croissantes d'année en année étaient dépensées pour les représentations, et surtout pour les décors[339]. En sept ans la somme consacrée pour la décoration de l'Opéra s'est multiplié par dix ; l'ère des décorations gigantesques commence.

Le motif du vaisseau sur la scène sera très fréquent dans la seconde moitié du siècle, il nous semble que cet objet gigantesque était si impressionnant que l'effet causé emportait sur le sublime décent inspiré par l'eau. Les machines nécessaires pour le fonctionnement de ces navires de décoration étaient des constructions compliquées mais apportaient un succès impressionnant. Les sources mentionnent un navire énorme (environ 7,6m×6,6m, selon les précisions de Peyronnet) construit par Brunetti pour le *Régulus* de Dorat. Grâce au progrès de la scénographie, on représente la mer et des vaisseaux qui bougent en pleine scène. Les sources contemporaines en parlent ainsi ;

> « Les effets de la marine ont toujours obtenu de grands succès. Dans la *Traite des noirs*, on vit deux navires évoluer sur le théâtre du Cirque se combattre L'un d'eux virait de bord, sur le devant de la scène, et envoyait des bordées à son adversaire qui ripostait de son mieux, et finissait par être pris à l'abordage.[...] Le vaisseau du Corsaire, à l'Opéra, a laissé de beaux souvenirs. Celui de l'Africaine, que tout le monde connaît, quoique d'un effet beaucoup moins grand, nécessite une machination assez compliquée. Nous donnons (p.249) le dessin d'une équipe et du décor, fait aussi par l'Africaine, su un grand théâtre étranger, par M. Chéret, dont j'ai déjà parlé ; cette équipe donne le mouvement du roulis au moyen d'une machine très simple et ingénieuse.[340] »

---

[338] *Journal de musique, historique, théorique et pratique*, (prospectus), éd. de Breuilly, Tome I, de janvier 1770 à décembre 1770, p 32-33. / 460-461, Minkoff Reprints, Genève, réimpression de l'édition de Paris, 1770.

[339] Dans l'inventaire de Moynet on trouve: en 1766, Aline, reine de Golconde (pièce), 33.000 livres dépensées, en 1773, pour la représentation de Bellérophon, joué le 20 novembre 1773 à Versailles, 350.000 livres sur les décors, les costumes et les machines

[340] Moynet, M.J., *op.cit.,* p. 248.

Le Naufrage du Vengeur, pièce mentionnée plus haut servait aussi de sujet à la construction des machines ingénieuses pour faire sentir le suspens du moment de la fin du bateau ;

> « Dans une pièce, le navire, le Vengeur, occupait toute la scène; on voyait à la fois le pont et l'entre-pont. Le mouvement du roulis était très sensible, et cette machine portait cent cinquante personnes. Au moment du changement à vue qui laissait le voir, le combat était engagé avec la flotte anglaise qu'on apercevait à travers le gréement du vaisseau, commençant à couler; l'entre-pont submergé, le pont restait encore quelques minutes à fleur d'eau, mats et cordages s'abîmaient, brisés par les projectiles ; puis le sommet d la dunette, portant les principaux personnages du drame, agitant le drapeau tricolore, s'engloutissait à son tour. La mer recouvrait immédiatement l'emplacement occupé par le navire et son équipage, et des embarcations anglaises traversaient le théâtre sur les flots agités par le remous de la catastrophe. »

B. DOCUMENTATIONS GRAPHIQUES DES MACHINES DE THÉÂTRE

Les machines théâtrales utilisées au cours du XVIII[e] siècle disposent d'une documentation illustrée très riche. L'article elle-même de Boindin dans *L'Encyclopédie*, dans lequel il se concentre sur les machines utilisées par les anciens, est de peu d'intérêt, par contre, on retrouve parmi les planches correspondantes une documentation unique sur les machines de théâtre liées à l'eau employées à l'époque.

> « Ils en avaient de plusieurs sortes dans leurs théâtres, sans celles qui étaient placées dans l'espace ménagé derrière la scène, & qu'on appelait ???, que celles qui n'étaient sous ??? portes de retour pour introduire d'un côté les dieux des bois& des campagnes, & de l'autre les divinités de la mer.[341] »

On trouve de nombreuses gravures qui expliquent les méthodes pour représenter le motif de l'eau sur la scène, complétées par des explications. Chacune des planches[342] montre, à travers une coupe transversale de la scène complète, comment fonctionnent les décors nécessaires aux scènes aquatiques.

Sur la figure « Z » on peut voir un navire avec les cordages et les rouleaux qui composent tout un système afin que l'effet du vaisseau naviguant sur la mer soit vraisemblable. On appelait « les rues de mer » la construction de plusieurs étages, composée de trappes sous le plateau même, qui aurait pu servir à faire fonctionner les machines des vaisseaux.

---

[341] *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, (Diderot – D'Alembert), Chez Brisson, Davis, Le Breton, Durand, Paris, 1762. Éd. Reprint, Pergamon press, Paris, 1969. Tome IX., p. 800.

[342] Deux d'entre elles se trouvent dans l'annexe, sur la planche N°1

La planche « X » renseigne sur le mouvement d'un vaisseau décoratif, apparemment naufragé – car il submerge à peine à l'horizon « marin » – on voit que ce système, encore plus compliqué que le précédent, sert à faire bouger le navire sur un trajet fixe, parallèle au public.

C'est l'esquisse d'un port de mer qu'on trouve élaborée sur deux gravures minuscules, au coin d'en haut de la FIG.4. Malgré leur taille, la conception de leur créateur est évidente. La FIG. 2. présente une décoration « classique », les lignes de fuite au centre de la composition mènent à un vaisseau, naviguant sur les vagues en plein mer. On peut apercevoir une petite figure, très probablement un ange dans les cieux – dominant la partie supérieure de la composition, – qui est le gardien du navire sur les mers. Sur la FIG. 3. l'auteur développe le détail du navire, comme si on se focalisait sur le bateau à l'aide d'un télescope. C'est intéressant à remarquer que la mer occupe tout l'horizon et le premier plan de la composition, n'offrant pas de point de repère fixe, qui était d'ailleurs habituel.

La même composition symétrique se trouve sur la gravure de Torelli[343], une grotte qui s'ouvre vers la pleine mer. Sa surface est peuplée de figures divines et tandis qu'elle se trouve dans le lointain, car la grotte – minutieusement détaillée – domine l'avant-scène, l'action est centrée là-bas. On trouve une esquisse technique reproduite dans le livre de Peyronnet sur la représentation de l'eau courante sur la scène, qui était un phénomène très rare. *L'imitation d'une rivière avec de l'eau courante*[344], se faisait à l'aide d'un tissu peint en azur avec des touches d'argent – une technique spécifiquement employée pour la reproduction de l'eau scénique – bougé par un machiniste qui se cachait sous la scène.

Moynet publie des gravures sur plusieurs scènes, mais étant donné qu'il s'agit des références qui se rapportent en majorité au XIX^{e} siècle, nous n'étudierons qu'une seule, qui représente une scène marine. Cette décoration était particulière de notre point de vue, car elle est conçue d'une façon qu'elle laisse voir les figures à l'intérieur d'un vaisseau qui se trouve sur la mer. La gravure minutieusement élaborée[345] illustre un moment mouvementé où les matelots se trouvent renversées à l'intérieur du vaisseau par la force des vagues orageuses. L'étendue de l'eau domine la composition dont l'élément principal est le navire lui-même, coupé en deux pour qu'on puisse voir ce qui se passe à l'intérieur. Les coups de foudre et le fait que le vaisseau n'est présent sur la composition qu'à moitié, renforcent l'effet horrifiant de la scène.

[343] Planche Théâtre N°1, FIG.5. dans l'annexe
[344] *Ibid.,* FIG.6.
[345] *Ibid.,* FIG.7.

On peut suivre à travers ces illustrations le développement de la technique dans le domaine de la scénographie, genre naissant dès le années 1770 dans le domaine du théâtre. A ces résultats duquel la progression de l'éclairage grâce à Lavoisier ajoutera beaucoup.

LE THÉÂTRE PICTURAL

« Il est remarquable que la peinture […] est tout imprégnée de théâtre.[346]» déclame Peyronnet. Mais le théâtre, dans sa progression subit également l'effet des techniques picturales, par le développement de la scénographie, les scènes prennent les caractéristiques picturales des toiles de l'époque. Les peintres de l'époque collaboraient fréquemment avec les auteurs de théâtre, on connaît bien des coopérations fructueuses ; Watteau et Marivaux, Autreau et Coypel, mais aussi Greuze, Vernet et David étaient concernées par le goût dramatique pour ne pas dire par la théâtralité. Quant à Loutherbourg, il deviendra décorateur du théâtre de Drury-Lane à Londres en 1771. Le théâtre et la peinture avaient un effet réciproque sur l'un et l'autre ; on reconnaît évidemment les scènes et les personnages traditionnels de la Foire, de la Comédie Italienne et de la Comédie-Française sur les toiles emblématiques de Watteau, de Coypel, de Fragonard. Les motifs aquatiques pourtant n'ont pas de relevance particulière de ce point de vue ; les rares exceptions étaient mentionnées dans le chapitre précédent.

CONCLUSION

Par le goût naissant pour l'exotisme, pour les voyages en mer, différents paysages océaniques serviront de lieu pour des pièces de théâtre. Les thèmes que les ouvrages abordent ; la richesse de la flore exotique, les différences culturelles des habitants, les relations entre maîtres et esclaves étaient des sujets de préoccupation importants à l'époque dans les milieux intellectuels. A ces thématiques s'ajoutait le motif fréquent du naufrage, en général un naufrage heureux – comme les titres des pièces en font témoignage – qui est au début du siècle en majorité un événement vécu, mais raconté, le spectateur n'assiste pas aux tourments de la catastrophe marine avec les protagonistes. On peut remarquer une progression concernant le sujet du naufrage dans les pièces ; en avançant dans le temps, la fin du siècle semble découvrir

[346] Peyronnet, *op.cit.*, p. 25.

de plus en plus l'effet effrayant du naufrage et on veut faire ressentir cette peur au spectateur. Les récits des naufragés deviennent ainsi plus vraisemblables, plus mouvementés, répertoriant plus d'expressions prises au vocabulaire aquatique, ou même plus fréquemment ; le naufrage se passe sur scène. Les tableaux soucieusement composés aident à la perception des scènes pittoresques, le sentiment du sublime entre sur la scène.

Bien qu'étant d'un nombre plus restreint, la trace des eaux courantes peut être également retrouvée, telles que des torrents, des fleuves, des rivières des paysages romantiques, pittoresques, étant toutes en mouvement continuel. Par contre, on n'attribue pas une grande importance aux eaux stagnantes dans la production théâtrale de la même période.

Déjà au XIX[e] siècle, pour une courte période, l'eau regagnera sa place prestigieuse divertissante grâce au *Théâtre Nautique*. Le théâtre, fondé dans la Salle Ventadour en 1834 adhère à la tradition qui trouve ses sources dans les naumachies de l'âge baroque. Un exemple pareil est le *Théâtre Farnèse* de Rome, existant au début du XVII[e] siècle, dont on trouve des renseignements dans l'article exhaustive d'Irène Mamczarz sur « la structure de son théâtre [l'architecte, Aleotti], où la *cavea* n'est pas faite pour les spectateurs, et, dans le spectacle inaugural elle pouvait bien être inondée avec de l'eau amenée du fleuve voisin.[347]» Moynet, spécialiste de la décoration théâtrale, vivant au XIX[e] siècle le rappelle ainsi ;

> « On ouvrit le « théâtre Nautique » dans la salle Ventadour, actuellement théâtre Italien. La scène avait été aménagée de telle sorte qu'un bassin occupait le milieu ; l'eau y fut amenée. […] On débuta par deux pièces, *les Ondines*, en un acte et *Kao-Kang*, en trois.[348]»

L'architecture du théâtre permettait l'installation d'un aquarium qui permettait la réalisation des scènes marines innovatrices où l'eau et les jeux basés bénéficiant de son caractère scintillant attiraient le regard du public sur ces effets, en dépit de la pièce même. Le progrès du théâtre et du goût du public résultait que la parure n'a pas vaincu sur l'esprit essentielle de la pièce et ce type de théâtre s'éteint très vite ;

> « Un aquarium avec un jet d'eau occupait le centre d'un intérieur chinois des lus élégants. […] Une masse de Lumières de couleurs et de formes différentes couraient et sautaient, doublées par la réfraction dans l'eau. L'effet fut immense, c'était réellement neuf et magnifique, mais ce n'était pas suffisant pour faire vivre un théâtre de plus. C'était un appareil fort gênant pour montrer certaines pièces. Le Théâtre Nautique dut chercher son succès autre part, ou plutôt il cessa d'exister.[349]»

[347] Mamczarz, Irène dans *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, actes du 15e Colloque international (Aix-les Bains, 18-22 septembre 2006)*, Mamczarz, Irène (éd.), Editions de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris, 2008, p 27.
[348] Moynet, *op.cit.,* p. 232
[349] Moynet, *op.cit.,* p. 234.

C'est pendant cette même période des années 1830, point de départ imaginaire du romantisme, que naissent plusieurs pièces à thème aquatique, comme *le Naufrage de la Méduse* en 1839, – opéra des frères Coignard avec la musique de Flotow et Pilati – qui s'inspire du même événement tragique de la marine française que de la toile de Géricault[350] daté de 1819.

Au niveau technique, la force hydraulique fait son apparition au théâtre dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, en France et en Europe également. Moynet, décorateur du XIX^e^ siècle, en rappelle ainsi : « Si la machinerie théâtrale conserve en France ses traditions du passé et ne se livre qu'à des innovations peu importantes, il faut signaler à l'étranger des installations curieuses où la science de l'ingénieur s'est donnée libre carrière. Le nouvel Opéra de Budapest, par exemple, est machiné après un système tout nouveau. […] Le plancher et es décors, rideaux, fermes, etc. tout est mis en mouvement par des pistons et des presses hydrauliques.[351] »

Ces titres reflètent déjà l'apparition de l'allégorie de différents types d'eaux dans l'esthétique romantique ; où l'envie pour des paysages lacustres, des rivages marins est en croissance continuelle.

[350] *Le Radeau de la Méduse*, huile sur toile, 1819. Musée du Louvre
[351] Moynet, *op.cit.,* p 210.

III. LA NOTION DE L'EAU DANS LA POÉSIE DU XVIII^{E} SIÈCLE

> « Le poète que fascine la Mer, et qui s'essaie à dire et chanter ses lumières, ses calmes et ses emportements, agrandit encore son propre espace de rêve et de méditation puisque la Mer est tout à la fois symbole d'infinité, d'éternité et de mystère.[352] »
> Yves La Prairie

La poésie, bien que prétendue d'être un domaine artistique d'importance restreinte[353] à l'époque des Lumières, ne put échapper aux recherches de ce travail, dans laquelle nous promettons une analyse complexe de la présence de l'eau dans la littérature de l'époque. Cependant, lors le choix du corpus le chercheur doit se rendre compte que la poésie du siècle ne se laisse pas caractériser par l'abondance des titres à sujet aquatique. Nous nous sommes posée également la question qu'on a retrouvé plus tard fort bien interprétée par Depouy ; « Mais n'est-il pas étrange que cette poésie n'apparaisse que d'une façon sporadique et fugace en un siècle illustré par ses navigateurs ? [354]» Pourtant l'interrogation ne s'arrête pas à ce point, le domaine relève des questions en constance. Dans le contexte scientifique, déjà la notion de la poésie du siècle pose des problèmes d'interprétation. Tandis que Robert Sabatier se réfère à un « repos de la poésie [355]», Michel Delon discute que « le XVIII^{e} siècle serait un âge sans poésie [356]», et conteste l'unicité poétique de Chénier dans le période. L'époque est caractérisée pourtant par la multitude de formes poétiques ; élégies, épîtres, chansons, poèmes descriptifs cohabitent librement la scène poétique.

---

[352] Yves La Prairie, *Les plus beaux poèmes sur la mer*, anthologie, coll. Espaces, Le Cherche Midi Éditeur, Paris, 1993. p.9.
[353] Michel Delon dans la *Préface* du recueil *Anthologie de la poésie française du XVIII^{ème} siècle*, (Éd. M. Delon), Gallimard, Paris, 1997. p. 7.
[354] Dupouy, Auguste, *La poésie de la mer dans la littérature française*, Ariane, Paris, 1947. p. 92.
[355] Sabatier, Robert, *La poésie du dix-huitième siècle, Histoire de la poésie française*, Albin Michel, Paris, 1975. p. 9.
[356] *ADPF*, *Ibid.*

Ensuite, nous sommes retrouvées face à un problème de périodisation. Préciser le point de départ et de clôture de la recherche, pour définir la période étudiée était indispensable. Nous avions principalement des difficultés pour se limiter dans l'analyse, d'autant plus que les exemples les plus appréciables, les plus intéressants du point de vue de l'eau proviennent de l'époque [pré]romantique. La floraison du motif de l'eau dans la poésie romantique était déjà sujet de nombreuses études, pour cette raison nous nous sommes décidées à se limiter dans l'analyse à la poésie chateaubrianesque et se focaliser principalement sur l'évolution que subit le motif de l'eau durant le XVIII^{e} siècle.

Le présent chapitre est basé sur l'analyse de centaines de poèmes qui proviennent de plusieurs dizaines d'auteurs. Malgré notre conviction d'avoir relevé les exemples et étudié les passages les plus éminents, il se peut que quelque texte soit échappé à notre échelle. Pour ceux qui s'attendraient à des commentaires de versification, nous précisons à l'avance que le but et les méthodes de ce travail ne touchent pas à ce domaine. Ce devoir de méthode nous a obligé de laisser de côté les caractères versificateurs des poèmes analysés et de se concentrer uniquement sur les champs d'application et sur l'évolution de l'idée de l'eau dans la poésie du siècle. En même temps notre intention était beaucoup plus – en schématisant les courants retrouvés dans la représentation de la métaphore nautique dans la production poétique du XVIII^{e} siècle– de dresser un inventaire des formes symboliques multiples de l'eau dans les textes poétiques, et de les interpréter d'une manière analytique. A titre égal, il nous faut noter que nous avons évité la valorisation des textes, ainsi notre choix est dépourvu des constatations sur la position des œuvres dans la hiérarchie poétique. Par contre, comme le corpus en fut enrichi, on a inclus dans la recherche tous les poèmes retrouvés sans aucune distinction concernant la qualité poétique des textes.

Dans la première partie de ce chapitre, nous allons focaliser sur la notion de l'eau au niveau des textes poétiques divers, prenant comme source des anthologies du XVIII^{e} siècle[357], et des recueils indépendants des poètes divers de l'époque. La seconde partie se concentrera sur la découverte des eaux dans le « poème de la nature[358] », le type de poésie qui a résulté le plus grand nombre d'éléments liés à l'eau lors de nos recherches. Comme la notion de l'eau apparaît dans ce genre de poésie sous un angle particulier, nous leur accordions un chapitre indépendant. *Les Mois* d'Antoine Roucher, *Les Saisons* de Saint-Lambert, le cycle *Les Fastes* d'Antoine de Lemierre, et le travail en forme poétique sur l'esthétique des jardins, *Les Jardins*

[357] L'inventaire détaillé des anthologies, des recueils utilisés se trouve dans l'annexe bibliographique.
[358] Expression d'Édouard Guitton

de Jacques Delille méritaient une attention distinguée de notre part. Nous allons continuer cette liste par les *Tableaux de la Nature* de Chateaubriand, qui diffèrent évidemment des quatre œuvres précédents, aussi bien par le style et la richesse des images poétiques. Pourtant la succession chronologique et la position de l'eau dans l'œuvre a revendiqué qu'on laisse le plus relevant à la fin.

Chercher des mentions aquatiques dans les textes nécessitait un travail complexe lors de laquelle, d'une part, nous nous sommes rendu compte de l'importance secondaire générale de cet élément dans le champ poétique du XVIII^{e} siècle, tandis que de l'autre part, nous avons remarqué que le « poème de la nature » en offrait une interprétation plus sophistiquée. Ces textes annoncent déjà le retour du registre aquatique dans la thématique poétique de la première moitié du XIX^{e} siècle, qui réintroduit l'eau comme un sujet poétique populaire. Le *Lac* de Lamartine, les voiliers de Vigny, les eaux de Hugo, seront tous des preuves de la réhabilitation du concept de l'eau au niveau poétique.

Lors la lecture analytique des poèmes nous avons préparé des tableaux récapitulatifs à base des occurrences du vocabulaire aquatique utilisé par les auteurs différents. Ces tableaux, qui se trouvent en annexe, indiquent clairement la fréquence des noms utilisés, des verbes, des expressions endurcies. Ils servaient d'outil incontournable à des statistiques, de point de départ lors la comparaison du vocabulaire poétique aquatique des différents auteurs de l'époque, aussi bien qu'elles offrent à la première vue une impression de leur relation avec l'eau. L'utilisation fréquente d'un type d'eau particulier a laissé place à des réflexions sur leurs caractéristiques. Suivant la typologie des occurrences nous les avons regroupées en catégories, soit guidées par un choix arbitraire, soit inspirées par le classement de Gaston Bachelard, que l'on a élargi à cause de la richesse et de la variété des mentions retrouvées. Féminine ou masculine, eau dormante ou courante, nourrice ou meurtrière, pour chaque type d'eau on a énuméré des exemples tirés des citations. En relisant ces tableaux le chercheur se trouve inconsciemment dans la situation délicate d'avoir une impression sur la relation du poète avec l'eau comme matière, comme symbole, comme élément poétique. Bien que le présent travail – faute de compétence et des domaines scientifiques bien étroites– ne prend pas la mission d'une analyse psychologique, tandis qu'ayant consulté les travaux incontournables de psychanalytique de Jung[359], de Gaston Bachelard[360], on a tout de même risqué d'aller un peu plus loin au niveau des impressions dans le domaine.

[359] Parmi les ressources abondantes nous avons principalement consulté Jung, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* Georg&CIE, Genève, 1978.

Comme déjà signalé en haut, nous avons évité d'une manière bien consciente l'analyse des figures poétiques dans les textes et on ne trouvera pas non plus de commentaires sur les outils poétiques. Notre analyse est fondée sur les catégories établies par la psychanalytique bachelardienne et fusionne notre conviction sur l'importance de la transformation de la symbolique de l'eau au cours des décennies du XVIII^{e} siècle. Nous allons observer si cette progression symbolique pouvait être influencée par les tensions aboutissant à la Révolution et préparer son épanouissement dans le romantisme.

Pour arriver là, le concept de l'eau a subi une transformation au cours du XVIII^{e} siècle, qui n'est peut-être pas aussi brillante que celle qui se commence par la poésie descriptive, mais elle nous a quand-même invité à suivre son cours dans la poésie.

1. LA TYPOLOGIE DE L'EAU DANS LA POÉSIE DU XVIII^{E} SIÈCLE

D'après ce que l'on a l'habitude de savoir sur la poésie du siècle, on s'attendrait à un travail rapide lors du parcours de la production poétique pour y fouiller des occurrences du motif de l'eau. Pourtant, comme dans le cas des pièces de théâtre, nous nous sommes vite rendu compte du fait que les titres des poèmes ne témoignent pas de la richesse des mentions qui puissent se cacher parmi les vers. Si on avait voulu juger le sujet uniquement selon la présence de l'eau présente dans le titre, notre méthode serait efficace mais complètement fautive, car la démarche empirique montre que l'eau est en réalité cachée dans les poèmes, ce dont, dans la majorité des cas, le titre ne témoigne pas. La pratique a montré que parmi plusieurs centaines de poèmes relus nous n'avons pas pu utiliser que quelques dizaines. Nous avons établi une liste des poèmes à titre « aquatique », ou qui suggèrent la présence de l'eau dans le texte[361]. Ce tableau montre bien que les titres offrant une mention directe de l'eau sont peu nombreux, ils représentent à peu près 5% des œuvres dans le corpus. Ces titres, nous allons le voir, sont regroupés autour des thématiques bien précises ; soit ils sont issus du vocabulaire de la faune aquatique, soit ils traitent des noms géographiques par excellence, ou ils peuvent être liés à leurs allégories mythologiques. Il fallait alors, au lieu de mener l'enquête de l'eau au niveau des titres, élargir cette méthode, et – comme prévu à l'avance – se lancer dans la

[360] Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, op. cit.*
[361] Consulter le tableau N° 1. « La présence de l'eau dans le titre des poèmes du corpus »

recherche de l'eau dans les textes du corpus. Tout pareillement, comme dans le cas des références du théâtre, nous avons rapidement relevé des mots-clés du vocabulaire aquatique. Les mentions les plus fréquentes de type nominal EAU, MER, ONDE, VAGUE, RIVIERE, RUISSEAU, OCÉAN, etc. suivaient des formes d'apparition logiques, parfois dans des contextes inhabituelles. Soit elles se trouvent liées à l'entourage humain naturel, des jardins voisins, soit issues de l'exploration de la nature par les poètes, qui suivaient la voie ouverte par Rousseau.

L'autre domaine majeur des occurrences de l'eau est issu du vocabulaire de la marine, ici dans son sens relatif à la mer, non pas à la flotte royale. C'est précisément cela que La Prairie reproche aux poètes du temps, ici à Delille, de ne pas prendre en compte la marine française de l'époque. Elle était pourtant majestueuse et puissante, comme l'art du siècle le rappelle fréquemment[362].

En ce qui concerne la typologie des eaux observées, dans les cadres de ce travail nous nous sommes limitées à la recherche des mentions symboliques de l'eau naturelle. Cependant nous traiterons l'image symbolique de l'union des larmes avec l'eau, qui apparaît parmi les catégories de Bachelard également. L'acte du bain propose également des interprétations, parfois psychanalytiques, mais à de rares exceptions près on a choisi de ne prendre en compte que ses mentions où l'eau en question est une eau naturelle.

Les examens minutieux pouvaient révéler des correspondances thématiques au niveau de la microstructure des différentes interprétations symboliques. Plusieurs tendances peuvent être relevées parmi les mentions, qu'on a regroupé autour des axes bien définissables, allant des eaux liées à l'héritage grec et latin, à leur interprétation psychanalytique féminine, à travers les eaux invitant à la contemplation, jusqu'à l'analyse de leur sonorité.

A. LES EAUX MYTHIQUES ET ANTIQUES

L'inspiration de l'Antiquité au XVIII[e] siècle affleure partout; omniprésente, impalpable, nourrissant toute réflexion et imprégnant toute image, elle est « un legs, une tradition, en un siècle qui s'est méfié des héritages [363]». Ce n'est pas un fait surprenant que le contexte de la mythologie gréco-romaine, où la mer se trouve en position centrale, répertorie fréquemment

[362] P.ex. la série des *Ports royales* de Vernet, étudiées dans le premier chapitre, sur la peinture.
[363] *Introduction* par Édith Flamarion et Catherine Volpilhac-Auger, in *Revue du Dix-huitième Siècle*, N°27, Antiquité, 1995.

des occurrences liées à l'eau. La tradition versificatrice du XVIII[e] siècle, qui se repose en grande partie sur l'héritage culturelle de l'Antiquité, en présente réciproquement des occurrences mythologiques nautiques. Les êtres mythologiques, les Nymphes, les divinités et les monstres marins sont des motifs récurrents de la poésie de l'époque. La relation au monde Antique s'intensifie dans la seconde moitié du siècle, avec l'apparition de l'intérêt pour l'archéologie, l'héritage grec et latin imprègne la production poétique multicolore de l'époque. Bien que les auteurs parfois n'en conservent que les règles de versification[364], ce fait implique que les eaux traitées dans les textes sont souvent des eaux mythologiques, ou des eaux provenant de l'Antiquité. Même les épisodes descriptifs novateurs des poèmes témoignent de cette même tendance, ils synthétisaient habilement les images classiques avec l'ambiance et les événements contemporains. L'évocation de divers monstres marins exprime l'effet sublime et apporte un effroi instantané.

Comme les pages suivantes vont en témoigner, nous avons inventorié une multitude d'occurrences relatives à l'eau, qui sont fréquemment liées à des divinités aquatiques ou marines, en majorité féminines. Nous allons remarquer que les mentions se référant à l'Antiquité utilisent principalement deux formes d'apparition de l'eau ; la mer et le fleuve, symbolisant ainsi les deux mers de la Mythologie gréco-romaine, la mer Tyrrhénienne et Égéenne, et les fleuves fécondes de l'Antiquité nourrissant le peuple cultivateur, comme le Nil et le Tibre. Les mers citées sont liées aux mers mythologiques, souvent lieux de batailles, habitées par divers monstres mythologiques. Quant aux fleuves, leur symbolique diffère complètement des *topoï* des interprétations mythologiques liées à l'image de la mort[365] ; ces fleuves de l'Antiquité sont munis de caractéristiques bien différentes ; elles symbolisent en majorité la fertilité, l'abondance.

▪ *LES FLEUVES DE L'ANTIQUITÉ*

Le thème des symboles fluviaux était d'usage fréquent dans le contexte mythologique. En outre de ces mentions nous avons également retrouvé des fleuves réels de l'Antiquité, comme le Tibre, le Nil, qui reviennent à plusieurs reprises. A la base des exemples qui suivent, on peut remarquer que leur présence est justifiée par le sujet et l'entourage antique, tous les

[364] Selon Robert Sabatier, *op. cit.* p. 12
[365] Commelin, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Garnier, Paris, 1989. p. 153.

moyens de rhétorique sont mobilisés pour exprimer l'idée de la fertilité, de la notion de l'eau utile.

Dans *l'Ode sur l'enthousiasme* de Lebrun-Pindare l'accent est mis sur le caractère fécond, nourricier, féminin du fleuve :

> « Tel on voit, dans l'empire aride
> Des fils basanés de Memnon,
> Le Nil, dans son berceau liquide
> S'échapper sans gloire et sans nom.
> Du haut des rocs ses flots jaillissent,
> Et quelque temps s'ensevelissent
> Parmi des gouffres ignorés ;
> Mais tout à coup à la lumière
> Il renaît pour Memphis entière ;
> Et ses flots en sont adorés... »

L'expression figée « le berceau liquide » renvoie à une féminité maternelle indiscutable, que le Nil conserve jusqu'à la fin de l'extrait. Le jaillissement et la renaissance des flots dans un cycle perpétuel expriment un mouvement constant ressemblant à celui de la mer. Il faut remarquer cependant que le fleuve en soi et l'action du jaillissement sont liés au symbolique masculin[366], mais cette fois leur féminité accentuée est mise en avant.

C'est le même Nil que l'on reconnaît dans *l'Ode* de Lefranc de Pompignan ; d'abord indirectement, à travers une synecdoque de ses rives, plus tard, le poète, d'une connotation négative, met déjà l'accent sur la mer, meurtrière et furieuse. L'usage des « flots » subit un changement de sens, premièrement elle est comprise pour des flots marins, tandis que dans les deux derniers vers cités, les flots se rapportent déjà aux flots de sang.

> « Loin des rives du NIL tu conduisais toi-même
> Nos aïeux effrayés.»
> [..]
> Sur l'abîme des flots, sur l'aile des tempêtes,
> Tes ministres sacrés étendent leurs conquêtes »
> […]
> LA MER ENGLOUTIRA ces tyrans sacrilèges
> DANS SON HORRIBLE FLANC.
> [..]
> Et les chiens tremperont leurs langues altérées
> Dans LES FLOTS DE LEUR SANG [367]»

Le Tibre montre son côté majestueux dans *Lucrèce et Tarquin* de Guérineau de Saint-Péravy, où l'adjectif « dorée » renforce la richesse attribuée à ce fleuve mythique ;

> « Ou LE TIBRE en ses replis
> Roule son ONDE DOREE[368] »

[366] *Dictionnaire des symboles*, (Éd. Chevalier – Gheerbrant) op.cit., p. 375.
[367] Le Franc de Pompignan, *Ode*

On en trouve mention chez Jean-Baptiste Coeuilhe aussi, dans son poème *Les Ruines,* où le fleuve reste seulement au niveau de l'énumération. L'accent est mis sur ses rives, le fleuve est décrit à partir de ces pièces de terre liées à la stabilité, un procédé fréquent dans la poésie du siècle :

> « Là, SUR LES BORDS DU TIBRE, à mes regards se montre
> Le pompeux Colisée [369]»

Le passage se continue avec l'apparition de l'océan, cette fois furieux, destructeur et surhumain, en même temps créateur, et toujours indomptable :

> « Tout change autour de nous, tout périt, tout s'altère.
> L'OCEAN FURIEUX USURPE sur la terre,
> Mine ses propres bords, en forme de nouveaux,
> Que D'AUTRES MERS un jour COUVRIRONT DE LEURS EAUX.
> Les vallons sont comblés, et les monts s'aplanissent;
> Sous leur sol ébranlé des plages s'engloutissent. [370]»

« Si les Tritons et les Néréides sont quelque part acceptables, c'est bien dans les eaux grecques, et Delille ne manque pas de les y faire nager. [371]» remarque Depouy la prépondérance des éléments aquatiques dans la poésie delillienne. On trouve des exemples en richesse pour l'usage des eaux liées à la mythologie grecque dans sa poésie, parsemée de figures et d'expression symboliques telle que « la ceinture de Cybèle ».

Dans le présent extrait des *Jardins,* – qu'on va analyser plus tard en son intégrité – Delille évoque un passage où il exprime sa critique envers les statues pseudo-antiques, qui servaient de décoration pour les jardins, avant bien sûr la réforme des jardins dont l'élaboration était forcée par lui-même. Il répertorie les images du fleuve mythique le *Léthé*[372], fleuve de l'oubli, coulant lentement aux Enfers[373], mais met en valeur des qualités bien différentes, sa nature consolante et silencieuse[374] ;

> « Cette eau silencieuse, image du Léthé,
> Qui semble pour leurs cœurs exempts d'inquiétude

[368] *ADPF, op.cit.,* p. 213.
[369] *Ibid.,* p. 200.
[370] *Ibid.*
[371] Depouy, *op. cit.,* p. 88.
[372] Fille d'Ouranos, qui est l'Océan elle-même et le père de tous les fleuves.
[373] Kossaifi, Christine, *L'oubli peut-il être bénéfique? L'exemple du mythe de Léthé: une intuition des Grecs.* http://www.revue-interggogations.org/fichiers/57/mythe_de_lethe.pdf consulté le 13 septembre, 2011.
[374] Commelin, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, op.cit., p.241.

Rouler l'oubli des maux et de l'ingratitude, [375]»

Un autre fleuve, le Nil sera évoqué dans l'extrait suivant, où le poète sert de son usage pour accentuer le caractère superflu et injustifié de cette fausse antiquité. Des Naïades et des Tritons, habitants des eaux, y font eux aussi apparition, renforçant l'ambiance antique du passage ;

« D'où vient que ces NAÏADES,
Que ces TRITONS à sec se mêlent aux dryades ?
Pourquoi ce NIL en vain couronné de roseaux,
Et dont l'urne poudreuse est l'abri des oiseaux ? [376]»

Jean-François Ducis, dans son épître composé à l'honneur de (*A) M. Thomas, De l'Académie Française* utilise un champs lexical « liquide » qui s'infiltre dans l'œuvre, où le verbe COULER, et l'adjectif FLOTTANT, bien qu'ils soient employés d'une manière ambiguë, renforcent l'effet liquide des vers. Ce poème consolant est un bel exemple de l'eau qui émerge de l'arrière-plan des strophes ;

« C'est à l'ombre des bois, c'est AU BORD DES RUISSEAUX
que Virgile animait le chalumeau champêtre.
[…]
Ses vers si touchants et si beaux,
Avec moins d'harmonie AURAIENT COULE peut-être
Les beaux vers sont sacrés: ils voltigent FLOTTANTS [377]
[…]
Vois-tu Zéphyr, sur ces fleurs,
Voler d'une aile inconstant,
Et de sa robe FLOTTANTE
Verser les douces odeurs ?
Vois-tu ces EAUX FUGITIVES
BAIGNER ces prés dans leurs cours ; »

Il est inutile de mettre en évidence que les figures mythologiques étant en relation avec la mer font souvent apparition dans les élégies d'André Chénier. Par contre, dans l'extrait suivant on découvre une Nymphe naissante des eaux de la rivière. La divinité aquatique, surtout à travers le factitif de l'expression « faire serpenter », démontre sa dominance possessive sur les eaux ;

« Tantôt, quand D'UN RUISSEAU, suivi dès sa naissance,
LA NYMPHE aux pieds d'argent à sous de longs berceaux
FAIT SERPENTER ensemble et mes pas et SES EAUX[378] »

Les extraits répertoriés révèlent une image fluviale bienfaisante, associée à un contexte symbolique se reposant sur sa connotation fertile, nourricière. Le caractère fortement féminin

[375] Delille, Jacques, *Les Jardins, ou L'art d'embellir les paysages, Poème en quatre chants, Par M. L'Abbé DeLille*, De L'Imprimerie de la Société Typographique, Neuchâtel, 1782. p. 77.
[376] *Ibid.*, p. 76.
[377] *ADPF, op. cit.,* p. 230.
[378] *Élégies III., in APF,* (Éd. M. Allem) Paris, Flammarion, 1966. p. 474.

du fleuve sera de même manière explicité à travers ses mentions indépendantes du contexte mythologique. D'ailleurs cette féminité dépasse ses sens symboliques principaux, ses traits masculins lui attribués par les mythes grecs et les connotations négatives qui trouvent source dans le motif des quatre fleuves souterrains[379]. La mention du Léthé, fleuve de la Purgatoire renvoie de même manière au registre bienfaisant des souvenirs. Nous pouvons également remarquer l'opposition théorique du symbole du fleuve et de la mer, associée ici à des champs lexicaux contraires, l'un consolant et nourricier, l'autre furieux et dangereux.

▪ *LES DEUX MERS ET SES HABITANTS*

La mer mythologique apparaît dans les textes poétiques de l'époque pour des raisons différentes. D'une part, la tradition versificatrice liée à l'héritage classique implique traditionnellement la présence des divinités grecques, ainsi les eaux marines surgissent de temps en temps sur la scène poétique. De l'autre part, comme la mer antique – fréquemment tourmentée par des tempêtes – était le lieu par excellence des dangers, des aventures, des monstres marins dévorants, en effet, c'était un outil symbolique idéal pour exprimer des sentiments sublimes. Les poètes recourent fréquemment aux monstres marins qui sont dans la majorité des cas des monstres mythologiques, mais cet inventaire sera élargi plus tard par l'addition des espèces de la faune marine, ou des monstres légendaires comme *le léviathan*.

La mer, voire les deux mers de la Grèce montrent ce côté frémissant évoqué dans plusieurs poèmes d'Antoine de Bertin, dont suit l'exemple cité[380] des *Amours II*.

> « […] N'a pas craint d'affronter les deux mers frémissantes,
> Et des chiens de SCYLLA les clameurs gémissantes[381] »

Parlant des deux mers, le poète invoque Scylla, le monstre marin, pour mettre en valeur les dangers de la mer. En outre des monstres, nous avons constaté la mention régulière des dieux et déesses mythologiques liées à l'eau, en particulier les Néréides ; la nymphe Amphitrite, la

[379] Le Phlégéthon, le Cocyte, l'Achéron et le Styx, d'après *Szimbólumtár, op.cit.,* p. 155.
[380] D'ailleurs, Bertin connaît la mer dès son enfance, bien que la variété de ses descriptions relatives à l'eau n'en permettaient pas la déduction directe. On pourrait croire que cette expérience personnelle puisse ajouter de la vraisemblance à ses descriptions, ou au moins les différencier comme dans la prose chez Bernardin de Saint-Pierre, mais dans ce cas on n'a pas remarqué de tels effets.
[381] *A Eucharis,* dans *ADPF, op. cit.,* p.334.

déesse de l'eau, Vénus naissante des flots, des Nymphes des scènes idylliques, élégiaques, parmi lesquelles Thétis, la plus belle des nymphes[382].

Les eaux chez Chénier sont principalement incarnées aux fleuves d'Arcadie et à la mer Égée. La plus connue de ses Bucoliques, *La Jeune Tarentine* est davantage envahie par la mer principalement meurtrière (pour cette raison on la traitera plus en détail dans la partie correspondante suivante). Bien que le mot MER, caché par l'expression « demeures humides », ne figure pas dans le texte, il s'agit éventuellement de la mer profonde de Thétis. Thétis, la plus belle des nymphes de la mer et les Néréides prennent soin de la jeune fille enlevée par les flots, et les bercent davantage, ajoutant une touche de féminité maternelle au motif pathétique :

> « Thétis, les yeux en pleurs, dans le creux d'un rocher
> aux monstres dévorants eut le soin de le cacher.
> Par ses ordres bientôt les belles Néréides
> L'élèvent au-dessus des demeures humides,
> Le portent au rivage, et dans ce monument,
> L'ont, au cap du Zéphyr déposé mollement. [383]»

Charles-Louis Malfilâtre présente deux déesses liées à la mer ; Amphitrite et Vénus. Céleste et marine, Vénus apparaît dans *Narcisse dans l'île de Vénus*, poème idyllique. Ici le motif de l'eau témoigne d'une omniprésence latente que suggère la situation de l'île, apparaissant déjà dans le titre :

> « Tendre VENUS![..]
> VERSE LES FLOTS de tes pures délices.
> […]
> La paix te suit, les FLOTS SEDITIEUX,
> Quand tu parais, retombent et s'apaisent
> [...]
> Pleins d'allégresse, en leurs gouttes profondes,
> Tu vois bondir sur LES MONSTRES DES MERS [384]»

Amphitrite[385], dans *Le bonheur*, est présente par l'expression figée, « le sein d'Amphitrite », équivalente de l'intérieur de la mer[386], qui rappelle la substance liquide en ajoutant une féminité maternelle très expressive. Le poète utilise l'image de la profondeur effrayante où jaillissent les fleuves associés au vide spirituel :

> « De tous les faux biens l'homme avide
> En vain recherche le secours ;

[382] Commelin, Pierre, *op. cit.,* p.104.
[383] *APF, op. cit.,* p. 470.
[384] *ADPF, op.cit.,* p.223.
[385] Déesse de la mer, et poétiquement, la mer elle-même.
[386] « Les poètes disent le *sein d'Amphitrite,* le *dos d'Amphitrite,* pour l'intérieur de la mer, la surface de la mer. » *Le gradus français, ou dictionnaire de la langue poétique*, Volume 1, A. Johanneau, L.J.M. Carpentier, 1825

Ils n'ont jamais rempli le vide
Que dans lui-même il sent toujours :
(DES FLEUVES, AU SEIN D'AMPHITRITE
Ainsi L'ONDE SE PRECIPITe,
Sans en remplir la profondeur)[387] »

B. L'EAU DANGEREUSE, MEURTRIÈRE, SUBLIME

Contrairement à la poésie préromantique qui favorisera la contemplation mélancolique des eaux, à l'époque qui la précède c'est la mer ou l'océan en action qui apparaît en majorité dans les vers. « Est-il un thème plus banal que celui de la colère de l'Océan ? [388]» pose Bachelard cette question d'une manière justifiée. L'eau infinie en courroux a profondément inspiré les poètes du XVIII[e] siècle, comme en témoigneront les extraits analysés. L'eau en colère, image sublime allant à la perfection commence à s'infiltrer dans les vers, mais n'exprime même pas une suprématie identique sur les thèmes poétiques à celle qui s'était produite dans le domaine artistique, concernant l'iconographie picturale.[389]

Nous avons abordé dans le chapitre précédent comment l'héritage classique a introduit le motif de la mer dans la poésie du siècle. Conformément à l'affirmation de Bachelard ; « les métaphores de la mer heureuse et bonne seront bien moins nombreuses que celles de la mer mauvaise. [390] », nous avons expérimenté la même répartition concernant la nature des motifs marins dans le corpus poétique analysé. D'après ce que les *topoï* relatifs à la thématique de l'eau en colère, dangereuse montrent, deux types d'images symboliques étaient le plus fréquentes ; la mort de la jeune fille dans les vagues et le péril des matelots lors d'une bataille marine. Ces scènes apparaissent dans les domaines artistiques et littéraires également, ce n'est donc pas surprenant de les retrouver en poésie.

La mer meurtrière et la scène pathétique d'une jeune fille morte, allongée sur le bord de la mer qui l'a prise est, une image littéraire et artistique fréquente[391]. L'apparition la plus mémorable de cette image ophélisée[392] dans la poésie du XVIII[e] siècle se fait sans doute dans *La Jeune Tarentine*[393] de Chénier. Malgré ce à quoi l'on pouvait s'attendre, connaissant les

[387] *ADPF, op.cit.,* p.225.
[388] Bachelard, *op.cit.,* p. 194.
[389] Références dans le chapitre consacré à l'iconographie de l'eau.
[390] Bachelard, *Ibid.*
[391] Pensons à la mort de Virginie dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, ou à celle d'Amazili dans *Les Incas.*
[392] Expression de Bachelard
[393] *APF, op. cit.,* p. 470.

penchants picturaux ou romanesques de telles scènes, Chénier n'attribue pas de rôle particulier à la description de l'eau meurtrière elle-même.

> « Elle a vécu, Myrto, la jeune Tarentine!
> Un vaisseau la portait aux bords de Camarine: »
> « … étonnée et loin des matelots,
> Elle crie, elle tombe, ELLE EST EST AU SEIN DES FLOTS.
> Elle est au sein des flots, la jeune Tarentine!
> Son beau corps a roulé sous LA VAGUE MARINE.
> […]
> Thétis, les yeux en pleurs, dans le creux d'un rocher
> Aux monstres dévorants eut soin de la cacher.
> Par ses ordres bientôt les belles Néréides
> L'élèvent au-dessus des demeures humides,
> [...]
> Les doux parfums n'ont point COULE sur tes cheveux.»[394]

Concernant la position de l'eau dans le poème, malgré la non-figuration directe du mot MER dans le poème, la situation est évidente. Dans le premier tableau jusqu'au vers « Elle crie, elle tombe, elle est au sein des flots. » l'eau ne se figure pas dans le poème, elle apparaît soudain et dans une connotation négative. Suite à son entrée sur scène, l'eau se retire à l'arrière-plan, que prouvent ses mentions limitées (3), et l'absence des verbes relatifs, qui le laissent en passivité. Les verbes d'action sont attribués au contraire, à la pauvre jeune fille, Myrto, et aux divinités grecques veillant à son péril. Le tragique des événements est exprimé dans la répétition de l'hémistiche « elle est au sein des flots », elle clôt le premier tableau et commence la seconde. Cette expression utilisée pour exprimer la profondeur de l'eau, renforçant sa féminité, accentue le ton pathétique du poème élégiaque.

La féminité de la jeune fille est unie avec celle de la mer et cette union est renforcée par la liquidité du dernier vers « coulé sur tes cheveux». Le motif de la chevelure, dans un contexte poétique évoque en soi des associations de l'eau, qui se reposent sur leur caractère ondulant identique. Selon l'interprétation de Bachelard c'est « la rivière [qui] joue comme une chevelure vivante [395]». Ici, c'est le mouvement de la chevelure qui fait penser à l'eau courante. Les « doux parfums » évoqués qui auraient dû découler sur les cheveux ondulants de la jeune fille conduisent aux mêmes associations. L'image de la chevelure unie avec l'eau de la mer peut rappeler des sirènes, qui ne tardent pas à apparaître à quelques vers plus tard. Chénier énumère ainsi les divinités de la Grèce antique, associées à la mer, ainsi retourne Thétis et apparaissent les Néréides, tous touchées par la mort de la Jeune Tarentine.

[394] *APF, Ibid.*
[395] Bachelard, *op. cit.,* p. 99.

Comme le constate le poète Auguste Dupouy « Chénier n'a pas rompu avec la tradition mythologique et galante ; il l'a rafraîchie. Il a vu la mer avec les yeux d'un Grec. [...] La Grèce est la patrie de son imagination. Une Grèce d'une antiquité rajeunie, aérée par le vent de mer. »[396] Voir la mer avec les yeux d'un Grec selon notre interprétation est aussi la décrire d'une façon naturelle, omniprésente, intégrée à la vie quotidienne. Chénier avait ce don, même sa naissance détermine déjà très tôt sa relation avec les eaux. Sa mer est peuplée de Nymphes, de Naïades, habitée par Galatée, fille de Nérée, comme en témoigne même cette ébauche d'une de ses bucoliques :

> « Vins, Galatée, fille de Nérée, sors de la mer. Viens sur le rivage... Viens poser tes mains fraîches et humides sur mon visage brûlant, tandis que mes mains feront découler l'eau de tes beaux cheveux[397] »

La mer meurtrière, le naufrage est chez lui un sujet quotidien, il utilise souvent l'image des catastrophes marines, comme en témoignent les extraits suivantes :

> « J'étais père, et JE MEURS VICTIME DU NAUFRAGE,
> Adieu ma femme, adieu me chers enfants 398»

> « Je vis. Je souffre encor. BATTU DE CENT NAUFRAGES,
> Tremblant, j'affronte encor la mer et les orages,
> Quand je n'ai qu'à vouloir pour atteindre le port.
> Lâche ! Aime donc la vie, ou n'attends pas la mort. [399]»

> « Que toujours tes vaisseaux ignorent les naufrages ;
> Que l'ouragan jamais ne soulève tes mers ; [400]»

> « On détache le cable ; il part ; il est parti.
> Car il ne voyait pas que bientôt sa tête
> L'automne impétueux mugissant la tempête
> L'attendait au passage, et la, loin de tout bord,
> LUI PREPARAIT BIENTOT LE NAUFRAGE ET LA MORT.
> […]
> DIEUX DE LA MER D'ÉGEE, ô vents, ô Dieux humides
> Glaucus et Palémon, et blanches NEREIDES,
> Sauvez, sauvez Dyras.[401]»

En entrant dans les couches profondes de l'interprétation psychanalytique, on découvre que chez Bachelard, le symbole d'Ophélie, nourrissant la poésie romantique à venir, suggère des ressemblances avec la figure de Myrto. « L'eau est l'élément de la mort jeune et belle[402] » formule le spécialiste. Bien que le sort de Chénier ne permette pas que le poème élégiaque soit

---

[396] Dupouy, Auguste, *op.cit.,* p. 89.
[397] Ébauche de bucolique XII, dans Chénier, *Œuvres complètes,* (éd. Gérald Walter), Gallimard, Paris, 1958. p. 532.
[398] *Epigramme XXXI, Ibid.,* p. 88.
[399] *Fragment d'élégie, XXX. Ibid.,* p. 555.
[400] *Fragments pour D'Z.N. I. Ibid.,* p. 602.
[401] *Bucolique XXIII, Ibid.,* p.30
[402] Bachelard, *op.cit.,* p 98.

terminé et la vérité concernant le sort de Myrto reste cachée, mais évidemment l'option de suicide n'est pas justifiée. Pourtant sa chevelure étalée sur l'onde, dénouée par les flots, ainsi toute l'image de la jeune Myrto, caressée par les vagues, paisible, semblant plus endormie que morte nous semble être typiquement ophélienne.

Le lecteur ferait allusion à la présence de l'eau, tout de même sensible par le changement rythmique des vers du premier tableau, décrivant le voyage marin jusqu'alors calme et idyllique. On sent le mouvement des vagues qui répondent à la succession des vers à rythme inégal. Suite à la scène tragique, le côté féminin de l'eau de la mer sera mis en avant dans le poème, en témoigne entre autres l'expression répétée « au sein des flots » qui accentue la féminité déjà évoquée de l'intérieur de la mer. Malgré que le poème soit incomplet, la force de l'image pathétique de la jeune fille tuée par la mer reste conservée. Elle peut être interprétée toute comme si les flots maternels berçaient Myrto à la mort, selon l'intention de Chénier.

LE NAUFRAGE DU VENGEUR

L'eau en rôle meurtrier est aussi saisissable à travers la légende de l'engloutissement du vaisseau *Le Vengeur* en 1794 par la flotte anglaise[403]. Bien que l'histoire répandue des matelots ne soit pas véridique, leur comportement héroïque, patriotique inspirait la poésie tout aussi comme le théâtre de l'époque[404]. Plusieurs poèmes sont nés de cette inspiration, que nous allons analyser du point de vue de la notion de l'eau.

Le point commun des extraits comparés des quatre auteurs – Marie-Joseph Chénier, Lebrun-Pindare, Parny et Écouchard-Lebrun – est avant tout le fait qu'ils décrivent dans leurs odes un naufrage victorieux, où l'océan, bien qu'il soit en arrière-plan se montre toujours furieux, comme un ennemi supplémentaire des matelots Français.

C'est dans la strophe invocatrice de son poème sur ce navire à caractéristiques humaines, que Chénier introduit l'unique mention de la mer. Elle se trouve au pluriel, suivi par l'adjectif *profondes*, qui rime avec les ONDES du dernier vers. C'est la mer elle-même qui est changée en ondes à la fin de la strophe, très probablement justifié par les raisons de versification, pour servir le rime parfait. Chénier utilise cette synecdoque pour y comprendre

[403] Selon la légende, leur vaisseau, Le Vengeur étant englouti par l'armée anglaise, les matelots, scandant à pleine voix la devise « Vive la Patrie, Vive la République » ont trouvé leur mort parmi les ondes, sur le navire. En réalité, le 1er juin 1794, ces 400 matelots du vaisseau étaient secourus par leur ennemi, les Anglais.

[404] En réalité une légère contradiction peut être relevée entre le nom du navire le Vengeur, qui, enfin, ne l'est pas du tout, et l'eau, qui s'est montrée plus puissante que le navire.

toutes les mers du monde où les Français peuvent être interprétés comme vainqueurs des ondes :

> « Lève-toi, sors des MERS PROFONDES,
> Cadavre fumant du Vengeur
> Toi qui vis le Français vainqueur
> Des Anglais, des feux et des ONDES [405]»

Chez Lebrun-Pindare, l'apparition de la substance liquide est introduite par un bel oxymore en décrivant les fleuves de feux et de lave de l'Etna, ces « fleuves brûlants ». Plus tard l'eau montre son côté effrayant quand elle se transforme en mer orageuse menaçante, caractérisée par l'adjectif « terrible ». Dans les strophes suivantes, elle sera réduite à ses vagues et à ses flots associés à la guerre, aux flammes, à la mort, entrant tout directement au champ lexical de la guerre.

> « l'Etna, géant incendiaire,
> […]
> A peine sa fureur commence,
> C'est un vaste incendie et des FLEUVES BRULANTS. »
> [..]
> Toi, que je chante et que j'adore,
> Dirige, o Liberté! Mon vaisseau dans son cours,
> Moins de vents orageux tourmentent le Bosphore
> Que LA MER TERRIBLE ou je cours. »
> […]
> Mais des FLOTS fut-il la victime,
> Ainsi que le Vengeur il est beau de périr;
> Il est beau, quand LE SORT VOUS PLONGE dans l'abîme,
> De paraître le conquérir. »
> [..]
> L'airain lui déclare la guerre;
> La fer, L'ONDE, la flamme entourent ses héros.
> Sans doute, ils triomphaient! Mais leur dernier tonnerre
> Vient de S'ETEINDRE SOUS LES FLOTS.
> [..]
> Près de se voir réduits en poudre,
> Ils défendent leurs bords enflammés et sanglants,
> Voyez-les défier et LA VAGUE et la foudre
> Sous des mats rompus et brûlants. »
> [..]
> Ce cri! .. c'est en vain qu'il expire,
> Étouffé par la mort et par les FLOTS JALOUX.
> Sans cesse il revivra répété par ma lyre.
> Siècles! Il planera sur vous!
> Et vous, héros de Salamine,
> Dont THETIS vante encor les exploits glorieux,
> Non! Vous n'égalez point cette auguste ruine,
> Ce NAUFRAGE VICTORIEUX ! [406]»

[405] Chénier, Marie-Joseph, *Œuvres complètes, op.cit.* p. 288.
[406] Lebrun-Pindare, *Ode sur le vaisseau Le Vengeur*, dans *ADPF, op.cit.,* p.189.

Dans *Le vaisseau le Vengeur* d'Evariste Parny la substance liquide n'est mentionnée que trois fois, l'OCÉAN, la MER et les FLOTS figurent tous dans la même strophe;

> « SUR L'OCEAN jamais la France
> Ne déploya tant de grandeur. [407]»

Le poème se concentre plus sur le facteur humain, y compris les mousses, les marins, leur réaction, leur comportement face aux événements. L'eau où ils périssent est en elle-même en position secondaire, vaincue bien évidemment par les sentiments patriotiques de la flotte. Parny fait sentir qu'on devrait savoir ; la patrie compte avant tout, elle est plus forte que les flots ;

> « LA MER S'OUVRE; ces mots heureux
> Consolent leur âme héroïque:
> France! Liberté! République!
> Ils disent et LES FLOTS SE RENFERMENT SUR EUX.[408] »

Le vers de clôture de l'*Ode sur le Vaisseau le Vengeur* d'Écouchard-Lebrun, d'où ses uniques extraits marins proviennent se concentre également plus sur l'histoire et les matelots que sur la mer. De cette comparaison grandiose, l'homme sort vainqueur, car tandis que la mer est terrible, les matelots sont de braves patriotes, même leur naufrage se montre victorieux ;

> « Toi, que j'enchante et que j'adore,
> Dirige, o Liberté! mon vaisseau dans son cours,
> Moins de vents orageux tourmentent le Bosphore
> Que LA MER TERRIBLE ou je cours. »
> « Non! Vous n'égalez point cette auguste ruine,
> Ce NAUFRAGE VICTORIEUX! [409]»

Dans l'histoire du Vengeur, le patriotisme emporte sur la mer terrible. La mer elle-même joue un rôle secondaire, ne sert que de décor, bien qu'elle soit représentée en un rôle terrifiant. Les adjectifs associés à la MER – parmi lesquels le plus fréquemment employé est TERRIBLE –, se trouvent face à celles attribuées au NAUFRAGE sans doute rendu VICTORIEUX par l'addition du comportement patriotique des braves matelots.

« Une mer calme est prise d'un soudain courroux. Elle gronde et rugit. Elle reçoit toutes les métaphores de la furie, tous les symboles animaux de la fureur et de la rage. [...] La quantité des états psychologiques à projeter est bien plus grande dans la colère que dans l'amour. [410]» Les résultats de nos recherches soutiennent le propos de Bachelard à l'égard des états psychologiques de l'eau. La force et la puissance des descriptions sont beaucoup plus

[407] *Anthologie poétique du XVIII*ème *siècle, op. cit.,* p. 356.
[408] *Ibid.*
[409] *Anthologie poétique du XVIII*ème *siècle, op. cit.,* p. 263.
[410] Bachelard, *op. cit.,* p. 194.

remarquables au niveau poétique quand il s'agit d'une eau furieuse, dangereuse, dynamique.

L'OCEAN FURIEUX

On a l'habitude de remarquer que l'un des topoï poétiques relatives à l'eau réside en son infinité. L'eau à une étendue illimitée apparaît cette fois dans un rôle traditionnellement effrayant chez Gilbert, dans *Le jugement dernier :*

> « L'OCEAN REVOLTE loin de son lit S'ELANCE,
> Et de ses FLOTS SEDITIEUX,
> Court, EN GRONDANT, battre les cieux,
> Tout prêts à le couvrir de leur ruine immense. [411]»

L'océan est associé au champ lexical de la guerre dans cette strophe ; *révolté, gronde, bataille, ruine* expriment tous l'attitude d'un être féroce et rebelle, plein de passions qui conduisaient à l'éruption. Selon cet aspect, l'océan « révolté » peut être associé à l'éruption des tensions socio-politiques qui mènent à la Révolution. L'usage du champ lexical guerrier n'est donc pas surprenant et fait plusieurs fois son apparition dans la poésie à propos de la description d'une eau en colère[412].

La mer mugissante terrifie Voltaire aussi, qui « se montre le plus marin[413] » au cours de son carrière dans son poème épique, la *Henriade*. Le récit grandiose, contrairement à son œuvre poétique antérieure, énumère des références à la marine par l'emploi de son vocabulaire et décrit vraisemblablement les passages liés à la mer. Tout au début du premier chant, on retrouve la strophe la plus riche en références aquatiques ;

> « A travers deux rochers ou LA MER MUGISSANTE
> Vient briser en courroux SON ONDE BLANCHISSANTE,
> Dieppe aux yeux du héros offre son heureux port :
> Le matelots s'empressent sur le bord ;
> Les vaisseaux sous leurs mains, fiers SOUVERAINS DES ONDES,
> Étaient prêts à voler sur la plaine profonde ;
> L'impétueux Borée, enchaînée dans les airs,
> Au souffle de Zéphyr ABANDONNAIT LES MERS.
> On lève l'ancre, on part, on fuit loin de la terre.
> On découvrait déjà les bords de l'Angleterre :
> L'astre brillant du jour à l'instant s'obscurcit,
> L'air siffle, le ciel gronde, et L'ONDE AU LOIN MUGIT.
> Les vents sont déchaînes sur LES VAGUES EMUES ;
> La foudre étincelante éclate dans les nues ;
> Et le feu des éclairs, et L'ABIME DES FLOTS,

[411] *APF, op.cit.,* p. 398
[412] Nous allons revenir sur ce sujet plus tard, en contexte de la mer, comme image symbolique de la Révolution
[413] Cité dans Depouy, *op. cit.,* p.82

Montraient partout la mort aux pâles matelots. [414]»

Les mentions suivantes de l'eau animent son comportement et témoignent de sa dépendance des forces divines omniprésentes. Le sublime du poème est évoqué par la description de la fureur des eaux, renforcé par la juxtaposition des notions de « peur », de « fureur » et de « courroux ». Le registre du vocabulaire lié à l'eau est dominé par les appellations guerrières, un trait qui correspond entièrement à la thématique du poème épique. Deux sujets reviennent de temps en temps en rapport avec les notions aquatiques ; le pouvoir invincible des Français qui « sont Rois sur les eaux » et l'eau comme lieu de bataille par excellence, ensanglantée, couverte par les corps des victimes. Les deux témoignent des champs d'interprétations bien différents qui trouvent leur source commune dans la thématique de la guerre. L'expression « être roi sur les eaux » renvoie à la conquête progressive des mers d'autant plus prestigieuse à l'époque et qui résultait très souvent que l'eau fut teintée en rose à cause du nombre élevé des victimes.

L'expression énigmatique « le sein des eaux » apparaît dans l'inventaire de Voltaire également, il utilise l'image mythologique de la déesse marine Amphitrite, et l'épithète symbolique, « furieux » qui se trouve rarement juxtaposée à cette expression. Pourtant la distribution du pouvoir sur les eaux n'est pas conséquente, car l'océan relève lui-même des mentions personnifiées, en témoigne l'usage des constructions verbales comme « se demander », « gronder », « s'apaiser ». Cependant, les vers composés en alexandrins sont dominés par l'usage des expressions techniques de la marine, mais l'accent est mis sur le facteur humain régnant sur les ondes.

« Dans ce même moment le Dieu de l'univers,
Qui vole sur les vents, qui SOULEVE LES MERS
[...]
Il le guidoit luy même. Il ordonne aux orages,
De porter le vaisseau, vers ces prochains rivages,
Où Jersey semble aux yeux SORTIR DU SEIN DES FLOTS.
[…]
Non loin de ce rivage, un bois sombre & tranquille
SOUS des ombrages frais presente un doux azile.
Un rocher qui le cache à LA FUREUR DES FLOTS, [415]»

« De leurs nombreux troupeaux leurs plaines sont couvertes,
Les guerets de leurs bleds, les mers de leurs vaisseaux.
Ils sont craints sur la terre, ILS SONT ROIS SUR LES EAUX. »
« Quand un Roi veut le crime, il est trop obéi.
Par cent mille assassins son courroux fut servi,

[414] Chant Ier, dans Voltaire, *La Henriade*, Éditions populaires des Classiques Français, Gerdes, Paris, 1850. p. 12. (et aussi cité par Depouy, op. cit, p. 81.)
[415] *Ibid.,* p. 14.

Et des fleuves François LES EAUX ENSANGLANTEES,
Ne portoient que des morts aux MERS EPOUVANTEES. [416]»

« Mille jeunes Anglois vont bientôt sur ses pas,
Fendre le sein des mers, & chercher les combats.
[…]
L'un combatant en vain l'Anglois & les orages,
Fit voir à L'OCEAN sa suite & SES NAUFRAGES [417]»

« Et comme à son audace a succédé la peur,
La crainte en un moment fait place à la fureur;
Ainsi L'ANGE DES MERS SUR LE SEIN D'AMPHITRITE,
Calme à son gré les flots, à son gré les irrite.[418] »

« Mornay parmi les flots de ce TORRENT RAPIDE,
S'avance d'un pas grave, & non moins intrépide. [419]»

« Les assiégeans surpris sont par tout renversez:
Cent fois victorieux, & cent fois terrassez.
Pareils à L'OCEAN POUSSE PAR LES ORAGES,
Qui couvre à chaque instant, & qui fuit ses rivages. [420]»

« Henri plein de l'ardeur,
Que le combat encor enflammoit dans son cœur,
Semblable à L'OCEAN QUI S'APPAISE, & QUI GRONDE;
O fatal habitant de l'invisible monde! [421]»

« L'OCEAN SE DEMANDE EN SES GROTTES PROFONDES,
Où sont tes pavillons qui flottoient sur ces ondes,
Du Nil & de l'Euxin, de l'Inde & de ses ports,
Le commerce t'appelle, & t'ouvre ses trésors. [422]»

« Les Aquilons fougueux fondent d'un vol rapide;
Soudain les flots émus des DEUX PROFONDES MERS,
D'un choc impétueux s'élancent dans les airs,
La terre au loin gémit, le jour fuit, le Ciel gronde,
Et l'Afriquain tremblant craint la chute du monde. [423]»

« Belle Arethuse ainsi, ton ONDE FORTUNEE
Roule AU SEIN FURIEUX D'AMPHITRITE étonnée,
UN CRISTAL TOUJOURS PUR, & DES FLOTS TOUJOURS CLAIRS,
Que jamais ne corrompt L'AMERTUME DES MERS. [424]»

« Au fond de ces Jardins, au bord d'une onde claire, [425]»

La Henriade, observée du point de vue de la description du motif l'eau dans le texte offre une richesse surprenante, qui semble même contester l'opinion générale des critiques

[416] *Chant second, Ibid.,* p.53.
[417] *Chant troisième, Ibid.,* p. 80.
[418] *Chant quatrième, Ibid.,* p. 108.
[419] *Chant cinquième, Ibid.,* p. 160.
[420] *Ibid.,* p.162.
[421] *Ibid.,* p 167.
[422] *Chant septième, Ibid.*, p. 196.
[423] *Chant huitième, Ibid.,* p. 212.
[424] *Chant neuvième, Ibid.,* p. 247.
[425] *Ibid.,* p. 249.

concernant la valorisation du poète épique qui se cache en Voltaire. Elle se trouve formulée ici par Sabatier ; « Les personnages ne vivent pas, l'imagination fait défaut, les tableaux sont dénués de vigueur et de vérité [426]». Pourtant, comme nous l'avons vu, le thème de l'eau y est abordé d'une manière inventive et complexe.

C. L'EAU NOURRICIÈRE, FERTILE

▪ L'EAU FEMININE

C'est un fait analytique bien connu que l'eau en tant qu'élément essentiel porte en elle une féminité innée, les approches esthétiques, symboliques et psychocritiques l'explicitent en constance. L'eau traditionnellement féminine montre ses faces multiples dans la poésie du XVIII[e] siècle ; soit comparée aux qualités d'une femme séductrice et coquette soit à celles d'une mère nourrissante, cette qualité de douceur féminine s'infiltre profondément dans ses différentes apparitions. La féminité de l'eau trouve sa représentation à travers des mentions de typologie différente, telles que la profondeur de la mer infinie, effrayante et séduisante à la fois et les eaux nourrissantes, traduites le plus fréquemment par l'image des fleuves. Il faut attirer l'attention sur l'aspect psychanalytique qui réside dans l'eau, formulé par Bachelard ; « Des quatre éléments il n'y a que l'eau qui puisse bercer. C'est elle, l'élément berçant. [...] L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère. [427]». La relation de l'homme avec l'eau débute ainsi au niveau de l'inconscient, renvoie aux sentiments les plus intimes, à des souvenirs d'enfance, qu'ils soient des sentiments vécus ou refoulés. Ces tempêtes sentimentales se trouvent souvent incarnées dans le motif de l'eau, une substance unique, parfaitement apte à exprimer la douceur et les caprices féminins.

On peut découvrir ce double aspect à travers l'extrait suivant d'Antoine de Bertin. Le poète, originaire de l'île Bourbon apporte l'ambiance des tropiques sensible dans son vocabulaire ; sa souplesse, sa légèreté élégiaque touchent également les apparences aquatiques du poème :

> « Né dans ces beaux climats et sous les cieux amis
> Qu'AU SEIN DES MERS DE L'INDE embrasse le tropique,
> […]
> Je croissais, jeune roi de ces RIVES FECONDES ;

[426] Sabatier, *op.cit.,* p. 57.
[427] Bachelard, *op.cit.,* p. 150.

Le roseau savoureux, fragile AMANT DES ONDES,
[…]
Et L'OCEAN, au loin se perdant sous les cieux,
Semblait offrir encor, pour amuser mes yeux,
Dans leur cours différent cent barques passagères
Qu'emportaient ou la rame ou les voiles légères. [428]»

Les concepts de l'océan et de la mer reviennent chez lui dans un rôle entrelacé par la notion de féminité. Les verbes à tonalité sensuelle, comme EMBRASSER suggèrent tous une union intime avec l'eau. On retrouve tout de suite l'image du sein maternel dans les premier vers de cette strophe aussi bien que dans les vers suivant les « rives fécondes », faisant allusion à la fécondité maternelle. L'océan montre son côté ludique, coquet, amusant, très semblable à une jeune créole. L'expression « amant des ondes » employé pour le roseau – qui marque l'homme au niveau métaphorique – exprime la position masculine à l'égard de l'amour ondoyant, incarné dans l'image de l'eau océanique.

- ***L'EAU MATERNELLE***

La maternité de l'eau, l'un de ses interprétations symboliques principales sera profondément explicitée par la poésie du XVIII[e] siècle. La définition de Marie Bonaparte souligne l'importance du motif : « La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels [429]». Dans l'approche psychocritique aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'infinité de l'amour pour une mère. Pour ainsi dire, c'est la voix maternelle qui entraîne les hommes vers l'eau. « c'est parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue [..] trouve à se réincarner [430]»

Dans l'extrait idyllique de Chénier l'action de naissance – le lieu où jaillit le ruisseau, souvent prétendu lieu de naissance – se rapporte de même à cette image de la maternité évoquée.

Le mouvement de l'eau est lié à l'intervention d'une Nymphe, un être mythique d'une féminité accentuée. Par l'usage du verbe *serpenter*, qui renvoie à l'iconographie gréco-romaine où le serpent était le symbole de la rivière[431] l'image du ruisseau est répétée dans le troisième vers :

[428] Bertin, *Élégie,* dans *ADPF, op.cit.,* p.331.
[429] Bonaparte, Marie, *Le cycle de la mère-paysage*, p.367.
[430] *Ibid.*
[431] *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op.cit.,* p.377.

« Tantôt, quand d'un RUISSEAU, suivi dès SA NAISSANCE,
La Nymphe AUX PIEDS D'ARGENT a sous de longs berceaux
Fait SERPENTER ensemble et mes pas et ses EAUX[432] »

L'épithète « argentée », apparaissant dans l'extrait précédent est systématiquement utilisé dans les textes poétiques du siècle dans un contexte aquatique, étant une figure poétique qui est nourrie par la qualité brillante identique de l'eau et de la peau du serpent, recouverte d'écailles. La génialité chéniéresque se laisse découvrir ici par l'interprétation astucieuse de l'élément aquatique qui illustre les qualités variées du ruisseau sous trois aspects différents, même dans cet extrait minuscule.

En parcourant le corpus, nous avons relevé des expressions particulièrement fréquentes pour désigner l'eau par sa profondeur dans les textes poétiques analysés, comme « *le sein de l'eau »* et *« le sein de la mer »,* qui expriment déjà au niveau syntaxique une relation profonde avec la notion de la maternité. L'explication de *l'Encyclopédie* répertorie des interprétations marines aussi pour le terme « sein » ; l'une, issue d'un aspect géographique explique que « le mot grec *κόλωος* et le latin *sinus*, signifient un golfe, parce que dans un golfe on est enfermé entre deux rivages, comme entre deux bras[433] » qui par un raisonnement logique souligne l'aspect maternel du mot. L'autre, aboutissant à un résultat identique, se limite au vocabulaire de la marine ; « Petite mer environnée de terre, qui n'a de communication à aucune autre que par un parage[434] ». Le sein de la mer est donc une entité enfermée, offrant un asile, comme le sein maternel, c'est exactement cet aspect qu'on peut retrouver dans l'usage poétique du terme. Nous allons justement relever des apparences laiteuses, des métaphores lactées dans les vers de ce chapitre.

Lebrun-Pindare, excellant dans l'ode et dans la satire, avait consacré tout un cycle poétique à la nature. Dans cet extrait de *La Nature*, l'eau de l'océan est dépeinte comme nourrice des monstres :

« Dans une goutte amère, un atome jeté;
Et du vaste OCEAN la goutte qui s'écoule,
AUTRE OCEAN, NOURRIT D'AUTRES MONSTRES EN FOULE »
[..]
« Ces vers, AU SEIN DES COURS avec peine enfantés,
Naissent en foule aux bords des RUISSEAUX argentés. [435]»

Une belle image de l'eau maternelle est mise en parallèle avec la tâche du poète, l'action de naissance est répétée, l'utilisation du verbe ENFANTER renforce l'effet maternel du premier.

[432] Chénier, *Élégies III*., *APF*, p. 474.
[433] *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op.cit.,* Vol III. Tome XVIII, p. 471.
[434] *Ibid.*
[435] *Chant III, Le Génie, ADPF, op.cit.* p. 191.

L'expression « les ruisseaux argentés » rappelle le champ visuel où le soleil brillant sur les flots produit un effet d'argent, une expression figée si fréquemment utilisée dans la poésie du dix-huitième siècle.

Bien sûr, on ne peut pas passer à côté du fait que selon l'approche sémantique, dans l'usage poétique le terme « sein » est souvent utilisé pour désigner « le milieu »[436]. Même Voltaire, dans l'une de ses notes critiques, en souligne l'importance ; « […] il devra au moins savoir qu'en poésie on dit ; *Au sein des mers*, au lieu d'*au milieu des mers* » Cependant, nous partageons l'avis de Jung, qui accentue le fait que ce terme ne peut être privé de sa qualité féminine profondément enracinée ; « En général, l'eau, et en particulier l'eau profonde, à un sens maternel : elle est pour ainsi dire le « sein »[437] » Pourtant quand il s'agit du terme utilisé de la même fréquence « le sein d'Amphitrite », la figure féminine de la divinité grecque ajoute un sens supplémentaire à sa signification originale, qui enrichit l'interprétation strictement poétique du terme. Le parallèle poétique SEIN-MILIEU est complété par une qualité protectrice – décrite plus haut –, et cette caractéristique féminine reste inséparable de l'expression, ayant le sens primaire de *la mer*. Toutefois, il faut faire attention car l'expression *au sein de* n'est évidemment pas égale à *aux seins de,* malgré que la figure d'Amphitrite – surtout sa représentation iconographique, aux seins non couverts – puisse suggérer. Ce dernier pourrait cacher un enrichissement symbolique involontaire des seins féminins, qui n'est jamais utilisé dans les textes, l'image poétique se relatant uniquement à l'ampleur, à la profondeur des eaux.

La féminité, les caractéristiques maternelles sont une composante élémentaire dans la poésie de Chénier, qui laisse observer des occurrences de la construction « au sein de...». Le plus important à mentionner est l'hémistiche célèbre de *La Jeune Tarentine,* « elle est au sein des flots ». L'usage triple du SEIN (3) – les mers (1), les flots (2) –, accentue la féminité de l'eau dans le poème et renvoie à celle de la belle Myrto, qui sera, en dehors de sa pureté, l'un de ses caractéristiques principaux. La répétition de l'expression « elle est au sein des flots » amplifie le poids de la scène et souligne le pouvoir de la force de la mer. Cette fois-ci, ces flots maternels bercent la jeune fille à la mort.

[436] Voltaire, « Le préservatif », 1738. dans *Œuvres de Voltaire*, *Tome XXXVII, Mélanges, tome I.* Lefèvre, Paris, 1829. p. 564.
[437] Jung, Carl Gustav, *op.cit.,* p.447.

D. L'EAU COMME DÉCOR PRÉROMANTIQUE

La « formidable joie de vivre du siècle » que décrit Michel Delon dans l'*Introduction* de son édition de l'*Anthologie poétique du XVIII*^{ème} *siècle* se traduit également dans la poésie amoureuse. Ce monde idyllique peuplé par des nymphes, entouré de forêts, est à proximité de la nature qui commence à envahir l'arrière-plan poétique, dévoile la présence remarquable de l'eau naturelle. Il n'est pas surprenant que les différents types d'eau apparaissent en contexte amoureux. Ruisseaux et nymphes, composantes traditionnelles de la poésie élégiaque enrichissent souvent les outils du poète. Les modèles, les inspirateurs de la poésie élégiaque du XVIII^{e} siècle, comme Virgile ou Ovide apportent des exemples qui réapparaissent dans les images idylliques. On va voir que cette eau sert de décor, de lieu de rencontre idyllique pour les amoureux, tout comme à l'époque de leurs modèles poétiques. Tel est le cas chez Chénier qui, dans ses *Élégies* réintègre ces scènes enchantées.

Le Cardinal de Bernis, dans *L'Amour et les nymphes* en présente un exemple éminent ;

> « Auprès d'une féconde SOURCE,
> D'où coulent cent petits RUISSEAUX,
> L'Amour, fatigué de sa course,
> Dormait sur un lit de roseaux.[438] »

Ces quatre vers nous introduisent dans une scène idyllique, enrobée d'une harmonie parfaite. Le motif de fécondité est associé directement à la source d'eau, étant traditionnellement maternelle, cependant les petits ruisseaux sont dépeints comme s'ils étaient ses propres enfants, d'où provient le renforcement de cette image de nourrice. L'Amour, faisant allusion au dieu grec *Amor*, s'intègre dans cette idylle féminine et la complète sans la rompre par l'image de l'homme dormant sur le rivage.

Ce même monde paradisiaque apparaît dans *Une nymphe amoureuse*[439] de Gentil-Bernard, où l'eau se trouve déjà dans un double rôle ;

> « Sans cesse errant ou sa fougue l'entraîne,
> Au fond d'un bois il trouve UNE FONTAINE
> Qu'on appelait FONTAINE de beauté;
> Toute laideur, sur ce bord enchanté,
> Disparaissait. Dans sa douleur profonde,
> Il veut tenter le miracle de L'ONDE;
> Il entre: à peine il touche le bord,
> Son pied de faune y disparaît d'abord.
> Sa jambe après; L'EAU montant à mesure,
> De ses genoux passait à sa ceinture:

[438] *APF op. cit.,* p. 210.
[439] [choix de Michel Delon dans *l'Introduction* de *l'Anthologie, op.cit.]*

Ainsi croissait le prodigue DES EAUX.
Un cri sortit tout à coup des roseaux:
Demeure, attends, fuis cette ONDE funeste. [440]»

L'ambiance féerique sera rompue par le changement de l'eau de la fontaine ludique en une eau dangereuse, sournoise qui, augmentant son niveau, se transforme en onde – par l'usage d'une épithète pesante – *funeste*. Cette transformation sublime de l'eau naturelle dans un contexte poétique idyllique se produit par l'usage des différentes formes d'apparition de la matière liquide. L'extrait commence par la mention d'une fontaine fabuleuse, *la Fontaine de beauté* – une appellation qui donne du poids et souligne l'aspect féerique du premier – dont les ondes sont miraculeuses. Au moment où l'être entre dans l'eau, celle-ci change d'aspect et montre son côté dangereux. Dès lors, le mot « fontaine » est changé en « eaux », jusqu'à la répétition du mot « onde » au dernier vers. Cette fois-ci il s'agit d'une onde funeste, renforçant tout à fait l'image de l'eau sublime.

Parfois l'eau sert de potion magique ou de moyen de suicide, mais d'une manière inhabituelle. Demoustier, atteinte d'une déception amoureuse, veut oublier ses sentiments affectueux :

« Je vais boire L'ONDE GLACEE[441]
Qui doit effacer pour toujours
De mon cœur et de ma pensée
Le souvenir de mes amours.[442]»

Il utilise une expression rare dans le vocabulaire aquatique de l'époque, *l'onde glacée*. Tandis que l'accent est mis sur l'effet que produirait ce moyen de suicide, il faut remarquer que le nom « onde » dépasse son usage traditionnel, sort de la nature et se transforme en outil.

Tout en restant aux sentiments romantiques, un extrait de la *Romance* de Jean-Jacques Rousseau, parmi ses poèmes d'un nombre restreint, réunit l'eau et son propre monde plein de sensibilité.

« Le rossignol sauvage
Venait du fond des bois
Suspendant son ramage
Écouter son hautbois.
Les vents alors paisibles
Murmuraient doucement,
Et les RUISSEAUX sensibles
COULAIENT plus lentement.[443] »

[440] *Ibid.*
[441] On a remarqué que l'onde glacée n'apparaît pas fréquemment dans la poésie, c'est l'unique mention trouvée au cours de nos recherches.
[442] Demoustier, *Vers de Sappho, APF, op.cit.,* p. 465.

Eau et sensibilité sont unies dans les deux dernier vers. Dans cette situation idyllique la lenteur du ruisseau paisible, complétée par la liquidité du verbe COULER teintent les sentiments romantiques citées dans le titre d'une ambiance douce et sensible.

La même thématique de ruisseau apparaît dans l'*Hymne au baiser* de Claude-Joseph Dorat, où l'auteur juxtapose au substantif « eau » des verbes sensuels comme « caresser », « s'embrasser », déterminant ainsi une ambiance intime, et rapprochant le symbole de l'eau de l'image d'une femme. Ces verbes liés à une action corporelle apportent une touche érotique à l'ambiance de l'extrait :

> « Ces RUISSEAUX fuyant sous l'ombrage,
> Ces FLOTS caressant leur rivage,
> Par ton souffle vont s'embrasser ;
> Pourquoi des lèvres demi-closes
> Ont-elles la couleur des roses ?
> C'est là que siège le baiser. »

Gentil-Bernard[444] laisse libre cours à cette ambiance coquette dans l'extrait idyllique du *Hameau ;*

> « C'est un RUISSEAU
> Dont L'ONDE PURE
> peint sa bordure
> D'un vert nouveau
> […]
> un bain charmant
> Voit sans mystère,
> sans ornement,
> Et la bergère
> Et son amant.
> Jupe légère
> Tombe aussitôt.
> Tous deux que faire?
> L'air est si chaud!
> L'ONDE est si claire! [445]»

L'image de l'eau ajoute à la description gracieuse de l'amour libertin un champ d'interprétation supplémentaire. L'eau du ruisseau apparaît en tant qu'onde dans le décor idyllique du hameau, en mettant l'accent sur sa pureté et en conservant cette appellation jusqu'à la fin de l'extrait. Comme l'exprime Bachelard « L'eau claire est une tentation constante pour le symbolisme de la pureté. [446]» Ici, le symbolique de la pureté et de la clarté de la substance aquatique se mettent en opposition avec le reste du poème ; en témoignent l'usage systématique des adjectifs

[443] Sabatier, *op.cit.,*
[444] Pierre-Joseph Bernard, Voltaire lui a donné le titre « gentil » à cause de ses poèmes, non pas selon son caractère. Sabatier, *op.cit.,* p. 78.
[445] *ADPF, op. cit.,* p. 100.
[446] Bachelard, *op. cit.,* p.155.

CLAIRE et PURE. Comme si c'étaient les signes délicats de la bonne conscience et des mœurs de l'auteur, ou destinées d'être celles du lecteur.

L'accomplissement de la mélancolie préromantique trouve souvent le symbole de l'eau sous forme métaphorique. Pierre Baour-Lormian utilise l'image de l'eau et de la Lune, qui seront un couple favorisé par les poètes romantiques ; la réflexion de la Lune, l'effet de l'eau-miroir a offert déjà et offrira davantage encore sujet à maintes images métaphoriques par l'arrivée des images ossianiques sur la scène poétique française.

> « La lune devant toi fuit d'un pas inégal,
> Et ses rayons douteux dans LES FLOTS s'engloutissent.
> [...]
> Tu verses sur la plaine UN OCEAN DE FEUX[447]»

Allant encore plus loin, l'expression oxymorique « un océan de feux » sonne comme si elle était extraite d'un poème symboliste. La fluidité de l'eau sera redoublée dans le vers suivant, se référant au soleil ;

> « Prolonge, s'il se peut, le cours de ta carrière,
> Et verse sur les mers tes paisibles rayons.[448]»

Le registre aquatique offre des exemples étroitement liés aux eaux naturelles, mais renforçant l'aspect « fluide » du vocabulaire.

Les larmes, les gouttes de rosée sont fréquemment employées, surtout dans la poésie de la seconde moitié du siècle. L'union des pleurs avec l'eau naturelle sera aussi une image favorisée par le sentimentalisme, on en trouve un bel exemple dans *Le beau jour ;*

> « J'entends son nom, je vois ses charmes,
> Dans L'EAU QUI ROULE avec lenteur ;
> Et j'y laisse tomber LES LARMES,
> Dont l'amour a BAIGNE mon cœur.[449] »

« L'eau qui roule avec lenteur » est comprise ici pour un ruisseau qui reflète les traits de la bien-aimée et emporte l'union des larmes, à part l'allusion au temps qui passe. La strophe entière exprime une fluidité dont l'image métaphorique des « larmes qui baignent le cœur » est une preuve éminente.

La poésie amoureuse du Chevalier de Boufflers, prétendu « demi-talent » offre une interprétation sensuelle de l'image personnifiée de la femme aimée, métamorphosée en rivière. Le bateau porté par la rivière exprime une alliance intime entre le poète et sa bien-aimée, tandis

[447] Pierre Baour-Lormian, *Hymne au soleil*
[448] Pierre Baour-Lormian, *Invocation à la Lune*
[449] Desbordes-Valmore, Marceline, *Le beau jour*, *dans Elégies et poésies nouvelles*, Ladvocat, Paris, 1825. p. 125.

qu'il faut souligner que le poète joue sur le caractère berçant, ampliforme de la matière liquide, apparaissant ainsi dans un rôle soumis à celui du bateau. La place de la femme demeure inséparable du bateau, qui n'a plus de raison d'exister sans elle, ainsi naîtra une belle image allégorique de leur amour ;

> « Le bon Morphée, à ma prière,
> M'ayant fait voyager PAR EAU,
> Vous devîntes une RIVIERE,
> Et je vous fis porter bateau.[450] »

Evariste Parny, « le charmant élégiaque », introduit des parfums exotiques à l'ambiance mélancolique dans son *Projet de solitude ;* on y découvre les sentiments méditatifs rousseauistes, on a l'impression de se trouver dans la même barque avec Jean-Jacques, près de l'île de Saint-Pierre.

> « Non loin de ce rivage est une île ignorée,
> Interdite aux vaisseaux, et d'écueils entourée.
> Un zéphyr éternel y rafraîchit les airs.
> Libre et nouvelle encor, la prodigue nature
> Embellit de ses dons ce point de l'univers:
> Des ruisseaux argentés roulent sur la verdure,
> Et vont en serpentant se perdre au sein des mers; [451]»

Mais cette tristesse n'est pas incurable, comme on le lit chez Sabatier, la mélancolie qu'il exprime est pareille à « l'automne, et il suffira d'attendre un autre poème qui nous parlera du printemps. [452]» L'endroit idyllique, exotique agit sur la mer aussi, mais cet effet n'est pas remarquable dans ces mentions concrètes, seulement sensible à travers l'ambiance de la strophe.

Bien que le domaine de la poésie romantique soit exclu de notre sujet de recherche, nous citons quand-même la déclaration amoureuse voilée de la poétesse romantique, Marcelline Desbordes-Valmore, qui présente l'eau comme symbole poétique en contexte amoureux dans un poème charmant. Dans *L'entrevue au ruisseau* le bord du ruisseau, servant de lieu de rendez-vous donne occasion à un jeu composant le squelette du poème, l'auteur joue avec le refrain ou apparaît l'eau dangereuse séparant les amants. Cette séparation symbolique par la frontière de l'eau est répétée dans le refrain et donne un rythme saccagé au poème.

> « L'EAU NOUS SEPARE, écoute bien :
> Si tu fais un pas, tu n'as rien.453 »

---

[450] Le Chevalier de Boufflers, *Mon rêve, ADPF, op.cit.* p. 276
[451] *APF, op. cit.,* p. 418.
[452] Sabatier, *op.cit.,* p. 215.
[453] Marceline Desbordes-Valmore, *L'entrevue au ruisseau*, dans *Poésies inédites*, Jules Fick, Genève, 1860. p. 17.

E. L'EAU CONTEMPLATIVE, PITTORESQUE

« Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir. [454]» formule Bachelard. L'attitude contemplative trouve déjà ses prémices dans la poésie de l'époque précédant le tournant romantique. Le siècle des voyages, serait-ce pour les paysages de la France, pour la Suisse ou en Outre-mer, implique une fascination du côté des auteurs et apporte en même temps une nouvelle conception concernant l'approche de la nature, ainsi que celle de l'eau. Par le goût naissant des excursions montagnardes, la vue offerte sur les eaux se montrera captivante, donnant de plus en plus d'inspiration au poète et au romancier de la fin du siècle. Les poètes de l'époque trouvent lors ces balades, ces excursions dans la nature le même sentiment méditatif ce que déclenche en Rousseau le lac de Bienne ou le lac Léman, des sources de rêveries délicieuses. La vue de ces eaux évoque des sentiments différents chez les poètes, mais la jouissance esthétique, un trait nouveau dans le contexte des eaux, liée à la vision panoramique de la nature, est commun à toutes les occurrences.

La fierté patriotique du Cardinal de Bernis se traduit dans son ode anacréontique *Sur l'amour de la patrie* où il salue les rives du Rhône qu'il admire pour leur fertilité. Il dresse plus tard un parallèle avec les eaux étrangères, celles des mers, disposant forcément d'une connotation négative, dangereuses et s'offrant à des lieux de périls.

> « Qu'il m'est doux de revoir sur des RIVES FERTILES
> Le Rhône ouvrir ses bras pour séparer nos îles. »
> «La curiosité, le volage caprice,
> Nous font braver cent fois l'inclémence des airs,
> Les dangers de la terre et LE PERIL DES MERS [455]»

Son idéologie est facilement saisissable à travers l'usage du vocabulaire associé aux deux pôles. En parlant de la patrie Bernis la trouve douce, fertile, familière, tandis que les paysages lointains sont dangereux et pleins de périls.

On sait que Voltaire demeurait pendant une longue période de sa vie à Ferney, auprès du lac de Genève[456], et ses correspondances témoignent de sa jouissance évoquée par la vue de l'étendue lacustre. Il laisse libre cours à ses sentiments dans son *Épître CLX* ;

> «Que tout plaît en ces lieux à mes sens étonnés !
> D'un TRANQUILLE OCEAN L'EAU PURE ET TRANSPARENTE
> Baigne les bords fleuris de ces champs fortunés[457]»

---

[454] Bachelard, *op.cit.,* p. 59.
[455] *APF, op. cit.,* p. 236.
[445] De 1758 à 1778, pendant une vingtaine d'années, dès 1760 dans sa propre habitation.

On ne peut pas passer à côté du fait qu'il utilise la métaphore du lac comme s'il prenait les caractéristiques d'une eau marine. D'ailleurs le Léman apparaît systématiquement lié à la métaphore marine dans les interprétations de l'époque[458]. Toutefois, soit issu de sa situation géographique exceptionnelle, ou du ravissement de ses chroniqueurs, on découvre les mêmes épithètes, les mêmes verbes associés à cette eau lacustre qu'à l'eau marine. Les expressions « océan paisible » et « la mer de Genève[459] », seront endurcies dans le vocabulaire voltairien.

> « Au bord de cette MER où s'égarent mes yeux,
> Ripaille, je te vois. O bizarre Amédée ![460] »

Voltaire, tout comme l'aristocratie du siècle, éprouve une préférence pour la vue des eaux calmes, étant d'une distance sure de lui. Le lac Léman, qu'il nomme plusieurs fois « mon lac » le fascine sans doute. Dans son épître *A Horace,* il l'utilise justement comme s'il s'agissait de son propre lac ;

> « Et du bord de MON LAC à tes RIVES DU TIBRE
> Je te dis, mais tout bas : Heureux un peuple libre ! [461]»

Il faut se rappeler que jusqu'à la révélation de la découverte des panoramas montagnards au XVIII[e] siècle, l'eau d'un lac – on peut citer ici celle du Léman – était généralement caractérisée par sa fertilité. On prenait en considération la quantité de ses poissons s'offrant pour la pêche, les coteaux et les fruitiers ornant ses rives aussi bien que les gibiers qu'on pouvait chasser sur sa surface gelée en hiver.

Le Marquis de Villette explore à son tour les eaux du paysage depuis sa propre fenêtre de Ferney. D'un ton émerveillé, il donne une description fidèle du paysage naturel qui s'offre à ses yeux. Il y découvre l'eau pittoresque du lac qu'il valorise d'être BEAU et l'eau cristalline des rivières. Pourtant il se réfère également à ses poissons, c'est à dire à l'eau utile et fertile du point de vue humain, faillible :

> « J'ai, sous les yeux, les plus riches tableaux,
> La Suisse et les belles campagnes
> Ou LE RHONE ROULE SES EAUX; »
> « Et le sublime paysage
> De ses forêts, de ses BEAUX LACS; »
> « Le CRISTAL MOUVANT DES RIVIERES
> Anime un monde de poissons [462]»

---

[457] *Épître CLX, L'auteur arrivant dans sa terre, près du lac de Genève*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, Poésies, T. III., Bruxelles, Ode et Wodon, 1829. p.153.
[458] Nous allons le développer en détail dans le chapitre sur la prose du siècle..
[459] « De la mer de Genève admirent l'étendue » dans *l'Épître CCII. A Horace, Ibid.,* p. 280.
[460] Épître CLX, Ibid., p. 154.
[461] *Ibid.,* p. 280.

La fertilité des eaux est mise en avant chez Nicolas-Germain Léonard aussi, dans *Au bois de Romainville,* où il exprime son admiration pour les eaux de la Seine. Dans les vers suivants, il décrit ses coteaux qui se réfèrent à cette même fertilité, à un rôle de nourrice, dans un sens étroit. La relation eau-homme dispose d'une importance élémentaire car cette fois-ci il s'agit de l'admiration du fleuve pour ses qualités naturelles, pour ses traits fertilisants ; la force humaine se plie devant l'eau. Surtout, quand, dans la strophe suivante, le poète se réfère à l'énergie de cette même eau, à sa puissance menaçante :

« Je te salue, aimable rive
Que LA SEINE ORNE DE SES EAUX!
J'entends la sagesse tardive
Qui m'appelle sur tes coteaux.

Du séjour de son premier âge
Qu'il est doux de se rapprocher!
Telle est l'ivresse du nocher
Quand il échappe à son NAUFRAGE. [463]»

On peut remarquer le fait – qui ne se limite pas uniquement au domaine de la poésie – que l'eau est souvent décrite depuis ses rives. La stabilité exprimée par ces étendues de terre fixes nous paraît encore nécessaire dans les textes. Il faut plus de temps pour les auteurs pour laisser les côtes à part et se permettre de se porter par l'eau, et oublier pour quelque moment qu'elle est limitée par des étendues de terre.

Le goût pour les voyages campagnards sur la terre française suit parallèlement les trajets à l'outre-mer et apporte la même joie de la conquête naturelle, et ainsi la découverte de l'eau dans la nature. A travers les extraits suivants on peut remarquer la sensation de nouveauté, l'extase de la découverte que trouvent tous au cours des voyages. L'eau en tant qu'élément naturel gagnera peu à peu un rôle remarquable, dans quelques textes elle apparaît déjà comme sujet principal des strophes, dans d'autres comme un sujet secondaire qui mérite d'être exploré.

Lefranc de Pompignan découvre la fontaine de Vaucluse lors de son *Voyage de Languedoc et de Vaucluse* ;

« La parmi des rocs entassés,
Couverts d'une mousse verdâtre,
S'élancent des FLOTS COURROUCES,
D'une écume blanche et bleuâtre.
La chute et le MUGISSEMENT
De ces ONDES précipitées,
Des MERS PAR L'ORAGE IRRITEES,

[462] *De Ma Fenêtre, ADPF, op.cit.,* p.256.
[463] *APF, op.cit.,* p.363.

Imitent le frémissement.
Mais bientôt moins tumultueuse,
Et s'adoucissant à nos yeux,
Cette FONTAINE MERVEILLEUSE
N'est plus un TORRENT FURIEUX.
Le long des campagnes fleuries,
Sur le sable et sur les cailloux,
Elle caresse les prairies
Avec un MURMURE plus doux.
Alors elle souffre sans peine
Que mille différents canaux
Divisent au loin dans la plaine
LE TRESOR FECOND DE SES EAUX.
Son ONDE toujours épurée,
Arrosant la terre altérée,
Va FERTILISER les sillons
De la plus riante contrée
Que le Dieu brillant des saisons,
Du haut de la voûte azurée,
Puisse échauffer de ses rayons.[464]»

Avant de se plonger dans les détails il faut souligner la différence entre la fontaine artificielle et la fontaine du poème, car cette dernière est naturelle, formée de la rivière de Sorgue, c'est pourquoi elle est traitée différemment que le résultat d'une machine construite à la force humaine.

Résumant les deux aspects traités plus haut ; cette fontaine, pour Pompignan réunit le caractère divertissant et utile de l'eau. La fertilité, la fécondation des terres cohabite bien avec ses facteurs esthétiques. Dans la première partie de l'extrait le poète éprouve de l'émerveillement devant la force de l'eau qui se comporte comme une quantité d'eau libre, imprévisible, décrite avec des adjectifs COURROUCÉ, FURIEUX auxquels s'ajoute le sentiment de FRÉMISSEMENT. Dès qu'il s'agit de son rôle de « trésor naturel », on trouve des termes FERTILISER, ÉPURÉE, FÉCOND. Séparant les deux parties, en écrivant « Elle caresse les prairies », il rappelle la féminité inséparable de l'eau, enveloppée dans une couche liquide de douceur. On remarque l'expression d'une sonorité saisissant qui décale entre le MUGISSEMENT et le MURMURE de l'eau.

Dorat trouve la même joie dans *Les Ombres* d'où l'ambiance printanière idyllique joint le jeu des eaux courantes, décrites par des verbes marquant la mobilité, l'activité, accompagnés de caractéristiques sonores. C'est l'image d'une eau ludique qui se forme sous nos yeux.

« Ce sont de toutes parts des SOURCES JAILLISSANTES,
Dont le cristal retombe et fuit sous les lauriers,
ZEPHYR MURMURE et JOUE à travers les rosiers,
FAIT ONDOYER des fleurs les moissons odorantes [465]»

[464] l'extrait se commence par une description en prose sur la rivière la Sorgue qui se transforme en fontaine, puis se suit le poème. *ADPF, op.cit.,* p. 119

Evariste Parny utilise aussi l'image d'une masse d'eau torrentielle dans la description de ses expériences sur l'île Bourbon. L'eau, représentée cette fois en sa forme naturelle, montre son côté effrayant dans ce passage ;

« Du sommet des remparts dans les airs élancée,
LA CASCADE A GRAND BRUIT précipite les flots,
Et, roulant chez THETIS son ONDE COURROUCEE,
Du Nègre infortuné renverse les travaux. »
« Dans ses antres L'ONDE PROFONDE
S'émeut, s'enfle, MUGIT ET GRONDE;
Au loin sur la voûte des mers
On voit des MONTAGNES LIQUIDES
S'élever, s'approcher, s'élancer dans les airs,
Retomber et courir sur les sables humides;
Les flammes du volcan brillent dans le lointain:
L'OCEAN franchit ses entraves,
Inonde nos jardins, et porte dans son cave
Des poissons étonnés de nager dans le vin [466]»

Les verbes comme « inonder », « mugir », « gronder », les adjectifs « dangereux », « courroucée », l'expression « des montagnes liquides » évoquent tous un effet sublime, l'eau fait peur en même temps qu'elle fascine son public. Les poissons, le vin et le jardin enrichissent le registre de la fertilité réinterprétée.

Les promenades à la rencontre de l'eau peuvent tout de même offrir du refuge. Marie-Joseph Chénier, d'un ton mélancolique, annonce déjà l'ambiance préromantique de la poésie du siècle à venir. Sources de repos et d'inspiration, les rives de la Seine invitent maintenant à la rêverie :

« Roule avec majesté tes ONDES FUGITIVES,
Seine: j'aime à rêver sur tes paisibles rives,
En fuyant comme toi la reine des cités. »
« Du moins, auprès de toi que je retrouve encore
Ce calme inspirateur que le poète implore,
Et la MELANCOLIE ERRANTE AUX BORDS DES EAUX![467] »

L'ambiance mélancolique trouve ses sources sur la surface de l'eau contemplée. Précurseur des mêmes sentiments mélancoliques, le temps qui s'écoule, futur sujet romantique est prononcé chez Thomas dans son *Ode sur le temps* dans une transcription liée à l'eau. En lisant les lignes suivantes on comprend bien pourquoi Lamartine a utilisé la poésie de Thomas, et plus concrètement ce poème comme source d'inspiration à la composition de son *Lac*.

« Invisible TORRENT des siècles et des jours »

[465] *APF, op. cit.,* p. 324.
[466] *Lettre troisième, au même [à Bertin], De l'île de Bourbon, janvier 1775*, dans *Œuvres de Parny, Élégies et poésies diverses,* Garnier Frères, Paris 1862. p. 425.
[467] Marie-Joseph Chénier, *Le promenade*, dans *APF*, *op. cit.,* p. 498.

« … oui, L'OCEAN DES AGES
Roule au-dessous de toi sur tes frêles ouvrages »
« Mon œil épouvanté ne voit que des ravages;
Ici, de vieux tombeaux que la mousse à couverts »
« La, de l'éternité commencera l'empire;
Et dans cet OCEAN, ou tout va se détruire,
LE TEMPS S'ENGLOUTIRA, COMME UN FAIBLE RUISSEAU. »
« Des VASTES MERS, grand Dieu, tu fixas les limites,
C'est ainsi que du Temps les bornes sont prescrites. [468]»

Le temps qui s'écoule comme l'eau courante sera une image poétique fréquente de la poésie romantique. Deux axes se rencontrent dans les passages, celui du temps et celui de l'élément liquide – présente sous forme de mer, d'océan, de rivière – où l'axe du temps est en mouvement constant tandis que l'autre reste éternel, immobile, omniprésent. De cette compétition l'océan sortira vainqueur, les épithètes VASTE et ÉTERNELLE soulignent sa force. L'éternité est ainsi associée à l'océan, tandis que le Temps, qui « s'engloutit comme un faible ruisseau », prend les caractéristiques de l'eau courante, en opposition avec la stabilité des eaux stagnantes. L'expression « l'Océan des âges » donne du poids à la présence de la substance aquatique dans le poème. Enfin, on recourt au pouvoir omniscient de Dieu qui agit sur les mers et sur le temps à la fois.

Nous avons retrouvé une expression poétique à modèle ressemblant chez Malfilâtre dans *Le soleil fixe au milieu des planètes.* La métaphore « l'océan des êtres », exprime le même désespoir du siècle que ce dernier, à travers une image témoignant d'une sensibilité merveilleuse.

« Nous qui dans L'OCEAN DES ETRES
Nageons tristement confondus,[469] »

Le *Retour à Saint-Maur* de Ginguené est une jolie pièce de vers, « gracieuse et mélancolique[470] », adressée à son amour. On y reconnaît le motif préromantique des souvenirs mélancoliques, funestes associées cette fois au cours de la Seine. Le lieu d'épanouissement du fleuve symbolise la fin du voyage, c'est-à-dire la mort. Le poète recourt au parallèle symbolique mentionné de l'eau courante et du temps qui passe.

« La Seine en son urne fatale
Reçoit le tribut de ses eaux,
Et sourit parmi les roseaux
Des vains efforts de sa rivale.
Fier de paraître à nos yeux
Dans tout l'éclat de sa richesse
Elle court au sein de Lutèce

[468] Antoine-Léonard Thomas, *Ode sur le temps* dans *ADPF, op.cit.,* pp. 208-11.
[469] *APF, op. cit.,* p. 104.
[470] Expression de Maurice Allem, *Ibid.,* p. 388.

Rouler ses flots victorieux.
[…]
Elle soumet aux flots amers
Cette onde longtemps invincible
Et, comme une goutte insensible,
Se fond dans l'abîme des mers.
[..]
Ses jours coulent, comme un ruisseau,
Qui, par des routes vagabondes,
Porte nonchalamment ses ondes
Au lieu marqué pour son tombeau.
[..]
Et dans l'instant trop redouté,
Dernier bienfait de la nature,
J'irai me perdre sans murmure
Dans les flots de l'éternité. [471]»

La description des eaux dans le contexte contemplatif montre deux courants majeurs de la poésie du siècle. L'eau pittoresque récemment découverte captive l'haleine des poètes et ils la présentent à travers ses caractéristiques esthétiques. Ils mettent en valeur sa beauté sublime, la brillance de sa surface, la vue impressionnante de sa chute, toutes ces épithètes étant liées au champ visuel. Cependant la tradition fondée au cours des siècles, qui s'attache à l'importance agricole des eaux, ainsi à leur fertilité, à l'abondance de ses eaux en poissons, reste cependant un sujet poétique courant. Pour ainsi dire, il s'agit d'une fertilité qui ne reste pas au niveau symbolique, mais se traduit dans la vie réelle.

F. L'EAU APPRIVOISÉE

Nous avons déjà précisé qu'on a l'habitude de traiter les eaux « apprivoisées » sous le même angle que les eaux naturelles. En même temps il faut souligner que ce type de classification dans la période analysée est dépassé car l'énergie enracinée dans l'image de l'eau, qui envahira la scène littéraire et artistique dès la seconde moitié du siècle ne peut pas être identique au niveau théorique avec l'eau des fontaines, des jets d'eau actionnés par des machines, construites pour raison le divertissement. Nous leur avons consacré toute une catégorie indépendante, pour voir si leur interprétation est différente en poésie ? Ou, si elles méritent d'être examinées séparément ?

« Votre muse, au pipeau servile,
Immortalisa dans ses chants
Les LACS POMPEUX d'Ermenonville,
Et LES FIERS JETS D'EAU de Marly, [472]»

[471] *Ibid.*

Cité en guise d'exemple, le *Petit épître a Jacques Delille* de Marie-Joseph Chénier présente déjà les caractéristiques essentielles qui distinguent en principes la relation de l'homme envers l'eau artificielle. Pompeux, fier – fait à l'aide des forces humaines, ces épithètes ne sont pas employées dans le contexte des eaux naturelles. Elles sont des caractéristiques humaines, appliquées cette fois aux substances aquatiques.

A la première vue on trouve un décor idyllique, charmant, artificiel peint par Voltaire dans *Le Mondain.*

> « De ce salon je vois par la fenêtre,
> Dans des jardins, des myrtes en berceaux:
> *Je vois jaillir les BONDISSANTES EAUX.* [473]»

L'adjectif BONDISSANTE se dérive du verbe BONDIR qui exprime une action humaine, ludique, symbolisant le mouvement de l'eau dans les fontaines. Voltaire accentue l'aisance, le côté divertissant de ces eaux, il leur attribue une sorte de liberté qui n'est pas du tout en question, étant captives d'une machine, et suivent un mouvement perpétuel.

Pour reprendre notre question, nous remarquons qu'on ne trouve pas forcément de différence entre l'interprétation poétique des eaux naturelles et artificielles. La différence majeure réside dans une tendance de personnification remarquable à propos de ces dernières, pourvues de caractéristiques humaines, exprimées par l'usage des épithètes correspondantes. *Le jet d'eau et le réservoir* de Claude-Joseph Dorat, qui rappelle la forme de la fable en est un exemple caractéristique ;

> « Dans un parc dessiné d'après les meilleurs plans,
> Un JET D'EAU dans les airs s'élevait sous l'ombrage,
> Et retombait à travers le feuillage
> En perles, en rubis en globules roulants.
> Notre JET D'EAU s'oublie, ainsi que c'est l'usage
> (On a vu, d tous temps, les sots se prévaloir)
> Il insulte dans son langage
> L'ONDE OBSCURE du réservoir,
> Qui subvenait à tout son étalage.
> Vois, lui dit-il, ce pompeux appareil,
> Si jusqu'à moi peut arriver ta vue;
> Vois ces gerbes d'argent dont s'enrichit la nue,
> Et que j'oppose aux rayons de soleil.
> A QUOI SERS-TU, MISERABLE EAU DORMANTE?
> Quand je m'élève aux cieux, à mes pieds tu croupis;
> Ton voisinage me tourmente,
> Et gâte bien souvent les lieux que j'embellis.
> Comme il parlait, un des canaux se brise:
> Au fond du réservoir, il s'entrouvre un chemin,
> Et soudain,

[472] Marie-Joseph Chénier, *Petit épître à Jacques Delille, ADPF, op.cit.*, p. 412.
[473] *Ibid.,* p. 71

L'ONDE SOURIT, DECROIT, COULE ET S'EPUISE;
Vous eussiez vu les rubis s'exhaler,
Toutes les gerbes disparaître
Et les perles dégringoler.
Notre orgueilleux commence à se connaître:
Il baisse, il tombe, il ne put plus aller,
IL EST A SEC. Vous devinez peut-être
De ma fable quel est le sens:
Appauvrissez le peuple, adieu l'éclat des grands.[474] »

Le poète dresse une opposition entre l'eau en mouvement et l'eau dormante, construite à la base d'une conversation entre elles. Malgré la résolution simple, l'extrait s'intègre à notre conception sur la différence de l'eau « apprivoisée » et de celle à cours libre. Le choix des adjectifs et des verbes correspondants illustre notre propos ; au jet sont coordonnées : « rubis », « argent », « s'enrichir », « s'élever », « embellir », – « s'exhaler », « disparaître ». A l'onde: « obscure », « misérable », « croupir », – « couler ». Vers la fin du poème on déchiffre que l'opposition de ces eaux si différentes se résout au niveau de la critique sociale exprimée dans la moralité. Symboliquement le jet d'eau est le résultat d'une intervention humaine dans le libre cours d'un élément naturel, tant critiqué dans la seconde moitié du siècle.

G. L'EAU PERSONNIFIÉE

La personnification de l'eau dans le corpus poétique étudié était un procédé poétique fréquent. Nous allons examiner les propos qui motivaient les poètes lors cette mise en valeur de l'élément aquatique. Nous pouvons remarquer que le déplacement, les voyages servaient de propos pour la découverte des eaux, soit à la campagne, ou aux terres exotiques.

La poésie amoureuse, idyllique répertorie également des exemples de la personnification du ruisseau. Jean-François Ducis utilise la métaphore du ruisseau pour l'allégorie de sa bien-aimé dans *A mon ruisseau ;*

« Ruisseau peu connu, dont l'eau coule
Dans un lit sauvage et couvert,
Oui, comme toi, je crains la foule,
Comme toi, j'aime le désert.
RUISSEAU, sur ma peine passé
FAIS COULER L'OUBLI DES DOULEURS,
Et ne laisse dans ma pensé
Que ta paix, tes flots et tes fleurs.
[…]
Près de toi, l'âme recueillie
Ne sait plus s'il est des pères;
TON FLOT, pour la mélancolie,

[474] *ADPF, op.cit.,* p. 242

SE PLAIT A MURMURER des vers.
Quand pourrai-je, aux jours de l'automne,
En suivant le cours de ton eau,
Entendre le bois qui frissonne,
Et le cri plaintif du vainneau?
[…]
Mon humble ruisseau, par ta fuite
(Nous vivons, hélas! Peu d'instants!)
Fait suivent penser ton hermite,
Avec fruits, AU FLEUVE DU TEMPS. [475]»

Le passage du temps évoqué par une belle image du « fleuve du Temps » renvoie à la nature identique du temps et de l'eau, qui s'offre comme sujet à des réflexions philosophiques.

L'idylle de Charles-François Panard, *Le ruisseau de Champigny,* rappelle la ressemblance du sort humain à une eau courante naturelle ;

« RUISSEAU, qui baignes cette plaine,
Je te ressemble en bien des traits:
[...]
Ton murmure flatteur et tendre
Ne cause ni bruit, ni fracas;
Plein du souci qu'Amour fait prendre,
Si j'en murmure, c'est tout bas.
Rien n'est, dans L'EMPIRE LIQUIDE,
Si pur que L'ARGENT DE TES FLOTS:
L'ardeur qui dans mon sein réside
N'est pas moins que de tes EAUX.
[...]
Quand Thémire est sur ton rivage,
Dans tes EAUX on voit son portrait:
Je conserve aussi son image;
Dans mon cœur elle est trait pour trait.
Tu n'as pas d'embouche profonde;
Je n'ai point de piège trompeur:
On voit jusqu'au fond de ton ONDE;
On lit jusqu'au fond de mon cœur [476]»

On découvre l'idéalisation du ruisseau, basée sur la comparaison constante avec le sort humain, créant un parallèle de leurs traits identiques. C'est intéressant de remarquer que Panard, souvent exclu des manuels de la littérature du XVIII[e] siècle y donne un résumé quasi complète sur les caractéristiques poétiques de l'eau ; il y mentionne son murmure, la brillance argentée et l'effet miroitant de sa surface, la référence à l'Antiquité par la mention de Thémire (et Neptune, en dehors de ces extraits d'en haut), la pureté de ses eaux transparentes.

L'océan, lieu des découvertes, des voyages exotiques paraît être une scène idéale à la description des aventures. La figure de Christophe Colomb – qui sera encore plus populaire à

[475] *APF, op.cit.,* p. 299
[476] Charles-François Panard, *Pièces anacréontiques, Le ruisseau de Champigny, Id*ylle dans *APF, op.cit.,* p. 123.

l'époque dans les milieux littéraires qui favorisent l'exotisme – fait connaître d'autant mieux le milieu marin, océanique.

Dans *L'Amérique* Chénier traite le même voyage océanique, le poème fragmentaire offre une multitude de notions liées à l'eau et formule cette citation essentielle, délibérée de la sécurité de l'existence terrestre : « Je parcours l'océan sans rivage [477]».

Nicolas-Germain Léonard exprime son regret à cause de la séparation de son île enchantée, et le texte abonde en éléments aquatiques. L'essentiel des voyages exotiques se manifeste dans un seul vers : « l'univers maintenant n'est qu'un vaste jardin ». Le registre tropical mêlé aux souvenirs de la nature idyllique et le ton léger, témoignant de la sensibilité coloriée par la mélancolie, résulte un bel exemple de la fameuse tristesse élégiaque.

« DEUX RUISSEAUX CONFONDAIENT LEUR ONDE,
Et, sur un pré semé de fleurs,
Coulaient dans une paix profonde.
Dès leur source, aux mêmes déserts,
La même pente les rassemble,
Et leurs vœux sont d'aller ensemble
S'abîmer dans LE SEIN DES MERS.
Faut-il que le destin barbare
S'oppose aux plus tendres amours?
Ces ruisseaux trouvent dans leur cours
U roc affreux qui les sépare,
L'un d'eux, dans son triste abandon,
Se déchaînait contre sa rive,
Et tous les échos du vallon
Répondaient à sa voix plaintive.
Un passant lui dit brusquement:
« Pourquoi sur cette molle arène,
Ne pas murmurer doucement?
Ton bruit m'importune et me gêne.
- N'entends-tu pas, dit le ruisseau,
A l'autre bord de ce coteau
Gémir la moitié de moi-même?
Poursuis ta route, o voyageur,
Et demande aux dieux que ton cœur
Ne perde jamais ce qu'il aime. » [478]»

Pour avoir recours aux mots imagés de Robert Sabatier « par sa mélancolie devant les paysages, [Léonard] apporte une sorte de prélude mineur à l'orchestre romantique [479]».

[477] *L'Amérique*, III/4, dans Chénier, *Œuvres complètes*, (Éd. G. Walter), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958. p. 428.
[478] Léonard, *Les deux ruisseaux, APF, op. cit.* p. 363.
[479] Sabatier, *op.cit.,* p. 209.

▪ *L'IMAGE DE LA RÉVOLUTION TRADUITE SUR LA SCÈNE MARINE*

Selon nos observations la métaphore de l'eau se transforme souvent délibérément en celle de la guerre, de la révolution dans la seconde moitié du siècle, de plus en plus près de la fin du siècle. On assiste à la substantivation d'une masse ondoyante, ayant libre cours, insaisissable et insoutenable. La poésie de la Révolution, y compris les chants révolutionnaires utilise consciemment la métaphore de l'eau, substance vaste et de même indiscernable[480].

Dans le *Chant du 14 Juillet* de Marie-Joseph Chénier, le peuple est un messager des idées révolutionnaires. Le souvenir de la Révolution est chanté par les images symboliques des vaisseaux qui traversent les mers. L'expression « les bords d'un nouveau monde » se rapporte évidemment à la conquête d'une terre inconnue, ainsi qu'à celle d'un nouveau régime :

> « Dix ans sont ECOULES; nos vaisseaux, ROIS DE L'ONDE,
> A sa voix souveraine ONT TRAVERSE LES MERS:
> Elle vient aujourd'hui des bords d'un nouveau monde
> Régner sur l'antique univers.[481] »

L'image de la mer orageuse, la description des sentiments poussés à l'extrême sont déjà des traits romantiques, employés ici dans un contexte révolutionnaire. Ce romantisme révolutionnaire est pourtant privé du sentiment de mélancolie, et exprime l'ambiance guerrière, révolutionnaire avec des expressions romantiques. L'ambiance tourmentée de ces poèmes est en parallèle avec la succession des images orageuses ornées de bateaux, qui sont des symboles de la tyrannie et qui luttent pour la survie au sein du peuple, symbolisé par la mer.

De la même plume suivra une représentation de la mer dominée par l'homme, dans un poème adressé à Voltaire ;

> « Comme on voit ces flambeaux dont l'heureuse clarté
> Dominant SUR LES MERS durant les nuits d'orage
> Aux yeux des voyageurs fait briller le rivage,
> Et, signalant de loin bancs et rochers,
> Dirige AU SEIN DU PORT les habiles nochers.[482] »

---

[480] Le poète hongrois Sándor Petőfi, dans son poème *Föltámadott a tenger [La mer se souleva]* utilise le symbole de la mer pour exprimer la foule humaine de la Révolution hongroise en 1848. Nous incluons ici la traduction de Guillevic dans *Sándor Petőfi, poèmes*, (Éd. Jean Rousselot), Corvina, Budapest, 1971. p. 150. Le traducteur a délibérément changé la « mer » en « océan » pour graduer l'effet puissant de l'eau :

> « Un océan s'est soulevé,
> Celui des peuples révoltés :
> Il effraie le ciel et la terre ;
> Le poids de sa puissance amère
> Ouvre les flots de tous côtés. »

[481] *ADPF, op.cit.*, p. 414.

Voltaire est décrit comme un personnage instigateur qui prend soin du peuple, ne l'abandonne pas dans le péril provoqué par la mer. Pour que la mer ne soit dangereuse, il faut que le rivage se voie, ou encore mieux, il faut dominer la mer.

Chateaubriand, quand il évoque la Révolution passée déjà en 1813, recourt également à l'image de la mer. L'extrait des *Malheurs de la Révolution* répertorie les mêmes points communs concernant l'eau ; sa sonorité, sa naissance au sein de la terre, la mélancolie des flots oubliés. Dans un couple de vers, le poète médite sur ses résultats de la Révolution ;

> « La Révolution béante
> ENGLOUTIT le fils et l'aïeul. [483]»

Près qu'une vingtaine d'années passées, Chateaubriand utilisera le verbe ENGLOUTIR pour décrire l'effet des événements passés sur le peuple.

Cet exemple soutient également notre observation sur le fait que le vocabulaire aquatique est souvent utilisé dans le contexte de la Révolution, et c'est une habitude qui se généralisera au cours des siècles à venir.

▪ *L'EAU FABULEUSE*

Jacques Cazotte, auteur de fables et de contes donne sa préférence au ton ludique dans sa poésie. Bien que la forme légère du poème soit trompeuse, ses émotions révolutionnaires s'infiltrent dans les strophes. Cette fois la position du mot « rivière » dans le titre témoigne de sa position marquante dans le texte. Cazotte utilise l'exemple personnifié du torrent et de la rivière pour une comparaison où leurs caractéristiques restent en arrière, mais le fait qu'il utilise l'élément aquatique pour son raisonnement nous semble être considérable. Bien sûr, l'opposition des deux types d'eaux est sensible au niveau des adjectifs, et des verbes qui leur sont associés.

> « Causant avec la Prairie,
> La RIVIERE adroitement
> RABATTIT SUR LE TORRENT ;
> Je suis sa meilleure amie ;
> On croit qu'il est mon parent,
> À cause de la ravine,
> Qui se prétend ma cousine,
> Et dont on dit qu'il descend.
> [...]

[482] Marie-Joseph Chénier, *Épître à Voltaire* dans *APF*, *op.cit.* p. 497.
[483] *Ibid.*

Son cours est un vrai fléau.
Ce n'est pas que je me loue ;
Mais regardez bien MON EAU,
Vous n'y verrez pas de boue.
JE M'ECOULE, A PETIT BRUIT,
Et, partout sur mon passage,
Plaine, bosquet, pâturage,
Tout s'engraisse, tout fleurit...[484] »

Dans le cas du torrent ils sont les suivantes ; « saccager », « déraciner », les deux issus du champ lexical de la destruction d'où proviennent les noms correspondants aussi, comme « terreur », « ruine » et « fléau ». Le torrent est incontestablement l'élément négatif du poème, ce dont témoigne la découverte de « son cours libertin » jugée délicat à l'époque. La rivière, figure féminine traditionnelle, ludique mais en même temps décente a un rôle créateur et imprévisible tout en portant la possibilité du fléau. Par la mention de ses traits fertilisants elle représente quand même la substance féminine.

Éminent dans le style léger, Jean-Pierre Claris de Florian, appelé par Voltaire « Florianet » nous introduit au ton satyrique des fables. Il répertorie plusieurs poèmes en rapport avec l'eau, où il exprime librement sa critique envers la société à travers les figures aimables de la carpe et de ses carpillons qui se croient omniscients et seront évidemment frits au dénouement de l'histoire :

« Prenez garde, mes fils, côtoyez moins le bord,
suivez le fond de la rivière ;
craignez la ligne meurtrière,
ou l' épervier, plus dangereux encor.
C'est ainsi que parloit une carpe de Seine
à de jeunes poissons qui l'écoutoient à peine.
C' étoit au mois d' avril ; les neiges, les glaçons,
fondus par les zéphyrs, descendoient des montagnes ;
le fleuve enflé par eux s' élève à gros bouillons,
et déborde dans les campagnes.
Ah ! Ah ! Crioient les carpillons,
qu' en dis-tu, carpe radoteuse ?
Crains-tu pour nous les hameçons ?
Nous voilà citoyens de la mer orageuse ;
regarde : on ne voit plus que les eaux et le ciel,
les arbres sont cachés sous l' onde,
nous sommes les maîtres du monde,
c' est le déluge universel.
Ne croyez pas cela, répond la vieille mère ;
pour que l' eau se retire il ne faut qu' un instant.
Ne vous éloignez point, et, de peur d' accident,
suivez, suivez toujours le fond de la rivière.
Bah ! Disent les poissons, tu répètes toujours
mêmes discours.
Adieu, nous allons voir notre nouveau domaine.

[484] Jacques Cazotte, *La Rivière et la Prairie*, dans *ADPF, op. cit.,* p. 167.

Parlant ainsi, nos étourdis
sortent tous du lit de la Seine,
et s' en vont dans les eaux qui couvrent le pays.
Qu'arriva-t-il ? Les eaux se retirèrent,
et les carpillons demeurèrent ;
bientôt ils furent pris,
et frits.
Pourquoi quittoient-ils la rivière ?
Pourquoi ? Je le sais trop, hélas !
C'est qu' on se croit toujours plus sage que sa mère,
c' est qu' on veut sortir de sa sphère,
c' est que... c' est que... je ne finirois pas[485]»

Doté d'un sens de « critique incisive[486] » il continue à utiliser l'eau comme outil à représenter ce monde renversé dans ce « délicieux poème entre l'air et l'eau[487] », *Le poisson volant,* où l'oxymore du titre fonde l'ambiance dès le début. Il ridiculise le monde aquatique, tandis que le lecteur identifie facilement les parallèles évidentes entre le symbolisme de la mer, des requins et des poissons.

« Certain POISSON VOLANT, mécontent de son sort,
Disait à sa vieille grand'mère:
« Je ne sais comment je dois faire
Pour me préserver de la mort.
De nos aigles marins je redoute la serre
Quand je m'élève dans les airs,
Et les requins me font la guerre
quand je me plonge AU FOND DES MERS. »
La vieille lui répond: « Mon enfant, dans ce monde,
Lorsqu'on n'est pas aigle ou REQUIN,
Il faut tout doucement suivre un petit chemin,
En nageant près de l'air et volant près de l'onde.[488] »

« Plus de liberté et moins d'éclat » s'exclame le fabuliste Pesselier bien des décennies avant les événements révolutionnaires dans *Le jet d'eau et le ruisseau*[489]. La substitution de la bourgeoisie et du peuple à deux types d'eaux bien opposés assure les fondements de la tension de l'extrait ; l'opposition évidente entre les eaux naturelles et artificielles. Le jet d'eau, résultat de la création humaine, symbolise la situation délicate de la bourgeoisie. Le fait que ce dernier ne peut exister sans eau naturelle souligne la dépendance avouée à contrecœur du peuple, incarné dans le symbole du ruisseau, une eau courante à cours libre. Les adjectifs marquent évidemment cette opposition ; « modeste », « méprisable », concernant le ruisseau et

[485] *Fables de Florian,* Belin Fils, Paris, 1811. Livre I., p. 35
[486] Sabatier, *op. cit.,* p, 109.
[487] *Ibid.,* p 119.
[488] Florian, *Le poisson volant,* dans *APF, op. cit.,* p. 438.
[489] La date de la création de cette fable n'étant pas précisée, on doit se contenter de savoir que la date du décès du poète fut en 1763.

« superbe », « fier » pour désigner le jet d'eau, mais le point culminant réside dans l'opposition des notions de la CAPTIVITÉ et de la LIBERTÉ associés aux deux types d'eaux si différentes.

« Dans un palais charmant, ou l'art, par aventure,
Sans la défigurer, fécondait la nature,
Le plus tranquille des ruisseaux
Était assez voisin du plus fier des jets d'eux.
Le MODESTE RUISSEAU, le long d'une avenue,
Coulait sans pompe et sans fracas:
Le SUPERBE JET D'EAU s'élevait dans la nue,
Et du ruisseau voisin faisait fort peu de cas.
Il poussa même l'arrogance
(Ou l'orgueil ne mène-t-il pas?)
Jusqu'à trouver mauvais, dans son extravagance,
Qu'un ruisseau dans ces lieux osait porter ses pas.
[…]
N'es-tu pas, dit-il, de ramper sur la terre,
Tandis qu'au séjour du tonnerre
Tu vois que je m'élance avec activité?
TU ne seras jamais qu'une ONDE MEPRISABLE,
Digne, au plus, d'arroser quelque bois écarté;
Mis de paraître ici tu n'es pas excusable,
Et c'est une témérité...
- Eh! De grâce, mon cher, un peu moins de fierté,
Interrompt le ruisseau: pensez donc, camarade,
Que ce rôle brillant dont vous faites parade,
Votre onde ne le doit qu'à sa CAPTIVITE:
Dans les canaux, il faut qu'elle soit resserrée,
Pour que, vers la voûte éthérée,
Elle puisse jaillir avec rapidité.
Je ne m'élève point jusques à l'Empyrée,

Non: mais je coule en LIBERTE. »[490] »

Nous avons vu que l'eau dans le registre fabuleux est souvent utilisée comme un outil à exprimer la critique envers la société. Le caractère de l'eau offre une piste évidente susceptible à la comparaison, à la base de ses qualités si différentes et complexes ; il suffit de penser à son caractère imprévisible, à sa double nature offrant les pairs opposés de l'eau naturelle / artificielle, le mouvement du flux / reflux ou la descente et la montée de sa course, n'oubliant évidemment pas la diversité de ses apparences complexes qui répertorient des caractéristiques naturelles multicolores.

H. L'EAU ABSENTE, LES EAUX 'OUBLIÉES'

Bien qu'elle fût née d'un choix arbitraire, nous avons établi une catégorie pour les eaux manquées des poèmes, pour les mers oubliées des descriptions des histoires qui, selon nos

[490] Pesselier, Fables, *Le jet d'eau et le ruisseau* dans *ADPF, op.cit.*, p. 197

connaissances la répertorient pourtant comme un élément remarquable. Évidemment, sans vouloir reprocher ces absences aux auteurs, nous avons quand même osé dresser un inventaire des eaux pour ainsi dire « oubliées ».

Il suffit de penser au tremblement de Terre de Lisbonne, lors duquel un raz-de-marée a suivi les événements géothermiques et plusieurs centaines d'hommes y périssaient. Le célèbre poème de Voltaire, en dépit de ces informations n'en fait pas mention au-delà de cet extrait contenant le mot « naufrages[491]» ;

> « Lisbonne est abîmée, et l'on danse à Paris.
> Tranquilles spectateurs, intrépides esprits,
> De vos frères mourants contemplant LES NAUFRAGES,
> Vous cherchez en pais les causes des orages [492]»

Foudre, vents, tout qui succède au tremblement est énuméré, tandis que l'eau y reste absente.

Nous avons observé que durant la majorité de sa carrière de poète il évite systématiquement les images étant en rapport avec de l'eau. Il se permet des rares exceptions, comme, dans *l'Épître à Mme du Châtelet*, qui est un exemple de son intérêt pour la loi newtonienne;

> « La mer entend sa voix. Je vois l'humide empire
> S'élever, s'avancer vers le ciel qui l'attire :
> Mais un pouvoir central arrête ses efforts ;
> La mer tombe, s'affaisse, et roule vers ses bords. [493]»

Vu la relation de Voltaire avec l'élément liquide on ne s'étonne même pas en lisant le poème composé à la célébration d'un vaisseau nommé après lui au port de Nancy, qui témoigne de sa distanciation du sujet. Dans l'épître *A mon vaisseau*[494], il trace un parallèle entre le vaisseau et soi-même basant sur leur invincibilité commune ;

> « O vaisseau qui portes mon nom.
> Puisses-tu comme moi résister aux orages ! »

Puis, le philosophe avoue ouvertement de ne pas soutenir une relation harmonieuse avec la mer ;

> « Je me rendis à la raison ;
> Et, sans plus m'affliger des sottises du monde,
> Je laissai mon vaisseau fendre LE SEIN DE L'ONDE,
> Et je restai dans ma maison. »

---

[491] Il faut noter que le mot „naufrage" ici manifeste d'une acception plus large, car normalement, ce sont les bateaux qui font naufrage.
[492] Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne Ou examen de cet axiome: tout est bien,* dans *ADPF, op.cit.,* p.72
[493] *Épître XLV*. A Mme du Châtelet, dans *Œuvres complètes de Voltaire, op.cit.,* T. IV. p. 221.
[494] Rousseau le précédait dans le sujet.

Les vers conduisent aux paysages antiques, Rome, la Grèce et l'Albion attendent l'arrivée du navire, mais l'élément liquide reste sans mention dans le corps de l'épître. Voltaire ne profite pas de l'élément marin ni pour l'emplacement, ni pour l'ambiance de son poème. Bien sûr on ne veut pas lui reprocher son attitude « terrestre », mais on ne peut pas passer à côté du manque de l'eau dans sa poésie. Au contraire, il était intéressé plutôt par le feu, étudié dans son étude physique *Essai sur la nature du feu*. Quand, dans ces vers de clôture il utilise l'expression « le sein des ondes », on a l'impression de n'y relever qu'un cliché poétique grandiloquent, utilisé sans conviction.

Il est à noter que les mots RIVE, RIVAGE moins fréquemment LES BORDS[495], apparaissent systématiquement dans ses *Épîtres*, dans des mentions isolées, mais l'eau en tant que telle est encore absente. En plus, enveloppé dans un ton satyrique, à propos d'un accident subi sur le fleuve, il exprime du mépris envers ceux qui osent y entrer ;

> «SAVEZ-VOUS, gentille douairière,
> Ce que dans Sulli l'on fesait ,
> Lorsque Eole vous conduisait
> D'une si terrible manière ?
> Le malin Périgni riait,
> Et pour vous déjà préparait
> Une épitaphe familière,
> Disant qu'on vous repêcherait
> Incessamment dans la rivière
> […]
> Je les vois ; ils sont à la nage,
> Et plongés jusqu'au cou dans l'eau,
> Ils conduisent votre bateau,
> Et vous voilà sur le rivage. » [496]

Deux sujets – déjà énumérés dans les chapitres précédents – font exception ; l'admiration de Voltaire pour le paysage lacustre lors de son séjour helvétique, – produisant de ravissantes images dans lesquelles il confond l'eau du lac et celle de l'océan - et son poème épique grandiose, *la Henriade* qui répertorie tout un vocabulaire marin à travers la description des péripéties du roi.

A propos du poète paysagiste, Delille, les remarques de Depouy éclairent la justesse de sa mention dans cette catégorie : « Constatons qu'il est encore, parmi ses contemporains, l'un des moins réfractaires à l'influence marine. S'il a pu parler de Marseille sans avoir un mot pour son port, du moins a-t-il peint – en un style assurément trop descriptif – la mer de Nice, et,

[495] De Sprée, de l'Euphrate
[496] *Épître XVII.* A Mme de Gondrin depuis Mme la Comtesse de Toulouse sur le péril qu'elle avait couru en traversant la Loire dans *Œuvres complètes de Voltaire, op.cit.,* T. IV. p.108.

anticipant sur Lamartine, Baie la romaine, sa « mer d'azur » et ses « beaux rivages ».[497] » Delille paraît indifférent envers l'eau elle-même. Son œuvre théorique à forme poétique, les *Jardins,* témoigne d'un usage particulier des eaux, qu'on discutera en détail dans la seconde partie du chapitre.

En travaillant sur les textes nous avons remarqué que c'est un phénomène fréquent de décrire le rivage au lieu ou à côté de l'eau qu'il entoure. Gentil-Bernard, dans son *L'art d'aimer,* éloge à l'amour libertin, cite l'île de Cythère dont il ne décrit que les « rivages charmants[498] ». La description de la faune reste sans la présence de l'eau, que l'on comprend car elle ne focalise par sur la mer qui entoure l'île mais sur l'amour léger. Les œuvres des « poètes venus des îles[499] » sont parsemées des motifs insulaires, symbole typique de l'eau sous-entendue.

L'histoire de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre était une source d'inspiration principale des poètes contemporains. Vincent Campenon, dans ses vers écrits à la commémoration de l'histoire de Paul et Virginie, n'énumère même pas la substance liquide, il n'utilise que les mots « naufrage » et « rivage » qui sont le plus près de l'eau elle-même.

> « Cruel départ ! Fatal voyage !
> La mort t'attendait au retour.
> Pourquoi, dans le même NAUFRAGE,
> Paul n'a-t-il pas perdu le jour !
> [...]
> C'est la, sur cet AFFREUX RIVAGE,
> Que j'achèverai de mourir ;
> L'écho de ce rocher sauvage
> Redira mon dernier soupir. 500»

On aurait pu s'attendre à un passage de la force et de l'horreur des vagues, de l'océan qui est complètement absent du poème.

Somme toute, il nous faut constater que dans la description des naufrages, des événements marines en poésie, l'eau gagne lentement la place principale, jusqu'à l'apparition de la tournure romantique, la description du sort des humains a beaucoup plus d'importance que la beauté ou la terreur des vagues furieuses. Il faudra attendre Vigny pour accomplir ces tâches réclamées, qui, d'ailleurs apparaissent simultanément dans la littérature romanesque et dans la production artistique de la même époque.

---

[497] Dupouy, Auguste, *op.cit.,* p.85.
[498] *APF, op.cit.,* p.98
[499] Expression de Robert Sabatier
[500] Campenon, *Paul au Tombeau de Virginie ADPF, op.cit.,* p.440.

I. L'EAU SONORE

« L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme sa des rythmes différents. [501]» énonce Bachelard. Parcourant l'ensemble des poèmes à références aquatiques on ne pouvait pas passer à côté du fait que les eaux, pour ainsi dire, n'y étaient pas du tout en silence. On les entend murmurer déjà chez Du Cerceau pour les rencontrer bruyantes chez Chateaubriand.

C'est exactement cette sonorité, le « bruit » de ces phénomènes naturels qui s'est émergé au cours de nos travaux analysant les exemples pris de la production poétique des Lumières. Dans la majorité des mentions de l'eau dans les vers, comme les tableaux analytiques en témoignent, l'élément aquatique est utilisé dans un contexte où elle produit quelque son. Les mers grondent, les ruisseaux murmurent, l'océan mugit ; ce phénomène méritait d'être analysé plus profondément. On peut affirmer qu'il s'agit essentiellement d'un langage naturel des eaux qui apparaît dans les vers. Pourtant, selon Bachelard on peut parler du « chant de l'eau » et même, dans un contexte littéraire de « la poétique de l'eau ».

Bachelard se réfère à une imagination parlante ; « les voix de l'eau sont à peine métaphoriques, [que] le langage des eaux est une réalité poétique directe, [...] les ruisseaux et les fleuves sonorisent avec une étrange fidélité les paysages muets [502]» Mais cette fois, la sonorité ne se limite pas aux onomatopées mais s'élargit jusqu'à l'usage d'un vocabulaire inhabituel, identique à celui des figures humaines des poèmes. Déjà l'appellation des phonéticiens, la *consonne liquide* est métaphorique ; « En particulier, si l'on pouvait grouper tous les mots à phonèmes liquides, on obtiendrait tout naturellement un paysage aquatique. Réciproquement, un paysage poétique exprimé par un psychisme hydrant, par le verbe des eaux, trouve tout naturellement des consonnes liquides. [503] »

Ces remarques trouvent leur justification chez Hélène Cussac aussi, qui fait rappel à l'ouïe, qui jusqu'à l'époque était « insaisissable par un langage surtout habitué à la représentation des objets visibles [504]». Apparemment, le XVIII^{e} siècle rétablit les sons et les

[501] Bachelard, *op.cit.,* p. 250.
[502] *Ibid.,* p. 24.
[503] *Ibid.,* p. 255.
[504] Cussac, Hélène, « Espace et bruit. Le monde sonore dans la littérature française du XVIII^{ème} siècle » in *L'Information littéraire*, N° 2, Avril-juin 2006 p. 47.

bruits. « Ainsi l'ouïe, sous l'influence du sensualisme lockien, se distingue-t-elle de plus en plus du regard, et finit-elle par pénétrer la langue des écrivains et des penseurs.[505]»

La parole de l'eau est sensible dans la majorité des poèmes cités dans cet ouvrage, mais nous allons répertorier des exemples spécifiques de l'eau « parlante », sonore de la poésie du XVIII[e] siècle.

Un exemple remarquable de l'eau sonore se trouve chez de Piis, dans son *Harmonie imitative de la langue française*, où, à côté de la liquidité évidente de la consonne *L*, la consonne *R* trouve son association aquatique, ce dernier parallèle se reposant sur leur mobilité identique.

> « Mais combien le seul L embellit la parole!
> Lente elle coule ici, la légère elle vole;
> LE LIQUIDE DES FLOTS par elle est exprimé [506]»
> et aussi
> « L'R en roulant, approche et tournant à souhait,
> Reproduit le bruit sourd du rapide rouet ;
> Elle rend, d'un seul trait, le fracas du tonnerre,
> La course d'un torrent, LE COURS D'UNE RIVIERE ;
> Et D'UN RUISSEAU qui fuit sous les saules épars,
> Elle promène en paix les tranquilles écarts.
> Voyez-vous l'ÉRIDAN, LA LOIRE, LA GARONNE,
> L'EUPHRATE, LA DORDOGNE ET LE RHIN ET LE RHONE,
> D'abord avec fureur précipitant leurs FLOTS
> S'endormir sur les prés qu'ont ravagés leurs EAUX ?[507]»

On assiste à la comparaison de la qualité sonore du R aux caractéristiques d'une rivière, fleuve et ruisseau capricieux. On se souvient de l'abstraction bachelardienne à propos du mot rivière, un « bijou mystérieux » de la langue ; « C'est un mot qui est fait avec l'image visuelle de la *rive* immobile et qui cependant ne finit pas de couler... [508]». Cette pièce d'eau apparaît en mouvement, ravageant, produisant un bruit, mais montre son côté tranquille et paisible en même temps. Le son [r] recourt au mouvement rapide, fuyant, circulaire de l'eau courante. Piis utilise un champ lexical violent qu'il associe cette fois-ci aux eaux ; en témoignent les verbes RAVAGER, FUIR et les noms FUREUR, BRUIT. Le poème est continué par une énumération des fleuves français, auxquels s'ajoute l'Euphrate, tous riches en argile, qui apportent, par une fertilisation au sens abstrait la paix ultime après la dévastation des terres.

On continue la succession des eaux parlantes avec l'exemple de Du Cerceau, à travers l'extrait de sa fable, composée au premier tiers du siècle ;

---

[505] *Ibid.,* p. 49
[506] Pierre-Augustin de Piis, *Harmonie imitative de la langue française dans ADPF, op.cit.,* p. 366.
[507] *Ibid.*
[508] Bachelard, *op.cit.,* p. 252.

« Et que j'entendrai LE MURMURE
DES RUISSEAUX qui dans les guérets
Vont promener leur onde pure,
Les vers ne tariront jamais. [509]»

Ce sont peut-être les mêmes sentiments idylliques que décrivent – plus poétiquement – les charmants vers de Rousseau du *Verger de Mme Warens ;*

« D'un RUISSEAU FUGITIF LE MURMURE FLATTEUR,
Excitent dans mon âme un charme séducteur.[510] »

Dans *Les regrets* de Nicolas-Germain Léonard, le ruisseau dépasse le caractère liquide et se transforme en une substance qui suit son cours, qui est en même temps une allusion à la fidélité.

« Ton RUISSEAU dont le BRUIT flattait ma rêverie,
Plus fidèle que moi, sur la même prairie,
Suit constamment le même cours:[511] »

La mélancolie de Gabriel Legouvé dévoile un registre sonore où le bruit de l'eau est compris pour son cours plaintif.

« Sous ces bois inspirants coule-t-il un ruisseau;
L'émotion augmente à CE DOUX BRUIT DE L'EAU
Qui, dans son cours plaintif qu'on écoute avec charmes,
Semble à la fois rouler des soupirs et des larmes;
Et qu'un saule pleureur, par un penchant heureux,
Dans ses FLOTS MURMURANTS trempe ses longs cheveux,
Nous ressentons alors dans notre âme amollie
Toute la volupté de la mélancolie.[512] »

Pour ne présenter que les émotions favorables envers la voix des eaux voici un contre-exemple. Bernardin de Saint-Pierre, en tant que poète était gêné par la voix de l'eau, comme les versions manuscrites de sa poésie[513] en témoignent. Hélène Cussac les décrit ainsi ; « Dans ces poèmes on reconnaît le poète rousseauiste qui préfère « la retraite et la solitude […] ou le silence n'est pas le mutisme, ou l'univers sonore brutal des hommes est remplacé par les sons tendres et doux de la nature [514]». Il n'est pas surprenant de retrouver dans *Mes Souhaits* [515], poème à intention philosophique, voire même rousseauiste, l'utilisation de l'image du ruisseau et du torrent, entourant le lieu idyllique de sa retraite imaginée :

[509] *La valise du poète ou caprice au voyage de Lucienne, proche Marly,* dans *APF, op.cit.* p. 48
[510] Rousseau, Jean-Jacques, *Le verger de Mme Warens* dans *APF, op.cit.* p. 189.
[511] *ADPF, op.cit.,* p. 309.
[512] *APF, op. cit.* p 488.
[513] De la collection de manuscrits du Havre, analysées par Malcolm Cook.
[514] Cussac, *op.cit.,* p. 48.
[515] Version manuscrite des poèmes, Bibliothèque Municipal du Havre, Le Havre, 49.9 et 49.10-11.

« Si le ciel à mes vœux facile
Me donnoit le choix d'un asile
J'irois vivre dans un hameau.
Un champ, un bois, PRES D'UN RUISSEAU
[…]
Tout me ravit dans nos campagnes
Les pins tourmentés par les vents
Et l'escarpement des montagnes
Et LE BRUIT AFFREUX DES TORRENTS.
[…]
Passions torrents tumultueux
Dont le trouble croit à la ville,
Là vous prenés un cours utile »

Là, le ruisseau reste sans épithète, il fait partie de l'énumération des éléments de la nature, nécessaires à une existence idyllique. Le torrent est utilisé en compagnie de deux épithètes négatives, les expressions « torrents tumultueux » et « bruit affreux des torrents » marquent clairement la différence du ruisseau et du torrent, ce qui se manifeste dans la différence de tempérament, et dans la caractéristique de leur voix bruyant.

Nous avons retrouvé cette sonorité dans les exemples les plus connues de la « poésie naturelle ». Selon nos recherches, l'eau qui n'a pas forcément un rôle principal dans ces poèmes, y est présente par son côté acoustique. Dans le chapitre suivant nous allons analyser les quatre poèmes importants de l'époque, et écouter aussi la voix de l'eau dans ces œuvres.

2. L'EAU DANS LE « POÈME DE LA NATURE[516]»

Michel Delon spécifie « vers 1760 une véritable renaissance de la poésie qui se libère de l'académisme et cherche un ton nouveau[517] » et se forme lentement la poésie de *l'âge descriptif* que Guitton qualifie comme une période transitoire entre les Lumières et le romantisme, de 1770 à 1820[518]. Le genre du poème descriptif, ayant pour caractéristique la représentation d'une vérité idéalisée, poétisée, conduit à un monde lyrique ou la réalité exacte n'a plus d'importance réelle. Cette poésie, généralement dépréciée par les critiques de la postérité ne brille peut être pas dans le domaine de l'éloquence poétique, mais apporte une focalisation singulière concernant le concept de l'eau.

[516] Expression d'Édouard Guitton
[517] *ADPF, op.cit.,* p. 8.
[518] Guitton, Edouard. « Chateaubriand, poète descriptif » in *Annales de Bretagne*, Tome 75, numéro 3, 1968. Colloque Chateaubriand. p. 614

Les critiques font mention d'« un déficit paradoxal d'action et d'émotion[519]» et en ce qui concerne leur structure, elles sont jugées à construction décousue[520], parsemées d'épisodes[521] inconséquents. C'est de même vrai pour chaque poème analysé de ce genre ; *Les Saisons* (1769) de Saint-Lambert, *Les Jardins* (1777) de Delille, *Les Mois* (1779) de Roucher, et *Les Fastes* (1779) de Lemierre. Sophie Menahèze exprime ainsi sa critique concernant ces épisodes, généralement entrelacées en employant la technique du collage ;

> « D'accessoire devenu principal, mal identifié, méconnaissant les différences de fond qui distinguent des genres littéraires étrangers l'un et l'autre, l'épisode défie les règles poétiques dont pourtant il procède, il vampirise les genres qui l'accueillent, menace leur unité et s'impose en conquérant de nouveaux territoires alors même que tragédie et épopée, ses terres d'accueil originelles, avaient consacré leur triomphe.[522]»

Mais de l'autre côté, ce genre nouveau sert un idéal de la variété, ne se limitant au domaine poétique et se caractérise par l'habileté technique qu'exige sa pratique. Ayant donc un but pour l'aspiration de changements, du divertissement du lecteur, « Les épisodes ont été heureusement imaginés pour rompre la monotonie du genre didactique et en corriger l'aridité [523]». En effet, ce n'étaient pas uniquement les critiques modernes qui n'appréciaient pas ces talents, mais la critique contemporaine se révoltait déjà contre ces tournures jugées simplistes et contre la structure décousue de ces poèmes. Ainsi s'expriment les critiques du genre descriptif, comme Marmontel : « Dans le poème descriptif, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance [...] cent descriptions collées l'une à l'autre ne ressemblent qu'à un rouleau ou les études de Vernet seraient collées l'une à l'autre[524] »

Le genre lyrique se trouve en même temps très proche de la peinture et ce fait en apporte des avantages et des inconvénients de la même ardeur. Lemierre y intervient ainsi d'une manière satyrique : « Si la peinture vaut mieux que la description, l'action est encore au-dessus de la peinture, et rien n'anime la poésie comme d'intervenir soi-même, à la fête qu'on présente : ainsi, en parlant du bal, je ne l'ai ni décrit, ni peint, j'y étais. [525]»

L'*ut pictura poesis* invite depuis toujours les poètes à prendre comme modèle les peintres, tandis que le genre pictural du paysage est une catégorie inférieure dans la peinture. La propagation du concept est bien formulé par le contemporain britannique, Uvedale Price ;

---

[519] Le Menahèze, Sophie, « Ut pictura poesis non erit: les épisodes dans la poésie descriptive du XVIII[ème] siècle », *L'Information littéraire*, 2005/4, vol 52. p.15.
[520] Selon Guitton, *Ibid.*
[521] Dans la poésie classique « l'épisode est tout ce qui est entre les chants du chœur » chez Bossu, *Traité du poème épique,* 1675.
[522] Le Menahèze, *Ibid.,* p. 16.
[523] Vincent Campenon, *La maison des champs*, citée dans l'article de Le Ménahèze, *Ibid.*
[524] *Éléments de la littérature*, article « Descripitif », cité dans *Ibid.,* p. 19.
[525] *Les Fastes,* XVIII. cité dans *Ibid.,* p. 20.

« Le mot pittoresque s'applique à tout objet, et à toute sorte de paysage qui a été représenté avec avantage en peinture, ou pourrait l'être. [526]» Il faut en même temps souligner que dans le domaine poétique ce type de poésie, étant nourrie des images rivalise enfin avec la peinture dans la hiérarchie des genres ! Il s'agissait même d'une rivalité parmi les arts visuels, très populaires à l'époque, leur objectif était de « Rendre la description visuelle, faire concurrence aux arts du regard [527]»

La notion de l'eau apparaît dans un rôle différent dans ce type de poésie ; étant d'une approche quasi picturale, les textes poétiques témoignent d'une redécouverte de la nature, ainsi de celle des eaux naturelles. La perspective poétique change, les eaux entrent en mouvement chez Delille, elles animent la toile, accompagnées de leur bruit quasi humain. Plus tard on assiste chez Roucher à un changement de perspective, on regarde l'océan d'en haut, ce qui résulte des observations novatrices dans le domaine du concept de l'eau.

A. LES SAISONS *DE SAINT-LAMBERT*

Les poètes « descriptifs » de la seconde moitié du XVIII[e] siècle suivent la voie qui consiste à se débarrasser des « routines scolaires et des traditions académiques », selon l'approche de Munsters. Comme il l'énonce : « Prudents, les initiateurs de la poésie descriptive se gardèrent bien de contester ouvertement la primauté du théâtre. Au lieu d'aller droit au fait, ils se bornèrent à remettre en question l'axiome de l'imitation de la nature morale qui commandait la poétique de la tragédie.[528] »

Saint-Lambert, poète « post-classique » se charge de la tâche d'initier son public à la vie champêtre à travers la description de la nature en lui inspirant l'appréciation de la paix, de la vertu et de l'innocence, valeurs dépassées qui rentrent à la mode sous l'influence de la philosophie rousseauiste. Le poète va plus loin dans l'imitation de la nature, ce dont témoigne le *Discours préliminaire* des *Saisons* ;

> « Il faut faire pour la Nature physique que nous avons sous nos yeux, ce qu'Homère, le Tasse, nos Poètes dramatiques ont fait pour la Nature morale ; il faut l'agrandir, l'embellir, le rendre intéressante. [529]»

[526] Uvedale Price, cité dans Yvon le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champ Vallon, 2007. p. 25.
[527] Le Menahèze, *Ibid.,* p. 20.
[528] Munsters, Wil, *op.cit.,* p. 107.
[529] Saint-Lambert, *Les Saisons*, poème, cinquième édition, revue et corrigée, Amsterdam, 1777. Discours préliminaire, p XX.

L'embellissement de la nature réside aussi en dehors de la recherche du beau, du sublime ou comme il l'écrit « des belles horreurs [530]» par exemple dans la peinture de « l'immensité des cieux et des mers [531]», que nous pouvons retrouver en suivant le fil des eaux dans le poème.

Paru en 1769, le cycle des *Saisons* est le premier représentant de ce type de poésie, il est le fondateur des futurs « poèmes de la nature », pour se servir de la terminologie de Guitton. Bien qu'il soit le premier de ce genre, il est beaucoup plus frais, plus poétique, doté d'un ton personnel, au lieu d'être sec et impersonnel comme celui de Delille, son successeur.

Dans le poème dont les thèmes ont une l'inspiration classique[532], les occurrences lexicales de l'eau suivent fidèlement le changement cyclique des saisons. Ainsi les verbes et les adjectifs diffèrent dans chaque chapitre, et de même, les différents types d'eau apparaissent à des différents stades dans le cycle des saisons. Parmi les types d'eaux divers énumérés dans l'œuvre[533], deux sont présents au cours des quatre saisons, de janvier à décembre ; la MER et les RUISSEAUX. De même manière, la notion collectif « les EAUX » suit la succession des quatre saisons. A la base de l'analyse de ces trois termes nous avons établi un champ lexical de l'eau dans l'œuvre pour pouvoir suivre ses variations.

La MER apparaît systématiquement au pluriel dans l'œuvre, c'est un effet de style qui marque une distanciation et une généralisation. Ses quatre mentions au singulier sont toutes plus poétiques comme celles au pluriel, car elles contiennent des épithètes comme : « une mer de verdure », « la mer argentée » ; et dans une belle image poétique, détachée du sens original de ce type d'eau : « une mer de nuages ». La mer est de même au singulier quand elle apparaît dans un rôle actant dans l'extrait suivant, pour accentuer ainsi la force qui réside dans la mer antique même dans son unicité;

> « Neptune a soulevé ses plaines turbulentes,
> LA MER TOMBE & BONDIT sur ses rives tremblantes ;[534] »

Les MERS au pluriel sont apparemment dotées d'une épithète de caractère chez Saint-Lambert, l'adjectif VASTE et l'expression « le sein de la mer » l'accompagnent durant toute l'année. Tout d'abord, au Printemps, il se manifeste ainsi ;

> « Il ne franchira point LE VASTE CHAMP DES MERS
> Pour chercher le bonheur dans un autre univers ;[535] »

---

[530] *Ibid.,* p. XVII.
[531] *Ibid.,* p. XXXIII.
[532] Mais aussi James Thompson, poète écossais par ses *Saisons* de 1759.
[533] Voir le tableau analytique N° 4. dans l'annexe pour accéder à la liste complète des mentions
[534] *Ibid.,* p. 5.

En Été, sa fécondité apparaît renforcée dans le vers suivant, par l'image de la moisson ;

> « Jusqu'aux fonds azurés, où la voûte des airs
> S'unit, en se courbant, au vaste sein des mers.
> Je voyois les moissons du soleil éclairées,
> Ondoyer mollement sur les plaines dorées ;[536] »

En Automne, son caractère vaste n'est pas mentionné, par contre l'expression « le sein des mers » déjà citée réapparaît dans un contexte lié à la fécondité ;

> « Ainsi, DU SEIN DES MERS, une mer de nuages
> S'exhale, se répand & part de leurs rivages ;
> Du LIQUIDE FECOND pénètre l'univers,
> Et par mille canaux retourne AU SEIN DES MERS. [537]»

Une sorte de féminité est attachée à l'image de l'eau infinie, « le sein des mers » y est une expression fréquente(3), dont on retrouve deux dans le passage de l'Automne, marquant ainsi une fertilité supposée dans les vers qui entourent ces mentions la fécondité est déclarée par le poète. Toujours dans un cercle vicieux, le sein des mers est le point de départ et le point de dissolution finale du mouvement vital des eaux.

En Hiver la mention du milieu mythologique accompagne son apparition quand il s'exclame dans un épisode passant à l'antiquité ; « Je descends de l'Olympe AU BORD DES VASTES MERS ; »

C'est au printemps que les mers sont les plus actives, elles sont associées à des verbes d'actions tels que ; « bondir », « tomber », « remonter », « gronder ». Dans la majorité de l'œuvre – faute d'expressions contenant de verbes – elles manquent d'action. Leur passivité sera couronnée dans le dernier passage, en hiver, dans la phrase ;

> « J'appris pourquoi les mers, malgré la pesanteur
> Vont deux fois en un jour du pôle à l'équateur ; »

Saint-Lambert fait preuve ainsi de sa culture scientifique.

Dans le contexte des RUISSEAUX c'est le champ acoustique qui semble être plus important à côté des références à sa fertilité.

> « De leurs humbles sommets sortoit L'EAU PURE & VIVE
> Qui baignoit les jardins, conduite & NON CAPTIVE ;
> Elle alloit EN RUISSEAU RAFRAICHIR le verger, »

---

[535] *Ibid.*
[536] *Ibid.,* p. 56.
[537] *Ibid.,* p. 118.

Ils sont dépeints comme étant plus actifs que les mers, en particulier en été ; « Les ruisseaux, en torrents, dévastent leurs rivages. » Tandis qu'en automne ;

> « Ces vapeurs vont former les sources des ruisseaux ;
> Ils SERPENTENT d'abord sur des plaines fécondes ; [538]»

Le verbe « serpenter » – utilisé ici pour exprimer l'action de fertiliser les plaines par sa course – dans le contexte de l'eau se rapporte à la forme du mouvement. Enfin par l'arrivée de l'hiver ;

> « Déjà je n'entends plus la course des ruisseaux ;
> La cascade MUETTE a suspendu ses eaux :[539] »

Suit le silence saisonnier de la nature et les eaux se taisent de même.

Les FLEUVES font leur apparition dans chaque saison, ils ont de la force et de l'élégance aussi bien qu'ils sont armés de caprice. Dans la seconde partie de l'année elles montrent leur côté capricieux, en huit vers ils changent de parure ;

> « FLEUVES MAJESTUEUX, ce sont-là vos berceaux,
> Et l'urne intarissable où vous puisez les eaux.
> Vous les versez d'abord dans de sombres vallées,
> Vous frappez à grand bruit des rives désolées,
> Où le marbre ébranlé se détachant des monts
> TOMBE, ROULE, & BONDIT DANS VOS FLOTS VAGABONDS ;
> Plus paisibles enfin, dans une plaine immense
> VOUS PORTEZ LA FRAICHEUR, LA VIE & L'ABONDANCE. [540]»

L'hiver débute avec un temps orageux, furieux, que les fleuves transmettent avec acharnement ;

> « Ce FLEUVE QUI S'ELANCE & FRANCHIT la prairie,
> Porte au penchant des monts son onde, & sa furie ;[541] »

La liste des caractéristiques est ainsi à plusieurs termes, mais il faut souligner l'élégance et la grâce unie avec la force et l'énergie dans les représentations.

On peut également découvrir que Saint-Lambert associe aux fleuves le champ lexical de la captivité, de la lutte contre la prison qui est symbolisé ici par une épaisse couche de glace. Au printemps, il parle des « fleuves déchaînés » qui « sortent de leurs canaux », en brisant cette

[538] *Ibid.*, p. 118.
[539] *Ibid.*, p. 160.
[540] *Ibid.*, p. 117.
[541] *Ibid.*, p. 119.

armure de glace qui les couvrait. La même image des chaînes, de la captivité réapparaît dans la partie de clôture de l'œuvre[542] ;

> « LE FLEUVE EST ARRETE dans sa course rapide,
> IL TENTE DE BRISER SA SURFACE SOLIDE ;
> CONTRE SES FERS nouveaux vainement mutiné,
> Sous le crystal vainqueur il roule emprisonné.[543] »

Leur apparition est accompagnée de bruits, qui s'apaisent vers la fin du poème.

A côté de ces exemples analysés on a relevé encore une quantité abondante des eaux qui « parlent » qui produisent des sons ; en parlant des EAUX l'expression « bruit des eaux » est relevée trois fois.

> « Et le bruit foible & doux du zéphir & de l'onde
> Se fait entendre seul dans ce calme du monde. [544]»

ensuite

> « Le BRUIT, L'ASPECT DES EAUX, leur écume élancée,
> Rafraîchiroient de loin mes sens & ma pensée ; [545]»

et

> « D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre :[546] »

et aussi

> « D'un bruit sorti des eaux son oreille est frappée.[547] »

puis

> « Ils entendoient rugir la voix des Aquilons,
> Et LES EAUX DES TORRENTS GRONDER dans les vallons ;
> Ce bruit les attristoit ; le berger, sa compagne [548]»

Saint-Lambert différencie des bruits faibles, agréables à l'ouïe, associés à l'ambiance paisible de la nature, et des bruits forts qui accompagnent l'arrivée de l'hiver, des tonnerres, les forces puissantes élémentaires. Les verbes GRONDER (2), MUGIR (2), MURMURER [

[542] C'est une caractéristique qu'utilisent volontiers les successeurs de Saint-Lambert aussi. Bien sûr chez lui on aurait tort d'associer ce symbole avec les tensions qui aboutissent aux événements révolutionnaires de 1789, mais chez Roucher par exemple, on ne peut pas passer à côté de cette idée. Il emploie même le mot « révolution » dans cette image poétique.
[543] *Ibid.,* p. 160.
[544] *Ibid.,* p. 13.
[545] *Ibid.,* p. 66.
[546] *Ibid.,* p. 75.
[547] *Ibid.,* p. 80.
[548] *Ibid.,* p. 128.

MURMURE] (3), sont les plus fréquents à désigner la voix des différents types d'eaux. Les sons qu'ils produisent sont des prétendus BRUITs (3), des SONs AFFREUX, tandis que l'adjectif MUETTE(1) est rare.

On peut observer que chez Saint-Lambert les caractéristiques aquatiques suivent le changement vital dans la nature. Elles se réveillent, fraîches, pures et dynamiques quand arrive le printemps, luttent avec élan dans la saison estivale avec les tempêtes ; montrent leur côté fertile en rapport avec la moisson, et se rétrécissent avec l'arrivée de l'hiver.

Dans le cas de Saint-Lambert les couleurs des eaux quittent l'obligatoire azur et quand il laisse les reflets argentés devenir verts, verdâtres, il nous paraît que la représentation des eaux deviendra plus vraisemblable, ainsi plus naturelle. On pourrait citer l'exemple de l'épisode du bain secret d'une jeune fille, Lise, dans la rivière où elle sera découverte par son amant, Damon. Dans ce cas-là, le couleur verdâtre de l'eau accentue son obscurité sublime et le contraste avec la blancheur aristocratique de sa peau.

> « Tantôt en se jouant dans les flots du bassin,
> Elle étale à Damon les trésors de son sein ;
> Le jais de ses cheveux, & l'eau sombre & verdâtre,
> Opposés à sa gorge en relèvent l'albâtre : [549]»

Dans la poésie du dix-huitième siècle c'est dans *Les Saisons* qu'on trouve le premier signe du sentiment de l'union inséparable des eaux de la nature, de la vie humaine. En leur accordant un rôle omniprésent, Saint-Lambert fait croire au lecteur qu'elles composent ce qu'elles sont, en réalité, la base de la vie terrestre. Il fait l'éloge de l'eau comme le symbole de la fraîcheur en une journée d'été, il dresse son portrait avec élégance, en utilisant des images poétiques picturales comme la « nappe d'azur », les « champs azurés », les « dômes d'azur », « les plaines liquides », « le crystal liquide », « le céleste azur », et emploie l'expression « les perles liquides» pour décrire la rosée. On y retrouve une fluidité accentuée, des images allégoriques, des expressions poétiques mettant en valeur l'horizontalité des eaux, telles que « les plaines liquides » et une « nappe d'azur ».

Dans ce poème de genre novice, on découvre un champ lexical aquatique varié ; comme Saint-Lambert quitte les frontières de la France dans la thématique, il utilise également des exemples exotiques de l'eau, ainsi l'océan et des différents créatures marines apparaissent dans les vers, telles que la baleine et les monstres des mers.

[549] *Ibid.,* p. 80.

B. LES JARDINS *DE DELILLE*

Deuxième dans la chronologie, *Les Jardins, ou l'art d'embellir des paysages,* malgré d'être jugé maniéré, a jeté les fondements du style descriptif et avait apporté à Delille un succès mémorable. On a l'habitude de reprocher à Delille le manque des sentiments réels dans ses descriptions, qui, bien que techniques et célestes du point de vue poétique, manquent d'originalité et de vraisemblance, ainsi elles aboutissent à une poésie à la fois didactique et pittoresque de la nature. Notre analyse s'éloignera un peu du fait que ce poème est en réalité un traité d'esthétique en vers et s'occupera surtout du rôle de l'eau dans l'œuvre poétique.

Révélant immédiatement son approche sur le sujet du pittoresque, tout au début du Chant Premier il déclare qu'« Un jardin, à [ses] yeux, est un vaste tableau », et se met au travail. Comme un chef d'orchestre de son pupitre, il revendique que les ruisseaux, les lacs, les ondes naissent et s'épanouissent à son gré, il déclare librement qu'elles sont faites pour être des outils de l'homme, cette fois-ci, dans la création des jardins ;

> « Je dirai comment l'art, dans de frais paysages,
> DIRIGE L'EAU, les fleurs, les gazons, les ombrages.[550] »

Tout en restant fidèle à la description du jardin pittoresque, il utilise les eaux sous différentes formes naturelles, faisant partie de la composition, dirigée par lui-même. Son objectif principal est d'embellir la nature selon son goût, mais quand il s'écrie, « Corrigez à la fois l'air, la terre et LES EAUX », on peut sentir qu'il s'agira d'une mission plus ambitieuse. Puis il en ajoute une précision avant l'énumération des règles selon lesquelles l'eau doit être placée dans l'environnement naturel ;

> « RUISSEAU, permets que l'art, sans trop t'enorgueillir,
> T'embellisse à nos yeux, si l'art peut t'embellir. [551]»

Le verbe « corriger » est remplacé ici par « embellir », qui marque une attitude plus modeste, moins divine quand-même à l'égard de la reconstruction de la nature entière.

Dans le Chant premier, caractérisé par l'idée artistique de la composition du jardin pittoresque idéal on a souvent relevé des mentions de l'eau dans un contexte accentuant leur mobilité, telles que ;

> « Un ruisseau s'égarait, il dirige sa course ;
> Il s'empare d'un lac, s'enrichit d'une source ; [552]»

---

[550] Delille, *op. cit.,* p.1.
[551] *Ibid.,* p. 50.

et le contraste des eaux vivantes envers la toile immobile ;

> « De MOBILES OBJETS sur la toile immobile,
> L'ONDE QUI FUIT, le vent qui courbe les rameaux [553]».

L'idée de l'importance du mouvement, de la mobilité des eaux sur la toile, symbole du jardin par excellence, est soutenue par l'auteur lui-même dans ce même chant ;

> « Le terrain, les aspects, LES EAUX et les ombrages
> DONNENT LE MOUVEMENT, LA VIE AUX PAYSAGES.[554] »

Dans le Chant Second, les eaux se retirent pour une courte durée, les mentions bien restreintes (3) donnent à voir des eaux menaçantes qui, sans perdre leur dynamisme, est dépeint dans le chant précédent et témoignent d'un pouvoir destructif ;

> « Montrez ces troncs brisés ; je veux des NOIRS TORRENTS
> Dans le creux des ravins suivre les FLOTS ERRANTS.
> Du temps, des eaux, de l'air n'effacez point la trace ;
> De ces rochers pendants respectez LA MENACE [555]»

Le troisième Chant rapporte la valeur aquatique aux strophes, et à travers l'élaboration d'une hiérarchie des eaux, Delille initie le lecteur aux secrets liés à l'usage des différents types d'eaux dans la composition. L'eau elle-même apparaît dans un rôle positif, elle symbolise la fraîcheur, la pureté et accentue sa force vitale ;

> « Ô rochers ! Ouvrez-moi vos sources souterraines :
> Et vous, FLEUVES, RUISSEAUX, BEAUX LACS, CLAIRES FONTAINES,
> Venez, portez partout LA VIE ET LA FRAICHEUR. 556»

On part dans l'énumération de la typologie aquatique du jet d'eau artificiel, « honteux » on parcourt le ruisseau « paisible, inquiet » et gai à la fois, la rivière « modeste », le fleuve « charmant » avant d'aboutir au lac « étendu, immense ». Sensiblement Delille est émerveillé par la multitude des eaux pendant qu'il compose leur analyse.

Parmi les caractéristiques aquatiques on peut observer une spécificité constante des aperçus poétiques ; le caractère bruyant des eaux, ou la voix de l'eau. Les références en sont également variées, ce sont des bruits naturels, mais enveloppés dans des caractéristiques humaines. Delille souligne les traits acoustiques des eaux, il remarque le « doux bruit de la

[552] *Ibid.,* p. 12.
[553] *Ibid.,* p. 9.
[554] *Ibid.,* p. 11.
[555] *Ibid.,* p. 24.
[556] *Ibid.,* p.46.

chute des eaux » au sujet du jet d'eau, la cascade qui « gronde », et le ruisseau, qui montre une double-face systématique. Un ruisseau coule chez lui « sans bruit », il est à la fois « doux et pur » aussi bien que « murmurant » et il semble le plus varié des divers types d'eaux ;

> « Muet, bruyant, paisible, inquiet tour-à-tour,
> Sous mille aspects divers son cours se renouvelle. [557]»

Restant toujours au registre des caractéristiques humaines, la rivière, plus modeste que ce dernier, est dépeinte comme une femme aristocratique, distante et élégante ;

> « Mais vers ses bords riants LA RIVIERE m'appelle.
> Dans un champ plus OUVERT, NOBLE ET POMPEUX tableau, [558]»

A partir de là, les eaux se taisent, le fleuve et le lac montrent un autre côté dépassant la sonorité, celui du sublime, immobile et coupant l'haleine.

A l'immobilité et à la «vaste étendue » du lac s'ajoute une autre qualité dans le Quatrième Chant ; l'effet eau-miroir, symbole poétique récurrent du romantisme que Bachelard appelle *l'œil de la nature*. Dans son approche psychologique, la nature se contemple elle-même à travers le lac, pour ainsi dire « l'œil véritable de la terre, c'est l'eau [559]».

> « L'imagination y devance les yeux.
> Plus loin, c'est UN BEAU LAC QUI REFLECHIT LES CIEUX.[560]»

Il recourt aux thématiques de la sonorité et de la mobilité déjà introduites, et en concluant, il s'exclame ; « Tant du doux bruit des eaux l'influence est puissante ! » Enfin, pour aboutir à une scène encore plus mouvementée, il invite des vaisseaux sur la scène :

> « Pour ANIMER LES EAUX, l'art encor n'a-t-il pas
> Le flottant appareil des voiles et des mâts ? [561]»

Les extraits témoignent de sa culture classique quand il recourt à la mythologie grecque ; on trouve en rapport avec les eaux la mention de Cybèle, de Léthé et d'une Nymphe.

> « Les EAUX SONT TA CEINTURE, ô divine Cybèle ! »
> « Cette EAU SILENCIEUSE, image du Léthé, 562»

Les recherches qu'on a menées ont abouti à la remarque que les occurrences des eaux sont prépondérantes dans les Chants I et III. Dans le troisième Chant, de longs passages

[557] *Ibid.,* p.51.
[558] *Ibid.*
[559] Bachelard, *op.cit.,* p. 45.
[560] *Ibid.,* p. 61.
[561] *Ibid.,* p. 55.
[562] *Ibid.,* p. 50.

descriptifs sont consacrés à la succession des différents types d'eaux, tandis que le premier est caractérisé par le développement des règles de la composition artistique du jardin pittoresque, énumérant les défauts des eaux naturelles. Delille conduit à l'élaboration détaillée de cette diversité aquatique en y établissant une hiérarchie. Il part du jet d'eau « honteux », qu'il condamne pour être une création artificielle de l'homme, mais pour laquelle il exprime son admiration, surtout envers celui de Saint-Cloud, qu'il tient gracieux et bienfaiteur.

Pures, fraîches et vitales - telles sont les eaux aux yeux de Delille dans les premières strophes du Chant III, mettant en valeur leur liberté. Cette liberté se traduit d'une part par leur mobilité caractéristique à propos de laquelle on a relevé un bon nombre de mentions.

Basant sur nos tableaux analytiques[563] on a relevé que les ONDES et le CASCADE sont les plus mobiles parmi les eaux delilliennes, ce trait étant expliqué par leur mouvement perpétuel. Les verbes suivantes sont le plus fréquemment attribuées à leurs mentions ; FUIR, PARTIR, S'ÉCHAPPER, JAILLIR, REJAILLIR, COURIR, TOMBER, ROULER. Ils marquent tous la motion, la mobilité, l'envie de partir c'est à dire le leitmotiv probable de la liberté. Quant aux adjectifs, le plus fréquent était PURE(4), suivi d'un groupe d'adjectifs à caractéristique féminine, tels que ; BIENFAITRICE, CONSOLANTE, BEAU, DOUX, MOLLE, SOUPLE, FÉCONDE, CHARMANT, AMOUREUX. A partir de l'interprétation lexicale des adjectifs répertoriés on pourrait déduire que les eaux occupent une place très proche de l'image féminine dans la poésie delillienne.

En ce qui concerne le vocabulaire aquatique de Delille, apparemment il n'est pas très élargi, encore moins varié ; il est composé des eaux traditionnellement présentes dans l'entourage humain, la mention de MER/S (6) est la seule en dehors du champ lexical du paysage. Les EAUX (47) en usage global sont en prépondérance, suivi de la mention des ONDE/S (31), des RUISSEAU/X (11) et des FLOT/S (15). Parmi ses rares métaphores aquatiques, on cite volontiers « les nappes bleuâtres ».

Delille, dans sa poésie n'élargit pas la réalité naturelle, il évite les constatations personnelles et n'ajoute pas d'interprétation secondaire au niveau purement descriptive. On retrouve donc dans la poésie descriptive de Delille un axe aquatique tripartite se reposant sur leur MOBILITÉ, leur SONORITÉ et leur FÉMINITÉ.

On ne pourrait ignorer l'abondance des bruits que les eaux produisent dans le poème. Dans les poèmes descriptifs analysés, nous avons relevé un axe sonore relatif aux eaux

[563] Consulter le tableau analytique N° 2. dans l'annexe.

énumérées. Chez Delille la typologie des eaux inventoriées est large, allant des eaux artificielles jusqu'aux eaux naturelles, mobiles ou stagnantes. Elles semblent toutes produire des sons, d'après Delille nous nous permettons de les appeler « les doux bruits ». D'après nos observations les eaux les plus bruyantes sont chez lui le RUISSEAU, le CASCADE, et les EAUX universelles. Les expressions les plus récentes du champ lexical de l'ouïe sont les suivantes ; les verbes d'action GRONDER, MURMURER, les adjectifs BRUYANT, A GRANDE BRUIT mais aussi SILENCIEUSE, MUET et SANS BRUIT. Ce silence n'est pas un hasard, c'est un silence voulu, Delille savait – ou au moins, sentait – bien que la voix de l'eau est beaucoup plus puissant en alternant avec les moments de silence. Le mieux est de référer à Bachelard concernant le sujet ; « pas de grands poèmes sans silence. L'eau est aussi un modèle de calme et de silence. [564]»

C. LES MOIS *DE ROUCHER*

Sévèrement attaqué même par ses contemporains, son poème pastoral monumental considéré par Rivarol comme « le plus beau naufrage du siècle [565]» était critiqué d'être inégal et mal composé. Malgré ses défauts poétiques, l'œuvre à douze chants occupe une place importante dans notre corpus à cause de la manière multicolore dont la progression de la notion de l'eau suit la structure de l'œuvre. L'eau – loin d'être omniprésente – montre successivement au lecteur l'un de ses qualités différentes dans l'œuvre. Roucher dresse un inventaire des spécimens aquatiques au cours des douze chants et ces divers types d'eaux suivent l'alternance des saisons. Même nos tableaux analytiques témoignent de l'abondance de ses mentions[566]. C'est en lisant *Les Mois* que l'on redécouvre l'immuabilité des eaux de la nature, l'essentiel de la relation des cycles de la métamorphose naturelle, qui se traduit à travers le registre des différents étapes aquatiques.

Le poème, d'une façon inhabituelle, commence en Mars, par l'image d'une eau effrayante, orageuse, bruyante « grossi[e] par le torrent des neiges écoulées ». Le printemps arrive enfin, l'image de la renaissance de la nature est traduite par le vers « Les fleuves devant lui jaillirent des montagnes », qui se réfère à la création de la terre. On rencontre un océan plus calme, gai et personnifié en Avril, cette paix harmonieuse règne parmi les fleuves également ;

« Et par mille canaux épanchent en fontaine

[564] Bachelard, *op.cit.,* p. 258.
[565] Cité par Robert Sabatier, *op.cit.,* p.132.
[566] Cf. Le tableau analytique N° 3. dans l'annexe

LE LIQUIDE TRIBUT D'UNE SOURCE LOINTAINE [567]»

En Avril suit un extrait banal et simpliste en même temps révélateur sur la relation de l'homme avec l'eau, prédisant l'image de la contemplation de l'eau depuis le sommet des montagnes. On y découvre le symbole de l'eau-miroir aussi ;

« La terre a disparu ; monotone désert,
L'EMPIRE SEUL DES EAUX BRILLE A L'ŒIL QUI S'Y PERD.
Long-temps IL CONTEMPLA, dans un profond silence,
CETTE PLAINE D'AZUR qu'un vent léger balance,
Et qui dans tous les flots, mollement onduleux,
REPETE LE SOLEIL, ET S'ARGENTE A SES FEUX... [568]»

Ces eaux océaniques commencent exprimer progressivement des sons qualifiés « bruits » par le poète. Les eaux jusqu'alors calmes et aplanies changent d'apparence et deviennent d'un moment à l'autre courroucées – une qualité qui dresse leur caractère effrayant. Au niveau du champ lexical, le vocabulaire exotique du milieu des tropiques vient s'ajouter au lexique marin, caractérisé par l'usage traditionnel des mots MER et OCÉAN.

En Mai le lecteur se trouve face à un usage délicat et inhabituel du mot ONDE, en rapport avec l'action d'uriner, mais dans un vers si bien trouvé qu'on peut passer à côté de sa vulgarité ;

« Se dresse, et, secouant les flots de sa toison,
D'UNE ONDE JAILLISSANTE ARROSE LE GAZON [569]».

La sonorité, qui reste chez Roucher aussi une caractéristique fondamentale du concept aquatique imprègne les images idylliques, où le murmure de l'eau est mêlée au chant des oiseaux. Ce prétendu bruit est exprimé par des onomatopées, et le caractère sonore du poème repose sur la fréquence de leur usage. Déterminé sur le fait « Que sans vagues, sans bruit, la mer dort aplanie[570] » le poète synthétise dans ce vers l'essentiel de sa relation avec le symbole de l'eau. Il exprime à la fois l'importance de la mobilité et de la sonorité qui doivent être les caractéristiques essentielles des eaux poétiques, tandis que l'hémistiche nous renvoie à l'expression bachelardienne des « eaux dormantes ». Selon son approche psychologique, ce type d'eau est inséparablement lié à la mélancolie[571]. On a répertorié les mentions les plus

[567] Roucher, *les Mois, Poème en douze chants,* Froment, Paris, 1825. p. 35.
[568] *Ibid.,* p. 44.
[569] *Ibid.,* p. 58.
[570] *Ibid.,* p. 66.
[571] « Je retrouve toujours la même mélancolie devant les eaux dormantes, une mélancolie très spéciale qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente, calme. Un détail infime de la vie des eaux devient souvent pour moi un symbole psychologique essentiel. » Bachelard, *op.cit.,* p.14.

fréquentes du vocabulaire au sujet du bruissement de l'eau ; GRONDER (6) – utilisé en rapport avec la mer (2), des fleuves (3), de l'océan (1) – et MUGIR (2) – les flots (1), la vague (1) – dominent le niveau verbal en accord avec le niveau adverbial se traduisant par l'usage du [a grande] BRUIT / BRUYANTE / BRUISSEMENT (3) à propos du cascade (1), des vagues (1) et des flots (1).

L'Été est apparemment une saison calme du point de vue des eaux, comme Roucher le formule « Le ciel laisse dormir l'Océan sans naufrages », elle est caractérisée par la paix et par la notion de la fécondité. Cette fécondité trouve son accomplissement dans l'épisode de la chasse à la baleine, qui laisse place à la description détaillée de la faune marine. C'est un long passage riche en mentions concernant les animaux marins, complétées par l'énumération des différentes eaux prises de la carte géographique, allant de « la bruyante Baltique » jusqu'au Nil fertile, tous en construction d'épithètes. On trouve parmi les animaux énumérés un *crocodile*, un *phoque*, un *ambre*, une *baleine* et des *requins*. On rencontre entre autres la mention du monstre marin légendaire, du *léviathan* qui, sans être un animal réel, enrichit la faune marine poétique.

L'Août deviendra plus mouvementé, puisqu'on assiste à l'épisode de la jeune fille surprise pendant son bain dans la rivière, qui, à demi-noyée dans l'eau sera enfin sauvée par son galant. L'image topique de la jeune fille au bain est considérée par Bachelard comme une image substantivée du désir sexuel liée à la rivière, évoquée par la vue de la jeune femme nue, n'étant couverte que par l'eau claire[572]. Cette fois l'ambiance idyllique et intime du bain est perturbée par la prise de la jeune fille par les ondes. Dès lors, on assiste à l'apparition du sublime poétique. La lutte avec la force de l'eau capricieuse renforce tout le pathétique de l'épisode, exprimé par l'emploi du motif de la « la vague en fureur ».

L'Automne[573] arrive trempé des « ruisseaux de vin » pourprés, qui mènent à l'épisode de la chasse au cerf[574], où le pauvre mammifère traverse le fleuve à demi glacée, qui sera ensuite son tombeau ;

> « L'infortuné, poussant une pénible haleine,
> Et glacé par le froid de LA LIQUIDE PLAINE,
> Vogue, franchit le fleuve, et de l'onde sorti
> Fuit encor, de chasseurs et de chiens investi. [575]»

[572] Bachelard, *Ibid.,* p. 104.
[573] C'est en Novembre qu'on trouve un exemple de l'eau en un contexte intéressant. A propos ce vers « Sur l'océan d'Atlas, théâtre de naufrages » il faut ajouter selon nos connaissances il soit le premier poète de l'époque à qualifier les événements marins tragiques comme théâtrales.
[574] Le même épisode qui apparait déjà dans les *Saisons* de Saint-Lambert

Nous apprécions la beauté de l'expression de « la liquide plaine » dans laquelle Roucher unit l'axe horizontale du paysage à l'infinité de la masse d'eau.

L'Hiver se présente par un changement substantiel au niveau aquatique. La pluie et la neige se durcissent en glace. La mobilité jusqu'ici si caractéristique des eaux est remplacée par la prison glaciaire, et l'auteur pleure sur cette immobilité. Tout annonce le passé, cela est sensible à travers les apparitions de l'eau dans les strophes. On assiste à un changement de sens et de substance à la fois, car l'océan cessé d'être liquide, est dès maintenant composé de flocons glacés, mais en conservant son aspect commun avec ce dernier, qu'elle étale sur la terre comme une couverture;

> « Cet OCEAN NOUVEAU GOUTTE A GOUTTE FORME,
> La neige, au gré de vents, comme une épaisse laine.
> Voltige à gros flocons, tombe, couvre la plaine ; [576]»

Un aspect nouveau apparaît dans la même strophe, le passage de la description de l'hiver tropique. Elle est caractérisée par la dévastation des ouragans, de la marée causée par des naufrages que Roucher conclut en une image saisissant ; « Tout est mer ». Il s'agit d'un océan courroucé, furieux, meurtrier, mais qui attire plus tard des notions de fertilité;

> « Cette chute des eaux est encor salutaire:
> LE FLEUVE S'EN NOURRIT POUR FECONDER LA TERRE. [577]»

Roucher accomplit l'énumération des fleuves français apostrophés tous par des adjectifs décrivant un être féminin, c'est ainsi que la Saône, le Rhône et la Loire sont appelés « tendre amante » et « époux » dans une strophe de Décembre. Ce rôle féminin réapparaît en Janvier quand, en évoquant le règne de la mort hivernale dans la nature et en rappelant les cours fluviaux glacés, les eaux sont évoquées comme des prétendus enfants ;

> « Les fleuves, dont la glace a suspendu le cours,
> La Dordogne et la Loire, et la Seine et le Rhône,
> Et le Rhin si rapide, et la vaste Garonne,
> Redemandent en vain les enfants de leurs eaux. [578]»

Au commencement de l'année, en Janvier, Roucher regrette que les eaux restent immobiles, captivées par la glace. L'aspect de leur mobilité est accentué dans les vers ;

> « Et, durcissant des eaux la mobile surface,
> TIENT LES FLEUVES CAPTIFS sous des voûtes de glace [579]»

---

[575] *Ibid.,* p. 209.
[576] *Ibid.,* p. 227.
[577] *Ibid.,* p. 237.
[578] *Ibid.,* p. 257.

Il est apparemment gêné par la vue des fleuves immobiles, quand il répète ; « les fleuves, dont la glace a suspendu le cours... », même « l'Océan, vaincu par la gelée » succombe. Sans vouloir forcer des associations le lecteur pourrait facilement y voir une allégorie de la révolution, même plus si on ajoute cet extrait de la mer hivernale ;

> « Que LA MER, POUR BRISER LE FREIN DE L'ESCLAVAGE,
> Mutine tous les flots, tourmente son rivage ;[580] »

La partie de clôture se fait par la description du mois de Février. Le cycle des eaux accomplit sa renaissance, quand la neige et la glace se métamorphosent en matière liquide. Roucher, même dans les images ou l'eau apparaît sous forme immobile recourt à des verbes d'action et à des appellations relatives aux eaux mobiles, comme dans cet extrait ;

> « LA NEIGE, sur les rocs élevée en morceaux,
> Distille goutte à goutte, et FUIT A LONGS RUISSEAUX.
> Ils courent à travers les terres éboulées,
> Et, creusant des ravins, inondant les vallées,
> Retracent à nos yeux un globe submergé,
> Qui de profondes mers sort enfin dégagé,[581] »

Une nouvelle qualité apparaît à côté des sens déjà effleurés dans le poème – la vue, l'ouïe, le toucher – c'est celui du goût : l'expression « l'onde amère » (2) – d'un usage récurrent du genre – témoigne d'une expérience réelle de l'auteur, pouvant se rapporter à l'eau de la mer salée, amère.

On a remarqué l'usage des synonymes somptueusement poétiques pour décrire la MER : « Au sein de *l'humide campagne* », « les flots argentés d'une *humide ceinture*[582] embrassent ses beautés ! » (de la Nymphe) et « *la liquide plaine* ». Ces images ont le point commun d'utiliser une forme géographique terrestre à étendue horizontale et de le marier avec un adjectif marquant une qualité de l'eau, ainsi elles se rapportent aux eaux à vaste étendue. Les expressions comme « la mer de glace », la « solide mer de glaçons » se rapportent à la neige, à un paysage couvert par des flocons. La comparaison est basée sur leurs qualités, le fait qu'elles sont capables de s'étendre.

[579] *Ibid.*, p. 252.
[580] *Ibid.*, p. 260.
[581] *Ibid.*, p. 265.
[582] Symbole fréquent, p. ex. La métaphore « La ceinture de Cybèle » pour nommer les fleuves

Malgré les défauts de la composition inégale de l'œuvre, le poète laisse voir des signes de son émotivité, – comme l'écrit Sabatier – même Delille paraît froid auprès de lui[583]. Il est ainsi facile de trouver des vers charmants en rapport avec de l'eau ;

> « Ce limpide ruisseau, qui coule mollement,
> Tout verse dans mon âme un doux ravissement [584]»

Roucher ajoute au style descriptif delillien sa sensibilité, son sentimentalisme et ses passions, desquelles résulte un ton poétique parfois ravissant, émergeant du style descriptif. Son poème est incontestablement influencé par l'eau, ce qui peut être expliqué par son enfance passée au bord de la mer aussi.

D'un point de repère subjectif, il faut remarquer que parmi les « poètes de la nature » c'est chez lui qu'on a retrouvé les images les plus admirables, les plus « poétiques » contenant des mentions de l'eau ; c'est chez lui qu'on a senti le plus évidemment les prémices de l'obsession naturelle préromantique, parmi lesquelles le célèbre attitude contemplative d'une pièce d'eau étendue. Même au niveau de son vocabulaire aquatique il nous semble le plus complexe, le plus varié, pour ne citer que quelques exemples de locutions poétiques roucheriennes ; « la vaste mer hérisse sa surface » et « les ruisseaux diaphanes »

D. LES FASTES, OU LES USAGES DE L'ANNÉE *DE LEMIERRE*

Selon l'opinion de Guitton « une sorte de *Génie de Christianisme* sans génie [585]», le poème grandiose à seize chants, qui trouve ses sources dans les *Fastes* d'Ovide, présente une thématique différente des trois poèmes étudiés, et à la première vue il se trouve plus éloigné de la nature. Étant donné que ceux-là suivent le cycle de la nature, il n'est pas surprenant de retrouver plusieurs épisodes où l'eau émerge des chants du poème.

L'océan, comme emblème de l'infini, est l'exemple privilégié de l'apparition du sublime depuis le traité de Longin [586]. Dans *le Chant XIII, L'Europe et L'Amérique*, Lemierre pose une question – toujours actuelle, d'ailleurs – en adhérant au courant colombiste littéraire, en attribuant un rôle connecteur symbolique à l'océan.

---

[583] Sabatier, *op.cit.,* p. 13.
[584] *Ibid.,* p.13.
[585] Guitton, Edouard, « Chateaubriand et le poème descriptif », dans *op.cit.* p. 620.
[586] Le Scanff, *op.cit.,* p. 99.

« On n'eut dit qu'en forçant LES BARRIERES DE L'ONDE,
L'homme allait reprocher les deux moitiés du monde;
L'Américain former avec l'Européen
A TRAVERS L'OCEAN un éternel lien? [587]»

Dans le septième chant des *Fastes* les eaux infinies font de nouveau apparition dans les vers imprégnés par le ton du romantisme :

« Du disque de Phébée la lumière argentée,
En rayons tremblotants sous ces eaux répétée »
« SOULEVE L'OCEAN, produit du haut des airs
Par accès régulier cette FIEVRE DES MERS,
Et comment L'OCEAN SUBMERGEAIT LA PLAGE,
Décroissant par degrés, laisse à nu le rivage![588] »

L'eau se cache dans l'oxymore de « la fièvre des mers » tandis que le rivage nu, dévasté par la mer renvoie à une tonalité sexuelle exercée par la mer.

Chez Lemierre les occurrences de la mer et de l'océan occupent une place importante, liées aux aventures de Christophe Colomb, et son vocabulaire aquatique se trouve enrichi par les mentions mythologiques des fleuves de l'Antiquité. Vu la majorité des occurrences relevées, le ruisseau qui apparaît dans le rôle du miroir et les fontaines de *Spa* sont des exemples intéressants, inhabituels. Un passage lié aux villes d'eaux témoigne du fait que le poète soit le plus touché par l'onde « formidable » et les flots du fleuve, la pureté de l'eau le captive, il souhaite qu'il *coule* « des jours aussi purs que [ses] flots![589] » La thématique de la sonorité des eaux retourne dans le troisième chant des Fastes, quand Lemierre décrit « Le murmure des flots qu'on entend sans les voir[590] ».

L'axe des allusions mythologiques est composé de l'énumération des divinités et des personnages en relation avec l'eau. On en trouve un bel exemple dans le Chant VIII, dans l'épisode *Le voyage aux eaux*, où on peut relever les mentions des Néréides, d'Hygie, du fleuve Styx, des fontaines de Spa et du bain salutaire. Elles rappellent tous la purification, l'aspect lustral de l'eau, dont témoigne l'usage des expressions ; « cette eau bienfaisante », « ces eaux miraculeuses » et « un bain salutaire ».

« Il trempe un bras débile en une EAU SECOURABLE,
Non, comme dans LE STYX, pour être invulnérable,
[...]
Renfleurir dans le sein de cette EAU BIENFAISANTE,
[..]
Des FONTAINES DE SPa que l'on boive des eaux,

[587] *ADPF, op.cit.,* p. 233
[588] *APF, op. cit* p. 292.
[589] *Ibid.*
[590] *Les Fastes, III, La Mélancolie, Ibid.,* p.78.

Là par vanité même, on se croit tous égaux, 591»

Cette pureté symbolique est l'une des caractéristiques élémentaires de l'eau. Il s'agit toujours d'une pureté substantielle, liée à la purification et non pas aux caractéristiques physiques de l'eau.

On peut remarquer que l'usage du vocabulaire correspondant aux eaux est lié à la thématique des tableaux entrelacés dans *les Fastes*. Quand il s'agit des aventures de Colomb, ce sont des expressions marins qui sont en prépondérance, comme OCÉAN (3), MER/S (3), VAGUES, FLOTS (2) les balades des voyages des eaux témoignent de la fidélité à l'expérience naturelle des eaux campagnardes, FLEUVE, ONDE (3), FLOT (2), et les eaux mythologiques apparaissent, tout évidemment en rapport avec le sujet antique.

E. LES TABLEAUX DE LA NATURE *DE CHATEAUBRIAND*

Chateaubriand est le premier parmi les poètes du tournant du siècle à « chercher une consolation dans la nature en l'associant à ses émotions personnelles [592]». Cristina Romano éclaire la situation de ces poèmes dans sa thèse ; « *Les Tableaux de la nature,* qui sont l'une des œuvres les moins connues de l'auteur, nous montrent un Chateaubriand poète, qui d'un côté suit la vogue à la Delille, mais d'un autre recherche déjà un style personnel et une relation avec l'environnement complètement nouvelle. [593]»

Ces poèmes centrés autour de la thématique naturelle sont imprégnés du motif de l'eau. Soit-ce un ruisseau coulant discrètement à l'intérieur de *La Forêt* comme dans cet extrait ;

« Cette onde que j'entends murmure avec mollesse,
Et dans le fond des bois semble encor m'appeler.
Oh ! que ne puis-je, heureux, passer ma vie entière
Ici, loin des humains ! - Au bruit de ces ruisseaux, [594]»

Ou une masse d'eau libre, bénéficiant d'une position distinguée, singulière comme dans *La Mer,* l'une des plus célèbres pièces de sa poésie ;

[591] *Œuvres Choisies de Lemierre*, Tome Second, Édition stéréotype après le procédé de Firmin Didot, Paris, 1811. p.78.
[592] Munsters, *op.cit.* p. 10.
[593] Thèse de doctorat de Cristina Romano, résumé sur le site http://www.societe-chateaubriand.fr/theses-recherches/theses-romano.htm consulté le 9 sept 2011.
[594] *Œuvres complètes de Chateaubriand: augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur*, T II., P-H Krabbe, Paris, 1851. p. 281.

« Des VASTES MERS tableau philosophique,
Tu plais au cœur de chagrins agité :
Quand de ton sein, par les vents tourmenté,
Quand des écueils et des grèves antiques
Sortent des BRUITS, DES VOIX MELANCOLIQUES,
L'âme attendrie en ses rêves se perd,
Et, s'égarant de penser en penser
Comme LES FLOTS DE MURMURE EN MURMURE,
Elle se mêle à toute la nature :
Avec les vents, dans le fond des déserts,
Elle gémit le long des bois sauvages,
SUR L'OCEAN VOLE avec les orages,
Gronde en la foudre et TONNE DANS LES MERS.
Mais quand le jour sur les VAGUES TREMBLANTES
S'en va mourir ; quand, souriant encor,
Le vieux soleil glace de pourpre et d'or
Le vert changeant des MERS ETINCELANTES,
Dans des lointains fuyants et veloutés
En enfonçant ma pensée et ma vue,
J'aime à créer des mondes enchantés,
BAIGNES DES EAUX D'UNE MER INCONNUE.
L'ardent désir, des obstacles vainqueur,
Trouve, embellit des rives bocagères,
Des lieux de paix, des îles de bonheur,
Où, transporté par les douces chimères,
Je m'abandonne aux songes de mon cœur. [595]»

Les deux ont en commun l'importance de la voix de l'eau, ou « la parole de l'eau[596] », par l'expression bachelardienne. Bachelard fait rappel de la liquidité du langage, et on peut justement observer la suprématie des consonnes liquides dans les extraits examinés. La fréquence de la consonne liquide « L » donne dans ce cas également de la mollesse, de l'ambiance fluide aux vers.

L'étude de Maija Lehtonen rappelle que la mer dans l'univers de Chateaubriand se rapporte à trois thèmes majeurs ; à celui de la grandeur humaine, de la mort et de l'amour. Elle précise l'existence d'une mer intérieure – étant le symbole de l'âme – et d'une autre, extérieure qui se mêlent au cours de ses œuvres, comprise en majorité pour son œuvre en prose. De ces deux types de mer, correspondant à « l'Océan qu'il qualifie de triste et de « sauvage », et à la Méditerranée aux rivages « enchantés, éclairée par une lumière dorée, évocatrice de souvenirs historiques [597]» le premier trouve ses prémices dans les *Tableaux de la Nature*.

Un autre motif de base lié à l'eau est sa pureté, de retour constant, complétée par la brillance de « ses eaux cristallines » dont on trouve un exemple dans la *Nuit d'automne ;*

[595] *Ibid.,* pp. 290-291.
[596] Bachelard, *op.cit.,* p. 250.
[597] Lehtonen, Maija, « Chateaubriand et le thème de la mer » dans *Cahiers de l'Association nationale des études françaises,* 1969, p. 197.

« Là, des nuits l'azur
Dans un CRISTAL PUR
Déroule ses voiles.
Et le FLOT BRILLANT
Coule en sommeillant
Sur un lit d'étoiles.[598] »

Dans le célèbre *Le Soir au Bord de la Mer* où apparaissent les souvenirs de la côte bretonne, on est témoin du changement du ton. La caresse sentimentale des flots qui « expirent sur la rive » prévoient les émotions romantiques qui ont tendance à se réaliser aux côtes lacustres et marines ;

« Tandis qu'au nord, sur LES MERS CRISTALLINES,
Flotte la nue en vapeurs purpurines. »
« Et mollement l'un à l'autre enchaînés,
LES FLOTS CALMES EXPIRENT SUR LA RIVE.[599] »

La sonorité qui accompagne l'eau poétique chez Chateaubriand apparait en une position accentuée dans *Le Soir, dans une vallée :*

« Du haut d'un mont une ONDE RUGISSANT
S'élançait : sous de larges sycomores,
Dans ce désert d'un calme menaçant,
ROULAIENT DES FLOTS AGITES ET SONORES. »

Chateaubriand éprouve ici autant d'admiration pour les eaux courantes que pour la mer. Les ruisseaux, les fleuves printaniers apportent de la vitalité, de la fraîcheur et de la jeunesse à ses eaux poétiques. « Dans le ruisseau parle la Nature enfant[600]» résume Bachelard et on entend tout de suite dans ces strophes la chanson de la rivière, la gaieté bruyante des cascades :

« Si l'on savait le calme qu'un ruisseau
En tous mes sens porte avec son murmure, »
« Au fond d'un bois quand l'été va durant,
Est-il une onde aimable et sinueuse
Qui, dans son cours, lente et voluptueuse,
A chaque fleur s'arrête en soupirant ?
Cent fois au bord de cette onde infidèle
J'irai dormir sous le coudre odorant,
Et disputer de paresse avec elle. »
« En des vallons déserts, au sortir de ces fleurs,
Tu conduis tes ondes errantes : »
« De blancs oiseaux en troupes partagés
Quittent les bords de l'Océan antique :
Tous en silence à la file rangés
Fendent l'azur d'un ciel mélancolique.[601]»

[598] *Ibid.,* p. 287.
[599] *Ibid.,* p. 285.
[600] Bachelard, *op.cit.,* p. 47.
[601] *Le Printemps, l'Été et l'Hiver, Ibid.,* p. 289.

A travers ces extraits on peut apercevoir le fait que bien qu'ils « ne contiennent ni bergers, ni moutons », comme le précise Chateaubriand dans la *Préface*[602], l'eau y est une composante de ses paysages naturelles. Malgré ce à quoi l'on attendrait – à la primauté des expressions marines –, par ses dix mentions, c'est l'ONDE qui symbolise le plus fréquemment l'eau comme matière de la nature même. On sait que l'œuvre en prose de Chateaubriand sera caractérisée par la thématique marine, c'est pourquoi il est intéressant à voir que l'image de l'onde caractérise ses premiers poèmes. Témoignant du fait qu'il se croit « fils de l'Océan », on peut remarquer que la majorité des adjectifs est liée à une féminité – probablement maternelle –, tels que ; PURE, AIMABLE, VOLUPTUEUSE et INFIDELE.

D'un aspect bachelardien, l'eau s'offre primordialement comme un symbole naturel de la pureté dans les *Tableaux de la Nature*. La notion de pureté réapparaît dans ces passages ; les mers cristallines, les ondes pures, les flots brillants décrits d'une manière évocatrice accentuent tous le repos, la méditation et la renaissance auprès de ces eaux.

Nous pouvons affirmer donc que sa poésie témoigne déjà de cette influence particulière de l'eau marine. Ces poèmes manifestent d'une relation personnelle avec les créatures de la nature, ce n'est plus un poète qui décrit d'une position extérieure de ce qu'il voit, à la manière descriptive de Delille, mais on rencontre une nature complètement différente, présentée d'un point de vue plus personnel, étant en relation et en contact directe avec son environnement naturel. Ses souvenirs de la côte bretonne donnent occasion à une description touchante, coloriée, pour ainsi dire intime d'un sujet qui était jusqu'alors quotidien. La focalisation interne et le ton personnel révèlent une dévotion spéciale, parfois maternelle à la mer. Dans sa manière de contemplation, il apporte également la nouveauté de la perspective d'en haut, qui est à la mode dans la peinture et dans la littérature de la fin du siècle.

L'aspect sonore de ses poèmes est également un caractère de base chez Chateaubriand – même ces premiers poèmes le prouvent – le murmure des eaux commence à remplir l'espace poétique : les ondes, les ruisseaux, les flots murmurent tous, ce bruit est complété par *l'écho plaintif des mers* qui *tonnent,* et par le son *des ondes rugissantes.* Le murmure de l'eau exprime une sorte de « musique » méditative pour ses oreilles. Cette multitude de sons progressera plus tard presque en un vacarme aquatique dans les poèmes de Lamartine.

[602] « Tous mes premiers vers, sans exception, sont inspirés par l'amour des champs ; ils forment une suite de petites idylles sans moutons, et où l'on trouve à peine un berger. J'ai compris les vers de 1784 à 1790 sous ce titre : Tableaux de la Nature. » *Ibid.,* p. 282.

CONCLUSION

« La condamnation de la poésie du XVIII[e] siècle est d'abord anachronisme et ignorance [603]» affirme Michel Delon et on a suivi cette idée lors de nos recherches, ayant le projet constant d'y relever les sources de la naissance de l'eau comme sujet poétique. Ce que l'on a trouvé, étaient des vers brillants, des images pompeuses, des exemples surprenants de cet élément, et aussi, une poésie méconnue ou mal connue qui cache du potentiel littéraire et mérite d'être découverte par le public.

Dans ce chapitre nous avons examiné l'existence ou l'inexistence de la notion de l'eau et des expressions nautiques dans le registre poétique de l'époque. Notre sélection ne se limitait pas aux exemples évidents ayant pour thématique la substance liquide, mais, au contraire : nous avons effectué l'analyse systématique des œuvres nées au cours des années 1700-1815 dans l'espoir de traiter des cas marquants de son utilisation. Nous avons découvert le changement au niveau des formes poétiques, de la mesure et celui des rimes en on avait la possibilité d'expérimenter que « la chronologie des états d'âme remplace la typologie des mètres[604] ».

Pouvoir se limiter dans nos recherches était une tâche difficile, sachant bien que par l'ère romantique la poésie n'est plus qu'influencée par l'eau, mais elle en constituera l'élément de base. Les paysages lacustres calmes, mélancoliques, servant de lieu idéal pour des contemplations pour Lamartine, l'amour des frégates et des voiliers marins chez Vigny, conduisent lentement à l'union parfaite de l'homme et de la mer ce que nous révélera la poésie hugolienne vers le milieu du XIX[e] siècle.

Malgré que la sonorité des eaux fût une caractéristique importante des poèmes, à notre étonnement, nous devions constater que le vocabulaire pour décrire le comportement des eaux lié au champ auditif s'est montré bien restreint. Il paraît qu'à l'exception de 2-3 verbes et de 3-4 noms/adverbes, les poètes se noient dans l'usage des mêmes adjectifs, le lecteur à l'impression de s'être plongé dans une cacophonie du MURMURE de toutes sortes d'eaux.

On avait beau chercher pourtant l'empreinte de la progression technique de la marine et le résultat des voyages à l'outre-mer, influant sur la vie quotidienne de l'époque. Les rares exceptions du genre sont les poèmes à thématique colombiste, nés vers la fin du siècle, mais

[603] Delon, *op.cit.,* p. 8.
[604] *Ibid.,* p. 12.

elles n'apportent guère la même importance à la substance marine que feront les récits exotiques de la même époque.

Nous avons observé que dans la poésie descriptive, qui attribue une place distinguée à la représentation de la nature pittoresque – y compris l'eau – les apparitions du symbole aquatique sont centrées autour des principes bien définissables. Telles sont l'idée de la mobilité, de la sonorité et de la féminité. La pureté y occupe une position non moins remarquable. Ces notions caractérisent la majorité des mentions liées à l'eau.

Parmi les poèmes examinés de l'époque, en dehors du genre du « poème naturel » on a abouti à des mentions largement variées et bien dispersées. Bien qu'elles soient hétérogènes nous nous sommes rendu compte au cours du travail analytique qu'elles puissent être regroupées suivant une logique claire et systématique. Les catégories principales des eaux poétiques diverses sont nées ainsi.

La notion de « l'eau poétique » est dans son état de naissance qu'il dépasse vers la fin du siècle, mais bien entendu, le lecteur fait bien d'attendre le tournant romantique, ou elle gagnera une place principale des œuvres aussi importantes que *le Lac* de Lamartine, les voiliers de Vigny ou les eaux de Hugo. La libre interprétation du symbole aquatique ne présente que ses prémices au siècle des Lumières, mais nous espérons avoir pu répertorier des mentions éminentes où brille aussi le génie de leurs auteurs, et de prouver qu'on aurait quand-même tort d'ignorer d'un coup de plume la production poétique de l'époque.

IV. LA PROBLÉMATIQUE DE L'EAU DANS LA PROSE DU XVIIIE SIÈCLE

Selon Auguste Depouy « si la poésie de la mer nous paraît grêle et rare dans les vers du dix-huitième siècle, nous trouvons des compensations dans sa prose.[605] » Bien que nous ayons réussi de monter quelques perles sur la surface de l'eau stagnante de la poésie, nous partageons ses remarques concernant son succès incontestable dans la prose du siècle.

1. LE MOTIF DU VOYAGE

LA NOTION DE MOBILITÉ

Durant nos recherches centrées sur les traces de l'eau dans les textes littéraires du siècle, nous nous sommes rendu compte du fait que la découverte de l'eau pour la littérature en prose est inséparablement liée au déplacement, c'est à dire aux voyages. Quitter le lieu natal, l'entourage habituel était indispensable afin de se laisser émerveiller devant les splendeurs – et misères – de l'eau. De même pour le romancier de l'époque, il lui fallait visiter des cultures différentes pour pouvoir se passionner autant pour la rivière voisine, voguer sur des mers infinies pour évoquer ses propres souvenirs d'enfance de la côte tempétueuse. C'est une qualité naturelle de l'homme ; on aperçoit plus difficilement les beautés qui sont devant nous. Peut-être trop évidentes, les eaux seront donc découvertes pour les romans parallèlement avec la publication des récits de voyages et des œuvres emblématiques telles les traductions des *Mille et une nuits* et de *Robinson Crusoé*. Le premier regard jeté sur le paysage étranger est mêlé d'un émerveillement véritable, d'un effet plein de franchise, que les eaux naturelles revendiquent pour elles-mêmes.

[605] Depouy, *op.cit.*, p. 93.

NOUVELLES PERSPECTIVES DANS LA RELATION AVEC L'EAU

Les auteurs des récits du XVIII[e] siècle se mettent éventuellement en relation avec l'eau grâce aux voyages, et ces voyages renouvellent fondamentalement leurs rapports avec l'eau. Soit en bateaux, soit lors des excursions montagnardes ; par la découverte des sites nouvelles, l'approche du voyageur envers la substance aquatique va se changer aussi à son tour. Michel Delon parle du « dynamisme prométhéen de l'homme qui prend possession de l'espace, s'élance sur les océans et dans le ciel. […] L'énergie prend l'aspect d'une aisance : grâce des voiles gonflées par le vent, grâce de l'envol des ballons. Mais les accidents et les naufrages rappellent qu'il n'est pas d'énergie sans effort, sans contradiction. [606]» Dans les montagnes, que décriront Saussure et ses contemporains, ils expérimentent une qualité esthétique de l'eau, liée à sa vue panoramique. Une qualité d'ailleurs très novatrice, car dorénavant l'homme du siècle voyait surtout une source de nourriture – et de sel – dans le principe de l'eau naturelle. En hiver, la surface gelée des eaux servait de même un lieu idéal pour la chasse des gibiers venus pour y trouver de l'eau ou d'aliment en hiver. Le symbole de la mer gagnera un sens supplémentaire avec l'envie de colonisation ; elle représente le pouvoir, la richesse, la terre, les guerres gagnées.

Voyager en bateau revendique un contact direct de l'homme avec l'eau marine qui dévoile ses qualités bien différentes; en même temps l'histoire naturelle naissant attire l'attention à la richesse de la faune aquatique. La navigation nécessite éventuellement un outil, soit-ce un vaisseau, une barque, un radeau. L'abbé Pluche, dans son *Spectacle de la Nature*, un succès durable des années 1732-1750, le *best-seller* de l'époque, décrit les vaisseaux assez vaguement : « bâtiments d'une structure si ingénieuse et qui ressemblent à de villes flottantes que le vent conduit d'un bout du monde à l'autre.[607] » et il formule son avis sceptique – au nom du Chevalier – tout de suite « c'est une entreprise bien hardie de traverser l'Océan sur quelques bois liés ensemble. Comment la pensée en-a-t-elle pu venir à l'homme ?[608] » Négligence, méconnaissance et une étourderie par excellence accompagnent ses lignes, mais la méfiance générale qui caractérisait l'époque envers le voyage maritime en est bien sensible.

---

[606] Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, op.cit.,* p. 192.
[607] *Sur la Navigation,* p. 427 du Tome 2. Document numérisé par l'Université de Strasbourg, accessible sur http://num-scd-ulp.u-strasbg.fr:8080/531/
[608] *Ibid.*

LA PLACE DE L'EAU DANS L'UNIVERS DE LA PROSE

Les récits de voyages de Tavernier, de Chardin du début du siècle étaient de même manière très populaires puisqu'ils « parvinrent à toucher les "honnêtes gens" parce qu'ils surent donner au monde oriental une saveur de réalité, sans lui enlever la merveilleuse étrangeté du romanesque.[609]» L'eau, par excellence marine, malgré ce à quoi l'on s'attendrait, ne se revendique pas de place remarquable dans les récits de voyages du début du siècle. Est-ce seulement à cause de sa présence inévitable, trop évidente ? Une solution possible est, que le voyageur, même s'il bénéficiait d'une vocation de romancier, ne voulait plus se concentrer sur l'élément qui lui causait le plus de peine, de malheurs, de peur entre deux débarquements. Entre-temps, ils passaient très fréquemment plusieurs mois sur l'eau – à leurs yeux – infinie. Quelques-uns d'entre eux consacrent quand-même quelques lignes à la description de cette substance omniprésente. Ils se concentrent en majorité sur le côté terrifiant, moins fréquemment sur la beauté, et encore plus rarement sur l'existence philosophique de l'eau.

A la même époque, *Les Mille et une nuits* mettront aussi le monde oriental à la mode, auront des admirateurs dans les milieux littéraires qui s'inspireront de cet univers merveilleux, exotique en transposant les ingrédients et les astuces de base à leurs propres ouvrages. Le livre, devenu un succès immédiat, invite à un coin inconnu du monde, dominé par les éléments merveilleux dans une époque dominée surtout par le règne de la raison, où l'imaginaire et l'exotisme gagneront une place particulière. On va voir que Montesquieu et Voltaire, créateurs du genre du conte oriental à la française, adaptent également quelques motifs aquatiques utilisés dans cet univers littéraire.

Les œuvres à sujets exotiques du siècle sont aussi fortement inspirés par l'histoire de Robinson Crusoé qui, après sa publication en 1712, apparaît très rapidement en français, et implique que la mer lointaine, vaste et inconnue – loin d'être un motif essentiel, quand-même omniprésent de l'histoire – commence à s'offrir pour la découverte aux yeux des lecteurs de l'époque.

Mais avant d'entrer dans les détails, il nous semble indispensable de situer le principe de l'eau dans l'univers littéraire de l'époque. Nous allons étudier à quel point le motif du voyage avait-il déterminé les sujets des textes littéraires. Les remarques de l'Histoire *Naturelle* de

[609] Article « Orient, orientaliser » dans *Dictionnaire européen des Lumières*, (Éd. Michel Delon), Presses Universitaires de France, Paris, 1997. p. 808.

Buffon, serviront aussi d'informations supplémentaires pour pouvoir situer clairement la place des eaux dans le savoir collectif de l'époque.

Nous allons proposer une catégorisation simple pour regrouper les textes des récits du XVIII[e] siècle dans lesquelles le symbole de l'eau occupe une place considérable. Notre corpus définitif est composé de récits épistolaires liés à la thématique du voyage ; de romans qui contiennent des mentions aquatiques en abondance, d'œuvres autobiographiques, nourries d'une sensibilité nouvelle, et de récits de voyages très populaires, caractérisés par l'envie de la découverte des terres nouvelles, exotiques. Nous avons opté pour une classification typologique, suivant laquelle nous entrerons dans l'étude des symboles aquatiques spécifiques ; nos sujets principaux seront le motif marin, le symbole lacustre et celui des eaux courantes. A chaque type d'eau s'est liée une série d'interprétations symboliques, que nous allons parcourir une à une.

2. LA SYMBOLIQUE MARINE

La mer, comme symbole primaire de l'infinité, source de mythes racontés, était perçue par l'homme du XVIII[e] siècle comme un élément étranger à sa nature. On a quand même depuis longtemps oublié le symbole de l'eau sur ses premières sources picturales des mappemondes médiévales, qui « repoussent l'océan à la périphérie du monde.[610]» et traçaient sur les dessins des lignes bleues courbes autour des galettes pour marquer la terre. Peu à peu, le mythe de la mer infranchissable semble être dépassé et les découvertes géographiques font naître toute une science autour de la mer.

Concernant l'approche scientifique, l'article XI. sur *Des Mers et des Lacs* de Buffon donne une définition complexe sur les eaux libres de la terre ;

> « L'océan environne de tous côtés les continents, il pénètre en plusieurs endroits dans l'intérieur des terres, tantôt par des ouvertures assez larges, tantôt par de petits détroits, et il forme des mers méditerranées, dont les unes participent immédiatement à ses mouvements de flux et de reflux, et dont les autres semblent n'avoir rien de commun que la continuité des eaux : nous allons suivre l'océan dans tous ses contours, et faire en même temps l'énumération de toutes les mers méditerranées ; nous tâcherons de les distinguer de celles qu'on doit appeler golfes, et aussi de celles qu'on devrait regarder comme des lacs. [611]»

[610] http://expositions.bnf.fr/lamer/expo/salle1/index.htm
[611] Buffon, *Histoire naturelle générale et particulière, Tome II.* L'Imprimerie Royale, Paris, 1759, p. 375.

Buffon décrit l'océan à partir de sa surface comme une grande étendue d'eau infinie. C'est elle qui entoure les continents, en les embrassant soigneusement, pleine de féminité. Nous avons déjà mentionné que, par définition, les notions féminines s'attachent naturellement à l'eau ampliforme, sans limites concrètes, qui serait valable pour l'océan aussi. Cependant nous devons remarquer que l'approche de Buffon en souligne ses contours, comme si elle était un lac gigantesque. Buffon utilise le verbe « pénétrer » quand il se réfère à l'océan, ce contexte plein de connotations masculines adhère à l'idée d'une étendue d'eau qui – grâce à la progression des connaissances sur sa nature – cesse d'être infinie.

LE CONCEPT DE L'EAU DANS LE CONTEXTE DU VOYAGE MARIN

Chaque voyage commence par l'acte du départ, comme le rappelle Bachelard, qui relate le symbolisme de la mort au mythe du voyage marin :

> « Ainsi, l'adieu au bord de la mer est à la fois le plus déchirant et le plus littéraire des adieux. Il réveille sans doute en nous les échos les plus douloureux. Tout un côté de notre âme s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. [612]»

Le symbolisme du voyage « se résume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel. [613]» Dans le cas des voyages liés à l'eau, l'interprétation de la traversée d'un fleuve ou de la navigation marine aura dans la littérature des solutions bien différentes.

La symbolique de la mer sera étudiée dans notre travail à travers des œuvres qui proviennent de genres bien différents. Elles accentueront toutes ce que les définitions théoriques des dictionnaires nous proposent ; « ~ symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort.[614]»

La navigation, action essentielle des voyages maritimes, est traduite depuis des milliers d'années comme un moyen d'atteindre la paix spirituelle, le nirvana[615]. Encore plus que la vue de l'horizon infini – en temps calme – implique des associations méditatives. De ces méditations, qui se progressent vers la fin du siècle – par le goût naissant des étendues marines

[612] Bachelard, *op.cit.,* p. 90.
[613] *Dictionnaire des symboles, op.cit.,* p. 1027. article « Voyage »
[614] Dictionnaire des symboles, *op.cit.,* .p. 623. article « Eau »
[615] On peut se référer au *Livre des Morts*, ou aux enseignements de Bouddha

– en contemplations, naîtront de belles images. Mais avant d'y arriver, nous allons à la découverte du monde marin à travers les récits de voyages réels ou imaginaires des romanciers du siècle.

A. VOYAGES RÉELS ET IMAGINAIRES

Le goût croissant des voyages dans la littérature dix-huitiémiste trouve ses origines au début du siècle. Pour les auteurs littéraires de l'époque, la traduction de *Robinson Crusoé* en français, en 1720, précédée par celle des *Mille et une nuits* de Galland (1704-17) s'offrent comme source d'inspiration pendant plusieurs décennies. Ils y puisaient pour leurs propres versions du voyage tentant vers le monde exotique inconnu, attirant et imprévisible à la fois. Suite à ces processus mentionnés, motivé par le besoin de dépaysement et de la découverte, – en dépit de la motivation évidente de celui de la conquête – les voyages vers l'Orient, vers la jeune république de l'Amérique et vers les paysages exotiques de la région Pacifique compléteront ceux qui se déroulaient déjà d'une fréquence quotidienne, vers la Méditerranée. Tout simplement, comme la voie conduisait vers ces terres nouvelles en franchissant la mer ou l'océan, on s'attendrait que l'eau y occupe une place remarquable. Pourtant l'accent dans les œuvres de la première moitié du siècle est déplacé vers la succession des aventures et la description des paysages découverts, il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour que la substance de l'eau marine elle-même saisisse l'attention des auteurs.

Le récit de voyages maritime permet toutefois d'évaluer la relation du voyageur avec la mer, et transmettent ce rapport à travers des images représentant le monde maritime, y compris l'abondante flore et faune de la mer. « Le motif de voyage est également un outil idéal pour le dépaysement du lecteur, permettant à l'auteur d'évoquer divers pays et régions.[616] » explique Zsuzsa Kis l'une des sources de la popularité du genre à l'époque. « La culture antique omniprésente dans les arts, les lettres et les débats philosophiques [617]» Les voyages conduits par le goût croissant de l'époque pour l'Antiquité, pour une raison de recherche archéologique vers les îles grecques, donnent naissance à l'archéologie navale.

Les rares voyages à but touristique vers la fin du siècle, domaine peu étudié qu'éclaire Sylviane Llinare dans son article sur l'usage touristique des navires au XVIII[e] siècle constituent

[616] Kis, Zsuzsa, Eszter, *L'Orient dans les contes philosophiques de Montesquieu et de Voltaire* (thèse de doctorat), 2010. p. 127

[617] Llinare, Sylvain « Marine et anticomanie au XVIII[E] siècle : les avatars de l'archéologie expérimentale en vraie grandeur» in *les Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 2, p. 67.

un exemple intéressant. Llinare mentionne le voyage d'une Anglaise, Élisabeth Craven, qui « incarne parfaitement le voyageur des Lumières au féminin[618]» en 1785-86 vers la Crimée et Constantinople. Les îles de la Grèce est un territoire exploité entre autres par Choiseul, décrit dans le *Voyage pittoresque de la Grèce.* Cette sorte de voyage était rare à l'époque, et le récit de la voyageuse en laisse révéler ses raisons de motivation ; « le goût du pittoresque, l'observation des paysages littoraux et l'anticomanie[619] », notions très populaires à l'époque. Ses lettres témoignent qu'elle souffre de la maladie de mer[620].

> « On voyage beaucoup au XVIII[ème] siècle. […] les récits de voyage connaissent une extraordinaire floraison. » climat économique favorable aux voyages, commerce maritime florissant, « Les ports atlantiques sont très actifs dans leurs relations avec les Antilles, l'Amérique espagnole, la Chine. Le développement de a Compagnie des Indes établit es relations régulières avec le Sénégal, la Guinée, les Indes. […] On voyage beaucoup et on aime raconter ses voyages. [621]»

Ces voyages, imaginés ou réels, étaient en majorité nourris par des expériences réelles des voyages vécus. Il faut rappeler que l'organisation de ce type de voyages maritimes ou fluviaux n'était non plus évidente, faute de cartes accessibles sur les réseaux navigables, des informations nécessaires à la navigation.

LES VOYAGES IMAGINAIRES[622]

Le voyage, qui est aussi une fuite de soi, témoigne, selon l'interprétation de Jung, d'une insatisfaction qui pousse les héros à la découverte des terres nouvelles. Les contes orientaux et philosophiques de la première moitié du siècle explicitent ce parcours, qui se trouve de plus en plus grand nombre enrichi de détails marins.

Voltaire exprime brièvement sa conception théorique de la mer : «Les passions sont assimilées [...] aux tempêtes et la vie à une traversée maritime. […] » où la possibilité du naufrage est un sujet sous-entendu. Le voyage marin, où le symbole du sort humain trouvera son accomplissement le plus parfait dans l'univers voltairien est celui du *Candide*. Un sujet qui

---

[618] Beaurepaire, Pierre-Yves, *L'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 2004. p. 76-77.

[619] Llinare, Silviane, « Voyages par mer et tourisme aristocratique au XVIII[e] siècle », *in Histoire, économie & société,* 2009/2, p.25.

[620] *Ibid., Lettre XVII*, écrite le 27 mai 1786 de Smirne, étudié par Llinare

[621] *Le pèlerinage oriental ; Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris, Cosmopolitisme et voyage au XVIII[e] siècle*, p. 76

[622] Les œuvres qui seront énumérés dans ce chapitre, offrent quand même bien plus qu'une simple description des aventures marines, elles présentent le symbole de la mer dans plusieurs de ses aspects. C'est pourquoi nous n'allons que prévoir d'abord, en justifiant le choix des œuvres par quelques idées, la richesse multiforme du motif marin qui sera étudié indépendamment, dans ses aspects différents, à l'aide des extraits provenant de ces mêmes ouvrages.

surprend par sa richesse en mentions liées à l'eau, il nous semble que Voltaire attrape ce qu'il a oublié dans *Le poème sur le désastre de Lisbonne* ; son conte philosophique est plein d'occurrences aquatiques. Ce fait est d'ailleurs à remarquer, car dans l'univers littéraire voltairien, l'eau ne bénéficie pas de rôle particulier, notamment Voltaire n'était pas spécialement préoccupé par l'élément aquatique. Cette fois toute sortes de sujets qui se lient à l'eau se trouvent représenter dans son conte, telles que les mentions de la mer, de la rivière, de l'eau bénite, jusqu'à l'eau spiritueuse.

La fragilité de la relation entre l'homme et l'univers est un sujet qui apparaît régulièrement dans le conte. « Le philosophe voyageur [623]» part à une aventure, une recherche des trésors spirituels, et dans sa lutte continuelle retourne sans cesse à la mer lors de leurs voyages innombrables avec Pangloss. Furieuse et consolante à la fois, la mer y est ainsi un élément constant, un volet qui sépare les épisodes, on y retourne de temps en temps. C'est là où commencent et se terminent les aventures, elle est un lieu omniprésent. L'entourage de la mer devient un lieu terrifiant, qui attire une succession d'événements effrayants, au sujet desquels nous allons consacrer une analyse plus détaillée dans le chapitre suivant.

Voltaire recourt au motif du déplacement dans *la Princesse de Babylone*, lors la quête amoureuse de la protagoniste qui se fait à travers le monde. Nous y avons relevé un passage dominé par l'énumération des eaux différentes, toutes réellement existantes :

> « Amazan avait entendu parler chez les Bataves avec tant d'éloges d'une certaine île, nommée Albion, qu'il s'était déterminé à embarquer, lui et ses licornes, sur un vaisseau qui, par un vent d'orient favorable, l'avait porté en quatre heures au rivage de cette terre plus célèbre que Tyr et que l'île Atlantide. La belle Formosante, qui l'avait suivi au bord de la Duina (sic!), de la Vistule, de l'Elbe, du Véser, arrive enfin aux bouches du Rhin, qui portait alors ses eaux rapides dans la mer Germanique. Elle apprend que son cher amant a vogué aux côtes d'Albion ; elle croit voir son vaisseau ; elle pousse des cris de joie dont toutes les dames bataves furent surprises... […] La princesse de Babylone loua ou nolisa deux vaisseaux pour la transporter avec tout son monde dans cette bienheureuse île. [..] Un vent funeste d'occident s'éleva tout à coup dans le moment ou le fidèle et malheureux Amazan mettait pied à terre en Albion : les vaisseaux de la Princesse de Babylone ne purent démarrer.[624] »

Dans cet extrait on est témoin d'une quête amoureuse qui se passe entièrement sur l'eau, et l'énumération des fleuves entourant l'Europe accentue la détermination de « la belle Formosante ». L'île, symbole utopique montre ici ce même côté ; le topos du lieu du bonheur, qui cache son amant. Le motif d'embarquement pour l'île ressemble à celui de la *Tour Enchantée*, mais la délibération d'Amazan sera empêchée momentanément par les vents. Cette petite scène reflète parfaitement les pensées de Voltaire sur les sentiments amoureux méprisés ;

[623] Pomeau, René, *Voltaire*, Seuil, Paris, 1989. p. 19.
[624] Voltaire, *La Princesse de Babylone, VII* dans Voltaire, *Candide ou l'optimiste. (suivi de) La Princesse de Babylone et autres contes*, Tome I, Garnier Flammarion, Paris, 1990. p. 176.

« Les passions sont les vents qui font aller le vaisseau, et qui le submergent.[625] ». Par l'interprétation de cette pensée, pour se retrouver, Amazan et Formosante doivent lutter contre leur passion.

Ses héros voyagent non seulement sur mer, mais sur des fleuves différents – ce type d'eau fait régulièrement apparition dans le conte à l'inspiration orientale. Ainsi, l'univers oriental, où prédominent les eaux courantes sera intégré dans le champ d'inspiration, au sujet duquel on va retourner dans le chapitre sur les eaux courantes.

LE SUJET DE LA TRAVERSÉE AMÉRICAINE

L'histoire de Manon Lescaut de Prévost n'est pas du tout riche en mentions sur l'eau elle-même. A vrai dire, le roman-mémoires de Prévost se concentre plutôt sur des ruisseaux de larmes des protagonistes, nourris par la sensibilité et non pas sur le motif de l'eau naturelle, qui ne se figure même pas directement dans le texte. Pourtant, selon notre conception, le motif de la traversée marine pour l'Amérique mérite d'être traité ici.

Le symbolisme de la traversée marine des protagonistes peut avoir une interprétation symbolique. Le désir de purification, – qui motive l'idée de l'expulsion de Manon, et ainsi du voyage marin –, trouve ses sources allégoriques dans le symbolisme de l'eau. Étant un élément purificateur, « l'instrument de la purification rituelle [626]», elle sert d'un élément parfait pour que Manon et Des Grieux soient privés de leurs péchés. La traversée de la mer en tant que manière de purification engendre la promesse d'une vie nouvelle, d'une existence rétablie qui les attend à l'autre côté de l'océan. Est-ce que le trajet marin, l'éloignement du lieu de leurs péchés pouvait abolir les escroqueries des jeunes, est-ce que ce voyage marin pouvait les purifier symboliquement ? La traversée peut être interprétée comme l'acte d'une nouvelle naissance, où le long trajet sur l'eau aide aux protagonistes à l'espoir de pouvoir tout recommencer.

Suivant la peinture de la scène du départ du Havre, le voyage lui-même ne laisse pas révéler des détails – la description du trajet est très pauvre en précisions – ni sur le comportement de la mer, ni sur la relation des passagers avec l'eau. Cette distanciation reste caractéristique d'ailleurs pendant tout le roman, la seule mention de la mer apparaît vers la fin du récit de Des Grieux :

[625] Pomeau, *Ibid*., p. 39
[626] *Dictionnaire des symboles, op.cit*., p. 375.

> « Nous avons passé deux mois ensemble au Nouvel Orléans, pour attendre l'arrivée des vaisseaux de France, et nous étant enfin mis en mer, nous primes terre, il y a quinze jours, au Havre-de-Grâce. [...] Le vent étant favorable pour Calais, je me suis embarqué aussitôt, dans le dessein de me rendre à quelques lieuses de cette ville, chez un gentilhomme de mes parents, ou mon frère m'écrit qu'il doit attendre mon arrivée. [627]»

A la place de la mer, le symbole du bateau est souvent employé, cette fois le bateau apporte son ami Tiberge qui l'avait cherché depuis son départ ;

> « Ce fut environ six semaines après mon rétablissement que, me promenant seul, un jour, sur le rivage, je vis arriver un vaisseau que des affaires de commerce amenaient a Nouvel Orléans. J'étais attentif au débarquement de l'équipage. [628] »

Bien que le vrai symbole dans le roman soit L'Amérique, nous soulignons pourtant le rôle purificateur de l'océan, même si c'est un motif d'ailleurs moins explicité – disons négligé – dans le roman.

VOYAGES SUR LES EAUX EXOTIQUES

Les romans et les récits de voyages exotiques, en Outre-mer, cultiveront une relation particulièrement riche avec l'élément aquatique. Ce qui était *Les Mille et une nuits* pour Voltaire et Montesquieu c'est l'histoire de *Robinson Crusoé* pour Marmontel et Chateaubriand. Ils partaient sur la même voie maritime ou mènent les aventures de la vie inconditionnelle des règles de la vie civile. Avant de les introduire, nous allons examiner les motifs marins liés au voyage de leur source.

Robinson exprime sa profonde surprise lors sa première rencontre avec la substance marine. Le voyageur, pendant qu'il souffre du mal de mer, expérience des connaissances fondamentalement nouvelles aussi bien pour lui que pour les lecteurs du roman. Il les décrit avec modestie, partant de son propre point de vue.

> « Je ne pense pas qu'il y ait jamais un jeune aventurier, dont les infortunes aient commencé plus tôt et duré plus longtemps que les miennes. A peine le Vaisseau était-il sorti de a Rivière d'Humber, que le vent commença à fraîchir, et la mer à s'enfler d'une furieuse manière. Comme je n'avais pas été sur mer auparavant, la maladie et la terreur s'emparant à la fois de mon corps et de mon âme, me plongèrent dans un chagrin que je ne puis exprimer. [629]»

---

[627] Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, (Éd. F. Deloffre et R. Picard, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1990. p. 204.
[628] *Ibid.,* p. 203.
[629] *La vie et les avantures (sic) de Robinson Crusoé*, Defoe, traduction de Van Effen, Justus et Saint-Hyacinthe, Thémiseul de ,1720. p. 17.

La définition de la mer, la capitalisation du mot « Élément » renseignent sur la découverte métaphysique de la substance aquatique, et témoignent d'une reconnaissance véritable devant ce volume profonde et infini ;

> « Pendant ce temps- là la tempête se renforçait, la mer s'agitait de plus en plus ; et quoique ce ne fut rien en comparaison de ce que j'ai souvent vu depuis, et surtout de ce que je vis peu de jours après ; toutefois, c'en était assez pour ébranler un nouveau marinier, et un homme, qui, comme moi, se voyait dans un nouvel Élément. Je m'attendais à tous les moments que les flots m'engloutiraient, et que chaque fois le Vaisseau s'abaissait, il allait toucher au fond de la mer, pour n'en plus revenir. […] Le jour suivant, le vent s'était abattu, la mer apaisée, et je commençais un peu à m'accoutumer.[630] »

Fidèlement au symbolisme principal de la mer, qui unit la dualité de la vie et de la mort, notre héros éprouve de l'inconstance, de l'incertitude sur les flots. Petit à petit, il commence à s'accoutumer à cet élément et dépasser les nuisances du mal de mer pour s'apercevoir soudain de son étendue. Il commence à la regarder sous un autre angle, « avec admiration », – qui est bien étrange d'ailleurs à ces temps-là.

> « J'avais bien dormi pendant la nuit, et loin d'être incommode du mal de mer, j'étais plein de courage, regardant avec admiration l'Océan, qui le jour d'auparavant avait été si courroucé et si terrible, et le faisait voir dès-lors si calme et si agréable. [631]»

Ce moment condensé en une phrase est très important du point de vue de l'analyse de la relation homme-mer. Defoe réussit à saisir le moment où se passe le changement d'univers, l'ouverture de l'espace, la naissance d'un espace marin fondamentalement nouveau. On apprécie la simplicité évidente de ce changement raconté par la figure de Crusoé.

Touché par la vue des eaux infinies, il devient de plus en plus poétique et tombe quasi amoureux de la mer ;

> « En un mot, comme à l'orage on avait vu succéder le calme et la tranquillité sur les eaux, ainsi l'agitation de mes pensées finies, ma crainte dissipée, mes premiers désirs revenus, j'oubliai entièrement les promesses et les vœux que j'avais formés dans la détresse.[632] »

Il avait bien fait de développer les fondements de ces sentiments, car cette relation avec la mer durera pendant très longtemps. Lors de ses aventures, il connaîtra toutes les facettes de l'eau marine, même celle qui porte en elle la puissance meurtrière, et reconnaît également l'importance de l'eau de source. Tout le monde se souvient très bien du tragique de sa constatation : « ce dont j'avais le plus de besoin, était l'eau fraîche [633]»

---

[630] *Ibid,*. p.18.
[631] *Ibid,* p. 19.
[632] *Ibid,* p. 20.
[633] *Ibid,* p.46.

Le récit de Defoe fait défiler la double face de la mer, le lecteur peut avoir une image bien vivante – à travers l'horreur, la crainte de la mort visible sur le visage des matelots – de son côté effrayant et charmant à la fois : « Et comme j'avais un vent faible et favorable, et que la surface de la mer était riante et paisible... » Rousseau, attiré par l'idée du motif de l'île, se passionnait aussi pour *Robinson Crusoé*. Quand il décrit le voyage marin de Saint-Preux dans la *Nouvelle Héloïse*, la lettre évoque la double face mentionnée de la mer ; « J'ai traversé paisiblement les mers orageuses qui sont sous le cercle antarctique ; j'ai trouvé dans la mer Pacifique les plus effroyables tempêtes.[634] »

L'étrangeté des aventures solitaires de Crusoé s'est gravée pour toujours dans l'âme de ses lecteurs à l'époque, aussi bien que dans celles des siècles ultérieures – la popularité de ces aventures ne cesse pas augmenter même aujourd'hui.

LES INCAS DE MARMONTEL

Notre choix de Marmontel, bien qu'il soit l'un des petits-maîtres du XVIII[e] siècle et ainsi un auteur un peu négligé, était soutenu par l'argument de la complexité aquatique de son œuvre. Le ton sentimental, complété d'une écriture picturale prévoit ce que l'on apprécie dans l'écriture chateaubrianesque, mais selon notre avis subjectif, sans la quantité étouffante des larmes pathétiques, *Les Incas* invitent à une lecture plus agréable. Muni d'une imagination florissante, le romancier a créé un monde exotique où se présente un éventail de motifs aquatiques. Curieusement, on peut retrouver chez lui toutes les apparitions symboliques des eaux caractéristiques au XVIII[e] siècle.

Il a créé un univers romanesque exotique, plein de sensibilité charmante qui nous paraît intéressant à cause de la position de l'eau dans le roman. Nous partageons le jugement d'Hélène Schrecker sur la sensibilité de Marmontel, qu'elle apostrophe comme « précieuse et pompeuse[635] ». Elle remarque aussitôt qu'« il a su révéler dans une prose didactique, des nuances, des couleurs, des images et même des métaphores délicates afin d'illustrer pour le public les points littéraires qu'on lui demandait de mettre en lumière.[636] » On assiste à travers la description subtile de la sérénité des eaux à la naissance d'un sublime marin, dans le contexte

[634] Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes,* Garnier, Bordas, Paris, 1988. Quatrième partie, Lettre III. p. 300.
[635] Schrecker, Hélène, «L'esprit sensible dans les œuvres de Marmontel », dans *Roman et Lumières au XVIII[E] siècle*, Éd. sociales, Paris, 1970, p. 182.
[636] *Ibid.*

positif cette fois, selon son interprétation classique. Marmontel, qui cultive une passion spéciale pour les eaux, abolit les différences de dimensions spatiales ; chez lui l'eau et le ciel s'unissent dans l'infinité marine.

Quand la mer se métamorphose, l'eau perd sa forme liquide, se débarrasse de ses étrangetés effrayantes et se réduit à une pièce de terre à conquérir dans le discours de Molina :

> « De là se découvrent à la fois, d'un côté l'océan du Nord, de l'autre, la mer Pacifique, dont la surface, dans le lointain, s'unit avec l'azur du ciel. « Compagnons, leur dit Molina, saluons cette mer, cette terre inconnue, que nous allons porter la gloire de nos armes. »[637] »

Pizarre retrouve les caractéristiques de l'idéal de la nature sauvage sur l'Île de la Gorgone, un refuge dont les eaux constituent la base nécessaire à la survie ; elles servent cette fois comme source de nourriture et de boisson.

> « Amis, dit-il, nous voilà bien. Ici la nature est sauvage mais féconde. Les bois y sont peuplés d'oiseaux ; la mer y abonde en poissons, l'eau douce y coule des montagnes.[638] »

L'importance du roman de Marmontel – en dehors de ses mérites déjà cités – est d'être le précurseur de la vision romantique de la mer, en ouvrant les limites de l'espace romanesque dans la description, spécifiquement de se rendre compte du fait que l'étendue marine peut offrir une occasion à l'émerveillement.

BOUGAINVILLE

Bougainville est avant tout un « homme-fleurs[639] », comme l'appelle Jacques Darras, en référant à la fleur tropicale *bougainvillea* qui lui doit son nom. On serait d'abord surpris par le contraste de son œuvre et de son caractère, de ses visions épicées par des parfums exotiques. Mais chez Bougainville on trouve bien d'autre chose, dépassant l'univers colorié des romans exotiques ; il nous présente, d'un style moins littéraire bien sûr, l'aventure de la découverte de l'eau d'une proximité hors pair, qui, malgré tout, séduit tout de suite.

---

[637] Marmontel, *Les Incas, ou la destruction de l'Empire de Pérou*, Chez Lacombe, Paris, 1777. p. 127.
[638] *Ibid.,* Chapitre XVIII, p. 199
[639] *Ibid.,* p. 90. Il cite également le nom du botaniste Pierre Magnol, qui, donne son nom à une autre espèce de fleur tropicale, le *magnolia*.

Son premier grand voyage en 1756, vers la Nouvelle-France l'avait initié au goût des voyages d'outre-mer, mais sa seconde excursion en 1765, sur le bord de *La Boudeuse* lui apportait l'inspiration pour son récit de voyages, et l'a rendu célèbre à juste titre.[640]

Partant du port de Brest à la découverte de « la mer du sud » il était accompagné de Romainville qui a illustré ses commentaires. Il a voulu conquérir les mers inconnues du Sud et il y trouve un monde qui était « un mélange métissé de Fragonard et des *Mille et une Nuits* [641]». Il a baptisé cette pièce de terre découverte *La Nouvelle Cythère.* La description de cette partie compose l'extrait le plus délibérément littéraire de l'œuvre. Ce voyage, – dont le principal résultat dépassait les espérances françaises sur leur premier tour du monde – il nous semble, était fondamentalement une succession de découvertes d'îles, comme ajoute Michel-Claude Touchard, faisant sentir le ton monotone parfois sensible dans le récit ; « Chaque jour apportait son île, et chaque île, son armada de pirogues.[642] »

L'œuvre adhère à plusieurs facettes dans notre catégorisation ; ses moments de lutte avec l'eau marine, aussi bien que ceux d'une sérénité idyllique seront étudiés plus longuement dans les parties correspondantes de ce travail.

BERNARDIN, DANS LE VOYAGE A L'ÎLE DE FRANCE

La tristesse, la solitude éprouvées en naviguant sur la mer où l'homme perd tout point d'orientation, la mesure de distance, aboutit parfois à une désespérance complète. L'élargissement des frontières de la vue, l'étonnante perception du flou détournant l'œil du spectateur rend la focalisation difficile. L'homme qui perd ces capacités peut aisément se trouver dans l'insécurité, au milieu d'une détresse conduisant à des états d'âmes déprimés. Mais pour rester à la terminologie de l'époque, appelons cette dernière *mélancolie*.

Nous avons relevé plusieurs extraits teintés par ces sentiments, tout d'abord ce passage des *Observations sur la mer et les poissons* des *Voyages à l'île de France* de Bernardin de Saint -Pierre, intercalé parmi les pensées sur les requins, les thons, les bonites, il parcourt la faune marine, allant de la baleine jusqu'au poisson volant :

[640] Sur le sujet, cf. Michel-Claude Touchard, *Les Voyages de Bougainville*, Albin Michel, Les Éditions du Pacifique, Paris, 1974.
[641] Darras, *op.cit.,* p. 91.
[642] Touchard, Michel-Claude, *Ibid.,* p. 107.

> « Il n'y a guère de vue plus triste que celle de la pleine mer. On s'impatiente bientôt d'être toujours au centre d'un cercle dont on n'atteint jamais la circonférence. […] La nuit, lorsque le vaisseau fait route, et qu'il est environné de poissons qui le suivent, la mer paraît comme un vaste feu d'artifice tout brillant de serpenteaux et d'étincelles d'argent.[643] »

Le lecteur découvre que les mêmes émotions seront retrouvées sur l'île aussi :

> « On trouve le long des ruisseaux, au milieu des bois, des retraites d'une mélancolie profonde. Les eaux coulent au milieu des rochers, ici en tournoyant en silence, là en se précipitant de leur cime avec un bruit sourd et confus.[644] »

La contemplation de la grandeur de l'infinité de la mer est considérée par Bachelard comme un état d'âme particulier, une attitude spéciale[645]. L'immensité, comme catégorie philosophique renvoie à la conscience imaginative, elle se présente comme notion contraire à la mobilité, car la vue de l'immensité implique l'abandon du mouvement du spectateur, qui, touché par la sérénité du moment donné se fixe dans l'immobilité. Pour citer les pensées de Bachelard : « L'immensité est le mouvement de l'homme immobile.[646] »

Il faut remarquer que cette fois, la mer est seulement une composante de l'espace marin, le ciel au-delà de l'horizon en est un élément inséparable. Ces deux substances s'entremêlent et s'unissent parfois – comme chez Marmontel –, mais chez Bernardin elles sont traitées clairement en une position séparée. De ce phénomène témoigne par exemple cette petite interjection dans la partie de l'*Observation sur les mœurs des gens de mer,* où il se réfère à « un voyage de quatre mois, où l'on ne voyait que le ciel et l'eau[647] ».

Dans ces moments de mélancolie, ce que la psychologie contemporaine de nos jours classifie déjà comme un état d'âme caractérisé par une douleur morale intense[648], le voyageur est souvent perturbé par le choc causé par des différents événements marins, des moments où la mer montre son côté sombre.

---

[643] Bernardin de Saint-Pierre, Henri de, *Voyage à l'Isle de France, à l'Isle de Bourbon, au cap de Bonne-Espérance*, Avec des observations nouvelles sur la nature & sur les hommes par un officier du roi, éd. Neuchâtel, 1773. p. 38.
[644] *Ibid.,* p.94.
[645] Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige, PUF, Paris, 1998. p. 168.
[646] *Ibid.,* p. 169.
[647] Bernardin de Saint-Pierre, *Ibid.,* p. 33.
[648] *Grand dictionnaire de la psychologie* (dir. Henriette Bloch), R. Laffont, Paris, 1991. p. 459.

B. LE LOCUS TERRIBILIS, LE CARACTÈRE INFERNAL DES EAUX

Le *locus terribilis* qui s'imposerait comme l'opposition du *locus amoenus* est un *topos* d'esthétique qui se réduit à la catégorie de l'étude du paysage. Selon son sens original, il sert à décrire un lieu désertique, avide, donc un paysage auquel manque la présence de la vitalité que la substance de l'eau y apporte[649]. Cette vitalité est, en général, traduite par la mobilité paisible d'une eau courante qui s'intègre à la composition idyllique. Dans le champ d'interprétation que l'on utilise dans ce travail, la terreur du « lieu horrible » est utilisée tout à fait différemment, et se trouve souvent lié à l'abondance de l'élément aquatique sur la scène. Dans la terminologie on conservera donc le *topos* original du *locus amoenus*, qui apporte des occurrences en grand nombre, et on utilisera, pour éviter les malentendus scientifiques, une catégorie que nous appellerons « lieu sublime », qui sera liée en majorité à la notion de la mer, ou d'une eau – apparemment infinie – qui prend ses caractéristiques.

Le symbole aquatique montre souvent son côté obscur dans les récits du siècle. Le changement de la sérénité que représente souvent l'eau infinie dans l'esthétique sera également une source des passions orageuses, qui courbent les vagues à la hauteur des montagnes et transforment l'entourage marin en une scène d'Enfer. D'où provient ce caractère infernal des eaux ? Évidemment, les allusions à l'image biblique du déluge sont incontournables. Le symbolique du déluge met en avant l'effet purificateur et régénérateur de l'eau[650] tout en accentuant son rôle punitif aux péchés de l'homme.

L'inventaire des scènes tragiques qui se rapportent à l'espace marin connaît des sources analytiques nombreuses depuis l'Antiquité. L'infinité de l'océan est avant tout un paysage inconnu, et en tant que tel il porte des connotations effrayantes à cause de son imprévisibilité. L'ambivalence constante qui accompagne les voyages maritimes, le sentiment que tout peut tourner mal d'un moment à l'autre effraye tout naturellement. Ce n'était pas mieux non plus si l'on pouvait acquérir des informations sur les voyages marins, car les histoires se focalisaient surtout sur les horreurs vécues sur la mer, ou, comme dans les aventures populaires de *Robinson Crusoé*, présentaient encore plus en détails son côté naufrageux.

Le récit des naufrages, qui trouve ses sources d'origine au XVI^{e} siècle, commence à être répandu au XVIII^{e} siècle, d'abord en Angleterre, ensuite, comme l'étude de Monique

[649] *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.*
[650] *Dictionnaire des symboles, op.cit.,* p. 346.

Brosse l'éclaire, « le récit de naufrage semble d'avoir eu la peine à se constituer en genre autonome en France[651] ». Elle rappelle que « l'aventure insulaire privilégiée de Robinson Crusoé part d'un naufrage » également et souligne le fait que la littérature du XVIII[e] siècle présente des motifs « pré-méduses » à l'avance, dans la poésie de Saint-Lambert, sur le radeau de *Ziméo* et dans les *Incas* de Marmontel. Son étude éclaire le fait que la floraison du genre coïncide avec le goût pour le frisson, le roman noir, et ne commence qu'à partir des années 1815. Le style de ces récits sera brut et apportera des éléments fantastiques de *catharsis,* « à la manière du roman policier[652]». Ces récits accordent de l'attention au rôle du motif de la mer en elle-même, qui montre déjà ses prémices dans la littérature de voyages du siècle. Nous proposons une catégorisation thématique du caractère infernal de l'entourage aquatique, qui se rapporte en majorité à des entourages marins ou océaniques.

Tout au début du siècle, dans les *Mille et une nuits,* la substance marine laisse voir son caractère moins ludique lors des voyages de *Sindbad, le marin*[653]. Ces voyages – il y en avait sept – sont très riches en détails marins, et transmettent la fureur des eaux, renseignent sur des voyages riches en péripéties marines. Ces aventures sur la mer sont abondantes en naufrages :

> « Quand nous fûmes en pleine mer, nous devînmes le jouet du vent et des flots qui nous jetaient tantôt d'un côté, et tantôt d'un autre, et nous passâmes ce jour-là et la nuit suivante dans une cruelle incertitude de notre destine ; mais le lendemain nous eûmes le bonheur d'être poussés contre une île ou nous nous sauvâmes avec bien de la joie. [654]»

L'expression imagée de devenir « le jouet du vent et des flots » témoigne tout de suite de la vulnérabilité du sort de l'homme. La puissance de l'énergie naturelle, comme l'incarnation d'une omnipotence supérieure effraye par l'état d'incertitude que la traduction de Galland interprète comme une cruauté.

Le sentiment de la frayeur de l'homme envers cette puissance supérieure est un argument clé dans l'approche des scènes aquatiques infernales. Voltaire laisse libre cours à ces pensées quand il médite sur le même sujet dans *Candide*, où il intercale plusieurs scènes de « Tempête, naufrage, tremblement de terre.. [655]» dans la succession des péripéties des voyageurs. « Candide, c'est Voltaire après le désastre de Lisbonne, Voltaire en proie à son désastre intérieur, au moment où il se sent devenir une caricature de lui-même, et se méprise en

[651] Brosse, Monique, **«** Littérature marginale: les histoires des naufrages » dans *Romantisme*, 1972, n°4. «Voyager doit être un travail sérieux.». pp. 112-120.
[652] *Ibid.,* p. 114.
[653] Nom expressif, sans doute, prévoyant des détails en connexion de la mer.
[654] *Mille et une nuits,* (éd. Jean Gaulmier), Tome I., Garnier Flammarion, Paris, 1965. p. 251.
[655] Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Le Livre de Poche, Tome I., Librairie Générale française, 1983. Chapitre V. p. 31-32

tant que philosophe.[656]» commente Jean Van den Heuvel la relation de Voltaire à son protagoniste. René Pomeau tient que *Candide* égale les [C]onfessions de Voltaire. Des images effrayantes font régulièrement apparition dans le conte, mais celui-ci, qui a laissé une trace remarquable dans la vie personnelle même de l'auteur, en sera un moment privilégié. Les événements catastrophiques du tremblement de terre de Lisbonne commencent ainsi[657] :

> « Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit, les vents soufflèrent des quatre coins du monde, et le vaisseau fut assailli de la plus horrible tempête a la vue du port de Lisbonne.[658] »

L'approche de Voltaire, depuis la surface de la mer sert à aggraver l'effet du désastre même, car l'eau cette fois montre son côté imprévisible, puissant, le noyau de l'énergie universelle. Il ne consacre qu'un bref passage, juste quelques mots à la description du comportement de l'eau dans cette scène de naufrage. L'accent est mis sur la force de l'eau et sur l'effet qu'elle produit sur la vie fragile de l'être humaine :

> « La moitié des passagers, affaiblis, expirants de ces angoisses inconcevables que le roulis d'un vaisseau porte dans les nerfs et dans toutes les humeurs du corps agitées en sens contraires, n'avait pas même la force de s'inquiéter du danger. L'autre moitié jetait des cris et faisait des prières; les voiles étaient déchirées, les mats brisés, le vaisseau entrouvert. [...] Le bon Jacques court à son secours, l'aide à remonter, et de l'effort qu'il fit il est précipité dans la mer a la vue du matelot, qui le laissa périr sans daigner seulement le regarder. Candide approche, voit son bienfaiteur qui reparaît un moment et qui est ENGLOUTI POUR JAMAIS. Il veut se jeter après lui dans la mer ; le philosophe Pangloss l'en empêche, en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y niât. Tandis qu'il le prouvait a priori, le vaisseau s'entrouvre, tout périt a la réserve de Pangloss, de Candide, et de ce brutal de matelot qui avait noyé le vertueux anabaptiste ; le coquin nagea heureusement jusqu'au rivage, ou Pangloss et Candide furent portés sur une planche. […] A peine ont-ils mis le pied dans la ville en pleurant la mort de leur bienfaiteur, qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas ; LA MER S'ELEVE EN BOUILLONNANT DANS LE PORT, ET BRISE LES VAISSEAUX LUI SONT A L'ANCRE.[659] »

Le fait que Voltaire s'intéresse davantage à la description de l'eau furieuse qu'au sort humain dans cette scène apocalyptique où « tout périt » est soutenu par l'usage des verbes traduisant l'activité et sa puissance incontrôlable, tels que « s'élever », « briser ». Cette eau très animée, loin d'être un élément secondaire de l'arrière-plan. Le manque des adjectifs laisse sentir quand-même l'indifférence voltairienne envers les qualités naturelles de l'eau.

Le dynamisme de l'eau continue d'être élaboré à travers la description les péripéties de Candide et de Pangloss qui offre un éventail de scènes nautiques, qui se jouent sur des lieux marins variés, intercalés dans des parties différentes de la structure du conte. C'est une eau

[656] Van den Heuvel, Jean « Préface » à *Candide ou l'optimisme*, Le Livre de Poche, Tome I., Librairie Générale française, 1983. p. 13.
[657] En réalité, Voltaire se trompe ; les vagues sont provoquées par un autre phénomène que la tempête, par une sorte de tsunami.
[658] *Candide, Chapitre IV. Ibid.,* p. 30
[659] *Ibid.,* p. 33

marine bien active qu'a créé Voltaire ; elle se trouve toujours en rôle dynamique, donc on chercherait en vain les moments de sérénité naturelle. Dans la quête pour le monde idéal, Candide prononce un jugement ironique sur les mers dans la scène d'embarquement de Cadix ;

> « Tout ira bien, répliquait Candide ; la mer de ce nouveau monde vaut déjà mieux que les mers de notre Europe ; elle est plus calme, les vents plus constants. [660]»

Ici, l'eau transmet d'une manière grotesque l'amertume des aventures accumulées du jeune protagoniste qui, ayant survécu à plusieurs catastrophes marines, a vu périr beaucoup de ses camarades qui ne l'y avaient pas réussi, et, après tout, il est encore convaincu du fait que tout ira bien.

Dans le chapitre qui raconte « *Ce qui arriva sur mer à Candide et à Martin*[661] » l'expression « arriver » sur mer se rapporte à une succession des événements à tonalité négative, et laisse dévoiler l'imprévisibilité du contexte marin. Suivant l'embarquement pour Bordeaux, les protagonistes rencontrent des vaisseaux ennemis, et ce rendez-vous sera émaillé par des coups de canon, aboutissant à une scène entière de bataille marine :

> « Candide et Martin aperçurent distinctement une centaine d'hommes sur le tillac du vaisseau qui s'enfonçait ; ils levaient tous les mains au ciel et jetaient des clameurs effroyables ; en un moment tout fut englouti. [662]»

Nous avons remarqué l'usage fréquent des verbes dynamiques dans le contexte marin, parmi lesquels « engloutir », dans l'image « d'être englouti pour jamais » figure plusieurs fois. Cette expression sous-entend deux sortes de solutions possibles ; soit elle se rapporte à la puissance destructive, imprévisible de l'eau marine et sa caractéristique accueillante dépeinte dans cette image plus haut, soit à son sein profond qui puisse servir d'asile définitif pour un vaisseau et son équipage entier.

LE PATHÉTIQUE DE LA MER DANGEREUSE DANS LES INCAS

La mer exotique, d'autant plus imprévisible à cause de son caractère lointain inconnu, s'offrira comme un motif fréquent dans *Les Incas* de Marmontel. La puissance marine effrayante se transmet bien dans le moment pathétique du naufrage du vaisseau de Gomes :

> « Comme il disait ces mots, tout à coup, au milieu d'une sérénité perfide, un tourbillon de vent s'élève sur la mer. Les flots, qu'il roule sur eux-mêmes, s'enflent en écumant et semblent

[660] *Ibid., Chapitre X*, p. 44.
[661] *Ibid., Chapitre XX*. p. 82
[662] *Ibid,* p. 83.

> bouillonner. Dans le même instant, un nuage, roulé comme les flots, s'abaisse, s'étend, s'arrondit, se prolonge en colonne ; et cette colonne fluide, dont la base touche à la mer, forme une pompe, où l'onde émue, cédant au poids de l'air qui la presse à l'entour, monte jusqu'au naufrage et va lui servir d'aliment. [..] le vent le saisit [le vaisseau], l'entraîna jusque sous la colonne d'eau, qui, rompue par les antennes, tomba, comme un déluge sur le navire, et engloutit.[663] »

Dans cet extrait on est témoin d'un phénomène remarquable concernant les caractéristiques spatiales de l'eau. Par la mention de l'image de la « colonne fluide », Marmontel fait sentir la possibilité du changement de dimension de la surface marine, qui, de l'horizontal allant à l'axe verticale renvoie au motif biblique du déluge. L'écriture picturale, imagée de l'auteur agit sur chaque sens du lecteur, qui se croit enfin réellement au milieu des événements marins, sur un vaisseau, ou sur le rivage d'une terre lointaine, solitaire.

Le récit offre une image précédant celle de la toile de Géricault, où on reconnaît une référence « pré-méduse[664] », qui va entraîner une suite de scènes émouvantes:

> « Le calme renaît. La colonne et le navire ont disparu. Mais, peu d'instants après, on aperçut de loin deux malheureux échappés du naufrage, qui nageaient à l'aide d'un banc, dont ils s'étaient saisis.[665] »

Orozimbo, qui veut les sauver, reconnaît dans l'une des naufragés sa propre sœur, Amazili, qui le prie d'aider à son amant, Telasco. Déjà à deux, ils retrouvent Amazili sans étincelles de vie dans ses paupières. « [Orozimbo] verse un déluge de larmes. » Amazili, mourante, se ranime pour prononcer l'un des plus belles adieux du roman sentimental : « Viens Telasco, retiens mon âme sur mes lèvres. Je sens qu'elle va s'échapper. [666]» Finalement elle ne meurt pas encore, justement pour avoir la possibilité quelques chapitres plus loin d'une seconde scène pathétique, qui soit liée à la mer. Cette dernière fois, quand elle se sacrifie pour son pays en s'élançant à la mer, elle cause déjà sa mort définitive.

Marmontel approche souvent le monde depuis l'univers de la mer. Dans l'image topique des larmes se mêlant avec l'eau, le nom propre « déluge », utilisé auparavant en contexte l'eau marine, élargit ici son sens et sera appliqué au sujet des larmes.

Dans l'ultime scène pathétique, Amazili, qui porte en son sort la possibilité constante d'un conflit avec l'eau, s'élance à la mer, pour la liberté du Mexique et dans l'espoir que sa mort sera vengée par Télesco. Orozima prononce une phrase imagée à propos du moment fatal ; « J'ai vu les flots s'ouvrir et renfermer sur elle.[667] » qui met la scène dans un contexte biblique.

---

[663] Marmontel, *op.cit.*, *Chapitre XXV*. p. 262.
[664] pour utiliser l'expression de Monique Brosse
[665] *Ibid.*, p. 266.
[666] *Ibid.*
[667] *Ibid.*, p. 227.

En continuant cette idée, Marmontel rappelle sa vision déiste du monde ; « C'est Dieu, qui d'un coup d'œil […] prescrit à la mer ses limites[668] »

LA PUISSANCE EFFRAYANTE DE L'EAU MARINE CHEZ BOUGAINVILLE

Non seulement pour les navigateurs, le prestige d'être maître de la mer est essentielle, exactement comme l'a dit Richelieu ; « Quiconque est maître de la mer a un grand pouvoir sur terre[669] ». Nous pouvons retrouver cette idée dans l'interprétation de Bougainville, formulée en pratique :

> « Nous occupions un poste excellent entre deux rivières distantes l'une de l'autre d'un quart de lieue au plus; le front du camp était couvert par un marais, le reste était la mer dont assurément nous étions les maîtres.[670] »

Bougainville décrit les péripéties marines dans un style très vivant, véridique, qui atténue la cruauté des événements naufrageux :

> « L'aurore nous amena de nouveaux malheurs; notre câble du nord-ouest fut coupé; le grelin, que nous avait cédé L'Étoile et qui nous tenait sur son ancre à jet, eut le même sort peu d'instants après; la frégate alors venant à l'appel de l'ancre et du grelin du sud-est, ne se trouvait pas à une encablure de la côte où la mer brisait avec fureur.[671] »

Le danger de la furie de la mer menaçante réapparaît systématiquement dans le récit, l'extrait suivant rappelle de même que la mer ne cache jamais son côté terrifiant, auquel ces navigateurs si expérimentés ne puissent pas s'habituer eux non plus ;

> « Le pis-aller des naufrages qui nous avaient menacés jusqu'ici avait été de passer nos jours dans une île embellie de tous les dons de la nature, et de changer les douceurs de notre patrie contre une vie paisible et exempte de soins. Mais ici le naufrage se présentait sous un aspect plus cruel; le vaisseau porté rapidement sur les récifs n'y eût pas résisté deux minutes à la violence de la mer, et quelques-uns des meilleurs nageurs eussent à peine sauvé leur vie. [672]»

Bougainville utilise le mot « violence » en contexte de la mer et ne laisse aucun doute de son jugement, la phrase pronostique l'horreur constant de la lutte pour la survie.

La mer montre systématiquement son côté furieux, imprévisible et sauvage lors les étapes du voyage:

---

[668] *Ibid.,* p. 249
[669] La Roncière, Charles de, *L'Histoire de la marine française*, Plon, Paris, 1910. Vol. 4. ch. 7. http://www.archive.org/details/histoiredelamari04larouoft , consulté le 6 février 2012.
[670] Bougainville, Louis-Antoine de, *Voyage autour du monde par la frégate du roi "la Boudeuse" et la flûte "l'Étoile";* en 1766, 1767, 1768 & 1769., Saillant&Nyon, Paris,1771.Chapitre IX.
[671] *Ibid.*
[672] *Ibid.*

> « A dix heures du matin, nous tombâmes dans un raz de marée, où les courants paraissaient porter avec violence sur le nord et nord-nord-est. Ils étaient si vifs que, jusqu'à midi, ils nous empêchèrent de gouverner; et, comme ils nous entraînèrent fort au large, il nous devint impossible d'asseoir un jugement précis sur leur véritable direction. L'eau, dans le lit de marée, était couverte de troncs d'arbres flottants, de divers fruits et de goémons: elle y était en même temps si trouble que nous craignîmes d'être sur un banc; mais la sonde ne nous donna point de fond à cent brasses. Ce raz de marée semblait indiquer ici ou une grande rivière dans le continent, ou un passage qui couperait les terres de la Nouvelle-Guinée, passage dont l'ouverture serait presque nord et sud. [673]»

Bougainville se concentre clairement sur bien d'autres aspects de l'eau marine que l'on connaissait auparavant; la lutte constante pour la survie sur l'océan lui fait différencier instinctivement les eaux; et en valoriser les eaux douces plus familières. Les cascades, les rivières dans les *Incas* sont associées à l'idée de la beauté pendant que l'eau marine est un ennemi constant; elle est souvent qualifiée par l'adjectif « grosse », qui sous-entend une connotation négative. Ce terme, qui provient du vocabulaire marin, est une expression fréquente de Bougainville pour qualifier la mer. On peut sentir que son approche de cette eau est fondamentalement celui d'un homme initié à l'art de la marine de près. Il conserve la même appellation lors de la description de leur embarquement à Saint-Malo, après deux ans et cinq mois de voyage:

> « cependant nous reconnûmes, après un examen attentif, que ce mât ne résisterait pas longtemps au tangage que *la grosse mer* nous faisait éprouver au plus près; »

Cette mer rarement favorable ne se prive jamais de son rôle primaire chez Bougainville; qui est un outil nécessaire à la navigation.

> « A cinq heures du matin, nous sortîmes du port et nous traversâmes à la voile avec un grand vent et *une mer très grosse* pour notre faible embarcation. [674]»

LA MER SUBLIME

La beauté sublime est tributaire de l'harmonie et de magnificence[675], selon la définition de Longin. L'idée du sublime, surtout développée par l'étude de Burke[676] relate le concept du danger à cette incarnation de la beauté. Pour citer l'expression formulée par Étienne Souriau[677] ; le sublime, « c'est un mot qui fait peur ».

Bernardin de Saint-Pierre part lui aussi en personne à la découverte des eaux exotiques. Il va faire connaissance d'une mer qui est effrayante, mais qui évoque en même temps une

[673] *Ibid., Chapitre XII.*
[674] *Ibid., Chapitre VI.*
[675] *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.,* p. 1319.
[676] Burke, Edmund, *Enquête philosophique sur les origines de nos idées du Sublime et du Beau*, 1756.
[677] *Dictionnaire d'Esthétique, op.cit.*

sensation du *sublime* chez l'écrivain. Cette substance calme d'origine, souvent employée par Bernardin dans la locution « belle mer », montre de temps en temps son autre côté, effrayant et source d'horreurs. Ce versant terrifiant, dont témoigne le fréquent usage de l'épithète « monstrueuse », « affreux » s'insère dans la description de la mer ;

> « Le 23, à minuit et demi, un coup de mer affreux enfonça quatre fenêtres de cinq de la grande chambre, [….] L'eau sortait par la porte de la grande chambre, [678]»

> « La mer formait des lames *monstrueuses*, semblables à des montagnes pointues, formées de plusieurs étages de collines. De leurs sommets s'élevaient de grands jets d'écume qui se coloraient de la couleur de l'arc-en-ciel.[679] »

> « La mer était monstrueuse et nous cachait l'horizon.[680] »

Pour illustrer ces idées nous citons également une scène parfaitement sublime, préromantique, inspirateur de frissons, qui, coupant l'haleine du lecteur, transmet une vraie *delightful horror*[681] du milieu de la mer pacifique :

> « La lune se leva et vint éclairer cette solitude. Sa lumière qui rend les sites agréables plus touchants rendait celui-ci plus effroyable. [...] Le plus profond silence régnait sur cette terre désolée ; de temps à autre on entendait seulement le bruit de la mer sur la côte, ou le cri vague de quelque frégate effrayée d'y voir des habitants. [682]»

Bernardin profitera de ces moments effrayants qui s'intégreront aux motifs pathétiques du futur *Paul et Virginie,* aussi bien que de ses observations sur la richesse naturelle de l'île de France. La mer qui, dans le roman, deviendra enfin meurtrière, sera dépeinte en un rôle majestueux, elle RÈGNE[683], pendant que ses vagues NOIRES et PROFONDES font peur quand elle S'ENTROUVRE.

C. *LA PUISSANCE, L'ÉNERGIE DE LA MER*

A part le désir de la conquête des terres nouvelles, l'abondance des voyages marins du siècle peut être expliquée par l'ambition de lutter contre l'énergie, de battre la puissance de la mer. Pourtant « commander à la mer est un rêve surhumain. C'est à la fois une volonté de génie et une volonté d'enfant.[684] » – identifie Bachelard cette volonté inconsciente. Michel Delon décrit l'image de l'océan, de la mer comme une substance « qui exprime le mieux la grandeur et

[678] Bernardin de Saint-Pierre, *op.cit.*, p.61.
[679] *Ibid.,* p.65
[680] *Ibid., Lettre XX*. p.263
[681] Horreur délectal
[682] Montesquieu, *Les Lettres persanes*, (éd. Starobinski), Gallimard, Paris, 1990. Lettre XV. p. 308.
[683] « Une grosse mer qui régnait large, malgré le calme des vents. » *Paul et Virginie*, p. 154.
[684] Bachelard, *L'eau et les rêves, op.cit.,* p. 240.

la mutabilité d'un univers qui englobe l'homme [685]» en référant aux œuvres tardives de Rousseau et de Diderot[686]. Sans doute, les scènes marines tempétueuses emblématiques de la littérature de la seconde moitié du siècle sont l'incarnation parfaite de l'énergie naturelle, mais la puissance résidant dans ce volume d'eau infinie peut être déjà pressentie, selon notre opinion, à travers ses apparitions multiples dans le genre du conte philosophique.

Pour commencer l'énumération des sources de l'énergie incarnée dans l'eau, on recourt aux *Lettres persanes* de Montesquieu, où la peinture de la substance aquatique sera intercalée parmi les passages satyriques concernant son pays. Bien que l'œuvre ne soit très riche en mentions aquatiques, on trouve quand-même certaines lettres où le motif de l'eau est saisissable à travers les extraits. L'eau n'y est pas un élément caractéristique, mais quand Montesquieu recourt à son motif, il l'utilise avec finesse, ce dont témoigne cet extrait choisi de la *Lettre CXIII, de Usbek à Rhedi* :

> « La Terre est soumise, comme les autres planètes, aux mêmes lois des mouvements; elle souffre au dedans d'elle un combat perpétuel de ses principes: *la Mer et le Continent semblent être dans une guerre éternelle*; chaque instant produit de nouvelles combinaisons. [687]»

Il utilise un terme guerrier pour faire sentir l'imprévisibilité de la mer et pour avoir recours à sa nature dynamique.

Dans l'interprétation scientifique des forces naturelles, l'activité de Buffon est incontournable. Prise en guise d'exemple, le thème *Du Flux et du Reflux* est expliqué en entrant dans les détails à travers plusieurs dizaines de pages. Dans l'ouvrage monumental, Buffon développe ce sujet en laissant libre cours à ses pensées :

> « Pour bien entendre ceci il faut faire attention à la nature de la force qui produit le flux et le reflux, et réfléchir sur son action et sur ses effets. [...] La surface des eaux étant immédiatement sous la lune, est alors plus près de cet astre que toutes les autres parties du globe, soit de la terre, soit de la mer, dès-lors cette partie de la mer doit s'élever vers la lune, […] il est nécessaire que les eaux de la surface et du fond des parties éloignées, et sur lesquelles cette force d'attraction n'agit pas, viennent avec précipitation pour remplacer les eaux qui se sont élevées ; c'est là ce qui produit le flux, qui est plus ou moins sensible sur les différentes côtes, et qui, comme l'on voit, agite la mer non seulement à sa surface, mais jusqu'aux plus grandes profondeurs. […] le reflux étant arrivé, la mer est alors dans son état naturel, et les eaux sont en équilibre et de niveau[688] »

Par sa description minutieuse Buffon se charge visiblement de révéler les secrets de l'omniprésence de l'énergie universelle de la nature en décortiquant le secret du mouvement expulsif de l'eau marine.

---

[685] Delon, Michel, *L'idée de l'énergie au tournant des Lumières, op.cit.,* p. 190.
[686] Notamment *Les Rêveries* et le *Rêve de d'Alembert.*
[687] Montesquieu, *Ibid.,* p. 249.
[688] Buffon, *Histoire Naturelle, op.cit., ARTICLE XII., Du Flux et du Reflux.* p. 428.

D. LA MER NOURRICIÈRE

L'une des caractéristiques fondamentales, celles des plus anciennes de la mer est sa source de nourritures. Le mythe de la mer nourricière, qui est pour Bachelard le premier symbole de la Mère nature, unit des images de bien-être et de nourriture, qui renvoient aux premiers sentiments de l'inconscient. Elles s'attachent tous évidemment à l'image de la mère.

La définition de la mer issue du vocabulaire des peuples « naturelles » part de la conception ancestrale de cet élément. Marmontel présente cette image de la mer maternelle dans *Les Incas*, à travers un exemple des peuples naturels indigènes qui conservent cette symbolique à travers leurs traditions. Le symbole de la maternité de la mer trouve son incarnation principale dans le nom de *Mama Cocha*[689] dans le roman. Cette appellation aborigène des habitants de Cuzco, référent à la richesse de l'eau marine en poissons, de laquelle naît l'image de la mer nourricière, maternelle. Marmontel continue cette idée en écrivant ;

> « Heureux les Peuples qui cultivent les vallées et les collines que la mer forma dans son sein, des sables que roulent ses flots, et des dépouilles de la terre ! [690]»

Le sujet de la mer apparaît aussi comme notion de base de la religion sauvage, en position opposée aux lois et aux règles apportées par les colonisateurs espagnols. La mer, indirectement, crée ainsi une source de conflits reposant sur le fait que l'on découvre avec Marmontel ; le peuple sauvage divinise les eaux : « ils avaient répondu qu'ils adoraient la mer, divinité féconde et libérale ». Les colonisateurs étaient plutôt gênés par ce dernier, la liberté – qu'ils jugent d'être – démesurée de la vie insulaire, et bien sûr, par leur religion naturelle, qui s'opposait complètement au christianisme.

Les récits de voyages exotiques nous avaient très bien fait comprendre que l'eau douce est un trésor naturel. En même temps la littérature scientifique du siècle approche cette idée d'un côté moins poétique; dans l'extrait cité de Bougainville la mer montre son côté nourricier et on poursuit comment elle procure de la nourriture nécessaire à la survie :

> « Malgré les difficultés que nous avons essuyées dans le passage du détroit de Magellan, je conseillerai toujours de préférer cette route à celle du cap de Horn depuis le mois de septembre jusqu'à la fin de mars. On y trouve en abondance de l'eau, du bois et des coquillages, quelquefois aussi de très bons poissons; et, assurément, je ne doute pas que le scorbut ne fit plus de dégâts dans un équipage qui serait parvenu à la mer occidentale en doublant le cap de Horn, que dans celui qui y

[689] Marmontel, *Ibid.,* Tome II. Chapitre XXVI
[690] Marmontel, *Ibid.,* Tome II, Chapitre XXVIII,

> sera entré par le détroit de Magellan - lorsque nous en sortîmes, nous n'avions personne sur les cadres. [691]»

Dans le récit de *Voyages à l'île de France* de Bernardin de Saint-Pierre, on trouve de même plusieurs références dans lesquelles l'eau est interprétée comme une source primaire de nourriture. Ces eaux « fort poissonneuses » et sa présence naturelle dans la vie ordinaire sur les îles inspire des comparaisons singulières avec celles de la patrie aussi :

> « Il est assez singulier qu'il n'y ait point d'écrevisses dans les rivières de Bretagne ; ce qui vient peut-être de ce que les eaux n'y sont pas assez vives[692] »

Ces passages, évidemment, laissent de côté les symbolismes, et se concentrent sur le sens primaire de la source de nourriture. C'est d'ailleurs un trait général qu'on a observé dans la prose du siècle, qui, à la différence de la poésie, s'attache moins aux images symboliques de la mer nourricière.

E. LA MER, LE REFLET SYMBOLIQUE DE L'ÂME

LE SYMBOLE MARIN CHEZ CHATEAUBRIAND

Comme l'avait mentionné Maija Lehtonen, c'est depuis *René* que la mer littéraire sert d'image à des expériences psychologiques[693]. Sans vouloir entrer excessivement dans l'analyse de l'essor du motif marin chez le romancier, qui aura lieu surtout après le tournant du siècle, on ne doit pas exclure de nos réflexions l'omniprésence de l'entourage marin familier dans l'âme chateaubrianesque dès le premier moment de son existence. Il s'en souviendra ainsi dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dans l'évocation du souvenir malheureux de sa naissance ;

> « J'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. [694]»

Dès son enfance, le motif de la mer sera omniprésent dans sa vie, il se sentira « fils de l'Océan » pour toujours. Comme l'avait constaté Maija Lehtonen[695], le motif de la mer couvre deux mers en réalité dans l'œuvre chateaubrianesque; l'Océan infini, triste et solitaire et la

[691] Bougainville, *Ibid.,* Chapitre VII.
[692] Bernardin de Saint-Pierre, *op.cit.,* p. 18.
[693] Lehtonen, Maija, *Ibid.*
[694] *Les Mémoires d'outre-tombe, op.cit.,* Tome I. p. 128.
[695] Lehtonen, Maija, *Chateaubriand et le thème de la mer, In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* 1969, N°21. p. 198.

chaleureuse Méditerranée, étant l'incarnation des sentiments intérieurs. Parmi ces deux types d'eaux marines le premier laisse un échantillon dans les deux romans, qui nous présentent surtout une mer infinie et mélancolique. Cette dualité reste dominante dans *René*, où la mer devient un symbole paradoxal, captivant et capturant à la fois l'âme du protagoniste :

> « J'errais sans cesse autour du monastère, bâti au bord de la mer. J'apercevais souvent, à une petite fenêtre grillée qui donnait sur une plage déserte, une religieuse assise dans une attitude pensive; elle rêvait à l'aspect de l'Océan où apparaissait quelque vaisseau, cinglant aux extrémités de la terre. Plusieurs fois, à la clarté de la lune, j'ai revu la même religieuse aux barreaux de la même fenêtre : elle contemplait la mer éclairée par l'astre de la nuit, et semblait prêter l'oreille au bruit des vagues qui se brisaient tristement sur des grèves solitaires[696].»

L'inconstance, le flottement délibéré s'offrent comme point commun pour le départ de la métaphore de la mer, symbole de la vie humaine. On ne peut pas passer à côté du fait que les notions liées à la stabilité sont fréquentes dans les récits, et fonctionnent comme des points d'orientation. Parfois elles offrent un appui dans l'univers de l'instabilité, comme la position du monastère, « bâti au bord de la mer ».

Dans *Atala*, le lac se métamorphose et se comportera comme une mer, comme le Léman chez Rousseau ; les mêmes motivations guident les auteurs; montrer la puissance illimitée de la Nature, source inépuisable du sublime. Ces personnages rêveurs de l'univers romanesque de Chateaubriand voient dans la mer ou dans l'océan un infini dans lequel ils peuvent « noyer leurs chagrins et leurs incertitudes, ou tout au moins un espace où pouvoir abriter leurs rêves.[697] »

3. LES EAUX COURANTES

Bachelard fait une distinction essentielle entre l'eau douce et l'eau marine. La première correspond à une source d'expériences plus directes, plus accessibles pour l'homme quotidien que les aventures des voyages lointains, racontés de la mer. Pour ainsi dire, pendant longtemps, le motif de l'eau « quotidienne » se place avant l'infini des mers dans l'inventaire symbolique du XVIII^{e} siècle. La prose de la même période, qui a offert des notions entièrement nouvelles à travers cette substance inconnue, va présenter davantage de mentions d'une eau qui est à proximité de l'homme. L'eau courante, l'une des plus anciens symboles aquatiques, privilégie l'idée de la vitalité, celle de la possibilité du renouvellement et ceux deux se complètent par

[696] *Ibid.* p. 31.
[697] Baudoin, *op.cit.,* p. 556, sur la côte bretonne Woknabrück, Plancoët en seront les sièges qui méritent plus d'attention

celle de l'énergie. A travers les œuvres en prose du siècle, ces principes de base vont constituer un inventaire à couches multiples.

A. L'EAU, COMPOSANTE DU PAYSAGE IDYLLIQUE

La dualité est également une caractéristique fondamentale de l'eau. Le symbole de la substance aquatique est un domaine complexe où on est témoin de la cohabitation de deux types d'univers aquatiques différents qui se complètent parfaitement ; liés aux notions de base dans l'étude des paysages, le *locus amoenus*, « lieu de plaisance[698] » et le *locus terribilis*, « lieu horrible », des termes de la rhétorique *antique.* Nous allons voir comment le motif de l'eau peut unir les deux notions éloignées. Nous découvrirons également, qu'« un paysage est un état-d'âme[699] » et que l'eau aura une fonction particulière pour exprimer ces sentiments intérieurs ; ainsi, aux états-d'âmes différents vont s'associer des eaux de typologie correspondante.

En dehors du symbole classique du ruisseau, de la rivière paisible qui se manifeste dans la définition de base du *locus amoenus,* nous comptons ici certaines eaux artificielles, des cascades, des jets d'eaux, qui couronnent l'ambiance sereine de ces tableaux littéraires. L'eau courante dynamique anime tout de suite le paysage dont elle est une composante essentielle, son image traduit le symbolisme de la force vitale. Cette eau dynamique est le « moteur » de ces scènes idylliques, souvent arcadiennes. La « musique » que décriront ces extraits également, le « murmure » ruisselant de ces eaux ajoute le champ sonore à leur interprétation globale.

L'eau courante forme une union harmonieuse avec la nature qui l'entoure, qui est, selon la définition du *topos* ; « une tranche de nature 'belle et ombragée', dont le décor se compose de quelques arbres, d'une prairie, d'un ruisseau (ou d'une source)[700] ». Les voyages juste mentionnés facilitent aussi la découverte de ces lieux de plaisance, où la trace de l'eau est facile à identifier. Le tableau éblouissant de ce paysage idéalisé, l'image du paradis terrestre deviendra un élément récent de l'espace romanesque.

Sur les pages suivantes nous allons parcourir des différentes sources d'apparition de ce lieu de plaisance entouré d'eaux, suivant un ordre thématique et chronologique. Nous allons

[698] Selon la définition de Ernst Robert Curtius, dans « Le Paysage idéal », in *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux*, PUF, Paris, « Agora », 1956 [1ère édition originale 1947], p. 317.
[699] La définition d'Amiel citée par Étienne Souriau dans *Dictionnaire d'esthétique*, *op.cit.*, article « paysage ».
[700] Rakocevic, Robert, « L'espace et le récit aux temps classiques », in *Acta Fabula*, Mai-Juin 2007 (Volume 8, numéro 3), URL : http://www.fabula.org/revue/document3188.php consulté le 15 janvier 2012.

relever des lieux plaisants dans des textes de genre divers, partant du conte oriental, à travers les paysages exotiques de l'outre-mer, jusqu'au jardin pittoresque préromantique. Cependant il faut souligner que notre objectif n'était pas d'y relever à tout prix la version « classique » par définition, mais d'en présenter ses variantes orientales, exotiques et préromantiques.

LE FASTE ORIENTAL

Dans l'univers littéraire oriental, les eaux courantes auront une symbolique spécifique dans un monde ou l'eau douce est la base de la richesse. Ainsi, dans les œuvres qui nous amènent aux paysages orientales, l'eau est toujours l'expression de l'idyllique, du paradisiaque, de la richesse étouffante des cours. Malek Chebel explique la provenance du culte des eaux dans le contexte proche-oriental à travers l'espace fluide du paradis-jardin promis dans le Coran ;

> « Dans le Coran, en effet, le jardin est une allégorie du paradis promis par Allah à ses adorateurs. […] « Il y aura la des fleuves dont l'eau est incorruptible, des fleuves de lait au goût inaltérable, des fleuves de vin, délices pour ceux qui en boivent, des fleuves de miel purifié... » (Coran, XLVII, 15) […] « Image du jardin qui a été promis aux pieux : des ruisseaux couleront au bas » (Coran, CIII, 35) [701]»

L'inventaire des « eaux orientales » est complété par la notion de l'incorruptibilité de l'eau courante également.

La parution de la version française du conte oriental classique, *Les Mille et une nuits*, dans la traduction d'Antoine Galland en 1704, est une source importante de l'intérêt croissant pour les sites orientaux. L'apparition des vaisseaux, des ports, de la navigation dans les contes en est un sujet quotidien, même la localisation des sites est liée à l'entourage marin par excellence ;

> « Dès que la reine Margiane, qui avait son palais situé du côté de la mer, de manière que le jardin s'étendait jusqu'au rivage, eut vu que le vaisseau avait mouillé, elle envoya avertir le capitaine de venir lui parler, et, pour satisfaire plus tôt sa curiosité, elle vint l'attendre dans le jardin. […] Il [Assad] descendit dans la cour, et, comme il eut vu la porte du jardin ouverte, il entra. Attiré par les beautés dont il était diversifié, il s'y promena un espace de temps. Il alla enfin jusqu'à un jet d'eau qui en faisait le plus grand agrément ; il s'y lava les mains et le visage pour se rafraîchir, et, en voulant se reposer sur le gazon dont il était bordé, il endormit. [702]»

Le jet d'eau qui se manifeste et reproduit la richesse des palais orientaux dans cet extrait de l'*Histoire des Princes Amgiad et Assad* est un exemple typique de l'eau qui anime le paysage

[701] Chebel, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam*, Plon, Paris, 2004.p. 294.
[702] *Les Mille et une nuits, Ibid.,* Tome II, p. 241-244.

idéal. Voltaire et Montesquieu vont réciproquement bénéficier de ce symbole lors la peinture de la richesse des cours dans leurs œuvres.

L'emplacement géographique de l'univers de ces contes implique la présence des aventures marines, dont le caractère de Sindbad raconte des moments impressionnants. Dans *le Second voyage de Sindbad* on retrouve le motif du lieu plaisant classique :

> « Nous allions d'île en île, et nous y faisions des troc fort avantageux. Un jour, nous descendîmes en l'une, qui était couverte de plusieurs sortes d'arbres fruitiers, mais si déserte que nous n'y découvrîmes aucune habitation, et même pas une âme. Nous allâmes rendre l'air dans les prairies et le long des ruisseaux qui les arrosaient. [703]»

Le motif du lieu idyllique, harmonieux, est incarné dans les locaux d'une île. L'île, en tant que lieu paradisiaque apparaîtra régulièrement dans les récits du siècle, par une touche légère d'utopie, mais dans ce cas-là, l'île renvoie à son sens primaire mythologique du bonheur. Le motif du ruisseau dans cet entourage merveilleux renvoie à la fertilité, qui se rapporte à sa puissance nourrissante qui est atténuée par l'usage du verbe « arroser », qui apparait en contexte des aux fruitiers mentionnés, issus du champ lexical jardinier.

Ces contes constituaient une source d'inspiration pour les travaux de Montesquieu ; c'est dans le même univers oriental que l'on rencontre les rares eaux des *Lettres persanes.* L'élément aquatique, dont la nature brillante incite à des associations des perles, des diamants, sert souvent l'accentuation de la peinture des richesses orientales dans l'œuvre.

C'est à travers un « conte dans le conte » que Rica raconte à Usbek dans la *Lettre CXLI* la libération d'Anaïs, une jeune femme de harem qui, après sa mort, atteint les paysages paradisiaques de l'au-delà. Comme si c'était le paradis féminin dans la religion musulmane, dont l'existence était contestée par plusieurs critiques[704] :

> « D'abord elle vit une prairie riante, dont la verdure était relevée par les peintures des fleurs les plus vives: un ruisseau, dont les eaux étaient plus pures que le cristal, y faisait un nombre infini de détours. [705]»

Les eaux du ruisseau renvoient à son caractère purificateur, associé au salut éternel, et la clarté des eaux renforce cette idée. Dans le symbolique aquatique on a l'habitude de prétendre que le nombre des courbes décrites par l'eau courante est en corrélation avec sa fertilité, avec sa richesse. Malgré que l'eau courante soit d'habitude associée au symbole masculin[706], le ruisseau peut être interprété comme l'incarnation de la fécondité féminine. Cette féminité

[703] *Ibid.,* p 239.
[704] Par exemple A. Adam, comme on peut le lire dans les notes de Paul Vernière
[705] Montesquieu, *Ibid.,* p. 304.
[706] *Dictionnaire des synonymes, op.cit.,* p.

apparaît dans l'univers de ce lieu « des délices » comme source du bonheur éternel, elle exprime une profonde contradiction avec les malheurs de la vie terrestre pour une femme du harem. La composition de la « riante » prairie verte, des fleurs multicolores et du ruisseau satisfait la définition traditionnelle du *locus amoenu*s. L'ambiance finement érotique de ce conte trouve sa continuation lors d'une scène du bain, qui, étant un acte rituel lié à l'eau, relie l'idée de purification déjà mentionnée au contexte paradisiaque.

On retrouve toujours chez Montesquieu le même tableau dans *Arsace et Isménie* où il cite les eaux parmi les composantes essentielles de la nature idyllique, reflétant parfaitement les critères paysagères du *topos* :

> « Le chant des oiseaux, le murmure des fontaines, [...] étaient des témoignages continuels de notre bonheur.[707] »

Montesquieu met en parallèle la notion du « bonheur » et les composantes naturelles du paysage décrit, parmi lesquelles les caractéristiques acoustiques sont mises en avant. Le mouvement perpétuel de la fontaine évoque la notion de continuité et le lecteur a l'impression que ce moment de bonheur sera prolongé pour toujours. Par l'interprétation du cours d'eau comme « témoignage continuel de [notre] bonheur » Montesquieu formule un concept de base de l'allégorie de l'eau. Fidèle aux critères stylistiques du conte, il invite, par les procédés de la fiction, à un univers fantaisiste, merveilleux, où les eaux jouent un rôle fondamental. On voit que dans chacun de ces contes, l'eau apparaît lors de la description d'un site splendide, que ce soit un palais merveilleux d'un souverain, une scène paradisiaque imaginée, ou un paysage idyllique arcadien.

Le paysage enrichi d'eaux ruisselantes va apparaître dans l'univers du conte oriental voltairien, notamment dans *La Princesse de Babylone*. L'imagination de Voltaire a libre cours dans ce conte, mais qui est en même temps enrichi de détails réels, qui lui accordent une touche d'authenticité. La scène splendide dans laquelle il décrit la richesse de la cour du vieux Bélus, le roi de Babylone, est un exemple imposant de l'univers oriental voltairien :

> « On sait que son palais et son parc, situés à quelques parasanges de Babylone, s'étendaient entre l'Euphrate et le Tigre, qui baignaient ses rivages enchantés. […] Les eaux de l'Euphrate, élevées par des pompes dans cent colonnes creusées, venaient dans ces jardins remplir de vastes bassins de marbre, et, retombant ensuite par d'autres canaux, allaient former dans le parc des cascades de six

[707] Montesquieu, *Arsace et Isménie* dans *Le Temple de Gnide, suivi [de Céphise et l'Amour et] d'Arsace et Isménie,* nouvelle édition, avec figures d'Eisen et de Le Barbier, gravées par Le Mire. Préface par O. Uzanne. Rouen, 1881.p . 95

mille pieds de longueur et cent mille jets d'eau dont la hauteur pouvait a peine être aperçue ; elles retournaient ensuite dans l'Euphrate, dont elles étaient parties. [708]»

Les petits détails minutieusement élaborés font voyager le lecteur dans un palais au Moyen-Orient. L'évocation des fleuves tels que l'Euphrate et le Tigre symbolisent la richesse, la fertilité, le bien-être général. Fidèlement à la description, ils nourrissent les bassins, grossissent les cascades et les jets d'eaux du parc. Ensuite, comme Voltaire le précise, ils font retourner l'eau là d'où elle vient, et forment ainsi un cercle vicieux vital. L'accent de l'extrait est mis sur le principe du renouvellement, sur la puissance à la fois vitale et nourrissante de l'eau. En même temps on peut dresser un parallèle entre le sort des femmes du harem et les fontaines du parc splendide ; les deux étant tenues en captivité pour leur beauté. Voltaire unit dans ce tableau la fertilité des eaux courantes naturelles libres et les la captivité symbolisée par le système des jets d'eaux bâtis par l'homme, qui ne nourrissent que la jouissance esthétique. Les notions de l'utilité et de la beauté sont asservies par le même cours d'eau dans cette scène merveilleuse. Les cascades, les jets d'eau étaient depuis toujours les composantes traditionnelles du faste courtois, c'est sur cette qualité de richesse que Voltaire joue, quand il dépeint des milliers de petites gouttes d'eau qui reflètent les rayons de soleil, comme des diamants qui brillent.

LE PARADIS EXOTIQUE

Restant toujours au sujet des paysages lointains, nous allons nous introduire aux locaux de l'île paradisiaque de Tahiti, découverte par Bougainville. Dans son récit, le *Voyage autour du monde par la frégate du roi "la Boudeuse" et la flûte "l'Étoile",* il raconte son voyage réellement vécu. Le motif du paysage idyllique sera identifié à la description de l'île elle-même, où les eaux courantes naturelles évoquent les mêmes émotions qu'à sa patrie, à l'autre côté du monde. Ainsi se laisse révéler peu à peu la magie de l'universalité du symbole de l'eau.

L'arrivée à l'île paradisiaque de Tahiti transmet un symbole de l'idylle parfaite. Étant déjà à proximité de l'île, les voyageurs rencontrent des habitants aborigènes, « la mer était couverte de pirogues ». La vue de ces indigènes, sans une arme, que des rameaux de palme à la main, « d'une couleur mulâtre, les cheveux noirs et crépus, leurs dents remarquables par leur

[708] *La Princesse de Babylone, Ibid.,* p. 129.

blancheur, vigoureux en apparence, de bonne taille... » déclenche une vision de l'âge d'or chez Bougainville.

L'un des passages les plus poétiques de l'œuvre est incontestablement celui de la description de l'île même. Les outils littéraires, le vocabulaire et le ton changent. Ces scènes décrites d'un style épicé d'érotisme captivent les sens du lecteur de l'époque[709]. La promenade à l'intérieur de l'île témoigne encore plus de son ravissement :

> « je me croyais transporté dans le jardin d'Éden: nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. [710]»

On recourt ainsi au symbole des rivières qui s'intègrent harmonieusement dans le paysage exotique éblouissant. L'appellation « le jardin d'Éden » utilisé pour Tahiti, révèle tout de suite ce qui est d'ailleurs évident ; cette tranche idyllique du monde rappelle un endroit paradisiaque. La puissance nourrissante des « petites rivières », complétée par la notion de la fraîcheur intensifient les qualités bénéfiques de l'eau.

Étant donné qu'il s'agit d'une œuvre documentaire qui transmet les propres expériences du narrateur, nous supposons qu'elle décrit fidèlement les données réelles des paysages naturelles. On rencontre cependant des passages inspirés par des visions que déclenchent en Bougainville la vue de la nature intacte avec ses habitants. On n'est même pas surpris quand des scènes mythologiques semblent s'animer ; des Nymphes, cette fois bel et bien vivantes, apparaissent auprès des îles,;

> « Les pirogues étaient remplies de femmes qui ne le cèdent pas, pour l'agrément de la figure, au plus grand nombre des Européennes et qui, pour la beauté du corps, pourraient le disputer à toutes avec avantage. La plupart de ces nymphes étaient nues, car les hommes et les vieilles qui les accompagnaient leur avaient ôté le pagne dont ordinairement elles s'enveloppent. Elles nous firent d'abord, de leurs pirogues, des agaceries où, malgré leur naïveté, on découvrit quelque embarras; soit que la nature ait partout embelli le sexe d'une timidité ingénue, soit que, même dans les pays où règne encore la franchise de l'âge d'or, les femmes paraissent ne pas vouloir ce qu'elles désirent le plus. [711]»

Il faut cependant remarquer que l'appellation « nymphe » perd un peu de sa définition originale, la métaphore se nourrit dans ce cas de la beauté de leurs corps nus. Bougainville sera touché par la magnificence des Tahitiennes assimilées aux Nymphes, l'une d'entre elles sera même métamorphosée en Vénus ;

---

[709] Bougainville en écrit ainsi : « Vénus est ici la déesse de l'hospitalité, son culte n'y admet point de mystères, et chaque jouissance est une fête pour la nation. Ils étaient surpris de l'embarras qu'on témoignait; nos mœurs ont proscrit cette publicité. » Bougainville, Louis Antoine de, *Voyage autour du monde par la frégate du roi "la Boudeuse" et la flûte "l'Étoile"; en 1766, 1767, 1768 & 1769*, Saillant&Nyon, Paris, 1771.

[710] *Ibid.,* Chapitre IX.

[711] *Ibid., Chapitre VIII.*

> « Malgré toutes les précautions que nous pûmes prendre, il entra à bord une jeune fille, qui vint sur le gaillard d'arrière se placer à une des écoutilles qui sont au-dessus du cabestan; cette écoutille était ouverte pour donner de l'air à ceux qui viraient. La jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien: elle en avait la forme céleste. [712]»

Ces figures féminines dans l'eau – omniprésente dans les descriptions – renforcent l'effet du paradis céleste et rappellent le monde mythologique antique dont l'eau était également, la composante de base. Dans la culture tahitienne le principe de l'eau dispose d'une importance fondamentale, puisqu'elle procure tous les ingrédients nécessaires pour la vie.

Dans le paradis bougainvilléen, ainsi, pendant que l'eau égale la base de l'existence, elle sera complétée par des visions légèrement érotiques des figures « post-mythologiques ».

L'EAU, COMPOSANTE DU PAYSAGE ROMANESQUE PRÉROMANTIQUE

Le *topos* du lieu idyllique sera reprise par le roman préromantique aussi. Dans les œuvres de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, on a l'habitude d'apprécier à juste titre la description picturale de la nature, qui transmet bien sa vision nouvelle, plus approchée de l'homme. Le motif aquatique aura une place élémentaire dans les descriptions éblouissantes de l'entourage naturel idyllique dans les deux classiques du roman préromantique, *La Nouvelle Héloïse* et *Paul et Virginie*.

Bien que les deux histoires présentent des parallèles régulières, la symbolique et la description de la nature, due à leur emplacement géographique différente, sont caractéristiquement dissemblables dans les deux œuvres. Cette caractéristique est le plus marquant dans la description des deux « jardin[s] naturel[s] ». L'approche comparative de Catherine Larrère[713] met en opposition les caractéristiques hétérogènes de ces deux jardins, étant sources incontestables de lieu de repos et de jouissance, notamment la différence de leur caractère sauvage et cultivé, et de leur conception concernant les notions de l'utilité et de l'ornement.

Les deux auteurs, étant tous munis d'expériences en histoire naturelle[714], connaissent parfaitement la flore de l'époque. Tandis que pour Rousseau la nature en peint son état

---

[712] *Ibid.*

[713] Larrère, Catherine, « Du jardin de Julie au jardin de Virginie », in *Dix-Huitième siècle*, PUF, Paris, 2001. N°33. pp.497-506

[714] Rousseau lors de sa visite au château de Neuchâtel et Bernardin de Saint-Pierre au cours de ses voyages ; Drouin, Jean-Marc, « Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et l'histoire naturelle », in *Dix-Huitième siècle*, N°33, 2001, p. 507-516.

traditionnel européen, Bernardin, faisant preuve d'un savoir profond concernant même la nomenclature des plantes, invite son public à un voyage dans le monde des espèces exotiques. Rousseau, à son tour, se prononce contre les détails exotiques au niveau des jardins, comme il l'expose dans la description du jardin de Julie, L'Élysée.

> « Je ne vois dans ces terrains si vastes et si richement ornés que la vanité du propriétaire et de l'artiste, qui, toujours empressés d'étaler, l'un sa richesse et l'autre son talent, préparent, à grands frais, de l'ennui à quiconque voudra jouir de leur ouvrage. [715]»

Lors de la description de la nature et spécialement de celle des deux jardins[716], on peut remarquer l'omniprésence de l'eau en tant qu'élément naturel et artificiel. Tout d'abord la multitude de formes d'apparition qui suivent et encadrent l'histoire surprennent le lecteur. Les deux romanciers répertorient les formes naturelles de cet élément, allant de leur symbolique féminine aux apparitions masculines. La fraîcheur des eaux courantes et le calme des vastes étendues d'eau émerveillent, et les forces naturelles se changent en eaux immenses, ayant une étendue infinie, perturbées par la force des vagues et des ondes.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le jardin de Julie dans *la Nouvelle Héloïse* était déjà analysé suivant plusieurs pistes. De Jean Ehrard à Bernard Guyon, de nombreuses études supposent que L'Élysée est la projection de la féminité et du sexe de Julie, en donnant du poids aux mots de Rousseau qui parle de « pénétrer dans […] son jardin le plus secret... [717]». La dominance des eaux liées à des endroits clos, humides – favorisés par le romancier – semble soutenir cette idée. La richesse en eaux dynamiques, courantes de cette tranche de la nature, quant à elle, renvoie au champ symbolique masculin, qui présente des mentions fréquentes de l'image phallique des jets d'eaux. Le symbolisme de l'eau courante nourricière, jusqu'alors mise en parallèle avec la notion des eaux ruisselantes à travers le paysage du *locus amoenus* semble être enfin complété. A l'entrée du jardin, Saint-Preux évoque les composantes traditionnelles des deux *topoï*:

> « En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, *un gazouillement d'eau courante*, et le chant de mille oiseaux, portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes

---

[715] Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Garnier, Bordas, Paris, 1988. p.463.

[716] L'analyse de la nature dans les deux romans parcourt aussi une tradition dans la critique littéraire ; le jardin, comme symbole fondamental de la pensée philosophique de Rousseau, et qui apparait identiquement chez Bernardin, sert un point de départ pour plusieurs pistes d'analyse. Jean-Michel Racault affirme que le jardin de l'œuvre de Bernardin provient de celui de Rousseau, étant « manifestement tributaire pour certains éléments descriptifs de la *Nouvelle Héloïse* – et parfois jusqu'au quasi-plagiat, comme dans l'évocation du jardin de Virginie, directement dérivée de celle de l'Élysée de Clarens ».

[717] Blanc, André, « Le Jardin de Julie », *Dix-huitième Siècle*, PUF, Paris, 1982, n° 14, p. 361.

> sens ; mais en même temps je crus voir *le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature*, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce *désert*.[718] »

Le « gazouillement de l'eau courante » opposé au « désert » sauvage crée une ambiance oxymorique où la notion de l'eau compose la base de l'image poétique. Cette nature désertique évoquée est l'incarnation parfaite du *locus terribilis,* bien que Julie exposera plus tard ce qu'elle entend sous la notion du désert : « rien ne dément l'idée d'une île déserte qui m'est venue en entrant, et je n'aperçois aucun pas d'hommes[719] » L'évocation du symbole insulaire renforce le caractère isolé du jardin et explique le sentiment de refus qu'on ressent ici. La fraîcheur bienfaisante et la solitude de la nature sauvage expriment les états d'âme différents de la jeune fille, liés à cette promenade.

Quand Saint-Preux se rappelle l'état précédent, austère, de ce même « verger métamorphosé », la première chose qu'il formule est « qu'il n'y avait point d'eau. » Nous devons ainsi souligner que l'ambiance charnelle, qui les séduisait à travers tous leurs sens est fondamentalement liée à la présence de l'eau sur le site. Tout naturellement la caractéristique vitale de l'eau est sous-entendue dans cette remarque, elle anime le paysage, y invite le registre de l'énergie.

Ces eaux bouillonnantes s'infiltrent dans les fissures de la terre par une pulsation rythmique, qui sera saccagée par la paix apparente des surfaces d'eaux stagnantes :

> « Toutes ces petites routes étaient bordées et traversées d'une eau limpide et claire, tantôt circulant parmi l'herbe et les fleurs en filets presque imperceptibles, tantôt en plus grands ruisseaux courant sur un gravier pur et marqueté qui rendait l'eau plus brillante. On voyait des sources bouillonner et sortir de la terre, et quelquefois des canaux plus profonds dans lesquels l'eau calme et paisible réfléchissait à l'œil les objets. »

La source des eaux étant révélée, la mention de l'élément phallique du jet d'eau mêle le registre masculin à l'ambiance naturelle jusque-là dominée par la féminité. Les notions de sa pureté seront opposées aux constatations critiques sur l'eau artificielle. Ce dernier est critiqué par Rousseau à cause de sa fausseté, de l'imitation de la nature. Comme on est loin de la fierté des fontaines orientales, du symbolisme de la richesse...

> « Je comprends à présent tout le reste, dis-je à Julie ; mais ces eaux que je vois de toutes parts... — Elles viennent de là, reprit-elle en me montrant le côté où était la terrasse de son jardin. C'est ce même ruisseau qui fournit à grands frais dans le parterre un jet d'eau dont personne ne se soucie. […] Le jet d'eau joue pour les étrangers, le ruisseau coule ici pour nous. Il est vrai que j'y ai réuni l'eau de la fontaine publique, qui se rendait dans le lac par le grand chemin, qu'elle dégradait au préjudice des passants et à pure perte pour tout le monde. Elle faisait un coude au pied du verger

[718] Rousseau, *op.cit.,* p. 242.
[719] *Ibid.*

> entre deux rangs de saules ; je les ai renfermés dans mon enceinte, et j'y conduis la même eau par d'autres routes. »

A la différence de Rousseau, en parlant de plantes indigènes et européennes, Bernardin a voulu donner un cadre non-européen à son récit. Les différences majeures sont prédestinées déjà par dans le choix délibéré de l'entourage exotique, justifié ainsi par le romancier : « J'ai taché d'y peindre un sol et des végétaux différents de ceux de l'Europe. Nos poètes ont assez reposé leurs amants sur le bord des ruisseaux, dans les prairies et sous le feuillage des hêtres. J'en ai voulu asseoir sur le rivage de la mer au pied des rochers.[720] »

Le motif du « lieu plaisant » dans ces tableaux reste pourtant caractéristique. L'abondante richesse de la flore exotique est parsemée de ruisseaux et de toutes sortes d'eaux différentes, dont la caractéristique commune réside dans leur touche commune de vitalité.

Les souvenirs de la découverte de l'Île de France[721] lors de ses voyages, témoignent d'une pièce de terre caractérisée par cette même abondance en eaux de source :

> « L'intérieur de l'île est arrosé de plus de soixante ruisseaux, dont quelques-uns n'ont point d'eau dans la saison sèche, surtout depuis qu'on a abattu beaucoup de bois. L'intérieur de l'île est rempli d'étangs, et il pleut presque toute l'année, parce que les nuages s'arrêtent au sommet des montagnes et aux forêts dont elles sont couvertes. [722]»

Bernardin conserve cette apparence très « fluide » de la nature exotique dans le roman aussi. La présence extrémisée des eaux courantes, leur « abondance » suggère des symbolismes de la fertilité, de la richesse, de la prospérité arcadienne. Même l'appellation est très bavarde ; la description de Paul et Virginie, « tels dans le jardin d'Éden » ne laisse aucune doute de cette conception. Ce paradis terrestre se traduit ici par l'image de la nature non domestiquée, sauvage, contrastant ainsi avec celle du jardin de Julie.

C'est pourquoi le moment où la tempête dévaste le jardin nous paraît si tragique. Ce ravage furieux, qui est traduit par le comportement des eaux aussi, abolit pour toujours l'ambiance charmante de ce lieu idyllique et approche le tragique de la scène finale.

> « Des torrents écumeux se précipitaient le long des flancs de cette montagne : le fond de ce bassin était devenu une mer ; le plateau où sont assises les cabanes, une petite île ; et l'entrée de ce vallon, une écluse par où sortaient pêle-mêle avec les eaux mugissantes les terres, les arbres et les rochers. »

---

[720] Bernardin De Saint Pierre, Jacques-Henri de, *Paul et Virginie,* GF-Flammarion, Paris, 1966, p. 201.

[721] Il donne une analyse minutieuse de la faune et flore malgache exotique, l'énumération détaillée des espèces, partant des singes, à travers des poissons, vers, crabes, papillons, etc. Allant des mammifères aux crustacés, il exprime une jouissance sincère car presque chaque jour ils découvrent une espèce nouvelle.

[722] Bernardin De Saint-Pierre, *Voyage à l'Ile de France, op.cit.,* p.81.

L'énergie résidant dans la puissance naturelle s'éclate à travers la métamorphose des eaux courantes paisibles, idylliques. On voit naître des cieux des mers entières qui ravagent le jardin idéal et qui rappellent le dualisme profondément incarné dans le symbole aquatique.

Nous avons relevé plusieurs exemples du *topos* du « lieu de plaisance » dans les textes en prose du siècle du point de vue de la présence du symbole de l'eau. Nous avons analysé et comparé les occurrences de ce motif, qui s'est avéré d'être une eau courante paisible en majorité, dont le registre auditif est une composante essentielle, et qui associe des notions de fertilité. Qu'est-ce que les eaux ajoutent à la définition du *locus amoenus* dans ces œuvres? Elles animent le paysage splendide, et, agissant sur plusieurs sens du lecteur à la fois, déclenchent des visions paradisiaques de prospérité. Elles représentent l'incarnation de l'énergie vitale, qui, d'une manière imprévisible, peut changer d'aspect, et devenir une puissance ravageant.

B. LA NOTION DE FERTILITÉ

La peinture des eaux courantes orientales, dont la source littéraire principale se trouve incontestablement dans *les Mille et une nuits*, aura une tradition florissante dans l'univers des contes orientaux du XVIII^{e} siècle.

L'union de l'eau courante avec le paysage idyllique méritait le premier notre d'attention. Le motif de l'orient – qui est en soi-même un symbole idéal, arcadien – renvoie au sens traditionnel du paysage idyllique, épicé d'une touche orientale.

La notion de fertilité est un concept de base dans la symbolique de l'eau qui est encore plus valable pour les fleuves des paysages de l'Orient ; le Nil, le Tigre, l'Euphrate sont tous remplis de connotations spirituelles aussi. On rencontre un passage édifiant sur le fleuve Nil dans l'*Histoire racontée par le médecin juif* des *Mille et une nuits* qui présente ses traits fertiles et idylliques à la fois *;*

> « Si vous me parlez du Nil, y a-t-il un fleuve plus admirable? Quelle eau fut jamais plus légère et plus délicieuse ? […] Si vous regardez, ajouta mon père, du côté de l'île que forment les deux branches du Nil le plus grandes, quelle variété de verdure, quel émail que toutes sortes de fleurs, quelle quantité prodigieuse de villes, de bourgades, de canaux et de mille autres objets agréables ?[723] »

[723] *Mille et une nuits, Ibid.,* Tome I. p. 404

Dans ce passage cité, où le jeune homme, Mossoul est incontestablement séduit par la beauté de ces eaux, le médecin focalise sur ses traits esthétiques, mais la symbolique du Nil, un fleuve muni d'un apport spirituel très riche, dépasse les pistes d'interprétations primaires liées aux notions de sa fertilité.

Dans ses contes orientaux, Voltaire met en relief les fleuves spirituels, féconds ; le Gange, le Tigre, l'Euphrate, le Nil font tous partie de l'univers du conte voltairien. Ils renvoient à la notion de fertilité et à une connotation spirituelle qui remonte à l'Antiquité. La spiritualité, qui revient à propos du Gange aussi, utilisé par Voltaire pour la désignation des Gangarides, – du peuple qui vient auprès de « la rive orientale du Gange [724]» – dans la *Princesse de Babylone*, est l'un des éléments essentiels de cet univers lointain. L'évocation de ces fleuves sert pourtant en plus grande partie le dépaysement du lecteur et la peinture de l'ambiance orientale[725].

L'idée de la fertilité restera traditionnellement associée au symbole fluvial pendant tout le siècle. Un exemple préromantique du fleuve fertile se trouve chez Chateaubriand, dans *le Prologue* d'*Atala,* où la comparaison au Nil réintroduit le registre des fleuves de l'Antiquité à celui du Meschacebé. « C'est le Nil des déserts » – l'expression métaphorique habille le fleuve américain des traits orientaux et explique sa position essentielle dans le paysage naturel. Le passage descriptif énumère les valeurs traditionnelles associées au symbole du fleuve ; la fertilité, le dynamisme et le renouvellement. Les verbes « fertiliser », « arroser », « répandre [ses eaux] » témoignent aussi de son abondance.

C. *LA MOBILITÉ, LE DYNAMISME DES EAUX*

Nous avons déjà touché à la thématique de la mobilité des eaux, qui s'est imposée comme la force motrice, vitale dans la nature et à l'image topique du *locus amoenus*, essentiellement caractérisée par le murmure éternel des eaux courantes paisibles. Nous allons maintenant parcourir les champs d'interprétations complémentaires de ce motif aquatique, suivant une chronologie de ses occurrences, partant de l'univers du conte oriental de Montesquieu, pour arriver aux occurrences (pré)romantiques chateaubrianesques de la fin du siècle.

[724] *La Princesse de Babylone, op.cit.,* p.102.
[725] Kis, Zsuzsa, Eszter*, op.cit.* p.126.

Dans la *Lettre CXXXVI de Rica à Usbek* nous pouvons découvrir un enchaînement d'idées métaphoriques, nourrie par le symbolisme de l'eau. Montesquieu joue avec la substance aquatique, et présente ses idées philosophiques partant de l'idée de la transformation métaphorique de l'eau courante :

> « Voici les historiens de France, où l'on voit d'abord la puissance des rois se former, mourir deux fois, renaître de même, languir ensuite pendant plusieurs siècles; mais, prenant insensiblement des forces, accrue de toutes parts, monter à son dernier période: semblable à ces fleuves qui dans leur course perdent leurs eaux, ou se cachent sous terre; puis reparaissant de nouveau, grossis par les rivières qui s'y jettent, entraînent avec rapidité tout ce qui s'oppose à leur passage.[726] »

La base de la comparaison des fleuves avec les souverains se repose sur leur caractère puissant identique, capable de se renouveler, procurant des « munitions nécessaires » pour la victoire, telle qu'elle soit dans le contexte naturel ou guerrier. L'expression « entraînent tout ce qui s'opposent à leur passage » se rapporte au pouvoir effrayant des fleuves en période d'inondation, semblable à celui de la colère des souverains. Cet enchaînement d'idées sera continué dans *Arsace et Isménie*, où Montesquieu présente la Bactriane, traduite par l'image d'un fleuve.

> « Regarde le fleuve qui traverse notre contrée, la, où il est impétueux et rapide, après avoir tout renversé il se dissipe et se divise au point que les femmes le traversent à pied. Mais si tu le regardes dans des lieux où il est doux et tranquille, il grossit lentement ses eaux, il est respecté des nations, et il arrête les armées. [727]»

Montesquieu recourt à la même idée qu'il a déjà utilisée dans les *Lettres persanes*, à la complexité de l'eau courante. Il médite sur une question pseudo-scientifique, qui préoccupait Buffon aussi ; comment est-ce que d'un si petit fleuve, peut naître un si grand volume d'eau ?

Plus tard, vers le midi du siècle, on va remarquer que l'eau courante sera appréciée pour ses traits bien différents, le symbolisme de sa puissance sera enrichi de ses caractéristiques esthétiques également. Par le goût naissant pour les balades pédestres à but méditatif, la découverte de ces détails aquatiques du paysage ne va pas se tarder.

Le nom de Jean-Jacques Rousseau est inséparable des randonnées idylliques dans la nature et il s'arrête fréquemment lors ses promenades pour contempler un ruisseau, une cascade en chemin faisant. L'interprétation du symbole de l'eau courante dans l'univers rousseauiste a été magnifiquement préparée par Marcel Raymond[728] et soucieusement

---

[726] Montesquieu, *Ibid.,* p. 295

[727] Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, *Le Temple de Gnide, suivi [de Céphise et l'Amour et] d'Arsace et Isménie,* nouvelle édition, avec figures d'Eisen et de Le Barbier, gravées par Le Mire. Préface par O. Uzanne. 1881. p.159.

[728] Raymond, Marcel, *Jean-Jacques Rousseau, La quête de soi et la rêverie,* Corti, 1962. surtout le quatrième chapitre s'occupe du motif aquatique dans la vie de Rousseau.

référencée par Laurent Lavoie[729]. « C'est sa vie qu'il regarde ainsi passer de ses fenêtres[730] » commente ce dernier l'attitude contemplatif de Rousseau en rapport avec les eaux courantes, mais en dehors d'être un simple inspirateur de souvenirs, ces eaux impliquent un symbolisme complexe chez le romancier. C'est surtout lors de ses promenades fréquentes qu'il se montre le plus captivé par le mouvement perpétuel de l'eau naturelle, les attraits de ce dynamisme lui rappellent son enfance et accompagnent pendant toute sa vie[731]. Ses souvenirs de son séjour aux Charmettes avec Mme de Warens, – une période courte de bonheur sublime – sont également reliées par la présence d'un ruisseau, qui coule auprès de la maison près du jardin et qu'il identifie finalement à la femme elle-même.

Pour avoir une image plus précise de leur position dans l'univers rousseauiste, nous avons d'abord relevé les expressions fréquentes en rapport avec l'eau dans les *Rêveries du promeneur solitaire* et dans les *Confessions*[732]. Le but de cette démarche était l'analyse de la typologie des eaux qui apparaissent dans ces récits.

Tandis que Rousseau, malgré sa myopie, était captivé par la vue des eaux, les eaux courantes le séduisent principalement par un autre trait parmi leurs caractéristiques. Dans les *Rêveries* les eaux en mouvement, les RUISSEAUX(4) et les RIVIERES(2) sont profondément caractérisées par leurs traits acoustiques, leur MURMURE se fait très souvent entendre. Cette *parole de l'eau*, que définit Bachelard[733], fait allusion à la personnification, à la mise en avant des traits humains dans le contexte des eaux. Dans les *Confessions,* le nombre des occurrences des eaux courantes, telles que le RUISSEAU[734](9), la RIVIERE(1), la CASCADE(3), et le TORRENT (1) montrent bien que cette eau mobile, – qui est la troisième selon la fréquence des motifs aquatiques utilisés dans le récit –, préoccupe beaucoup Rousseau. Ici, la rivière se définit par des verbes qui se rapportent à sa sonorité et à son mouvement dynamique, ainsi elle COURT, BOUILLONNE et MUGIT. Dans le cas du cascade, l'eau qui se détache et tombe librement, naturellement, mérite l'attention dévouée de l'auteur, qui exprime sa déception lors

[729] Lavoie Laurent, Jean-Jacques *Rousseau et l'eau*, thèse du 3e cycle, Aix-en Provence, 1970. Les travaux de ces deux scientifiques font partie des rares ouvrages qui s'occupent du motif aquatique dans l'œuvre de Rousseau, pour être précis, même le choix de leur sujet est unique dans la littérature analytique dix-huitiémiste. Nous allons recourir à leurs idées durant notre travail en essayant de positionner « l'eau rousseauiste » dans le système des eaux du siècle qu'on est en train d'élaborer.

[730] *Ibid.,* p. 21.

[731] Laurent Lavoie a suivi dans sa thèse la course des eaux dans la vie de Rousseau, il a énuméré les ruisseaux qui serpentaient dans la jeunesse, dans la maturité de l'écrivain et enfin, qui étaient identifiés au crépuscule.

[732] Les tableaux analytiques N°12 et N°13 sont retrouvables dans de l'annexe.

[733] « L'eau est la maitresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. » Bachelard, *Ibid.,* p.209.

[734] Nous avons découvert dans le récit autobiographique rousseauiste d'autres liquides qui ont l'habitude de RUISSELER, le sang qui COULAIT sur la tête de Rousseau enfant, dans l'une de ses histoires de l'enfance des Confessions.

de la découverte que sur son île, où il a mené une existence idyllique sur le lac de Bienne, « il n'y avait [...] ni rivière, ni ruisseau [735]»

La critique analytique tient que son roman emblématique est l'empreinte de sa propre personnalité, ainsi la trace des eaux dans le roman dispose d'un intérêt double. Dans la *Nouvelle Héloïse*, les eaux courantes, la RIVIÈRE, le RUISSEAU, le CASCADE expriment le même dynamisme qu'il décrira plus tard dans ses propres mémoires. Elles apparaissent en mouvement perpétuel dans le récit, ce que suggère l'usage des verbes d'action dans les mentions **:** COULER, PASSER, FOURNIR[736], CIRCULER, BOUILLONNER, COURIR. Dans le roman, sans doute dominé par le motif lacustre du Léman, les passages où l'eau courante bénéficie d'un rôle primordiale sont liés à la description de l'Élysée de Julie et sont utilisées dans des comparaisons métaphoriques imagées telles que ; « l'humanité coule comme une eau pure et salutaire[737]» et aussi « et que nos âmes, épuisées d'amour et de peines, se fondent et coulent comme l'eau.[738] » Le terme TORRENT, bien que Rousseau ne s'y attache pas autant, sera utilisé par Saint-Preux, qui dévoile que « des torrents de plaisir avaient inondé [son] cœur » quand il revoit les paysages alpestres de sa patrie après de longues années d'absence.

Bien qu'elles soient moins littéraires, on aurait tort de passer à côté les descriptions animées par la précision scientifique de Buffon dans la thématique des eaux courantes. On retrouve tout un foisonnement d'articles interprétant la notion de l'eau dans le tome des *Preuves de la théorie de la terre*. Parmi ces textes scientifiques – dont l'aspect stylistique est caractérisé par un souci littéraire[739] – l'article X. contient un chapitre intitulé « Fleuves », qui présente les savoirs nécessaires sur leur mobilité également. Buffon les caractérise par leur rapidité, par la direction dans laquelle ils coulent – Nord-Sud en général, sauf le Nil, dans le sens inverse – et il présente, comme d'habitude, une analyse très détaillée des caractéristiques pratiques, nécessaires à la navigation, aux expéditions fluviales :

> « le poids de l'eau contribue donc beaucoup à la vîtesse de l'eau, et c'est pour cette raison que la plus grande vîtesse du courant n'est ni à la surface de l'eau, ni au fond, mais à peu près dans le milieu de la hauteur de l'eau, parce qu'elle est produite par l'action du poids de l'eau qui est à la surface, et par la réaction du fond. [740]»

[735] Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire, op. cit.* p. 101.
[736] A propos des jets d'eaux.
[737] Rousseau, *la Nouvelle Héloïse, Lettre XXVII,* p. 246.
[738] *Ibid., Lettre XXVI de Julie*, p.57.
[739] Bien qu'il était critiqué pour être trop "ampoulé", comme le disait Voltaire
[740] Buffon, *Histoire naturelle, op.cit., Preuves de la théorie de la terre. Article X. Des Fleuves*., p. 347

Éventuellement il fait preuve d'une connaissance exceptionnelle[741] dans le domaine de la géographie et de la cartographie aussi lorsqu'il énumère tous les grands fleuves des quatre continents connus à l'époque, et en fait une liste selon leur vitesse : « Les fleuves les plus rapides de tous, sont le Tigre, l'Indus, le Danube, l'Yrtis en Sibérie, le Malmistra en Cilicie, etc. [742]» La rapidité et la mobilité donc sont des caractéristiques scientifiques, du point de vue de la valorisation des eaux courantes.

Les œuvres qui proviennent du quatrième quart du siècle, privilégient surtout le côté dynamique des eaux courantes, qui sont dans leur interprétation porteuses de l'énergie naturelle. Les images où la puissance de la course des eaux se met en avant seront de plus en plus répandues et complètent bien les scènes sereines et idylliques qui s'attachent pourtant moins fréquemment aux eaux ruisselantes dans ces romans.

Dans les *Incas*, Marmontel décrit une scène d'orage où les eaux violentes et la force de l'eau effroyable détournent même les hommes les plus braves :

> « Aux secousses que la montagne reçoit du tonnerre et des vents, elle s'ébranle, elle s'entrouvre et de ses flancs, avec un bruit horrible, tombent de rapides torrents. [...] L'un des guides d'Alonzo, avait, dans sa frayeur, gagné la cime d'une roche. Un torrent, qui se précipite en bondissant, la déracine et l'entraîne, et le sauvage, qui l'embrasse, roule avec elle dans les flots. […] Cependant Molina s'épuisait à lutter contre la violence des eaux ; il gravissait dans les ténèbres, saisissant tour-à-tour les branches, les racines des bois qu'il rencontrait, sans songer à ses guides, sans autre sentiment que le soin de sa propre vie : car il est des moments d'effroi, où toute compassion cesse, où l'homme, absorbé en lui-même, n'est plus sensible que pour lui.[743] »

C'est à travers ce symbole théophanique que Marmontel approche la relation de l'homme avec la nature, étant d'un équilibre délicat. Pour décrire la puissance des eaux, il utilise le mot « violence », justifié par la lutte des personnages pour leur vie, contre l'eau. L'effet agressif de la substance aquatique est accentué à travers son « bruit horrible ».

En s'appuyant sur les relevées statistiques des mentions aquatiques dans le récit[744] de Bougainville, on voit clairement qu'à part la mer infinie, compagne constante du voyage de l'auteur, les eaux courantes de typologie multiple, liées à la découverte des paysages exotiques y font fréquemment apparition. Elles sont aussi fréquemment mentionnées dans le récit que la mer elle-même – sur laquelle Bougainville avait passé de longues mois quand-même. On

[741] Comme c'est différent de la définition improvisée des « Rivières » que donne l'abbé Pluche dans son ouvrage de référence à l'époque ! : « Ce n'est d'abord qu'un filet d'eau qui découle de quelque colline sur un filet de sable ou de glaise. […] Elle se détourne et se dégage en murmurant : elle s'échappe enfin, se précipite et gagne la plaine, et emplit les lieux bas ou elle tombe. » Abbé Pluche, *Spectacle de la Nature*, chez Vve Estienne, Paris, 1732–1750 Tome 3, p. 42.
[742] *Ibid.*, p. 357
[743] Marmontel, *Ibid.*, Chapitre XX, p. 212.
[744] Consulter le Tableau N° 9. dans l'annexe

remarque aussi la ressemblance symbolique de la forme de l'eau courante à une lame, à base de leur brillance identique, qui implique aussi la séparation définitive de ses rives. A propos de la rivière l'expression de « couper la terre » en deux est évoquée plusieurs fois.

Dans le passage de la traversée de la rivière à Buenos Aires, on est témoin du fait que la vue du fleuve, tout comme chez Rousseau, lui rappelle des souvenirs de la patrie, et il compare tout de suite la rivière cette ville lointaine à celle de la Seine :

> « Je n'oublierai de ma vie la façon dont nous passâmes la rivière de Sainte-Lucie, rivière fort profonde, très rapide et beaucoup plus large que n'est la Seine vis-à-vis des Invalides. On vous fait entrer dans un canot étroit et long, et dont un des bords est de moitié plus haut que l'autre; on force ensuite deux chevaux d'entrer dans l'eau, l'un à tribord, l'autre à bâbord du canot, et le maître du bac tout nu, précaution fort sage assurément, mais peu propre à rassurer ceux qui ne savent pas nager, soutient de son mieux au-dessus de la rivière la tête des deux chevaux, dont la besogne alors est de vous passer à la nage de l'autre côté, s'ils en ont la force.[745] »

Les épithètes « fort profonde », « très rapide » et « beaucoup plus large » se rapportent à l'apparence physique de base du fleuve et restent attachées, tout comme le passage entier, au champ lexical pratique de l'agriculture.

Chateaubriand se montre de même profondément intéressé par la puissance des eaux courantes. Les symboles de l'eau sont bien multiples dans toute son œuvre, pourtant au début de sa carrière romanesque il s'occupe principalement de deux motifs aquatiques. En dehors de la mer, ce sont les fleuves qui méritent son attention. D'après ce que l'on peut apercevoir dans les tableaux récapitulatifs sur les occurrences aquatiques dans les deux romans nourris par l'expérience américaine[746], nous constatons que les mentions fluviales dépassent considérablement en nombre celles qui pourraient s'associer à la mer.

Le sujet du fleuve est un symbole élémentaire dans *Atala*. On est témoin de la division de ces eaux en deux, nombre symbolique en contexte fluvial chez Chateaubriand, que l'on retrouve dans la description du Meschacebé du *Prologue* aussi. La dualité du symbole aquatique rappelle à la fois sa puissance séparatrice et son rôle de *ligamen* lors de la description des rives du fleuve, qui sont de même fondamentalement différentes. Dans le tableau éblouissant de la cataracte Niagara, le romancier élabore en détail la métamorphose du fleuve jusque-là calme et paisible, qui change d'apparence et, selon l'expression précise de l'auteur deviendra « moins un fleuve qu'une mer[747] ». En réalité, comme il est précisé au début, la cataracte se compose de deux branches de fleuves, et elle garde les qualités de celles-ci et

[745] Bougainville, *Ibid., Chapitre II*
[746] Tableaux N° 10 et 11 dans l'annexe
[747] Chateaubriand, *Atala, op.cit.,* p. 107.

sera décrite par des expressions jusque-là utilisées dans le contexte fluvial ; nous pensons à la mention de ses « bords » et au fait qu'il « se divise en deux ».

Le changement de forme du fleuve est également symbolique ; d'une eau courante caractérisée par ses rives stables, cette eau, par l'abolition de ces limites géographiques, se libère et prendra les caractéristiques infinies de la mer. Dans l'inventaire chateaubrianesque, – conformément à la classification traditionnelle – la mer est un élément plus puissant que l'eau courante. Cependant la rivière Niagara très dynamique est caractérisée par sa mobilité et par sa force qui creuse une l'île entre les deux branches de fleuves ; le verbe employé, CREUSER témoigne déjà de cette puissance monumentale. L'univers effrayant, sublime sera également évoqué par la mention des noms « déluge » et « abîme » dans le texte.

La description pittoresque multicolore aide à visualiser la cataracte, et cette vision sera complétée par son bruit terrible qui se fait entendre dans les passages. Chateaubriand s'use des outils techniques quasi picturales définis par lui-même dans la *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages*[748], dans laquelle il transmet fidèlement le sentiment que le narrateur ressent à la vue de cette masse d'eau incroyable. Au lieu d'en avoir peur, il est ému d'une telle incarnation du pouvoir divin.

D. LA RIVIÈRE SOUTERRAINE

L'interprétation philosophique traditionnelle du fleuve différencie un *fleuve d'en haut*, celui des grâces, et le fleuve des Enfers, *celui d'en bas*. Dans la mythologie gréco-latine, ce nombre était multiple, il y en avait plusieurs, associés tous à des notions de souffrance, comme le *Styx*, celui des douleurs, ou *le Léthé*, celui de l'oubli[749]. Le symbole de la rivière souterraine apparaît dans deux mentions dans le corpus analysé.

La LXXXVI^e^ nuit du *Sixième voyage de Sindbad le Marin* décrit un moment lié au contexte fluvial qui nous est intéressant à cause de sa relation avec une scène d'un conte du XVIII^e^ siècle ;

> « Mais Dieu eut encore pitié de moi, et m'inspira la pensée d'aller jusqu'à la rivière qui se perdait sous la voûte de la grotte. Là, après avoir examiné la rivière avec beaucoup d'attention, je dis en moi-même « Cette rivière qui se cache ainsi sous la terre en doit sortir par quelque endroit ; en

[748] Lettre sur l'art du dessin dans les paysages, A Monsieur ***, Londres, 1795, dans *Œuvres complètes de Chateaubriand: augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur,* Tome 11. P-H Krabbe, Paris, 1854. p.178.
[749] *Dictionnaire des symboles, op.cit.,* p. 450.

> construisant un radeau et m'abandonnant dessus au courant de l'eau, j'arriverai a une terre habitée [750]»

Nous croyons y reconnaître les mots de Pangloss qui précèdent la retrouvaille de l'Eldorado dans *Candide* :

> « Leurs chevaux moururent de fatigue ; leurs provisions furent consommées ; ils se nourrirent un mois entier de fruits sauvages, et se trouvèrent enfin auprès d'une petite rivière bordée de cocotiers, qui soutinrent leur vie et leurs espérances. [...] (Cacambo) « J'aperçois un canot vide sur le rivage ; emplissons-le de cocos, jetons-nous dans cette petite barque, laissons-nous aller au courant ; une rivière mène toujours à quelque endroit habité. [751] »

La rivière souterraine mentionnée, dont la symbolique trouve ses sources dans la mythologie, renvoie à l'allégorie du fleuve de Styx. Tout étant en contradiction avec son sens original, pendant que la rivière du conte philosophique soit munie d'une connotation positive, il rappelle le fleuve de l'Au-delà, surtout quand la scène sera complétée par l'apparition des barques. Nous remarquons que Voltaire utilise le mot « barque » pour désigner les canots du fleuve, qui n'est peut-être pas un hasard. Le motif du voyage mortel et la barque apparaissant dans cette scène renforcent les pistes d'association liées à la figure de Charon.

La rivière souterraine qui mène au bonheur est une image oxymorique à remarquer, car cette eau lugubre, masculine, sera mêlée avec le contexte optimiste du contexte paradisiaque d'Eldorado, une ville plein d'espoir. « Si le paradis ne se situe pas aux origines, où le trouverons-nous ? La réponse de Voltaire est claire : dans l'avenir. C'est l'Eldorado. […] La rivière souterraine qui l'y conduit fait voyager dans le temps. [752]» – précise Claude Rommeru le rôle de la rivière dans le conte.

Ce voyage n'est pas sans dangers, l'aspect périlleux est évoqué à travers la description de la rivière dans le même extrait ;

> « Ils voguèrent quelques lieues entre des bords tantôt fleuris, tantôt arides, tantôt unis, tantôt escarpés. La rivière s'élargissait toujours ; enfin elle se perdait sous une voûte de rochers épouvantables qui s'élevaient jusqu'au ciel. Les deux voyageurs eurent la hardiesse de s'abandonner aux flots sous cette voûte. Le fleuve, resserré en cet endroit, les porta avec une rapidité et un bruit horrible. Au bout de vingt-quatre heures ils revirent le jour ; mais leur canot se fracassa contre les écueils ; il fallut se traîner de rocher en rocher pendant une lieue entière ; enfin ils découvrirent un horizon immense, bordé de montagnes inaccessibles[753] »

« Rapidité et bruit horrible » des eaux caractérisent la transgression des univers, ces effets aggravent la situation effrayante.

---

[750] *Mille et une nuits, op.cit.,* Tome I, p. 276.
[751] *Candide, Ibid., Chapitre XVII,* p.66 Arrivée de Candide et de son valet au pays d'Eldorado, et ce qu'ils virent
[752] Rommeru, Claude, *De la Nature ä l'Histoire, 1685-1794,* Collection Pierre Bordas, 1985. p. 385
[753] *Candide, Ibid.*

L'image de la rivière dans la philosophie utopique de Voltaire apparaît comme une corde scintillante, entrelaçant les deux univers spatio-temporels ; le présent tourmenté et l'avenir paradisiaque. Dans une approche psychanalytique, l'eau peut renvoyer directement à l'image de la mort[754], donc cette fois nous pouvons interpréter cette rivière comme une voie aquatique mortelle qui offre un passage vers l'avenir chaleureux, positif et idéal. Son aspect souterrain et l'association mythologique citée en haut renforcent ce champ d'idées. Cette hypothèse trouve encore plus de justification si on y ajoute l'interprétation de Bachelard sur l'eau courante et le voyage ; « L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage.[755] » Ainsi l'Eldorado voltairienne pourra être traité sous un angle fondamentalement différent, étant probablement une incarnation possible de l'Enfer.

E. LA RIVIÈRE SÉPARATRICE

Le *Prologue* d'*Atala* est un extrait particulièrement intéressant du point de vue de la symbolique du fleuve. Nous avons déjà mentionné ce passage du roman à cause du dynamisme de ses eaux courantes, mais comme il offre encore davantage de pistes d'interprétation, nous allons recourir à son analyse d'un point de vue différent. On y remarque justement que Chateaubriand approche fréquemment l'eau courante à travers ses rives. Le symbole du bord, du rivage, c'est-à-dire une pièce de terre stable, immobile compétant la fluidité précaire des eaux réapparaît systématiquement au cours du récit. Dans cet exemple emblématique , un panorama naturel du paysage s'offre à la découverte, et sera une source du dualisme fluvial ;

> « Quatre grands FLEUVES, ayant leurs SOURCES dans les mêmes montagnes, divisaient ces régions immenses : le FLEUVE Saint-Laurent, qui se perd à l'est dans le golfe de son nom ; la RIVIERE de l'Ouest, qui porte ses EAUX à des MERS inconnues ; le FLEUVE Bourbon, qui se précipite du midi au nord dans la baie d'Hudson, et le Meschacebé qui tombe du nord au midi dans le golfe du Mexique. Ce dernier FLEUVE, dans un cours de plus de mille lieues, ARROSE une délicieuse contrée, que les habitants des États-Unis appellent le *nouvel Éden,* et à laquelle les Français ont laissé le doux nom de *Louisiane*. Mille autres FLEUVES, tributaires du Meschacebé, le Missouri, l'Illinois, l'Akanza, l'Ohio, le Wabache, le Tenase, l'engraissent de leur limon et la FERTILISENT de leurs EAUX. Quand tous ces FLEUVES SE SONT GONFLES des déluges de l'hiver, quand les tempêtes ont abattu des pans entiers de forêts, les arbres déracinés s'assemblent sur les SOURCES. Bientôt la vase les cimente, les lianes les enchaînent, et des plantes, y prenant racine de toutes parts, achèvent de consolider ces débris. Charriés par les VAGUES ECUMANTES, ils descendent au Meschacebé : le FLEUVE S'EN EMPARE, LES POUSSE au golfe Mexicain, les échoue sur des bancs de sable, et ACCROIT AINSI LE NOMBRE DE SES EMBOUCHURES[756].

[754] Bachelard, *L'eau et les rêves, Ibid.,* p. 95.
[755] *Ibid.,* p. 90.
[756] On sait que dans l'interprétation symbolique, le fleuve qui a le plus d'embouchures est plus fertile, et encore on trouve mention chez Buffon sur les caractéristiques des courbes fluviales.

> Par intervalles, il ELEVE SA VOIX en passant sur les monts, et REPAND SES EAUX débordées autour des colonnades des forêts et des pyramides des tombeaux indiens ; C'EST LE NIL DES DESERTS**.** […] Les DEUX RIVES du Meschacebé présentent le tableau le plus extraordinaire. […] la GRANDEUR DE SES ONDES et la SAUVAGE ABONDANCE DE SES RIVES […] Telle est la scène sur le BORD occidental ; mais elle change sur le BORD opposé, et forme avec la première un admirable contraste. Suspendus sur le cours DES EAUX, groupés sur les rochers et sur les montagnes, dispersés dans les vallées, des arbres de toutes les formes, de toutes les couleurs, de tous les parfums, se mêlent, croissent ensemble, montent dans les airs à des hauteurs qui fatiguent les regards. (abondance en fleurs) […] Si tout est SILENCE ET REPOS dans les savanes de l'autre côté du FLEUVE, tout ici, au contraire, EST MOUVEMENT ET MURMURE : des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits ; DES BRUISSEMENTS D'ONDES, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie. [757]»

Le motif du fleuve apparaît cette fois dans un rôle séparateur, créant ainsi un monde dualiste où règnent d'une part le « silence et repos », et de l'autre côté « mouvement et murmure ». Le fleuve Meschacebé, – son nom américain, Mississippi, sonne aujourd'hui plus familièrement – unit et sépare à la fois ces deux univers, qui se mettent rapidement au centre de la description. Baudoin utilise un terme psychologique à diagnostiquer ce phénomène comme « la bipolarité des rives de Meschacebé[758] ». Dans la longue description sur le caractère contradictoire des rives, l'écrivain veut émerveiller le lecteur par la peinture de l'éblouissante richesse et de la diversité des paysages du Nouveau Monde. Cependant nous pouvons remarquer que tout le passage se concentre plutôt sur les contrariétés des rives du fleuve, et l'élément principal du paysage, qui divise les deux pièces de terre reste proportionnellement moins élaboré.

En même temps le fleuve et surtout la peinture de son cours invoque des symbolismes du changement, qui sera complété par Chateaubriand lui-même ; par l'addition de l'axe temporelle, l'idée du temps qui s'écoule. Comme le formule Baudouin ; « Elle permet à l'œil de suivre une ligne verticale qui organise la description comme une chute porteuse de renouveau avec la perspective d'une confluence. [759]»

F. LE FLEUVE SACRÉ

La symbolique sacrée du fleuve remonte à l'association cosmique, dont bénéficie le fleuve Jourdain également, il est la substance aquatique par excellence « d'où tout vient et où tout retourne [760]».

---

[757] Chateaubriand, *Atala,* dans *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand, Tome I2 : Atala, René, Le dernier abencerage, Poésies*, Lefevre – Ladvocat, Paris, 1831. p.4

[758] Baudoin, Sébastien, *La Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, (thèse), 2009. p.93.

[759] *Ibid.,* p. 61

[760] *Dictionnaire des symboles, op.cit.*

Dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem,* Chateaubriand décrit ainsi le Jourdain : « je vis un fleuve jaune, que j'avais à peine à distinguer de l'arène de ses deux rives ». On pourrait penser que c'est en contradiction majeure avec celles des fleuves vues en Amérique. Chateaubriand justifie nos préconceptions et continue ainsi :

> « J'avais vu les grands fleuves de l'Amérique, avec ce plaisir qu'inspirent la solitude et la nature ; j'avais visité le Tibre avec empressement, et recherché avec le même intérêt l'Eurotas et le Céphise; mais je ne puis dire ce que j'éprouvai à la vue du Jourdain.[761] »

C'est une rencontre avec la spiritualité, où le fleuve Jourdain n'est plus associé à la fraîcheur exotique, à la nouveauté de son entourage, ni à la force de ses eaux, mais à un appel à l'autoréflexion, qui sera une attitude symptomatique du romancier. Les visions édéniques contrastent avec ce tableau austère :

> « Non seulement ce fleuve me rappelait une antiquité fameuse et un des plus beaux noms que jamais la plus belle poésie ait confiés à la mémoire des hommes, mais ses rives m'offraient encore le théâtre des miracles de ma religion. [762]»

La vue du fleuve sacré commence à développer en lui des visions bibliques de l'Ancien Testament et déclenche des actions sentimentales, il prend « une bouteille de son eau et de roseaux de sa rive [763]» pour les utiliser comme des amulettes évoquant les souvenirs du fleuve.

4. L'EAU STAGNANTE

L'immobilité apparente des eaux stagnantes ou « dormantes » – pour utiliser la terminologie bachelardienne – cache un symbolisme bien riche. Ainsi que la seconde moitié du siècle se précipite, l'image du lac commence à se manifester de plus en plus systématiquement dans la prose. L'expansion des sentiments romantiques, favorisant les états d'âmes contemplatifs qui coïncident parfaitement avec l'envie des balades pédestres, des promenades, font approcher l'homme du XVIII[e] siècle aux paysages lacustres. La sérénité que transmet la surface majestueuse du lac sera mêlée à son effet miroir, et invite à des méditations imagées qui conduisent loin, aux paysages de rêve. On assiste à l'entrée des lacs savoyards et du paysage lacustre suisse sur la carte culturelle française, due en grande partie au succès de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. L'effet splendide de ces paysages sera encore plus facilement

[761] Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem, op.cit.,* p. 166.
[762] Chateaubriand, *L'itinéraire de Paris à Jérusalem, dans Chateaubriand, Œuvres romanesques et voyages* (Éd. Maurice Regard) Gallimard, Paris, 1969. p. 1007.
[763] *Ibid.,* p. 1009.

admirable par le gravissement des montagnes qui les entourent, ainsi le panorama montagnard dévoile les beautés jusque-là cachées de la vue d'un lac d'en haut. Suite à l'effet de tels changements concernant son approche naturelle, on n'est même pas surpris que le motif du lac s'avancera parmi les sujets poétiques et romanesques les plus populaires du siècle à venir.

Buffon, qui, par son *Histoire naturelle,* compose un témoignage scientifique de son époque, n'oublie pas de consacrer quelques lignes aux lacs dans l'article XI sur *Des Mers et des Lacs*, parmi lesquels ils s'intéresse aux grands lacs, tels le Léman, ou le lac Balaton ;

> « Mais les lacs les plus ordinaires et les plus communément grands, sont ceux qui, après avoir reçu un autre fleuve, ou plusieurs petites rivières, donnent naissance à d'autres grands fleuves ; comme le nombre de ces lacs est fort grand, je ne parlerai que des plus considérables, ou de ceux qui auront quelque singularité. En commençant par l'Europe, nous avons en Suisse le lac de Genève, celui de Constance, etc. en Hongrie celui de Balaton, [764]»

Il interprète le motif du lac d'une façon géographique, comme un récipient, un lieu creux où les eaux provenant de différentes sources sont réunies.

LE SYMBOLE LACUSTRE DE ROUSSEAU

Rousseau, comme nous l'avions déjà mentionné, dans ses ouvrages autobiographiques laisse un témoignage incontestable de l'importance du concept de l'eau dans sa vie personnelle[765]. Il y est également possible de distinguer des scènes qui témoignent avant tout de l'influence profonde du motif aquatique dans sa vie privée. *Le Cinquième Promenade* des *Rêveries*, où Rousseau décrit son séjour et ses promenades sur l'île de Saint-Pierre, au milieu du lac de Bienne, en est un extrait emblématique. Dans les *Confessions,* l'histoire de son enfance racontée dans *le Livre Premier* est mémorable pour l'aventure de l'*aqueduc.* Les descriptions de ses randonnées pédestres aux alentours de Genève et de Chambéry où il passe souvent par des ruisseaux, des rivières, des cascades, des torrents sont de même très importantes et enfin son séjour sur l'île Saint-Pierre s'y manifeste par un récit plus développé que celui des *Rêveries.* Ce court période de sa vie, pendant laquelle il a entièrement réussi de

[764]Buffon, *op.cit.,* p. 422

[765] Ce sujet revient dans les rares ouvrages consacrés à l'étude du motif de l'eau dans l'œuvre rousseauiste, tels que les thèses de Laurent Lavoie et de Lunpa Zhongying ou l'article de Jacques Delzongle. Ils en présentent des analyses détaillées et en même temps des approches différentes de la nôtre. Les deux derniers privilégient surtout le motif de l'ile et son interprétation symbolique dans l'autobiographie de Rousseau, tandis que dans ce chapitre, nous nous sommes concentrées sur le motif de l'eau lui-même et sur son rapport avec les auteurs. Cf. Lavoie, Laurent, *Rousseau et l'eau,* thèse du 3e cycle, Université d'Aix, 1970. et Delzongle, Jacques, « L'eau et l'être chez Rousseau », *dans L'eau, Mythes et réalités, Actes du colloque organisé à Dijon, du 18 au 21 novembre 1992, (dir. Maryvonne Perrot),* Editions Universitaires de Dijon, 1994. et aussi Zhongying, Lunpa*, L'eau et la montagne dans les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau et les pensées taoïstes*, thèse, Université de Wuhan, 2010.

vivre une vie idéale, complétée par la présence constante de « son » élément, lui accordaient un état d'existence paradisiaque, qui a été déjà sujet de plusieurs travaux brillants, pour ne citer avant tout que celui de Marcel Raymond, devenu la base de l'analytique rousseauiste. Dans la nôtre, nous n'avons qu'une tentative à côté celle d'une brève révision inévitable, celle d'étudier la position du motif de l'eau dans l'œuvre autobiographique, basée cette fois sur les *Confessions* et sur les *Rêveries du promeneur solitaire*.

Chez lui, la vue du lac présente un « extase bienfaisante[766] » qu'il utilise comme point de départ pour ses œuvres et pour ses rêveries. Parmi les lacs qu'il fréquentait de sa vie, deux bénéficiaient d'un effet marquant sur sa carrière et sa vie personnelle; le lac de Genève[767] et le lac de Bienne[768].

Bien qu'il garde des souvenirs d'enfance chaleureux de sa ville natale, il nous semble qu'il lui fallait d'abord quitter Genève pour accorder ensuite un rôle emblématique au symbole du lac Léman dans *La Nouvelle Héloïse*. Les souvenirs douloureux qu'il garde du « lac de Genève et de ses admirables côtes [769]», mêlés à ses expériences de voyages en bateau sur sa surface seront tous transposés dans le roman. La description du lac y était élaborée d'une manière si impressionnante, que le roman a transformé ses entourages – surtout la Meillerie – en un lieu de pèlerinage pour bien de décennies suivantes[770]. Rousseau est émerveillé par la vue de cette étendue lacustre et ainsi ce n'est pas un hasard que chez Saint-Preux, le lac s'associe également au bonheur ; il est l'incarnation directe de sa Julie, le lac lui vient même à l'esprit sur l'océan[771]. La mer et le lac s'opposent et se complètent dans l'inventaire de l'écrivain – aussi – et Rousseau développe cette complexité dans le roman, où l'opposition de la mer – principalement négative à cause des malheurs vécus – et du lac – source du bonheur – sera une dualité insoluble pour Saint-Preux.

Bien plus tard, dans un période tourmentée de sa vie, les entourages du lac de Bienne lui offraient de refuge après la lapidation de Môtiers[772], il y vécut une période heureuse et paisible de sa vie. La beauté du lac le captive de la même manière que le Léman, et les deux

[766] Lavoie, Laurent, *op.cit.,* p. 1

[767] C'est intéressant qu'il n'utilise pas le terme « Léman » pour désigner le lac de Genève, qui, pourtant était appelé ainsi par les habitants de ses entourages. Selon d'autres sources, le nom du lac dépendait parfois de la ville où on était séjourné; on peut trouver des mentions de « lac de Lausanne » par exemple.

[768] Il est à remarquer que le lac d'Annecy, où il a rencontré Mme Warens et le lac du Bourget, lieu de leurs promenades fréquents, s'absentent de ses récits autobiographiques.

[769] Rousseau, *Les Confessions, Ibid.,* Partie I., Livre IV.

[770] Il faut quand même ajouter que cette popularité du lac trouve ses sources aussi dans les émotions qui lui sont accordées par les personnages charmantes du roman.

[771] Lavoie, *op.cit.,* p. 130.

[772] Voir le Livre XII des *Confessions*

petites îles qui se trouvent sur sa surface, l'enthousiasment profondément. Pendant son séjour sur l'île Saint-Pierre, il prend l'habitude d'embarquer tous les jours, et utilise ce bateau comme lieu idéal de ses rêveries, inspirées par l'eau calme et la vue du ciel nuageux. « L'eau, toujours l'eau vient nous tranquilliser.[773] » – écrit Bachelard. Dans le cas de Rousseau les solutions psychanalytiques qui relatent la phase prénatale de son existence au flottement délibéré sur la surface du lac, le protégeant dans son isolation voulue, sont développés par des spécialistes comme Marcel Raymond. Dans son il développe

Bien que l'eau soit « cosubstantielle à son âme[774] », elle l'attire et lui fait peur à la fois – ce sentiment étant une attitude conventionnelle de l'homme envers l'eau au XVIII^{e} siècle. L'eau lacustre, en même temps, lui offre aussi de protection, surtout pendant son séjour sur l'île Saint-Pierre ; cet asile que fournit l'élément aquatique qui l'entoure, le défend des effets néfastes de la civilisation. Reposant sur la lecture de ses écrits autobiographiques, – les *Rêverie*s et les *Confessions* – nous avons remarqué que Rousseau avait pourtant l'habitude de définir une masse d'eau – soit courante, soit stagnante – à partir de la description de ses rives, qui marquent évidemment la stabilité par rapport à cet élément en changement constant. Les passages sur de l'eau du lac de Bienne sont particulièrement caractérisés par la description de ses RIVES, de ses RIVAGES et de ses BORDS.

La représentation de ces deux lacs ne diffère pas fondamentalement dans les deux œuvres. Il en parle avec la même éloquence et d'un ton respectueux, le lac désigne dans les deux cas pour lui la même source d'émerveillement. Dans les *Rêveries* il fait mention du Léman en le comparant au lac de Bienne**;** « les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes.[775] ». Dans les *Confessions* il consacre un passage plein d'émerveillement au lac de Genève :

> « L'aspect du lac de Genève et de ses admirables côtes eut toujours à mes yeux un attrait particulier que je ne saurais expliquer, et qui ne tient pas seulement à la beauté du spectacle, mais à je ne sais quoi de plus intéressant qui m'affecte et qui m'attendrit. [..] Il me faut absolument un verger au bord de ce lac et non pas d'un autre; il me faut un ami sur, une femme aimable, une vache et un petit bateau.[..] Dans ce voyage de Vevey, je me livrai en suivant ce beau rivage, à la plus douce mélancolie.[..] Combien de fois, m'arrêtant pour pleurer à mon aise, assis sur une grosse pierre, je me suis amusé à voir tomber mes larmes dans l'eau! [776]»

[773] Bachelard, Gaston, *La poétique de la Rêverie, p.*
[774] Comme l'écrit Jacques Delzongle dans *op. cit.,* p.48.
[775] *Rêveries, Ibid.,* p. 93.
[776] *Confessions, Livre IV. op.cit.,* p. 211.

Dans les *Rêveries*[777] le lac est avant tout caractérisé par trois notions ; celles du mouvement, du bruit et de la stabilité de ses rives. L'eau du lac y est le plus souvent AGITÉ, le BRUIT DES VAGUES (2) fait entendre. L'usage des expressions relatives au LAC et aux BORDS désigne une dualité de la stabilité et de l'instabilité. Avec ses sept mentions, le statut du LAC[778], est en une relation disproportionnelle, comparé aux douze mentions des RIVES, des RIVAGES et des BORDS, qui, par le verbe BORDER constituent un symbole de la stabilité, d'un point fixe de la vie de Rousseau, qui lui a manqué pourtant profondément. Rousseau souligne lui-même cette « courte réflexion sur *l'instabilité* des choses de ce monde dont la surface des eaux [lui] offrait l'image[779] ».

On expérience le même dualisme du lac dans les *Confessions*[780], où le LAC (16) est accompagné soit de l'adjectif BEAU, soit de l'adjectif AGITÉ. Son étendue et ses rivages sont ici également appréciés, et il paraît qu'ils ont à peu près la même importance pour Rousseau. Être SEUL dans le lac, faire des promenades autour du LAC – telles sont ses occupations préférées.

Lors l'une de ses méditation régulières sur le lac, il commente ainsi ses sentiments qui le préoccupent dans son bateau; « j'aurais voulu que ce lac eut été l'Océan.[781]». On aurait sans doute tort de penser qu'il avait revendiqué la présence des vagues et les tempêtes océaniques. Nous supposons pourtant, qu'il aurait eu plutôt besoin du sentiment de l'infinité de l'eau – les rivages, qui servaient de points sûrs auprès du lac, commençaient à l'importuner par ce qu'ils lui rappelaient le sentiment d'être enfermé.

ROUSSEAU ET SA PROPRE ILE

Dans son univers, ce motif insulaire est inséparable de celui de l'eau lacustre. L'existence idyllique du romancier aux entourages du lac de Bienne est en grande partie liée à la possibilité de l'isolement, qui s'étend sur plusieurs niveaux. Premièrement le choix entre l'existence en communauté et la solitude qu'offrait l'emplacement géographique des deux îles sur le lac, en second lieu, la possibilité du repos solitaire des rêveries en barque, pendant lesquelles l'eau qui l'entourait de tous les côtés l'isolait du monde, en transformant cette

[777] Consulter le tableau analytique N°12 dans l'annexe
[778] On a compté les expressions se rapportant à deux lacs, celui de Genève (1) et de Bienne (6)
[779] *Ibid.,* p. 99.
[780] Consulter le tableau analytique N°13 dans l'annexe
[781] *Confessions, Ibid.,* p. 451.

barque en un morceau de paradis pour Rousseau. Il en écrit ainsi ; « Je pris tant de goût à l'île de Saint-Pierre, et son séjour me convenait si fort, qu'à force d'inscrire tous mes désirs dans cette île, je formai celui de n'en point sortir. [...] Un jour à passer hors de l'île me paraissait retranché de mon bonheur, et sortir de l'enceint de ce lac était pour moi sortir de mon élément.[782] »

La relation sentimentale qui le passionnait pour les îles, le symbole du lieu idéal, non corrompu, élevait ce motif à un rang privilégié dans ses écrits autobiographiques[783]. L'île de Saint-Pierre[784], est un motif principal dans la *Cinquième Promenade* des *Rêveries*, et du *Livre XII.* des *Confessions*. Ces deux textes décrivent la passion de Rousseau pour l'île, étant pour lui un refuge spirituel et réel pendant une courte période de sa vie[785]. « L'isolement et, si l'on [...] permet ce néologisme, l'insularité est sa meilleure protection. Rousseau, qui mettait le Robinson au-dessus de tous les autres livres, s'est toujours senti attiré par les îles.[786]» explique Jean Grenier dans l'introduction des *Rêveries*. Jacques Delzongle[787] propose même un parallèle intéressant entre le comportement de Rousseau et les évêques taoïstes, basant sur le même désir de réflexion solitaire, sur le besoin d'isolement de la vie communautaire, qui est justement une question non moins actuelle aujourd'hui aussi.

L'amour de la nature est de même exprimé dans sa vie quotidienne par la passion pour l'herborisation. Il utilise cette activité comme un point de départ pour ses propres méditations; « La botanique n'est pas cultivée pour elle-même. Elle l'est, contre les hommes qu'elle permet de fuir et d'oublier [788]» L'île Saint-Pierre, ce paradis enchanté, est un lieu idéal pour sa passion ; les promenades herborisatrices[789] et les réflexions méditatives, ont une place prépondérante dans le récit.

Dans les *Rêveries*, avec ses dix-huit mentions, ce symbole isolant est le plus vivant, le plus fréquemment utilisé du registre relatif à l'eau. Les adjectifs qui accompagnent le mot ILE sont les suivantes; « grand », « petite », « fertile », « solitaire ». L'usage du nom géographique précis de l'île, *L'île Saint-Pierre* est moins fréquente[790]. Dans les *Confessions*, l'usage du mot

[782] Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions,* Tome II. Livre 12, Pocket, Paris, 1966. p.453.
[783] Ce motif revient aussi dans *L'Émile*, cf. Delzongle, *op.cit.* p. 46.
[784] Ou De la Motte, comme on l'appelle à Neuchâtel
[785] A cause de sa persécution, il a vécu sur cette île en 1765 jusqu'à son expulsion de l'île en octobre de la même année
[786] Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire,* (Éd. Raymond, Marcel), Genève, Droz, 1948. p. 26
[787] Voir sa thèse L'eau et la montagne dans les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau et les pensées taoïstes op.cit. p. 55.
[788] *Les Rêveries, Ibid., Introduction,* p.25.
[789] De plus, Rousseau en écrit ainsi: « Pour moi, qui prenais pour jardin l'île entière.. » *Confessions, Ibid.,* p. 450
[790] 2 mentions seulement

ILE (25), comparée à la totalité du vocabulaire nautique de l'œuvre est le second terme le plus fréquent.

Les descriptions du séjour de Rousseau sur l'Île Saint-Pierre, sur le lac de Bienne, témoignent du fait que le site était pour lui un lieu de plaisance véritable, il prétend vivre là « comme un autre Robinson[791] ». Le verbe RÉFUGIER décrit pleinement l'état d'âme du romancier qu'y demeure. Ce Paradis est fondé surtout par la possibilité de rêveries, de contemplation lié à la présence de l'eau, beaucoup plus que par la végétation splendide, sauvage de l'île, qui d'ailleurs sert de propos pour ses promenades herborisateurs. « La chasse du Paradis » – c'est ainsi qu'il apostrophe son refus de l'île qu'il décrit en une scène si pathétique que la comparaison à cette image allégorique se trouve justifiée.

« Toute eau est un lait[792] » – écrit Bachelard pour affirmer la maternité profonde des eaux, en rappelant que l'eau est tout d'abord féminine ; « sentimentalement, l'eau est une projection de la mère [793]». Il déclare que c'est la voix maternelle qui attire les hommes vers la mer, se basant sur les souvenirs inconscients de l'enfance[794]. Dans le cas de Rousseau, l'image de la mère était un point douloureux dans toute sa vie; c'est pourquoi il a cherché les caresses maternelles instinctivement dans la compagnie de ses amours. Comme ses correspondances et ses *Confessions* en témoignent, il a automatiquement appelé Mme Warens, son premier grand amour « Maman ». La fin de ses relations était causée – comme Rousseau l'avoue en se culpabilisant – justement par ces sentiments amoureux devenues maternelles. Mais Rousseau a aussi trouvé une substitution du sein maternel dans la nature. Prenant compte de ces témoignages de sa vie, on peut justifier les déductions de Bachelard sur la voix maternelle si recherchée : « Aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'infinité de l'amour pour une mère. Aimer un paysage solitaire, quand nous sommes abandonné de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas.[795]» – explique-t-il. Dans le cas de Rousseau, le sentiment de stabilité n'était jamais ressenti à cause du manque de cet amour maternel inconditionnel. Conformément à la suggestion de Bachelard,

[791] « je suivais d'ordinaire un but de promenade; c'était d'aller débarquer la petite île**,** de m'y promener une heure ou deux, ou de m'étendre au sommet du tertre sur le gazon, pour m'assouvir du plaisir d'admirer ce **lac** et ses environs, pour examiner et disséquer tous les herbes qui se trouvaient à ma portée, et pour me bâtir, comme un autre Robinson, une demeure imaginaire dans cette petite île **»** *Confessions, Ibid.,* p. 451.

[792] Bachelard, *L'eau et les rêves, Ibid.,* p. 134.
[793] *Ibid.*
[794] *Ibid.* p.133.
[795] *Ibid.* p.134.

son goût pour les paysages solitaires – comme les îles, étant le symbole de l'isolement – pourrait être expliqué par la compensation constante de cette absence.

> « Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à L'ILE de Saint-Pierre dans mes rêveries solitaires, [...] couché dans mon BATEAU que je laissais dériver au gré de L'EAU [796]»

Lié indirectement à la présence de l'eau, chez Rousseau, le bateau, de moyen de transport, se transforme en un « moyen de rêverie ». Il l'emploie d'une manière différente, se laissant transporter par l'eau, et dans ce calme éternel, s'adonner à des rêveries. Cette image de passage sans le désir d'arriver est plus développée dans les *Confessions*, bien que le nombre de mentions (5) soit identique dans les deux textes.

> « Souvent, quand l'air était calme, j'allais immédiatement en sortant de table me jeter seul dans un petit bateau, que le receveur m'avait appris à mener avec une seul rame: je m'avançais en pleine eau. [..] J'errais ensuite seul dans le lac, approchant quelquefois du rivage, mais n'y abordant jamais. Souvent, laissant aller mon bateau à la merci de l'air et de l'eau, je me livrais à des rêveries sans objet... […] Je m'éloignais ainsi jusqu'à une demi-lieue de terre: *j'aurais voulu que ce lac eut été l'Océan*. [797]»

La dernière pensée qui renvoie au parallèle du lac et de l'océan, ne part pas de leur nature courroucée commune. Dans notre interprétation, cette analogie est nourrie ici par l'intention de naviguer sur une étendue d'eau infinie, sans avoir l'intention de s'embarquer.

Une autre perspective de la thématique de la barque romantique est développée ainsi par le psychanalytique ; « la barque romantique est [..] un berceau reconquis. [..] L'eau nous berce, l'eau nous emporte. L'eau nous rend notre mère.[798] » La fréquence de cette image utilisée dans ses récits autobiographiques souligne d'un autre aspect le poids du manque de la mère, et des sentiments berçants dans sa vie adulte. En outre, cette attitude rousseauiste contemplative, rêveuse est le précurseur de l'âme romantique, et l'image du bateau, sera de même fréquemment utilisé dans la littérature romantique[799]. « Être bercé sur les flots, est, pour un rêveur, l'occasion d'une rêverie spécifique » dit Bachelard et « les rêveries, et les rêveries bercés prolifèrent[800] » Le caractère berçant de l'eau est surtout mis en avant quand Rousseau se laisse porter sur sa surface en barque et les vagues ondulantes le caressent comme l'aurait fait une mère affectueuse.

---

[796] Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire, Ibid.,* p. 101.
[797] Rousseau, *Les Confessions, Ibid.,* p. 451.
[798] *Ibid.,* p. 150.
[799] Sans le désir d'établir une liste complète, les œuvres de Lamartine, de Shelley, de Goethe, de Vigny et de Hugo sont à mentionner.
[800] Bachelard, *Ibid.,* p. 151.

A. LE MOTIF DE L'EAU-MIROIR

« Pour l'homme qui se mire et se cherche, l'eau devient un véritable écho visuel.[801]» a résumé Jules Gritti l'essentiel du secret de l'effet miroitant d'une surface aquatique. La surface lacustre calme et paisible qui invite à des rêveries émerveille encore plus par le fait de redoubler le paysage entier avec toutes ses beautés et laisse le spectateur du siècle y découvrir des espaces splendides. Cet effet pictural trichant se trouve parfois si près du réel, qu'il inspirera la naissance des univers littéraires composés de paysages dédoublés et mènera à la réflexion sur la place de l'homme dans ce monde visionnaire.

L'interprétation psychanalytique de l'eau miroitante, étant le reflet du Moi présente bien d'exemples dans la littérature du siècle. N'allant plus loin que le cas du Rousseau juste mentionné, on découvre que chez lui la surface du lac incite des souvenirs de sa propre existence, qu'il souhaite parfois oublier ou conserver pour toujours. Mais comme notre fil conducteur dans ce travail était plutôt attaché à la visualité, nous allons maintenant se concentrer sur des exemples qui laissent plutôt révéler la vision picturale de la nature à travers la réflexion de la surface d'une eau apparemment immobile, dormante.

Le motif du lac aura une place essentielle dans la recherche de l'effet pittoresque. Pour recourir à la vision picturale de la nature, Chateaubriand en présente l'exemple évident. En tant que romancier, il exploite l'effet miroir de la surface des eaux dans plusieurs contextes, qui mènent fréquemment à la métamorphose des scènes picturales de la nature. Dans *Atala,* l'image de la nature éblouissante, exotique, qui sera reproduite sur la surface de la rivière paisible, immobile, la transforme en une eau semblable à celle d'un lac : « l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tâche, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts.[802]» Nous pouvons remarquer que la rivière, une eau courante étant en un changement constant, montre cette fois une surface aquatique lisse, « sans tâche », bien apte à refléter le monde qui l'entoure. Dans le V*oyage en Amérique,* – publié trente-six ans après le voyage réel, en 1827 –, Chateaubriand va plus loin dans l'élargissement de l'univers aquatique :

> « Le rivage méridional du lac Supérieur est bas, sablonneux, sans abri ; les côtes septentrionales et orientales sont au contraire montagneuses, et présentent une succession de rochers taillés à pic. Le lac lui-même est creusé dans le roc. A travers son onde verte et transparente, l'œil découvre à plus de

[801] Gritti, *L'eau. Mythes et symboliques, op.cit.,* p. 16.
[802] *Atala, op.cit., Les chasseurs.*

> trente et quarante pieds de profondeur des masses de granit de différentes formes, et dont quelques-unes paraissent comme nouvellement sciées par la main de l'ouvrier. Lorsque le voyageur, laissant dériver son canot, regarde, penché sur le bord, la crête de ces montagnes sous-marines, il ne peut jouir longtemps de ce spectacle ; ses yeux se troublent, et il éprouve des vertiges[803]. »

En s'éloignant encore plus de l'espace littéraire traditionnelle, cette scène de la découverte des « montagnes sous-marines» témoigne de la variété et de l'originalité du paysage décrit qui évoquent l'influence incontestable de Rousseau et de Bernardin et en même temps par l'extension des dimensions les dépassent déjà.

Pour encore compléter l'image de l'eau miroitante, on n'a que rappeler la conception de Bachelard sur l'hyperbole du lac ; « l'étang est l'œil même du paysage, le reflet sur les eaux est la première vision que l'univers prend de soi-même, la beauté accrue d'un paysage reflété est la racine même du narcissisme cosmique.[804]»

B. LA MÉTAPHORE DU LAC OCÉANIQUE

On peut remarquer que l'image du lac à la seconde moitié du siècle se trouve complété par une caractéristique spécifique ; l'aspect océanique. « Océanique » dans ce cas couvre un ensemble de spécificités qui sont les traits de base d'une eau infinie, imprévisible, capricieuse. Ainsi, cette épithète étant surtout valable pour les lacs alpins, l'inventaire des caractéristiques de l'eau lacustre sera élargie par des traits inhabituels, dont le lac Léman et les lacs savoyards voisins présentent un exemple éminent.

Le rôle littéraire et symbolique du lac de Genève, le Léman, dépasse l'effet splendide que déclenche son emplacement géographique. Comme on y a déjà fait allusion dans les chapitres précédents, c'est à Jean-Jacques Rousseau qu'on attribue justement l'élévation du lac Léman au niveau poétique dans *la Nouvelle Héloïse*. Incontestablement, à la suite de la publication du roman, les environs du lac de Genève deviendront un lieu de pèlerinage et de méditation, aussi bien qu'ils offriront une source d'inspiration pour la littérature et l'art de l'époque. La naissance de chefs d'œuvre comme le *Lac* de Lamartine, – inspiré par le lac du Bourget voisin –, ou les voyages traditionnelles des poètes « lakistes[805] » sont liées à son symbolisme enrichissant.

[803] Chateaubriand, *Voyage en Amérique, dans Œuvres romanesques et voyages, Ibid.,* p. 700.
[804] Bachelard, *La poétique de l'espace, Ibid.,* p. 190.
[805] Pour lesquels le Lake District anglais offre une source d'inspiration

LA TRADITION DU SYMBOLE LACUSTRE À TRAVERS CELUI DU LÉMAN

Parlant des lacs alpins, la beauté est devenue, pour le spectateur actuel, un lieu commun inévitable. Pourtant, traditionnellement, la notion de beauté concernant un lac n'était pas utilisée en un sens purement esthétique. Dans le contexte aquatique l'adjectif « beau » est retrouvable dans un sens particulier, comme le précise Jean-Claude Vernex[806] : « Un « beau lac » c'est un lac utile. [.] Utile de part de la ressource-eau qu'il représente ou bien en raison de la richesse de sa faune ichtyologique[807]». Justement, dans des récits des voyageurs, des citoyens genevois la qualité de ce lac était pendant des siècles purement fonctionnelle, sa beauté est liée à son profit, à l'abondance de ses eaux en poissons, à ses coteaux qui ornent ses bords, aux gibiers qu'on peut chasser en hiver, quand la surface de l'eau est gelée.

Bien que sa popularisation soit liée au changement des valeurs esthétiques du XVIII[e] siècle, l'histoire des mentions du lac remonte à plusieurs siècles. Comme le recueil des récits *Voyages dans la Suisse* nous l'annonce, c'est depuis Jules César que le territoire de la Suisse, et plus précisément le plus grand lac alpin de la plus grande étendue en Europe, le Léman, sert de sujet à bien des textes de différentes natures[808].

La tradition de la mention du lac de Genève remonte aussi à bien de siècles dans la littérature. Basant sur des textes littéraires du XVI[e]-XVIII[e] siècle, choisis de ce recueil exhaustif, nous avons analysé les circonstances littéraires et les caractéristiques du motif lémanique. Nous avons distingué trois schémas autour lesquelles les mentions du lac de Genève sont répartissables; la description du lac à travers l'examen d'une de ses sources naturelles, le Rhône[809], l'énumération de ses étendues géographiques - exprimées en plusieurs unités[810] -, et l'accentuation de ses richesses, de sa fertilité.

La plupart des textes provenant du XVI[e] siècle soulignent surtout les traits fertiles du lac, vantent la richesse de ses eaux, de ses poissons, des coteaux couronnant ses bords. Un bel exemple se trouve dans la « *Description de la ville de Genève »* d'Antoine Saunier, au XVI[e] siècle, qui écrit ainsi sur le Léman :

---

[806] Vernex, Jean-Claude, « Le beau paysage lacustre : archéologie d'un regard », in *Avec vue sur lac*, Varia, Annecy, 2009. p. 41.
[807] *Ibid.,* p. 41.
[808] Reichler – Ruffieux, Le voyage en Suisse, *Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX[e] siècle,* Robert Laffont, Bouquins,1998. p.129.
[809] Les Notes de Blaise de Vigenère en 1576 en font un bel exemple in Reichler, Ruffieux, *op.cit.,* p.32-33.
[810] Comme le décrit Sébastian Münster en 1568 dans son Des montagnes les plus renommées du pays de Valais, in Reichler, Ruffieux, *op. cit.,* p. 60.

> « Quant au lac, il est difficile d'estimer de quoi il sert le plus à la ville, ou de profit, ou de parure et de beauté. […] mais jusqu'au fin fond il est clair comme le beau verre, tellement qu'on prend un merveilleux plaisir à le voir. […] Davantage, il en revient grand profit et en plusieurs sortes. Car il est plein de fort bons poissons et en grosse quantité, et comme il a plusieurs ports il apporte grande abondance de toutes manières de provisions.[811] »

L'émerveillement de l'auteur envers les richesses naturelles du lac est clairement sensible.

Ensuite, on sera témoin d'un phénomène intéressant : les textes parlent du Léman comme d'une mer, voire même d'un océan au milieu des montagnes. Plusieurs d'entre eux décrivent le lac en le métaphorisant, en lui attribuant les caractéristiques d'une masse d'eau libre, d'une mer ou d'un océan. L'usage systématique de la métaphore n'est pas dû au hasard, apparemment, ce lac se comporte ainsi. Les premiers récits exposant ce parallèle entre le lac et la mer datent du XVI^{e} siècle, mais au XVII^{e} et au XVIII^{e}, leur nombre se multiplie. Nous relatons ce phénomène à l'intérêt croissant pour Genève et pour les montagnes qui assurent une nouvelle vue sur ces formations géologiques : avec la conquête des Alpes valaisannes la contemplation topographique du paysage lacustre sera vite à la mode.

Au XVIII^{e} siècle, la première mention de cette « mer à l'intérieur des montagnes [812]» se trouve chez Maximilien Misson dans son récit *La description de Genève*[813], daté de 1705. Suivant la tradition des récits de voyage, l'auteur commence ses observations obligatoires sur le lac en admirant la beauté de l'eau due à sa clarté et à sa richesse en poissons. Soudain, suivant cette même pensée, apparaît une brève interjection : « Quelquefois il se courrouce comme une petite mer.[814] » Misson est prudent quand il utilise l'adjectif qualificatif « petit » pour atténuer le verbe « se courroucer » qui connote une action attribuable à une mer en courroux, avec des vagues frémissantes.

La même année, Joseph Addison va plus loin dans son écrit *Genève et les rives du Léman*, introduisant une explication scientifique à sa propre supposition; il compare le mouvement des vagues du Léman au mouvement montant et descendant des eaux des mers et des océans, la marée étant causée par l'attraction de la Lune.

> « Ce lac ressemble à une mer par la couleur et ses eaux, par les tempêtes qui s'y élèvent, et par le ravage qu'il fait sur ses bords. […] En été il y a une espèce de flux et de reflux, causée par la fonte des neiges, qui y tombent en plus grande quantité l'après-midi qu'en d'autres heures du jour.[815] »

Il explique ce phénomène par la fonte des neiges.

---

[811] Reichler – Ruffieux, *op.cit.,* p. 54-56.
[812] Vernex, Jean-Claude, *op.cit*, p. 41-42.
[813] Reichler – Ruffieux, *op.cit.,* pp. 190-192.
[814] Misson, Maximilien, *La description de Genève,* dans Reichler – Ruffieux*, op.cit*, p.192.
[815] Addison, Joseph, *Genève et les rives du Léman*, dans *Ibid.,* p.201.

Les deux extraits des voyageurs témoignent d'une même expérience esthétique ; ils métaphorisent le lac de Genève, le Léman, en le comparant à une mer. Les qualités qu'ils relèvent dans le contexte lacustre et qu'ils attribuent au registre marin sont la couleur de ses eaux, et son attitude tempétueuse, comme s'il ne s'agissait même pas d'une étendue d'eau finie.

On peut remarquer que dès la seconde moitié du XVIII[e] siècle les récits focalisent de plus en plus fréquemment sur la beauté esthétique du lac. Ce phénomène s'explique par le fait que pour le spectateur, l'étendue lacustre s'offre le mieux d'un point élevé, d'une montagne environnante. Par la conquête des Alpes, la montagne, un endroit traditionnellement effrayant, l'exemple classique du *locus terribilis,* sera un endroit fréquenté par des voyageurs pédestres qui, émerveillés par le paysage montagneux, publient des carnets et utilisent les expériences des voyages comme inspiration littéraire.

Le poème épique *Die Alpen / Les Alpes*[816] d'Albrecht von Haller, – écrit en 1732, traduit en français en 1750 – nourri par son voyage dans les Alpes en 1728 est le premier ouvre littéraire qui adapte une telle expérience. Haller invite ses lecteurs aux paysages sublimes, à la découverte de l'environnement montagneux, et les images splendides qu'il décrit, seront rapidement popularisées par les auteurs français de l'époque, dans la poésie, aussi bien que dans le roman. Rousseau développe justement des sentiments sublimes pareils sur ce « théâtre de sentiments » où dominent les illusions optiques et le panorama vertical, dans *La Nouvelle Héloïse* par l'expérience de Saint-Preux lors de son passage dans les montagnes du Valais :

> « Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable, dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue, les distances paraissant moindres que dans les plaines, où l'épaisseur de l'air couvre la terre d'un voile, l'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir :

[816] A titre de mention, en allemand les noms « mer » et « lac » sont à un article de près identiques ; Die See et Der See étaient l'appellation correspondante à l'époque – de nos jours on peut utiliser Das Meer à la place du dernier. C'est une coïncidence peut-être involontaire mais remarquable. Le poème de Haller contient des mentions de « See » en tant que lac, – composante du paysage de l'Oberland bernois, – dont l'effet miroir est mentionné dans le poème.
« Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen,
Fällt nach und nach erbleicht, doch deutlich ins Gesicht,
Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht:
Bald zeigt ein nah Gebürg die sanft erhobnen Hügel,
Wovon ein laut Geblöck im Thale widerhallt:
Bald scheint ein breiter See ein Meilen langer Spiegel,
Auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt:
Bald aber öfnet sich ein Strich von grünen Thälern,
Die, hin und her gekrümmt, sich im entfernen schmälern. »
Haller, Albrecht von, *Die Alpen*, vers 331-341

> enfin, ce spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est.[817] »

L'ascension au Mont-Blanc par Ferdinand de Saussure en 1787[818] a encore plus popularisé les entourages alpestres. Dans l'extrait suivant, provenant de son *Voyages dans les Alpes* (1799), il analyse le phénomène de la montée des eaux du lac Léman, au modèle d'une eau libre, et en propose une explication scientifique :

> « Outre la crue régulière des eaux en été, on voit quelquefois dans des journées orageuses, le Lac s'élever tout à coup de quatre ou cinq pieds, s'abaisser ensuite avec la même rapidité et continuer ces alternatives pendant quelques heures. Ce phénomène est connu sous le nom de Seiches, [est le plus sensible] surtout aux environs de Genève, où le Lac est le plus étroit[819]. »

Dans la solution de cet effet surprenant il s'appuie sur l'explication d'un ami, M. Bertrand, étant basée sur l'activité des nuées électriques[820].

Dans le cas du Léman, le Mont-Blanc procure sans doute un panorama extraordinaire pour la contemplation du lac mais les coteaux et les villages environnants en assurent une vue non moins charmante. Voltaire, qui, lui-même était un habitant des entourages du lac pendant une longue période de sa vie, a souvent admiré le Léman en recourant à la métaphore de la mer. Pendant la majorité de sa vie, l'eau était un élément neutre pour lui, mais vivant à proximité, il se montre séduit par le panorama lacustre. Dans des lettres adressées à ses amis et à ses correspondants il se passionne pour *son* lac. Fier de se l'approprier, il essaye de le mettre sous un éclairage unique. Le lac et le paysage lacustre lémanique lui inspirent *l'Épître LXXVI* dans laquelle il ne laisse aucun doute : pour lui, le Léman est l'océan.

> « D'un tranquille océan l'eau pure et transparente
> Baigne les bords fleuris de ces champs fortunés;
> [.]
> Au bord de cette mer où s'égarent mes yeux,
> Ripaille, je te vois, ô bizarre Amédée [821]»

Dans une série de lettres datée de 1757, Voltaire compare la vue du lac Léman à celle du Bosphore[822] « Tavernier disait que la vue de Lausanne sur le lac de Genève ressemble à celle

---

[817] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse, op.cit., Lettre XXIII à Julie*. p. 173.
[818] Qui en est le seconde, car en 1786 Paccard et Balmat étaient les premiers à conquérir le sommet. Celle de Saussure était de même plus important à cause de son *Voyages dans les Alpes*, (1799) dans lequel il consacre deux chapitres à la description du lac Léman.
[819] Saussure, Horace Bénédicte de, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'Histoire Naturelle des environs de Genève,* Tome I, Chapitre I, Le Lac de Genève, Emanuel Fauche, Neuchâtel, 1799. p.12.
[820] « Il suppose que des nuées électriques attirent et soulèvent les eaux du Lac et que ces eaux retombant ensuite, produisent des ondulations, dont l'effet est, comme celui des marées, d'autant plus sensible que les bords sont plus resserrées. [.] je crois aussi que des variations promptes et locales [.] peuvent contribuer à ce phénomène. » Saussure, *op. cit.,* p. 14.
[821] Voltaire, *Œuvres complètes,* Tome X, Garnier, Paris, 1877. p.362-363.
[822] Voltaire, *Lettre à M. Tririot,* 1757, A Monrion, 26 mars. dans Reichler – Ruffieux, *op.cit.,* p. 400.

de Constantinople »; ou encore : « Elle fait ajuster la maison de Lausanne comme si elle était située sur le Palais-Royal. Il est vrai que la position en vaut la peine. La pointe du sérail de Constantinople n'a pas une plus belle vue ; je ne suis d'ailleurs incommodé que des mouches au milieu de l'hiver.[823] » Dans ces deux cas, l'allusion à cette ville-port se situant sur le Bosphore, à l'entrée de la mer de Marmara nous semble être utilisée pour charmer ses lecteurs, Voltaire ne se soucie pas de justifier sa comparaison démesurée. Dans cette lettre à la comtesse de Lutzelbourg, il emploie ce terme déjà tout naturellement, n'oubliant non plus l'effet miroir de sa surface :

> « Quinze croisées de face en cintre donnent sur le lac à droite, à gauche et par-devant. Cent jardins sont au-dessous de mon jardin. Le grand miroir du lac les baigne. Je vois toute la Savoie au-delà de cette petite mer[824] ».

Dans sa lettre à Germain Gilles Richard de Ruffey[825] Voltaire utilise l'épithète « tranquille » pour le lac, mais cette appellation laisse entendre que normalement la mer n'est pas du tout paisible. Il nous semble que la tranquillité de la mer y est accentuée car l'ambiance de la lettre et de la phrase a exigé une sorte de méditation concernant le côté paisible du lac.

> « J'ai une maison assez agréable à Lausanne. J'y vois de mon lit cette eau du lac, qui baigne cent jardins au-dessous de ma terrasse, qui forme à droite et à gauche un canal de douze lieues, une mer tranquille vis à vis de mes fenêtres, et qui arrose les campagnes de la Savoie couronnées des Alpes dans le lointain.[826] »

Des occurrences du lac océanique se manifestent en des endroits imprévus, comme dans l'article « Genève » de d'Alembert dans l'*Encyclopédie :* « C'est une espèce de petite mer qui a ses tempêtes, et qui produit d'autres phénomènes curieux » Le fait qu'un lac se comporte autrement que d'habitude, qu'il prenne les caractéristiques d'une masse d'eau libre, a dû pousser et inciter d'Alembert à en faire une brève remarque, mais il ne développe pas cette idée dans l'article. Ces phénomènes curieux ne captivaient pas l'attention de l'auteur, car il clôt ainsi les observations sur le lac genevois[827], sans donner de précisions supplémentaires.

Des comparaisons poétiques apparaissent également dans cette liste non exhaustive, comme celle du marquis de Boufflers, qui écrit en 1772 dans *Un petit maître philosophe chez des bonnes gens* : « C'est une belle chose que le lac de Genève. Il semble que l'océan ait voulu

[823] Voltaire, *Lettre à Madame de Fontaine, à Lausanne,* 10 janvier 1757. *Ibid.,* p. 368.
[824] Voltaire, *Lettre à Mme la comtesse de Lutzelbourg, A Lausanne où je serai toute l'hiver, le 5 janvier* dans *Ibid.,* p.366.
[825] Voltaire, *A Lausanne, 12 janvier 1758*, dans *Ibid*., p.383.
[826] Voltaire, *Lettre à Germain Gilles Richard de Ruffey*, dans *Ibid.,* p.383.
[827] Malgré cette curiosité d'Alembert n'élabore plus ces caractéristiques marines dans cet article

donner à la Suisse son portrait en miniature. »[828] La taille petite, voire minuscule est l'une des caractéristiques qui reviennent régulièrement dans ces textes.

Brigitte Liaboeuf[829] mentionne l'existence d'un système sémantique et pictural en rapport avec le lac, c'est-à-dire les récits, enrichis de descriptions « lacustres » développaient le « regard » du lecteur, futur spectateur. Ce même phénomène est sensible dans le domaine de l'iconographie du lac aussi, les artistes de l'époque revendiquent et créent tout un langage iconographique pour la peinture des paysages lacustres. William Gilpin, artiste et théoricien du pittoresque, – étant tout « qui plaît par quelque qualité propre à fournir un sujet avantageux à la peinture[830] » – a redéfinit le genre du sujet pictural. Comme on a déjà vu, par l'expansion de ses idées esthétiques sur le pittoresque, le lac, placé au centre du paysage, a joué un rôle important dans les compositions artistiques et a éveillé ainsi incontestablement l'intérêt des spectateurs.

5. LA DIVERSITÉ DES EAUX

A. LA MÉTAPHORISATION MUTUELLE DES EAUX

Au cours de la catégorisation des occurrences aquatiques nous avons découvert une tendance à la métaphorisation parmi les différents types d'eaux, qui s'échangent de forme et de caractère librement, au gré des romanciers. Nous allons parcourir à travers des exemples choisis arbitrairement, les paires aquatiques où cette substitution de formes et de caractéristiques se déroule le plus fréquemment.

RIVIÈRE / MER

Premièrement, l'image symbolique de la rivière qui se transforme en mer était mentionnée par l'Abbé Pluche, bien que son approche fût quelque peu poétique :

[828] Boufflers, Stanislas de, *Un petit maitre philosophe chez des bonnes gens,* dans Reichler – Ruffieux, *op.cit.,* p.570.
[829] Laboeuf, Brigitte, « Avec vue sur lac », in *Avec vue sur lac, Regards sur les lacs alpins du XVIIIe siècle à nos jours*, Fage, Lyon, 2009.
[830] Gilpin, William, *Trois essais sur le beau et le pittoresque*, (1792) Paris, éditions du Moniteur, « Le Temps des jardins », 1982. p.143.

> « Ne cherchons pas encore où sont les réservoirs qui puissent entretenir ce cours perpétuel. Contentons-nous jusqu'à présent d'admirer l'abondance et la profondeur de ce courant si faible dans son origine, son passage à travers des provinces entières, la durée de son cours sur un terrain de plusieurs centaines de lieues et la largeur étonnante qui en fait souvent une mer avant qu'il arrive à son embouchure. [831]»

Ces constatations basées surtout sur l'expérience primaire ne satisfont pas les critères d'une métaphore, mais montrent bien que le changement de forme des eaux a préoccupé l'homme du siècle.

Pour un exemple littéraire, nous allons recourir aux œuvres de Chateaubriand, dont nous avions déjà mentionné que l'eau courante et l'eau marine s'y échangent facilement. En outre des extraits d'*Atala* déjà citées, nous pouvons découvrir cette image inversée dans les *Mémoires d'Outre-tomb*e aussi :

> « Devant lui se déroulait cet océan qui d'une part baigne les côtes de l'Afrique, de l'autre les rives américaines, et qui va, comme un fleuve sans bords, se perdre dans les mers australes. Point de terre civilisée plus voisine que le cap des Tempêtes. Qui dira les pensées de ce Prométhée déchiré vivant par la mort, lorsque, la main appuyée sur sa poitrine douloureuse, il promenait ses regards sur les flots! [832]»

Quand l'auteur évoque Napoléon qui contemple l'Océan, l'image de cette étendue aquatique lui rappelle un « fleuve sans bornes », se reposant sur leur caractère reliant commun ; les deux se comportent comme un ligamen.

LAC / OCÉAN

Comme nous l'avions déjà traité en haut, le lac Léman est un exemple emblématique du changement de forme métaphorique. La taille petite ou miniature est une caractéristique constante qui, nous semble-t-il, différencie ce lac des mers qui lui servent de modèles. La différence de superficie de cet « océan alpin », et ses bords limités sont les causes principales de la différence ; c'est un trait que les auteurs accentuent souvent. L'usage de l'adjectif « miniature » révèle la source de ce jugement, car c'est d'une distance panoramique ou de vol d'oiseau que les différences de superficie sautent aux yeux. Les points de repère qu'ont utilisés les auteurs sont le courroux marin, la couleur ressemblant de leurs eaux, le caractère tempétueux de leur surface, qui les conduit à la même constatation ; que ce lac vaste est une petite mer, un océan en miniature.

---

[831] Abbé Pluche, *op.cit.,* Tome III. p. 44.
[832] Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe,* (Éd. M. Levaillant et G. Moulinier), Gallimard, Paris, 1969.Tome I, pp. 1241-1242.

Dans la *Nouvelle Héloïse*, ce double aspect du lac Léman est évoqué par Saint-Preux en une image symbolique dépeignant les deux cousines en utilisant une comparaison du lac de Genève :

> « O Julie ! O Claire ! […] J'ai vécu dans l'orage et c'est toujours vous qui l'avez excité. Mais quelles agitations diverses vous avez fait éprouver à mon cœur ! Celles du lac de Genève ne ressemblent pas plus aux flots du vaste océan. L'un n'a que des ondes vives et courtes, dont le perpétuel tranchant agite, émeut, submerge quelquefois, sans jamais former de long cours. Mais sur la mer, tranquille en apparence, on se sent élevé, porté doucement et loin par un flot lent et presque insensible ; on croit ne pas sortir de la place, et l'on arrive au bout du monde.[833] »

Jacques Delzongle propose identifier Julie à l'océan et Claire au lac dans ce passage[834]. Sachant qu'on eut l'habitude à l'époque d'utiliser les deux types d'eaux pour désigner le lac de Genève, nous proposons d'élargir cette solution. Dans le cas du lac Léman, on peut prendre sa double interprétation en considération; l'essentiel de cette métaphore repose exactement sur le fait qu'il unit les deux spécimens naturels à la fois. Saint-Preux décrit les agitations de son cœur en parallèle avec celles du lac, qui se trouve, comme on l'a vu, souvent comparé à l'océan. Mais les vagues lacustres et océaniques, continue-t-il, sont bien différentes, ainsi que la nature des deux cousines. Pourtant ici, dans ce symbole lémanique, les qualités du lac et de l'océan s'entremêlent et en parallèle avec cette métaphore, on peut révéler une couche supérieure, une image plus composée ; les qualités de la femme pourraient aussi être prises en considération. Ainsi, si on soutient cette hypothèse, l'eau – lacustre – peut s'identifier ici à la figure de la femme en sa globalité. L'opposition de Julie et de Claire égale celle du lac et de l'océan, mais les deux sont unies dans l'image du symbole lémanique. Autant que la figure de la femme, le motif de l'eau montre aussi sa complexité dans cette image symbolique.

MER / LAC

Nous avons relevé un contre-exemple à celui d'en haut chez Chateaubriand. La Mer Morte, qu'il appelle un « lac de mort » apparaît dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811). La rencontre avec un lac, qu'on appelle mer, mais qui ne se comporte pas ainsi rappelle le Léman de Rousseau, qui fait exactement l'inverse. Sans avoir le désir de se mêler dans la terminologie de géographie, nous devons cependant remarquer que la Mer Morte est *en réalité* un lac, sauf que son appellation est différent, qui ajoute une interprétation secondaire à sa notion.

[833] Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse, op.cit.* p. 504. Sixième partie, Lettre VII.
[834] Delzongle, *op.cit.,* p. 48.

Le petit extrait qui suit montre parfaitement comment l'eau agit sur les cinq sens de l'homme ; l'ouïe, le toucher, la vue, l'odorat – l'odeur de la fraîcheur - seront touchés par l'eau : « Aucun bruit, aucune fraîcheur ne m'avait annoncé l'approche des eaux. La grève semée de pierres était brûlante : le flot était sans mouvement, et absolument mort sur la rive.[835] » Le romancier ne peut pas passer sur le fait que cette eau n'est pas une eau véritable, puisqu'il se comporte ainsi, dans le registre de la sonorité aussi : « Un bruit lugubre sortit de ce lac de mort, comme les clameurs étouffées du peuple abîmé dans ses eaux. [836]»

Chateaubriand utilise l'expression « lac de mort », très plastique, expressive, en opposition complète avec la prétendue symbolique de vitalité de l'eau. L'ajout des remarques sur son aspect funeste, perfide, maléfique nuance ses constatations: « Même les locaux, les Bétléhémites le comptent parmi des endroits dangereux[837]. »

B. L'HOMME EN CONTACT DE L'EAU

Les œuvres citées dans ce travail ont amplement révélé qu'au XVIII[e] siècle, l'homme garde une distance sûre de l'eau naturelle. Quand quelqu'un s'est trouvé dans l'eau, la scène avait un rôle important du point de vue du récit, et a pu naître des objectifs bien réduits ; soit il était évoqué dans le contexte du bain soit c'était le résultat d'un acte involontaire, p.ex. la tombée de l'homme dans l'eau, qui a rarement mené à un dénouement positif. Cette distanciation instinctive de l'homme peut être expliquée par l'idée de Gilbert Durand, qui rappelle que l'eau est une substance "avaleuse". Ainsi, son interprétation psychanalytique renvoie à l'analogie du ventre maternel et se lie à la peur instinctive d'être avalé par l'eau profonde[838].

Le roman préromantique de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre apporte des exemples emblématiques – quelque part contraires – à la relation de l'homme avec l'eau. Tandis que chez Rousseau on admire l'eau d'une certaine distance, chez Bernardin de Saint-Pierre la relation des personnages principaux avec l'eau est plus naturelle. Paul et Virginie se baignent dans l'eau naturelle, cependant dans la *Nouvelle Héloïse*, l'apparition d'un être humain dans l'eau annonce une fin tragique. Quand on s'élance à la mer, on aboutit à des dénouements bien différentes dans les deux histoires ; l'action de sauver son fils mène – indirectement – en

[835] Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem, Ibid.,* p. 1000.
[836] *Ibid.,* p. 1002.
[837] *Ibid.,* p. 1006.
[838] *Gritti, op.cit.* p.28.

une fin tragique dans le cas de Julie, tandis que Paul, voulant sauver Virginie des vagues**,** n'y réussit pas. La thématique de la mort et de l'eau est représentée d'une manière différente; Virginie se noie dans l'Océan, tandis que la mort de Julie est causée indirectement par l'eau du lac de Genève **:** elle attrape la pneumonie après être tombée dans l'eau. Mais dans les deux cas, la substance aquatique est un symbole bipolaire, qui oscille entre la vie et la mort.

▪ *LE MOTIF DE LA PURIFICATION, DU BAIN*

La situation la plus évidente et quotidienne de la rencontre de l'homme avec de l'eau se fait en cas de bain. Ces scènes intimes présentent une situation délicate, qui inspire des idées érotiques et innocentes également. Nous allons parcourir quelques bains mémorables des œuvres analysées pour en relever et en comparer les spécificités.

LE BAIN DES FEMMES À L'ORIENT

Le motif du bain (rituel), est un sujet courant des récits orientaux, où on accentue son effet bienfaisant miraculeux. Par sa « vertu purificatrice et régénératrice[839]» l'acte du bain est le symbole éternel du salut, tandis que l'immersion des femmes dans le bain rituel est liée à la notion de la fertilité. Sachant que le bain n'était pas toujours permis aux femmes du harem, c'est pourquoi son importance est si caractéristique ici[840].

Dans *les Mille et une nuits*, l'effet bénéfique de l'acte du bain touchant presque le merveilleux apparaît dans l'*Histoire de Noureddin et de la belle Persienne ;*

> « A la sortie du bain, le belle Persienne, mille fois plus belle qu'elle ne l'avait paru à Khacan lorsqu'il l'avait achetée, vint se faire voir à la femme de ce vizir, qui eut la peine de la reconnaître.[841] »

Cette ambiance finement érotique trouve sa continuation dans la scène du bain, qui, étant un acte rituel lié à l'eau, relie l'idée de purification déjà mentionnée dans la description du rêve d'Anaïs raconté dans la *Lettre CXLI.* : « Deux d'entre elles se présentèrent aussitôt pour la déshabiller ; d'autres la mirent dans le bain et le parfumèrent des plus délicieuses essences.[842]»

[839] *Dictionnaire des symboles, Ibid.,* p. 95
[840] Chebel, Malek, *op.cit.,* p. 293.
[841] *Mille et une nuits, Ibid.,* Tome II, p. 263.
[842] *Ibid.*

Celle-ci présente une vision érotique de l'acte du bain qui s'ajoute à la notion de la purification, de la renaissance par l'eau bienfaisante.

CANDIDE ET LE BAIN

Le sujet délicat du bain salutaire de Candide avec un musulman est un exemple intéressant où l'eau n'est pas un motif direct primaire :

> « Je fus nommé pour aller servir d'aumônier à Constantinople auprès monsieur l'ambassadeur de France. Il n'y avait pas huit jours que j'étais entré en fonctions, quand je trouvai sur le soir un jeune icoglan très bien fit. Il faisait fort chaud : le jeune homme voulut se baigner ; je pris cette occasion de me baigner aussi. Je ne savais pas que ce fut un crime capital pour un chrétien d'être trouvé tout nu avec un jeune musulman.[843] »

L'eau présente ses formes irrégulières également dans le conte ; l'eau spiritueuse, l'eau bénite parodiée et l'eau marine salée. Dans une scène parodique Voltaire formule sa critique envers les jésuites, il les blâme d'avoir fait une escroquerie ; utiliser de l'eau de la mer au lieu de l'eau de source dans le contexte religieux ;

> « Un jésuite nous jeta de l'eau bénite ; elle était horriblement salée ; il n'entra quelques gouttes dans mes yeux ; le père s'aperçût que ma paupière faisait un petit mouvement : il mit la main sur mon cœur et le sentit palpiter ; je fus secouru, et, au bout de trois semaines, il n'y paraissait pas [844]»

On y trouve des mentions multiples de l'eau, servant comme source vitale dans deux occurrences, premièrement où « Candide perdit connaissance et Pangloss lui apporta un peu d'eau d'une fontaine voisine. », puis, sous forme d'eau spiritueuse, qui sert à faire venir de personnes évanouies « La vieille les accable d'eaux spiritueuses[845] » lors de la rencontre avec Cunégonde, que Candide croyait morte.

LE BAIN DE VIRGINIE

C'est en une ambiance étouffante, épicée par les odeurs inhabituelles de l'espace exotique que se joue la scène de bain de *Paul et Virginie* :

> « Dans une de ces nuits ardentes, Virginie sentit redoubler tous les symptômes de son mal. Elle se levait, elle s'asseyait, elle se recouchait, et ne trouvait dans aucune attitude ni le sommeil ni le repos. Elle s'achemine, à la clarté de la lune, vers sa fontaine ; elle en aperçoit la source qui, malgré la sécheresse, coulait encore en filets d'argent sur les flancs bruns du rocher. Elle se plonge dans son

[843] *Candide, Ibid.,* Chapitre XVIII, p. 117
[844] *Ibid.,* Chapitre XV, p. 60
[845] *Ibid,* p.37.

> bassin. D'abord la fraîcheur ranime ses sens, et mille souvenirs agréables se présentent à son esprit. Elle se rappelle que dans son enfance sa mère et Marguerite s'amusaient à la baigner avec Paul dans ce même lieu ; que Paul ensuite, réservant ce bain pour elle seule, en avait creusé le lit, couvert le fond de sable, et semé sur ses bords des herbes aromatiques. Elle entrevoit dans l'eau, sur ses bras nus et sur son sein, les reflets des deux palmiers plantés à la naissance de son frère et à la sienne, qui entrelaçaient au-dessus de sa tête leurs rameaux verts et leurs jeunes cocos. Elle pense à l'amitié de Paul, plus douce que les parfums, plus pure que l'eau des fontaines, plus forte que les palmiers unis ; et elle soupire.[846] »

La protagoniste éprouve des sensations naturelles, libres, finement érotiques en se baignant dans une eau naturelle.

Parmi les textes étudiés de ce corpus, nous avons remarqué que dès que l'histoire se joue en Europe, en conditions traditionnelles, on trouve très peu de scènes de bains. Le bain dans une eau naturelle n'est pas non plus un sujet récent des descriptions, ce qui étonne quand même, vu la diversité et l'abondance des scènes picturales et poétiques pareilles de l'époque. Pour ne pas aller loin de l'extrait cité en haut, son précurseur, *la Nouvelle Héloïse* évite systématiquement la proximité directe des eaux, dès quelqu'un se trouve dans l'eau naturelle, ce n'est pas du tout la volonté de rafraîchissement qui le motive. Au contraire, ce motif conduit déjà au dénouement tragique de l'histoire. Plus tard l'eau en contact avec le corps humain apparaîtra dans le contexte du roman libertin, mais dans un rôle fondamentalement différent. Nous pensons ici à des scènes où l'eau coule sur les seins d'une protagoniste et provoque des réactions érotiques, où quand l'eau est utilisée pour le rafraichissement corporel lors des jeux sexuelles[847].

LARMES

Bien que les larmes ne soient pas étroitement liées au vocabulaire aquatique, nous avons opté pour les prendre en considération dans le cas de Rousseau qui utilise cette image avec plaisir dans ses récits autobiographiques. Chez lui les larmes, qui constituent l'élément essentiel de l'état d'âme romantique, apparaissent dans des cas relatifs à l'eau, qui sera encore plus populaires par les œuvres des auteurs romantiques, comme Chateaubriand, qui recourt fréquemment au sujet des larmes romanesques déjà dans *Atala*.

Rousseau a une relation particulière avec les larmes. Les larmes, les pleurs marquent la vie du romancier dès l'âge de l'enfant ; il pleurait avec son père les mentions de la mort de sa mère. Il pleurait aussi lors de ses déceptions amoureuses, aussi bien qu'à la vue d'un beau

[846] Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri de, *Paul et Virginie, Ibid.,* p. 129.
[847] Par exemple dans *L'Anti-Justine* de Rétif de la Bretonne.

paysage, qui lui provoque l'effondrement en pleurs « comme un enfant », et ses larmes « inondent [son] cœur ». « Combien de fois, m'arrêtant pour pleurer à mon aise, assis sur une grosse pierre, je me suis amusé à voir tomber mes larmes dans l'eau![848] » écrit Rousseau dans les *Confessions*. L'image de la dissolution des larmes dans l'eau lacustre – bien qu'elle soit inspirée par un état mélancolique de l'auteur – aboutit à un état de soulagement, ayant une connotation finalement positive. Les larmes sont utilisées en compagnie de l'adjectif DOUCE, qui soutient ce que l'on sait bien ; l'action de pleurer, les larmes n'étaient pas honteuses à ces temps-là. Même, en citant La Rochefoucauld, à l'époque « on pleure pour éviter la honte de ne pleurer pas.[849] »

L'union de l'eau et des larmes sera d'autant plus explicitée par Chateaubriand. Des images sentimentales nautiques abondent dans *Atala*, nous soulignons l'une, très populaire, celui des larmes mêlées de l'eau ; « Ces mots attendrirent Atala. Ses larmes tombèrent dans la fontaine. » Les larmes, les pleurs conduisent à travers tout le récit, elles trouvent leur culmination dans la scène triste des funérailles d'Atala :

> « Oui, cette lune qui brille à présent sur nos têtes se lassera d'éclairer les solitudes du Kentucky ; oui, le fleuve qui porte maintenant nos pirogues suspendra le cours de ses eaux avant que mes larmes cessent de couler pour Atala ![850] »

C. *LES EAUX ARTIFICIELLES*

Le spectacle éblouissant des eaux artificielles est un sujet qui préoccupe l'homme depuis toujours, la jouissance esthétique causée par la vue des gouttes qui brillent dans l'air en a fait naître une image *topique* littéraire. Dans le cadre de ce chapitre nous nous limiterons à l'analyse des exemples relevés dans les textes consultés.

Le symbolisme des jets d'eaux dans l'espace oriental est basé sur le rôle de l'eau elle-même dans la vie quotidienne : « L'espace arabo-persan est composé d'une succession de bandes subdésertiques, de terres calcinées et sèches et de quelques massifs montagneux situés en bordure de mer. L'eau y est rare et précieuse. [851]» Par conséquent, l'image de la richesse traduite par l'eau est un symbole fréquent dans le contexte du conte oriental. Nous avons relevé des exemples de jets d'eaux dans les cours orientales décrites par Voltaire, par Montesquieu, où les eaux symbolisant des perles de diamants sont l'incarnation de la richesse par excellence. Ce

[848] Rousseau, *Les Confessions, Ibid.* p.211.
[849] *Dictionnaire Européen des Lumières,* (dir. Michel Delon), op.cit . « larmes »
[850] Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages, Ibid.,* Tome I, *Les funérailles*
[851] Chebel, Malek, *op.cit.,* p. 293.

sens primaire se trouve complété par un symbolisme masculin, où les pulsations verticales renvoient à une connotation érotique. Ensuite, par l'expansion des doctrines naturelles vers le midi du siècle, l'eau apprivoisée, portant sur elle la trace de la volonté humaine perd de plus en plus de sa popularité. Ces accessoires artificielles, caractéristiques du goût démodé seront temporairement mises de côté par le culte de l'eau naturelle, célébrée par l'esthétique romantique. Enthousiastes de la nature en son état original, Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre méprisent de même l'eau artificielle dont ils laissent témoignage dans leurs œuvres.

Quoiqu'il les déprécie, Rousseau utilise de temps en temps le motif des eaux artificielles dans ses œuvres, tout pour exprimer ses sentiments négatifs. Dans le Livre Premier de ses *Confessions*[852], ce symbole renvoie dans l'enfance de l'écrivain sous une forme ludique ; cette eau « apprivoisée », sert la nutrition des plantes du jardin. Dans la scène de l'*aqueduc*, l'usage artificielle de la force de l'eau sert une gaminerie, même si la capacité d'avoir pu construire un projet architectural de leurs propres mains s'attache à la fierté dans la mémoire de Rousseau. Même *la fontaine de Héron*, bien qu'il la trouve à première vue « fort jolie », devient rapidement ennuyante pour Rousseau ; quand il réalise qu'elle n'était qu'une machine qui expulsait de l'eau, ne disposant pas des caractéristiques charmantes de l'eau naturelle. Dans *la Nouvelle Héloïse,* le motif de l'eau artificiel apparaît tout de même dans un contexte négatif**:** « le jet d'eau joue pour les étrangers, le ruisseau coule ici pour nous[853]» écrit Saint-Preux à propos du jardin de Julie.

Bernardin de Saint-Pierre, dans les *Études de la nature*[854], parcourt la relation de l'homme avec la nature, et surtout avec l'une de ses composantes essentielles, ses eaux. Il se sert de plusieurs pistes pour exprimer sa critique envers l'homme, qui, en exploitant les richesses de la nature, la détruit peu à peu. Bernardin utilise des exemples de symbolisme aquatique pour formuler sa critique de la force humaine, qui voulait changer tout dans la nature pour avoir influence sur elle ;

> « L'habitude où nous sommes de resserrer dans des digues le canal de nos rivières, de sabler nos grands chemins, d'aligner les allées de nos jardins, de tracer leurs bassins au cordeau, d'équarrir nos parterres et même nos arbres, nous accoutume à considérer tout ce qui s'écarte de notre équerre comme livré à la confusion. Mais c'est dans les lieux où nous avons mis la main que l'on voit souvent un véritable désordre. Nous faisons jaillir des jets d'eau sur des montagnes ; nous plantons

[852] Dans les *Confessions* on le retrouve surtout sous forme de FONTAINE (6) et de JETS D'EAU.
[853] Rousseau, *La Nouvelle Héloïse, Ibid.,* p.400.
[854] On trouve des considérations à sujet aquatique dans les *Études V. et X.*

des peupliers et des tilleuls sur des rochers ; nous mettons des vignobles dans des vallées, et des prairies sur des collines.[855] »

Une sincère conviction fait nourrir ses pensées critiques concernant la préférence de l'homme pour l'artificiel ; mais ses arguments adoucissent plus tard quand il explique « combien le pouvoir de l'homme est faible quand il lutte contre celui de la nature. [856]»

D. L'EAU, UN MOTIF PRÉROMANTIQUE

Dans la seconde moitié du siècle, le rôle de la vision prédomine le rapport de l'homme avec l'eau. La contemplation mélancolique, inspirée par la vue des eaux, qui rappelle le passage du temps et déclenche des sentiments refoulés, sera une attitude populaire des âmes sensibles. L'eau sera aussi « l'élément mélancolisant [857]».

La rêverie et la réflexion des romanciers sont souvent inspirées par la vue d'une étendue infinie d'eau. « Voir de l'eau c'est vouloir « être en elle »[858] » Bachelard justifie ainsi cet attachement magique. De ce sentiment de « finalité sans fin » partira tout un mouvement dont Rousseau est le précurseur. « J'ai toujours aimé l'eau passionnément, et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse quoique souvent sans objet déterminé.[859] » l'avoue Rousseau dans ses *Confessions*. Cette contemplation sera l'activité de base et le point de départ des auteurs romantiques européens, et le motif du lac, par sa surface calme, se transformera en l'un des symboles romantiques principaux. Les résultats de l'analyse du vocabulaire aquatique des auteurs, les chiffres marquant les mentions de l'eau dans les textes littéraires du siècle soutiennent ce développement[860].

L'ENTOURAGE DES EAUX, LIEU DE RÉGÉNÉRESCENCE CHEZ CHATEAUBRIAND

La solitude, la mélancolie, l'attitude auto-réflective si déterminantes dans l'univers de Chateaubriand, trouvent déjà leurs prémices dans ses romans du tournant du siècle, nourris par

[855] Bernardin de Saint-Pierre, Henri de, *Etudes de la nature. Nouvelle édition, revue et corrigée, par Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre. Avec dix planches en taille-douce...* Tome I [-V]. 1804. p.344.
[856] *Ibid.,* p.345.
[857] *Ibid.,* p. 106.
[858] Bachelard, *L'eau et les rêves, Ibid.,* p. 187.
[859] Rousseau, *les Confessions, Ibid.,* p. 449.
[860] Voir les tableaux analytiques an appendice

son voyage américain. La scène suivante d'*Atala*, où l'auteur laisse dévoiler sa passion pour le refus des villes en faveur de l'entourage naturelle, souvent à proximité d'une pièce d'eau en est exemplaire:

> « Je dépérissais à vue d'œil : tantôt je demeurais immobile pendant des heures à contempler la cime de lointaines forêts ; tantôt on me trouvait assis au bord d'un fleuve, que je regardais tristement couler. Je me peignais les bois à travers lesquels cette onde avait passé, et mon âme était tout entière à la solitude.[861]»

Le romancier compose des métaphores magnifiques, qui forment la parfaite union de l'eau naturelle et des sentiments humains :

> « Le cœur de l'homme est comme l'éponge du fleuve, qui tantôt boit une onde pure dans les temps de sérénité, tantôt s'enfle d'une eau bourbeuse quand le ciel a troublé les eaux. [862]»

Il attire l'attention au dualisme déterminant de l'élément aquatique, qu'il n'oublie jamais souligner dans ses romans :

> « Le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane Alachua : la surface en paraît calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile, que le puits nourrit dans ses eaux.[863] »

Ces images liquides témoignent de la vision déiste du monde, mêlée à la mélancolie chateaubrianesque. Le symbole de la lune, qui sera une composante conventionnelle du paysage mélancolique – et par excellence romantique – accentue le fait que Dieu habite tous les registres de la nature, y compris les torrents, auxquels il se réfère ainsi ;

> « Bientôt elle [la lune] répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers. De temps en temps le religieux plongeait un rameau fleuri dans une eau consacrée, puis, secouant la branche humide, il parfumait la nuit des baumes du ciel. [...] Le nom de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts.[864] »

Il fait mention cependant dans *Atala*, comme s'il voulait l'opposer au Dieu omniprésent, de celui des peuples aborigènes ; du génie des eaux, Michabou, qui est une sorte de divinité primitive.

Dans un passage suivant, les eaux courantes sont à même titre inspiratrices de réflexions, Chateaubriand recourt au symbolisme de la jouvence des fontaines :

---

[861] Chateaubriand, *Atala, op.cit., Les chasseurs*
[862] *Ibid.*
[863] *Ibid., Les funérailles*
[864] *Ibid.*

> « Ah! qui n'a senti quelquefois le besoin de se régénérer, de se rajeunir aux eaux du torrent, de retremper son âme à la fontaine de vie?[865] »

Sur la page de clôture d'*Atala,* le fleuve est dépeint à travers sa puissance, qui est précédée par un grossissement de sa course :

> « Un jour le Meschacebé, encore assez près de sa source, se lassa de n'être qu'un limpide ruisseau. Il demande des neiges aux montagnes, des eaux aux torrents, des pluies aux tempêtes; il franchit ses rives, et désole ses bords charmants. L'orgueilleux ruisseau s'applaudit d'abord de sa puissance ; mais voyant que tout devenait désert sur son passage, qu'il coulait abandonné dans la solitude, que ses eaux étaient toujours troublées, il regretta l'humble lit que lui avait creusé la nature, les oiseaux, les fleurs, les arbres et les ruisseaux, jadis modestes compagnons de son paisible cours.[866]»

Le caractère puissant est opposé à son cours paisible, la bipolarité des sentiments humaines à celui de la tempête marine et l'âme orageuse à l'océan, lieu de naufrages ;

> « Je m'assieds sur un rocher. D'un côté s'étendent les vagues étincelantes, de l'autre les murs sombres du monastère se perdent confusément dans les cieux. Une petite lumière paraissait à la fenêtre grillée. Était-ce toi, ô mon Amélie ! qui, prosternée au pied du crucifix, priais le Dieu des orages d'épargner ton malheureux frère ? la tempête sur les flots, le calme dans ta retraite ; des hommes brisés sur des écueils, au pied de l'asile que rien ne peut troubler ; l'infini de l'autre côté du mur d'une cellule ; les fanaux agités des vaisseaux, le phare immobile du couvent ; l'incertitude des destinées du navigateur, la vestale connaissant dans un seul jour tous les jours futurs de sa vie ; d'une autre part, une âme telle que la tienne, ô Amélie, orageuse comme l'Océan ; un naufrage plus affreux que celui du marinier : tout ce tableau est encore profondément gravé dans ma mémoire. [867]»

Dans ces extraits on découvre facilement l'héritage de Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, on sait que Chateaubriand puisait dans leurs écrits, leur sensibilité commune servait de prétexte pour l'inspiration, entre autres, l'idée du fleuve de Bernardin est empruntée par Chateaubriand.

6. L'APPROCHE ESTHÉTIQUE DE L'EAU DANS LA PROSE

A. LA DESCRIPTION DE L'EAU PITTORESQUE

Dans la seconde moitié du siècle, surtout dans les récits de voyages marins, par l'ouverture des espaces verticaux, par l'abolissement des frontières de l'horizon, un paysage aquatique tout nouveau est en train de naître. Pour les romanciers, la description picturale des

[865] Chateaubriand, *René, op. cit.,* p.13.
[866] *Ibid.,,* p. 36.
[867] *Ibid.,* p. 143.

eaux pose apparemment des problèmes ; ils reprochent l'insuffisance du langage et des outils poétiques dans la description du paysage, ils se trouvent incapables d'exprimer les sentiments passionnés que déclenche la vue des paysages nouveaux, par excellence de l'espace aquatique.

Voici un passage du *Voyage à l'Ile de France* de Bernardin de Saint-Pierre où l'auteur expose la problématique des outils poétiques nécessaires à la description des paysages suivant cette nouvelle conception, qui se focalise sur les beautés esthétiques du paysage :

> « L'art de rendre la nature est si nouveau que les termes n'en sont pas inventés. Essayez de faire la description d'une montagne de la manière à la faire reconnaître, quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. Mais que de variété dans ces formes bombées, arrondies, allongées, caves, etc... ! Vous ne trouverez que des périphrases. [868]»

En dépit de ces difficultés, il développe une approche visuelle des paysages exotiques de l'île de France dans *Paul et Virginie,* où le lecteur se trouve immédiatement au milieu de la richesse des types de plantes innombrables.

Chateaubriand se prononce semblablement à propos de la peinture des paysages dans une lettre composée à Londres[869]. Nous avons choisi un extrait qui mentionne des références particulières liées au sujet de l'eau ;

> « Nous avons toutes les peines du monde à nous peindre le calme des flots, à moins que nous n'y mêlions des souvenirs de terreur : c'est ce dont on se peut convaincre par la description de ces calmes où l'on trouve presque toujours les mots de menaçants, de profond silence, etc. Que, rempli de ces folles idées du sublime, un paysagiste arrive pendant un orage au bord de la mer qu'il n'a jamais vue, il est tout étonné d'apercevoir des vagues qui s'enflent, s'approchent et se déroulent avec ordre et majesté l'une après l'autre, au lieu de ce choc et de ce bouleversement qu'il s'était représentés. Un bruit sourd, mêlé de quelques sons rauques et clairs entrecoupés de quelques courts silences, qui ont succédé au tintamarre que notre peintre entendait dans son cerveau. Partout des couleurs tranchantes mais conservant des harmonies jusque dans leurs disparates. L'écume éblouissante des flots jaillit sur des rochers noirs ; dans un horizon sombre roulent de vastes nuages, mais qui sont poussés du même côté : ce ne sont plus mille vents déchaînés qui se combattent, des couleurs brouillées, des cieux escaladés par les flots, la lumière épouvantant les morts à travers les abîmes creusés entre les vagues. [870]»

On retrouve des passages conçus suivant cette thématique, où la peinture du paysage – et plus étroitement celle de l'eau elle-même – dépasse sensiblement les limites de la littérature et touche déjà à l'art pictural, c'est-à-dire à une nouvelle dimension esthétique. Chateaubriand y insère une brève révision de la thématique du sublime, que le romancier admire surtout pour le suspens créé par le calme menaçant, inquiétant et non pas pour les scènes apocalyptiques, sujet populaire de maintes toiles à l'époque. Le passage cité en témoigne qu'il montre son "côté

---

[868] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Ile de France, op.cit.,* Lettre XXVIII

[869] A propos du domaine, voir aussi la « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages », *in Correspondance générale, volume I, op. cit.,* p. 73.

[870] *La lettre sur le paysage en peinture, À Monsieur***.* Londres, 1795. dans *Œuvres complètes de Chateaubriand: augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur op.cit.*

paysagiste", focalise sur l'harmonie des couleurs, des effets de lumière, et décrit une vision spécifique de l'homme quotidien dans l'approche de paysages, soient-ils marins ou terrestres.

Marmontel, dans les *Incas,* invite ainsi à la découverte des mers inconnues, où on remarque la sérénité paralysante de la puissance naturelle:

> « La course fut assez paisible jusque les îles Galapes, mais, là on sentit s'élever, entre l'orient et le nord, un vent rapide auquel il fallut obéir, et se voir pousser sur des mers qui n'avaient point encore vu de voiles. […] L'onde, le ciel, un horizon vague, où la vue a beau s'enfoncer dans l'abîme d l'étendue, un vide profond et sans bornes, le silence et l'immensité, voilà ce que présente aux yeux des matelots ce triste et fatal hémisphère. Consternés et glacés d'effroi, ils demandent au ciel des orages et des tempêtes ; et le ciel, devenu d'airain comme la mer, ne leur offre de toutes parts qu'une affreuse sérénité. Les jours, le nuits s'écoulent dans ce repos funeste.[871]»

Le verbe « s'écouler » qu'emploie Marmontel dans la dernière phrase de l'extrait, ajoute encore de la liquidité à cette image pittoresque, et rappelle l'existence éphémère de l'homme. Dans la phrase « ce liquide Crystal des eaux, qu'avec tant de plaisir nous contemplons du rivage, lorsqu'il réfléchit la lumière et répète l'azur des cieux, [872]» c'est déjà d'un point fixe, du rivage, qu'on observe l'eau, dont l'effet miroir de sa surface sert de départ pour des excursions spirituelles contemplatives. La peinture de l'eau prévoie justement un ton romantique :

> « Mais au milieu d'une mer immense, écartée, solitaire et environné du néant, l'homme, dans l'abandon de toute la nature, n'a pas même l'illusion pour le sauver du désespoir ; il voit comme un abyme l'espace épouvantable qui l'éloigne de tout secours ; sa pensée et ses vœux s'y perdent, la voix même de l'espérance ne peut arriver jusqu'à lui.[873] »

Ces extraits, où le rapport de l'homme envers la nature est représenté à travers la description de son existence solitaire au milieu d'un volume d'eau infinie, rappellent les outils visuels que la peinture de l'époque n'emploie pas encore : la disparition des cadres, du point fixe de la composition.

La beauté de la nature retrouvée laisse son empreinte même sur les ouvrages moins poétiques. L'image de la cataracte, décrite merveilleusement dans *Atala* suscite des considérations émerveillées chez Buffon aussi:

> « La plus fameuse cataracte est celle de la rivière Niagara en Canada, elle tombe de cent cinquante-six pieds de hauteur perpendiculaire comme un torrent prodigieux, et elle a plus d'un quart de lieue de largeur ; la brume ou le brouillard que l'eau fait en tombant, se voit de cinq lieues et s'élève jusqu'aux nues, il s'y forme un très-bel arc-en-ciel lorsque le Soleil donne dessus.[874] »

Il est à remarquer comment la beauté comme facteur esthétique émerge parmi les descriptions très techniques, scientifiques. Parmi ces dernières nous soulignons celle de la

[871] *Marmontel, Les Incas, op.cit.,* p.236.
[872] *Ibid.,* p 237.
[873] *Ibid.*
[874] Buffon, *op.cit.,* p. 366

description de la cataracte du Niagara, où, curieusement, l'accent est mis par Buffon sur l'esthétique, dépassant le domaine de l'histoire naturelle.

Dans ce petit extrait pris de *René,* Chateaubriand présente ce stylistique pictural en connexion du fleuve Meschacebé ;

> « À l'occident, le Meschacebé roulait ses ondes dans un silence magnifique, et formait la bordure du tableau avec une inconcevable grandeur.[875]»

Les descriptions témoignent toutes d'une approche picturale du paysage, au centre de laquelle apparaît l'élément fluide, ainsi les outils textuels de la peinture de l'eau sont inévitables dans la perception chateaubrianesque de l'espace naturel.

L'usage du vocabulaire de la peinture justifie cette idée. Les noms « panorama », « vue », ou la « bordure » qui apparaissent dans les descriptions sonnent comme s'il parlait d'une toile. L'usage des termes tels que « lignes de fuite », « horizon marin », et son approche des fleuves comme des lignes sur la carte géographique témoignent d'une visualité très développée chez l'écrivain :

> « Dans cette vue perpendiculaire du tableau, les fleuves ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte; [876]»

Cette qualité innée l'approche éventuellement de l'admiration des beaux-arts, surtout de la peinture paysagiste ; on sait qu'il se passionne avant tout pour Poussin et pour Claude Lorrain. Sans doute c'est à travers l'étude de leurs œuvres qu'il avait retransmis l'espace paysagiste en littérature, sous forme de tableaux minutieusement composés. Cette phrase parue dans la *Préface* de l'édition complète de ses œuvres ; « il fallait visiter les peuples, à l'exemple d'Homère, que je voulais peindre[877] » accentuée par le double sens du verbe « peindre » reflète les signes de sa vision picturale. Pourtant on a l'impression de comprendre les doutes de Chateaubriand quand il se pose la question sur la capacité du romancier dans l'expression des passions, une question non moins actuelle :

> « Mais comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades? Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert : on en jouit, mais on ne peut les peindre[878]»

---

[875] *René, Ibid.,* p.3.
[876] *Ibid.,* p. 10.
[877] Chateaubriand, *Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand, op.cit.,* p. 16.
[878] *René, Ibid.,* p 16.

B. LE CHANGEMENT DE L'ESPACE LITTÉRAIRE AQUATIQUE

Dès la seconde moitié du siècle, parallèlement à l'expansion sentimentale et au rapprochement de l'homme à la nature, nous pouvons observer que les espaces traditionnels de la nature commencent à se renouveler. Dans ce travail nous avons parcouru des exemples à la fusion des espaces naturels, comme par exemple le cas du panorama marin, où le spectateur, après avoir navigué pendant bien longtemps[879] sur la mer – qui paraît – infinie perd les limites de la vue. On découvre le phénomène de l'union de la mer et du ciel dans les analyses suivantes, qui, malgré le fait qu'elle soit devenue depuis un cliché esthétique, avait un effet révolutionnaire à l'époque.

Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, la convention sur l'horizontalité des étendues d'eaux va être réfutée dans plusieurs de ses aspects. On va être témoin des changements fondamentaux dans l'espace aquatique. D'une part, nous allons observer un élargissement éventuel suivant l'axe vertical ; plusieurs descriptions mentionneront l'ampleur et l'étendue de l'eau vers le haut. Le sujet de la verticalité des eaux sera un domaine d'autant plus intéressant dans le cas des scènes tempétueuses évoquées, comparées au motif de la montagne, symbole encore plus effrayant en contexte aquatique. Dans un aspect marin, dès que les âmes sensibles soient arrivées sur les eaux infinies, nous allons remarquer que les espaces naturels commencent à fusionner dans leurs récits. La sensation de la solitude ressentie en pleine mer et la perte des points de repères dans l'espace floue inspire le spectateur à regarder le ciel et la mer comme un ensemble complexe, et à abolir ainsi les limites conventionnelles de l'horizon.

Dans un contexte purement spatial, les inventions techniques et l'envie croissante des excursions montagnardes apportent de nouvelles perspectives à la contemplation de la sérénité du paysage, qui laisse révéler des aspects jusque-là jamais vus des eaux. Par conséquent, la surface entière des lacs « marins » et le système complexe des fleuves perçues comme des cordes brillantes évoquent évidemment des constatations fondamentalement novatrices.

C'est à Marmontel qu'on a attribué d'avoir interprété le plus délicatement le *topos* de la mer infinie, étant le motif traditionnel de la solitude. L'image de l'eau sans fin est décrite dans une succession d'images pittoresques, comme celle-ci par exemple :

[879] Longtemps veut dire ici plusieurs mois ou quelques années.

> « Trois mois s'écoulèrent sans que Pizarre et ses compagnons vissent paraître aucun vaisseau. Leurs yeux, tournés du côté du nord, se fatiguaient à parcourir la solitude immense d'une mer sans rivages.[880] »

L'image de cette « mer sans rivages » dévoile que la perte des points de repères déclenche une série de sentiments effrayants dans le spectateur. Cette expression, dont chaque mot porte en soi des sentiments pesants, laisse prévoir déjà des sentiments romantiques de Chateaubriand. Bachelard, dans *La poétique de l'espace* coordonne les notions de l'infini et de la contemplation ;

> « L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. […] Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte signe d'un infini. [881]»

L'espace qui s'ouvre et les espaces qui s'entremêlent, seront élaborés par la conception naturelle chateaubrianesque, dont les sources sont déjà retrouvables dans ses premiers romans, nourris par l'expérience de son voyage américain.

Sébastien Baudoin résume ainsi l'essentiel de la contemplation maritime ; « Alors que la plaine dessine une sinuosité perceptive favorisant une progression linéaire du regard, l'espace maritime et côtier est construit en tension vers l'absolu.[882] » Les dimensions de l'espace se libèrent de leur définition conventionnelle, on sent le sens original de l'infinité. L'important dans ce processus est de comprendre que l'eau, en tant que symbole associé à l'infinité, est un élément clef dans l'ouverture de l'espace, dans l'abolissement des axes jusque-là traditionnels de l'espace naturelle.

Dans l'élargissement spatial lié à l'eau marine plusieurs axes de repères coexistent; les eaux se délibèrent de la conception traditionnelle concernant leur étendue, dans des directions horizontales et verticales à la fois. Vu l'image de la cataracte et l'infinité des mers auxquels nous avons souvent eu recours à propos du sujet, nous constatons qu'elles aident la focalisation du spectateur. Pourtant cette focalisation n'est pas évidente, car cette « liquide plaine » deviendra d'autant plus floue et trichante par ses qualités brillantes que l'on est obligé de se séparer des points de repères offerts par la proximité de la terre. C'est un fait bien connu qu'en pleine mer les capacités de l'orientation diminuent remarquablement, donc en méditant, la vue ouverte vers l'horizon maritime, on perd tous les points de référence, les lignes de fuite conduisent à l'infini, à l'effrayant indéfinissable.

---

[880] Marmontel, *Les Incas, Ibid.,* p.200.
[881] Bachelard, *La poétique de l'espace, Ibid.,* p. 168.
[882] Baudouin, *op.cit.* p.100.

L'union de la mer et du ciel, la suppression des limites de l'horizon, l'importance de l'extension horizontale de l'eau de la mer sont les concepts de base de la philosophie de l'existence marine.

Le sujet de la verticalité des eaux sera évoqué par Bougainville aussi, lors de la description de l'eau qui monte à la hauteur des montagnes à cause de la brise tempétueuse aux îles, un phénomène naturel qui effraye les voyageurs européens ;

> « La journée qui suivit fut plus orageuse encore que toutes les précédentes. Le vent élevait dans le canal des tourbillons d'eau à la hauteur des montagnes, nous en voyions quelquefois plusieurs en même temps courir dans des directions opposées. [883]»

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE SUR L'UNION DES ESPACES

Bernardin de Saint-Pierre élabore le jeu des contrastes et des reflets à travers l'idée du « mariage de la terre et de l'océan » dans les *Études de la Nature*. Chez lui, les dimensions cessent d'exister séparément, on assiste à une fusion de perspectives axiales et spatiales, qui est une caractéristique fréquente du contexte exotique marin. Chez Bernardin de Saint-Pierre ce constat sera enrichi de l'image de l'eau-miroir qui s'ajoute à l'abolition des limites spatiales de ces deux substances ;

> « Du côté de la mer, le gazon qui termine l'île est parsemé çà et là de bosquets de lataniers, dont les palmes faites en éventail et attachées à des queues souples, rayonnent en l'air comme des soleils de verdure. Ces lataniers s' avancent jusque dans la mer sur les caps de l' île, avec les oiseaux de terre qui les habitent, tandis que de petites baies, où nagent une multitude d'oiseaux de marine, et qui sont pour ainsi dire pavées de madrépores couleur de fleur de pêcher, de roches noires couvertes de nérites couleur de rose, et de toutes sortes de coquillages, pénètrent dans l' île et réfléchissent comme des miroirs, tous les objets de la terre et des cieux. Vous croiriez y voir les oiseaux voler dans l'eau et les poissons nager dans les arbres, et vous diriez du mariage de la terre et de l'océan, qui entrelacent et confondent leurs domaines.[884] »

La relation de la mer et du ciel est un sujet qui revient systématiquement dans la pensée théorique de Bernardin de Saint-Pierre. L'image de l'union de l'eau océanique et de la terre en est un nouveau terme, partant du phénomène de l'eau-miroir qui confond les espaces naturels en une idylle bucolique. Ce tableau présente une nature idéalisée, un *locus amoenus*, où la description de la flore exotique éblouissante – par une énumération minutieuse des espèces, si caractéristique de l'auteur – est couronnée par le vol léger des oiseaux. Bachelard interprète ce phénomène de miroir comme une sorte de narcissisme dans le bon sens du terme ; la réflexion de l'eau embellit tout, comme le fait Bernardin dans sa description, sous un angle pancaliste.

---

[883] *Ibid.,* Chapitre VII.
[884] *Études de la Nature, op.cit.,* p. 349.

L'ESPACE AQUATIQUE ABSOLU DE CHATEAUBRIAND

Chateaubriand, lors de son voyage en Amérique s'est muni de ces expériences, qui fusionnaient avec celles de la mer tempétueuse si familière de la côte bretonne. Son œuvre apporte des inventions incontestables dans l'approche picturale du paysage – élément de base dans la définition des dimensions spatiales – que l'ampleur des eaux, ainsi l'étendue sous-marine méritera une attention particulière.

Mais dans le contexte des romans exotiques l'élargissement horizontal de l'espace ce n'est pas l'unique évolution qui se laisse découvrir grâce aux eaux naturelles. Associés au tableau splendide de la cataracte du Niagara, les fleuves mènent vers le développement d'une dimension verticale surprenante. Célèbre à juste titre, la cataracte formée par ces eaux courantes est devenu le symbole de la force hydraulique. Le tableau est essentiellement dominé par le dynamisme de la chute des eaux :

> « Nous arrivâmes bientôt au bord de la cataracte, qui s'annonçait par d'affreux mugissements. Elle est formée par la rivière Niagara, qui sort du lac Erié et se jette dans le lac Ontario ; sa *hauteur perpendiculaire* est de cent quarante-quatre pieds. Depuis le lac Erié jusqu'au Saut, le fleuve accourt par une pente rapide, et *au moment de la chute c'est moins un fleuve qu'une mer dont les torrents se pressent à la bouche béante d'un gouffre*. La cataracte se divise en deux branches et se courbe en fer à cheval. Entre les deux chutes s'avance une île creusée en dessous, qui pend avec tous ses arbres sur le chaos des ondes. La masse du fleuve qui se précipite au midi s'arrondit en un vaste cylindre, puis se déroule en nappe de neige et brille au soleil de toutes les couleurs ; celle qui tombe au levant descend dans une ombre effrayante ; on dirait d'une colonne d'eau du déluge. Mille arcs-en-ciel se courbent et se croisent sur l'abîme. Frappant le roc ébranlé, l'eau rejaillit en tourbillons d'écume, qui s'élèvent au-dessus des forêts comme les fumées d'un vaste embrasement. [885]»

Chateaubriand accentue la verticalité des eaux en ajoutant le terme mathématique « perpendiculaire » à la précision rigoureuse de sa hauteur, la « pente », terme physique enrichit le vocabulaire scientifique dont l'usage accentue la véracité de la peinture du phénomène. On sent que cette description soucieuse part de ses propres souvenirs émus. Baudoin a remarqué que « Horizontalement, la mer est décrite dans l'extension plane et illimitée, toujours accompagnée par des verbes signifiant l'amplitude [886]» et cette horizontalité est comprise en contraste avec l'étendue verticale, représentée par les montagnes ou par la cataracte. La mention de la « colonne d'eau » renforce encore cette idée de verticalité.

Dans l'extrait du *Génie du christianisme*, on peut découvrir les fondements théoriques de la relation de Chateaubriand avec la substance aquatique, c'est pourquoi nous avons voulu citer ce passage entier ici :

---

[885] Atala, *Ibid., Épilogue,*
[886] Baudoin, *Ibid.,* p, 53.

« Nous présenterons aux lecteurs deux perspectives de la nature, l'une marine et l'autre terrestre ; l'une, au milieu des mers atlantiques ; l'autre, dans les forêts du Nouveau-Monde, afin qu'on ne puisse attribuer la majesté de ces scènes aux monuments des hommes. Le vaisseau sur lequel nous passions en Amérique, s'étant élevé au-dessus du gisement des terres, bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre. La couleur des eaux devint semblable à celle du verre liquide. Une grosse houle venait du couchant, bien que le vent soufflât de l'est ; d'énormes ondulations s'étendaient d'un horizon à l'autre, et ouvraient, dans leurs vallées, de longues échappées de vues sur les déserts de l'Océan. Les mobiles paysages changeaient d'aspect à toute minute : tantôt une multitude de tertres verdoyants représentaient les sillons des tombeaux dans un cimetière immense ; tantôt les lames, en faisant moutonner leurs cimes, imitaient des troupeaux blancs répandus sur des bruyères : souvent l'espace semblait borné, faute de point de comparaison ; mais si une vague venait à se lever, un flot à se courber comme une côte distante, un escadron de chiens de mer à passer dans le lointain, l'espace s'ouvrait subitement devant nous. Nous avions surtout l'idée de l'étendue, lorsqu'une brume légère rampait à la surface de la mer, et semblait accroître l'immensité même. Oh ! qu'alors les aspects de l'Océan sont grands et tristes ! Dans quelles rêveries ils vous plongent, soit que l'imagination s'enfonce sur les mers du Nord au milieu des frimas et des tempêtes, soit qu'elle aborde sur les mers du Midi, à des îles de repos et de bonheur ! […] Dieu des chrétiens ! c'est surtout dans les eaux de l'abîme, et dans les profondeurs des cieux, que tu as gravé bien fortement les traits de ta toute-puissance ! Des millions d'étoiles rayonnant dans le sombre azur du dôme céleste ! La lune au milieu du firmament ! Une mer sans rivage ! L'infini dans le ciel et sur les flots ! Jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur que dans ces nuits où suspendu entre les astres et l'Océan, j'avais l'immensité sur ma tête, et l'immensité sous mes pieds ! […] Qu'elle était touchante, la prière de ces hommes, qui, sur une planche fragile, au milieu de l'Océan, contemplaient un soleil couchant sur les flots ![887]»

Premièrement, il faut souligner l'image où Chateaubriand parle de l'abolissement de la limite des deux espaces, « le double azur de la mer et du ciel ». Partant du caractère commun de deux notions, l'axe marin et spatial s'unit dans un ensemble azuré. La seconde partie de la phrase justifie l'approche picturale, l'auteur identifie ces deux éléments du paysage comme un point de départ, tel qu'une toile encore vierge, préparée à la création.

La métaphore « verre liquide » est doublement intéressante. Ce volume de liquide transparent et flou produit un effet indécis qui déroute l'œil du spectateur, le rend incertain dans la mesure des dimensions, au milieu de la mer – qui paraît infinie – on perd le sens de la distance, de l'ampleur, de la masse à la fois.

L'oxymore « les déserts de l'Océan » où le romancier part du caractère commun de la surface des deux phénomènes mérite aussi d'être remarqué; les collines hérissées par les alizés et la surface ondulante caressée par la brise marine. Il le dit directement ; il s'agit de l'ouverture de l'espace.

Dans la célèbre scène où les deux univers – l'une terrestre, l'autre marine – se séparent, est un passage touchant, contenant les fondements de la philosophie naturelle chateaubrianesque, exprimée cette fois à travers sa relation avec l'eau. Nous pouvons y relever des principes fondamentaux qui mènent loin de la conception traditionnelle de l'espace vers un

[887] Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, (Éd. Pierre Reboul), Flammarion, Paris, 2009. Tome I., Livre V, *Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature, ch.12, Deux perspectives de la nature*

univers élargi, où, les yeux en pleurs, on contemple la beauté de la création divine. Cet univers subit des transformations spatiales ; Chateaubriand écrit à peine mot à mot que les deux horizons, celui de la mer et des cieux unissent, perdent pour toujours leur distance axiale.

A la fin de ce chapitre il révèle la motivation de ces moments de contemplation, la volonté de la méditation solitaire, pour « se trouver seul devant Dieu ». La voie qui mène à cet état transcendent peut être parcourue à travers l'étonnante sérénité de la surface marine, telle qu'elle n'était jamais vue auparavant.

> « La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau [celui de l'univers terrestre, déjà] ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines ; les plus belles nuits en Europe ne peuvent en donner une idée. En vain dans nos champs cultivés l'imagination cherche à s'étendre ; elle rencontre de toutes parts les habitations des hommes ; mais dans ces régions sauvages l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, à planer sur le gouffre des cataractes, à *méditer au bord des lacs et des fleuves*, et, pour ainsi dire, *à se trouver seule devant Dieu.* »

On comprend que pendant l'itinéraire que Chateaubriand a parcouru depuis ses années d'enfance jusqu'à ses voyages marins, il était toujours accompagné par la substance de l'eau, qui lui avait toujours aidé à retrouver la puissance omniprésente du Dieu.

UN COUP D'ŒIL JETE SUR LE MONDE SOUS-MARIN

L'élargissement de l'espace marin vers la profondeur serait une suite logique de ce processus, mais il faut encore attendre pour que cette dimension soit explorée pour la littérature par les auteurs romantiques du XIX^{e} siècle. Pourtant la profondeur des eaux est un trait aquatique répertorié déjà chez Buffon aussi, qui en écrit ainsi ;

> « Les plongeurs et les pêcheurs de perles assurent, au rapport de Boyle, que plus on descend dans la mer, plus l'eau est froide ; que le froid est même si grand à une profondeur considérable, qu'ils ne peuvent le souffrir, et que c'est par cette raison qu'ils ne demeurent pas aussi long-temps sous l'eau, [888]»

Ses remarques scientifiques sont sans doute basées sur des expériences réelles et soulignent les faits expérimentés ; la froideur qui empêche son exploitation. L'important dans cet extrait est plutôt le désir de la découverte des espaces jusque-là isolés sans l'intérêt sérieux de son exploitation. Pourtant il ne faudra pas en attendre longtemps.

On ne peut pas passer pourtant sans évoquer à propos de Chateaubriand, l'apparition d'un espace naturel fondamentalement nouveau, inexploré à l'époque ; de l'espace sous-

[888] Buffon, *op.cit.,* p. 361.

marin[889] qui sera mentionné dans les *Voyages en Amérique* et dans les *Mémoires d'outre-tombe*. L'intégration de cette perspective inhabituelle dans ses outils littéraires en résulte la naissance des mondes irréels, séparées du monde réel par une opacité ludique, aboutissant au « délitement » de l'espace réel.

Néanmoins c'est surtout la période romantique qui va découvrir la dimension sous-marine romanesque, ce que Hugo va exploiter plus tard en détails pour la littérature romantique.

L'APPORT DU PANORAMA MONTAGNARD

Parallèlement à l'expansion des voyages sur mer, la seconde moitié du siècle va en connaitre d'autres moyens qui, au lieu de se limiter au déplacement linéaire et horizontal, seront orientés vers la conquête de l'espace suivant une direction verticale. Ce changement concerne le domaine de l'esthétique du motif de l'eau aussi, où on assiste à un élargissement d'approche dû à l'expansion verticale du paysage, qui en résulte une nouvelle vision du monde. Ce phénomène touchera également son interprétation littéraire.

« Par un curieux détour ce sont les montagnes qui font revenir la mer au premier plan. A mesure que les alpinistes osent gravir les pentes il semble que se creusent d'autant plus les vagues de l'océan.[890]» synthétise Jacques Darras l'essentiel de l'expansion de la vision qui se change fondamentalement au sujet de l'espace marin et montagnard. Cette conquête des altitudes s'est déroulée sur deux fronts; le gravissement des cimes de montagnes, notamment les Alpes et plus particulièrement le Mont Blanc coïncide avec l'apparition d'une invention cardinale des frères Montgolfier.

Les voyageurs revenus des cimes alpins publient leurs carnets de voyages qui se popularisent très vite et apportent le goût des excursions aux lecteurs également. Dans les récits des premiers voyageurs du début du siècle on peut déjà relever des expressions extatiques que leur inspirent les vues panoramiques[891]. Le panorama qui s'offre du haut des sommets propose une vue entièrement nouvelle sur les étendues d'eaux aussi, l'infinité ainsi réinterprétée d'une distance bien éloignée y apporte une poétique originale. Les rivières se réduisent à des lignes brillantes, les lacs et les étendues marines à de petites taches d'azur foncé. Le paysage alpestre

[889] Baudouin, *op.cit.,* p. 88.
[890] Darras, Jacques, *op.cit.* p. 103.
[891] Cf. le recueil de Reichler – Ruffieux, *Les Voyages en Suisse, op.cit.*

apporte une perspective fondamentalement nouvelle à la description du paysage et complète considérablement l'interprétation traditionnelle des eaux pendant que le vocabulaire spécifique naissant témoigne du même émerveillement ressenti à la vue des étendues aquatiques d'en haut.

Ces outils textuels permettent l'interprétation artistique du paysage dans le domaine des beaux-arts aussi bien qu'ils en offrent une approche littéraire. Ils sacrifient le sentiment de l'infinité dans cette analogie, pourtant l'abolition des bords est sous-entendue dans ces images. Ces associations ont un nœud psychologique commun, la vue de cette étendue d'eau large déclenche un cours de pensées imagées issus de leur qualité commune, leur surface vaste. Étienne Souriau[892] rappelle cependant le sens analogue du terme quand il avertit de la confusion de l'étendue et de la beauté.

Les remarques de Sophie Marin, muséologue du Château d'Annecy correspondent à ce que l'on avait observé dans les ouvrages analysés ; « L'absence de vocabulaire spécialisé pour ces espaces amène les auteurs à recourir aux registres de l'architecture ou du champ sémantique de la mer. Leurs œuvres contribuent à la propagation d'une image spectaculaire de la montagne qui ne sera pas sans influences sur la peinture.[893] »

LA CONQUÈTE DE L'AIR

Le 6 juin 1783, après de nombreux tests moins fructueux, les frères Montgolfier réalisent le premier vol public et s'élèvent à une altitude de 1600-2000m, identique à celle des Alpes. Le paysage redécouvert d'une distance de vol d'oiseau captive les voyageurs, ainsi l'effet incroyable du panorama ne les laisse pas indifférent. Cette distance aérienne réinterprète le contexte des dimensions, en créant une approche fondamentalement nouvelle du monde. Michel Delon a remarqué[894] que la réalité ainsi élargie multiplie les représentations « à vol » ou à « vue d'oiseau » dans le domaine de la littérature ainsi que dans l'art pictural La vision topographique du paysage, comme nous en avons déjà parlé, déplace la ligne de l'horizon et ressuscite la proportion de la terre et du ciel sur les compositions.

[892] *Vocabulaire d'esthétique, op.cit.,* p. 1106, article « Panorama »
[893] Marin, Sophie, « Images des lacs alpins dans la peinture européenne, » dans *Avec vue sur lac, op.cit.* p.67.
[894] *Dictionnaire Européenne des Lumières*, article « Montgolfière », p.ex. Mercier en écrit dans les *Tableaux de Paris*, Tome X, 1788.

Ce n'est pas surprenant que la description des paysages panoramiques, y compris celle de l'eau vue d'en haut, coupant parfois l'haleine des voyageurs, n'a pas trouvé immédiatement le langage qui serait apte à décrire les effets merveilleux : « tant Bernardin de Saint-Pierre en littérature (*Voyage à l'Isle de France*, 1773, Tome II, p. 227.) que Claude-Joseph Vernet en peinture avoueront leur impuissance à rendre par des moyens traditionnels la force et la grandeur de la haute montagne.[895] » Dans cet espace étendu, qu'est né par l'ouverture des dimensions ressentie lors de la contemplation panoramique depuis le sommet d'une montagne, les eaux s'intègrent à la perception complexe de la réalité fascinante et elles seront décrites à l'aide des outils picturaux.

C. *LA VOIX OU LA SONORITÉ DE L'EAU*

La sonorité, « le chant » des eaux était un sujet fondamental de notre chapitre sur le rôle du motif aquatique dans la poésie. Nous avons lié la prédominance du registre sonore aux caractéristiques sémantiques de la poésie. Nous avons supposé que parmi les genres littéraires du siècle, c'est le domaine de la poésie où les eaux « parlent » le plus. Soutenant toujours cette remarque, il nous faut ajouter que le murmure des eaux se fait également entendre du côté des récits.

Semblablement à la majorité des sujets abordés où l'eau se présente par sa dualité, nous avons observé que les eaux produisent des sons de deux propos ; soit le murmure des eaux calmes, paisibles marque une ambiance idyllique, soit les eaux grondantes montrent son côté furieux et puissant. La spécification des registres sonores est répartissable autour les notions d'i*dylle* et d'*horreur*. Nous allons parcourir ces états à travers des mentions exemplaires provenant des textes analysés du corpus.

En tant que musicien, Rousseau était particulièrement sensible au son des eaux. C'est l'un des causes de sa dévotion pour les eaux courantes, qui le captivent dès son enfance. Les cascades près de Chambéry, à Môtiers ou le ruisseau des Charmettes sont – à part d'être un symbole du calme et de la pureté pour lui – évoqués pour ce propos dans ses récits autobiographiques. Comme les passages des *Confessions* et des *Rêveries,* le laissent deviner, le murmure des eaux facilite son envol vers la rêverie. Pourtant on y rencontre souvent des eaux bruyantes, au cours de la Troisième promenade : « Un silence que ne trouble aucun autre bruit

[895] *Dictionnaire Européenne des Lumières*, article « Montagne »

que [...] le roulement des torrents qui tombent de la montagne! [896]» ou dans un passage décrivant une randonnée dans les *Confessions* :

> « à l'endroit appelé Chailles, court et bouillonne dans des gouffres affreux une petite rivière, qui paraît avoir mois à les creuser des milliers de siècles. [..] entrevoyant de temps en temps cette écume et cette eau bleue *dont j'entendais le mugissement à travers les cris des corbeaux* et des oiseaux de proie qui volaient de roche en roche et de broussaille en broussaille à cents toises au-dessous de moi.[897]»

Comme ces extraits et nos tableaux récapitulatifs en témoignent aussi, Rousseau décrit souvent des « bruits », des « mugissements » en contexte des eaux, qui portent une connotation négative, moins compatible avec la notion de la musicalité. C'est aussi à l'image de l'eau qu'il recourt plus tard, dès le commencement de sa maladie ; il compare les bruits qui troublent son ouïe à « un murmure plus clair comme d'une eau courante[898] ».

La Nouvelle Héloïse est de même riche en extraits où la sonorité s'attache à la description des eaux, pour ne citer que la scène de la promenade sur lac où les bruits de la nature correspondent bien à de l'état d'âme de Saint-Preux : « Nous gardions un profond silence. Le bruit des rames m'excitait à rêver. Le chant assez gai des bécassines me retraçant les plaisirs d'un autre âge, au lieu de m'égayer, m'attristait. Peu à peu je sentis augmenter la mélancolie dont j'étais accablé.[899] » La dualité des eaux se montre bien dans le roman, sachant que dans la description de l'Élysée de Julie, les bruits, « un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux[900] » rappellent une existence idyllique.

Rousseau attribue une place élémentaire aux eaux dans la naissance du langage aussi, ce dont témoigne cet extrait de *l'Essai sur l'origine des langues* :

> « Mais dans les lieux arides, où l'on ne pouvait avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien se réunir pour les creuser ou au moins s'accorder pour leur usage. Telle dut être l'origine des sociétés et des langues dans les pays chauds. […] Là fut enfin le vrai berceau des peuples, et du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour.[901] »

Bien que la sonorité comme principe soit moins accentuée dans ce contexte, le langage et l'eau sont en une relation indissociable selon le philosophe.

Parfois l'énergie vitale incarnée dans les substances liquides se laisse de même distinguer par leur aspect sonore. Marmontel, dans *Les Incas* relie le volcan avec la mer,

---

[896] *Rêveries,* p. 241.
[897] *Confessions,* Livre IV. p. 241.
[898] *Ibid.,* p. 299.
[899] *La Nouvelle Héloïse, Ibid,* Quatrième partie, Lettre XVII.
[900] *Ibid.,* Lettre XI.
[901] Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau: avec des notes historiques*, Furne, Paris, 1835. T.3., p. 511.

partant de leur sonorité commune. Nous pourrions ajouter que la base de leur ressemblance supposée se repose aussi sur le même frisson qu'ils produisent et sur le fait que ces deux éléments naturels sont en soi sources de sublime;

> « un bruit sourd se fait entendre d'abord dans les entrailles du volcan. Ce bruit, semblable à celui de la mer, lorsqu'elle conçoit les tempêtes, s'accroît, et se change bientôt en un mugissement profond.[902] »

Ainsi suit dans l'œuvre la description de l'éruption volcanique, lors de laquelle la consistance de la terre se change en liquide, que Marmontel associe à l'eau marine en se référant à « la terre, […] comme une mer flottante sous les pas [903]».

Bernardin de Saint-Pierre aime surtout laisser entendre les bruits que produisent les eaux lors de ses descriptions. L'ambiance exotique pour lui semble être couronnée par le chant des oiseaux, le murmure des rivières, des flots. Le bruissement des eaux revient de temps en temps dans son *Voyage* pour accentuer l'effet frémissant des vagues ; « La mer brisait avec grand bruit sur les récifs.[904] » ou la puissance des flots : « J'arrivai à la rivière du Poste, que je traversai au gué sur le dos de mon noir, a une portée de canon de son embouchure. *Elle coule avec grands bruits sur les rochers*. Ses eaux sont si transparentes que je distinguai au fond des limaçons noirs à pointes.[905] »

Parfois la sonorité des eaux s'associe à l'existence idyllique dans l'œuvre ; « *Le murmure des sources*, le beau vert des flots marins, le souffle toujours égal des vents, l'odeur parfumée des veloutiers, cette plaine si unie, ces hauteurs si bien ombragées, semblaient répandre autour de moi la paix et le bonheur. [906]»

« Bruit » et « murmure » sont les notions qui caractérisent les eaux exotiques lors du voyage. Cette dernière se rapporte en général à la qualité méditative des eaux courantes, la première à l'eau – surtout marine – puissante. La mer est fréquemment caractérisée par sa « voix » chez Bernardin : « A l'entrée il y a plusieurs bancs de rochers à fleur d'eau. La mer, qui était fort agitée, s'y brisait avec un *bruit terrible***,** et venait se développer bien avant dans la petite baie.[907] » Le contraste des valeurs de ces deux épithètes suit la définition distinguée de l'auteur concernant les deux types d'eaux, qu'il contemple d'ailleurs, par le même

[902] Marmontel*, op.cit.,* Tome II. Chapitre XXVIII, p. 23.
[903] *Ibid.*
[904] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à L'Ile de France, Ibid.,* p.124.
[905] *Ibid.,* p.215.
[906] *Ibid.*, p.208.
[907] *Ibid.,* Lettre XVII. p. 326.

enthousiasme. L'usage de ces deux qualités trouve ses sources aussi dans leur puissance différenciée.

La typologie des eaux se confond parfois, quand, lors la description d'une tempête on est témoin des « ruisseaux se débordaient dans la pluie, qui était semblable à une mer.[908]» Celle-ci, d'ailleurs sera une image qui reviendra chez Chateaubriand, dans *Atala*.

Le nom « Niagara » qui signifie en langue aborigène « tonnerre des eaux [909]», prévoie évidemment des notions qui font allusion à son bruit grondant. La majesté de cette masse d'eau incroyable coupe l'haleine du spectateur, cependant les bruits, les voix de ce phénomène naturel luttent avec le silence intérieur personnel. La sonorité des eaux se manifeste en « affreux mugissements » qui peuvent être associés à un être humain. La cataracte, ce « monstre aquatique » rappelle un être vivant ayant subi des maux terribles. Le champ auditif des descriptions aide à renforcer l'effet de la personnification de l'eau. L'usage de l'expression « sa bouche béante » dans le contexte de la cataracte gradue cet effet. Par l'expression de Baudoin, nous pouvons préciser que ces sons sont la manifestation d'un « bestiaire monstrueux.[910] »

Les qualités sonores du cours d'eau dans le roman sont de plus en plus gradués vers la fin de l'œuvre, dans l'image bruyante de la cataracte ; ce fleuve « élève sa voix », et on entend le « bruissement de ses ondes ». Il faut toutefois noter que ces bruits impliquent des effets frémissantes, le registre sonore des eaux renvoie au monde sentimental des frissons ;

> « Bientôt les roulements d'un tonnerre lointain, se prolongeant dans ces bois aussi vieux que le monde, en firent sortir des *bruits sublimes*. Craignant d'être submergés, nous nous hâtâmes de gagner le bord du fleuve et de nous retirer dans une forêt.[911] »

Cependant le côté calme et méditatif des eaux courantes est développé dans la description du *Ruisseau de la Paix*[912], dont « les eaux serpentaient sans bruit », renforçant la signification du nom qui lui est accordé. Bien que plus éloigné du sujet des eaux, on y compte éventuellement la célèbre scène d'orage, remplie de bruits sublimes, tels que « la chute répétée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les eaux. [913]»

---

[908] *Ibid.,* p. 125.
[909] *Encyclopédie Universalis,* article « Niagara »
[910] Baudoin, *op.cit.,* p 130.
[911] *Atala, Les chasseurs*
[912] « Un ruisseau serpentait sans bruit au milieu de ces bocages ; on l'appelait le Ruisseau de la paix » *Les laboureurs*
[913] *Ibid.*

7. LE VOCABULAIRE AQUATIQUE DES ŒUVRES

Dans ce chapitre nous nous sommes posé la question si l'approche des auteurs déjà cités de la notion de l'eau est saisissable à travers l'usage de leurs vocabulaires, et des caractéristiques du champ lexical des textes analysés. Cette fois nous ne focaliserons que sur les exemples qui dévoilent un point de vue remarquable concernant le rapport spécifique de l'auteur avec l'eau. Nous allons parcourir les extraits les plus caractéristiques, les exemples les plus intéressants de la recherche effectuée jusqu'ici, servant de base à des constatations déjà élaborées dans les chapitres précédents.

LE JEU DE MOTS DE VOLTAIRE DANS LA PRINCESSE DE BABYLONE

En guise d'entrée, nous attirons l'attention à un cas intéressant de l'usage de l'eau lors d'un jeu de mots de Voltaire, utilisé dans *La Princesse de Babylone*. L'histoire de la Princesse commence au pays des Gangarides, le pays natal d'Amazan. Le nom inventé du pays est un dérivé du Gange, fleuve indien caractérisé par sa fertilité et sa portée religieuse. Étant un symbole de la purification en soi-même, le Gange offre une association utopique, qui permet l'espoir d'une vie meilleure, la sortie vers une vie phénoménale[914]. C'était un choix délibéré, conscient de Voltaire d'envoyer le lecteur aux voyages fantaisistes partant du champ associatif d'un fleuve mythique considéré comme la « « mère de l'Inde », dont « l'eau vive féconde la terre et lave les péchés[915] ». Cette dérivation aide la distanciation du lecteur et intègre tout de suite des associations orientées au sens de ce nom propre.

LA COMPARAISON DES CHAMPS AQUATIQUES DANS LA NOUVELLE HÉLOÏSE ET DANS PAUL ET VIRGINIE

Lors de l'analyse de ces deux romans, nous avons relevé les expressions en rapport de l'eau dans les textes. Nous nous sommes rendu compte du fait que de l'ensemble du vocabulaire relatif à l'eau**,** c'était l'EAU elle-même qui était le plus utilisée. Avec ses 46

[914] Vallet, Odon, *Les spiritualités indiennes,* Gallimard, Paris, 1999.
[915] *Ibid.,* p. 13.

occurrences chez Rousseau et 27 chez Bernardin de Saint-Pierre, elle témoigne d'une présence systématique dans les deux œuvres.

La totalité des expressions relatives à l'eau comptent 94 mentions dans *la Nouvelle Héloïse* et 144 dans *Paul et Virginie*. Ce que les nombres suggèrent est bien sensible**.** Ces termes relatifs à l'eau se trouvent surtout centrés autour des scènes, des épisodes bien définissables, comme la description de l'Élysée de Julie (21) et la scène de la tempête sur le lac de Genève (15) dans la *Nouvelle Héloïse*. D'une manière surprenante**,** la description de la mésaventure fatale de Julie n'en comporte que deux mentions.

Les expressions relatives à la MER (5) y figurent à propos du voyage outre-mer de Saint-Preux[916]. Les éléments les plus fréquents sont**,** d'une part**,** les eaux courantes (RUISSEAUX, RIVIÈRES, CASCADES, FONTAINE, SOURCE) (15) **;** d'autre part**,** une sorte d'eau prétendue calme, paisible **:** le LAC (+ BASSIN 15 exemples au total). Ce calme apparent sera bouleversé par la scène de tempête sur le lac de Genève, à cette partie on peut associer les mots VAGUE (7), ONDE (2), et le terme décrivant le moyen de transport sur le lac, le BATEAU (5). Un autre moyen de transport marin apparaît dans le récit, le VAISSEAU (3)**,** par lequel Saint-Preux quitte son pays et s'embarque pour son long périple, mais le mot n'apparaît qu'à son retour, alors qu'il raconte ses aventures[917]. Le mot RIVAGE (4) apparaît comme contre point des éléments en mouvement perpétuel, et le terme ROCHER (27) émerge également des descriptions par sa fréquence surprenante. Tous les deux symbolisent la stabilité, le lieu de refuge, le havre étant opposé à la mobilité et au danger des eaux dans le récit.

La fréquence du mot ROCHER (52) dans *Paul et Virginie* – parmi lesquels *le Rocher des Adieux*, symbole de la séparation des personnages principaux, occupe une place importante – surprend le lecteur**,** car il fait son apparition sur la majorité des pages[918], soulignant ainsi l'effet de contraste des motifs aquatiques.

Bernardin de Saint-Pierre fait apparaître des noms géographiques dans le roman se référant à des sites existants sur l'Île de France[919]; la Rivière des Lataniers, la Rivière-Noire, la Rivière des Trois-mamelles, la Rivière du Rempart, l'île d'Ambre. Chez Rousseau, ce

[916] « Mer vaste, mer immense, qui dois peut-être m'engloutir dans ton sein, puissé-je retrouver sur tes flots le calme qui fuit mon cœur agité. » *La Nouvelle Héloïse,* p. 377.
[917] « J'ai vu dans le vaste Océan, où il devrait être si doux a des hommes d'en rencontrer d'autres, deux grands VAISSEAUX se chercher, se trouver, s'attaquer, se battre avec fureur, comme si cet espace immense eut été trop petit pour chacun d'eux. » *Ibid.,* p. 345.
[918] ROCHER+RIVAGE+ILE = 81mentions, voir l'annexe.
[919] L'Ile Maurice actuelle.

vocabulaire géographique se limite au continent européen ; il cite des exemples genevois qu'il appelle officiellement le lac de Genève, la rivière d'Ouse.

Rousseau utilise fréquemment des épithètes doubles pour décrire l'EAU; « calme et paisible[920] », « limpide et claire[921] », en le gardant dans un registre bienveillant, pathétique, mais réservant une distance sûre, enveloppant ses estimes dans un style majestueux.

Quand il décrit la MER, on peut sentir son enthousiasme respectueux à travers l'usage des adjectifs **:** VASTE, IMMENSE, GRANDE, mais aussi INCONNUE et « tranquille en apparence ». Il exprime une peur sous-jacente mêlée à ce respect; il met en rapport la tempête effroyable et les vaisseaux submergés avec la « mer inconnue où règnent d'éternels orages[922]». Au début du récit, il utilise un contrepoint entre le calme du LAC de Genève – étant une sorte d'eau à forme concrète, calme, féminine – et les désastres vécus sur la mer. Dans certains contextes il parle de l'Océan, lieu des « plus effroyables tempêtes[923]». La tristesse de Saint-Preux causée par les événements qui se passeront plus tard sur le lac en compagnie de Julie peut être expliquée par l'impossibilité d'une tempête dans ce cadre ; le lac « paisible », entouré d'« extase et de ravissement » ne peut pas le décevoir. Mais cette fois-ci, le lac de Genève se métamorphose, il prend les caractéristiques d'une eau étendue, dangereuse, où les ondes peuvent devenir « terribles », et où il faut craindre que le bateau ne soit englouti. Par cet épisode, le lac, prétendu symbole de la paix et du bonheur le trahit et prend les caractéristiques et le pouvoir de l'eau infinie comme l'écrivait Saint-Preux; « il y a un coin sur la terre où je suis heureux et paisible, et je me dédommageais au bord du lac de Genève de ce que j'endurais sur L'Océan [924]». C'est ce même lac qui, à la fin**,** prendra la vie de Julie.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'usage du vocabulaire relatif à l'eau est plus fréquent chez Bernardin de Saint-Pierre. Au niveau du vocabulaire concernant l'eau il utilise en majorité la même terminologie que Rousseau ; en plus, le cadre de l'histoire exige l'utilisation augmentée des mots MER (35) et ILE (25). Les expressions techniques relatives au naufrage du *Saint-Géran* et de la tempête exotique – même le mot OURAGAN – sont une addition par rapport au vocabulaire rousseauiste. Des « oiseaux marins », des « coupeurs d'eau »

[920] *La Nouvelle Héloïse,* p. 399.
[921] *Ibid.*
[922] *Ibid.,* p. 330.
[923] *Ibid.,* p. 344.
[924] *Ibid.* Et encore: « Mais quelles agitations diverses vous avez fait éprouver à mon cœur! Celles du lac de Genève ne ressemblent pas plus aux flots du vaste Océan. L'un n'a que des ondes vives et courtes dont le perpétuel tranchant agite, émeut, submerge quelquefois, sans jamais former de longs cours. Mais sur la mer, tranquille en apparence, on se sent élevé, porté doucement et loin par un flot lent et presque insensible; on croit ne pas sortir de la place, et l'on arrive au bout du monde. » p. 664.

enrichissent sa palette. On rencontre dans ce récit également le registre alimentaire à propos de l'eau, ici on mentionne le café et le riz cuit à l'eau[925].

A la base de notre analyse on peut affirmer que malgré que Bernardin fût accusé de plagiat[926], au niveau stylistique il brille par ses des descriptions soigneuses de la nature et de ses éléments ; soit animales, soit végétales, l'auteur fait également preuve d'une connaissance profonde de la flore et de la faune exotiques[927].

Dans leur conception concernant le motif de l'eau dans les romans, les deux auteurs, malgré l'emplacement géographique différent des deux histoires, intègrent l'élément aquatique à merveille. L'attachement personnelle de Rousseau à l'eau était déjà longuement traitée – et sera élaboré encore à travers le lexique de ses écrits autobiographiques –, et ce fait est devenu saisissable dans son vocabulaire aussi. Bernardin de Saint-Pierre, muni d'expériences marines témoigne lui aussi d'une dévotion avouée envers la substance aquatique. Les images emblématiques des deux romans expriment une influence intemporelle sur la littérature et sur l'art et cet effet est inséparable de la présence de l'eau dans les deux histoires.

LE VOCABULAIRE AQUATIQUE DES TEXTES AUTOBIOGRAPHIQUES DE ROUSSEAU[928]

Dans les textes autobiographiques de Rousseau, l'usage du mot EAU se réduit principalement à la dualité fondamentale de sa symbolique. Nous avons conçu des tableaux thématiques à partir des mentions symboliques relatives à l'eau[929] dans les deux récits. Suivant la lecture méthodique des textes nous avons conclu que dans les deux œuvres le vocabulaire relatif à l'eau est centré autour ces concepts suivants : L'ILE, LE LAC, LE BATEAU, LES

[925] *Paul et Virginie, Ibid.,* p. 119.
[926] « Manifestement tributaire pour certains éléments descriptifs de la Nouvelle Héloïse – et parfois jusqu'au quasi-plagiat, comme dans l'évocation du jardin de Virginie, directement dérivée de celle de l'Élysée de Clarens. » Racault, Jean-Michel, *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre,* Paris, Didier, 1986, p. 10.
[927] Appellations précises des espèces, des spécimens; « muscade » (p. 98), « citronniers, orangers, tamarins » (p. 100), « cocotiers, [...] manguiers » (p. 111) et « bengalis » *Paul et Virginie, Ibid.,* p. 116,
[928] Les tableaux analytiques N°12 et N°13 dans lesquelles nous synthétisons les résultats de la recherche des expressions aquatiques dans les deux œuvres, *Les Confessions*, et Les *Rêveries du promeneur solitaire*, sont retrouvables dans de l'annexe.
[929] Les tableaux N°13 et N°12 sont consultables dans l'annexe

EAUX COURANTES, LES LARMES, et l'usage du symbole de l'eau dans les expressions métaphoriques[930].

Le motif de l'eau se trouve exprimée en deux qualités, l'une en mouvement perpétuel – l'élément masculin -, les RIVIERES, CASCADES, RUISSEAUX, et l'autre, l'eau – féminine, voire maternelle – ayant une étendue large, le plus souvent immobile, celle du LAC. Les EAUX (14) dans les *Rêveries* sont d'une part CALME(s), LIMPIDE(s), CLAIRE(s), CRISTALLINE(s), provenant d'un registre qui appartient à une masse d'eau majestueuse, immobile, mais nous avons également trouvé des mentions traitant du mouvement : L'AGITATION DE L'EAU, le FLUX ET le REFLUX des vagues, toutes ayant une connotation de l'oscillation et de BRUIT. La personnification de l'eau, prétendue FORTE dans le texte est aussi à remarquer.

Dans le texte des *Confessions,* l'EAU se manifeste par vingt-huit mentions, ce qui surpasse de peu le statut de l'île dans le récit. Dans cette œuvre le rôle de l'EAU n'est pas évident. Les adjectifs associés ; BLEUE, CLAIRE, DOUCE, – renvoient au registre de la vision. Des eaux MAUVAISES font également partie du monde nautique, cette fois-ci il s'agît de l'eau dans le contexte de sa consommation. Les verbes utilisés avec le mot EAU font partie de la thématique relative à l'agriculture; ARROSAIT, VERSER, BUVAIT (le noyer), COULER (2). La relation du contact direct avec l'eau est également décrite lors du passage de l'auteur auprès du cascade, où il craint de se MOUILLER, de TREMPER.

Rousseau a volontiers utilisé des expressions prises du vocabulaire nautique pour ses réflexions philosophiques. L'expression « être PLONGÉ dans les rêveries » apparaît deux fois dans le texte, puis dans *la Troisième Promenade,* il utilise le verbe FLOTTER pour faire un bref autoportrait: « je parvins jusqu'à l'âge de quarante ans FLOTTANT entre l'indigence et la fortune[931]». Les deux verbes expriment une certaine légèreté, un état d'âme doux, sans responsabilité, cher pour l'auteur.

Dans les *Confessions,* nous avons trouvé plusieurs exemples poétiques intéressantes à étudier, comme; « *perdu dans la mer immense de mes malheurs*, je ne puis oublier les détails de mon premier naufrage, quoique ses suites ne m'offrirent plus que des souvenirs confus [932]» et « Dans *l'abîme de mes maux où je suis submergé*, je sens les atteints des coups... [933]» On peut remarquer que la mer et ses expressions dérivées connotent un état d'âme négatif, pour lui,

[930] Nous reprenons ce sujet en détail dans le chapitre consacré au vocabulaire aquatique des récits.
[931] Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire, Ibid.,* p. 60.
[932] Rousseau, *Les Confessions, Ibid.,* p. 330.
[933] *Ibid.,* p. 384.

les malheurs se manifestent en forme d'une mer symbolique, où l'on peut submerger, même être naufragé. L'adjectif « immense » accentue le poids de ses malheurs et fait de la mer une substance qui fait peur à cause de son infinité. Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, c'est cette même infinité qu'il réclame en flottant dans le bateau sur le lac de Bienne ; « J'aurais voulu que ce lac eut été l'Océan ». De cette énumération des sentiments négatifs qui s'attachent à l'eau on ne pourrait manquer l'image de l'eau murmurante – dans ses oreilles – qui marque le commencement de sa maladie à Chambéry. Dans ce cas le murmure de l'eau n'est pas négative en tant que tel sauf ce murmure se métamorphose en un bruit gênant produit par son propre corps.

LE VOCABULAIRE TECHNIQUE, MARIN DE BOUGAINVILLE

Tout au début de son récit, Bougainville avertit ses lecteurs de son style, et justement on ne trouvera pas de longs passages lyriques racontant de riches images esthétiques puisque l'écrivain se concentre plutôt sur la succession des faits au cours du voyage. Guidé par un sens d'autocritique développé, il avoue que « Ce n'est ni dans les forêts du Canada, ni sur le sein des mers, que l'on se forme à l'art d'écrire[934]» et il précise que son œuvre est avant tout dédiée à l'usage des marins et non pas au public qui attendait un « ouvrage d'amusement [935]».

Fidèlement à son avertissement, le lecteur se plonge dans un texte ayant un style très sec, se concentrant avant tout sur la succession des événements et non pas sur leur valeur esthétique. Soit-ce dû au caractère de Bougainville ou à la nature du voyage marin ? Les récits de voyage de Bernardin de Saint-Pierre en apporteront une réponse bien claire.

Ainsi a-t-on remarqué l'usage des termes techniques, issus du vocabulaire marin, et moins les descriptions sur la poétique de l'eau. Si elles répertorient quand-même des détails valorisant les caractéristiques aquatiques, c'est surtout guidé par une conviction de raconter, de montrer tout ce à quoi il a survécu, de pouvoir faire imaginer aux lecteurs quelles expériences il a eues. Les dessins, les gravures de son compagnon de voyage, Romainville, servent ce même propos, sur lesquelles l'eau en elle-même semble loin d'être un élément iconographique.

[934] Bougainville, *op.cit.,* Chapitre I
[935] *Ibid.*

On rencontre de temps en temps une expression intéressante dans le récit, « faire de l'eau», qui est un terme de navigation, et veut dire « s'approvisionner de l'eau douce[936] ».

> « Je descendis l'après-midi avec armes et bagages, et nous commençâmes à dresser le camp sur les bords d'une petite rivière où *nous devions faire notre eau*.[937]»

> « Au reste, les insulaires nous aidaient beaucoup dans nos travaux; nos ouvriers abattaient les arbres et les mettaient en bûches que les gens du pays transportaient aux bateaux; *ils aidaient de même à faire de l'eau*, emplissant les pièces et les conduisant aux chaloupes. [938]»

Tout en restant à « l'eau » qui est vraiment un nom riche en mentions dans le texte, nous avons remarqué un fait intéressant. Bougainville emploie à très peu d'exceptions les noms « l'eau » (5 sur les 41 en total) et « la mer » (2 sur 79 au total) au singulier. « Les eaux » ont tendance à apparaître dans des exemples liés à la qualité des eaux telles que « ses eaux sont fort troubles » ou « la mauvaise qualité de ses eaux ».

Dans le cas « des mers » la différence d'emploi est autant plus remarquable, qu'elle apparaît deux fois dans un usage aliéné. Il s'agit soit d'une expression figée – pourtant poétique –, « au sein des mers », soit d'un passage cité de son compagnon, Poutavéry, « dans l'hémisphère austral, commence à la fin de septembre; alors les nuits sont plus courtes et les mers plus belles.[939] » Nous pouvons constater ainsi qu'il se réfère à une mer concrète, très probablement à celle qu'il doit franchir, il n'a pas tendance à utiliser de tels noms aquatiques au hasard, sans penser réellement à l'une d'entre elles.

Suite à la fantaisie restreinte de Bougainville, on se rend compte que, par l'usage des mots et une construction simplistes, on peut baptiser des paysages magnifiques pour toujours, à condition d'y être arrivé le premier ;

> « Nous la passâmes [la nuit] sur le bord d'une rivière assez considérable, où nous fîmes grand feu et où les voiles de nos bateaux, qui étaient grandes, nous servirent de tentes; d'ailleurs, au froid près, le temps était fort beau. Le lendemain au matin nous vîmes que cet enfoncement était un vrai port, et nous en prîmes les sondes, ainsi que celles de la baie. Le mouillage est très bon dans la baie depuis quarante brasses jusqu'à douze, fond de sable, petit gravier et coquillages. On y est à l'abri de tous les vents dangereux. *La beauté de ce mouillage nous a engagés à le nommer baie et port de* Beaubassin.[940]»

En s'avançant dans l'histoire, nous nous habituons peu à peu au fait que Bougainville ne cesse pas de donner des noms dévalorisants à des phénomènes naturels merveilleux :

---

[936] *Le Grand Robert de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* Paul Robert, (2e éd. A. Rey), Paris, Le Robert, 1985.
[937] Bougainville, *op.cit.* p. 209.
[938] *Ibid.,* p. 211.
[939] *Ibid.,* p. 239.
[940] Bougainville, *Ibid.,* Chapitre VI.

« à cinq lieues environ de la Cormorandière, nous découvrîmes une belle baie avec un port superbe dans le fond; une chute d'eau remarquable, qui tombe dans l'intérieur du port, *me les fit nommer baie et port de la Cascade*.[941] »

Nous avons remarqué l'usage très fréquent du verbe « mouiller », dans le sens marin de « jeter l'ancre [942]», qui apparaît plus de quarante fois dans l'œuvre entière, en majorité dans un usage isolé, sans précisions complémentaires. Le nombre impressionnant d'occurrences transmet bien le rythme saccagé du voyage, étant en majorité une succession d'arrêts et de départs sur la mer. Ces exemples en illustrent bien la typologie ; « *L'après-midi il fallut mouiller,* la brume ne permettant de voir ni la grande terre ni l'île de Flores. » et « *La tartane n'avait point mouillé la veille* et nous la perdîmes de vue le soir pour ne plus la revoir. […] Le vent était encore contraire et violent, *la mer très grosse*, ce ne fut qu'à neuf heures que nous pûmes appareiller sous les quatre voiles majeures; à midi nous avions perdu de vue les Espagnols demeurés à l'ancre et le 3 mars au soir, nous étions hors de la rivière. Nous eûmes, pendant la traversée aux Malouines, des vents variables du nord-ouest au sud-ouest, presque toujours gros temps et *mauvaise mer* ...[943]». Bougainville emploie systématiquement des épithètes très simples dans le contexte marin, ici « très grosse » et « mauvaise », mais on en trouve d'autres, comme « petite » qui caractérise en majorité les rivières mentionnées. Selon notre approche, c'est plutôt une question de style, et non pas de valorisation. Bien rarement, on trouve quand-même des passages presque poétiques dans l'œuvre, comme celui-ci; « Comme nous prolongions la côte, nos yeux furent frappés de la vue d'une belle cascade qui s'élançait du haut des montagnes, et précipitait à la mer ses eaux écumantes.[944] »

LE VOCABULAIRE MARIN DANS LE VOYAGE A L'ILE DE FRANCE DE BERNARDIN DE SAINT-PIERRE[945]

Le Voyage à l'île de France, comme Bernardin de Saint-Pierre le décrit dans le *Préface,* est avant tout un journal de voyages, de ce fait parfois on ne trouve que de brefs rappels sur un jour donné. Ces constatations sont par contre inséparables de leur compagne omniprésente, la mer infinie. En mars, 1768 il se limite à des phrases bien courtes :

[941] *Ibid.*
[942] *Le Grand Robert de la langue française, op.cit.*
[943] Bougainville, *Ibid.,* Chapitre IV
[944] *Ibid.,* Chapitre VIII.
[945] Les extraits mentionnés proviennent de deux éditions simultanément: Bernardin de Saint-Pierre, *Voyages à l'île de France*, éd. 1833. / et *Voyage à l'Isle de France, à l'Isle de Bourbon, au cap de Bonne-Espérance, Avec des observations nouvelles sur la nature & sur les hommes par un officier du roi*, éd. Neuchâtel, 1773.

« Le 4, le temps fut assez beau ; sur le soir, cependant la mer grossit et le vent augmenta.[946] »

« Le 7, nous nous estimions par le travers du cap Finistère ou les coups de vent sont fréquents et la mer grosse, ainsi, qu'à tous les caps. Le 8, belle mer et bon vent.[947] »

« Le 23, nous eûmes grand frais, la mer me parut grise et verdâtre, comme sur les haut-fonds[948] »

Comme les navigateurs « civils » de l'époque, Bernardin s'accoutume aussi à son tour au langage marin et il transpose des termes de la navigation dans son récit également.

« Nous sortîmes à dix heures du soir de la baie de Saint-Paul. La mer y est plus calme et *le mouillage plus sûr* qu'à Saint-Denis ;[949] »

Tel est le terme « mouillage » tant cité chez Bougainville, et Bernardin en donne l'explication « à l'usage des lecteurs qui ne sont pas marins » en appendice : « Jeter l'ancre à mer. On dit aussi mouiller l'ancre[950] ». C'est d'ailleurs tout un petit dictionnaire qui se trouve à la fin du récit, où Bernardin, en ordre alphabétique, donne l'explication des termes techniques. Il est très pratique, plein d'expressions marines expliquées, fréquemment utilisées dans le genre du récit de voyages.

LES ÉTUDES DE LA NATURE

Dans les *Études de la Nature*, Bernardin entre dans une profondeur philosophique sur les eaux et consacre la majorité de cette œuvre à l'histoire naturelle de la mer, à la typologie des espèces marines, à la richesse des eaux différentes en poissons, partant des îles exotiques à travers les paysages suédois et russes, pour retourner au sujet de l'exploitation des pôles. Ces études témoignent de l'habileté de Bernardin de Saint-Pierre dans la peinture des paysages et cette même richesse du langage, du lexique des descriptions reviennent dans *Paul et Virginie* aussi.

Il souligne l'effet bénéfique de la crue du Nil sur l'humanité et retourne à la conception de l'eau nourricière, qui en est une caractéristique éternelle, sauf que par rapport au début du siècle elle est complétée par la beauté et des traits philosophiques également. L'eau est nourricière dans un aspect direct de source de nourriture, et les *Études* parcourent la faune aquatique allant des différentes espèces marines hors d'innombrables types de poissons on

[946] *Ibid.,* p. 20.
[947] *Ibid.,* p. 22
[948] *Ibid.,* p. 25
[949] *Ibid.,* Lettre XX. p. 261.
[950] *Ibid.,* p. 349.

trouve mention des « pingouins, de veaux marins et de lions marins [951]» et de l'hippopotame du Nil[952].

On apprécie également ses mentions scientifiques sur les marées, sur les canaux marins, ces textes sont remplis d'expressions issus du langage de la navigation.

CONCLUSION

A travers les passages cités de ce chapitre nous avons eu l'occasion de montrer la dualité de l'eau, le fait que sa substance peut cacher en soi un lieu du Paradis et de l'Enfer à la fois. C'est suivant ces deux pôles qu'on a relevé et regroupé les occurrences romanesques aussi bien que les textes des récits. Nous avons découvert des occurrences topiques de la terminologie de rhétorique classique dans l'analyse du paysage, dont les eaux étaient une composante essentielle. Ensuite, après avoir établi la typologie des eaux différentes qui marquent des mentions symboliques dans ce corpus, nous les avons analysées suivant un schéma typologique en recourant toujours à la terminologie bachelardienne. La distinction des eaux selon leur caractère de base s'est imposée évidemment, d'après laquelle nous avons établi des catégories suivant la diversité de l'incarnation de l'énergie vitale, la puissance naturelle définie par Michel Delon.

Durant nos recherches nous avions focalisé sur toutes sortes de formes aquatiques, sur des mentions multicolores de l'eau dans la prose du siècle. Il nous est devenu évident que les occurrences relevées étaient issues du champ allégorique des symboles aquatiques bien définissables. Parmi ces motifs émerge celui de la mer, bénéficiant d'un symbolisme particulièrement riche, voire historique. A travers les œuvres consultées nous avons pu suivre l'évolution du motif marin, la voie qu'il a parcourue pour s'exposer simultanément avec la conquête de la vie quotidienne au centre des récits de l'époque. Ce phénomène est relaté à l'effet de l'expansion maritime du siècle, de la floraison des voyages en Outre-Mer, dont les témoignages écrits ont offert des ressources fructueuses à l'analyse.

Parallèlement à cette évolution, on a assisté à un changement de dimension au niveau du symbolique marin, la linéarité horizontale de l'eau marine se métamorphose en espaces verticales, tandis que l'union de la mer et du ciel crée une dimension globale infinie, complexe.

[951] Bernardin de Saint-Pierre, *op.cit.,* Étude VI., p. 381
[952] *Ibid.*

Les eaux courantes sont dépeintes dans une ambiance plus harmonieuse. De leur rôle divertissant, d'arrière-plan, les eaux courantes conservent le registre idyllique et positif qui leur était attaché traditionnellement, mais l'idée de la puissance et de l'énergie de leurs courses complète bien les pensées méditatives qu'inspire leur sonorité murmurante chez le spectateur du siècle, qui les rencontre lors de ses randonnées dans la nature.

Le motif de l'eau a laissé découvrir ses multiples facettes dans la prose, parmi lesquelles sa sonorité, sa mobilité et son aspect serein qui invite à la méditation étaient mises en avant. Le symbole du lac, de laquelle le XVIII^{e} siècle fait un motif préromantique populaire, exploite les qualités de sa surface calme, du jeu de l'eau-miroir de son étendue.

CONCLUSION

Sur les pages précédentes nous avons parcouru l'aspect bien hétérogène du motif de l'eau dans l'esthétique littéraire et picturale du XVIII[e] siècle. Les périodes qui englobent cette époque caractérisée par la cohabitation des concepts politiques, idéologiques et esthétiques souvent contradictoires, notamment l'ère classique louis-quatorzienne et l'époque romantique du XIX[e] siècle, paraissent à la première vue beaucoup plus déterminées par l'usage des motifs aquatiques. Notre cheminement est parti exactement de cette constatation et était centré sur l'étude de ce changement progressif. Nous étions résolues à poursuivre les étapes de la transformation du concept de l'eau, partant d'une période caractérisée surtout par son usage allégorique ou par son admiration liée à l'esthétique décorative dans le contexte des festivités de la Cour. Ensuite l'eau s'absente temporairement de l'éventail des sujets populaires, pour qu'elle retourne enfin, après une longue période de silence apparente, honorée de l'intérêt artistique et littéraire de l'époque romantique. L'idée de relever les différents types du symbole aquatique à l'aide d'une méthode basée sur des micro-analyses nous motivait aussi bien que la poursuite des étapes de sa transformation. La complexité du motif aquatique aurait pu prévoir la multiplicité de ses images symboliques, mais leur diversité dans la période étudiée était tout de même révélatrice.

Quand Bachelard se réfère au caractère élémentaire de l'eau, il cite la déclamation de Malouin, chimiste du XVIII[e] siècle ; « L'eau est le liquide le plus parfait. »[953] En outre du concept de la perfection, l'étude du motif de l'eau a également offert une multitude de points de vue à explorer, pourtant la perspective adoptée par notre travail a privilégié ses aspects iconographiques et littéraires. Les expériences et les enseignements des recherches montrent que malgré son aspect marginal, l'eau était un motif prestigieux au XVIII[e] siècle, qui a bien mérité qu'on consacre une étude détaillée à ses apparitions dans la littérature et dans la peinture de cette époque.

[953] Malouin, Paul Jacques, *Chimie médicinale*, 1755, T. I, p.63. Cité dans Bachelard, *L'eau et les rêves*, p. 110.

L'image de l'eau oscille entre féminité et masculinité, mobilité et constance, caractère infini et éphémère, à laquelle s'associent les idées de pureté, de sonorité – qualités qui soulignent toutes la dualité de sa nature réunies en un aspect universel. Mircea Eliade interprète ainsi la complexité des eaux : « Les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités ; elles sont *fons et origo*, le réservoir de toutes les possibilités de l'existence. »[954] Le motif aquatique témoignait de cette existence polymorphe durant tout le travail ; en dehors de son caractère bipolaire primaire, l'élément liquide s'est laissé explorer à travers ses facettes multiples que nous avions choisi d'étudier suivant une méthode qui consistait dans l'analyse distincte de ses spécimens différents.

Mais le rôle du motif aquatique dans la période étudiée ne saurait être limité aux concepts qui s'attachent principalement à ses interprétations symboliques de base. A part les définitions traditionnelles du motif aquatique, comme la coexistence de ses aspects féminins et masculins, sa fertilité, son aspect lustral, etc., l'intégration des points de vue iconographiques et psychanalytiques était d'autant plus enrichissante qu'ils élargissaient les perspectives du concept aquatique. Cette démarche nous a permis de découvrir et de déterminer les notions principales qui caractérisent ce concept pourtant profondément; la mobilité, la sonorité et la sérénité des eaux. L'exploration de l'élargissement spatial de l'étendue aquatique dans l'art pictural et littéraire – surtout romanesque – a profondément développé cet ensemble d'idées. L'eau dans l'esthétique du siècle se présente aussi comme une notion qui exprime la grandeur de la puissance naturelle, comme p.ex. l'image de l'océan que mentionne Michel Delon[955] en tant que porteuse d'énergie, et cette métaphore s'est trouvée complétée par des variantes.

Ainsi, sans avoir voulu réduire le concept de l'eau à une seule interprétation symbolique évidente, nous nous sommes chargées de parcourir le plus de mentions possibles de la nomenclature aquatique, qui faisaient remonter à la surface des exemples intéressants de la démarche analytique, sans lesquelles on aurait risqué de passer à côté des signes révélateurs dans la construction d'une image globale de la notion de l'eau dans l'esthétique du XVIII^{e} siècle.

Conformément à cette idée, notre objectif était d'examiner comment, au cours du XVIII^{e} siècle, l'interprétation de l'eau s'est modifiée. Notre hypothèse se reposait sur l'idée de la métaphore du symbole aquatique comme un miroir spécifique du siècle. L'examen des sources littéraires, des exemples iconographiques était profondément révélatrice et nous a permis des déductions concernant la place du motif dans le système des signes esthétique du siècle. A travers

[954] Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1979, p. 110.
[955] Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, op.cit.,* p. 191.

l'analyse du motif de l'eau, les processus esthétiques et littéraires de l'époque pouvaient être étudiés sous une perspective unique qui englobe des interprétations visuelles, textuelles et sonores à la fois. Par ses formes multiples, l'eau a offert une large palette de mentions symboliques. Pourtant, cette complexité a revendiqué la décomposition du symbole en des unités plus maniables. Notre choix de la distinction générique des œuvres et de l'étude isolée des spécimens de la nomenclature aquatique s'est montré bénéfique pour avoir permis de découvrir des parallèles aussi bien que des processus indépendants dans l'évolution du motif aquatique global.

Le changement incontestable qui a eu lieu pendant le XVIIIe siècle concernant le rapport de l'homme avec l'eau a également justifié notre hypothèse. L'approche de cet élément, à partir de l'appréciation de ses richesses naturelles a abouti enfin à l'admiration de ses qualités esthétiques. En même temps, on a vu que les tentatives visant à apprivoiser, à dominer l'eau – un désir inconscient de l'homme selon Bachelard – en présentaient des manifestations différentes pendant tout le siècle. Soit par la gestion des eaux pour les constructions divertissantes, soit par la conquête de l'infinité marine dans l'espoir de la découverte des terres nouvelles, l'objectif principal de ces actions était identique.

L'étude de la manière dont les ouvrages traitaient du motif de l'eau nous a conduit à des déductions à travers lesquelles on peut reconstruire les changements des approches esthétiques du siècle. La diversité des interprétations possibles de la multitude de mentions symboliques a enrichi l'image aquatique du siècle. Pendant la recherche, nous nous sommes rendu compte du fait que chaque domaine exploité offrait quelque spécificité dans l'approche du même sujet. Dans chaque genre analysé, l'identification d'une caractéristique spécifique de la poétique de l'eau était possible.

Cependant il faut souligner que le motif aquatique, conformément à son caractère primaire, se manifestait comme un agent accueillant, ainsi sans avoir l'intention de générer ces modifications, il les a seulement transmis, reflétés ou traduits. L'examen de l'eau nous a appris que ce motif pouvait être étudié de plusieurs points de vue qui s'attachaient entre autres à des notions majeures comme celle de la vision, un concept caractéristique du sujet du théâtre et de la peinture, et à celle de la sonorité, particulièrement intéressante dans le contexte de la poésie et de la prose. Nous avons également attiré l'attention sur le fait que le motif de l'eau présente souvent les deux caractéristiques en même temps, comme le mentionne Michel Delon aussi, à propos des commentaires de Diderot sur les marines de Vernet[956] dans ses *Salons*.

[956] Il décrit la fréquence des tournures, des expressions à propos des scènes marines, telles que « on entend », « on voit » *dans le Salon de 1759*, ou « vous entendez », « vous voyez » dans *le Salon de 1763*, qui se

Ayant le dessein d'établir une approche globale du symbole aquatique dans l'esthétique du XVIII[e] siècle à travers les genres étudiés, nous avons suivi une démarche qui consistait dans l'analyse détaillée des œuvres, un outil indispensable dans la construction de l'inventaire des motifs aquatiques. En décortiquant l'ensemble de cette multitude de références hétérogènes, nous avons observé une tendance dans la répartition des genres littéraires selon la typologie des eaux. Nous avons remarqué que chaque genre a révélé son eau préféré, de même, chaque auteur a donné la préférence à un – ou plusieurs – de ses types.

Les trois types majeurs de la nomenclature aquatique – la mer, le lac et les eaux courantes – ont exposé des versants typiques dans chaque genre, mais les interprétations symboliques remarquables de ces motifs y sont apparues souvent par un décalage temporel. Dans la période analysée, la prose et la peinture privilégiaient le motif de l'eau infinie. Le théâtre, encadré par ses règles classiques, n'en abusait pas dans les pièces ; parmi les rares apparitions liées aux eaux, la mer était un thème indirect, la plupart raconté, non représenté sur scène. La poésie du siècle, qui se montrait également défavorable aux sujets marins pendant la première moitié du siècle, favorisait les eaux douces jusqu'à l'ère romantique, où la vue de l'infinité des eaux a aidé la propagation des sentiments mélancoliques et réintroduisait la métaphore marine dans le vocabulaire poétique. Nous avons remarqué que l'image de la mer infinie apparaît plus tôt dans la prose, que sur les toiles de la même époque et que les parallélismes dans la représentation de la mer dans les deux genres ont un germe commun ; leur approche fort visuelle.

Sujet pictural fréquent surtout dès la seconde moitié du siècle, le paysage marin a conservé pendant longtemps les règles de la tradition paysagiste classique ; l'eau – d'abord principalement représentée pour profiter des jeux de lumière de sa surface – était toujours définie par rapport à un point fixe, stable de la composition. La progression du symbole iconographique de l'eau était inséparable de la relation de l'homme avec la nature ; c'est l'amélioration, l'intensification de ce lien qui a conduit au besoin de la décomposition de cet élément lors de son étude attentive. La fidélité aux sujets véridiques, de plus en plus appréciée par les critiques et revendiquée par le public, a temporairement mis de côté le rôle de l'imagination artistique dans l'interprétation des eaux. Suivant les critères esthétiques du siècle, la peinture des sujets aquatiques était surtout bien réussie quand l'artiste se référait à ses carnets de dessins ou à son modèle, en composant ses esquisses sur place, dans la nature. Joseph Vernet, dont l'œuvre peint prouve bien que l'eau était un élément sublime par nature, l'avait

transforment en « j'ai vu », « j'ai entendu » dans le *Salon de 1767*. Delon, Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *in Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N°15, octobre, 1993. pp.31-39.

utilisé pour élever sa peinture paysagiste au rang des tableaux d'histoire. C'est son mérite aussi d'avoir découvert le paysage à proximité des eaux pour la peinture, d'avoir débarrassé des sujets trop imaginaires de la tradition italienne des marines pour les montrer au spectateur en leur véracité. Ses marines ont allégé la sévérité des trois plans, et comme Vernet interprétait plus librement la présence obligatoire de la côte sur les tableaux, parfois ces étendues rocheuses se rétrécissaient considérablement, n'occupant qu'un coin de la composition, pour laisser la place à la puissance de l'eau marine. Mais l'eau, chez lui non plus, n'existait qu'en rapport avec l'homme, ce que reflète d'un certain point de vue le goût esthétique et philosophique de son temps. Il faudra encore attendre le XIX^{e} siècle où l'eau attirera l'attention des artistes pour elle-même, pour sa substance, pour sa surface, pour les forces – naturelles ou divines – qui la dominent. Même si l'interprétation véridique de Vernet privilégie l'eau, la vision topographique des paysages et la toile emblématique du *Radeau de la Méduse*, inspirent la délibération de la composition d'une pièce de terre obligatoirement présente. La toile de Géricault marquera un tournant du point de vue de la représentation de la terre fixe ; elle exprime bien le désespoir de la fin du siècle passé et l'eau, par son instabilité, a entièrement servi la reproduction de cet effet. En continuant cette idée, nous avons soutenu le fait que par l'avancée vers le XIX^{e} siècle, le motif iconographique de l'eau était de plus en plus représenté par deux de ses caractéristiques ; sa substance et son étendue. Les tableaux témoignent d'une attention accrue non seulement du sujet de la reproduction vraisemblable de l'eau, mais aussi du changement des proportions de la composition, du fait que l'horizon s'élève et l'étendue aquatique occupe l'espace auparavant laissé au ciel. Cette évolution sera de plus en plus explicitée par l'art de Corot et par la peinture impressionniste, qui mettront en avant le symbole de l'eau lui-même, vue d'une perspective inhabituelle, élevée, et composée déjà sans figures humaines sur les tableaux.

Pourtant la disparition de la terre fixe des scènes marines se déroulait un peu plus tôt dans la prose, décrivant des tableaux fictifs ; les paysages découverts lors des voyages réels des récits ou imaginaires des romans transmettent très fidèlement le sentiment de l'existence solitaire sur l'océan infini. Par exemple, dans les écrits de Marmontel, de Bernardin de Saint-Pierre ou de Bougainville on découvre le même motif ; l'émotion de la vulnérabilité qui se mêle avec l'exploitation d'un espace aquatique élargi, inhabituel. Le motif de l'eau est l'une des composantes de la nature qui a invité l'homme préromantique à la méditation, à la réflexion sur le passage du temps, sur le caractère éphémère de la vie et qui a propagé l'attitude contemplative. Nous avons aussi lié le développement du symbole aquatique à la notion de mobilité, dans la mesure où les auteurs avaient besoin d'une distanciation de leur patrie pour

pouvoir s'apercevoir de ses eaux, ou pour découvrir celles des paysages nouveaux.

L'eau douce, étant toujours à proximité de l'homme, était un sujet plus répandu dans les œuvres littéraires et artistiques du siècle, ainsi les motifs des eaux courantes et du lac y font plus fréquemment apparition. L'eau courante, grossie par la même puissance naturelle qui motivait les changements d'état capricieux de la mer, sous forme de fleuves, de rivières, ou même de fontaines, était souvent allié au *topos* de l'idylle, de la richesse, de la fertilité dans les récits de l'orient et sur les peintures du début du siècle. Le même paysage arcadien marquait la poésie élégiaque aussi, et les eaux ruisselantes servaient de sujet pour les images poétiques, mettant en avant leur versant acoustique. Le cours des eaux et le temps qui passe s'unissent en une métaphore fréquente qui sera exploitée en profondeur par le romantisme, aussi bien que l'image de la jeune fille engloutie par les flots, et l'infinité de l'océan, qui se sont transformées depuis en *topoï* aquatiques. Bachelard mentionne la supériorité de l'eau terrestre sur l'eau marine dans la rêverie[957]. Nous avons affirmé l'inverse dans la poésie du siècle.

Le motif du lac se montre privilégié par le roman et par la peinture du siècle. On a vu que ce symbole ambivalent, porteur des allégories de la mort et du berceau de la vie à la fois, était réinterprété par Rousseau dans *la Nouvelle Héloïse*, déclenchant ainsi pour une longue période une vague d'idolâtrie, générée aussi en grande partie par les personnages charmants du roman. La poésie adhérait à ce courant un peu plus tard, mais avec d'autant plus d'élan. L'intérêt éveillé pour le paysage lacustre se traduisait surtout par la popularité des lacs suisses et savoyards, qui ont laissé principalement des traces sur les poèmes naissants après les premières décennies du XIX^{e} siècle. Les mêmes sentiments que Rousseau exprimait à l'égard de l'image du lac dans ses *Rêveries du promeneur solitaire,* n'apparaîtront dans la poésie que dans les années 1820, par exemple chez Lamartine.

Le rapport de l'homme du XVIII^{e} siècle changeait considérablement envers le symbole aquatique ; étant auparavant une substance liée en grande partie au divertissement, il sera également apprécié pour le calme méditatif dans un état de solitude. La puissance de la mer inconnue sera transformée en une force que l'on voulait connaître de près, pour l'apprivoiser ou la dominer. Il était également révélateur de voir comment le rôle de l'eau en tant que motif littéraire devenait de plus en plus prestigieux, surtout dans le contexte marin. Les voyageurs du début du siècle, qui se concentraient plutôt sur les étapes du voyage liés à la terre, seront succédés par d'autres, de plus en plus intéressés par la substance de l'eau lors du trajet, y compris sa position dans l'univers et la place de l'homme dans ce système. Nous avons constaté

[957] Bachelard, *op. cit.* p. 174.

que l'approche des eaux variait aussi au gré des auteurs qui se focalisaient de plus en plus sur des aspects nouveaux des eaux, comme dans le cas des Lettres persanes de Montesquieu et L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, qui étaient penchés sur des aspects fondamentalement différents de l'espace oriental, sur la place des eaux dans ce paysage.

Pour la poésie du XVIII[e] siècle, l'eau a reformulé l'image de la vie éphémère, incarnée d'une part dans le sentiment de l'infériorité envers la puissance des eaux, d'autre part, par le passage du temps évoqué par la course des eaux. Conformément à la définition de Bachelard ; « l'eau est l'élément mélancolisant[958] », cette qualité sera explicitée surtout dans la poésie préromantique.

Yves La Prairie explique[959] que chaque poète a *sa* mer. En allant plus loin dans l'analogie, nous avons ajouté qu'il pouvait avoir également *son* propre type d'*eau*. Suivant nos recherches, on peut facilement établir une liste des eaux typiques des poètes du siècle, soit calmes, étendues comme la mer, soit mobiles, courantes comme les rivières, les fleuves. Il est bien possible qu'ils n'en favorisaient qu'un élément (les ondes, les vagues), une caractéristique (leur sonorité, leur réflexion), une qualité (meurtrière, effrayante, consolatrice) mais la tendance de rapport sensible entre le poète et *son* eau était clairement déchiffrable dans l'œuvre respective des poètes mentionnés.

Due évidemment à ses critères génériques, la poésie a abordé volontiers le thème de l'eau à travers sa sonorité ; ainsi l'eau y produisait le plus de bruits ; l'océan grondait, les rivières murmuraient le plus fréquemment en poésie. Elle s'est laissé caractériser par son aspect sonore, fréquemment utilisée par exemple par Chateaubriand dans ses *Tableaux de la Nature,* qui annonce déjà la poésie romantique. Pourtant la recherche nous a révélé que le vocabulaire du champ sonore des eaux était très réduit, basé sur l'usage d'un nombre limité de termes.

Le théâtre, le genre qui avait le plus de difficulté à intégrer le motif aquatique, se contentait de l'usage des fleuves allégoriques, des rares fontaines miraculeuses, des mers racontées. Le motif du lac était encore plus absent de l'inventaire iconographique du théâtre. Fluide et insaisissable, l'eau n'était pas un élément destiné à la scène au XVIII[e] siècle. Ni la technique, ni l'enchaînement des événements théâtraux n'ont permis au motif aquatique d'être plus profondément inclus dans la thématique des pièces. Dans la première moitié du siècle, l'absence de l'eau sur la scène était liée à des facteurs doubles : à la règle de la bienséance qui exigeait l'abandon des scènes terrifiantes, et aux conditions techniques nécessaires à la reproduction fidèle de l'eau sur scène. Les tentatives pour utiliser l'eau naturelle sur scène

[958] Bachelard, *op.cit.*, p. 106.
[959] Yves La Prairie, *Les plus beaux poèmes sur la mer, anthologie*, coll. Espaces, Le Cherche Midi Éditeur, Paris, 1993. p.9.

étaient pendant longtemps infructueuses. La progression de la technique théâtrale, des machines hydrauliques et avant tout l'immobilisation de l'action dramatique en images fera peu à peu détourner l'accent du texte et produira un changement scénique accompagné par l'enrichissement des didascalies. Nos expériences de recherche témoignent d'une progression de ces textes techniques qui devenaient de plus en plus volumineux vers la fin du siècle et contenaient plus de mentions se rapportant à l'eau. Quand, vers la seconde moitié du siècle, la représentation de la nature marine et des scènes liées à ces entourages se popularisera, l'eau entre déjà sur scène, elle y sera un élément fréquent. Justement, le motif de l'eau, une fois représenté sur scène, s'est mis en interaction avec les acteurs. En parallèle avec l'expansion des voyages, les tempêtes marines ne restent plus des événements racontés mais elles se passeront déjà entièrement sur scène.

Les recherches ont offert plus de ce à quoi nous ne nous sommes attendues ; en dehors de la construction d'un inventaire des symboles aquatiques littéraires et artistiques, notre cheminement s'est enrichi des interprétations multiples des motifs utilisés. Le catalogue des sujets aquatiques nous a permis d'atteindre notre objectif principal, de comparer les apparitions symboliques de l'eau et, à travers les résultats établis, de dresser une image complexe de sa position dans l'esthétique du siècle. Pourtant une telle recherche, à cause de sa nature, ne peut être complétée, seulement terminée provisoirement. Malgré ce constat, nous croyons s'être plongé en profondeur dans l'étude des ouvrages référencées et d'avoir pu esquisser en même temps un système complexe du motif de l'eau au XVIII^{e} siècle.

Les perspectives de la recherche sont aussi bien prometteuses ; d'une part, notre point de vue – surtout lié à une perception visuelle des sujets – pourrait être élargi au domaine de la philosophie, à l'esthétique des jardins, à celle de la musique, des univers cette fois moins exposés mais qui prévoient des mentions potentielles.

Pour en rester dans le domaine de la littérature, la métaphore aquatique offre encore des aspects à exploiter. Nous avons déjà dressé dans ce travail un inventaire du vocabulaire lié à l'eau dans la littérature du XVIII^{e} siècle, basé sur le lexique des auteurs divers. Il était intéressant de voir comment, de Rousseau à Marmontel, de Delille à Chateaubriand, les auteurs définissaient l'univers aquatique. Un propos de projet de recherches pourrait être enrichissante dans l'étude de ces derniers ; l'établissement d'une base de données lexicale, d'un système sémantique propre au registre de l'eau qui représenterait les tournures habituelles, le vocabulaire aquatique caractéristique des auteurs. Le résultat serait une mine d'informations – qui existe déjà en parties – catégorisée selon des critères préétablis par la nature des eaux, par l'usage des mots-clés. Si l'on pouvait incorporer les tableaux analytiques du genre lyrique et

épique, on aurait un « cortex aquatique » qui décrit clairement les relations qui existent dans ce système, qui pourrait être consulté, géré et visualisé à l'aide d'un logiciel spécialisé. Si jamais ce projet était réalisé, l'intégration des exemples iconographiques serait aussi bénéfique et encore plus spectaculaire.

Bachelard[960] mentionne le phénomène et nous l'avions confirmé dans ce travail que les symbolismes de l'eau du premier rideau sont en général très simples, ce qui, à la première vue, fait ôter de l'originalité des travaux qui s'occupent de son analyse. Néanmoins, par le choix du sujet et par la richesse des mentions, nous étions guidées par le désir de procurer des exemples nuancés et révélateurs, en espérant que l'étude méticuleuse du motif aquatique a éclairé ses interprétations plus approfondies.

Au bout des recherches il s'est avéré que le motif de l'eau était un miroir particulier du siècle et par son caractère ampliforme, il est le siège de la cohabitation des genres bien multicolores, où cet élément souple peut parfaitement transmettre les valeurs esthétiques du siècle. A notre question posée au début, formulée à l'égard de l'approche de Michel Delon, nous avons réussi à trouver une réponse claire. L'incarnation de l'énergie naturelle, ce que l'on recherchait, se manifestait dans plusieurs types d'images aquatiques de la période étudiée, reliées avant tout par leur caractère commun, la source de la puissance naturelle. De ce point de vue, le motif aquatique incarne de la même façon le processus de transformation, qui touche la langue et la littérature, la nature et la vie humaine de « l'âge de l'énergie[961] » que décrit Delon. La réaction mutuelle de ces registres doit être complétée par le domaine de l'art pictural, qui a également pris parti dans la formation de l'image aquatique. Dès la deuxième moitié du siècle l'eau n'est plus donc uniquement un élément secondaire, mais elle a créé sa propre esthétique, imposant à son tour des règles, des critères de sa représentation.

L'examen des motifs aquatiques, alors qu'il avait soulevé une multitude de questions, nous a appris les parallélismes et les oppositions qui structurent son image globale. En même temps, il faut prendre en considération le fait que le siècle était, du point de vue du rôle du motif de l'eau, une période plutôt transitoire, où l'aspect de son image était décrit avant tout par sa progression ; ce n'est pas un hasard alors si on trouve proportionnellement plus d'occurrences vers la fin et aussi au début du siècle.

Même si l'on suppose que le motif de l'eau n'a fait qu'adhérer au courant des transformations esthétiques liées à l'expansion de la doctrine naturelle, sa métamorphose symbolique mérite d'être étudiée et reflète bien les signes de cette nouvelle vision du monde.

---

[960] Bachelard, *Ibid.*, p. 12.
[961] Delon, Michel, *Ibid.* p. 32.

BIBLIOGRAPHIE

ABREVIATIONS

ADPF – *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*

APF – *Anthologie Poétique Française: XVIII^e siècle*

PUF – Presses Universitaires de France

ŒUVRES DU CORPUS

PEINTURE, GRAVURE, ESTAMPES

BOUDARD, Jean-Baptiste, *Iconologie*, Vienne, 1766.

BURKE, Edmund, *Enquête philosophique sur les origines de nos idées du Sublime et du Beau*, 1756.

DIDEROT, *Salon de 1765*, Hermann, Paris, 1984.

DIDEROT, *Salons IV, Héros et martyrs, Salons de 1769, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture*, Collection Savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995.

DIDEROT, *Salon de 1767*, dans Diderot, *Salons III, Ruines et paysages, Salons de 1767,* Collection Savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995.

DIDEROT, *Essais sur la peinture,* dans Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763,* Collection Savoir : Lettres, Hermann, Paris, 1995.

LA PORTE, Abbé Joseph de, *Sentiments sur plusieurs des tableaux exposés cette année dans le grand salon du Louvre*, 1755.

Correspondance de Boucher avec Lancret, citée dans la *Revue de l'Anjou*, Impr.-Librairie G. Grassin, 1868.

GILPIN, William, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage,* Breslau, 1799.

GILPIN, William, *Trois essais sur le beau et le pittoresque*, (1792) Paris, éditions du Moniteur, « Le Temps des jardins », 1982.

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, 1747.

PILES, ROGER DE, L'*Idée du peintre parfait* (chapitre de tête, livre premier de l'*Abrégé de la vie des peintres*, 1699)

PILES, ROGER DE, *Cours de peinture par Principes*, A Paris, chez Jacques Estienne, 1708.

WATELET, *Essai sur les jardins*, 1774.

THEATRE

AUTREAU, Jacques, *Le Naufrage du port à l'Anglais,* [*Le Port à l'Anglois, ou les Nouvelles Débarquées],* chez Briasson, Paris*,* 1732.

CAMPARDON, Emile*, Spectacles de la foire*, 1877.

CORNEILLE, *Le Cid*, Acte IV, scène 3. *Théâtre complet de Corneille*, (Éd. G. Couton), Tome I., Garnier, Paris, 1971.

RACINE, *Phèdre*, Acte V, scène 6, Flammarion, Paris, 2000.

DE GOUGES, Olympe, *L'esclavage des noirs ou L'heureux naufrage,* veuve Duchesne, veuve Bailly et les marchands de nouveautés, Paris, 1792.

DANCHET – CAMPRA*, Idoménée*, Tragédie représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, Chez Christophe Ballard, Paris, 1712.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, (Diderot – D'Alembert), Chez Brisson, Davis, Le Breton, Durand, Paris, 1762. Éd. Reprint, Pergamon Press, Paris, 1969. Tome IX.

DUBREUIL – LE SUEUR*, Paulin et Virginie*, Opéra en trois actes, chez Huet et Denné&Charron, Paris, 1790.

FUZELIER, *Les Terres Australes*, dans «Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand (1718–1721) » mémoire de maitrise de Loïc Chahine, préparé en 2010.

LE GRAND, Marc-Antoine, *Les Amours aquatiques*, dans «Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand (1718–1721) » mémoire de maitrise de Loïc Chahine, préparé en 2010.

LESAGE – D'ORNEVAL, 1718, *L'Île des Amazones*, dans *Le Théâtre de la foire de l'Opéra-Comique*, t. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 344-355.

LE SAGE – D'ORNEVAl, *Le Théâtre de la foire*, T. 2., Pierre Gandouin, Paris, 1737.

LE SAGE, *Les Eaux de Merlin*, dans *Le théâtre de la foire, ou L'opéra-comique. Contenant les meilleures pièces qui ont été représentées aux foires de S. Germain & de S. Laurent. Enrichies*

d'estampes en taille douce, avec une table de tous les vaudevilles & autres airs gravez-notez à la fin de chaque volume. Tome II., chez Etienne Ganeau, Paris, 1721.

MARIVAUX, *L'Ile des esclaves*, comédie en un acte, représentée pour la première fois par les Comédiens italiens du Roy, le lundi 5. mars 1725. Chez Pissot, Delorme, Flahaut, Paris, 1725.

LEMERCIER, Népomucène, Louis, *Christophe Colomb, comédie historique en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Odéon, le 7 mars 1809*. dans *Suite du Répertoire du théâtre français, par M. Lepeintre,* T. XI., Vve Dabo, Paris, 1822.

MOLINE – PAGES, *Le Naufrage héroïque du vaisseau "le Vengeur"*, opéra en 3 actes, par les citoyens Moline et Pagès, musique du citoyen Duboulay, représenté à Paris, au théâtre de l'Égalité, ci-devant le Théâtre-français, chez Hugand et Célère, Paris, 1794.

MOLIERE, Œuvres *Complètes*, (Éd. R. Jouanny), Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1989.

*Théâtre du XVII*e *siècle*, tome 3, Bibliothèque de la Pléiade.

POESIE

*Anthologie de la poésie française du XVIII*ème *siècle*, (Éd. M. Delon), Gallimard, Paris, 1997.

*Anthologie Poétique Française : XVIII*ème *siècle,* (Éd. M. Allem) Paris, Flammarion, 1966.

DELILLE, Jacques, *Les Jardins, ou L'art d'embellir les paysages, Poème en quatre chants, Par M. L'Abbé DeLille, De L'Imprimerie de la Société Typographique, Neuchâtel*, 1782.

CHENIER, André, *Œuvres complètes*, (éd. Gérald Walter), Gallimard, Paris, 1958.

CHENIER, Marie-Joseph, *Œuvres complètes*, *op.cit.* p. 288.

Fables de Florian, Belin Fils, Paris, 1811. Livre I.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, *Le beau jour,* dans *Elégies et poésies nouvelles*, Ladvocat, Paris, 1825.

DESBORDES-VALMORE, Marceline, *L'entrevue au ruisseau*, dans *Poésies inédites,* Jules Fick, Genève, 1860.

LA FONTAINE, *Contes et nouvelles en vers*, Paris, P. Didot l'aîné, 1795

LA PRAIRIE, Yves, *Les plus beaux poèmes sur la mer*, anthologie, coll. Espaces, Le Cherche Midi Éditeur, Paris, 1993.

Œuvres complètes de Voltaire, Poésies, T. III., Bruxelles, Ode et Wodon, 1829.

Œuvres *Choisies de Lemierre*, Tome Second, Édition stéréotype après le procédé de Firmin Didot, Paris, 1811.

Œuvres de Parny, Élégies et poésies diverses, Garnier Frères, Paris 1862.

OVIDE, *Métamorphoses*, XV, (Ed. Jean-Pierre Néraudau, Trad. G. Lafaye) Folio, Gallimard, Paris. N° 2404.

PETOFI, Sándor, *Poèmes*, (Éd. Jean Rousselot), Corvina, Budapest, 1971. p. 150.

ROUCHER, *les Mois, Poème en douze chants, Froment, Paris, 1825.*

SAINT-LAMBERT, *Les Saisons, poème, cinquième* édition, revue et corrigée, Amsterdam, 1777.

VOLTAIRE, *La Henriade*, Éditions populaires des Classiques Français, Gerdes, Paris, 1850.

PROSE

BARJAVEL, René, *L'Enchanteur*, Paris, Denoël, 1984.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri de, *Paul et Virginie*, GF-Flammarion, Paris, 1966.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri de, *Paul et Virginie*, Paris, L'Imprimerie de Monsieur [Didot jeune], 1789.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri de, *Voyage à l'Isle de France, à l'Isle de Bourbon, au cap de Bonne-Espérance, Avec des observations nouvelles sur la nature & sur les hommes* par un officier du roi, éd. Neuchâtel, 1773.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri de, *Voyages à l'île de France*, éd. 1833.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri de, *Etudes de la nature. Nouvelle édition, revue et corrigée, par Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre. Avec dix planches en taille-douce... Tome I [-V].* 1804.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de, *Voyage autour du monde par la frégate du roi "la Boudeuse" et la flûte "l'Étoile"; en 1766, 1767, 1768 & 1769*, Saillant&Nyon, Paris, 1771.

BUFFON, *Histoire naturelle générale et particulière,* Tome II. L'Imprimerie Royale, Paris, 1759.

CHATEAUBRIAND, *Le Génie du christianisme*, (Éd. Pierre Reboul), Flammarion, Paris, 2009. Tome I., Livre V, *Existence de Dieu prouvée par les merveilles de la nature*, ch.12, *Deux perspectives de la nature*

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe,* (Éd. M. Levaillant et G. Moulinier), Gallimard, Paris, 1969.

CHATEAUBRIAND, *L'itinéraire de Paris à Jérusalem*, dans Chateaubriand, *Œuvres romanesques et voyages* (Éd. Maurice Regard) Gallimard, Paris, 1969.

DEFOE, *La vie et les avantures (sic) de Robinson Crusoé*, traduction de Van Effen, Justus et Saint-Hyacinthe, Thémiseul de ,1720.

La lettre sur le paysage en peinture, À Monsieur***. Londres, 1795. dans *Œuvres complètes de Chateaubriand: augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur*

Le XVIII^e siècle romantique, (éd. Jacques Bosquet), J-J. Pauvert, 1972.

Mille et une nuits, (éd. Jean Gaulmier), Garnier Flammarion, Paris, 1965.

MARMONTEL, *Les Incas, ou la destruction de l'Empire de Pérou,* Chez Lacombe, Paris, 1777.

MONTESQUIEU, Les *Lettres persanes*, (Éd. P. Vernière), Classiques Garnier, Paris, 1975.

MONTESQUIEU, *Les Lettres persanes*, (éd. Starobinski), Gallimard, Paris,1990.

MONTESQUIEU, *Le Temple de Gnide, suivi [de Céphise et l'Amour et] d'Arsace et Isménie, nouvelle édition, avec figures d'Eisen et de Le Barbier, gravées par Le Mire. Préface par O. Uzanne*. 1881.

REICHLER – RUFFIEUX, *Le voyage en Suisse, Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Robert Laffont, Bouquins, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Garnier, Bordas, Paris, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres*, édition ornée de superbes figures d'après les tableaux et dessins de Cochin, Vincent, Regnault et Monsiau, Paris, Defer de Maisonneuve, 1793-1800. Illustrateur: volumes II. Et III. - gravures pour la *Nouvelle Héloïse*: Monsiau

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux habitans d'une petite ville au pied des Alpes...,* Amsterdam, Marc Michel Rey, 1761. Illustrateur : Gravelot

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, Garnier, Bordas, Paris, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Collection *complète des œuvres de Jean-Jacques Rousseau*, Londres, J.L. De Boubers, 1774-83. Illustrateur: Frontispice – St Aubin après De La Tour, Moreau Le Jeune

ROUSSEAU, Les *Rêveries du promeneur solitaire,* (Éd. Raymond, Marcel), Genève, Droz, 1948.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, *Tome II.* Livre 12, Pocket, Paris, 1966.

PLUCHE, Abbé, *Spectacle de la Nature*, chez Vve Estienne, Paris, 1732-1750

MERCIER, *Tableaux de Paris*, Neuchâtel; chez Samuel Fauche, Libraire du Roi, 1781.

MONTESQUIEU, *Arsace et Isménie* dans *Le Temple de Gnide, suivi [de Céphise et l'Amour et] d'Arsace et Isménie, nouvelle édition, avec figures d'Eisen et de Le Barbier, gravées par Le Mire. Préface par O. Uzanne.* Rouen, 1881.

MONTPENSIER, Mlle de *Mémoires*, « *Lettre à Mme de Motteville »,* Tome VII.

Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand, Tome I2 : *Atala, René, Le dernier abencerage, Poésies*, Lefevre – Ladvocat, Paris, 1831.

Œuvres complètes de Chateaubriand: augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur, T II., P-H Krabbe, Paris, 1851.

Œuvres de Voltaire, Tome XXXVII, Mélanges, tome I. Lefèvre, Paris, 1829.

Revue de l'Anjou, Impr.-Librairie G. Grassin, 1868.

SAUSSURE, Horace Bénédicte de, *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'Histoire Naturelle des environs de Genève*, Tome I, Chapitre I, Le Lac de Genève, Emanuel Fauche, Neuchâtel, 1799.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Le Livre de Poche, Tome I., Librairie Générale française, 1983.

VOLTAIRE, *La Princesse de Babylone,* VII dans Voltaire, *Candide ou l'optimiste. (suivi de) La Princesse de Babylone et autres contes*, Tome I, Garnier Flammarion, Paris, 1990.

PREVOST, Abbé, *Manon Lescaut*, (Éd. F. Deloffre et R. Picard), Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1990.

PRINCIPALES ŒUVRES PICTURALES REPERTORIEES

BOUCHER, François, *L'Enlèvement d'Europe,* Huile sur toile, 160,5x193,5 cm, 1747. Musée du Louvre, Paris, fig. 2.

BOUCHER, François, *Le triomphe de Vénus,* Huile sur toile, 130x316 cm, 1740. Nationalmuseum, Stockholm

BOUCHER, François, *l'Automne pastoral,* Huile sur toile, 259x198 cm, 1749. Royaume-Uni, Londres, Wallace Collection

BOURDON, Sébastien, *Moïse sauvé des eaux,* Huile sur toile, 196x172.8 cm, 1655/1660. Samuel H. Kress Collection, 1961.9.65 National Gallery of Art, Washington fig.8.

COYPEL, Antoine, *L'Enlèvement d'Europe,* Huile sur toile, 129,5x194,5 cm, 1727. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, fig. 3.

COYPEL, Antoine, *Vénus sur les eaux,* Huile sur toile, 81x73cm, inv. 3524, Paris, Musée du Louvre.

DELACROIX, Eugene, *Falaises près de Dieppe,* Huile sur carton, 32x55cm, 1852, Musée du Louvre, Paris, fig. 24.

FRAGONARD, Jean Honoré de, *La fête de Saint-Cloud,* Huile sur toile, 216x335 cm, 1776-77, Paris, Banque de France fig. 5.

FRAGONARD, Jean Honoré de, *L'île d'Amour* ou *la Fête à Rambouillet,* vers 1775, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian.

FRAGONARD, Jean Honoré de, L*es Baigneuses,* Huile sur toile, 64x80cm, 1763-64. Musée du Louvre, Paris.

FRAGONARD, Jean Honoré de, *Les cascatelles de Tivoli,* Huile sur toile, 72,5x60,5 cm, MI1110, Musée du Louvre, Paris.

GERICAULT, Théodore, *Le Radeau de la Méduse,* Huile sur toile, 491x716 cm, Musée du Louvre, Paris, fig. 21.

LA TRAVERSE, Charles de, *L'allégorie de l'Eau,* Huile sur toile, 355x217cm, 1752. Musée des Beaux-Arts, Budapest, ltsz 93.6, fig. 1.

LE PRINCE, Charles-Edouard, Le *Promenade de Julie et Saint-Preux sur le lac de Genève,* Huile sur toile, 1824. fig.23.

LOUTHERBOURG, Philippe-Jacques de, *Une Tempête,* Huile sur toile, 58x82 cm, 1767, Musée national de Stockholm, inv. 849. fig.19.

POUSSIN, Nicolas, *Paysage avec un homme tué par un serpent,* Huile sur toile, 119x199cm, 1648. National Gallery, Londres. Fig. 12

QUILLARD, Pierre-Antoine, *Sur l'île de l'Amour,* Huile sur toile, 57x69 cm, Musée des Beaux-Arts, Budapest, ltsz. 57.6.

ROBERT, Hubert, *Vue d'un parc, le jet d'eau,* Huile sur toile, 53x168cm, 1783. INV7658, Musée du Louvre, Paris.

ROBERT, Hubert, *La cascade de Tivol*i, Huile sur toile, Musée municipal de Laon, fig. 18.

VALENCIENNES, Pierre Henri de, *Le lac de Nemi et Genzano*, Huile sur papier, 22x32cm, RF3023, Louvre, Paris fig.14.

VANLOO, Carle, *Le sacrifice d'Iphigénie,* Huile sur toile, 426x613 cm, 1757. GKI5230 Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Château de Potsdam-Sans Souci, Nouveau Palais, fig. 4.

VERNET, Claude-Joseph, *Les Baigneuses,* Huile sur toile, 98x62 cm, 1772. INV 8329. Musée du Louvre, Paris.

VERNET, Claude-Joseph, *Les cascades de Tivoli,* Huile sur toile, 97,3x135,5 cm, 1740-48, Petit Palais, Paris, fig. 17.

VERNET, Claude-Joseph, *Le Naufrage,* (La version de Bruges), huile sur toile, 96x134 cm, 1759, Bruges, Groeninge Museum.

VERNET, Claude-Joseph, La *Vue du port de Cette,* Huile sur toile, 165x263 cm, Musée national de la Marine, no 5 OA 6D, dépôt du Musée du Louvre, Paris. inv. 8300. fig.20.

WATTEAU, Jean-Antoine, *Diane au bain,* Huile sur toile, 101x80 cm, 1715-16. Musée du Louvre, Paris. Fig.6.

WATTEAU, Jean-Antoine, *L'Assemblée dans un parc,* Huile sur toile, 32,4x46,4 cm, 1717. Inv. M.I.1124 Musée du Louvre, Paris, fig. 9.

WATTEAU, Jean-Antoine, *Les deux cousine,* Huile sur toile, 30,4x35,6 cm, Collection particulière, fig. 13.

WATTEAU, Jean-Antoine, *Les plaisirs de l'Ile enchantée,* Huile sur toile 47,5x56,3 cm, vers 1717-18, Suisse, collection particulière.

WATTEAU, Jean-Antoine, *L'Embarquement pour Cythère,* Huile sur toile, 129x194 cm, Musée du Louvre, Paris fig. 15.

WATTEAU, Jean-Antoine, Le *Pèlerinage à l'île de Cythère,* 1718-19 Berlin, Palais de Charlottenbourg.

OUVRAGES ET ETUDES CRITIQUES

ESTHETIQUE, PENSEES DIVERS

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière,* Corti, Paris, 1942

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Quadrige, PUF, Paris, 1998.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *L'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 2004.

CHEBEL, Malek, *Dictionnaire amoureux de l'Islam,* Plon, Paris, 2004.

CHOUILLET, Jacques, *L'esthétique des Lumières*, P.U.F., Paris, 1974.

COMMELIN, Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Garnier, Paris, 1989.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, (11770-1820)*, P.U.F., Paris, 1988.

DELON, Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *in Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N°15, octobre, 1993. pp.31-39.

Dictionnaire des œuvres, (éd. Lafont-Bompiani), Robert Laffont Bouquins.

Dictionnaire Européen des Lumières, (Éd. Michel Delon), Presses Universitaires de France, Paris, 1997. «Larmes », « Montagne », « Montgolfière », « Orient, orientaliser », « Paysage »

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

Grand dictionnaire de la psychologie (dir. Henriette Bloch), R. Laffont, Paris, 1991.

EHRARD, Jean, *Idée de la Nature en France à l'aube des Lumières,* Flammarion, Paris, 1970.

HAMVAS, Béla, *Scientia Sacra*, Tome II, Medio, Budapest, 2006. p. 263.

JUNG, Carl Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg&CIE, Genève, 1978.

VALLET, Odon, *Les spiritualités indiennes*, Gallimard, Paris, 1999.

Vocabulaire d'esthètique, (dir. Etienne Souriau, Anne Souriau) PUF, Paris,1990.

PEINTURE, ICONOGRAPHIE

Autour de Claude-Joseph Vernet, La marine à voile de 1650-1890, Anthèse, Paris, 1999.

CABANNE, Pierre, *Fragonard*, Somogy, Paris, 1987.

Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, (Chevalier, Jean, - Gheerbrant, Alain), Robert Laffont, Paris, 1969

DE LA GORCE, Jérôme, « De Paris à Versailles : les grandes fêtes et les cérémonies de la ville et de la cour aux XVIIe et XVIIIe siècles », in Dominique Morelon (dir.), Chroniques de l'éphémère, Paris, INHA (« Les catalogues d'exposition de l'INHA »), 2010, [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2010, consulté le 3 janvier 2012. URL : http://inha.revues.org/2840

DUPUIS-TATE, M.-F., FISCHESSER, B., *Rivières et paysages*, Éd. de La Martinière, Paris, 2003.

HIDIROGLOU, Patricia, L'Eau divine et son symbolique, Essai d'anthropologie religieuse, Albin Michel, Paris, 1994.

GRITTI, Jules, *L'Eau. Mythes et Symboliques*, C.I.Eau, Paris, 2001.

KOVACS, Katalin, *A szenvedélyek kifejezése és a műfajok hierarchiája*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2004.

LABOEUF, Brigitte, « Avec vue sur lac », in *Avec vue sur lac, Regards sur les lacs alpins du XVIIIe siècle à nos jours,* Fage, Lyon, 2009.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Editions Champ Vallon, 2007.

MADET-VACHE, Annie, « A la gloire du roi », dans *Joseph Vernet, Peintre des ports de France*, 1757.

MARIN, Sophie, « Images des lacs alpins dans la peinture européenne » in *Avec vue sur lac, Regards sur les lacs alpins du XVIIIe siècle à nos jours,* Fage, Lyon, 2009.

MANŒUVRE, Laurent, *Les ports de France,* Langlaude, 2003.

MASSON, Philippe, *L'affaire de la Méduse, le naufrage et le procès*, coll. Documents d'histoire, Tallandier, 2000.

MICHIELS, Alfred, *Chefs-d'œuvre des grands maîtres, reproduits en couleur par F. Kellerhoven, d'après de nouveaux procédés*. Paris : Firmin-Didot, fils et Cie, s. d. [1866].

MUNSTERS, Wil, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991. p. 11.

PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology : humanistic themes in the art of the Renaissance*, Icon editions, Westview Press, 1972.

RAY, Gordon N., *The Art of The French Illustrated Book*, 1700 to 1914, NY Cornell University Press, 1982

Szimbólumtár, (Éd. Pál, József – Újvári, Edit), Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

SZIGETHI, Ágnes, *Régi francia festmények, XVI-XVIII. század*, A Szépművészeti Múzeum gyűjteményei 6., Budapest, 2004.

THUILLIER, Jacques – GRUNCHEC, Philippe, *Tout l'œuvre peint de Géricault*, Flammarion, Milano, 1978.

VERNEX, Jean-Claude, « Le beau paysage lacustre : archéologie d'un regard », in *Avec vue sur lac*, Varia, Annecy, 2009.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte*, CNRS, Paris, 1994.

Watteau, 1684-1721, *Washington-Paris-Berlin, 1984-85,* (éd. M. Morgan Grasselli & P. Rosenberg) Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1985.

Catalogues d'exposition

Au fil de l'eau, 17 juin – 15 septembre, Aix-en-Provence, 2000.

*Avec vue sur lac – Regards sur les lacs alpins du XVIII*e *siècle à nos jours*„ Musée-Château et Palais de l'île d'Annecy, 19 juin – 18 octobre, 2009. Fage, Lyon, 2009.

Des Monts et des Eaux, Paysages de 1715 à 1850, Galerie Cailleux, 1980-8.

Joseph Vernet (1714-1789), les Vues des Ports de France, Musée national de la Marine, Paris, 2003.

L'eau dans la peinture ancienne, catalogue d'exposition, du 21 mai au 20 juin, 1968, Galerie Heim-Gariac, 13, rue de la Seine, Paris VI

THÉÂTRE

ALTMAN, George, *Theater pictorial: a history of world theater as recorded in drawings, paintings, engravings, and photographs*, University of California Press, 1953.

AUTRAND, Michel, « De l'élément liquide au théâtre », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No 5, 1995.

BEAUSSANT, Philippe, *Les plaisirs de Versailles, théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.

BEAUSSANT, Philippe, *Rameau de A à Z,* Fayard, Paris, 1983. p.268

CHAHINE, Loïc, *Deux auteurs français à la Comédie-Italienne : Louis Fuzelier et Marc-Antoine Le Grand (1718–1721),* 2010.

CZIBULA, Katalin, « Symbols of water on XVIIIth century Hungarian Stage » in *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, actes du 15e Colloque international* (Aix-les Bains, 18-22 septembre 2006), Mamczarz, Irène (éd.), Editions de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris, 2008, pp. 151-165.

CSEPPENTŐ, István, « A 18. századi dráma », In *A francia irodalom története*, (szerk. Maár Judit), Eötvös Kiadó, Budapest, 2011.

DECUGIS, Nicole – Reymond, Suzanne, *Le décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925*, Compagnie Française des Arts Graphiques, Paris, 1953.

Le théâtre en France, (éd. Jacqueline de Jomarròn), Tome I., du Moyen Age à 1789, Paris.

MAMCZARZ, Irène in *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, actes du 15e Colloque international* (Aix-les Bains, 18-22 septembre 2006), Mamczarz, Irène (éd.), Editions de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, Paris, 2008.

MOYNET, Georges, *La machinerie théâtrale, trucs et décors.* Librairie Illustrée, 1893.

MOYNET, M.J., *L'envers du théâtre, machines et décorations*, Hachette, Paris, 1875.

PEYRONNET, Pierre, *La mise en scène au XVIIIe siècle,* Nizet, Paris, 1974.

LAVISSE, Ernest, *Louis XIV*, Bouquins, Robert Laffont, 1989.

LIMPEK, László, « Színház a klasszicista Franciaországban, Avagy Racine miért nem Shakespeare? », SZÍNHÁZ, mai 2009.

P. Frantz,- M. Sajous d'Oria, *« Théâtre et scénographie »* in Delon, *Dictionnaire Européenne des Lumières*, Paris, PUF, 1997.

Parfaict, Cl. et Fr., *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Rozet, Paris, 1767.

PISTONE, Danièle, « Le thème de l'eau dans le théâtre lyrique français : enjeux dramatiques et sens de l'évolution», dans Mamczarz, Irène (éd.), *Représentation de l'eau dans la création théâtrale et musicale, actes du 15e Colloque international* (Aix-les Bains, 18-22 septembre 2006), Paris, Editions de la Société internationale d'histoire comparée du théâtre, de l'opéra et du ballet, 2008.

Journal de musique, historique, théorique et pratique, (prospectus), éd. de Breuilly, Tome I, de janvier 1770 à décembre 1770, p 32-33. / 460-461, Minkoff Reprints, Genève, réimpression de l'édition de Paris, 1770.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Platée, Ballet Boufon mis en Musique par M. Rameau, Réprésenté sur le grand Theatre de Versailles en 1745. et sur le Theatre de l'Opera de Paris en 1749,* manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM2-36.

SOLLERS, Philippe, « Don Juan et Casanova », in *Eloge de l'Infini,* Folio, 2003.

POESIE

COOK, Malcolm, « Bernardin de Saint-Pierre, poète », *Revue d'histoire littéraire de la France,*1/2003 (Vol. 103), pp. 169-179.

CUSSAC, Hélène, « Espace et bruit. Le monde sonore dans la littérature française du XVIIIème siècle » in *L'Information littéraire*, N° 2, Avril-juin 2006.

DUPOUY, Auguste, *La poésie de la mer dans la littérature française*, Ariane, Paris, 1947.

FLAMARION, Édith – VOLPILHAC-AUGER, Catherine, « Introduction », in *Revue du Dix-huitième Siècle*, N°27, Antiquité, 1995.

LE MENAHEZE, Sophie, « Ut pictura poesis non erit: les épisodes dans la poésie descriptive du XVIII[ème] siècle *»*, *L'Information littéraire*, 2005/4, vol 52.

Le gradus français, ou dictionnaire de la langue poétique, Volume 1, A. Johanneau, L.J.M. Carpentier, 1825.

KOSSAIFI, Christine, *L'oubli peut-il être bénéfique? L'exemple du mythe de Léthé: une intuition des Grecs.* http://www.revue-interggogations.org/fichiers/57/mythe_de_lethe.pdf consulté le 13 septembre, 2011.

SABATIER, Robert, *La poésie du dix-huitième siècle, Histoire de la poésie française*, Albin Michel, Paris, 1975.

PROSE

BAUDOIN, Sébastien, *La Poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand*, (thèse), 2009.

BERTUCCIOLI, Americo, *Les origines du roman maritime français*, Belforte, Livorno, 1931. p. 85.

BLANC, André, « Le Jardin de Julie », *Dix-huitième Siècle*, PUF, Paris, 1982, n° 14.

BROSSE, Monique, «Voyager doit être un travail sérieux.». *Littérature marginale: les histoires des naufrages,* In: Romantisme, 1972, n°4. pp. 112-120.

CURTIUS, Ernst Robert , « Le Paysage idéal », in *La Littérature européenne et le Moyen-âge latin,* traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, PUF, Paris, « Agora », 1956 [1[ère] édition originale 1947]

DARRAS, Jacques, *La mer hors d'elle-même, L'émotion de l'eau dans la littérature*, Hatier, Paris, 1991.

DELZONGLE, Jacques, « L'eau et l'être chez Rousseau », *dans L'eau, Mythes et réalités, Actes du colloque organisé à Dijon, du 18 au 21 novembre 1992, (dir. Maryvonne Perrot),* Editions Universitaires de Dijon, 1994. pp. 45-52.

DROUIN, Jean-Marc, « Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre et l'histoire naturelle », in *Dix-Huitième siècle,* N°33, 2001, pp. 507-516.

GUITTON, Edouard. « Chateaubriand, poète descriptif » in *Annales de Bretagne,* Tome 75, numéro 3, 1968. Colloque Chateaubriand.

KIS, Zsuzsa, Eszter, *L'Orient dans les contes philosophiques de Montesquieu et de Voltaire* (thèse de doctorat), 2010.

LA RONCIERE, Charles de, *L'Histoire de la marine française*, Plon, Paris, 1910.

LARRERE, Catherine, « Du jardin de Julie au jardin de Virginie », in *Dix-Huitième siècle,* PUF, Paris, 2001. N°33. pp.497-506

LAVOIE Laurent, *Jean-Jacques Rousseau et l'eau*, thèse du 3e cycle, Aix-en Provence, 1970.

LEHTONEN, Maija, *Chateaubriand et le thème de la mer,* In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1969, N°21. pp. 193-208.

LLINARE, Sylviane, « Marine et anticomanie au XVIIIE siècle : les avatars de l'archéologie expérimentale en vraie grandeur» in les Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest, n° 2, p. 67.

LLINARE, Sylviane, « Voyages par mer et tourisme aristocratique au XVIIIe siècle », in Histoire, économie & société, 2009/2, p.25.

MARTIN, Michèle, « L'identité par la vue : Genève, le lac et ses montagnes » in *Avec vue sur lac, Regards sur les lacs alpins du XVIIIe siècle, à nos jours*, Lyon : Fage ; Annecy : Musée-Chateau, impr. 2009.

POMEAU, René, *Voltaire*, Seuil, Paris, 1989.

RACAULT, Jean-Michel, *Études sur Paul et Virginie et l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Didier, 1986.

RAKOCEVIC, Robert, « L'espace et le récit aux temps classiques », in *Acta Fabula*, Mai-Juin 2007 (Volume 8, numéro 3), URL : http://www.fabula.org/revue/document3188.php consulté le 15 janvier 2012.

RICHARDOT, Anne, « Cythère redécouverte : la nouvelle géographie érotique des Lumières », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2007. URL : http://clio.revues.org/index1747.html p. 3. Consulté le 30 décembre 2011.

ROMMERU, Claude, *De la Nature à l'Histoire, 1685-1794*, Collection Pierre Bordas, 1985.

SCHRECKER, Hélène, «L'esprit sensible dans les œuvres de Marmontel », dans *Roman et Lumières au XVIIIE siècle*, Éd. sociales, Paris, 1970.

TANE, Benoît, « Image et mémoire : éditions illustrées de *La Nouvelle Héloïse* de J-J. Rousseau (1761 et 1774) » (Séminaire 2001-2002 *Traces : transmission et création* de l'École doctorale *Langues, Littérature, Culture* de l'université Paul-Valéry Montpellier III, dir. Pierre Citti) in *Cahiers de l'École doctorale*, décembre 2004.

TOUCHARD, Michel-Claude, *Les voyages de Bougainville*, Ed. du Pacifique, Albin Michel, Paris, 1974.

VAN DEN HEUVEL, Jean « Préface » à *Candide ou l'optimisme*, Le Livre de Poche, Tome I., Librairie Générale française, 1983.

ZHONGYING, Lunpa*, L'eau et la montagne dans les* Rêveries *de Jean-Jacques Rousseau et les pensées taoïstes*, thèse, Université de Wuhan, 2010.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES UTILISES

Le Grand Robert de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paul Robert, (2e éd. A. Rey), Paris, Le Robert, 1985.

Encyclopédie Universalis, articles «Niagara », «panorama », «paysage »

Dictionnaire de l'Académie, Quatrième édition, A Paris, chez la Vve Brunet, 1762.

BASE DE DONNEES, RESSOURCES EN LIGNE

http://expositions.bnf.fr/lamer/expo/salle1/index.htm – LA MER, exposition virtuelle

http://cesar.org.uk – CESAR

http://www.univ-montp3.fr/pictura – Projet Ut Pictura 18

ANNEXES

Théâtre –N°1.

FIG.1. Jean COTELLE, *Le théâtre d'eau-vue de l'amphithéâtre*

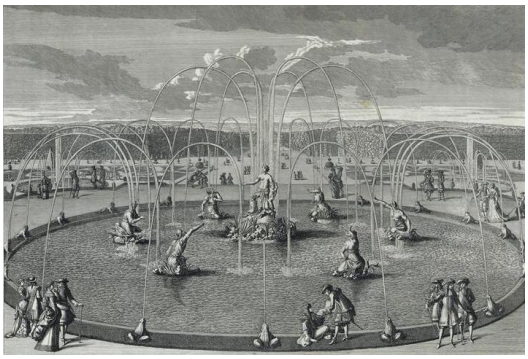


FIG.2. La Fontaine de Latone à Versailles, 1678.

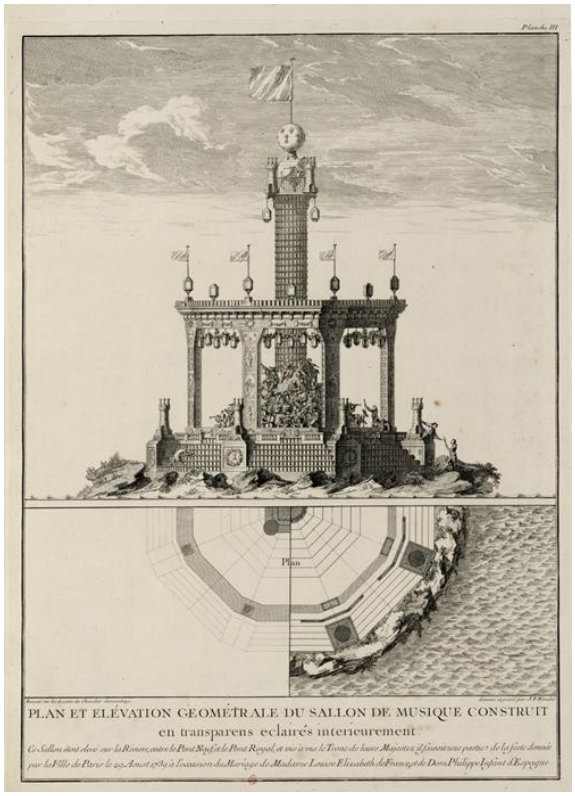


FIG.3. Plan et élévation géométrale du salon de musique construit, L'octogone flottant de Servandoni, illustration de J-F Blondel d'après G. N.

Planche extraite de *Description des festes données par la ville de Paris, à l'occasion du mariage de madame Louise-Élisabeth de France, & de dom Philippe, infant & grand amiral d'Espagne, les vingt-neuvième & trentième août mil sept cent trente-neuf*, Paris, de l'imprimerie de P.G. Le Mercier, 1740.

Théâtre –N°1.

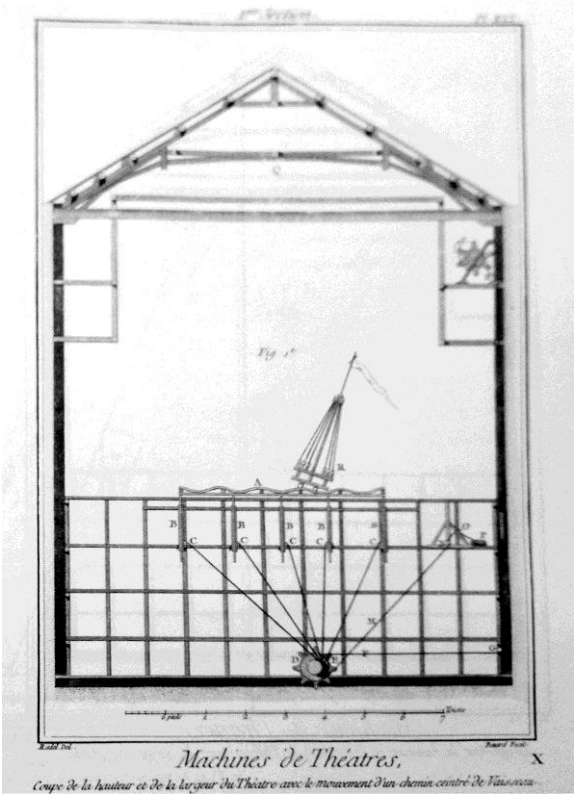


Planche X, *Coupe de la hauteur et de la largeur du Théâtre, avec le mouvement d'un chemin ceintré de Vaisseau*

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, (Diderot – D'Alembert), Chez Brisson, Davis, Le Breton, Durand, Paris, 1762. Éd. Reprint, Pergamon press, Paris, 1969. Tome IX., p. 800.

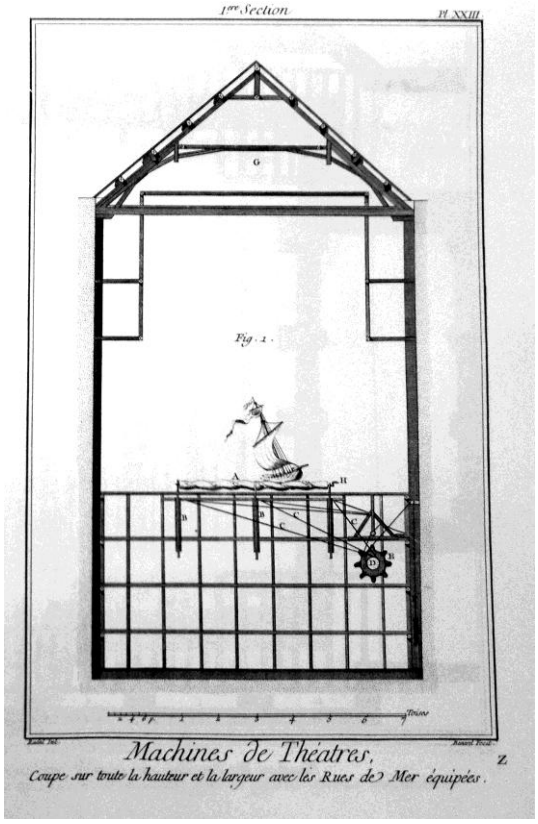


Planche Z, *Coupe sur la hauteur et la largeur avec des Rues de mer équipées*

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, (Diderot – D'Alembert), Chez Brisson, Davis, Le Breton, Durand, Paris, 1762. Éd. Reprint, Pergamon press, Paris, 1969. Tome IX., p. 800.

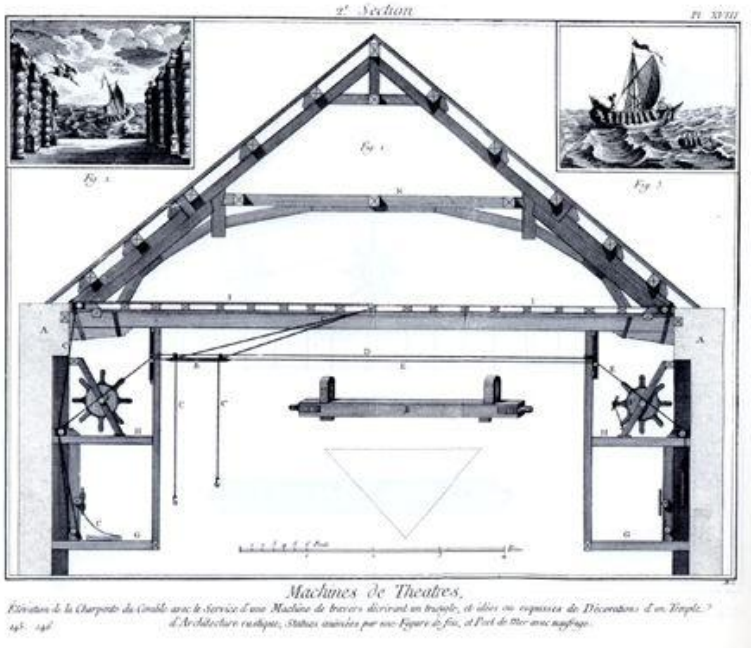


FIG. 4. *Machines de Théatres*
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, (Diderot – D'Alembert), Chez Brisson, Davis, Le Breton, Durand, Paris, 1762. Éd. Reprint, Pergamon press, Paris, 1969. Tome IX., p. 800.

Théâtre –N°1.

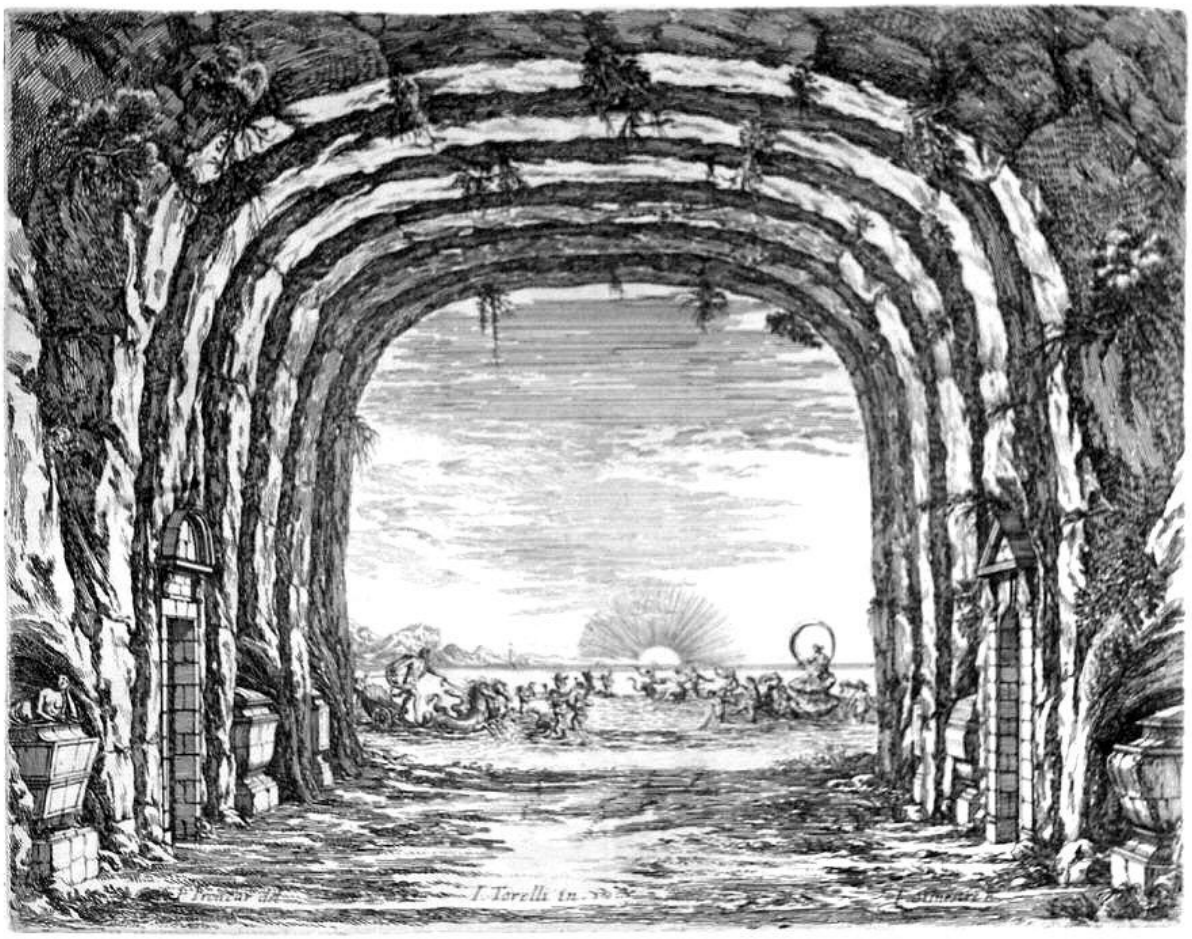
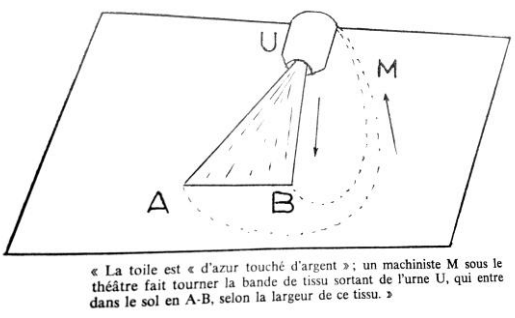


FIG.5. Gravure de Torelli



« La toile est « d'azur touché d'argent »; un machiniste M sous le théâtre fait tourner la bande de tissu sortant de l'urne U, qui entre dans le sol en A-B, selon la largeur de ce tissu. »

FIG.6. *L'imitation d'une rivière avec de l'eau courante*

reproduite dans Moynet, Georges, *La machinerie théâtrale, trucs et décors.* Librairie Illustrée, 1893

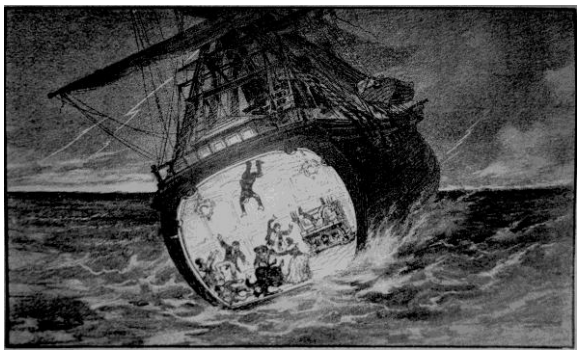


FIG.7. *Le paquebot en tempête*

reproduite dans Moynet, Georges, *La machinerie théâtrale, trucs et décors.* Librairie Illustrée, 1893

Tableau N°1.

La présence de l'eau dans le titre des poèmes du corpus

Auteur	Titre	Eau dans le titre	Date de création
ROUCHER	Les Mois		
LEMIERRE	Les Fastes		
	La Peinture		
SAINT-LAMBERT	Les Saisons La bourrasque d'été		
DELILLE	Les Jardins		
	Christophe Colomb		
	Le coin du feu		
	Le Navire	*	
BAOUR-LORMIAN	Hymne au soleil		
	Invocation a la Lune		
BERNIS	Sur l'amour de le patrie		
	L'amour et les Nymphes		
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE	Mes Souhaits		
BERTIN	Élégie		
	Amours II.		
BOUFFLERS	Mon rêve		
CAMPENON	Paul au tombeau de Virginie		
CAZOTTE	La rivière et la prairie	+	
CHATEAUBRIAND	Clarisse		
	Tableaux de la Nature / Invocation		
	Tableaux de la Nature / La mer	+	
	Tableaux de la Nature / La foret		
	Le Printemps, L'Été et l'Hiver		
	Tableaux de la Nature / Le soir au bord de la mer	+	
	Tableaux de la Nature / Le soir dans une vallée		
	Tableaux de la Nature / Nuit d'automne		
	Vers trouvés sur le pont du Rhône	+	
	Tableaux de la Nature / L'amour de la campagne		
	Les Adieux		
CHENEDOLLÉ	Le pêcheur	*	
A. CHÉNIER	A Abel		
	A Charlotte Corday		
	A de Pange ainé		
	A Fanny (III)		
	A La France		
	Art d'aimer, fragment II		
	A Chevalier de Pange		
	Chrysé		
	Épilogue		

	Élégies III.		
	Hylas		
	Je sais, quand le midi leur fait désirer l'ombre		
	L'Amérique		
	La jeune Tarentine		
	Néere		
	O jours de mon printemps, couronnés de rose		
	O Muses, accourez, solitaires divines		
	Pasiphaé		
	Sur un groupe de Jupiter et d'Europe		
	Suzanne		
	L'Hymne a la Justice		
M-J CHÉNIER	Chant du 14 Juillet		
	Hymne a l'égalité		
	Le promenade		
	Petit épître a Jacques Delille		
	Épître a Voltaire		
COEUILHE	Les Ruines		
DELAVIGNE	Trois jours de Christophe Colomb		
DESBORDES-VALMORE	L'entrevue au ruisseau	+	
	La fleur d'eau	+	
	Le beau jour		
DESCHAMPS	Aux manes de Joseph Delorme		
DEMOUSTIER	Vers de Sappho		
DORAT	Hymne au baiser		
	Le désir		
	Les baisers comptés		
	Les ombres		
	Le jet d'eau et le réservoir	+	
DUCIS	A M. de Thomas, de l'Académie Française		
	A mon ruisseau	+	
DU CERCEAU	La valise du poète ou caprice au voyage de Lucienne, proche Marly		
FEUTRY	Les tombeaux		
FLORIAN	La carpe et les carpillons	*	
	Le poisson volant	*	
GENTIL-BERNARD	La nymphe amoureuse		
	Le hameau		
	L'art d'aimer		
GILBERT	Le jugement dernier		
GINGUENÉ	Retour a Saint-Maur		
LAMARTINE	A Elvire		
	A Nemesis		
	Adieu		
	Adieux a la mer	+	
	Apparition		

	Chant d'amour I		1822
	Chant d'amour II		
	Chant d'amour III		
	Chant d'amour IV		
	Chant d'amour V		
	Choeur des cedres du Liban		
	Elegie		
	Invocation pour les grcs		
	Ischia		
	Jehova ou l'idée de Dieu		
	Suite de Jehova ou l'idée d Dieu		
	L'infini dans les cieux		
	L'isolement		
	L'occident		
	La gloire		
	La libert ou une nuit a Rome		
	La priere		
	La retraite		
	La sagesse		
	La tristesse		
	L vigne et la maison		
	Le chene suit de Jehova		
	Le cri de l'ame		
	Le Désert aou l'immatérialité de Dieu		
	Le golfe de Baya	*	
	Le lac	+	
	Le lézard		
	Le passé		
	Le poete mourant		
	Le premier regret		
	Le soir		
	Le vallon		
	Les étoiles		
	Les laboureurs		
	Les prludes		
	Les voiles		
	Milly ou la terre natale		
	Mon ame est triste jusqu'à la mort		
	Pensée des morts		
	Philosophie		
	Pourquoi mon ame est-elle triste ?		
	Sapho		
	Souvenir		
	Stances		
	Tristesse		

	Un nom		
LEBRUN-PINDARE	Ode sur l'enthousiasme		
	Ode sur le vaisseau le Vengeur	*	
	La Nature		
LEFRANC DE POMPIGNAN	Ode		
	Voyage de Languedoc et de Vaucluse, La fontaine de Vaucluse	+	
LEGOUVÉ	La mélancolie		
LEONARD	Les regrets		
	Au bois de Romainville		
	La journée de printemps		
	Les deux ruisseaux	+	
MALFILATRE	Le bonheur		
	Narcisse dans l'île de Vénus	*	
	Le soleil fixe au milieu des planetes		
PANARD	Le ruisseau de Champigny	+	
PARNY	Le vaisseau le Vengeur	*	
	Projet de solitude		
	Lettre a Bertin		
PESSELIER	Le jet d'eau et le ruisseau	+	
PIIS	Harmonie imitative de la langue française		
ROUSSEAU	Les consolations des misères de ma vie		
	Le verger de Mme Warens		
	Romance		
SAINT-JUST	L'homme est un mot		
THOMAS	Ode sur le temps		
VADÉ	Amphigouri		
DE VILLETTE			
VOLTAIRE	L'Henriade		
	L'auteur arrivant dans sa terre, près du lac de Geneve		
	Le Mondain		
	A Horace		
	A Mme de Saint-Julien		
	A mon vaisseau		
	A Mme de Gondrin depuis Mme la Comtesse de Toulouse sur le péril qu'elle avait couru en traversant la Loire	+	
GUÉRINEAU DE SAINT-PÉRAVY	Lucrece et Tarquin		

Tableau N°2.

La présence de l'eau dans *Les Jardins* de Delille

			Chap. I.	Chap. II,	Chap. III.	Chap. IV.
ONDE	Bienfaitrices courant vite, précipité indolente consolantes sein des ~	Qui fuit part s'échappe jaillit rajeunit chérit ses bords				
FLOT	Errants précipités amoureux agreste immensité	Blanchit gronde baigner				
RUISSEAU	(cours) brillant pur x2 doux agiles gaiété pétulante longs courants longue courbure	S'égarait dirige sa course se déploie s'épanche				
MER	Vaste x2 de glace					
EAUX	Purs tombante suspendue bruit de la chute l'éclat argenté de l'écume des ~ sont la ceinture de Cybele vagabondes murmure frais pure bouillonnant lente silencieuse image de Léthé	Roulent conserve la liberté retombent bondissent nourrit tombe roule baigner				
LACS	Beau vaste étendue	réfléchit				
FONTAINE	claire					
JET D'EAU	honteux	S'éleve à peine meurt				
CASCADE	Se précipitant	Ornera court tombe rejaillit retombe écume gronde				
RIVIERE	Lente molle souplesse longs enfoncements bords aigus					
SOURCE	Féconde souterraine					
FLEUVE	charmant					

Tableau N°3.

La présence de l'eau dans *Les Mois* de Roucher

	MARS		AVRIL		MAI		JUIN		JUILLET		AOUT		SEPTEMBRE		OCTOBRE		NOV		DECEMBRE		JANVIER		FEVRIER	
FLEUVES	vagabonds	Roulent jaillirent		Le Rhin cache				La Garonne, la Loire le Rhone, la Seine s'épaulent, roulent	Glacés étalé	Le Nil s'enleve, franchit inonde rouler couvre le sol répand gronde	Enorgueilli bouillonnant	Couvre brille s'ouvre (en gouffres)	Écumeux (en été) déssechés		féconds				Timide le Volga = vaste mer Le Saone = tendre amante La Loire = eaux captives bienfaiteurs	S'en nourrit (pluie) féconder grondant creusent	Renversés lits désséchés captifs vaste (le Rhin) rapide (la Garonne)		Impatient en grondant	Frémit s'agite se dresse bat résiste soulève
MER		Gronde balance son onde	vaste	Hérisse sa surface s'agite gronde	Aplainie (sans bruit, sans vagues)	dort			Vastex2 solide ~de glacons						Fureur des ~				Tout est mer		écumeuse	Briser le frein d'esclavage mutiner tourmenter	Couverte de naufrages	
OCÉAN	Immortel mutiné	Gronde écume de joie s'éleve se déploie s'égarait (sans rivage)	Solitaire mobile immense écumeux vieux	Sourit déploya sa surface				dort	sauvage						Théatre de naufrages				En fureur	S'élance couvrit roule	Vaste vaincu (par la gelée)	Circule (une subtile matiere)		
FLOTS	Grands captives	roulaient	Dispersés enveloppés a grande bruit pompés en vapeur tournoyante immense élancés	Roulent se heurtent retombent se soulevent se creusent s'élevent en montagne tourbillonnent s'entrouvre épaississent	Amers brisé	mugit	~ d'argent		Purs mutinés		Argentés inhumains				amers				bitumineux			dorment	L'empire des ~	
VAGUE	mugissante		En bondissant	Brise ses lames	écumante				Débordée écumante		Transparente en fureur	Recevoir dans son sein emporter			Tremblante bruissement						inconstantes			
BASSIN	vaste																							
ONDE		Étincelle fuit	Languissante mollement onduleux		jaillissante	Hérisse la surface			amere		Fugitive heureuse		languissante						fugitives	Coule serpente				
RUISSEA	Limpide mollement	coule							Paisible rapide faible	Recourbe promene	Solitaire ~ de sang	roule	diaphane		~ longs de vin pourprés épurés				argenté					

Tableau N°3.

La présence de l'eau dans *Les Mois* de Roucher

SOURCE			lointaine			Fuyant (l'abreuve de ses flots)																
EAU			salutaire	Murmure brille	fugitive				Profondes (du Caire)		engloutie		Luxe de leurs ~		T'abreuve promene	Traverse (les vallons) roule (en fleuve) tombe (en douce rosée)		Jadis si pure chute des ~x (pluie) cristalline	Se perd au sein d'un marécage	Durcissant la surface des ~x écumantes			
PLAINE D'AZU				Répete le soleil s'argente													La liquide plaine						
ÉTANG					limpide																		
RIVAGE					Paix du ~													sacrée		lointaines			
CASCADE									bruyante														
LACS									l														
FONTAINES									l														
BAIN											solitaire												
DIVERS		Or perfide (qui) jaillit des veines des montagnes	léviathan	Cristal humide					Phoque baleine														

Tableau N°4.

La présence de l'eau dans *Les Saisons* de Saint-Lambert

	PRINTEMPS		**ETE**		**AUTOMNE**		**HIVER**	
FLOTS	Tempérés moins élevés passagers	Inondent nos rivages fondent en tombant retombent	Divisés radieux d'un crystal pur	Disparait sous le flot qui le suit baignaient les champs fertilisés briller se noircir s'approcher s'éloigner se perdre & s'enfoncer	Ébranlés argentés gouttes profondes vagabonds			
TORRENTS	Orageux rapide gené	Rouler ouvre pour s'échapper						Sont pressés par des torrents nouveaux
FLEUVES	déchainés	Sortent de leurs canaux brisent les glacons	étincelant	Serpentait se resserre s'engloutir bouillonner reparoitre relevant ses ondes	Majestueux porte la fraicheur, la vie, l'abondance			S'élance franchit la prairie porte son onde, sa furie roule dans son sein des débris dispersés arreté dans sa course rapide sous le crystal vanqueur il roule emprisonné (gele)
EAUX	Puret et vive conduite non captive	Flotter baignoit les jardins s'étend en bassin fécondoit monter tomber serpenter prendre du mouvement&trembler donne de vie	Les ~s de la nue le bruit des ~s leur écume élancée calme limpide sombre verdatre	Rafraichiroient descend des collines un bruit sorti des eaux		Les ~ des torrents grondent ce bruit les attriste		Sur le eaux qui tombent le ciel verse les eaux
MER	Le vaste champs des ~s	Tombe bondit remonte gronde	L'abime des ~s vaste sein des ~s argentée	~de verdure	Du sein des mers, *une mer de nuages* au sein des mers		Vastes pesanteur	Vont deux fois un jour du pole a l'équateur

Tableau N°4.

La présence de l'eau dans *Les Saisons* de Saint-Lambert

RIVES	tremblantes							
ONDE	Hyperborée calmé douce le sein des ~s	Arrose le bruit faible et doux de l'~ se fait entendre murmure	claire	A Suspendu son murmure coule s'étendant arrondit son canal			suspendues	
RUISSEAUX		Bordés par des tapis d'émeraude rafraichir serpente		Languit en torrents dévastent leurs rivages	Murmure ondes	Ces vapeurs vont former les sources des ruisseaux serpentent	ardents	Je n'entends plus la course des ruisseaux
OCÉAN	solitaire			~ de bleds				
PLUIE / ORAGE							Bruit sons affreux longs rugissements	Mugit tourne sur les mers étend resserre fait fondre les nues *les champs disparaissent sous les mers inconnues*
CASCADE							muette	A suspendu ses eaux
ÉTANG							vaste	
	La baleine&les monstres des mers						Le vaste sein des nues	
	Champs azurés plaines liquides la fertile vapeur perles liquides = rosée domes d'azur	Le fluide s'écoule en gouttes	Fonds azurés nappe d'azur le crystal liquide		Plaine immense liquide fécond		Chaine de crystal	L'HUmide élément vainqueur de ses rivaux
	Le Nil	A caché sa source						
	Le céleste azur	Se peint sur les mers						

Tableau N°5.

La présence de l'eau dans *Les Fastes* de Lemierre

ONDE	Les barrieres de l'~ pure ameres formidable guéable	Deux soleil, l'une a l'horizon, l'autre dans l'~ le bruit répété des morts tombant dans l'onde six canaux partageant l'onde (Chenonceau)
OCÉAN	~ de lumière immense	Former a travers l '~ un éternel lien souleve submergeait la plage / décroissant par degrés, laisse à nu le rivage
EAUX	Le flanc émaillé des *habitants des eaux* se peindre au crystal d'une eau pure limpides secourable bienfaisante miraculeuses étrangeres	La lumiere argentée en rayons tremblotants sous ces ~ répétée les fleches de muliere pénétrant dans l'eau sont aux prises peins les airs dans les eaux Colomb franchit les ~ erroient sur les ~
MER	Cette fievre des ~s au profondeur des ~s en courroux aplanie	S'enfle et bondit en montagnes humides
RIVAGE	nu	A demi trempés dans l'eau
RUISSEAU	Le ~ pour miroir	
FLOTS	Suspendus amoncelés ni fixes, ni tombants glacés par de diverses éclairs en courroux amers en oubli des jours aussi purs que tes flots	Le murmure des ~ qu'on entend sans le voir Dieu qui maitrise les flots
VAGUES	En silence	Ont brisé le char des Néréides
	Des divers coquillages, c'est elle qui des *mers* embellit les rivages le poisson s'y débat	
FONTAINE	Les fontaines de Spa que l'on boive des eaux	
BAIN	salutaire	
RIVIERES	Des cabarets sans vin, des ~ sans eau	
ÉTANGS	Au bord des ~	
FLEUVE		s'égare
SOURCE	abondante	

Tableau N°6.

La présence des mentions de l'eau dans les didascalies dans le théâtre

DIDASCALIES			
MOTS-CLÉ	**MENTIONS**	**TITRE / AUTEUR**	**DATE**
MER NAUFRAGE	*Le théâtre représente les bords de la MER agitée par une tempête affreuse; tout le fond est rempli de vaisseaux brisés, qui font NAUFRAGE.* *Neptune sort DE LA MER* *Neptune rentre DANS LA MER, le jour revient, et le calme succède à la tempête* *On entend un bruit épouvantable, LA MER SE SOULÈVE, et les vents forment un Tempête.* *Un Monstre SORT DE LA MER*	*Idoménée* (Danchet, Campra)	1712
FONTAINE (3) EAU (EN BOUTEILLE)(1)	*Ces deux FONTAINES sont l'ouvrage de l'enchanteur Merlin: l'une, qui s'appelle LA FONTAINE DE LA HAINE, à le pouvoir d'éteindre la flamme de l'amant qui en boit, et de changer son amour en aversion; l'autre, appelé LA FONTAINE DE L'AMOUR, allume cette passion dans le cœurs indifférents, et l'augmente dans ceux qui aiment déjà* *Le Théâtre représente une boutique où l'on voit une grande quantité de BOUTEILLES D'EAU rangées sur des planches, avec des étiquettes.*	*LES EAUX de Merlin* (Le Sage)	1715
	aucune	Autreau	1718
MER BARQUE VAISSEAU NAVIRE PORT	*Le Théâtre représente un port de mer et une ville dans l'éloignement...*	*L'ÎLE des Amazones* (Le Sage)	1718
EAUX	*Le théâtre représente un bois agréable, au milieu duquel LES EAUX DU FLEUVE LÉTHÉ COULENT LENTEMENT ;*	*LE FLEUVE d'Oubli* (Fuzelier)	1721
	Aucune	*Les Amours AQUATIQUES* (Le Grand)	1721
MERS	*Le Théâtre représente DES MERS et des rochers d'un coté, et de l'autre quelques arbres et des maisons.*	*L'ÎLE des esclaves* (Marivaux)	1725
ILE MER (2) FLOTS NAVIRE (2) S'EMBARQUER	*Le théâtre représente le rivage d'une île déserte, bordée et environnée de rochers escarpés, à travers lesquels on aperçoit LA PLEINE MER DANS LE LOINTAIN. [...] Au moment où le rideau se lève, une TEMPÊTE AGITE LES FLOTS : on voit une NAVIRE qui vient de briser sur la cote. Les vents s'apaisent et LA MER SE CALME peu à peu.* *On emmène Zamor et Mirza ; les autres personnages les suivent, et tous VONT S'EMBARQUER. Un instant après on voit PASSER LE NAVIRE qui les porte.*	*L'esclavage des noirs ou l'heureux NAUFRAGE* (Olympe de Gouges)	1789
MER (3)	*Paulin prêt à se jeter à la MER* *Le théâtre change et représente la MER* *Les Soldats tombent dans la MER*	*Paulin et Virginie* (Alphonse du Breuil)	1794
MER VAISSEAUX	*Le théâtre représente une partie du port, où l'on découvre LA PLEINE MER, et sur les cotés, dans l'éloignement, deux grandes tours sur lesquelles on voit flotter le pavillon national.* *On entend de loin plusieurs coups de canons, ensuite on voit paraître les deux VAISSEAUX.* *Le VAISSEAU S'ENGLOUTIT.*	*Le NAUFRAGE héroïque du vaisseau Le Vengeur* (Moline et Pagès)	1794
RIVIERE FLEUVE (3) CASCADE TORRENT (3) BARQUE (3)	*Le théâtre représente un site agreste sur les bords d'une RIVIÈRE QUI_COULE DANS LE FOND* *Alphonse lui indique la place où il doit mettre les guirlandes, l'embrasse, MONTE DANS SA BARQUE et s'éloigne en REMONTANT LE FLEUVE.* *On voit Alphonse, son vieux père et tout ceux qui l'accompagnent*	*Rosa ou L'hermitage du TORRENT* (Pixérécourt)	1801

Tableau N°6.

La présence des mentions de l'eau dans les didascalies dans le théâtre

COULER DESCENDRE MONTER	*DESCENDRE LE FLEUVE DANS DES BARQUES élégamment ornées.* *Tous REMONTENT DANS LEURS BARQUES, et ce joyeux cortège s'éloigne.* *Rosa et Prosper sont SUR LE BORD DU FLEUVE, et ne semblent occupés que des objets de leur tendresse* *Le théâtre représente un lieu sauvage et pittoresque. Dans le fond s'élève un pont de bois entre deux montagnes, du haut desquelles se précipite UN TORRENT ÉCUMEUX EN FORMANT PLUSIEURS CASCADES.[...]* *L'hermite leur témoigne sa reconnaissance, tous prennent congé de lui, et S'ÉLOIGNENT EN SUIVANT LE COURS DU TORRENT* *Alphonse arrive en courant au BORD DU TORRENT.[..]*		
VAISSEAU	*Le théâtre représente l'intérieur d'un VAISSEAU*	*Christophe Colomb* (Népomucene Le Mercier)	1809

Tableau N° 7.

La présence de l'eau dans le *Promenade de Vernet* du *Salon de 1767* de Diderot

ROCHER	7	se briser
TORRENT	5	en écumant
CHUTE D'EAUX	3	
EAUX	12	Tranquilles et calmes agitées spectacle des ~ lumière vacillant sur les ~ l'immensité des ~ Reflet de la lune sur les ~ ondulantes fluides la fraîcheur des ~ (2)
CASCADE	2	
OMBRE	1	
RIVE/ RIVAGE	3	du lac
BASSIN	1	
BRUIT	2	
LARMES	2	pleurer
MER	11	Mugissant profondeur des ~s anse de ~ bord de la ~ pleine ~ obscure agitées tranquilles en fureur la ~ s'ouvre
VAGUES	1	
FONTAINE	1	

Mentions : « la fraîcheur de ses eaux, que ces eaux sont belles et vraies », « que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant ses rives, sont belles ! », « Il [le phare] allait perdre dans la nue, et la mer en mugissant venait se briser à ses pieds. », « Le soleil qui touchait à son horizon disparut. La mer prit tout à coup un aspect plus sombre et plus solennel. », « une échappée de mer qui tendait à l'infini », « une étendue de mer obscure, illimitée », « le reflet de la Lune sur ces eaux ondulantes », « Cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd. L'eau blanchissait les rochers de son écume. »

Tableau N°8.

La présence de l'eau dans les titres des œuvres théatrales du XVIII[e] siècle

EAU/EAUX				
Les Deux jocrisses ou Le Commerce à l'eau	03 jan. 1796	Gouffé	vaudeville	1
Il ne faut pas dire fontaine, je ne boirai pas de ton eau	19 mars 1791		comédie en prose	1
Chat échaudé craint l'eau froide	Fév. 1790		proverbe	
Le Verre d'eau	1788	Plancher de Valcour	comédie en prose	
Le Porteur d'eau	1783	Guillemain	comédie en prose	1
La Jolie meunière ou il n'est pire que l'eau qui dort	26 déc. 1782	Plancher de Valcour	prose proverbe	1
Il ne faut pas dire Fontaine, je ne boirai pas de ton eau	25 sept. 1782	Patrat / Patras	comédie, parade	
Les Amours du porteur d'eau et de la couturière	11 oct. 1780		comédie en prose	2
Il n'y a pas pire eau que l'eau qui dort	07 déc. 1778	Robineau		
Les Eaux minérales	24 sept. 1778	Pontevès Tournon	comédie en prose	2
La Nouvelle philosophie à vau-l'eau ou le philosophe du temps confondu par la présence du Roi	1775	Duval	dialogue en prose	
Les Eaux de Forges	1772	Carrogis dit Carmontelle	prologue, prose	
Les Plaisirs des eaux	1770		parade, vaudeville	
Les Eaux de Bagnères	1763	Sabatier de Castres	comédie en prose	
Les Eaux de Passy ou les coquettes à la mode	1761	Naquet	comédie en prose	1
Les Eaux	28 juin 1744		feux d'artifices, Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne	
Les Eaux de Merlin	**25 juillet 1715**	**Lesage, Gilliers**	**opéra comique, en prose et vaudevilles, avec prologue en vaudevilles**	
Les Eaux de Passy	Fév. 1724		marionnettes, opéra comique, prose, vaudeville, Lieu a la mode; station thermale de Passy; eau analysée en 1720 par Fac. de Médecine	
Les Eaux de mille fleurs	9 fév. 1707	Barbier	ballet, comédie, musique, opéra, pastorale, prose, tragédie, tragi comédie	3
Les Eaux de Balerne	1702	Barbier,	comédie en prose	1
Les Eaux de Bourbon	04 oct. 1696	Carton	Comédie, Théâtre de la rue des Fossés	1
Les Eaux de Pirmont	juin 1669	Chapuzeau	comédie, prologue, vers	3

Tableau N°8.

La présence de l'eau dans les titres des œuvres théatrales du XVIII[e] siècle

Bouffonnerie d'un buveur d'eau	1642		ballet	
Farce plaisante et récréative sur un trait qu'a joué un porteur d'eau le jour de ses noces dans Paris	1622		farce en vers	
Le Généreux ou la suite du Verre d'eau (ou Le Bonheur inattendu)	n/d	Plancher de Valcour	comédie en prose	2
L' Eau de mille fleurs	(n/d)			
Arlequin médecin d'eau douce	(n/d)		canevas, prose	
Le Porteur d'eau ou Le Porte-feuille perdu	(n/d)			
Les Eaux d'Eauplet	(n/d)		comédie en prose	
Les Eaux de Forges	(n/d)	Claveret		
Les Eaux de l'Aix-la-Chapelle	(n/d)		Théâtre Molière Paris, historique	
Eaux de Passy	n/d)			
Les Eaux de Passy	n/d	Carolet Lefort de La Morinière	comédie, vaudeville, vers	1
Le Voyage aux eaux,	(n/d)		comédie en prose	3
La Parisienne aux eaux de Spa ou l' Heureux déguisement	(n/d)		comédie en prose	1
Les Eaux de Wisau	(n/d),		comédie en vers	3

Tableau N°8.

La présence de l'eau dans les titres des œuvres théatrales du XVIII[e] siècle

LE NAUFRAGE				
Adeline et Tracy ou La Suite des naufrages	26 décembre 1796		pantomime	
Les Héritiers ou Le Naufrage	28 nov. 1796		comédie	
Le naufrage héroïque du vaisseau Le Vengeur	**1794**	**Moline et Pages**	**Opéra, représenté à Paris, au théâtre de l'Égalité, ci-devant le Théâtre-français..**	**3**
Le Naufrage au port	1 sept. 1792	Pein, Midet	comédie	1
Le Naufrage d'Allonzo ou L' Isle ténébreuse	24 mars 1792		tragédie en vers	3
L' Esclavage des noirs ou l' heureux naufrage	28 décembre 1789	Gouze	drame en prse (Meme piece que Zamore et Mirza ou l'heureux naufrage)	3
L' Heureux naufrage	9 jan. 1788		opéra bouffe	1
Le Naufrage des Français dans l'Albanie vénitienne sur les confins du domaine turc ou les corsaires vaincus	juillet 1788	Coudray	ballet, pantomime	
Zamore et Mirza ou l' heureux naufrage	1788	Gouze	drame en prose	3
Le Brave homme ou les naufrages	23 fevrier 1786	Mussot,(dit Arnould	piece en prose	2
L' Heureux naufrage	12 sept. 1786		comédie, vaudeville	
L' Heureux naufrage	12 sept. 1786	Bodekin	comédie en prose	
Le Naufrage de l'amour	2 octobre 1783	Capperonnier	prose	1
L' Heureux naufrage	19 sept. 1783	Favart	comédie, prose, vaudeville,	1
Le Naufrage de l'amour	15 janvier 1780	inconnu, Robineau,	prose, comédie, pantomime	1
Le Naufrage	1775	Regnard de Pleinchesne		
Le Naufrage d'Arlequin et de Pantalon	24 mars 1772		canevas, prose	
Les Trois frères ou le faux naufrage	1771	Taconet	comédie en prose	1
Le Naufrage hollandais	1770		pantomime	
Le Naufrage d'Arlequin	1766	Delautel	comédie en prose	2
Le Naufrage ou le royaume de la lune	1763	Paradis de Tavannes	Musique, opéra comique	
L' Heureux naufrage	24 fevrier 1758	Veronese	canevas, comédie, prose	
L' Heureux naufrage de Pierrot	24 fev. 1752		pantomime	1

Tableau N°8.

La présence de l'eau dans les titres des œuvres théatrales du XVIII[e] siècle

Le Naufrage d'Arlequin ou L'Arcadie enchantée	**11 juin 1740**		**canevas, divertissement**	**3**
Le Naufrage	14 fevrier 1726	Balletti=Mme Riccoboni	comédie en prose	5
Le Naufrage au Port-à-l'Anglais ou les nouvelles debarquées	**25 avril 1718**	**Autreau, Mouret**	**comédie**	**3**
L' Heureux naufrage	Fev. 1716			
L' Heureux naufrage	18 août 1710	Barbier	comédie, p. et v., avec prologue en vers et divertissement	
Le Naufrage ou la Pompe funčbre de Crispin	14 juin 1710	la Font, Gilliers	comédie, avec divertissement	
L' Heureux naufrage	1633	Rotrou	tragicomédie en vers	5
L' Indienne amoureuse ou l' heureux naufrage	1631	Rocher	tragicomédie en vers	5
Le Ballet du naufrage heureux	1626	L'Estoile, Cotignon	ballet en prose	
L' Heureux naufrage	n/d	Carpentier		3
L' Ile déserte ou le naufrage	n/d	Sacy	opuscule dramatique	

Tableau N°8.

La présence de l'eau dans les titres des œuvres théatrales du XVIII[e] siècle

MER/S				
Le Voyage de St. Cloud par mer et le retour par terre	13 déc. 1798		Théatre de Montansier, Paris	
Les Oiseaux de mer	1796	*Martin*	opéra comique, musique	1
Le Port de mer	2 août 1788		pantomime	3
Arlequin vivandier à l'armée française au bord de la mer	1756		pantomime	
Le Port de mer	27 mai 1704	*Boindin, La Motte / Grandval*	comédie en prose	1
Les Nouveaux avantages remportés en Savoie, Piémont et sur mer	1704		pastorale, musique, vers	
FLEUVE/S				
Le Fleuve Scamandre	22 déc. 1768	*Rénout, Berthélemon*	opéra comique en prose, musique	1
Le Fleuve Scamandre	6 sept. 1734	Affichard, Pannard	opéra comique en prose	1
Le Fleuve Scamandre	**juillet 1723**	**Fuzelier**	**comédie en prose, vaudeville**	**1**
Le Fleuve d'oubli	**12 sept. 1721**	**Legrand / Le Grand**	**comédie en prose, vaudeville, divertissement**	
Les Quatre glorieuses sources du fleuve de Paix	1660			
Salimnus ou le fleuve de l'indifférence	n/d	Gentil-Bernard	ballet en vers	
VAISSEAU/X				
Arlequin pilote du vaisseau volant	12 juillet 1783		pantomime	1
Mascarade du vaisseau marchand	18 fevrier 1700	inconnu, Philidor	macaradde, musique, vers	1
Arlequin centaure ou le vaisseau corsaire	n/d	Machelard,	comédie, pantomime	1
RUISSEAU/X				
Ballet de quatre nymphes qui dansent un ballet devant la Dame sur un bâteau au bord d'un ruisseau	1601	*La Vallettrye*	ballet	

Tableau N°9.

La présence de l'eau dans

le Voyage autour du monde par La Boudeuse et la Frégate L'Étoile de Bougainville

NOM	ACTION	CHAPITRE													
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
RIVIERE (46)	Fort profonde bien rapide beaucoup plus large ~ de la Plata petite (2) assez considérable une petite ~ qui serpente les bords d'une petite ~ entretiennent une fraîcheur délicieuse ~ distantes une grande ~ qui coupe les terres (2) les ~ Soweill et Abbo		9	6	4	4	3	9	1	4	1	1	4		
EAU (41) dont EAUX au pluriel (5)	La facilité de faire l'~ trois brasses et demie d'~ sous la poupe de l'~ en abondance écumantes faire notre ~ (2) l'~ dans le lit de marée ses ~ sont fort troubles		6		1	3	3	9	3	6	5	1	3	1	
	nager		1												
	Mouiller (44) *dans le texte entier, en majorité des mentions isolées*				1			1							
MER (79) MERS (2)	Mauvaise très grosse entrer a ~ haute très houleuse très grosse la ~ occidentale la ~ dont assurément nous étions les maîtres la ~ brisait avec fureur la violence de la ~ la basse ~ la ~ fort grosse la ~ du Sud sur le sein des ~	20	2	6	3		4	7	3	4	8	8	6	1	8
FLEUVE	~ Uruguay			2		1									
RUISSEAU	~ Guivirade					1									
MOUILLAGE	La beauté de cette ~						2								
CHUTE D'EAU	Remarquable						1								
CASCADE (3)	sa chute belle ~ qui s'élançait de la montagne et précipitait						2		1						
MARÉE (4)	Favorable la force de la ~ le lit de ~ la ~ contraire							2					1		1
RAZ DE MARÉE													2		
BORDS	D'une petite rivière						1			1					
COTE	La ~ ou la mer brisait avec fureur									1					
NAUFRAGE	Le pis-aller des ~									2					

Tableaux N°10 et 11.

La présence de l'eau dans *Atala* et *René* de Chateaubriand

Chateaubriand - ATALA							
	Nom	Action / Caractéristique	Chapitre				
			PR	Chasseurs	Laboureurs	Funérailles	ÉP
	FLEUVE(S)	Fertilisent se sont gonflés des déluges d'hiver il élève sa voix répand ses eaux *c'est le Nil des déserts* arrose […] *le Nouvel Éden* pousse les vagues vers	10	9	4	1	
		Assis au bord d'un ~ que je regardais tristement couler le cœur = l'éponge du ~					
		Le ~ qui porte nos pirogues					
	SOURCE(S)		2				
	EAU(X)	Bourbeuse la chute répétée du tonnerre qui siffle en s'éteignant dans les ~	4	8		2	4
		Le fleuve suspendra e cours de ses ~, avant que mes larmes cessent de couler pour Atala					
	MER(S)	On voit les flots de la ~ se briser pendant un orage	2	2		1	
	RIVIERE(S)		2				
	ONDE(S)	Les bruissements d' ~ la grandeur de ses ~	2	4			
		Pure solitaires					
	VAGUE(S)	~ écumantes	1	0			
	le MESCACHEBÉ		8	4			
	RIVE(S) RIVAGE(S)	Les deux ~ la sauvage abondance de ses ~ silence et repos / mouvement et murmure	2	0		1	
		Les ~ antiques des mers					
	BORD(S)		3	6			
	FONTAINE	Ses larmes tombèrent dans la ~		1			
	RUISSEAU	Un ~ serpentait sans bruit le ~ de la Paix			2		
	TORRENT(S)	Le nom de Dieu sortait […] de tous les ~				1	
	PUITS	Le ~ naturel le crocodile […] que le ~ nourrit dans ses eaux				2	
	CATARACTE	Le bord de la ~ la ~ se divise en deux					3
	LAC	Le ~ était débordé					4

Tableaux N°10 et 11.

La présence de l'eau dans *Atala* et *René* de Chateaubriand

Chateaubriand - RENÉ			
	Nom	Action / Caractéristique	Chapitre
	FLEUVE(S)	les ~ ne me semblaient plus que des lignes géographiques tracées sur une carte;	4
	SOURCE(S)		
	EAU(X)	Ses ~ étaient toujours troublées murmure que les vent et les eaux font entendre se rajeunir aux eaux du torrent	5
	MER(S) OCÉAN	Le monastère bâti au bord de la ~ (2) le bruit des mers elle contemplait la ~ éclairée le vent des ~s sifflait	7
	RIVIERE(S)		
	ONDE(S)		
	VAGUE(S)	La bruit des ~	
	le MESCACHEBÉ		
	RIVE(S) RIVAGE(S)		
	BORD(S)		
	FONTAINE		
	RUISSEAU		
	TORRENT(S)		
	PUITS		
	FLOT(s)	le murmure des flots qui baignent les murs du couvent	

Tableau N°12.

La présence de l'eau dans *les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau

	EXPRESSIONS			
NOM	COMPL.	FRÉQ.	ACTION / CARACTÉRISTIQUE	
	Flottant	1	Entre l'indigence et fortune	
MER	Mers	1		
	Orages	2		
	Plongé dans les reveries	2		
	eau-de-vie	1		
	torrents	1		
	bassin	1		
	laver	1		
RIVIERE	rivière	4		
	ruisseau	2	murmurant	
	ruisseler	1		
EAU	Eau (les eaux)	14	Calme, limpide, l'agitation de l'~, le flux et le reflux, son bruit, claire, cristalline, forte	La surface des eaux= l'instabilité du monde
LARMES	larmes	3		
	pleurant	2		
	couler	1		
ILE	île	18	Grand, petite, ~ de Saint-pierre, fertile, solitaire	promener
LAC	Lac (de Bienne)	6	agité	
	Rives, rivages	6		
	Lac de Geneve	1		
	bordent	3		
	bord	3		
	vagues	2	Bruit des ~,	
	baigner	1		
BATEAU	bateau	5		
	s'embarquer	1		
	port	1		

Tableau N°13.

La présence de l'eau dans *les Confessions* de Rousseau

	EXPRESSIONS			
NOM	COMPL.	FRÉQ.	ACTION / CARACTÉRISTIQUE	
LARMES	larmes	2	Voir tomber mes larmes dans l'eau	
	pleurs	1	J'arrosais de mes ~,	
	pleurer	1		
	eau	28	Arrosait, couler 2, le passage de l'~, verser, buvait (le noyer), la réflexion, bleue, claire, mouiller, tremper, douce, mauvaises, reverie,	Murmure plus clair comme d'une eau courante (le commencement de sa maladie)
	bassin	4		
	aqueduc	2		
	écume	1		
	Eau bouillante	1	cicatrice	
EAUX EN MOUVEMENT	ruisseax	9	Traverser, passer,	
	riviere	1	Court et bouillonne, le mugissement,	
	Cascade	3	Cascade	
	torrents	1		
EAUX ARTIFICIELLES	fontaine	6	Faire jouer, le jeu de,	
	Jets d'eau	1	Jets d'eau	
LAC	Lac (de Geneve)	5	Beau, spectacle	
	Lac (de Bienne)	10	Promenade autour, seul dans le ~, j'aurais voulu qu ce lac était l'Océan , agité,	sortir du lac= sortir de mon élément
	Lac (de Neuchatel)	1		
STABILITÉ DES RIVES	cotes	1	admirables	
	bords	1		
	rivage	2	beau	
BATEAU	bateau	5	débarquer	
ILE	ile	25	Enchantée, Papimanie, ce bienheureux pays ou l'on dort, petite, comme un autre Robinson, sortir de l'~, réfugier, chassé,	
EXPRESSIONS RELATIVES A L'EAU DANS SES PENSÉES	mer	1	La ~ immense de mes malheurs,	
	naufrage	1		
	submerger	1	Dans l'abime de mes maux ou je suis submergé	