



HAL
open science

La représentation de l'orage dans la peinture française de la fin du XVIIIe siècle

Marion Costa

► **To cite this version:**

Marion Costa. La représentation de l'orage dans la peinture française de la fin du XVIIIe siècle. Art et histoire de l'art. 2012. dumas-00721138

HAL Id: dumas-00721138

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00721138>

Submitted on 1 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marion COSTA

La représentation de l'orage dans la peinture française de la fin du
XVIII^e siècle

Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception (Recherche)

Sous la direction de Mme Daniela GALLO

Année universitaire 2011-2012

Marion COSTA

La représentation de l'orage dans la peinture française de la fin du
XVIII^e siècle

Volume I

Mémoire de Master 2 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art

Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Option : Art : genèse des formes, contexte, réception (Recherche)

Sous la direction de Mme Daniela GALLO

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à Madame Daniela Gallo, qui a accepté de diriger ce travail et qui m'a offert de traiter ce sujet intéressant, en adéquation avec mes intérêts personnels concernant l'esthétique, les liens avec la littérature et l'histoire des collections. Je la remercie également de sa présence et de ses conseils avisés.

Je tiens ensuite à remercier les services des différents musées, et notamment les documentalistes qui m'ont permis de réunir un corpus d'œuvres bien dispersées, soient le musée Calvet et la fondation Angladon-Dubrujeaud d'Avignon, le musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, le musée des Beaux-arts de Bordeaux, le musée de Brou de Bourg-en-Bresse, le musée des Beaux-Arts de Brest, le musée Bertrand de Châteauroux, le Château-musée de Dieppe, les musées des Beaux-arts et Magnin de Dijon, le musée des Beaux-arts de Nantes, l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, le musée du Louvre et le musée National de la Marine de Paris, le musée Sainte-Croix de Poitiers, le musée d'Art et d'histoire des côtes d'Armor de Saint-Brieuc, le musée des Augustins de Toulouse, le musée des Beaux-arts de Valenciennes, le Musée National des châteaux de Versailles et de Trianon, le musée de la Révolution Française de Vizille. Je remercie également les services des musées étrangers, qui m'ont apporté leur aide malgré mon anglais bien souvent maladroit : le musée d'Etat de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg, le City Museum & Art Gallery de Plymouth ainsi que le Brooklyn Museum de New York.

Je remercie aussi cordialement les documentalistes de la bibliothèque d'Etude et d'Information de Grenoble, du centre de documentation du musée de Peinture de Grenoble ainsi que du centre de documentation du musée de la Révolution Française de Vizille, qui ont su m'aiguiller et me conseiller.

Enfin, mes remerciements vont à mes parents et à ma sœur, qui ont toujours accepté de relire et corriger le moindre de mes travaux – et de parer à mes problèmes informatiques... – ainsi qu'à mes camarades de master et à mes amis, tout particulièrement Lucifer Mogg, Sylvain Ségard et Sandra Caillault, pour leurs conseils, leur soutien et leur présence inconditionnelle.

A tous, merci.

Introduction

Quand le vent redouble, le tonnerre gronde, à l'heure où tous courent s'abriter, quelques peintres, plus hardis, se hasardent sous leurs ombrelles à braver les éléments, à s'y confronter pour mieux les représenter.¹

Durant le XVIII^e siècle, la façon d'appréhender la nature évolue, aussi bien dans le domaine scientifique que dans celui des émotions. Pour les peintres, notamment les paysagistes, cela se traduit par la volonté de saisir l'atmosphère qui est conférée au paysage par les phénomènes météorologiques, afin de pouvoir la représenter dans toute sa réalité dans leurs tableaux. Le cas de l'orage implique la prise en compte d'éléments impalpables, tenant plus du ressenti que de la vue, tels que le vent, la lourdeur de l'air, ou encore le bruit du tonnerre, ainsi que celle de détails difficiles à percevoir et à traduire en peinture, comme la pluie ou l'éclair. Cependant, les composants varient d'une toile à l'autre, de même que les émotions que le spectateur peut ressentir face à elles. De fait, quelles compositions peuvent être considérées comme des représentations de l'orage ?

Nous avons sélectionné des œuvres dont le sujet même était l'évènement atmosphérique – soient des paysages – ainsi que des scènes de genre et d'histoire, dans les cas où l'orage est un composant déterminant de la représentation. Pour certaines d'entre elles, l'orage n'est pas forcément évident à première vue, mais est spécifié par le titre ou les descriptions d'époque – incluses dans des lettres ou dans les livrets de Salon, par exemple – et a une place conséquente au sein de la représentation. Nous n'étudions l'orage qu'en tant que phénomène naturel ; par conséquent, les orages métaphoriques présents en arrière-plan d'allégories révolutionnaires ne seront pas traités, de même que les scènes de Déluge biblique.

Concernant les paysages, qui constituent la majeure partie de notre corpus, nous nous sommes rendu compte que l'orage maritime était toujours désigné sous le terme de « tempête ». Si l'on consulte l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, on s'aperçoit que les définitions d' « orage » et de « tempête » sont à quelques nuances près semblables :

ORAGE s. m. (Gramm) violente agitation de l'air, accompagnée de pluie & quelquefois de grêle, d'éclairs & de tonnerre.

¹ RUFFIER, Paul, *Coups de vent, orages et tempêtes*, p.5

TEMPETE s. f. (Phys) agitation violente de l'air avec de la pluie ou sans pluie, ou avec de la grêle, de la neige &c.

Si « orage » renvoie à un phénomène météorologique précis, « tempête » est quant à lui un thème plus général, utilisé pour désigner plusieurs événements atmosphériques proches comme l'orage, l'ouragan, une tornade ou même simplement un vent fort. Eva Karila-Riveline souligne que l'entrée « tempête » est absente des dictionnaires spécifiques à la marine, car trop vague pour trouver son utilité dans ce domaine où l'on préférera des termes plus spécifiques et plus précis.

Nous nous intéresserons exclusivement à la peinture française. Notre corpus se situe entre les années 1750 et le début du XIX^e siècle : il est nécessaire, pour comprendre l'évolution du thème, d'évoquer son apparition et la forme qu'il revêt alors dans la peinture française ; or, le milieu du siècle est marqué par le retour en France de Joseph Vernet, perçu comme le peintre qui introduit les thèmes de l'orage et de la tempête dans la peinture française du XVIII^e siècle, l'étude de ses œuvres apparaît comme nécessaire à la compréhension du sujet. Les œuvres situées dans la première décennie du XIX^e siècle permettent quant à elles d'étayer nos observations et d'ouvrir sur la période suivante.

Ce thème est donc traité en rapport à un contexte particulier : l'époque des Lumières, la fin de la monarchie et les troubles révolutionnaires, ce qui implique d'élargir notre intérêt à l'étude des commandes et des collections, de la critique et du goût, mais également aux champs de la science et de la littérature, qui s'intéressent également au phénomène atmosphérique de l'orage et influenceront sur le domaine de la peinture.

Partie 1

-

Comprendre et observer l'orage au XVIII^e siècle

Chapitre 1 – Les savants

Le XVIII^e siècle, siècle des Lumières, est celui des philosophes et des savants, de la raison et de la science, domaine qui se développe et s'enrichit en vue de comprendre et mesurer le monde de manière rationnelle. Petit à petit, cette approche provoque le détachement des savants d'avec la vision théologique appliquée au monde et à la nature, notamment avec Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707-1788), le premier à exprimer haut et fort qu'il faut séparer les domaines de la science et de la foi, distinction nécessaire à l'avancée scientifique, et à appliquer ce principe dans son *Histoire Naturelle* (1749-1789), un ensemble de 36 volumes englobant l'ensemble des sciences naturelles.

La nature est donc étudiée de manière rationnelle par les savants qui, influencés par la philosophie cartésienne apparue un siècle plus tôt, élaborent leurs théories à partir d'observations et d'expériences dont ils tirent des conclusions. La météorologie fait partie intégrante des sciences naturelles, et l'orage est étudié au même titre que les autres phénomènes atmosphériques, donnant lieu à diverses théories sur sa formation et sa nature.

Les bases d'une science : la météorologie

Anouchka Vasak nous donne l'étymologie du terme « météorologie » : il est dérivé du grec *meteora* et *logos*, dont l'association signifie « science des choses de l'air »².

On éprouve dès l'Antiquité cette envie de comprendre les phénomènes atmosphériques afin de pouvoir prévoir à plus ou moins long terme le temps qu'il fera. Le premier traité de météorologie digne de ce nom reviendrait à Aristote (384-322 av. J.-C.) avec les *Météorologiques* (ca. 334), où il fait la synthèse, la critique et l'analyse de tout ce qui avait été proposé jusque là dans ce domaine. Redécouvert au Moyen-âge, cet ouvrage sera commenté au XIII^e siècle par Saint Thomas d'Aquin (1225-1274) et Roger Bacon (1214-1294) – entre autres. C'est un élève d'Aristote, Théophraste d'Eresos (ca. 373-286 av. J.-C.) qui aborde en premier la question des prévisions météorologiques, avec ses deux traités consacrés pour l'un aux vents, pour l'autre aux manifestations du temps. Tout en reprenant les théories de son maître, il insiste sur l'observation de phénomènes touchant les nuages, le ciel, et même les animaux pour prévoir le temps – ce qui n'est pas sans rappeler

² VASAK, Anouchka, *Météorologies...*, p.12

les dictons des croyances populaires. Concernant la tempête, Théophraste n'indique pas moins d'une cinquantaine de moyens de la prévoir. Contrairement à celui de son maître, son traité est donc purement pratique, et marque le début des prévisions météorologiques³.

L'avènement du christianisme instaure pendant plusieurs siècles le rapport entre la nature et la divinité, évident puisque selon ce dogme Dieu est le créateur de toute chose, ce qui permet d'offrir une explication à ce que l'on n'est pas en mesure de comprendre. Tenter une explication scientifique des phénomènes naturels était particulièrement mal vu de l'Eglise, car cela était perçu comme une remise en cause de la divinité. La séparation de la science et de la foi se développe progressivement au cours des XVII^e et XVIII^e siècles – avec, comme nous l'avons vu plus haut, Buffon comme premier défenseur.

Relativement à notre sujet, René Descartes (1596-1650) est le premier représentant de cette tendance, avec ses *Météores* (1637, appendice au *Discours de la méthode*), où il propose la première explication des phénomènes atmosphériques détachée de la théologie depuis l'Antiquité. Basé sur l'observation, son ouvrage explique notamment l'orage par des phénomènes de tourbillons et du contact entre les nuages et la pluie – froids – avec de l'air chaud.

A côté de l'avènement de théories destinées à expliquer ces phénomènes naturels, la pratique – et la volonté de prévoir le temps – donnent lieu à l'invention d'appareils de mesure, tels que les baromètres, pluviomètres, thermomètres, etc. Pour la plupart, ils sont inventés au cours du XVII^e siècle, et sont progressivement améliorés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁴. Ces appareils permettent de compléter l'observation par des données précises, ce qui élève définitivement la météorologie au rang de science. Le développement de ces appareils, ainsi que la circulation et la précision des théories météorologiques, a été possible grâce à un vaste réseau de savants, à l'échelle européenne, qui entretenaient une correspondance et pouvaient s'échanger hypothèses et remarques sur les dernières découvertes.

Concernant l'orage, l'avancée la plus importante a été celle de Benjamin Franklin, qui a découvert la nature électrique de l'éclair – et qui, à partir de cette découverte, a pu inventer le paratonnerre en 1752.

³ FIERRO, Alfred, *Histoire de la météorologie*, p.22-25

⁴ Historique et descriptif : FIERRO, Alfred, *Histoire de la météorologie*, p.22-25p. 61-69

Théories du XVIII^e siècle

Nombreuses sont les théories du XVIII^e siècle portant sur la météorologie, mais deux entreprises se distinguent des autres par leur importance et leur diffusion : celle de l'*Encyclopédie* et le très complet *Traité de météorologie* de Louis Cotte (1740-1815).

L'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* est la plus vaste entreprise menée par les philosophes des Lumières. Conduite par Denis Diderot (1713-1784) et Jean le Rond D'Alembert (1717-1783), l'*Encyclopédie* comporte 17 volumes, auxquels s'ajoutent 11 volumes consacrés aux planches, publiés entre 1751 et 1765. Leurs auteurs avaient pour objectif de traiter de tous les sujets, de manière rationnelle.

Louis Cotte est le premier savant qui tente de rassembler des données chiffrées sur les différents phénomènes atmosphériques – à l'aide d'instruments parfois récemment inventés, comme nous l'avons vu plus haut – afin d'en tirer des conclusions scientifiquement valables. Après s'être fait remarquer en publiant des articles dans le *Journal des Savants*, il présente son *Traité de météorologie* à l'Académie des sciences en 1769, qui le publie en 1774. Un an plus tard, un premier *Mémoire sur la météorologie* vient compléter cet ouvrage en présentant des observations réalisées à Paris entre 1763 et 1772 par Charles Messier (1730-1817), membre de l'Académie des sciences. En 1788, un second *Mémoire sur la météorologie*, en deux volumes, vient parachever son œuvre. Dans son *Traité*, deux chapitres nous intéressent tout particulièrement, dans la partie intitulée « *Traité des météores* » : le chapitre III, « *De l'électricité et du magnétisme* » et le chapitre VI, « *Des météores enflammés* ». Dès le début, l'auteur nous avertit que ses théories à propos de l'orage ne sont que des hypothèses, la rapidité des éclairs et la crainte que peut provoquer le phénomène chez celui qui l'observe pouvant altérer sa perception des choses.

Les théories exposées par l'*Encyclopédie* et par Cotte ne sont pas toutes exactes, mais elles témoignent de l'avancée de la science à cette époque. Si les différents auteurs se rejoignent sur la plupart des points importants concernant l'étude de l'orage, nous allons voir que leurs points de vue divergent sur certains aspects parfois plus secondaires.

Les deux ouvrages s'accordent sur l'origine de l'orage, attribuée à tort à un phénomène de fermentation d'exhalaisons diverses provenant de la terre qui se mélangeraient dans l'atmosphère, formant les nuages orageux. Selon Cotte, elles seraient

trop lourdes pour s'élever seules, ce qui expliquerait l'aspect plus bas de ces nuages. Il leur attribue l'origine des éclairs, des feux follets et des feux Saint-Elme : « Les météores enflammés, sont ceux qui sont occasionnés par les exhalaisons qui s'allument ou s'enflamment dans l'air »⁵. Nicolas Lenglet du Fresnoy (1674-1755) décrit avec précision dans l'entrée « physique » de l'article « orage » de l'Encyclopédie ce phénomène d'élévation des exhalaisons et leur fermentation, détaillant étape par étape ce que l'on croyait à l'époque être à l'origine de la formation de l'orage. Si ces deux théories sont semblables, les articles « Tonnerre » et « Foudre » de l'*Encyclopédie* présentent un aspect de ces émanations que l'on ne retrouve pas chez Cotte : elles seraient en grande partie composées de soufre. Le chevalier Louis de Jaucourt (1704-1779) cite Isaac Newton (1643-1727) :

Newton dit qu'il y a des exhalaisons sulfureuses qui, pendant que la terre est sèche, montent continuellement en l'air où elles fermentent avec les acides nitreux & où quelquefois elles s'allument, engendrent le *tonnerre*, les éclairs, &c.

S'il est possible que Cotte base également sa théorie sur celle-ci, à aucun moment il n'évoque la composition des exhalaisons ni l'influence du soufre. Entre 1776 et 1777 paraît un *Supplément à l'Encyclopédie*, dirigé par Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798), qui présente un nouvel article « Tonnerre » signé Louis-Bernard Guyton de Morveau (1737-1816) qui l'introduit ainsi : « C'est une vérité reconnue aujourd'hui par tous les physiciens, que la matière s'enflamme dans les nuages, qui produit les éclairs et la foudre, n'est autre que le feu électrique »⁶.

Malgré son attachement à la théorie des exhalaisons, Cotte reconnaît également la nature électrique de l'orage. Selon lui, l'air et les nuages seraient naturellement chargés d'électricité ; il précise d'ailleurs que ce n'est qu'un constat dont les causes ne sont pas encore élucidées. L'association du mouvement dû à la fermentation des exhalaisons et de cette nature électrique de l'air serait à l'origine des météores constitutifs de l'orage. L'éclair, les feux follets et les feux Saint-Elme sont considérés comme des « feux électrique » : après avoir mentionné l'analogie entre le « feu élémentaire » et la « matière électrique »⁷, il en conclut que ces phénomènes sont le résultat d'inflammations

⁵ COTTE, Louis, *Traité de météorologie*, p. 66

⁶ SCHNEIDER, Jean-Paul, in : LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'Évènement climatique et ses représentations*, p. 139

⁷ COTTE, Louis, *Traité de météorologie*, p. 27

d'exhalaisons en contact avec l'air chargé d'électricité, créant ainsi un feu électrique. L'*Encyclopédie* consacre un article à ce « feu électrique », qui fait la relation entre l'éclair et les étincelles produites lors d'expériences – comparaison que l'on retrouve également chez Cotte. Cette nature électrique de l'orage et son rapport au feu demeurent néanmoins très flous : l'article « foudre » indique que l'on n'explique toujours pas pourquoi un être vivant peut mourir foudroyé et Cotte propose des solutions plus ou moins fantaisistes pour se préserver de la foudre. Cette cause de décès non encore expliquée semble fasciner, et a même fait l'objet d'un tableau de Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812), *Voyageurs surpris par un orage* (16) qui fait partie d'une série consacrée aux dangers du voyage.

L'*Encyclopédie* et le *Traité* s'attachent à distinguer précisément les différents « météores » qui constituent l'orage : le tonnerre, l'éclair et la foudre. Les deux ouvrages s'accordent sur leur définition générale : le tonnerre est un son, l'éclair une lumière et la foudre est constituée de matière. En revanche, ils divergent sur la composition de ce dernier « météore » : Selon Cotte, il s'agirait d'une matière destructrice composée d'un mélange d'exhalaisons qui s'enflamment en fermentant ou sous la pression exercée par les nuages, tandis que l'article « foudre » la définit comme une matière enflammée qui « paroît être la même que celle de l'électricité ». L'article « météores », dans sa distinction des différentes natures des « corps » constitutifs des divers phénomènes météorologiques, classe les éclairs et le tonnerre dans la catégorie des météores « ignés », soient incandescents, « composés d'une matière sulfureuse qui prend feu » : on ne fait pas ici référence à l'électricité, mais on considère que le soufre entre dans leur composition. A la fin de cet article est mentionné le nom de « Chambers » ; Anouchka Vasak pense que la catégorisation des météores effectuée dans cet article pourrait être tirée de l'ouvrage de cet Anglais, Ephraïm Chambers (ca.1680-1740), *Cyclopaedia ou Dictionnaire universel des arts et des sciences* (1728), dont Diderot, qui avait d'abord entrepris de le traduire, s'inspira pour l'*Encyclopédie* française⁸. Les articles de l'*Encyclopédie*, diversement signés et dont la rédaction, étalée sur le temps, prend en compte les avancées scientifiques, ne proposent pas toujours une explication linéaire du phénomène – nous avons vu que dans d'autres articles, l'éclair était associé à l'électricité, hypothèse approuvée par Cotte.

⁸ VASAK, Anouchka, *Météorologies...*, p. 29

Cotte est guidé dans sa théorie par l'importance du rôle qu'il attribue à l'électricité au sein de la nature, ainsi qu'il l'expose dans l'article « conjecture sur le rapport de l'Electricité avec tous les phénomènes de la Nature » publié en 1769 dans le *Journal des Savants*, et qu'il rappelle dans son *Traité* : « [...] l'électricité pourroit bien être l'agent universel de la Nature, le grand ressort que Dieu met en jeu pour produire tous les effets naturels que nous observons »⁹.

A l'aube du XIX^e siècle

Nous parlerons ici essentiellement de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), dont les travaux du tout début du XIX^e siècle concernent directement notre sujet et dont la méthode reprend celle utilisée durant toute la période des Lumières – théories basées sur des observations et des expériences – dont il profite des avancées en termes de météorologie.

Lamarck a notamment présenté à l'Institut National, le 11 frimaire an 9 (2 décembre 1800) un exposé « sur la distinction des tempêtes d'avec les orages, les ouragans, etc. et sur le vent désastreux du 18 brumaire an 9 ». Cet exposé présente la même volonté de distinction, de précision et de classification que les travaux scientifiques des Lumières, notamment de l'*Encyclopédie* :

J'ai seulement pour objet d'établir une distinction précise entre une tempête et un orage considéré dans toutes ses modifications, afin qu'à l'avenir on ne confonde plus ces deux phénomènes météorologiques, lorsqu'on y rapporte quelques faits qui tiennent de l'un ou de l'autre¹⁰.

Il définit en plus de ces termes tous les éléments et « météores » propres à ces phénomènes. Il reprend la théorie de Cotte selon laquelle les causes de l'orage seraient de nature électrique, et complètement différentes de celles provoquant les tempêtes maritimes.

Nous devons également à Lamarck la première classification des nuages, réalisée en 1802. Pour la concevoir, il se base sur une observation rigoureuse – observation que l'on retrouve notamment chez les peintres lors de leurs études, comme nous le verrons plus loin. Cette classification des nuages est reprise et publiée l'année suivante par l'Anglais Luke Howard (1772-1864), qui choisit de les désigner sous des noms latins, qu'il considère beaucoup plus facile à utiliser dans les autres langues que les termes descriptifs de

⁹ COTTE, Louis, *Traité de météorologie*, p. 27

¹⁰ VASAK, Anouchka, *Météorologies...*, p. 264

Lamarck, parfois impossibles à traduire du fait de la richesse de la langue française par rapport à d'autres. Nous utilisons toujours ces termes aujourd'hui.

Si l'explication théologique des phénomènes naturels est réfutée par une partie des savants du XVIII^e siècle, il ne faut pas croire qu'elle disparaît totalement. En effet, plusieurs auteurs adaptent les avancées scientifiques à la théologie, ou certains mêmes s'opposent complètement à toute explication scientifique. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), par exemple, fait partie de ceux que l'on appelle les « providentialistes », qui lient les phénomènes naturels, dont la catastrophe, à la divinité ; de fait, rien n'arrive en vain, tout est l'objet de la volonté divine – le roman *Paul et Virginie* contredit cette vision, déjà qualifiée de naïve à son époque, par la mort injuste de Virginie. Au XIX^e siècle, cette mise en relation de la divinité et de la nature ressurgira également, malgré les avancées des Lumières.

L'intérêt pour les sciences naturelles est une tendance du siècle, renforcé par la création de nombreuses « sociétés savantes » autour de 1750, et influence plusieurs domaines. Au XVIII^e siècle, chez certains collectionneurs, tels que Berthélémy-Augustin Blondel d'Azincourt (1719-1794), le cabinet d'histoire naturelle fait parfois pendant au cabinet de peinture¹¹. Par ailleurs, sans être forcément au fait des dernières découvertes, des peintres comme Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819) s'intéressent aux sciences naturelles – un intérêt qui se retrouve dans leur façon d'étudier un paysage.

¹¹ MICHEL, Patrick, *Peinture et plaisir...*, p. 29

Chapitre 2 – La littérature

La littérature occupe une place très importante dans la culture du XVIII^e siècle. Imprégnés de l'esthétique, du goût et des tendances du temps, notamment l'observation scientifique de la nature, les textes reflètent la vision du monde de cette époque. Les écrits antiques, très lus et étudiés, influent sur la littérature moderne, et notamment sur les récits d'orages et de tempêtes. Ils sont également une source d'inspiration pour les peintres d'histoire depuis la Renaissance. Certains orages et tempêtes décrits dans des œuvres modernes sont également repris en peinture à la fin du XVIII^e siècle. Mais les emprunts sont réciproques : nombreux sont les textes, riches de détails, qui semblent être la description d'une toile. Ces deux formes d'art connaissent chacune une évolution semblable au XVIII^e siècle, alors que se transforme la perception de la nature, et donc du paysage, que l'on apprend à observer.

Narrer l'orage

L'orage se retrouve dans plusieurs genres littéraires : la poésie, bien souvent considérée comme la première à décrire les phénomènes naturels ; le roman et le roman d'aventure, comportant généralement un voyage en mer durant lequel il faut faire face à une tempête ; enfin, le récit de voyage, genre apparu avec les grandes découvertes, qui se développe tout particulièrement à la fin du XVII^e siècle et tout au long du siècle suivant : de simple journal de bord, il est ensuite publié, puis traduit. Ces textes sont assez diversifiés et peuvent se présenter sous forme de lettres, de mémoires, de notes purement scientifiques ou peuvent être enjolivées à la façon d'un roman d'aventure...

Insérer un orage ou une tempête dans une histoire implique de faire à la fois appel à la narration, afin de l'intégrer au récit, et à la description, afin d'en créer l'image dans la tête du lecteur et de le projeter dans l'action.

Descriptions visuelles et auditives

Dès l'Antiquité, les auteurs se plaisent à décrire orages et scènes de naufrages dans leurs épopées. On compte une dizaine de tempêtes dans l'*Odyssée* d'Homère (VIII^e av. J.-C.), deux dans l'*Enéide* de Virgile (70 av. J.-C. – 19 av. J.-C.), où l'on trouve également

un orage de plaine, représenté par Pierre Henri de Valenciennes en 1792 (37). Les descriptions antiques de tempêtes en mer répondent à certains stéréotypes assez précis, que l'on retrouve, outre chez ces deux auteurs, chez Ovide (43 av. J.-C. – 17 av. J.-C.) – qui en fait cinq mentions – Sénèque (ca. 4 av. J.-C. – 65) ou Lucain (39-65), eux aussi très lus. Dans un premier temps, sont décrites les causes du naufrage, généralement dans un ordre précis : on évoque les vents venant de toutes les directions qui soulèvent les éléments ; puis l'arrivée des nuages qui créent une atmosphère obscure et lugubre rompue par la lumière violente des éclairs ; vient le « décor auditif », composé des cris des matelots, du bruit du vent dans les cordages, du tonnerre et de la mer démontée ; les actions et réactions des passagers pour tenter de sauver leur vie ou d'éviter le naufrage malgré leur faiblesse évidente face à la nature déchainée ; enfin est évoqué le sort des naufragés, bien souvent funeste. Le héros est généralement sauvé par une intervention divine¹². On appelle traditionnellement ce topos « le modèle virgilien », bien que l'auteur latin ne soit pas le premier à l'appliquer. Jaucourt indique cette préférence dans l'article « Tempête » de l'Encyclopédie, sous l'entrée « peinture poétique » :

Voilà le phénomène de la nature, sur lequel les anciens poètes ont le plus exercé leurs talens ; mais de l'aveu des connoisseurs, c'est Virgile qui a remporté le prix dans cette carrière; je n'excepte pas même Homère, quoique le prince des poètes latins ait pris la description du *Ve. livre de l'odissée* pour modele. Celle de Lucain, *liv. V.* est peut - être ridicule; & celle d'Ovide, *Métam. II. & Trist. I.* est certainement trop badine; mais Virgile s'est surpassé par la vérité du coloris, la force & la grandeur des images.

Après quoi il donne une longue citation d'une tempête tirée de l'Enéide, correspondant en tous points au stéréotype antique évoqué plus haut : le vent, l'obscurité, le bruit, le sort funeste des naufragés¹³.

Certaines descriptions présentes dans ces textes antiques, relèvent d'une véritable observation de la nature, comme le montre, par exemple, cet extrait de *L'Illiade* d'Homère :

De même que l'onde silencieuse de la grande mer devient toute noire, dans le pressentiment des vents tempétueux, et reste immobile, ne sachant encore de quel côté ils souffleront, de même le vieillard hésitant ne savait s'il se mêlerait à la foule des cavaliers danaens¹⁴.

Cet extrait décrit le calme et la couleur sombre de la mer avant une tempête, qui sont des phénomènes naturels réels et vérifiables.

¹² CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide...*, p.21

¹³ Voir annexe 1

¹⁴ Cité par FIERRO, Alfred, *Histoire de la météorologie*, p. 21

Les textes antiques sont redécouverts à la Renaissance par les humanistes et constituent la base de l'éducation littéraire en Europe Occidentale durant toute la période moderne – et même au-delà. Les codes et les stéréotypes de cette littérature sont dès-lors réinterprétés et réutilisés par les auteurs modernes, notamment concernant le motif de la tempête en mer. Concernant la littérature française, Eva Karila-Riveline note la première tempête de ce type dans le *Quart Livre* (1549) de Rabelais (1494-ca. 1553)¹⁵. A la fin du XVII^e siècle, François de Salignac de la Mothe-Fénélon (1651-1715) rédige *Les Aventures de Télémaque* (1699), conçues comme la suite de l'*Odyssée* d'Homère. Bien qu'elles ne soient pas écrites en vers mais en prose, le fond reprend le modèle antique de l'épopée et on y trouve de nombreuses mentions de tempêtes respectant le code virgilien. Cette influence se retrouvera dans les récits de tempêtes jusqu'au XIX^e siècle.

Plusieurs poètes du XVIII^e siècle s'attachent à décrire l'orage, et notamment l'orage de plaine. Les deux plus célèbres à ce sujet sont l'Écossais James Thomson (1700-1748) et le Français Jean-François de Saint-Lambert (1716-1803), qui ont chacun publié un cycle poétique des Saisons, en 1730 pour le premier – dont une partie de l'*Automne* et une autre de l'*Hiver* sont traduites par le chevalier Jaucourt dans les articles « Orage » et « Tempête » de l'*Encyclopédie*¹⁶ –, en 1769 pour le second. Préféré par Voltaire (1694-1778), Saint-Lambert présente des mentions de l'orage dans chacune de ses *Saisons*, la plus détaillée étant celle incluse dans l'*Eté*¹⁷ – qui n'a toutefois pas l'importance de celles dépeintes par Thompson¹⁸. Chez les deux poètes, on retrouve l'évocation de tous les éléments constituant le phénomène : le vent, les nuages, le bruit, la foudre, la grêle, l'obscurité... mais ils intègrent également la notion de destruction, notamment des récoltes et des troupeaux, qui donne un aspect violent et dramatique à l'orage. En poésie, cet événement atmosphérique permet une certaine méditation sur la faiblesse et l'impuissance de l'homme face à la force de la nature, nature que l'on se plaît à contempler durant tout le XVIII^e siècle.

La description de tempête en mer est un lieu commun du genre particulier du récit de voyage, de plus en plus apprécié tout au long du XVIII^e siècle et particulièrement durant les années 1780, où l'on constate un grand nombre de publications dans des périodiques tels que le *Journal des Savants*, le *Journal Encyclopédique* ou encore le *Mercure de*

¹⁵ KARILA-RIVELINE, Eva, « Quand le flot s'élève... », p 7

¹⁶ Voir annexes 1 et 2

¹⁷ Voir annexe 3

¹⁸ MEROT, Alain, *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*, p. 15

France, journal le plus lu des années prérévolutionnaires¹⁹. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) fait notamment référence au *Voyage de l'amiral George Anson autour du monde (1740-1744)* (1748) dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) : Saint-Preux embarque précisément sur son bateau et à son retour écrit dans une lettre à Madame d'Orbe qu'il a rencontré des tempêtes durant son voyage : « J'ai traversé paisiblement les mers orageuses qui sont sous le cercle antarctique ; j'ai trouvé dans la mer Pacifique les plus effroyables tempêtes »²⁰. Jacques Berchtold indique que les récits, et notamment les récits de tempêtes, sont décrits par Anson de manière rationaliste, scientifique, propre à l'approche typique de ce siècle des Lumières déjà évoquée : on ne se contente pas de décrire ce que l'on voit et ce que l'on ressent, on tente désormais de fournir une explication rationnelle à ce que l'on voit²¹. L'influence du genre du récit de voyage sur la description littéraire et picturale des tempêtes sera très importante d'autant que les descriptions, que ce soient celles du phénomène ou celles des émotions ressenties par les voyageurs, ont été vécues, réellement ressenties, et paraissent donc plus vraies que toutes les descriptions inspirées du modèle antique réadapté à un récit quelconque – bien que personne n'ignore que les situations sont parfois exagérées pour donner un aspect plus tragique au récit.

Ces textes influent beaucoup sur le genre du roman, et notamment du roman d'aventures. Il est fréquent de voir des personnages fictifs essayer une tempête lors de voyages en bateaux. Simplement évoquées par Saint-Preux dans la *Nouvelle Héloïse*, on en trouve des descriptions plus précises à la fin du siècle, notamment avec *Aline et Valcour* (1788) de Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814) et *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre. Sade retranscrit trois naufrages vécus par Sainville, dont l'histoire s'intègre dans le roman en tant que récit de voyage raconté à ses hôtes – qui reprend d'ailleurs tous les codes de ce genre. Très descriptives, ces trois tempêtes sont pourtant imprégnées de l'émotion du narrateur, qui n'hésite pas à utiliser des adjectifs forts pour en définir la violence et sous-entendre la frayeur qu'il ressent :

[...] un vent d'est s'élevant avec fureur, nous permit à peine de friser la côte d'Afrique, et nous jeta avec une impétuosité sans égale vers le détroit de Gibraltar.²²

[...] un terrible vent du nord nous jeta tout à coup vers l'île de Saint-Martin. Je n'avais encore jamais vu la mer dans un tel courroux : la brume était si épaisse, qu'il devenait impossible de

¹⁹ MARCIL, Yasmine, in : JACOB, François, PASCAL, Jean-Noël, *Orages. Littérature et culture*, p. 70

²⁰ ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, p. 475-476

²¹ BERCHTOLD, Jacques, *L'Évènement climatique et ses représentations*, p. 9

²² SADE, *Aline et Valcour*, p. 209

nous distinguer de la proue à la poupe ; tantôt enlevés jusqu'aux nues par la fureur des vagues, tantôt précipités dans l'abîme par leur chute impétueuse, quelquefois entièrement inondés par les lames que nous embarquions malgré nous, effrayés du bouleversement intérieur et du mugissement épouvantable des eaux, du craquement des couples, fatigués du roulis violent qu'occasionnait souvent la violence des rafales, et l'agitation inexprimable des flots, nous voyions la mort nous assaillir de partout, nous l'attendions à tout instant.²³

[...] un coup de vent d'occident s'éleva avec une affreuse impétuosité, et nous éloigna tout à coup de ces îles. La tempête devint effroyable, elle était accompagnée d'une grêle si grosse, que les grains blessèrent plusieurs matelots.²⁴

La longue mention de l'ouragan de *Paul et Virginie* témoigne à la fois de l'influence des récits de voyage, de l'expérience vécue, de l'observation scientifique – l'auteur décrit d'autres ouragans et tempêtes dans son *Voyage à l'Île de France* (1773) et dans ses *Etudes de la Nature* (1784) – et même de l'influence des tempêtes peintes par l'évocation des couleurs que prend le paysage – on sait que Bernardin de Saint-Pierre était ami de Joseph Vernet (1714-1789), grand peintre de marines. La description est très précise et permet au lecteur de visualiser le décor dans lequel se joue la scène :

La lune était levée ; on voyait autour d'elle trois grands cercles noirs. Le ciel était d'une obscurité affreuse. On distinguait à la lueur fréquente des éclairs, de longues files de nuages épais, sombres, peu élevés, qui s'entassaient vers le milieu de l'île, et venaient de la mer avec une grande vitesse, quoiqu'on ne sentît pas le moindre vent à terre.²⁵

L'horizon offrait tous les signes d'une longue tempête ; la mer y paraissait confondue avec le ciel. Il s'en détachait sans cesse des nuages d'une forme horrible, qui traversaient le zénith avec la vitesse des oiseaux, tandis que d'autres y paraissaient immobiles comme de grands rochers. On n'apercevait aucune partie azurée du firmament ; une lueur olivâtre et blafarde éclairait seule tous les objets de la terre, de la mer et des cieux.²⁶

L'auteur attache également une grande importance à l'atmosphère auditive de la scène, mentionnant le bruit de la mer ou encore les coups de canon du Saint-Géran en détresse :

Vers les neuf heures du matin, on entendit du côté de la mer des bruits épouvantables, comme si des torrents d'eau, mêlés à des tonnerres, eussent roulé du haut des montagnes. Tout le monde s'écria : « voilà l'ouragan ! » et dans l'instant, un tourbillon affreux de vent enleva la brume qui couvrait l'île d'Ambre et son canal.²⁷

²³ *Ibid.*, p. 211-212

²⁴ *Ibid.*, p. 278-279

²⁵ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, p.242-243

²⁶ *Ibid.*, p. 251

²⁷ *Ibid.*, p. 255

On note également que tout comme Sade, Bernardin de Saint-Pierre n'hésite pas à renforcer son texte d'adjectifs évoquant la peur, la frayeur et la violence du phénomène météorologique, afin de solliciter l'émotion du spectateur en l'intégrant à une scène à l'atmosphère singulièrement sinistre et angoissante, à l'issue funeste.

Les romanciers de la seconde moitié du XVIII^e siècle s'attachent également à retranscrire des orages « terrestres », qu'ils se déroulent en plaine, en forêt ou en montagne – lieu que l'on « découvre » en quelque sorte à ce moment-là. Parmi eux, Rousseau fait figure de précurseur avec *La Nouvelle Héloïse*, considérée comme l'œuvre marquant l'émergence de la description de paysage dans le genre du roman, phénomène mis en lien avec la tendance contemporaine de l'observation scientifique de la nature. Saint-Preux évoque sans la décrire précisément la vision d'orages de plaine vus de la montagne dans sa lettre XXIII de la première partie²⁸, ce qui constitue une nouveauté, liée au récent intérêt scientifique pour les zones montagneuses. Nombreux seront les auteurs à s'inspirer de cet ouvrage, notamment Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) avec *Les Souffrances du jeune Werther*, qui présente des points communs autant au niveau de la forme – roman épistolaire, même si l'on n'a ici que les lettres de Werther et non une correspondance à plusieurs voix – que du fond – les intrigues sont similaires, les cadres dans lesquels se déroulent l'action peuvent se rapprocher. Dans cet ouvrage est décrit un orage de plaine survenant lors d'une fête, qui provoque l'effroi des invités :

L'air était lourd ; les dames témoignèrent leur crainte d'un orage que semblaient annoncer les nuages grisâtres et sombres amoncelés sur nos têtes.²⁹

La danse n'était pas encore finie, lorsque les éclairs qui brillaient depuis longtemps à l'horizon, et que j'avais toujours donnés pour des éclairs de chaleur, commencèrent à devenir beaucoup plus forts ; le bruit du tonnerre couvrit la musique.³⁰

La description visuelle est précise, le narrateur est moins passionné que ceux vus précédemment qui rapportent des tempêtes dramatisées par de nombreux adjectifs. Cela peut se justifier par un moindre danger : malgré la frayeur à laquelle ils s'adonnent, les invités de l'œuvre de Goethe sont à l'abri et non à la merci des flots. Néanmoins, Bernardin de Saint-Pierre dans *Paul et Virginie* et Sade dans *Aline et Valcour* dépeignent également des orages « terrestres » qu'ils s'attachent à dramatiser et à rendre sinistres :

²⁸ ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, p. 130

²⁹ Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, p. 58

³⁰ *Ibid.*, p. 65

Bientôt des tonnerres affreux firent retentir de leurs éclats les bois, les plaines et les vallons ; des pluies épouvantables, semblables à des cataractes, tombèrent du ciel.³¹

[...] tous les objets s'y distinguaient à travers les jointures de la charpente, tant les éclairs étaient vifs et fréquents !³²

L'orage subi en forêt par Valcour perdu est décrit d'une manière plus angoissante encore, voire mystique, renforcée par l'obscurité nocturne et la solitude du personnage qui voit ses sensations exacerbées par la situation dans laquelle il se trouve :

A peine y suis-je, que la nuit la plus sombre étend ses voiles sur toutes les parties de la forêt ; peu à peu la voûte de l'atmosphère se couvre de nuages qui augmentent l'effroi de l'obscurité ; quoique la saison fut peu avancée, des éclairs sillonnant la nue, m'annoncent un orage affreux ; les vents sifflent... leurs prodigieux efforts brisent les arbres autour de moi... le feu céleste éclate de toutes parts... vingt fois il tombe à mes côtés...³³

Ce déchaînement de toute la nature... ce silence épouvantable qui n'est troublé que par le mugissement des airs, par les éclats de la foudre, et par ce bruit majestueux de l'airain, tristement élançé vers le ciel [...].³⁴

L'utilisation du thème de l'orage au sein d'un ouvrage est rarement gratuite et la façon dont il est décrit dépend généralement de ce qu'il implique, ce qui peut expliquer qu'il soit plus ou moins dramatisé ou s'adapte à certains codes.

Le rôle de l'orage au sein d'une œuvre littéraire

Les romans antiques présentent généralement une histoire similaire : celle de deux jeunes gens en proie à un amour impossible, forcés à la séparation, affrontant plusieurs obstacles avant d'enfin pouvoir se retrouver. La tempête en mer et le naufrage font partie des épreuves classiques qu'ils – ou au moins un des personnages – ont à relever. Dès la Renaissance, où l'on observe un regain d'intérêt pour l'Antiquité, on retrouve ce genre d'intrigue et les péripéties propres à la littérature antique, qui se présente à la fois comme un roman d'aventures et un roman d'amour. Les romanciers du XVIII^e siècle reprennent eux aussi ce schéma : on le voit par exemple chez Sade dans *Aline et Valcour*, avec les récits de Sainville et de Léonore, qui affrontent mille dangers et font le tour du monde avant d'enfin se retrouver.

³¹ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, p. 120

³² *Ibid.*, p. 122

³³ SADE, *Aline et Valcour*, p. 729

³⁴ *Ibid.*

L'orage est fréquemment utilisé en tant que métaphore dans la littérature du XVIII^e siècle : on le trouve évoquant le sentiment amoureux torturé dans la *Nouvelle Héloïse*, les difficultés subies par les personnages de Sade et de Bernardin de Saint-Pierre – ces comparaisons sont particulièrement nombreuses dans *Paul et Virginie* et peuvent parfois se référer également à la tristesse. A la fin du siècle, l'orage et la tempête demeurent, avec celle du volcan, la métaphore privilégiée pour évoquer les désordres politiques. A titre d'exemple, on trouve dans l'*Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand quatorze occurrences du terme « tempête » et neuf du mot « orage ». Dans *Candide* de Voltaire, la tempête subie devant Lisbonne est elle-même une sorte de métaphore, un prétexte à une réflexion philosophique sur le désordre, le « naufrage » de la vie³⁵.

Une tendance marquant toute la seconde moitié du siècle et initiée par *La Nouvelle Héloïse* est particulièrement intéressante pour notre sujet : appelée « Rousseauisme » car issue de la philosophie de cet auteur, elle consiste entre autres à attribuer des sentiments au temps qu'il fait, à relier la météorologie aux états d'âme. Ainsi, tempêtes et orages sont particulièrement liés en littérature à une certaine violence intérieure, généralement due à des sentiments d'amour ou de haine. L'orage en forêt décrit par Sade dans *Aline et Valcour* s'y prête particulièrement, entraînant le vulnérable Valcour dans une sorte de folie désespérée et hallucinatoire, sa raison ne lui revenant qu'une fois le temps redevenu serein :

Infortuné ! m'écriai-je... Elle est morte ; et ces sinistres devoirs, dont les accents plaintifs viennent frapper mon oreille, n'ont pour objet que mon Aline... Mille fantômes semblent alors voltiger près de moi... je crois distinguer parmi eux l'ombre chérie que j'idolâtre, et lorsque je veux me précipiter vers elle, un torrent de flammes l'enveloppe et la fait disparaître à mes yeux... Je me roule à terre, je désire que ce sol inondé que je presse, s'entrouvre pour me recevoir ; et ma raison m'abandonnant tout à fait, je demeure le reste de la nuit dans cette attitude de la douleur et du désespoir. Les vents se calment enfin, l'étoile brille... le ciel s'éclaircit... et mon âme, qui vient d'être le jouet des éléments mutinés, comme les chênes qui m'entourent, ose se rouvrir à l'espérance, comme leurs rameaux courbés sous l'aquilon impétueux, se redéveloppent avec majesté dans les airs.³⁶

Bernardin de Saint-Pierre décrit également un orage terrestre oppressant, déjà évoqué, qui concorde avec le mal-être de Virginie, dû à sa puberté qui s'éveille et à la nature des sentiments qu'elle porte à Paul. Suite à cet orage, sa psychologie évolue, marquant la fin du paradis de l'enfance. Dans *Les Souffrances du jeune Werther*, l'orage comme signe marquant de l'évolution d'un personnage est encore plus évident. L'orage

³⁵ KOEPEL, Philippe, in : BUCHET Christian, THOMASSET, Claude, *Le Naufrage*, p. 216

³⁶ SADE, *Aline et Valcour*, p. 729

survient le soir même où il rencontre Charlotte, et où il en tombe amoureux. L'évènement marque la rupture du jeune homme avec le monde, qu'il aimait et avec lequel il était en harmonie, la tempête reflétant la crise psychologique qu'il traverse – et dont il ne se remettra pas. Au début du siècle suivant, Madame de Staël (1766-1817) inclut dans ses ouvrages quelques descriptions d'orages assez sobres mais toujours liées à une évolution de ses personnages.

Ce phénomène naturel est également fréquemment lié à l'idée de mort, soit directe, soit suggérée. Dans les écrits des siècles précédents, on retrouve souvent le thème du foudroiement comme punition divine mais, sous l'influence de la philosophie des Lumières, il devient de moins en moins fréquent – Sade présentant la meilleure opposition à cette vision des choses lorsqu'il achève ses romans en foudroyant sans pitié une jeune fille innocente et vertueuse qui a déjà traversé de nombreuses épreuves. Bernardin de Saint-Pierre, pourtant providentialiste, s'adonne au même procédé lorsqu'il sacrifie Virginie qui, par une pieuse pudeur, préfère périr dans le naufrage plutôt que de tenter de se sauver en ôtant son vêtement. D'une manière plus générale, la mort fait partie intégrante du récit de voyage et du roman d'aventure à travers l'évocation de tempêtes maritimes, les naufrages comptant généralement leur lot de victimes afin de solliciter l'émotion du spectateur et de créer un moment fort dans le récit, basé sur l'impuissance de l'homme face à la nature déchainée.

Le théâtre et l'opéra

Les genres littéraires du théâtre et de l'opéra sont particuliers. En effet, ces œuvres peuvent être lues, mais elles ont surtout été écrites en vue d'être jouées face à un public. Y intégrer un orage ou une tempête implique des exigences différentes et donc une autre forme, puisqu'il est nécessaire d'inclure une dimension visuelle et auditive directe pour en rendre l'image au spectateur, tandis que dans les autres genres littéraires l'imagination seule du lecteur est sollicitée pour recréer ces évènements.

Le rôle de l'orage au sein des œuvres jouées

On trouve des représentations d'orages et de tempêtes dans le théâtre et l'opéra durant toute l'époque moderne, ce qui n'est guère étonnant quand on sait que grand

nombre d'entre elles étaient inspirées d'œuvres antiques dans lesquelles le topos de la tempête était récurrent. Ainsi, l'opéra *Alceste* (1674) de Lulli (1632-1687) nous donne un exemple de cette influence lorsqu'une tempête est provoquée par Thétis dans la scène 7 de l'acte I : « Puisqu'on méprise ma puissance ; Que les vents déchaînés ; Que les flots mutinés ; S'arment pour ma vengeance » On retrouve le code antique de l'arrivée des vents, du déchainement de la mer et du sort des naufragés, renforcé par les jeux de décors et la mise en scène.

Mais on retrouve également l'orage en lien avec les passions humaines, comme dans *Phèdre* (1677) de Jean Racine (1639-1699) ou encore utilisé en tant que punition divine comme dans *Dom Juan* (1665) de Molière (1622-1673) lorsqu'à la fin le personnage principal est foudroyé. Nous avons déjà évoqué le recul progressif de l'association de la foudre à la religion, que ce soit dans les domaines de la science ou de la littérature, qui atteint son paroxysme à la fin du XVIII^e siècle avec Sade et ses innocentes foudroyées.

Il y a probablement plusieurs pièces de théâtre évoquant l'orage au XVIII^e siècle, néanmoins, nous ne parlerons ici que du *Guillaume Tell* (1766³⁷) d'Antoine-Marin Lemierre (1733-1793). Ce texte, plutôt oublié aujourd'hui, a été l'objet d'une peinture représentant justement une des deux scènes se déroulant durant l'orage : *Guillaume Tell renversant la barque sur laquelle le gouverneur Gessler traversait le lac de Lucerne*, peinte par François-André Vincent en 1791 (36). Cette peinture est l'exacte représentation de l'action décrite par Melchtal dans la scène III de l'acte V³⁸. Lemierre, fidèle à la tradition de la tragédie, évoque la fuite de Tell dans une longue tirade plutôt que de la faire jouer aux acteurs, ce qui lui permet d'ailleurs d'insérer une nouvelle description de la tempête. En effet, cette scène rapportée à Cléofé se déroule en même temps que son monologue de la scène II, où elle mêle la description de l'orage à ses tourments intérieurs, créant comme un amalgame entre le désordre de la nature et sa propre détresse :

Mais quel nuage affreux sur Altdorff épaissi / A mes yeux effrayés couvre l'air obscurci ? / L'orage est sur le lac et la foudre qui gronde / Mêlé encor ses éclats au tumulte de l'onde ; / Des vents impétueux le souffle déchaîné / Va renverser la barque où Tell est entraîné, / Tout mon cœur se remplit de mortelles allarmes ; / Ah ! pour perdre un tyran, grand Dieu ! prends d'autres armes, / Et s'il doit être en proie aux vagues en courroux, / Daigne les applanir pour sauver mon époux.... / Hélas ! l'orage augmente et ma prière est vaine, / Je frissonne de crainte et je respire à peine, / Mon époux va périr. Juste Ciel ! confonds-tu / Dans le même destin le

³⁷ Nous nous sommes basée sur la version annotée de 1786 : l'œuvre a eu beaucoup plus de succès à ce moment-là et c'est sans doute sur ce texte que s'est appuyé Vincent.

³⁸ Voir annexe 4

crime et la vertu ?..... / Me trompé-je ? Les vents, déjà loin du rivage, / Semblent chasser la foudre et porter le ravage ; / Calme inutile, hélas ! l'époux qui m'est si cher / Echappe à la tempête et non pas à Gesler. / Sans relâche frappée en ce jour trop funeste, / L'orage se dissipe et ma terreur me reste.³⁹

Ici encore, l'orage est associé aux passions humaines, à la fois phénomène météorologique influant sur l'histoire et métaphore de troubles intérieurs.

Représenter l'orage sur scène

Dans les théâtres, diverses machines et procédés sont mis au point en vue de recréer les événements atmosphériques de l'orage et de la tempête. Il s'agit non seulement d'en créer un visuel incluant éclairs, nuages, mer agitée en ce qui concerne la tempête mais également d'en recréer le son, ce qui permet de conférer toute une atmosphère à la scène représentée, de la rendre plus proche de la réalité mais aussi de lui donner un certain poids au sein de la pièce. Les auteurs en sont pleinement conscients et prévoient précisément ces artifices ; ainsi, dans l'édition de 1786 de *Guillaume Tell* d'Antoine Marin Lemierre, une note précise à la scène 2 de l'acte V : « L'orage doit s'annoncer soudainement dès le commencement de cette Scène, & les éclairs briller au sommet des montagnes »⁴⁰.

Dans la seconde partie de *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux s'attache à décrire à Julie toutes ses expériences de la vie parisienne. Dans la lettre XXIII, il lui fait part de ses idées sur l'opéra et en décrit notamment la machinerie, dont il dénigre ce qu'il appelle des « stratagèmes » :

La mer agitée est composée de longues lanternes angulaires de toile ou de carton bleu, qu'on enfle à des broches parallèles, et qu'on fait tourner par des polissons. Le tonnerre est une lourde charrette qu'on promène sur le cintre, et qui n'est pas le moins touchant instrument de cette agréable musique. Les éclairs se font avec des pincées de poix-résine qu'on projette sur un flambeau ; la foudre est un pétard au bout d'une fusée.⁴¹

Cet extrait nous donne néanmoins une idée des moyens utilisés au XVIII^e siècle pour représenter l'orage sur scène.

La machinerie attirera également le peintre Philippe Jacques de Loutherbourg. Installé en Angleterre à partir de 1771, il travaille durant plusieurs années pour le théâtre

³⁹ LEMIERRE, *Guillaume Tell*, p.148-149

⁴⁰ *Ibid.*, p. 148

⁴¹ ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, p. 343

londonien de Drury Lane où il installe en 1781 son *Eidophysikon*, « théâtre de la nature », machine lui permettant de reproduire des phénomènes météorologiques parmi lesquels l'orage et la tempête au moyen d'images mobiles, de musique et de lumières. Louthembourg proposait un spectacle sans acteurs, où seul comptait le spectacle recomposé de ces phénomènes naturels. Une anecdote rapporte que cette machine brûla un jour, victime en quelque sorte des catastrophes naturelles qu'elle évoquait⁴².

Qu'il soit dépeint comme une catastrophe naturelle ou non, qu'il soit en mer ou sur terre, l'insertion d'un orage dans une œuvre littéraire est rarement gratuite, qu'il s'agisse de récits antiques ou de textes modernes. Quand il n'en est pas une métaphore, ce phénomène atmosphérique est généralement mis en relation avec les passions humaines, notamment celles liées au sentiment amoureux ou à la mort – fréquemment liés.

⁴² BELLEC, François, in : BUCHET, Christian, THOMASSET, Claude, *Le Naufrage*, p. 396

Chapitre 3 – Le peintre face à l’orage

Dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle, à propos de la nature, les domaines de la science, de la littérature et de l’art sont liés par un même principe : observer et analyser, pour mieux retranscrire. La peinture a en commun avec la science le fait de l’observer et de la décrire avec précision et avec la littérature celui de la décrire de façon à faire ressentir des émotions au spectateur.

Le peintre dispose de plusieurs outils pour retranscrire la nature et ses phénomènes atmosphériques : il peut consulter les traités de peintures, observer la nature, en faire des études sur le vif... Afin d’avoir toutes les données nécessaires pour la représenter de la façon la plus vraie et la plus intéressante possible.

Les peintres de paysage de la fin du XVIII^e siècle accordent donc une importance primordiale à l’étude de la lumière naturelle et des phénomènes atmosphériques. Cet intérêt trouve une partie de son origine dans le traditionnel Grand Tour, le voyage initiatique d’Italie qui permettait aux artistes qui avaient la chance de l’effectuer d’admirer les maîtres anciens, mais aussi et surtout l’antique. Tantôt dans la ville, tantôt à la campagne, les peintres font l’étude des antiquités qui se présentent à eux, et sur lesquelles se pose la lumière si particulière du soleil d’Italie. Certains artistes, parmi lesquels Valenciennes, commencent à s’intéresser à cette lumière plus qu’aux ruines, et cherchent à saisir, grâce à des études à l’huile, l’atmosphère qu’elle donne au paysage. Ils s’intéresseront par la suite à tous les phénomènes atmosphériques qu’ils trouvent « pittoresques », afin de pouvoir les retranscrire au mieux dans leur atelier.

Descriptions de l’orage dans les traités de peinture

Nous nous concentrerons pour cette partie sur l’ouvrage de Valenciennes, *Elémens de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, paru en 1800, qui propose une formation destinée aux peintres de paysage liée à son désir d’élever ce genre dans la hiérarchie académique. Ce traité présente en fait la synthèse de la méthode, inspirée de Vernet, utilisée par les paysagistes durant les deux dernières décennies du XVIII^e siècle et qui aura une influence sur les artistes durant tout le siècle suivant.

L'importance de l'observation

Le premier point sur lequel insiste Valenciennes est l'importance de l'étude sur le vif. Cet exercice constitue le meilleur moyen pour un peintre de former son regard, et lui permettre de retranscrire la nature avec la plus grande vérité possible. La formation de l'artiste peut commencer par la copie de dessins et de peintures de maîtres, mais il recommande d'abandonner très vite cet exercice si l'on ne veut pas voir sa perception de la réalité brouillée par le style de celui que l'on copie : « ... je le mène à la campagne pour étudier la Nature d'après elle-même, et non plus sur des tableaux qui, malgré leur perfection, n'en sont jamais que de faibles copies »⁴³. Citant plusieurs peintres qu'il juge exemplaires tout au long de son ouvrage, parmi lesquels Vernet et Loucherbourg que nous étudierons plus tard, Valenciennes prend soin de préciser que leur talent est dû à leurs nombreuses observations et études de la nature, que tous sont « vrais » dans leurs représentations bien qu'ils aient un style différent et donc que les copier est inutile, chacun percevant la nature d'une manière qui lui est propre et la représentant selon son goût – peindre « à la manière de » ne donnant donc qu'une impression fautive à la nature représentée. Ces observations sur le vif doivent permettre, à long terme, d'ancrer dans la mémoire du peintre les caractéristiques de chaque phénomène atmosphérique, qui l'amène à imposer un autre exercice à ses élèves : « l'étude de ressouvenir »⁴⁴. Il donne d'ailleurs l'exemple d'un orage fugace aux effets intéressants survenant alors que le peintre n'a pas les moyens de le représenter ; s'il est habitué à effectuer cet exercice, il pourra le recomposer plus tard, en atelier.

Valenciennes s'attache au moindre détail composant un paysage et insiste sur l'importance de tous les observer et les détailler, selon différents points de vue et différentes situations. Il s'attarde notamment sur tous les composants d'une atmosphère, entre autres sur tous les éléments que l'on peut retrouver dans les tableaux représentant l'orage ou la tempête. Il définit la perspective aérienne, phénomène qui rend les objets lointains plus clairs et plus ternes, car filtrés par la quantité d'air qui les sépare de notre regard : « Cet air affoiblit par sa couleur tous les tons, en proportion de la plus ou moins grande quantité et de l'éloignement plus ou moins grand des plans du Tableau,

⁴³ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 9-10

⁴⁴ *Ibid.*, p.38-39

relativement à notre œil »⁴⁵. Il s'intéresse également aux nuages, indiquant qu'ils ne sont pas tous les mêmes selon les circonstances météorologiques et leur position dans le ciel :

Les Nuages sont diversement colorés, en raison de leur plus ou moins grand volume, de leur proximité ou de leur éloignement de la lumière, de leur élévation ou de leur rapprochement de la terre, de leur forme et des plans qu'ils présentent aux rayons lumineux, de l'interposition des autres Nuages placés entre eux et la lumière, et enfin, des reflets lumineux qui leur sont renvoyés, soit par d'autres Nuages, soit par quelque lumière accidentelle qui peut les frapper.⁴⁶

Il s'intéresse également à la pluie, difficile à représenter au sein d'une peinture, qui peut prendre des aspects différents selon qu'elle est plus ou moins violente ou plus ou moins drue : « Lorsqu'elle est fine, elle ne tombe pas de fort haut ; mais dans un orage, ses gouttes sont grosses, lourdes, et se précipitent avec impétuosité »⁴⁷. Tout comme les écrivains, Valenciennes note l'importance du vent, qu'il décrit lui aussi comme l'élément annonciateur de l'orage imminent :

Ils [les orages] sont précédés quelquefois d'un changement subit de vent, qui saute brusquement d'un point de l'horizon à un autre ; quelquefois d'un calme plat et pesant, auquel succède bientôt un vent violent [...].⁴⁸

Représenter le vent, élément immatériel, dans un tableau nécessite plusieurs artifices, que Valenciennes ne décrit pas en particulier et que nous traiteront plus loin.

Les artistes étudient donc minutieusement la nature et ses phénomènes, à l'instar des scientifiques. Leur but est d'ailleurs assez proche : les savants tentent de comprendre le fonctionnement du monde à travers l'observation, et les peintres tentent de représenter le plus fidèlement possible la nature en s'appuyant eux aussi sur son observation. Pour prendre un exemple concret, nous citons Lamarck et sa classification des nuages au chapitre précédent : dans cette classification, l'auteur décrivait et associait des phénomènes à ces nuages qu'il différenciait. Au moyen d'images, le peintre fait plus ou moins la même chose : un ciel orageux ne présentera pas les mêmes nuages qu'un ciel serein.

Selon Valenciennes, l'orage est particulièrement intéressant à traiter par rapport aux effets d'ombre et de lumière qu'il fait subir au paysage, éclairant certains espaces, en en plongeant d'autres dans l'ombre – effets que les peintres utilisent dans leurs tableaux afin de faire ressortir certains éléments par rapport à d'autres :

⁴⁵ VALENCIENNES, *Elémens de perspective pratique...*, p. 243

⁴⁶ *Ibid.*, p. 258

⁴⁷ *Ibid.*, p. 267

⁴⁸ *Ibid.*, p. 268

C'est aux momens des orages où toute la Nature est en convulsion, qu'il faut la contempler : c'est alors que l'on peut admirer les beaux effets de la distribution de la lumière que les Nuages errants et déchirés laissent échapper, tantôt sur un objet, tantôt sur un autre.⁴⁹

La partie de son ouvrage intitulée « De la Marine » est particulièrement intéressante pour notre propos car Valenciennes s'attache à décrire avec précision les couleurs que la mer prend lorsqu'elle est soumise à une tempête :

[...] si elle [la mer] est agitée, elle prend différents tons : vert noirâtre ; bleu verdâtre ; violet rembruni mêlé du blanc écumeux de l'extrémité des vagues qui s'anéantissent en se roulant et en se brisant elles-mêmes.⁵⁰

Décrivant les effets visuels d'une tempête nocturne – insistant sur les effets de lumière et les couleurs – le peintre nous fait part de l'émotion, de la frayeur qu'il ressent à ce spectacle et qu'il est nécessaire de faire ressentir au spectateur lorsque l'on s'adonne à ce genre de représentations :

Lorsque des vents furieux emportent, avec rapidité, les nuages qui cachent et découvrent alternativement la lune, ce qui cause, en termes marins, une tempête sèche, les effets extraordinaires et terribles se succèdent avec une vitesse extrême. Les vagues qui s'élèvent vers le ciel, éclairées par la lune, ressemblent à des montagnes de cristal, sur lesquelles l'opposition forte et tranchante du ton des vaisseaux produit un tableau sublime et effrayant. Les abîmes résultants de l'élévation des vagues prennent une couleur mystérieuse et sinistre qui tient du vert noirâtre, et une intensité de teinte extrêmement prononcée. Ce ton, qui contraste avec la lumière argentine de la sommité des vagues éclairées par la lune, devient épouvantable. On dirait que la mort a établi son domaine au fond de ces gouffres profonds dont l'aspect porte la terreur dans l'âme des morts, ballottés par les vents et les flots qui menacent de les engloutir à chaque instant.⁵¹

En effet, en peinture comme en littérature, l'orage ne doit pas être une simple description mais doit émouvoir le spectateur. Valenciennes indique qu'il est généralement destructeur et inspire la peur : « Selon qu'il est plus ou moins violent, il présente des phénomènes plus ou moins majestueux et terribles, qui répandent l'effroi et l'épouvante, et font souvent des dégâts et des ravages déplorables »⁵². La tempête en mer, comportant généralement une scène de naufrage, doit émouvoir le spectateur qui, en plus d'être impressionné par le phénomène atmosphérique, prend en pitié les naufragés. Valenciennes se base sur un tableau de Louthembourg – peut-être celui présenté au Salon de 1769 (13) – pour décrire ces émotions qu'il a lui-même ressenties :

⁴⁹ *Ibid.*, p. 258

⁵⁰ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p.75

⁵¹ *Ibid.*, p. 75-76

⁵² VALENCIENNES, *Elémens de perspective pratique...*, p. 268

Le spectateur les voit dans cette position cruelle ; il les suit de l'œil ; son cœur s'attendrit et se navre : les larmes lui viennent aux yeux ; la peine qu'il éprouve ne lui laisse pas même concevoir l'espérance que ces malheureux pourront aborder un rivage d'où la providence semblera leur tendre la main pour les retirer de l'abîme et sauver des jours qui peuvent être précieux à leurs enfants et utiles à la patrie. Telles sont les sensations que j'ai éprouvées en voyant une tempête peinte par Louthembourg [...].⁵³

Les écrivains ont la même démarche lorsqu'ils intègrent une tempête provoquant un naufrage dans leurs récits : le lecteur a peur pour les personnages, il est bouleversé par leur sort.

Choisir le bon moment

La peintre fige un instant donné sur sa toile. Cet instant doit être choisi avec soin, qu'il soit l'objet d'une étude ou qu'il s'agisse du tableau final. Dans son traité, Valenciennes recommande de ne pas prendre plus de deux heures pour réaliser un dessin d'après nature parce que la lumière change et propose à l'élève de se rendre plusieurs jours d'affilée au même endroit si son étude lui prend du temps⁵⁴. Pour les phénomènes atmosphériques fugaces, tels que les levers ou les couchers de soleil, il recommande de ne pas s'y attarder plus d'une demi-heure. L'étude de l'orage est donc également supposée être rapide, ce phénomène pouvant être à la fois bref et mouvant.

Les orages ne relèvent cependant pas tous d'un intérêt pictural, ne sont pas tous « pittoresques » pour reprendre le terme de Valenciennes, et le peintre doit s'attacher à saisir des instants intéressants et donc à bien choisir le sujet de son étude d'après nature. Des éléments comme le soleil couchant ou levant peuvent ajouter à l'attrait du phénomène⁵⁵.

Il y a un temps pour tout et l'étude des phénomènes atmosphériques diffère tout au long de l'année. Valenciennes désigne le printemps comme saison à privilégier pour les études de ciel en général⁵⁶ et l'été comme celle où on a le plus de chance de saisir un orage. Il traduit l'aspect de l'atmosphère orageuse estivale en reprenant la théorie erronée des exhalaisons développée par les savants dans la seconde moitié du XVIII^e siècle :

⁵³ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 74

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32

⁵⁵ VALENCIENNES, *Elémens de perspective pratique...*, p. 268

⁵⁶ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 58

Il serait très difficile à un Artiste de représenter ces moments d'Été si son génie ne faisait pas un choix des accidents multipliés qui surviennent dans cette saison brûlante. Le ciel n'est pas toujours serein ; les rayons du soleil, lancés sur les eaux marécageuses et sur les rivières, y produisent des exhalaisons qui s'élèvent dans les airs et forment les nuages ; la chaleur se dilate : ils s'accumulent, se frottent, se choquent, s'électrisent. C'est alors que l'orage s'annonce : il éclate ; il se précipite sur la terre, et en l'abreuvant de ses eaux, lui rend la vie et la fraîcheur. C'est dans ce moment que l'Artiste doit étudier l'intérêt pittoresque de la privation inégale de la lumière, les approches de l'ouragan, ses effets et ses suites.⁵⁷

Ces études permettent au peintre de se constituer un répertoire de motifs, archétypes visuels qu'il peut facilement modifier en vue de les adapter à la composition d'un tableau final⁵⁸. Valenciennes distingue deux types de tableaux de paysage auxquels il n'accorde pas la même valeur : la copie fidèle à la nature, ou *veduta*, qu'il appelle « paysage-portrait »⁵⁹ et le paysage recomposé pour être idéal, type accessible qu'à l'artiste disposant d'assez de génie pour recréer la nature à partir de ce qu'elle a de plus beau. Le peintre résume sa vision du tableau de paysage idéal – genre du « paysage historique » qu'il pratiquait lui-même – dans le chapitre « Parties essentielles de la peinture » : « Quelque sujet que vous ayez à traiter, souvenez-vous bien que les trois parties essentielles de la Peinture, sont l'Invention, la Composition et l'Exécution »⁶⁰. Autrement dit, il s'agit dans un premier temps de choisir un sujet d'histoire, puis de créer un paysage et une composition idéale dans laquelle, enfin, il convient de refléter la vérité de la nature à travers le dessin et l'utilisation des couleurs, aidé en cela par le répertoire de motifs constitué par les études sur le vif effectuées par le peintre.

On retrouve souvent dans les commandes passées aux paysagistes celles de séries des quatre heures du jour. Ces dernières, traditionnellement le matin, le midi, le soir et la nuit, sont décrites une par une par Valenciennes, qui propose d'ailleurs des sujets d'histoire à adapter à chacune d'entre elles. Il définit l'heure du midi comme ingrate à représenter, en raison de l'égalité de la lumière du soleil alors à son zénith, qui éclaire chaque objet de la même façon et réduit les ombres. Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) admet lui aussi la lumière ingrate du midi dans une de ses *Lettres à un jeune artiste peintre pensionnaire à l'Académie Royale de France à Rome* (non datées) : « l'on ne hasarde guère l'heure de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 62

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38

⁵⁹ *Ibid.*, p. 68

⁶⁰ *Ibid.*, p. 139

midi, où l'éclat de la lumière est trop vif et les ombres trop courtes et trop tranchées »⁶¹. Pour rendre cette heure intéressante, il convient de rompre cette lumière et la monotonie du ciel par l'insertion de nuages, par exemple, et il s'agirait donc du moment rêvé pour représenter un orage :

C'est l'heure la plus convenable pour représenter le spectacle terrible d'un orage ou d'un ouragan. Les nuages amoncelés sur différents plans, emportés en sens contraires suivant la direction opposée des courants d'air ; leur déchirement partiel découvrant d'autres nuages plus brillants, ou laissant voir l'azur des cieux plus intéressant alors, parce qu'il n'est pas monotone seul, et qu'il est en opposition avec des corps mobiles et mus violemment ; les formes de nuées si diversement variées par leur ton et leur lumière : tout alors offre, dans le ciel, le spectacle le plus magnifique et le plus imposant. Si l'on porte ses regards sur la terre, le tableau devient aussi sublime que piquant ; les arbres agités ou brisés par le vent paraissent, les uns privés de lumière, et, quoique placés dans le fond, d'une teinte mâle et vigoureuse ; les autres, éclairés un instant par un rayon du soleil qui perce la nuée déchirée, se trouvent vivifiés tout à coup et aussi brillants de ton que le rocher qui les avoisine ou le terrain qui le soutient.⁶²

Ce choix semble relever essentiellement d'un choix esthétique propre à la peinture. En effet, les encyclopédistes signalent que l'orage survient plus généralement le soir, et les écrivains préfèrent les descriptions nocturnes, l'obscurité ajoutant à leur effet.

Les études

Essentielles à la formation de l'artiste, les études constituent une étape intermédiaire indispensable de son apprentissage et influent sur l'ensemble de son œuvre. Qu'il soit ou non étudiant à l'Académie, il passe de longues années à se former au moyen de ces études, avant de pouvoir composer le moindre tableau. L'Académie insiste sur l'étude de la figure humaine. L'apprenti-peintre copie d'abord des dessins, puis d'après la « bosse », c'est-à-dire la statue, et enfin d'après le modèle vivant. Pour la représentation de la nature, les étapes sont semblables : on copie des dessins, des tableaux de maîtres et on se rend sur le terrain, afin de saisir la nature sur le vif – exercice qui peut s'apparenter à l'étude du nu pour un académicien. Nous avons vu que Valenciennes n'accorde d'ailleurs qu'une faible place à la deuxième étape, qui pour lui n'est qu'un exercice de formation qu'il ne faut pas pousser trop loin, le plus important étant la copie de la nature elle-même.

L'étude sur le vif constitue la première des trois étapes réalisées par le peintre de paysage néoclassique, la deuxième consistant à travailler sur ces études en atelier et la

⁶¹ LAVEZZI, Elisabeth, *Diderot et la littérature d'art*, p. 76

⁶² VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 47

dernière étant la composition de l'œuvre finale. Réaliser des études face à la nature permet donc de se constituer un répertoire de formes et d'images, que l'on réutilise dans ses tableaux durant toute sa carrière⁶³. Anna Ottani Cavina souligne néanmoins que les études réalisées par les artistes, qu'elles soient dessinées ou peintes, ne sont pas toutes destinées à la préparation d'un tableau futur : certaines études relèvent de l'initiative personnelle du peintre, qu'il réalise pour lui-même et pour sa connaissance personnelle⁶⁴.

On trouve des témoignages d'artistes qui écrivent la tempête ou l'orage subi. Face au spectacle de l'orage ou de la tempête, nombre d'artistes préfèrent écrire ce qu'ils voient plutôt que de le peindre directement. Ces descriptions, qui prennent moins de temps que la peinture de l'évènement, permettraient sans doute à ces peintres de ne rien oublier de ce qu'ils voyaient, de noter la moindre impression, la moindre émotion ressentie – afin de les faire éprouver au spectateur – et de faire une observation détaillée, à l'exemple des scientifiques, afin de rendre l'effet orageux avec le plus de vérité possible dans un tableau final⁶⁵.

Il existe différents types d'études. Le dessin est le plus éprouvé et le plus traditionnel. Il constitue la base des études artistiques des peintres et est nécessaire à la création des tableaux, qu'il s'agisse des détails composant le répertoire de motif ou du dessin traçant la composition de l'œuvre future. L'étude dessinée est généralement monochrome, et permet de saisir les formes des choses. Etudier l'orage à travers ce procédé peut donc sembler paradoxal, puisqu'une atmosphère ne revêt pas de forme en soi. Ceci dit, il peut s'avérer utile pour saisir le mouvement des branchages d'arbres soumis au vent violent, ou encore pour représenter la pluie, comme nous le montrent par exemple deux dessins d'Adrien Manglard (1695-1760) : le premier (55) semble être une étude d'après nature que le peintre semble avoir réalisée dans le but de saisir le vent. Immatériel, on ne peut le représenter que par son action sur d'autres éléments, comme ici le mouvement des feuillages. Le trait rapide et imprécis délimitant la forme des nuages suggère également l'influence du vent sur leur mouvement ; le second (56) s'apparente

⁶³ POMAREDE, Vincent, in : OTTANI CAVINA, Anna, *Paysages d'Italie*, p. XXXIX

⁶⁴ OTTANI CAVINA, Anna, *Les Paysages de la Raison*, p. 42

⁶⁵ PINAULT SØRENSEN, Madeleine, in : LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'évènement climatique et ses représentations...*, p. 262

davantage à une composition destinée à être retranscrite sur toile : les éléments sont ordonnés, le dessin plus précis. L'agitation de l'atmosphère y est moins perceptible mais la représentation de la pluie localisée par de grands coups de crayon inclinés, qui vers le haut se perdent dans les nuages à peine évoqués, constitue un mode de représentation que l'on retrouve dans les tableaux finaux.

Nous disposons d'un exemple où Valenciennes adopte un compromis entre écriture, dessin et couleurs (32.2). Nous avons vu plus haut qu'il insistait beaucoup dans son traité sur l'importance de l'étude en plein air et sur la vérité des tons. Dans cette étude clairement définie comme la représentation d'une atmosphère orageuse par une annotation au bas de la feuille, « orage a la fayolle », il représente les seuls contours des différents éléments du paysage et note à l'intérieur les couleurs qu'il y observe.

Contrairement à l'étude dessinée, l'étude à l'huile d'après nature vise à saisir tous les tons d'un paysage selon le temps sous lequel on le voit. Cette technique permet de mieux ressentir les effets d'ombre et de lumière, qui restent assez sommaires dans l'étude dessinée. Ces études à l'huile excluent généralement toute évocation de figures humaines, seule la nature est ici représentée. Bien qu'il en existe des exemples antérieurs, elles se développent et deviennent particulièrement prisées par les paysagistes durant les années 1780, en Italie, pour ceux qui avaient la chance d'effectuer le traditionnel Grand Tour.

Ces huiles revêtent un aspect particulier. Les formes décrites ne sont pas précises mais simplifiées géométriquement, afin de ne pas prendre le pas sur la perception des couleurs, de la lumière ou de l'atmosphère que le peintre souhaite saisir. Nous avons d'ailleurs déjà parlé de la nécessité de les exécuter rapidement, ainsi que le décrivait Valenciennes dans son traité – moins de deux heures, une demi-heure pour les phénomènes atmosphériques fugaces : les peintres ne peuvent donc s'attarder sur les détails du paysage, qui ne sont pas ici l'objet principal de leur étude. Ils négligent la perspective, simplifient ou vont même jusqu'à supprimer des éléments jugés superflus qui les gênent dans la perception purement chromatique qu'ils veulent donner de la nature. Cette façon synthétique de représenter le paysage leur permet de ne pas s'y attarder et de se concentrer sur les météores et sur l'atmosphère par définition immatérielle qu'ils cherchent à saisir. *L'Orage sur le lac* (28) de Valenciennes constitue un parfait exemple de l'étude à l'huile exécutée rapidement sur le vif : aucun détail n'est précis – l'architecture représentée au bas

de la colline se définit par des formes géométriques très simples – la couleur seule traduit le paysage. La pluie est ici particulièrement intéressante à étudier : il semblerait que le peintre ait étiré la peinture utilisée pour le haut du ciel par de larges coups de pinceaux inclinés, la faisant ainsi passer devant les collines, qu'elle brouille – on n'y distingue plus le léger motif évoquant une forêt.

On peut toutefois se montrer nuancé et se demander si toutes ces études à l'huile ont réellement été réalisées face à la nature. Nous avons évoqué la représentation dessinée d'un *Orage à la Fayolle*; or, il existe une version à l'huile sur papier de ce dessin, qui ne peut en aucun cas être considérée comme un tableau définitif (32.1). Peut-être le peintre a-t-il réalisé très rapidement un croquis descriptif de l'évènement qu'il avait sous les yeux, au cas où celui-ci s'achève avant qu'il n'ait terminé son étude peinte ? Ou peut-être a-t-il tenté de représenter cet orage dans une étude de « ressouvenir », exercice qu'il conseille dans son traité.

Parmi ces études à l'huile se trouvent des représentations toutes particulières : les études de ciel. Selon Valenciennes, elles sont primordiales et incontournables à la formation d'un bon peintre de paysage : il s'agit du premier élément qu'il convient de représenter sur un tableau, important car il donne le ton des fonds, et définit donc celui de l'ensemble de la composition :

[...] commencer son étude par le ciel qui donne le ton des fonds ; ceux-ci celui des plans qui leur sont liés, et venir progressivement jusque sur les devant, qui se trouvent en conséquence toujours d'accord avec le ciel qui a servi à créer le ton local. [...] Il faut encore être bien persuadé que c'est du ton du ciel que dépend tout l'ensemble d'un tableau ; et que si l'on manque de rendre la vérité de ce ton, le reste sera nécessairement faux.⁶⁶

En outre, étudier le ciel permet notamment de voir les différences qu'il présente selon la météorologie, et notamment d'étudier les nuages, les différentes formes et couleurs qu'ils arborent et qui varient selon le temps et donc la lumière qu'ils reçoivent :

Les Nuages sont diversement colorés, en raison de leur plus ou moins grand volume, de leur proximité ou de leur éloignement de la lumière, de leur élévation ou de leur rapprochement de la terre, de leur forme et des plans qu'ils présentent aux rayons lumineux, de l'interposition des autres Nuages placés entre eux et la lumière, et enfin, des reflets lumineux qui leur sont renvoyés, soit par d'autres Nuages, soit par quelque lumière accidentelle qui peut les frapper.⁶⁷

⁶⁶ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 34

⁶⁷ VALENCIENNES, *Eléments de perspective pratique...*, p. 258

Ces études de nuages permettent d'éviter les erreurs, et constituent un répertoire que le peintre pourra réutiliser dans ses tableaux. Ces études ont toute une structure semblable : une fine bande de terre au bas de la composition permet de déterminer la hauteur des météores représentés et la majeure partie de la composition est occupée par l'observation du ciel. L'étude (27) de Jean-Antoine Constantin (1756-1844) représente à la fois le dessous et le dessus de nuages, en insistant sur les différences de couleur et de relief de ces deux faces. Valenciennes s'attache à représenter un ciel d'orage (31), créant un fort contraste entre la lumière émanant du ciel bleu et l'ombre portée par les nuages bas et lourds chargés de pluie. Ces deux représentations saisissent le ciel lors de conditions météorologiques différentes, et l'on voit bien que les nuages ne sont pas semblables – détail que les peintres ne laissaient donc pas au hasard. Cette pratique rappelle celle de l'observation et de la classification effectuée dans un but scientifique par Lamarck à la fin du siècle, mais qui a ici une visée essentiellement esthétique.

Les études réalisées par les peintres exercent leur œil. Elles leur ont permis d'observer et de recréer l'orage sur papier, afin d'être capable plus tard de reproduire le phénomène sur la toile destinée à être exposée. Cependant, on note chez certains peintres comme Valenciennes une distance entre les études, notamment celles à l'huile, et les œuvres achevées : si le rendu esthétique des premières peut sembler novateur, celui des secondes est beaucoup plus classique, plus proche des œuvres de son époque.

On voit souvent dans ces études une préfiguration du paysagiste Jean-Baptiste Corot (1796-1875)⁶⁸. En tout cas, cette pratique du plein air – qui, il faut bien le rappeler, ne concerne que l'étude et non les œuvres définitives à la fin du XVIII^e siècle – tend à devenir une habitude au XIX^e siècle, d'abord encouragée par les peintres néoclassiques, jusqu'à ce que les peintres décident de créer directement leurs tableaux destinés à être exposés, face à la nature.

L'application aux œuvres

Intégrer un évènement atmosphérique tel que l'orage à un tableau est complexe. L'orage et la tempête constituent une véritable atmosphère qui influe sur la totalité des

⁶⁸ VAUGHAN, William, *L'Art du XIX^e siècle. 1780-1850*, p. 176

éléments d'un paysage. Les intégrer à une composition revient à représenter quelque chose de presque abstrait, ou du moins quelque chose que l'on sent et ressent plus qu'on ne le voit, tels la lourdeur de l'air, le vent, les nuées de pluie violentes, les nuages sombres et bas, les éclairs, leur grondement... d'autant plus qu'aucun orage n'est semblable à un autre, et ne contient pas forcément la totalité de ces éléments. Par conséquent, plusieurs solutions sont appréhendées par les peintres, qui présentent différentes façons de saisir le phénomène.

Nous n'effectuerons ici qu'une évocation formelle des météores se rapportant à l'orage. Les paysages et les scènes qui s'y déroulent seront appréhendés plus tard.

La représentation des « météores »

D'un point de vue météorologique, l'orage se décompose en plusieurs éléments. Il en est certains que l'on peut difficilement représenter en peinture, tels la lourdeur de l'air ou le tonnerre – certains peintres parviennent néanmoins à les faire ressentir au spectateur – mais d'autres sont clairement perceptibles visuellement : les nuages, la pluie, les éclairs, et même le vent, par le mouvement qu'il donne à divers éléments matériels présents dans un paysage.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le ciel constitue un élément primordial au sein d'un paysage et est généralement soigné par les artistes. Il s'agit du premier élément qui nous renseigne sur l'atmosphère et le phénomène météorologique représenté. Dans le cas d'un orage, le ciel présente souvent deux parties différentes, l'une ouverte sur le ciel, l'autre couverte de nuages. Ces derniers sont très particuliers, sombres bas et lourds, et assez facilement identifiables. Plusieurs artistes s'attachent à soigner ce motif, qu'ils déploient et décrivent de façon différente sur plusieurs niveaux et plusieurs plans. En effet, les nuages supérieurs n'auront pas le même aspect que les nuages bas, car ils n'ont pas la même constitution. Conscients de cela, les peintres les différencient par leurs formes et leurs couleurs, étudiées préalablement sur le vif durant leur formation. Dans une représentation de naufrage datée de 1751 (2), Joseph Vernet se montre particulièrement précis : au premier plan, sur un premier niveau, se trouvent de fins nuages effilés. Au-dessus d'eux se tient un amas plus massif et plus sombre, chargé de pluie – le nuage d'orage typique. A l'arrière plan, sur la gauche, des nuages plus légers et cotonneux

forment un contraste, par leur aspect et la lumière solaire qui les frappe, les teintant d'un blanc éclatant. Valenciennes souligne d'ailleurs dans son traité l'importance de les différencier et de savoir les représenter :

Les nuages amoncelés sur différents plans, emportés en sens contraires suivant la direction opposée des courants d'air ; leur déchirement partiel découvrant d'autres nuages plus brillants, ou laissant voir l'azur des cieux plus intéressant alors, parce qu'il n'est pas monotone seul, et qu'il est en opposition avec des corps mobiles et mus violemment ; les formes de nuées si diversement variées par leur ton et leur lumière : tout alors offre, dans le ciel, le spectacle le plus magnifique et le plus imposant.⁶⁹

Cette description s'applique parfaitement aux œuvres de Vernet, qui laisse toujours apparaître le bleu du ciel entre ses différents nuages, ce qui lui permet généralement d'illuminer certaines parties de son tableau soigneusement déterminées au préalable par la lumière du soleil, comme par exemple *Le Port de Cette* (5), mis en relief par rapport au premier plan plongé dans l'ombre. Cette façon de représenter le ciel orageux, qu'il semble tenir de son maître, Manglard, a été reprise durant toute la seconde moitié du siècle par la plupart des peintres de paysage. Cependant, on note dans la dernière décennie du siècle une tendance à couvrir intégralement le ciel de nuages de plus en plus opaques ainsi qu'en témoignent *l'Élégie romaine* (35) de Jacques Henri Sablet (1749-1803), *La Rade et le port de Saint-Malo* (41) de Jean François Hue (1751-1823), et les compositions orageuses que Georges Michel (1763-1843) réalise entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, telles que *Moulin à Montmartre, avant l'orage* (58).

Le motif de l'éclair, auquel on est tenté de penser comme par automatisme lorsque l'on pense à l'orage, n'est pas présent dans la majorité des œuvres. Aucune étude de cette époque, qu'elle relève du dessin ou de la peinture, ne les évoque. Ce détail cher à Vernet peut être représenté de diverses façons : généralement en ligne brisée, très fine, il peut arborer une ou plusieurs branches et colorer les nuages d'une lueur tantôt jaune, tantôt orangée, évoquant la couleur du feu – auquel, nous l'avons vu précédemment, les scientifiques l'associent. Le trait de l'éclair n'est pas forcément blanc, mais toujours plus clair que la teinte qu'il donne aux nuages. Dans tous les cas, sa lumière éclatante forme généralement un contraste avec le nuage sombre d'où il surgit, comme nous pouvons le remarquer par exemple dans *Le Coup de tonnerre* (14), *Une épave dans la mer agitée* (21)

⁶⁹ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 47-48

de Joseph Vernet, *Voyageurs surpris par un orage* (16) de Louthembourg, *Guillaume Tell* (36) de Vincent ou encore *Marine, Naufrage* (50) de Hue – entre autres.

Certains éclairs sont dirigés par l'artiste sur un élément précis de la composition. Ainsi, Vernet les dirige à plusieurs reprises en direction d'un bateau, comme dans *Un Naufrage dans la tempête* (33), par exemple. Dans *Enée et Didon fuyant l'orage* (37), l'éclair traverse la composition sur toute sa largeur et frappe la falaise qui se dresse sur la droite. Valenciennes se sert de cette longue ligne blanche inclinée, tracée d'un seul trait de pinceau (37.2), pour guider le regard du spectateur vers les personnages principaux, qui s'apprêtent à se réfugier dans une grotte creusée dans cette même falaise. Louthembourg semble aussi apprécier le motif du foudroiement : dans le dessin *Horace s'exclamant devant son arbre* (20) l'arbre sous lequel se tenait Horace est frappé par un éclair. D'une manière plus impressionnante encore, dans son tableau *Voyageurs surpris par un orage* (16), Louthembourg va même jusqu'à foudroyer un homme, motif unique dans la peinture française de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Nous étudierons le rapport de l'orage à l'homme et à la mort plus loin.

Présente dans une grande partie des œuvres représentant orage et tempête, surtout dans les paysages, la pluie est un élément assez difficile à traiter pour les peintres. Transparente sans être immatérielle, elle brouille le paysage devant lequel elle se déverse. La majeure partie des peintres utilisent la même technique pour la représenter : par de longs coups de pinceau inclinés, ils étirent la couleur encore fraîche du nuage par-dessus le paysage, le brouillant sans le masquer. Elle peut avoir l'aspect soit de rayures très fines, comme on peut le voir dans *Marine, Naufrage* (50) de Hue, soit de traits larges – parfois indistincts – et transparents, représentation favorisée par Vernet. Généralement localisée, elle n'occupe pas la totalité du paysage mais se répand à un endroit précis. Dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, certains artistes commencent à la représenter sur toute la largeur de leurs compositions orageuses : Sablet dans *Elégie romaine* (35), ou Hue dans le tableau précédemment cité, par exemple.

Le vent est un élément essentiel de l'orage et de la tempête ; nous avons pu voir qu'il était généralement décrit en littérature comme l'élément annonciateur de l'évènement atmosphérique. Rares sont les œuvres dans lesquelles il n'est pas représenté. Immatériel, il

ne peut être traduit que par son action sur d'autres objets comme le feuillage des arbres, les vêtements des figures, les voiles des navires, l'inclinaison de la pluie... La façon dont ils sont soulevés par le vent indique sa puissance et sa direction. Le peintre doit prendre soin de bien organiser ces éléments pour le faire toujours souffler dans le même sens afin que sa composition soit cohérente. Certains de ces objets souvent récurrents peuvent s'apparenter à des stéréotypes, comme le motif de l'arbuste qui a curieusement pris racine sur le pan vertical d'une falaise, que l'on trouve dans la plupart des tempêtes de Vernet et qui est repris jusqu'au XIX^e siècle par une grande partie des peintres de marine.

On ne peut décrire une tempête dans le paysage de marine sans évoquer l'agitation et donc l'aspect qu'elle donne à la mer. Les vagues revêtent différentes tailles, dont l'échelle nous est donnée par les figures. Certains peintres s'attachent à les représenter très grandes, comme Louthembourg dans son *Naufrage* (13) exposé au salon de 1769, Vernet dans son *Naufrage dans la tempête* (33) ou encore Jean Pillement (1728-1808) dans *Tempête et naufrage* (62) ; chez d'autres leurs dimensions demeurent raisonnables, comme on peut le voir dans le *Léandre et Héro* (42) de Jean-Joseph Taillasson (1745-1809), dans l'*Orage sur Rome* (52) de Charles François de Lacroix (dit Lacroix de Marseille, mort en 1782) ou encore dans *Une Tempête* (65) de Jean Baptiste Tierce (1737-1794). Bien souvent, ces vagues se brisent contre les rochers du rivage en projetant une écume plus ou moins mousseuse, comme pour témoigner de la violence des flots. A proximité de la plage, de nombreux peintres s'attachent à les représenter sous forme de rouleaux plus ou moins imposants.

Les nombreuses mers tempétueuses de Vernet adoptent généralement toutes le même aspect. Au premier plan, ses vagues arborent une couleur verdâtre, comme pour évoquer le sable qu'elles soulèvent, leurs crêtes ont un effet de transparence. Le deuxième plan est plus sombre, généralement bleu marine, car plus profond et plongé dans l'ombre du nuage orageux. L'arrière plan adopte progressivement une teinte plus terne et plus pâle, tirant sur le gris, traduction picturale de la perspective aérienne. Si nous nous arrêtons particulièrement sur Vernet, c'est parce qu'il constitue un modèle du genre, et ses codes sont repris par de nombreux peintres de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Evidemment, ces couleurs peuvent varier en fonction de l'heure du jour représentée ou de la technique utilisée, mais celles de Vernet sont employées dans la majorité des cas.

Influence sur l'ensemble de l'œuvre

Si le ciel est le lieu où il se déploie de la manière la plus évidente, représenter l'orage ne signifie pas seulement ordonner tous les éléments cités plus haut : il s'agit d'une atmosphère générale qui transforme le paysage représenté, l'assombrissant, créant des contrastes entre ombre et lumière... ces derniers sont d'une importance primordiale pour représenter ce phénomène météorologique et le faire ressentir dans toute sa vérité au spectateur.

Dans la majeure partie des compositions orageuses, le ciel est partagé entre zone nuageuse et ciel bleu. Ce sont ces ouvertures qui définissent les zones de lumière au sol. Après les avoir étudiées et comprises en pleine nature, les artistes peuvent les utiliser à leur avantage dans les compositions. Le schéma le plus fréquemment repris – auquel Vernet était particulièrement fidèle – consiste à illuminer le premier plan où se déroule la scène, afin d'attirer l'attention du spectateur, plonger le deuxième sous l'ombre des nuages lourds, et éclairer d'une lueur rendue moins vive par la perspective aérienne une partie précise du troisième, comme un village ou le pan d'une montagne, ce qui limite l'attrance qu'elle peut avoir sur le regard et permet de rompre la monotonie de l'ombre.

Le moment représenté

Si la majorité des tableaux d'orage et de tempête les représente au plus fort de l'évènement, certaines compositions se distinguent ; on trouve l'exemple d'artistes représentant l'arrivée de l'orage, avant qu'il n'éclate. Dans *Les Vespres* (22), Louis Joseph Watteau (1731-1798) représente une scène champêtre, dans laquelle des paysans finissent leur travail avant de rentrer chez eux pour s'abriter de l'orage. Ce dernier est évoqué par le vent qui secoue les branches de l'arbre de la droite vers la gauche, et par les nuages qui surviennent à la droite de la composition, et que l'on imagine se rapprocher de la scène, suivant le sens du vent. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècle, Georges Michel représente également les prémices d'un orage dans la campagne parisienne dans son tableau *Moulin à Montmartre, avant l'orage* (58). Malgré les similitudes du lieu et du phénomène météorologique représenté, les deux œuvres sont très différentes ; la première, dont l'accent est porté sur la scène représentée, est moins intense que la seconde, chargée d'une atmosphère lourde et prégnante qui la rapproche des études à l'huile sur le vif et fait

ressentir des émotions proches de la mélancolie au spectateur, assez liées au rousseauisme, tandis que l'autre charme l'œil par sa fraîcheur et son sujet.

D'autres artistes s'attachent à représenter les conséquences de l'orage et de la tempête, une fois qu'ils se sont achevés. On le voit notamment dans la peinture d'histoire, avec *La mort de Virginie* (34) de Vernet ou *Léandre et Héro* (42) de Taillasson. Nous étudierons plus tard les enjeux de ces œuvres ; concernant le phénomène atmosphérique, les paysages conservent les marques de la tempête : les nuages sont toujours présents, la mer n'a pas tout à fait retrouvé son calme.

Dans le domaine scientifique, comme l'indique l'*Encyclopédie*, l'orage est désigné comme survenant majoritairement le soir. Les écrivains quant à eux favorisaient ces descriptions de nuit, pour que l'impact sur le lecteur soit rendu plus fort par la notion d'obscurité. Dans son traité, Valenciennes recommandait au peintre de l'intégrer à ses représentations de l'heure du midi. Et en effet, dans le cas où l'artiste est chargé de peindre une série des quatre heures du jour, il est fréquent de voir le midi orné d'une tempête ou d'un naufrage. Vernet a eu plusieurs commandes de ce type, telle celle de quatre dessus-de-porte, commandés par Louis XV en 1762 pour la bibliothèque du Dauphin : le dessus-de-porte représentant le midi est orné d'une tempête (9). Dans une autre commande royale pour la bibliothèque du château de Choisy, l'artiste représente un orage de plaine dans *Le Midi, une tempête ou les laveuses* (11). Cependant, lors des commandes d'œuvres seules ou simplement en pendant, on note quelques variantes au niveau du moment représenté. On peut affirmer sans trop de risques, à l'étude de la lumière du soleil, que certains orages sont représentés à l'heure du midi, comme dans l'œuvre de Vernet *Tempête, avec naufrage d'un vaisseau* (24), où la lumière est forte et provient du zénith, mais on trouve des représentations de l'orage à chaque partie du jour : le *Port de Cette* (5) représente les dix heures du matin, comme l'indique une lettre de Vernet à Marigny⁷⁰ ; le soir est assez bien représenté : comme l'indique son titre, *Les Vespres* (22) de Louis Joseph Watteau se situe en fin de journée, Lacroix de Marseille réalise un tableau intitulé *Marine avec scène de naufrage et effet du soir* (51), Vernet représente un coucher de soleil dans son *Naufrage* (7) de 1759. Il réalise également une tempête nocturne, *Marine, effet de nuit* (8), où il se rapproche des écrivains en ajoutant au thème du naufrage l'obscurité de la nuit et la froide

⁷⁰ Citée in : MANŒUVRE, Laurent, RIETH, Eric, *Joseph VERNET, 1714-1789, Les Ports de France*, p.93

lueur de la lune, éléments fréquemment décrits dans les récits de voyage et les romans d'aventure.

Le moment du jour et les conditions atmosphériques représentés dans ses tableaux constituaient une base de réflexion pour Vernet. Ses livres de raison – ou carnets de commandes – sont assez éloquents à ce sujet : ces deux éléments sont indiqués pour chaque œuvre, et suffisent même parfois à en définir certaines⁷¹.

Le traitement pictural du paysage est lié à la vision que l'on porte sur la nature. Dans son traité de paysagisme, *De la composition des paysages* (1777), René-Louis de Girardin (1735-1808) indique qu'il recherche les mêmes sensations dans la peinture de paysage que dans sa vue réelle – dont la fenêtre pourrait constituer le cadre – qui semblent presque interchangeables pour lui – au point que l'on se demande parfois s'il parle de l'agencement d'une peinture ou d'un terrain.

Vers le milieu du XVIII^e siècle, la vision que l'on a de la nature évolue, ainsi que le goût qui, progressivement, préfère la nature sauvage et indomptée à un agencement régulier et contrôlé. Cela se voit notamment dans l'art des jardins, où le jardin anglais, présentant un aspect sauvage où le travail de l'homme ne doit pas apparaître prend le pas sur le traditionnel jardin à la française qui se caractérise par sa régularité et sa symétrie. Ce nouveau goût touche également la peinture, et notamment le genre du paysage, où se développe progressivement une nouvelle esthétique en rupture avec le paysage arcadien hérité du siècle précédent, donnant lieu à un nouveau type de paysage plus sauvage et indompté, destiné à provoquer des émotions plus profondes chez le spectateur, en lien avec le « sentiment de la nature » – développé notamment par le Rousseauisme. Cette évolution aura un impact sur la représentation de l'orage, désordre de la nature et phénomène atmosphérique que l'on ne peut que subir, thème qui se développera et s'enrichira tout au long de la seconde moitié du siècle – et au-delà.

⁷¹ WUHRMANN, Sylvie, in : GAEHTGENS, Thomas, *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p. 409

Partie 2

-

L'orage en peinture

Chapitre 4 – La tempête

Nous avons choisi d'isoler le thème de la tempête en mer car il se distingue particulièrement des autres formes d'orages. Il s'agit en effet de la forme de représentation par laquelle ce phénomène atmosphérique s'est implanté dans la peinture française au XVIII^e siècle, tout comme il a intégré la littérature avec le récit de voyage et d'aventure, ainsi que nous l'avons déjà évoqué auparavant. La tempête en mer demeure le moyen privilégié pour représenter l'orage jusqu'aux années 1780 environ ; si on regarde les œuvres comportant un orage mentionnées dans les livrets de Salon entre 1750 et 1801, on constate que la majorité des œuvres exposées avant 1780 sont des marines. Elles se distinguent des représentations « terrestres » de l'orage par la tradition et les stéréotypes qui les caractérisent.

Dans la plupart des cas, au XVIII^e siècle, on ne désigne pas ces représentations sous le nom d'« orage en mer », mais sous celui de « tempête ». L'utilisation de ce terme spécifique se retrouve notamment dans les livrets de Salon, dans les livres de raison de Joseph Vernet ainsi que dans le traité de Valenciennes. Le terme d'orage sera appliqué de préférence à un paysage « terrestre ». Ces tempêtes maritimes peuvent présenter des effets variés malgré les codes auxquels elles répondent : plus ou moins violentes, elles peuvent comporter diverses scènes, certaines étant privilégiées par les artistes plutôt que d'autres.

Le modèle de Vernet

Joseph Vernet est le paysagiste français le plus apprécié de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Reconnu par la critique – Etienne la Font de Saint-Yenne (1688-1771) et surtout Denis Diderot, très présent dans les collections de peinture de l'époque, il est celui qui a introduit le thème codifié de la tempête en mer en France. Il est d'ailleurs le plus grand représentant du genre au Salon, exposant une vingtaine de tempêtes entre 1750 et 1789.

Une part des ses influences lui viennent des peintres de marine hollandais et italiens du XVII^e siècle, les plus grands représentants de la tempête maritime. En effet, la peinture de marine se développe peu en France au XVII^e siècle ; la puissance du pays ne repose pas sur sa marine et les batailles navales survenues lors des guerres ne méritent pas d'être immortalisées – contrairement aux Hollandais, dont l'intérêt pour la mer s'explique par

l'histoire de leur nation, dont l'enrichissement repose sur la puissance de leur flotte⁷². Les peintres observent la nature de manière plutôt objective et s'attachent à donner une atmosphère à leurs représentations. Les paysagistes italiens – comme Salvator Rosa dont Vernet s'inspire explicitement, allant même jusqu'à le mentionner dans les livrets de Salon – préfèrent recomposer et idéaliser la nature, jugeant nécessaire de corriger la réalité imparfaite⁷³. On retrouve cette double influence chez Vernet, qui se serait inspiré d'artistes néerlandais ayant fait la synthèse de ces deux tendances, rencontrés lors de son voyage à Rome⁷⁴. Nous allons voir que ses compositions sont par ailleurs très proches de celles d'un de ses maîtres, Adrien Manglard, avec qui il a suivi sa formation en Italie. Or, il est possible que Manglard ait eu lui-même pour maître un Hollandais du nom de Van der Cabel, ce qui pourrait expliquer en partie l'intérêt que ces deux peintres accordent à ce thème.

Vernet fait preuve d'un sens aigu de l'observation de la nature, même quand il compose ses paysages. Nous avons déjà évoqué sa production d'études sur le vif, à la fois peintes et dessinées, qui lui permirent de se composer un vaste répertoire, réutilisé afin de procurer le plus de vérité à ses compositions finales. Sa virtuosité dans la représentation de tempêtes est souvent attribuée au souvenir visuel de celle qu'il aurait lui-même éprouvée lors d'un voyage en mer ; il aurait alors demandé aux matelots de l'attacher au mât afin de pouvoir observer à loisir le phénomène, ainsi que nous le rapporte cet article nécrologique de la *Correspondance littéraire* :

C'est au port de Marseille que Vernet s'embarqua pour aller à Rome. Le vaisseau, sur lequel il était, essuya une tempête terrible à la hauteur de l'île de Sardaigne. Déjà le vent qui s'élevait annonçait à l'équipage le danger qui le menaçait, mais ce danger était une bonne fortune pour notre jeune peintre. Il demanda, il obtint d'être attaché sur le pont au grand mât, et là, ballotté en tout sens, couvert à chaque instant de lames d'eau, s'il ne put dessiner aucun des effets de la mer en courroux, il les vit, les grava dans sa mémoire, qui n'oublia jamais rien de ce qu'il avait vu ; et c'est peut-être à la vue de cette tempête que nous devons les tableaux si multipliés et si variés qu'il a faits de ces sublimes accidents de la nature.⁷⁵

⁷² MANŒUVRE, Laurent, RIETH, Eric, *Joseph VERNET, 1714-1789, Les Ports de France*, p.9

⁷³ *Ibid.*, p. 18-19

⁷⁴ *Ibid.*, p. 19

⁷⁵ Cité in : LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'évènement climatique et ses représentations...*, p. 281

Ses tableaux de tempêtes en mer présentent tous un sujet semblable : un naufrage se déroulant à proximité d'une côte. Ses compositions se retrouvent également d'une toile à l'autre : « fermées » d'un côté par une falaise, « ouvertes » de l'autre côté par la mer, le jeu de lignes horizontale et verticale de ses deux éléments assurent un équilibre, une stabilité à la composition agitée par les lignes inclinés des mâts des vaisseaux qui subissent la tempête, des vagues de la mer soulevée, de la pluie ou des éclairs dans certains cas. On retrouve aussi souvent la représentation d'une architecture au premier ou deuxième plan, généralement un phare ou un fanal, qui, outre constituer un autre point d'appui pour le regard, indique que la terre où se réfugient les naufragés est habitée, et donc qu'ils pourront y trouver du secours. Ces scènes, souvent pathétiques, sont toujours riches en personnages, naufragés et riverains, qui arborent des attitudes variées se retrouvant d'un tableau à l'autre – nous y reviendrons plus tard.

Vernet accorde énormément d'importance au ciel, élément dominant de ses compositions et source principale de lumière. Ses nuages sont diversifiés et témoignent d'une grande observation. Ils ne recouvrent généralement pas l'intégralité du ciel, laissant toujours la place à une ou plusieurs ouvertures sur le ciel bleu. Le soin qu'il porte à cet élément lui permet de rendre l'atmosphère orageuse et d'éclairer le paysage de la lumière naturelle du soleil, donnant à ses représentations l'impression de la réalité.

La répartition de l'ombre et de la lumière est toujours la même : le premier plan, où se déroule la scène, est illuminé pour la mettre en valeur ; le deuxième plan est généralement plongé dans l'ombre ; le troisième plan présente une alternance entre ombre et lumière, qui rompt la monotonie du second plan mais retient moins le regard, ses effets étant adoucis par la perspective aérienne.

La plupart de ses toiles présentent l'ensemble de ces caractéristiques. Nous pouvons citer *Tempête avec un naufrage* (4), *Le Midi ou la tempête* (9), *Tempête sur la côte méditerranéenne* (12), *Une Epave dans la mer agitée* (21) ou encore, malgré sa différence de traitement peut-être moins réaliste, caractéristique de la fin de carrière de l'artiste, *Un naufrage dans la tempête* (33) comme étant les plus représentatives de ce stéréotype.

Parmi ses représentations de tempête en mer, un tableau fait exception : le *Port de Cette* (5). Cette particularité s'explique par les circonstances exceptionnelles de la

commande, sur laquelle nous reviendrons plus en détail plus tard : celle, royale, des *Ports de France* de 1753 – peinte entre 1754 et 1765, incomplète. Influencé par le marquis de Marigny (1721-1781), alors Directeur Général des Bâtiments du Roi et grand amiral de Vernet, Louis XV (1710-1774) confie à l'artiste la réalisation de vues topographiques des ports de France, dans le but de promouvoir la puissance de la flotte du pays. Dans cette série, le *Port de Cette* revêt un intérêt particulier, d'une part car il est le seul à représenter une tempête et à être vu de la mer, et d'autre part car il indique une sorte d'émancipation de l'artiste, qui profite de l'admiration que Marigny lui porte pour lui désobéir.

Le stéréotype de composition et de sujet décrit précédemment est utilisé par divers artistes. Une œuvre de Manglard non datée, *Naufrage* (57), indique l'influence qu'il a pu avoir sur Vernet : on y retrouve la falaise surmontée d'un fanal à gauche, l'ouverture sur la mer à droite, la scène au premier plan, les météores sont recherchés et proches de ceux de Vernet... Les codes de la tempête et du naufrage en peinture semblent avoir été déjà définis, avant l'arrivée du thème en France.

On retrouve cette structure dans deux tableaux de Lacroix de Marseille, qui aurait pu avoir étudié auprès de Vernet, *Marine avec scène de naufrage et effet du soir* (51) et *Une Tempête* (53). Même si sa technique est moins aboutie, ses météores moins nombreux et moins déterminés précisément, on retrouve les mêmes jeux de lignes et les mêmes structures. Alexandre Jean Noel (1752-1834) présente la même répartition de l'ombre et de la lumière dans sa tempête nocturne *Coup de vent en mer* (60) ; s'il n'applique pas le stéréotype de la falaise, la stabilité de la composition est assurée par les formes géométriques solides des éléments portuaires. Dans *Marine par Gros temps* (61), Jean Pillement présente une représentation de tempête tellement proche de celles de Vernet que la toile lui avait été attribuée dans un premier temps. Les rochers, la stabilité du fanal à droite, le vaisseau ballotté par les vagues, l'ouverture du ciel et la représentation des nuages évoquent clairement une influence, ou au moins une vision semblable des choses. Mais nous verrons que Pillement peut également s'éloigner de ce modèle. Le ciel et la répartition de la lumière dans *Une Tempête* (65) de Jean Baptiste Tierce se rapproche de Vernet, mais sa représentation de la terre composée de collines verdoyantes et s'étalant en deuxième et troisième plan sur presque toute la largeur de la toile l'éloigne de ce modèle. Malgré sa technique moins affirmée – notamment dans ses représentations grossières de la figure humaine – et l'intensité de ses couleurs et de ses contrastes lumineux, on retrouve la

composition et les jeux d'ombre et de lumière de Vernet chez François Valentin Gazard (1750-1817) dans son tableau intitulé *Une Tempête* (44). Les groupes de personnages du premier plan sont éclairés, le second plan est plongé dans l'ombre, et la ville représentée dans le fond est illuminée, vraisemblablement grâce à la trouée sur le ciel bleu représentée au centre de la composition. Sur la droite, une falaise fournit un élément stabilisateur au regard tandis que la mer offre une ouverture sur la gauche.

Vernet a toujours disposé de bonnes critiques et d'une réputation internationale, qui lui permirent d'avoir des commandes tout au long de sa vie – bien qu'on lui reproche à partir de la fin des années 1760 de ne plus se renouveler. Si ses nombreuses tempêtes sont la part la plus célèbre et la plus documentée de son travail, il convient de souligner qu'elles ne représentent qu'une partie de sa production. En effet, l'artiste s'intéressait à tous les effets atmosphériques, ainsi que nous l'indiquent ses livres de raison où l'on trouve 45 mentions de tempêtes, soit le sujet de 6% des commandes effectuées – dans le domaine de la marine, l'effet le plus demandé est celui du soleil couchant, avec 51 occurrences⁷⁶.

Variantes et évolutions

Si le modèle proposé par Vernet est le plus fréquemment utilisé par les artistes durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, certains peintres présentent des tempêtes en mer aux effets différents. Philippe Jacques de Loutherbourg, dans son *Naufrage* (13) exposé au Salon de 1769, préfère aux côtes habitées et rassurantes de Vernet l'évocation d'une terre désolée n'offrant qu'un inquiétant refuge aux naufragés. L'absence de terre comme élément stabilisateur au premier plan renforce l'impression de menace qui pèse sur les hommes, représentés comme impuissants face à la nature. On retrouve cette évocation de terre inhospitalière comme promesse d'un sort incertain réservé aux hommes à plusieurs reprises chez Pillement, dans son *Naufrage* (25) au pastel de 1782 et dans une huile sur toile non datée, *Tempête et naufrage* (62). Dans ces deux œuvres, les naufragés ont trouvé refuge sur un rocher au bas d'une falaise désolée, abrupte et menaçante, qui suggère que les hommes vont encore subir une épreuve. Jacques Antoine Vallin (1760-1831), dans sa *Scène de naufrage* (40), fait accoster ses naufragés sur une terre à l'aspect sauvage,

⁷⁶ WUHRMANN, Sylvie, in : GAEHTGENS, Thomas, *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p. 409

dépourvue de toute construction humaine. Il se détache également de Vernet par la répartition de la lumière : fournie par une trouée dans le ciel nuageux, elle n'éclaire que le premier plan où se déroule la scène, mettant en valeur le peu de survivants de la catastrophe.

Une tendance de la fin de siècle pousse en effet à la réduction du groupe de personnages, on ne focalise l'attention du spectateur que sur un groupe de quelques naufragés et non plus sur le sort de la majeure partie de l'équipage. On peut la lier au développement du « moi » en littérature, aux récits centrés sur l'histoire d'un ou deux personnages qui négligent et minimisent les conséquences de leurs aventures sur les personnages secondaires ou tertiaires en se concentrant sur leurs propres ressentis – ce qui explique que cette tendance se développe dans la peinture d'histoire. Vernet, qui avait tendance à peupler ses scènes de plusieurs groupes de personnages, s'adonnera à cette focalisation dans *La Mort de Virginie* (34), son unique peinture d'histoire et œuvre particulière sur laquelle nous reviendrons. En 1793, Etienne Barthélémy Garnier (1759-1849) représente *Ajax naufragé* (38) : le tableau est centré sur la figure, qui occupe toute la hauteur de la toile, ignorant le sort de l'équipage d'Ajax, simplifiant le paysage tempétueux pour que le regard du spectateur ne s'attache qu'aux sentiments du personnage, clairement identifiables par son expression et par sa pose théâtrales. L'intention de Jean Joseph Taillasson est semblable lorsqu'il représente *Léandre et Héro* (42), bien qu'ici le jeune homme n'ait pas péri lors d'un naufrage mais alors qu'il tentait de traverser la mer tempétueuse à la nage. Le texte antique est d'ailleurs centré sur ces deux personnages. Hors peinture d'histoire, on retrouve cette focalisation chez Vallin, comme nous l'avons évoqué plus haut, mais aussi dans une œuvre de Hue, *Marine, Naufrage* (50), non datée mais que l'on peut situer au début du XIX^e siècle : sur la droite, quatre survivants ont trouvé refuge au bas d'une falaise désolée, vraisemblablement épuisés. Ils ont ramené à terre les corps sans vie d'une femme et d'un enfant, laissant imaginer au spectateur le désastre humain de leur naufrage. Cette tendance à se focaliser sur le sort de quelques figures se retrouve, d'une manière souvent moins dramatique, dans la représentation d'orages « terrestres ».

Concernant la tempête en mer, on ne trouve qu'à de très rares exceptions des œuvres n'évoquant pas un naufrage, ou au moins un drame. Celle de Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), *Retour de pêche, ciel orageux* (64), en fait partie. Sur la plage, des hommes ramènent à terre leurs filets de pêche. Les vagues sont grosses et s'enroulent, mais

le bateau représenté à gauche ne semble pas en danger. Le ciel n'est pas très chargé, une pluie localisée s'abat sur la droite de la composition, et semble être le seul élément qu'ont à « craindre » les hommes.

Paroxysme littéraire et pictural avec Paul et Virginie

L'ouragan marquant la fin du roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, ouvrage très célèbre et très apprécié dès sa parution et par la suite tout au long du XIX^e siècle, est inspiré d'un fait réel : le Saint-Géran fit naufrage à l'Île de France en août 1744, à la suite de ce qui semble être une erreur de navigation qui lui fit heurter un récif. A son bord, un certain Monsieur Delamarre aurait refusé de se dévêtir, car il n'était pas décent pour un homme de sa condition d'arriver tout nu sur l'île et, de plus, il ne voulait pas abandonner des papiers qu'il conservait dans sa poche⁷⁷. Le fait divers est rendu plus romanesque par l'écrivain, qui dramatise le naufrage avec une tempête terrible et reprend au profit de Virginie le refus de se dévêtir pour sauver sa vie, qui prend chez elle les charmes de la pudeur et de la vertu. Ce naufrage se présente clairement comme le point culminant du roman, la catastrophe et le malheur ultime, de par sa description – quasi picturale, comme nous l'avons vu précédemment – et ses conséquences funestes.

Plusieurs dessinateurs et graveurs s'attacheront à illustrer le texte, sans omettre la représentation pathétique des derniers instants de Virginie sur le Saint-Géran avant que la vague ne la submerge. Ces illustrations permettent de renforcer l'émotion du lecteur par une représentation visuelle de ce moment poignant, la dernière vision que l'on peut avoir de la jeune fille vivante. On trouve cependant des variations au sein de ces représentations ; certaines se montrent très fidèles au texte, comme la gravure de Barthélémy Joseph Fulcran Roger (1767-1841), d'après Pierre Prud'hon (1758-1823), datée de 1806 (46) : la jeune fille se tenant sur le bateau déjà brisé qui se renverse a le regard levé vers le ciel et retient pudiquement ses vêtements soulevés par le vent, une main sur ses jambes, l'autre sur la poitrine, adoptant l'exacte position décrite par l'auteur : « Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et, levant en haut des yeux

⁷⁷ HAUDRERE, Philippe, in : BUCHET, Christian, THOMASSET, Claude, *Le Naufrage*, p. 60-61

sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux »⁷⁸. D'autres illustrations s'écartent du texte, comme ce dessin de Prud'hon daté lui aussi de 1806 (45) où la jeune femme que l'on imagine représenter Virginie s'accroche fermement au mât d'une petite embarcation qui se fait renverser par une vague, les yeux clos. Quoi qu'il en soit, ce dessin reste l'évocation d'une tempête maritime menaçant des naufragés, dont une femme, et le but d'une telle image est semblable aux représentations fidèles au roman : celui qui la regarde s'émeut, assistant en spectateur impuissant au naufrage qui risque de causer la mort des personnages.

La représentation la plus célèbre et la plus emblématique du roman est sans conteste *La Mort de Virginie* (34) de Joseph Vernet, que nous avons déjà évoquée, peinte en 1789 soit seulement deux ans après la parution de l'ouvrage. Considéré d'une manière un peu poétique comme le dernier tableau de l'artiste⁷⁹, il s'agit de la seule œuvre que le peintre réalise dans le genre du « paysage historique », notion défendue par Valenciennes à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle dans le but de revaloriser le paysage dans la hiérarchie des genres.

Le tableau est très fidèle au texte. Virginie, échouée sur la plage, tient un objet dans sa main droite que l'on peut identifier comme le portrait de Paul, tandis que son autre main est placée sur le bas de sa robe :

Une de ses mains était sur ses habits ; et l'autre, qu'elle appuyait sur son cœur, était fortement fermée et raidie. J'en dégageais avec peine une petite boîte : mais quelle fût ma surprise, lorsque je vis que c'était le portrait de Paul, qu'elle lui avait promis de ne jamais abandonner tant qu'elle vivrait !⁸⁰

Les deux hommes, le narrateur et Domingue, s'adonnent à leur douleur, adoptant les attitudes définies par l'écrivain : l'un pleure, l'autre se frappe la poitrine en criant son désespoir : « [...] je pleurais amèrement. Pour Domingue, il se frappait la poitrine, et perçait l'air de ses cris douloureux »⁸¹. Tout le pathétique de la scène est retranscrit par Vernet, et son tableau émeut le spectateur au même titre que le roman. Ce goût pour les drames est caractéristique de la sensibilité de fin de siècle, que nous étudierons plus tard.

⁷⁸ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, p. 258

⁷⁹ MICHEL, Régis, *Aux Armes & aux Arts !...*, p. 22

⁸⁰ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, p. 261

⁸¹ *Ibid.*, p. 261-262

On retrouve le naufrage de Virginie en peinture de nouveau exposé au Salon dès 1801 sous le numéro 44 par Jean Broc (1771-1850), élève de David et peintre d'histoire. Ce thème sera apprécié tout au long du XIX^e siècle – cet artiste notamment le traitera à nouveau en 1819.

Les représentations de tempêtes, appréciées des collectionneurs, peuvent être considérées comme des références à ces textes très lus – quand ils n'en sont pas des illustrations directes, comme nous avons pu le voir avec les sujets antiques ou les représentations de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Il s'agit en outre d'un thème d'actualité : bien qu'ils aient diminué depuis le XVI^e siècle grâce au développement des techniques de navigation et à l'océanographie, les naufrages sont assez fréquents. Nous n'avons aucune représentation de tempête en pleine mer ; cela correspond d'une part à une certaine réalité – les naufrages sont généralement localisés le long des côtes⁸², et principalement dus à des aléas climatiques⁸³, ce qui constitue donc une représentation visuelle de ce que les spectateurs peuvent lire dans la presse – mais aussi à ce goût pour le récit d'aventure : sans terre où aborder, il n'y a plus d'histoire.

Introduit en France par Vernet, le thème de la tempête peinte est importé en Grande-Bretagne par Louthembourg, alors qu'elle était déjà décrite dans de nombreux poèmes comme ceux de Thompson.

⁸² BUCHET, Christian, THOMASSET, Claude, *Le Naufrage*, p.9

⁸³ HAUDRERE, Philippe, *Ibid.*, p. 59

Chapitre 5 – L’espace et le temps

Si la tempête maritime est la manière favorisée par les peintres de la seconde moitié du XVIII^e siècle pour représenter l’orage, elle est loin d’être l’unique solution éprouvée. Les représentations d’orages diffèrent, de par les lieux où ils prennent place, l’époque à laquelle ils se déroulent et la scène qu’ils surplombent, souvent le composant déterminant le reste de la toile.

Les lieux

Au sein d’un tableau, quel qu’en soit le genre, les peintres disposent de deux moyens pour représenter l’espace : la copie d’un lieu existant – qui se retrouve principalement chez les paysagistes – et la composition d’un paysage.

Lieux existants

Représenter un paysage conforme à la réalité est lié à la pratique de la *veduta*. Cette tendance est apparue dans le contexte du Grand Tour, voyage initiatique effectué tout au long du XVIII^e siècle par les classes éduquées européennes, qui consistait à redécouvrir l’Antiquité étudiée dans les lettres à travers un voyage en Italie. On pouvait visiter Florence, Venise, mais surtout Rome, où se trouvait un grand nombre d’antiquités et de ruines. Les « touristes » se rendaient parfois jusqu’à Naples où l’on avait découvert Herculaneum et Pompéi, dont les fouilles commencèrent en 1738 et 1748 sur ordre du roi de Naples et de Sicile, Charles III de Bourbon. En parallèle à ces voyages se développe le marché du souvenir, lié au désir des touristes de ramener avec eux une trace de ce qu’ils avaient vu et vécu. Dans cette optique, certains peintres de paysage s’adonnèrent donc à une peinture de type topographique, représentant fidèlement les lieux les plus emblématiques et les plus appréciés des voyageurs. Cette pratique eut une grande influence sur la peinture de paysage en général.

Concernant notre sujet, Lacroix de Marseille représente un *Orage sur Rome* (52), où l’on peut reconnaître le château Saint-Ange et le dôme de la basilique Saint-Pierre. Plus tardivement, Jacques Henri Sablet représente le cimetière protestant de Rome, dans le tableau *Élégie romaine* (35). Si la question peut se poser pour le tableau de Lacroix, celui-

ci n'est clairement pas une *veduta*, bien qu'influencé par cette pratique – la pyramide de Caius Cestius a donné lieu à plusieurs représentations, comme le montrent certains « caprices » d'Hubert Robert (1733-1808) – la représentation du lieu apparaît comme secondaire, comme simple cadre et non pas comme le sujet principal du tableau, qui reste l'affliction des deux figures représentées au premier plan, pleurant sur une pierre tombale – nous reviendrons sur les particularités et les questions posées par cette œuvre plus loin.

En France, on retrouve une pratique semblable avec la commande des *Ports de France*. Nous avons déjà évoqué la particularité du *Port de Cette* (5), le seul de la série à être vu de la mer et à représenter un orage. La représentation du lieu n'en reste pas moins fidèle, bien que légèrement modifiée afin de mettre en valeur l'arsenal et l'entrée du canal du midi. Cette vue permettait à Vernet de donner un attrait à ce port qu'il ne trouvait pas intéressant. En 1798, après s'être vu confier la reprise de cette commande, Hue reprend ce mode de représentation dans *La Rade et le port de Saint-Malo* (41). Encore une fois, le lieu est décrit avec précision au second plan, afin d'être identifiable. Mais ce choix peut être justifié par une référence à son maître plutôt que par un manque d'intérêt pictural du port : les tableaux de Vernet étaient encore très appréciés, et il était toujours reconnu comme un maître dans le genre de la marine.

Entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, Georges Michel s'attache à peindre la campagne parisienne, notamment des environs de Montmartre, qu'il représente souvent sous des ciels lourds et orageux, comme on peut le voir dans *L'Orage ou animaux à l'abreuvoir* (39), *Moulin à Montmartre avant l'orage* (58) ou *Moulin et coup de vent d'orage* (59). Sa pratique se rapproche davantage de celle des études à l'huile, qui représentent également des lieux existants, bien que simplifiés et abrégés, que de la *veduta*. En effet, les lieux qu'il met en valeur sont des plaines et non des villes, il ne représente pas des monuments remarquables, mais des moulins, et ses toiles – qui, contrairement aux études réalisées en Italie dans les années 1780 par les artistes effectuant leur Grand Tour, sont des tableaux achevés – sont empreintes d'une atmosphère particulière, générée par le phénomène atmosphérique.

Lieux composés

La création d'un paysage inexistant est héritée du « paysage idéalisé », notamment pratiqué au siècle précédent par Nicolas Poussin (1594-1665) et Claude Lorrain (ca. 1600-

1682), qui consiste à corriger la nature, jugée imparfaite, pour n'en représenter que les aspects les plus beaux et créer ainsi un cadre idéal.

Au XVIII^e siècle, la pratique évolue parallèlement au goût et aux intérêts des artistes, qui commencent à peindre des lieux jugés « indignes » d'être représentés au siècle précédent, comme par exemple la montagne sur laquelle nous reviendrons. Composer un paysage revient finalement à imaginer un lieu qui pourrait exister. Nous avons vu précédemment que les marines de Vernet étaient toujours très proches, empreintes de réalisme, représentant des plages rocheuses et des falaises semblant appartenir à une même côte. Or, si ces paysages évoquent un lieu existant, ils sont en réalité entièrement composés par l'artiste, qui s'attache à leur donner l'illusion de la réalité.

Composer ces paysages permet non seulement de créer une vue à son goût, mais aussi de s'adapter à ceux de l'époque. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, on apprécie beaucoup les caprices, ces représentations de ruines sur lesquelles la nature a repris ses droits, symboles de vanité et de l'action du temps sur les productions humaines. On en retrouve des exemples chez Vernet, déjà apprécié pour ses marines, dans *Un Naufrage* (1) de 1750 où il intègre une sorte d'arc de triomphe antiquisant sur la falaise. Cette pratique était déjà éprouvée par son maître, Manglard, qui représente des ruines dans un *Naufrage* (57), peint avant 1760, au second plan. Louterbourg s'associe dans le même but, et de manière plus évidente, à Pierre Antoine de Machy (1723-1807) dans son tableau *Marine avec ruines et tempête* (18) de 1771, où son associé représente au premier plan à gauche et sur toute la hauteur du tableau une architecture antique délabrée. Alors que dans les précédents exemples le thème dominant des tableaux restait la tempête, elle le partage ici, d'une manière assez étrange, avec la ruine. La représentation des forces de la nature est un thème très apprécié dans la seconde partie du XVIII^e siècle, et la tempête en mer en fait partie. Le goût se porte également sur le thème du volcan en éruption, rendu populaire par le spectacle napolitain du Vésuve, à cette époque très actif, apprécié par les touristes et spécialité du peintre Pierre Jacques Volaire (1729-1799). De la même manière que Vernet et Manglard, on retrouve ce thème représenté en arrière-plan du tableau de Jean Baptiste Tierce, *Une Tempête* (65). Ce tableau demeure le seul exemple d'intégration d'un volcan dans un paysage orageux.

Le lieu est souvent composé par les artistes pour les besoins de la scène représentée, tendance typique de la peinture d'histoire où le thème est plus important que le paysage. Ainsi, François-André Vincent se doit de représenter les Alpes suisses dans son *Guillaume Tell renversant la barque sur laquelle le gouverneur Gessler traversait le lac de Lucerne* (36). Plusieurs raisons peuvent expliquer le fait qu'elles soient peu fidèles à la réalité : il est probable que le peintre ne se soit jamais rendu dans ce lieu, elles évoquent la vision que l'on avait de la montagne à cette époque – majestueuse et aride – et enfin, elles ne sont pas l'élément principal du tableau mais un décor à une scène, ce qui peut justifier un éventuel manque de recherche en terme de réalisme. Le lieu créé par Valenciennes dans *Enée et Didon fuyant l'orage* (37) occupe une place très importante, justifiée par le genre du « paysage historique » auquel s'adonnait l'artiste. Il doit tout de même adapter l'espace à la scène représentée, créant un terrain de chasse bordé par la mer et surplombé par une falaise dans laquelle est creusée la grotte, afin de répondre aux besoins de l'histoire. Dans son *Léandre et Héro* (42), Taillasson présente une version très simplifiée du paysage, dépourvue de tout élément superflu qui ne servirait pas directement la scène, ne représentant que la plage, la mer, et le fanal où Héro guettait l'arrivée de son amant.

Dans la dernière décennie du siècle, on compte plusieurs exemples où le paysage, simple décor, est réduit à son minimum, voire à une simple évocation. Dans *Ajax naufragé* (38) de Garnier, la côte où le personnage tente de se réfugier est décrite par des rochers frappés par les vagues écumeuses, tandis que la mer est réduite à une évocation, séparée du ciel par une ligne d'horizon. Le chevalier Féréol de Bonnemaïson (1770-1827), dans *Jeune femme surprise par un orage* (43), dissimule le paysage dans l'obscurité. Les formes de la campagne sont tout juste suggérées, l'attention se focalise sur la figure, illuminée d'une lumière puissante complètement artificielle. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), dans son tableau *Jeune femme effrayée par l'orage* (49) n'évoque le paysage que par l'arbre derrière lequel la figure se réfugie, par le sol constitué de pierre et de terre, et par l'ombre informe à droite du personnage.

Endroits privilégiés

Qu'ils soient réels ou composés, certains espaces sont plus fréquemment représentés que d'autres par les peintres, lorsqu'ils dépeignent un orage. Le premier est la côte maritime, issue d'une tradition ainsi que nous l'avons précédemment évoqué. Sur

quatre-vingt-deux orages dénombrés au salon entre 1750 et 1801, cinquante-sept représentent une tempête en mer. D'autre part, l'espace maritime est le seul que Valenciennes isole dans son traité, dans son chapitre intitulé « de la Marine »⁸⁴. Nous avons vu que la représentation d'une côte pouvait varier, le cas le plus répandu étant le modèle proposé par Vernet – plage rocheuse, falaise, présence de constructions humaines – tandis que se développe en parallèle une vision plus inquiétante d'une côte inhospitalière constituée de falaises nues et menaçantes, ainsi que les décrivent Loucherbourg (13) et Pillement (25 ; 62). Valenciennes, quant à lui, nous présente la mer vue de loin avec *Enée et Didon fuyant l'orage* (37), où la campagne occupe une place plus importante, nous présentant un paysage au relief varié, tantôt plat, tantôt orné de collines ou d'une falaise.

Les tableaux nous présentant la campagne, évoquent soit un paysage de plaine, soit un léger relief de collines. Dans la grande majorité des cas, l'espace campagnard met en scène des paysans dans leur activité quotidienne. On retrouve la plaine chez Louis Joseph Watteau, dans *Les Vespres* (22), où elle présente des champs de blés promettant une riche moisson. Ces champs sont aussi représentés par Michel dans *Animaux à l'abreuvoir* (39), où ils sont mis en valeur par un effet de lumière surprenant qui fait particulièrement ressortir leur couleur jaune. Vernet, dans *Le Midi, une tempête ou les laveuses* (11), intègre des bâtiments contemporains au paysage. Albert Senave fait de même dans *L'Orage* (63), qui représente l'après-moisson. On remarque que des champs se tiennent dans le fond de son tableau. Loucherbourg évoque aussi une plaine dans *Troupeau surpris par un orage* (15) et *Voyageurs surpris par un orage* (16), mais, dans son cas, le paysage peu détaillé n'occupe pas une grande place : un chemin de terre, une butte, un arbre, il est même réduit à un seul plan dans le premier exemple.

La colline est un motif qui donne du relief au paysage sans avoir l'aspect imposant de la montagne. On les retrouve dans le fond de certaines marines de Vernet, mais également dans des représentations de la campagne. Généralement verdoyantes, elles peuvent évoquer le paysage idéal arcadien, bien que la représentation de l'orage assombrisse et agite souvent la composition. On retrouve des campagnes composées de collines chez Joseph Vernet, notamment avec *Le Coup de tonnerre* (14). On note que l'artiste s'attache à représenter des éléments architecturaux dans tous ses tableaux, et que ses paysages « terrestres » sont toujours ornés d'un point d'eau, qu'il s'agisse d'une rivière

⁸⁴ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils à un élève...*, p. 73

ou, comme c'est le cas ici, d'un lac. Dans sa *Scène d'orage* (26), Pillement nous présente également des collines verdoyantes et une rivière.

Dans ces représentations de la campagne, un seul tableau d'histoire fait exception : *Horace s'exclamant devant son arbre* (20) de Louthembourg. Le paysage composé de collines est représenté en arrière-plan, de manière très simplifiée, car accessoire. Néanmoins, cela témoigne de la rareté des évocations d'orages de plaine dans la littérature antique – bien que l'on puisse considérer comme tel celui éprouvé par Enée et Didon, mais nous avons vu que Valenciennes s'attachait à représenter la côte.

On trouve l'évocation d'un orage en forêt, plus précisément défini comme un ouragan par son titre, dans un autre tableau de Louthembourg (17). Comme souvent chez cet artiste, le paysage peu profond n'est représenté que sur deux plans, les arbres de la forêt sont utilisés pour évoquer le vent violent caractéristique du phénomène atmosphérique.

Enfin, on retrouve des représentations de l'orage en montagne. Très peu représentée en peinture, si ce n'est dans le fond des tableaux, la montagne commence à se développer en tant que thème à partir du milieu du siècle, au moment où les scientifiques commencent à s'intéresser aux Alpes et aux Pyrénées et à les explorer⁸⁵. Avant cela, on la considère comme effrayante, voire laide, indigne d'être représentée. En littérature, elle est introduite principalement par Rousseau, avec la *Nouvelle Héloïse* – où Saint-Preux évoque d'ailleurs les orages que l'on voit « se former au-dessous de soi »⁸⁶. En peinture, Joseph Vernet est le premier à la représenter. Il associera ce lieu à l'orage en 1775, dans son *Paysage montueux avec le commencement d'un orage* (23), qu'il expose au Salon la même année. Il présente une montagne idéalisée : la composition du tableau est ordonnée, une rivière traverse le paysage, rejointe sur la droite par le motif très apprécié de la cascade. On retrouve certains éléments que l'artiste représente de manière récurrente dans ses tableaux, notamment – et curieusement – dans ses marines, tels que la forteresse surmontant une falaise au deuxième plan. En 1785, Charles François Nivard (1739-1821) présente au Salon une autre association de la montagne et de l'orage sous le numéro 177 : « Pays montueux, d'après nature, à la suite d'un orage ». Concernant la peinture d'histoire, nous avons déjà évoqué le *Guillaume Tell* (36) de Vincent où l'action se déroule dans les Alpes suisses – nous avons déjà précisé plus haut que leur représentation différait de la réalité.

⁸⁵ MEROT, Alain, *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*, p. 316

⁸⁶ ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, p. 130

Nous ne pouvons que constater que l'orage est lié à la représentation de la nature. En effet, mise à part en arrière plan dans les *vedute* et dans certains paysages de Vernet, la ville est absente des représentations orageuses, que l'on situe de préférence à proximité d'une côte – où l'orage devient « tempête » – ou dans la campagne.

Différentes époques pour différents discours

Comme nous l'avons déjà remarqué, on trouve des évocations de l'orage dans les textes depuis l'Antiquité. Le phénomène n'adopte pas des caractéristiques spécifiques selon l'époque où il est représenté, aussi il convient d'examiner différents éléments du tableau pour pouvoir le situer dans le temps : le sujet représenté, les vêtements des figures ou encore les bâtiments, les bateaux...

La contemporanéité

La majeure partie des œuvres présentant l'orage dans la seconde moitié du XVIII^e siècle représentent des scènes contemporaines. Contemporanéité ne signifie pas réalité : dans la plupart des cas, les scènes et le paysage sont composés, imaginaires, recréés par l'artiste – comme pour les éléments du paysage, les figures peuvent être issues d'un répertoire d'études.

Vernet représente généralement des hommes et des femmes du peuple, reconnaissables à leurs vêtements, à leur allure et à leurs attitudes. Dans *Le Midi, une tempête ou les laveuses* (11), les robes très simples des femmes et leur activité nous indiquent leur rang social et nous permettent de les situer au XVIII^e siècle. Les vêtements portés par les figures de Vernet sont codifiés, et se retrouvent d'une œuvre à l'autre. Dans ses marines, les bateaux naufragés sont souvent des navires marchands de l'époque, dont il a réalisé de nombreuses études.

Les costumes portés par les figures de Louthembourg dans ses trois tableaux peints en 1770, *Troupeau surpris par un orage* (15), *Voyageurs surpris par un orage* (16) et *Scène d'ouragan* (17), sont également typiques de l'époque. Les deux derniers tableaux font partie d'une série, dont le sujet portant sur les dangers du voyage est lui-même très

contemporain : le voyage initiatique du Grand Tour était conventionnel pour les gens lettrés qui en avaient les moyens.

Les scènes de genres présentant des groupes de paysans, comme celles que l'on peut voir dans *L'Orage* (6) de Jean Honoré Fragonard (1732-1806) ou *Les Vespres* (22) de Louis Joseph Watteau présentent des scènes simples à l'aspect naturel, tirées du quotidien.

Les peintres qui s'attachent à copier la nature sur le vif représentent eux aussi une vision de la contemporanéité. Avec leurs études à l'huile d'après nature, les artistes représentent non seulement leur environnement direct, mais aussi un instant donné précis. Ils notaient généralement sur leurs études le lieu, le moment de la journée et les conditions atmosphériques – qui avaient une influence directe sur leur perception du paysage.

Michel s'attache lui aussi à représenter la campagne parisienne de son époque, peignant ce qu'il a sous les yeux ou ce qu'il a étudié au préalable d'après nature, et tentant d'inspirer au spectateur les émotions qu'il ressent face à elle.

Les *vedute*, comme le *Port de Cette* (5) de Vernet, *Le Port et la Rade de Saint-Malo* (41) de Hue ou encore *l'Orage sur Rome* (52) de Lacroix de Marseille, représentent avec une précision parfois proche de la topographie les lieux que les artistes ont sous les yeux. Le but de ces œuvres est de représenter ces espaces tels qu'ils apparaissent aux yeux de leurs contemporains. La représentation d'édifices anciens en ruines constitue également une représentation de l'époque contemporaine, évoquant un passé perdu.

Le passé

Concernant la représentation de l'orage à la fin du XVIII^e siècle, le passé n'est évoqué qu'à travers la peinture d'histoire, qui s'attache ici à illustrer des écrits fictifs plutôt que des événements historiques. L'évènement atmosphérique est représenté à différentes périodes, dans la plupart des cas l'Antiquité – dont l'étude et la représentation sont l'un des moteurs de la vie culturelle du XVIII^e siècle – mais aussi le XVII^e siècle avec le *Guillaume Tell* (36) de Vincent. Les représentations inspirées de *Paul et Virginie* sont assez complexes, on peut les situer dans un passé « proche » : l'action se déroule dans la première moitié du XVIII^e siècle. Si l'on compare *La Mort de Virginie* (34) de Vernet à ses autres tableaux, on remarque que la tenue vestimentaire du narrateur est très proche de

celle des hommes du peuple qu'il représente en général, et que le Saint Gèran ne diffère pas vraiment de ses habituels vaisseaux naufragés.

Dépourvus de figures, les paysages de ces peintures seraient comme « hors du temps » et pourraient s'adapter à n'importe quel contexte – la nature, lorsqu'elle ne porte pas la marque de la présence de l'homme, est universelle.

L'*Horace s'exclamant devant son arbre* (20) de Louthembourg est un thème très peu traité en art. Il s'agit d'une commande passée au peintre par un Anglais, Charles Rogers, qui s'intéressait particulièrement à la représentation de l'orage, et qui définit les thèmes de ce dessin et de son pendant, *Léandre et Héro*, en fonction de ce phénomène atmosphérique comme l'atteste une lettre qu'il adresse à l'artiste, datée du 8 juillet 1772 :

L'exécution du Sujet d'Horace doit être l'occasion de représenter un orage ; un riche et magnifique bosquet, avec une échappée vers la campagne sur un côté pourrait servir de décor. Dans le bosquet, un siège serait placé près de l'arbre préféré d'Horace, sous lequel il était assis avant de s'être enfui précipitamment et avec effroi, alors que la violence de l'orage menaçait qu'il s'abatte sur lui... Il apparaît, dans la 8e Ode de son Livre III, que cet accident eut lieu aux Calendes de mars, il est donc nécessaire que le paysage représente le début du printemps.⁸⁷

La même question se pose à propos d'*Enée et Didon fuyant l'orage* (37) de Valenciennes : a-t-il choisit ce moment du récit car son but était de représenter un orage, ou est-ce que le paysage, et donc l'évènement atmosphérique, ont été définis, imposés par le choix du sujet ?

Ajax naufragé (38) de Garnier et *Léandre et Héro* (42) de Taillasson présentent tous deux des éléments similaires : les personnages sont au premier plan et occupent une grande place au centre de la composition – toute la hauteur de la toile dans le cas d'Ajax – les hommes sont représentés selon le procédé du nu héroïque, le paysage est simplifié à l'extrême, réduit aux seuls éléments servant la scène. Ces codes esthétiques néoclassiques, ainsi que l'idée du destin funeste du héros, étaient très prisés durant la période révolutionnaire.

Dans le même contexte, Vincent réalise son *Guillaume Tell* (36). Il évoque la Suisse du XVII^e siècle par les costumes de ses personnages, aux couleurs assez criardes et proches de ceux utilisés au théâtre. Cette œuvre confronte le passé à la réalité, servant le gouvernement révolutionnaire en magnifiant l'image de l'homme du peuple renversant le tyran qui l'opprime.

⁸⁷ FAROULT, Guillaume, *L'Antiquité Rêvée...*, p. 348

Les figures et la scène occupent un grand rôle dans les tableaux de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Elles permettent notamment de définir l'époque représentée par l'artiste. Deux tendances existent : soit les peintres déterminent d'abord le type de paysage et d'atmosphère qu'ils souhaitent représenter, qu'ils peuplent ensuite de figures dont les activités sont en lien avec le cadre – tendance qui s'observe majoritairement chez les paysagistes, mais nous avons également vu le cas avec l'*Horace* de Louthembourg – soit la scène est déterminée en premier lieu et le paysage – ainsi que les conditions atmosphériques – est entièrement défini par rapport à elle⁸⁸.

⁸⁸ MEROT, Alain, *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*, p. 135

Chapitre 6 – L’homme

L’homme et la scène ont une place prépondérante dans les tableaux. Quand les personnages ne le déterminent pas, leur activité est liée au sujet représenté. Nous avons également vu qu’ils étaient essentiels à la situation de la représentation dans le temps, notamment grâce à leurs tenues vestimentaires. Ils jouent également un grand rôle quant aux réactions et à l’émotion éprouvée par le spectateur face à la toile.

Traditionnellement, un tableau sans figures est vu comme inintéressant – ainsi que l’indique l’abbé Jean-Baptiste du Bos (1670-1742) dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), ouvrage qui aura un grand impact sur la vision et les théories artistiques tout au long du XVIII^e siècle. On retrouve cette vision des choses dans l’article « Paysage » de l’*Encyclopédie*, rédigé par le Chevalier de Jaucourt :

On représente quelquefois dans des *paysages* des sites incultes & inhabités, pour avoir la liberté de peindre les bizarres effets de la nature livrée à elle-même, & les productions confuses & irrégulières d’une terre inculte. Mais cette sorte d’imitation ne sauroit nous émouvoir que dans les momens de la mélancholie, où la chose imitée par le tableau peut sympathiser avec notre passion. Dans tout autre état le *paysage* le plus beau, fut-il du Titien & du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le feroit la vûe d’un canton de pays affreux ou riant. Il n’est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne, pour ainsi dire; & comme il ne nous touche guère, il ne nous attache pas beaucoup. Les peintres intelligens ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des *paysages* déserts & sans figures. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages, dont l’action fût capable de nous émouvoir, & par conséquent de nous attacher.

Différentes réactions

Au sein d’une représentation d’orage, les figures adoptent diverses attitudes pouvant varier de l’indifférence à la frayeur, généralement en lien avec l’atmosphère et le discours de l’œuvre.

Dans la majeure partie des cas, l’atmosphère orageuse donne lieu à des scènes agitées, comme celles que l’on peut observer dans les marines. On y observe diverses attitudes, souvent stéréotypées, que l’on retrouve d’un tableau à l’autre et d’un artiste à l’autre. Certains personnages se livrent totalement à leur effroi, reconnaissables à leurs bras levés vers le ciel ou leurs mains jointes en signe de prières. On retrouve ces deux motifs dans le tableau *Tempête, avec naufrage d’un vaisseau* (24) de Joseph Vernet : sur la droite, on peut voir un homme aux mains jointes et au centre, une femme lève ses deux bras. Dans

son *Naufrage* (13) de 1769, Louthembourg présente plusieurs figures désespérées en prière. Un autre lieu commun de la peinture de marine, apprécié tout particulièrement par Vernet, sont ces figures masculines qui aident les naufragés à rejoindre la terre ou qui ramènent sur la plage des débris de navire ou des éléments de sa cargaison. Les représentations les plus récurrentes de ces personnages les montrent soit tirant de toutes leurs forces sur des cordes – comme on peut le voir à deux reprises dans le *Naufrage : midi* (2) de Vernet – soit soutenant des femmes inconscientes – comme dans son *Naufrage* (7) de 1759, mais que l'on retrouve dans la majorité de ses tempêtes en mer, qui comportent toutes, ou presque, l'évocation d'un sauvetage ou d'aide apportée aux naufragés.

On retrouve aussi l'expression de l'effroi dans certaines représentations d'orages « terrestres », mais elle présente des formes différentes. Les figures de Louthembourg s'adonnent fréquemment à la peur ; le comportement du berger dans *Troupeau surpris par un orage* (15) est particulièrement éloquent : mains serrées au-dessus de la tête, qu'il a rentrée entre ses bras comme pour se protéger, il court à la suite de son troupeau espérant sans doute gagner un abri au plus vite. Cette précipitation due à la peur de l'orage se retrouve dans *Voyageurs surpris par un orage* (16), où les figures chutent dans leur agitation et leur empressement à s'écarter de l'éclair qui frappe l'un des leurs – on retrouve même le geste de prière effectué par un cavalier à gauche de la composition – et dans *Scène d'ouragan* (17), où hommes et animaux courent en tous sens, deux figures tombant dans la rivière qui traverse la composition, à la suite de la chute d'un tronc brisé sous la force du vent. S'il est effrayé, son *Horace* (20) adopte une attitude plus noble, plus adaptée à un sujet d'histoire : il semble s'être levé et écarté précipitamment de son siège, la position de ses jambes traduit un mouvement de recul et son bras gauche tendu est levé vers son arbre, comme un réflexe protecteur et un geste de protestation. Dans ce cas, sa frayeur est due à l'effet de surprise et non à l'évènement atmosphérique. Deux artistes font de la peur de l'orage le sujet même d'une œuvre : Bonnemaison avec *Jeune femme surprise par un orage* (43) et Greuze avec *Jeune fille effrayé par l'orage* (49). Nous avons vu précédemment que les peintres avaient synthétisé le paysage afin de focaliser l'attention sur la figure. Bonnemaison utilise pour cela un clair-obscur prononcé, plongeant le paysage dans les ténèbres et illuminant sa figure d'une lumière froide artificielle. La jeune femme, abritée sous un arbre, a les bras et les genoux serrés, comme pour se protéger du vent, ce qui accentue son attitude repliée sur elle-même. Son expression exprime clairement la peur, notamment grâce au mouvement de ses sourcils, et son regard levé vers le ciel

semble indiquer qu'elle guette l'évolution de l'orage qu'elle subit, au bord des larmes. Le peintre utilise sa situation comme prétexte pour dévoiler son corps : son vêtement très fin plaque ses formes sous l'effet du vent, son sein gauche est découvert, mais toute à sa frayeur et vraisemblablement seule – car ignorant la présence du spectateur – elle ne se soucie pas de sa tenue. L'œuvre de Greuze a un aspect moins théâtral. Le décor est réduit à un arbre, quelques rochers et une ombre floue, sur la droite, évoquant un arrière-plan. Sa figure occupe presque toute la hauteur de la toile. Un bras levé contre son visage, accroupie derrière un arbre, elle se protège du vent. Son regard inquiet est également levé vers le ciel, et elle arbore le même mouvement de sourcil vers le bas traduisant la peur. Son attitude contraste avec le calme de l'enfant endormi sur ses genoux. Ce thème semble avoir été traité à plusieurs reprises par Greuze : il expose au Salon de 1800 sous le numéro 14 des « têtes d'expression », dont l'une représente la peur de l'orage : « Trois têtes de différents caractères. Même numéro. La peur de l'orage. La crainte et le désir. Le sommeil. ». Ce type d'études peut être rapproché de la science, et notamment des avancées en matière de psychologie : certains savants du XVIII^e s'intéressaient à l'expression physique des émotions, aux gestes et à l'expression faciale que l'on peut arborer par réflexe dans une situation précise⁸⁹.

Dans l'agitation due à l'orage, on trouve également le motif de l'homme qui se met à l'abri. Cette réaction n'est pas forcément liée à la peur : l'évènement atmosphérique est souvent accompagné de pluie, que personne n'a envie de subir. Dans *Le Coup de tonnerre* (14) de Joseph Vernet, nous pouvons supposer que l'homme qui conduit la charrette se hâte de rentrer chez lui. Nous pouvons imaginer la même chose à propos des figures agitées représentées par Pillement dans sa *Scène d'orage* (26). D'une manière plus évidente, *Enée et Didon* de Valenciennes (37) s'apprêtent à rentrer dans la grotte où ils s'uniront.

On trouve plusieurs œuvres dans lesquelles l'orage laisse les personnages indifférents et ne les empêche pas de poursuivre leurs activités. Les *Laveuses* (11) de Vernet continuent de laver leur linge malgré l'orage tout proche – ou peut-être souhaitent-elles finir leur tâche avant l'arrivée de la pluie mais il est difficile de juger si elles se pressent ou non. Dans *Les Vespres* (22), Watteau représente les paysans en train de finir leur travail de la journée. Sur la gauche de la composition, un couple semble rentrer

⁸⁹ CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide...*, p. 270

tranquillement. Malgré la mention du livret Salon de l'Académie des arts de Lille de 1774 où elle est exposée sous le numéro 14, qui prétend que les « moissonneurs [...] pressent leur travail, étant menacés d'un orage », leur activité semble plutôt sereine et les figures ne sont pas vraiment agitées. Taunay se démarque dans le genre de la marine avec son *Retour de pêche, ciel orageux* (64) : nous avons vu que les représentations d'orages maritimes étaient généralement accompagnées d'une scène ou de l'évocation d'un naufrage. Ici, les bateaux représentés ne sont pas vraiment menacés par l'évènement atmosphérique et des pêcheurs ramènent leurs filets à terre, finissant calmement leur travail, sans se précipiter. *L'Orage* (63) d'Albert Senave est une œuvre plus surprenante : malgré l'atmosphère pesante conférée au paysage par la trombe de pluie qui s'étale au centre de la composition et les nuages bas et sombres dont elle provient, les nombreuses figures représentées au premier plan y sont totalement indifférentes. Le groupe de gauche s'adonne tranquillement à son pique-nique, les paysans de droite continuent de battre le blé et des enfants jouent insouciamment dans la paille, comme si aucun d'entre eux n'était menacé par la pluie.

Pour que ces réactions soient crédibles et confèrent de la vérité au tableau, il est nécessaire que les figures n'aient conscience que de l'espace délimité par le tableau et ignorent la présence du spectateur, ainsi que le souligne Michael Fried⁹⁰, ce qui leur permet d'être « absorbées » par ce qu'elles font et par les émotions qu'elles ressentent. La critique, et notamment Diderot, s'attacheront à cette notion d'absorbement, qui sera prégnante jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et au-delà.

La mort

On retrouve l'évocation de la mort dans plusieurs tableaux représentant l'orage. Elle apparaît de différentes façons et est généralement liée à « l'orage-catastrophe », malgré quelques exceptions.

A la fin du XVIII^e siècle, les peintres d'histoire ont tendance à s'intéresser aux sujets tragiques, évoquant la mort du héros, créant ainsi des œuvres empreintes de pathétique⁹¹. Ce constat est évidemment à nuancer ; dans les peintures d'histoires liées à

⁹⁰ FRIED, Michael, *La Place du spectateur...*, p.100

⁹¹ CHASTEL, André, *L'Art Français. Le temps de l'éloquence 1775-1825*, p. 124

l'orage, nous avons déjà présenté l'exemple d'*Enée et Didon* de Valenciennes qui introduit l'union des personnages. Cependant, plusieurs de ces œuvres suggèrent l'idée de mort : nous l'avons déjà évoqué avec les représentations du naufrage ou de la mort de Virginie, inspirées du roman de Bernardin de Saint-Pierre et destinées à émouvoir au même titre que la lecture du récit. L'idée de mort est présentée d'une manière différente dans le *Guillaume Tell* (36) de Vincent : le moment représenté, où Tell renverse la barque dans laquelle se trouve Gessler est une première tentative de meurtre, qui a échoué. *L'Ajax naufragé* (38) de Garnier réchappe de peu à la tempête soulevée par les dieux, qu'il défie une dernière fois, ainsi que le traduit son attitude : le visage provocateur, le regard tourné vers le ciel – provocation qui provoquera sa mort, ainsi que le savent les spectateurs lettrés. Dans *Léandre et Héro* (42), Taillasson représente le jeune homme selon le canon du nu héroïque. Mort noyé dans la tempête, après avoir tenté de traverser la mer à la nage pour rejoindre Héro, il se trouve allongé sur la plage dans une posture plutôt noble : jambe repliée, visage expressif tourné vers le spectateur. La jeune femme qui le découvre s'adonne à un désespoir éloquent, théâtral. On peut rapprocher sa façon de se tenir, les deux bras levés, à ces attitudes évoquant le désespoir présentes dans les scènes de naufrage que nous avons évoquées plus haut. Nous avons déjà vu avec Bonnemaïson que l'effroi éprouvé par une femme pouvait constituer un prétexte pour dévoiler son corps ; Taillasson présente le même procédé ici, laissant apparaître la jambe et le sein gauche de la jeune femme bouleversée. Ces deux derniers exemples sont particuliers, en ce qu'ils sont centrés sur le drame qui touche les personnages, réduisant à l'essentiel la représentation de l'évènement atmosphérique qui les a provoqué, secondaire par rapport au sort tragique des hommes⁹².

L'évocation de la mort dans les scènes de naufrage est particulière car elle touche tout un groupe de personnages dont seulement une part réchappera – part qui semble se réduire à mesure que l'on se rapproche de la fin du siècle. On retrouve fréquemment le motif de la belle noyée. Chez Vernet, elle est généralement soutenue par deux hommes qui la déposent à terre, comme on le voit, par exemple, dans le *Naufrage* (7) de 1759. On retrouve ce motif entre autres chez Hue, dans *Marine, Naufrage* (50), qui montre également peu de rescapés, ce qui sous-entend la mort de la majeure partie des passagers. Dans son *Naufrage* (13), Louthembourg présente le corps inconscient d'une femme flottant à la surface des vagues. Les victimes des tempêtes et des orages sont plus souvent des

⁹² *Ibid.*, p. 77

femmes que des hommes. Nous retrouvons cette tendance en littérature, notamment avec Sade, qui foudroie fréquemment à la fin de ses romans la jeune fille vertueuse qui a déjà subi bien des malheurs, comme c'est le cas dans *Les Infortunes de la vertu* (1787), par exemple. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, on ne compte qu'une seule représentation picturale du foudroiement, dans *Voyageurs surpris par un orage* (16) de Louthembourg. L'éclair frappe ici le corps d'un homme, qui s'embrase, s'apprêtant à tomber à la renverse, les bras en croix. A sa droite, allongée sur la charrette, une femme semble déjà morte, ajoutant au drame de ce sujet plutôt violent.

Élégie romaine (35) de Sablet nous présente une toute autre évocation de la mort. Elle n'est ici pas due à l'orage : deux hommes se recueillent sur une tombe dans un silence nostalgique, scène à laquelle l'œuvre doit son nom – attribué récemment – l'élegie se définissant comme le souvenir d'un bonheur disparu, provoquant un sentiment de mélancolie. L'orage qui occupe l'intégralité du ciel, conférant une atmosphère lourde au paysage, renforce cette impression empreinte de tristesse, rapprochant la composition de la théorie rousseauiste selon laquelle la météorologie influencerait sur les états d'âme de l'homme. Nous pouvons rapprocher cette peinture d'un dessin d'architecture de Pierre-François Fontaine (1762-1853), présentant *Un Monument sépulcral pour les souverains d'un grand empire* (29). Ce projet de monument funéraire est représenté sous un ciel chargé de nuages bas, pluvieux, traversé par un éclair, associant, comme Sablet quelques années plus tard, l'idée de cimetière et de recueillement à celle de l'orage. D'autre part, on note dans les deux œuvres la présence de pyramides – celle représentée par Sablet étant le tombeau de Caius Cestius, situé dans le cimetière protestant de Rome – définies par André Chastel comme le symbole funéraire le plus prégnant en cette fin de siècle⁹³.

Si la mort est le sujet central de certaines œuvres représentant orages et tempêtes, elle est toujours accompagnée par la présence et la réaction du vivant face à elle, que ce soit le transport du corps, la douleur, la peur ou la mélancolie. On retrouve cette tendance dans la littérature : sans survivant, il n'y a pas d'histoire et sans personnage affecté par la mort d'un autre, il n'y a pas d'émotion. Une autre tendance littéraire qui se retrouve en peinture et que nous avons déjà évoquée est la concentration de l'attention sur le sort d'un ou de quelques personnages seulement. Cela se traduit picturalement par la réduction des groupes de figures, notamment dans les représentations de naufrages, voire même à la

⁹³ *Ibid.*, p. 102

représentation d'un seul personnage, comme on a pu le voir avec Greuze et Bonnemaison, ou encore dans la peinture d'histoire avec l'*Ajax* de Garnier. Ce genre de représentation n'est pas nouveau, mais on constate un regain d'intérêt de la part des peintres pour les groupes de figures réduits à partir des années 1780.

A la toute fin du XVIII^e siècle et au début du suivant, un artiste se distingue des autres par l'absence – ou presque – de la figure humaine dans ses paysages : Georges Michel. Son travail est assez proche de celui effectué par les paysagistes dans la pratique de l'étude à l'huile sur le vif : il représente la campagne parisienne telle qu'il la voit, et fréquemment sous des ciels orageux. Contrairement à la vision classique selon laquelle un paysage sans figure ne serait pas intéressant, les compositions de Michel touchent le spectateur à travers l'atmosphère qu'elles évoquent, se rapprochant de la vision rousseauiste de la météorologie. Si *Moulin et coup de vent d'orage* (59) évoque encore la figure humaine avec les silhouettes des deux paysans au centre de la composition, la présence de l'homme est totalement occultée dans son *Moulin à Montmartre, avant l'orage* (58), qui est peut-être plus tardif. Ce genre de représentations, très rare au XVIII^e siècle pour un tableau fini, deviendra progressivement plus fréquent au XIX^e siècle.

Partie 3

-

La réception des œuvres

Chapitre 7 – Commandes et collections

Le développement de la représentation de l'orage dans la peinture française à la fin du XVIII^e siècle s'inscrit dans un contexte précis : l'époque des Lumières, la fin de la monarchie et la Révolution française. L'épanouissement de ce thème répond à une demande, liée au goût de l'époque. Mais toutes les œuvres ne sont pas le fruit d'une commande : certains peintres réalisent des tableaux en prévision d'une demande éventuelle, qu'ils exposent dans leurs ateliers – ou aux expositions publiques, surtout à la fin du siècle, afin de se faire connaître et de se créer une clientèle.

Les collections particulières

Les premiers commanditaires sont les riches particuliers, qu'ils soient nobles ou bourgeois. La transformation progressive de la décoration intérieure et de la place réservée au tableau dans un appartement influe sur la production contemporaine. Les thèmes de l'orage et de la tempête trouvent leur place dans la décoration de ces espaces.

La transformation de la collection

Au cours du XVIII^e siècle, en France, la collection passe progressivement de l'espace de la galerie à celui du cabinet de peinture, avant de prendre place dans la quasi-totalité de l'habitation des collectionneurs – il faut attendre la fin du siècle pour noter un regain d'intérêt pour la galerie, souvent agrémentée d'un éclairage zénithal alors très en vogue, comme à l'hôtel d'Evreux où résidait le financier Nicolas Beaujon (1718-1786), espace réservé à sa collection de tableaux de maîtres anciens tandis que ses tableaux d'artistes contemporains étaient destinés à la décoration de ses appartements⁹⁴. La présentation des œuvres évolue : le collectionneur continue à les hiérarchiser selon la valeur qu'il leur accorde, mais cette hiérarchie ne se fait plus seulement selon la place qu'occupe le tableau sur le mur, mais également selon la pièce où il est placé. Les tableaux les plus importants sont accrochés dans les pièces principales et publiques, tels les cabinets, que l'on peut montrer au visiteur, ou les salons, où on les reçoit⁹⁵. Blondel

⁹⁴ MICHEL, Patrick in : RASMUSSEN, Jesper, *La Valeur de l'art*, p. 136

⁹⁵ *Ibid.*, p. 133

d'Azincourt publie des recommandations pour l'accrochage et la présentation de la collection en 1749 : on note surtout que seule la taille et la forme des œuvres détermine l'accrochage, et non les notions d'école, de chronologie ou de genre⁹⁶.

La peinture des Ecoles du Nord, hollandaise et flamande, est particulièrement appréciée par les collectionneurs français. Ce goût apparaît dès le début du siècle et se développe surtout à partir des années 1760-1770⁹⁷. La peinture de genre et de paysage, agréable à regarder, présente des sujets plaisants qui s'accordent parfaitement à la décoration d'un intérieur, tandis que la peinture d'histoire qui, par le sujet traité et les dimensions, s'apparente davantage à une pièce majeure de la collection, que l'on situera dans la galerie ou le cabinet⁹⁸. De nombreux peintres du Nord et français – maîtres du XVII^e siècle, peintres contemporains « hollandisants » – s'adonnent à ces « petits genres » qui ont la faveur des collectionneurs⁹⁹. Ces tableaux de petit format s'intègrent plus aisément à la décoration d'une pièce à vivre. Progressivement, à partir des années 1780 et avec l'avènement de la Révolution, les peintures d'histoire, contemporaines notamment, connaîtront un regain de succès et trouveront leur place dans les intérieurs, notamment les pièces d'apparat comme les salons, où l'on reçoit ses invités¹⁰⁰.

Dans la seconde moitié du siècle, Joseph Vernet est particulièrement renommé. Le maréchal duc de Noailles, par exemple, semble considérer ses tableaux comme des pièces de collection au même titre que les tableaux flamands et italiens qu'il possède, les exposant dans les espaces publics de sa demeure, tandis que les toiles des autres artistes français contemporains trouvaient leur place dans ses appartements privés¹⁰¹. Sa clientèle est variée et internationale : de nombreux Anglais apprécient ses tableaux comme Milord Schelburn – dont on trouve le nom dans le livret de Salon de 1775 comme possesseur d'un « Paysage montueux avec le commencement d'un orage » (23). Le peintre a rencontré la majeure partie de sa clientèle britannique à Rome et les rapports qu'il entretenait avec elle ont dû être facilités par son beau-père irlandais, Mark Parker, à qui l'on attribue généralement le rôle d'intermédiaire – après sa mort en 1775, les commandes britanniques ont tendance à

⁹⁶ MICHEL, Patrick, *Peinture et plaisir*, p. 391-392

⁹⁷ *Ibid.*, p. 155

⁹⁸ *Ibid.*, p. 289

⁹⁹ *Ibid.*, p. 222

¹⁰⁰ MICHEL, Christian, in : GAEHTGENS, Thomas, POMIAN, Krzysztof, *Le XVIII^e siècle*, p. 306

¹⁰¹ MICHEL, Patrick in : RASMUSSEN, Jesper, *La Valeur de l'art*, p. 134

se réduire¹⁰². On trouve également dans les livrets de Salon la mention de « son Altesse Royale le grand duc de Russie », en 1785, propriétaire d'une « Marine avec une Tempête, & naufrage d'un vaisseau ». Parmi ses commanditaires français de tempêtes et d'orages, entre 1750 et 1789 – d'après les livrets de Salon – sont mentionnés la famille royale et de nombreux nobles, comme le marquis de Marigny – qui lui portait un grand intérêt, allant jusqu'à lui commander une vingtaine de tableaux en huit ans après lui avoir permis de réaliser la commande royale des Ports de France, qu'il paie 3000 livres pièce, soit la moitié du prix accordé à un tableau d'histoire par l'administration royale¹⁰³ –, le marquis de Villette – qui n'achète pas moins de vingt-deux tableaux à l'artiste avant 1765¹⁰⁴ –, M. le Chevalier le Gendré d'Aviray et M. de Pressigny, mais aussi des roturiers, comme M. Paupe – marchand de rubans qui lui commanda vingt tableaux en dix ans –, ainsi que messieurs Peilhon, Viali, Dubois, Dufresnoy et Bouillette. Nous n'avons pris en compte que les propriétaires des tableaux d'orages exposés au Salon, mais la liste de ses commanditaires est très large. Sur la même période – on ne trouve plus de mention dans les livrets de Salon de commanditaires pour les tableaux représentant l'orage après 1789 – seuls deux orages de Louthembourg sont attribués à des propriétaires, le comte de Kreutz et le duc de Piquigny, ce qui témoigne de la renommée de Joseph Vernet par rapport aux peintres qui traitent du même sujet.

Il convient toutefois de rappeler que l'orage et la tempête ne concernaient que 6% des commandes passées à l'artiste, soit 45 mentions relevées par Sylvie Wuhrmann dans ses livres de raison, ce qui permet de nuancer l'attrait de ce phénomène atmosphérique, auquel on préférait souvent les levers ou les couchers de soleil. On trouve même certains cas où le commanditaire précise qu'il ne veut surtout pas de tempête – ce qui peut signifier qu'il en possède déjà une – comme l'indique en 1753 un négociant de Marseille qui désire « deux tableaux représentent des marines ou il ait aussi un peu de paysage et des sujets gracieux comme un lever et un coucher du soleil sans faire des tempêtes »¹⁰⁵.

¹⁰² MANŒUVRE, Laurent, RIETH, Eric, *Joseph VERNET, 1714-1789, Les Ports de France*, p. 31

¹⁰³ MICHEL Régis, *Aux armes et aux arts !...*, p. 23

¹⁰⁴ MICHEL, Patrick, *Peinture et plaisir*, p. 272

¹⁰⁵ WUHRMANN, Sylvie, in : GAEHTGENS, Thomas, *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p. 412

Pendants et séries

Ce qu'on appelle « tableaux en pendants » désigne un système de décoration composé de deux tableaux, généralement de mêmes support, technique et dimensions. Ce dernier point est mis en avant par l'*Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, de Panckoucke à l'article « pendants » :

Quoique la conformité de dimension, soit la principale condition des pendants, on désire aussi que les compositions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contrastent ensemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet [...].¹⁰⁶

Les tableaux en pendant sont donc également étroitement liés par leur forme mais aussi par le fond.

Blondel d'Azincourt, dans ses recommandations, insiste sur l'importance de la symétrie dans la présentation de la collection. Il indique que les pendants sont principalement destinés à l'encadrement, soit d'un autre tableau, soit d'un élément de la pièce comme une porte, une fenêtre ou une cheminée... De fait, les pendants ont pour but de mettre en valeur un autre élément et, dans le cas où ils encadrent un tableau, ils ont moins d'importance que cette œuvre, que l'on a voulu distinguer en la plaçant au centre d'un ensemble.

Ce système de pendants est caractéristique de la peinture hollandaise du XVII^e siècle qui, nous l'avons déjà évoqué, est très appréciée des collectionneurs durant la majeure partie du XVIII^e siècle. Certains peintres contemporains, nécessairement sensibles au goût de leurs commanditaires, s'inspirent des compositions des écoles du Nord pour réaliser des œuvres en adéquation avec leurs attentes et réalisent notamment des ensembles de pendants. La moitié des commandes faites à Vernet, par exemple, consistaient en paires de tableaux – et parmi les tableaux uniques commandés, soit 40% de ses commandes, certains étaient destinés à servir de pendant à un tableau déjà existant, soit de Vernet lui-même, soit d'un autre peintre¹⁰⁷. On retrouvait parfois un Vernet en pendant à un Lorrain, artistes souvent comparés par la critique, comme nous le verrons plus loin.

Si l'on observe les livrets de Salon, les tableaux de paysage représentant l'orage et la tempête sont souvent présentés en pendant à un autre tableau, généralement des « calmes » comportant des effets atmosphériques précis : il s'agit le plus fréquemment soit

¹⁰⁶ Cité par MICHEL, Patrick, *Peinture et plaisir*, p. 403

¹⁰⁷ WUHRMANN, Sylvie, in : GAEHTGENS, Thomas, *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p. 409

de coucher, soit de lever de soleil, mais on trouve également des « vent frais », « brouillard », et Casanova va même jusqu'à mettre en pendant deux tableaux aux effets proches au Salon de 1779 (n°82) : « Deux Tableaux faisant pendans ; l'un un coup de tonnerre, l'autre, un coup de vent ». Bien qu'apprécié, il est toutefois nécessaire de rappeler que l'orage n'était pas le phénomène atmosphérique préféré par les collectionneurs : dans le cas des pendants, la combinaison favorite est celle du lever avec le coucher du soleil¹⁰⁸.

On commande parfois aux peintres des séries de tableaux plus importantes, destinées à la décoration d'une même pièce. Il s'agit généralement de peintures de paysage, destinées à représenter les quatre parties du jour ; nous avons déjà vu que l'orage était fréquemment appliqué à l'heure du midi, ainsi que le préconise Valenciennes dans son traité et comme nous avons pu le voir avec plusieurs tableaux de Vernet tels que *Naufrage : midi* (2), *Le Midi ou la tempête* (9) ou encore *Le Midi, une tempête ou les laveuses* (11). Dans le cas de cet artiste, l'étude de ses livres de raison indique que 10% des commandes qu'il reçoit sont consacrées à ces séries, qui varient entre quatre et huit tableaux ; Vernet n'a reçu qu'une seule commande aussi importante, réalisée entre 1766 et 1767 pour la salle de billard de Jean-Joseph de Laborde (1724-1794), banquier de la cour, qui lui demande de représenter les quatre parties du jour sur terre et sur mer. Ces tableaux ne seront pas exposés au Salon, au grand dam de Diderot, comme il l'indique expressément dans son *Salon* de 1769 : « N'oubliez pas qu'il nous manque huit énormes compositions de Vernet dont ce vilain M. de la Borde nous a privés »¹⁰⁹.

Ces commandes ne concernent pas toutes des tableaux indépendants ; il s'agit fréquemment d'œuvres destinées à orner un dessus-de-porte, notamment pour les bibliothèques royales de Versailles et de Choisy, où l'on sait que l'on retrouve le thème de l'orage avec *Le Midi ou la tempête* ou *Le Midi, une tempête ou les laveuses*, ainsi que des dessus-de-cheminée, tous destinés à des Anglais¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t. 4 p. 56

¹¹⁰ WUHRMANN, Sylvie, in : GAEHTGENS, Thomas, *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p. 410

Ce système de commandes et d'achats aux artistes est complètement remis en cause par la Révolution. En effet, la plus grande partie des commanditaires d'œuvres d'art sont des aristocrates, qui fuient majoritairement le pays – quand ils ne sont pas tués. Les artistes doivent par conséquent se constituer une nouvelle clientèle, trouver d'autres solutions pour continuer à vivre de leur activité. L'Etat organise des concours, afin de passer des commandes officielles. En 1790, l'architecte Charles de Wailly (1730-1798) fonde la Société des amis des arts, où un fonds constitué par un système d'actions permettait d'acquérir des œuvres. Des projets qui ne sont pas toujours menés à terme apparaissent également, comme le « musée olympique de l'école vivante des beaux-arts », à l'initiative de Toussaint-Bernard Emeric-David (1755-1839), qui aurait permis l'achat par la nation d'œuvres remarquables exposées au Salon, qui auraient été conservées dans ce musée¹¹¹.

Commandes d'Etat

Que ce soit sous la Monarchie ou après la Révolution, l'intérêt que l'Etat porte aux arts revêt deux fonctions. D'un côté, il permet la promotion des peintres et la reconnaissance de certains thèmes ou de certains courants artistiques, de l'autre, ces commandes sont souvent destinées à souligner sa puissance et sa gloire, voire à renforcer sa légitimité.

Les Ports de France

Les seuls orages commandés par Louis XV reviennent au plus célèbre des paysagistes français de l'époque, Joseph Vernet. On le trouve dans deux séries des quatre heures du jour, illustrant le midi : *Le Midi ou la tempête* (9) se trouve en tant que dessus-de-porte dans la bibliothèque du Dauphin, à Versailles, et *Le Midi, une tempête ou les laveuses* (11) était destiné à la bibliothèque de Choisy.

La commande royale des *Ports de France*, la plus importante du règne de Louis XV, revêt une toute autre ampleur : ces tableaux n'étaient pas destinés à décorer des appartements, mais bien à donner une vision topographique des lieux représentés. Ce sont

¹¹¹ BECQ, Annie, in : RASMUSSEN, Jesper, *La Valeur de l'art...*, p. 40

plus fréquemment les demeures des rois et des princes dont on désire une image exacte ; reproduire les ports de France est sans précédent¹¹². Ce sujet est créé presque sur mesure pour Vernet par Girardot de Marigny, alors Surintendant des Bâtiments du Roi, qui nous l'avons vu appréciant beaucoup le peintre. La série est commandée en 1753 et quinze tableaux sur les vingt-quatre initialement prévus seront peints entre 1753 et 1765. Le déclin de la Guerre de Sept ans – décevante du point de vue de la marine française par rapport aux forces britanniques – interrompt la commande, que l'Etat ne peut plus régler à l'artiste et qui apparaît comme inappropriée aux circonstances. En effet, le peintre était chargé de représenter les ports de façon à la fois fidèle et attrayante, mettant l'accent sur les points forts de chacun d'entre eux – comme les arsenaux, par exemple¹¹³ – faisant de ces tableaux exposés aux Salons des œuvres à la fois plaisantes à voir, instructives – comme le veut l'esprit des Lumières auquel tenait Marigny – mais démontrant surtout la puissance maritime de la France, capable de rivaliser avec celle de l'Angleterre.

Un seul tableau de cette série présente une tempête : le *Port de Cette* (5). Cette représentation n'était d'ailleurs pas prévue initialement, mais Vernet, qui trouve les lieux trop peu intéressants pour les traiter comme les autres ports, soumet dans une lettre au Surintendant l'idée de le représenter vu de la mer agitée par un orage :

Selon les plants que j'en ay vu, le plus beau point de vue sera du côté de la mer [...] j'auroy là occasion de faire sur le devant du tableau une mer un peu en mouvement et peut-être fairoy-je une tempête, ce qui produiroit un effet assez rare dans le nombre des tableaux que j'ay à faire pour le Roy [qui] peignent ordinairement l'intérieur des ports.¹¹⁴

Marigny refuse sa requête dans un premier temps, soulignant l'importance de la fidélité topographique qui serait mise à mal par une telle vue, rendant le port méconnaissable pour ceux qui ne le connaissent que de l'intérieur. Le peintre ne tint pas compte de ces recommandations, et envoya le tableau qu'il avait prévu de réaliser, présentant deux bateaux en difficulté sur la mer agitée au premier plan, plongé dans l'ombre, et le port à l'arrière plan, mis en valeur par la lumière. Malgré son avis initial, Marigny s'enthousiasme pour le tableau, qu'il reconnaît comme l'un des meilleurs de la série, comme il l'indique dans une lettre adressée au peintre : « A l'égard de vos deux

¹¹² MANŒUVRE, Laurent, RIETH, Eric, *Joseph VERNET, 1714-1789, Les Ports de France*, p.23

¹¹³ *Ibid.*, p. 24

¹¹⁴ Cité in : *Ibid.*, p. 22

derniers tableaux que vous m'avez envoyés, je vous dirai sans exagération que j'en suis dans l'enchantement, et surtout celui de Cette »¹¹⁵.

Au début des troubles révolutionnaires, cette commande singulière sera reprise par Hue, élève de Vernet, en 1790¹¹⁶. Il reprend avec quelques variantes en 1798 la formule éprouvée par Vernet pour le *Port de Cette* dans sa représentation du *Port de Saint-Malo* (41) : ce dernier est vu de loin, éclairé par la lumière du soleil, pas de la pleine mer mais d'une plage qui lui fait face. Au second plan, un bateau fait naufrage, et la scène du premier plan est mise en valeur par un effet de lumière que se refusait Vernet, afin que l'anecdote ne prenne pas le pas sur la représentation du lieu. Quoiqu'il en soit, et bien que représentée sous un régime différent, cette œuvre a la même fonction que les ports représentés par son maître.

Concours révolutionnaires

Les commandes du gouvernement révolutionnaire sont généralement passées aux lauréats de concours organisés par l'Etat. La reprise des *Ports de France* faisant exception, les sujets sont généralement historiques et visent à exalter les vertus patriotiques et libertaires prônées par les révolutionnaires. Concernant notre sujet, deux œuvres assez différentes sont le fruit d'une commande d'Etat : le *Guillaume Tell* (36) de Vincent et *Léandre et Héro* (42) de Taillasson.

A propos de Guillaume Tell, héros mythique qui délivra le peuple Suisse du joug du tyrannique gouverneur Gessler à la solde des Habsbourg au XVII^e siècle, le sujet était très apprécié des révolutionnaires, en ce qu'il constituait une métaphore de la victoire sur l'Ancien Régime. Nous avons déjà évoqué la reprise de cette histoire au sein d'une pièce de théâtre de Lemierre. Or, ce tableau très fidèle à la description contenue dans le texte¹¹⁷ ne représente pas le moment de la mort du gouverneur, mais la première tentative de meurtre, qui échoue – permettant en revanche la fuite de Tell et de Melchtal – et qui a la particularité de se dérouler sous un ciel orageux. L'orage était fréquemment utilisé comme métaphore des troubles révolutionnaires, mais nous ne développerons pas cette hypothèse qui relève d'une interprétation assez hasardeuse. Ce tableau est une commande de la

¹¹⁵ Cité in : *Ibid.*, p. 22

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10

¹¹⁷ Voir annexe 4

Nation, au titre des travaux d'encouragement mis en place en 1791 par l'Assemblée législative¹¹⁸.

Le tableau de Taillasson, quant à lui, acquis 6000 livres d'avance par l'Etat¹¹⁹, ne présente pas une évocation de la révolte mais de la passion funeste, qui fait périr Léandre dans une tempête. Les thèmes des héros souffrants ou morts et de la confrontation de l'Homme avec les éléments seront fréquemment traités par les peintres à la fin du XVIII^e siècle, ainsi que nous l'évoquerons plus en détails plus tard.

¹¹⁸ MICHEL, Régis, *Aux Armes & aux Arts !...*, p. 56

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 84

Chapitre 8 – Le Salon et la critique

Les tableaux d'orages et de tempêtes trouvent leur place dans les collections de la seconde moitié du XVIII^e siècle, preuve de leur appréciation. L'étude des critiques contemporaines aux œuvres nous permet de comprendre plus explicitement le goût du public pour ce thème, et la façon dont on le perçoit. Au sens moderne du terme, la critique d'art est instaurée au milieu du XVIII^e siècle, par La Font de Saint-Yenne, qui remarque dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France* (1747) qu'il serait juste de traiter les tableaux de la même manière que les livres¹²⁰. Avant son intervention, les salonniers ne se permettaient pas de critiquer les académiciens, se contentant de ne pas mentionner ceux qui ne plaisaient pas. La Font de Saint-Yenne prône le droit de donner son avis, quand bien même il est négatif.

La critique concerne surtout le Salon de l'Académie, qui se tient au Louvre. D'autres expositions permettaient toutefois de voir des œuvres d'artistes vivants, telles que l'exposition dite de la « jeunesse », qui prenait place Dauphine, celle de l'Académie de Saint-Luc, supprimée en 1777, ou encore le Salon de la Correspondance promu par Claude Mammès Pahin de la Blancherie (1751-1811), qui organise notamment en 1783 une exposition consacrée exclusivement à Joseph Vernet – attestant encore une fois de sa renommée –, un Salon assez confidentiel selon Udolpho Van de Sandt, qui se tint entre 1779 et 1787¹²¹. Il existe également des Salons d'Académies propres aux grandes villes, comme celui de l'Académie des Arts de Lille par exemple, où l'on trouve exposée en 1774 *Les Vespres* de Louis Joseph Watteau.

Le Salon de l'Académie de peinture et de sculpture

Le Salon de l'Académie, appelé ainsi car il se trouvait initialement dans le Salon Carré du Louvre – faute de place, une partie des artistes accrochèrent par la suite leurs œuvres dans la Grande Galerie, attenante au Salon Carré – était organisé de façon régulière tous les deux ans à partir de 1751. Il ouvre le jour de la Saint-Louis, le 25 août, en l'honneur du roi, et dure généralement un mois. Seuls les membres de l'Académie royale

¹²⁰ LAVEZZI, Elisabeth, *Diderot et la littérature d'art*, p. 129

¹²¹ VAN DE SANDT, Udolpho, in : SAHUT, Marie-Catherine, *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, p. 80

de peinture et de sculpture sont autorisés à y exposer leurs productions. Si son but initial était de promouvoir la peinture et la sculpture au statut d'art libéral, afin que les artistes ne soient plus considérés comme des artisans, le Salon devient progressivement le lieu où l'on se fait connaître, où l'on peut démontrer son talent, où l'on prend des commandes et vend les œuvres exposées.

Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, le nombre d'œuvres exposées au Salon tend à augmenter, parallèlement au nombre d'exposants (88 artistes et 423 numéros en 1789, 257 artistes et 754 numéros en 1791, 238 peintres et 836 numéros en 1793¹²²...). La représentation d'orages et de tempêtes suit cette tendance, liée à la décision de l'Assemblée Nationale d'ouvrir le Salon à tous les artistes désirant y exposer, qu'ils soient français ou étrangers, académiciens ou non, définie par le décret du 21 août 1791 :

[...] considérant que par la constitution décrétée, il n'y avait plus pour aucune partie de la nation, ni pour aucun individu, aucun privilège ni exception aux droits communs de tous les français, qu'il n'y avait plus ni jurandes, ni corporations, tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et sculpture, seraient également admis à exposer leurs ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet.¹²³

L'Académie de Peinture et de sculpture perd dès lors sa légitimité et est supprimée par la Convention deux ans plus tard, le 8 août 1793, en même temps que toutes les autres Académies. Toutefois, après s'être aperçu que cette réforme avait contribué à la détérioration de la qualité exigée par le Salon, un jury est mis en place en 1798 pour en limiter l'accès.

Concernant la représentation d'orages et de tempêtes, Vernet est le seul à en présenter au Salon entre 1750 et 1765, où il est rejoint par Philippe-Jacques de Loutherbourg. Il faut attendre 1779 pour que d'autres peintres présentent à leur tour ce thème : en 1779, Francesco Giuseppe Cecco Casanova (1727-1802) expose « Deux tableaux faisant pendans ; l'un un coup de tonnerre ; l'autre un coup de vent » (n°82) ; En 1783, Jean-François Hue présente « Un Orage dans une campagne, éclairée par la foudre, qui sillonne dans les nuages » (n°100). En 1785, deux artistes les rejoignent : César van Loo (1743-1821) avec un « Tableau représentant un Orage, avec une Femme qui couvre

¹²² MICHEL, Régis, *Aux armes et aux arts !...*, p. 10, 26 et 40.

¹²³ TULARD, Jean, in : HEIM, Jean-François, *Les salons de peinture de la Révolution Française (1789-1799)*, p. 13

son Enfant, pour le garantir de la pluie » (n°126) et Nivard avec son « Pays montueux, d'après nature, à la suite d'un Orage » (n°177). Entre 1791 et 1801, on trouve des artistes variés et plus nombreux – phénomène dû notamment à la réforme révolutionnaire d'ouverture du Salon et de suppression de l'Académie – parmi lesquels des élèves de Vernet, décédé en 1789, comme Hue et Noël. Cette étude nous présente une fois encore Joseph Vernet comme l'instigateur de la représentation de l'orage en peinture, principalement à travers le motif de la tempête.

La critique du Salon

La critique d'art se diffuse sous quatre formes distinctes : on la trouve dans certains journaux périodiques, comme le *Mercur de France*, *L'Année littéraire* – qui évitent généralement de compromettre la réputation des artistes – *L'Avant-Coureur*, le *Journal encyclopédique* ou encore les *Affiches, annonces et avis divers* ; dans des brochures diffusées pendant la période même du Salon, qui hésitent généralement moins à présenter une critique négative car fréquemment anonymes ; dans la nécrologie des artistes académiciens ; et enfin dans les revues manuscrites, telles que les *Mémoires secrets* ou la *Correspondance littéraire*, dont le salonnier est Diderot¹²⁴. L'écrivain se réclame de la critique libre défendue par La Font de Saint-Yenne dans ses *Réflexions* (1747), et ses jugements trouvent leur légitimité dans la forme sous lesquels ils sont rédigés, des lettres à son ami Friedrich Melchior Grimm (1723-1807), alors directeur de ce périodique confidentiel¹²⁵.

Les Salons de Diderot

Après la révocation du privilège de l'*Encyclopédie* en 1759, Diderot se consacre à la critique d'art sur proposition de son ami Grimm, jusqu'en 1781, en rédigeant des articles sur les Salons de l'Académie publiés dans la *Correspondance Littéraire*. Ce périodique assez confidentiel prend la forme d'une correspondance privée, manuscrite, qui circule hors de France entre quelques maisons royales¹²⁶.

¹²⁴ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.2 p. 10-11

¹²⁵ SAINT-GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, p. 121-122

¹²⁶ FRIED, Michael, *La Place du spectateur...*, p.12

S'il n'hésite pas à critiquer négativement les œuvres qu'il juge mauvaises, Diderot s'enthousiasme pour celles qui le touchent, et il développe une nette préférence pour certains artistes, parmi lesquels Jean-Baptiste-Henri Deshayes (1723-1765), Greuze, Jean-Siméon Chardin (1699-1779), Jacques-Louis David (1748-1825) et, plus intéressant pour notre propos, Vernet, dont il admire notamment les représentations orageuses¹²⁷ – il poussera l'admiration jusqu'à lui commander une tempête maritime¹²⁸. Il prête également une critique plutôt favorable à Louthembourg, pour ses tempêtes également. L'écrivain apprécie la peinture lorsqu'elle lui procure des émotions, ainsi qu'il l'indique dans son Salon de 1769 : « La peinture est l'art d'arriver à l'âme par l'entremise des yeux. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin »¹²⁹.

Diderot souligne la faculté de Vernet à représenter la nature et les phénomènes atmosphériques, le comparant au Créateur, capable de créer le monde sur une toile, comme on peut le voir dans son Salon de 1759 à propos de la tempête :

Les mers se soulèvent ou se tranquillisent toujours 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 plait.¹³⁰

Il réitère cette appréciation dans le Salon de 1763 :

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 le calme à la mer et la sérénité aux cieux.¹³¹

Le fait qu'il puisse recréer une vision aussi vraie de la nature dans son atelier le laissait également admiratif, comme il l'indique dans son Salon de 1767 :

[...] ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cent lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination, c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable. C'est qu'il dit : Que la lumière se fasse et la lumière est faite [...].¹³²

¹²⁷ CHOUILLET, Jacques, in : SAHUT, Marie-Catherine, *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, p. 54

¹²⁸ WUHRMANN, Sylvie, in : GAEHTGENS, Thomas, *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, p. 410

¹²⁹ STAROBINSKI, Jean, in : SAHUT, Marie-Catherine, *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, p. 24

¹³⁰ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t. 1 p. 99-100

¹³¹ *Ibid.*, p. 227

¹³² *Ibid.*, t. 3 p. 226-227

En 1747, La Font de Saint Yenne reconnaissait également le don de Vernet à retranscrire la nature dans ses marines exposées au Salon de 1746 dans ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* : « tout cela est d'un grand peintre, d'un Phisicien habile scrutateur de la Nature »¹³³. Diderot ne se contente pas d'apprécier ses tempêtes maritimes : en 1775, il indique le plaisir qu'il a à regarder sa représentation d'orage en montagne (23), bien que sa critique se présente d'une manière différente, comme un dialogue, et soit peu fouillée, sans grande description enthousiaste comme celles auxquelles il a pu s'adonner jusqu'en 1769 :

St Quentin. C'est que j'enrage. Voyez-vous ce Paysage montueux avec ce commencement d'orage ? Le voyez-vous ? / Diderot. Eh bien, qu'est-ce qu'il y a à dire ? Rien. / St. Quentin. Et vraiment non, il n'y a rien à dire, c'est ce qui me désole. Je ne pourrais donc pas me venger d'un homme faux qui s'est montré mon plus cruel ennemi ? Il faut, malgré moi, que j'en dise du bien.¹³⁴

Le critique compare à plusieurs reprises Joseph Vernet à Claude Lorrain, se posant comme d'autres la question de la supériorité artistique de l'un sur l'autre. Diderot, ainsi que Pierre-Jean Mariette (1694-1774), grand amateur d'art, étaient partisans de la supériorité de Vernet car ce dernier, outre savoir rendre fidèlement la nature de ses paysages, se montrait très précis dans les détails de ses figures, qui arborent de véritables expressions. Pour l'encyclopédiste, Lorrain était un paysagiste et Vernet pouvait être considéré comme un peintre d'histoire, ainsi qu'il l'explique dans son Salon de 1763 :

Je ne regarde pas toujours ; j'écoute quelquefois. J'entendis un spectateur d'un de ses tableaux qui disait à son voisin : Le Claude Lorrain me semble encore plus piquant ; et celui-ci lui répondit : D'accord, mais il est moins vrai. Cette réponse ne me parut pas juste. Les deux artistes comparés sont également vrais ; mais Le Lorrain a choisi des moments plus rares et des phénomènes plus extraordinaires. Mais, me direz-vous, vous préférez donc Le Lorrain à Vernet ; car quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune ? J'en conviens. Mais considérez que les grandes compositions de Vernet ne sont point d'une imagination libre. C'est un travail commandé ; c'est un local qu'il faut rendre tel qu'il est, et remarquez que dans ses morceaux mêmes, Vernet montre bien une autre tête, un autre talent que Le Lorrain, par la multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes particulières. L'un est paysagiste ; l'autre un peintre d'histoire, et de la première force, dans toutes les parties de la peinture.¹³⁵

Il réexpose ce point de vue deux ans plus tard :

¹³³ PINAULT SORENSSEN, Madeleine, in : LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'Evènement climatique et ses représentations*, p. 256

¹³⁴ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.4 p. 271

¹³⁵ *Ibid.*, t. 1 p. 229

Je persiste dans mon opinion : Vernet balance le Claude Lorrain dans l'art d'élever des vapeurs sur la toile, et il lui est infiniment supérieur dans l'invention des scènes, le dessin des figures, la variété des incidents et le reste. Le premier n'est qu'un grand paysagiste tout court, l'autre est un peintre d'histoire. Selon mon sens le Lorrain choisit des phénomènes de nature plus rares et par cette raison peut-être plus piquants ; l'atmosphère de Vernet est plus commune, et par cette raison plus facile à reconnaître.¹³⁶

La hiérarchie des genres, soutenue par l'Académie, est formulée en 1667 par André Félibien (1619-1695) dans sa préface aux Conférences de l'Académie : le genre pictural le plus noble est la peinture d'histoire, puis viennent dans l'ordre la scène de genre, le portrait, le paysage et la nature morte. Au XVIII^e siècle, cette hiérarchie commence à être contestée ; Diderot pense qu'il faut la conserver, mais la revoir¹³⁷. De son côté, Valenciennes, à la fin du siècle, essaye de rehausser le genre du paysage avec le « paysage historique ».

A partir de 1769, l'écrivain déplore que Vernet ne se renouvelle pas :

Il y a de la mollesse de pinceau et un ton de couleur cru ; les figures d'une touche toujours légère, y sont quelquefois d'un dessin négligé, les roches d'une même forme, on y sent la pratique. Ce n'est pas qu'il n'y ait un mérite réel à les avoir faits ; si c'étaient les premiers qu'on vît, on en aurait la tête tournée, mais on le compare à lui-même, et c'est lui qui se blesse. Il est bien de peindre facilement, mais il faut celer la routine qui donne aux productions en tout genre un air de manufacture.¹³⁸

Nous verrons que cet avis est partagé par bien des critiques.

Diderot s'attarde également sur les œuvres de Philippe-Jacques de Loutherbourg, dans ses Salons. Il l'apprécie, mais moins que Vernet, et n'hésite pas à se montrer sévère à son égard. En 1763, Diderot exprime sa préférence : « La couleur et la touche de Loutherbourg sont fortes ; mais, il faut l'avouer, elles n'ont ni la facilité, ni toute la vérité de celles de Vernet »¹³⁹. En 1765, il invite le peintre à observer la nature, tout en reconnaissant que son *Commencement d'orage au soleil couchant* le touche :

Tandis que tu t'occupes pendant les heures brûlantes du jour à peindre la fraîcheur des heures du matin, le ciel te prépare de nouveaux phénomènes. La lumière s'affaiblit, les nuages s'émeuvent, se séparent, s'assemblent, et l'orage s'apprête ; va voir l'orage se former, éclater et finir, et que dans deux ans d'ici je retrouve au Salon les arbres qu'il aura brisés, les torrents

¹³⁶ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.2 p. 141

¹³⁷ DIDEROT, *Essai sur la peinture*, p. 66

¹³⁸ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.4 p. 52-53

¹³⁹ *Ibid.*, p. 225

qu'il aura gonflés, tout le spectacle de son ravage, et que mon ami et moi, l'un contre l'autre appuyés, les yeux attachés sur ton ouvrage, nous en soyions encore effrayés.¹⁴⁰

136. Un Commencement d'orage au soleil couchant. [...] Celui qui n'a pas vu le ciel s'obscurcir à l'approche de l'orage, les bestiaux revenir des champs, les nuages s'assembler, une lumière rougeâtre et faible éclairer le haut des maisons ; celui qui n'a pas vu les volets des maisons se fermer de tout côté avec bruit ; celui qui n'a pas senti l'horreur, le silence et la solitude de cet instant s'établir subitement dans tout un hameau, n'entend rien au Commencement d'orage de Louthembourg. J'aime dans le premier de ces deux tableaux la fraîcheur et le site ; dans le second j'aime le vieux château et cette porte obscure qui y donne entrée. Les nuages qui annoncent l'orage sont lourds, épais et simulant trop le tourbillon de poussière ou la fumée. – D'accord. La vapeur rougeâtre... – Cette vapeur est crue. – D'accord encore, pourvu que vous ne parliez pas de celle qui couvre ce moulin qu'on voit à gauche ; c'est une imitation sublime de la nature ; plus je la regarde, moins je connais les limites de l'art. Quand on a fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible.¹⁴¹

Deux ans plus tard, Diderot accuse Louthembourg de plagier Vernet dans sa représentation de tempête en mer, notamment dans les scènes représentées :

Sur le devant du même côté, un enfant noyé étendu sur le rivage et la mère qui se désole sur son enfant. M. Louthembourg, cela est mieux, mais ne vous appartient pas ; vous avez pris cet incident à Vernet. Au même endroit, plus vers la droite, un époux qui soutient sous les bras sa femme nue et moribonde. Ni cela non plus, M. Louthembourg ; autre incident emprunté de Vernet.

Tableau cru, dur, sans vérité, sans effet, peint de réminiscence de plusieurs autres. Plagiat. Ces eaux de Louthembourg sont fausses, ou celles de Vernet. Ce ciel de Louthembourg est solide et pesant, ou les mêmes ciels de Vernet ont trop de légèreté, de liquidité et de mouvement. M. Louthembourg, allez voir la mer. Vous êtes entré dans des étables, et l'on s'en aperçoit ; mais vous n'avez jamais vu de tempêtes.¹⁴²

Diderot voyait l'étude de la nature comme primordiale dans la formation des peintres, impératif sans lequel aucune vérité ne pouvait être retranscrite. Il accuse Louthembourg de n'avoir pas étudié de tempêtes d'après nature ; il convient de souligner toutefois que lui-même ne découvrira la mer qu'en 1773, lors d'un voyage en Hollande¹⁴³, bien après avoir décrit et commenté celles des Salons. En 1769, Diderot souligne la supériorité de Casanove sur Louthembourg, son élève, mais reconnaît néanmoins qu'il est un bon artiste, malgré son besoin d'étudier encore d'après nature¹⁴⁴. Il s'enthousiasme particulièrement pour le *Nauffrage* (13) qu'il présente cette année-là :

C'était une Tempête ; ah ! mon ami, quelle tempête ! Rien de plus beau que des rochers placés à la gauche entre lesquels les flots allaient se briser en écumant ; au milieu de ces eaux agitées

¹⁴⁰ *Ibid.*, t. 2 p. 212

¹⁴¹ *Ibid.*, t. 2 p. 217-218

¹⁴² *Ibid.*, t.3 p. 394

¹⁴³ CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, p. 268

¹⁴⁴ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.4 p. 63

on voyait les deux pieds d'un malheureux qui se noyait attaché aux débris du vaisseau, et l'on frémissait ; ailleurs le cadavre flottant d'une femme enveloppée dans sa draperie, et l'on frémissait ; dans un autre endroit un homme qui luttait contre les vagues qui l'emportaient contre les rochers, et l'on frémissait ; sur ces rochers des spectateurs peignant bien la terreur, surtout le groupe ménagé sur la pointe du rocher le plus avancé dans la mer. Je ne vous dirai pas que ces figures fussent aussi vigoureuses, aussi correctes, aussi grandes que celles de Vernet, mais elles étaient belles. Pour le ciel, ma foi, c'était à s'y tromper pour la verve et la légèreté. Ce Louthembourg est le meilleur que j'aie vu ; c'est, je crois, vous en dire assez de bien. Ah ! si jamais cet artiste voyage et qu'il se détermine à voir la nature !...¹⁴⁵

Le Salon de 1771 présente d'autres critiques positives de ses orages, mais plus courtes, sur lesquelles nous ne nous attarderons pas.

Diderot attend des tableaux qu'ils fassent ressentir des émotions aux spectateurs. Pour cela, il faut que la peinture se rapproche le plus de la vérité, ainsi qu'il le précise dans ses *Œuvres esthétiques* (1776-1781) :

Notre jouissance [...] atteste que le peintre a révélé le monde dans sa vérité. Le frisson de notre plaisir, de notre effroi, devant la nuée d'orage ou l'éclat des frondaisons, constitue leur preuve décisive, leur garantie d'authenticité.¹⁴⁶

Cet « effroi » ne peut être ressenti par le spectateur que s'il se sent impliqué dans la scène représentée, qui doit donc concorder avec le cadre dans lequel elle se trouve, en plus d'être fidèle à la nature. Pour Diderot, le paysage n'est que le cadre de la scène, primordiale, ce qui permet de comprendre sa vision de Vernet en peintre d'histoire. Son engouement pour ces scènes, surtout celles des tempêtes de Vernet dans le cadre de notre sujet, se ressent dans ses descriptions, qui donnent l'impression que la scène se déroule, mouvante, sous ses yeux, comme nous pouvons le voir dans son Salon de 1765 :

On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entrouvre, ses mâts sont inclinés, ses voiles déchirées ; les uns sur le pont ont les bras levés vers le ciel, d'autres se sont élancés dans les eaux, ils sont portés par les flots contre des rochers voisins où leur sang se mêle à l'écume qui les blanchit ; j'en vois qui flottent, j'en vois qui sont prêts à disparaître dans le gouffre, j'en vois qui se hâtent d'atteindre le rivage contre lequel ils seront brisés. La même variété de caractères, d'action et d'expressions règne sur les spectateurs : les uns frissonnent et détournent la vue, d'autres secourent, d'autres immobiles regardent ; il y en a qui ont allumé du feu sous une roche ; ils s'occupent à ranimer une femme expirante, et j'espère qu'ils y réussiront.¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ibid.*, t. 4 p. 75-77

¹⁴⁶ Cité par STAROBINSKI, Jean, in : SAHUT, Marie-Catherine, *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, p. 28

¹⁴⁷ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.2 p. 133-134

Le tableau devient récit. En 1767, il va jusqu'à se transposer dans une série de tableaux de Vernet, qu'il décrit comme des « sites » dans lesquels il se promènerait en compagnie d'un abbé précepteur et de ses deux élèves, rendant ainsi hommage au talent illusionniste de l'artiste¹⁴⁸. Le dernier tableau qu'il décrit est une tempête, qu'il évoque comme un rêve terrible et émouvant¹⁴⁹, et qui ne semble pas être un instant figé mais une scène qu'il observe réellement tant le rapport au temps est ambigu. En effet, il décrit plusieurs instants successifs, qui ne peuvent être tous représentés dans un tableau, qui est par définition l'image fixe d'un instant donné – ainsi qu'il l'indique dans ses *Essais sur la peinture* :

Le peintre n'a qu'un instant, et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité ni contre l'intérêt de rappeler l'instant qui n'est plus ou d'annoncer l'instant qui va suivre. Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions ; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions.¹⁵⁰

Une autre ambiguïté entre tableaux et réalité apparaît quand l'écrivain décrit le bruit relatif à l'orage, qu'il ressent face aux compositions de Vernet, comme par exemple dans son Salon de 1759 : « [...] on entend le bruit des flots, les cris de ceux qui périssent. »¹⁵¹

Diderot propose deux solutions pour que la scène retienne l'attention du spectateur : la conception « dramatique », qui « ferme le tableau à la présence du spectateur » et la conception « pastorale », qui fait pénétrer le spectateur dans le tableau – ce que fait Diderot lors de sa description des tableaux de Vernet comme des « sites » en 1767. Dans les deux cas, la présence du spectateur devant le tableau est niée par les personnages de la scène, qui n'appartiennent qu'au monde du tableau et qui peuvent s'absorber dans leur tâches sans être distraits par l'observateur¹⁵². Diderot applique ce même principe au théâtre¹⁵³. Le point de vue choisi par le peintre a son importance, de même que l'unité au sein du tableau : les éléments de la composition doivent servir le sujet et les personnages doivent être liés par leurs actes et leurs émotions.

Ses théories sur l'art se créent progressivement, à mesure qu'il décrit les Salons et apprend auprès des peintres. Son investissement dans les scènes représentées est également

¹⁴⁸ *Ibid.*, t. 3 p. 5-6

¹⁴⁹ Voir annexe 5

¹⁵⁰ DIDEROT, *Essai sur la peinture*, p. 66

¹⁵¹ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.1 p. 99-100

¹⁵² FRIED, Michael, *La Place du spectateur...*, p. 132

¹⁵³ *Ibid.*, p. 100

graduel, et peut être étudié à partir des descriptions des naufrages de Vernet : en 1759, il utilise la formule « on voit » ; en 1763, il prend à partie le spectateur : « vous voyez » ; en 1765, il parle à la première personne et 1767, il se transpose dans les tableaux¹⁵⁴.

Diderot était également partisan d'un art « moral » – discours typique des Lumières – et il retrouvait dans les scènes de naufrage l'*exemplum virtutis* qu'il recherchait, en ce qu'elles sont une épreuve de la solidarité humaine. Celles de Vernet présentent fréquemment des naufragés qui s'entraident, ou qui sont aidés par des hommes du rivage, caractéristiques de ce que recherchait Diderot. Ces scènes entraînent également des réflexions sur la vie et la mort, ainsi que sur la puissance de la nature face à laquelle l'homme n'est rien.

Une fois encore, la description de la tempête de 1767 est particulièrement éloquente : l'écrivain démontre son illusionnisme esthétique en s'y transposant comme dans un rêve qu'il décrit, mais indique également sa dimension morale, qui l'affecte : « J'en versais des larmes réelles »¹⁵⁵.

Les salonniers

La critique d'art de Diderot est la plus accessible et la plus documentée de celle du XVIII^e siècle – ce qui est bien sûr dû à la renommée de son auteur – et il est assez rare de voir publiée celle des autres périodiques, si ce n'est partiellement et fréquemment en lien avec celle de Diderot. Ce sont ces extraits, présentés par divers ouvrages, que nous utiliserons ici, ce qui explique qu'une fois encore nous évoqueront majoritairement Joseph Vernet, très apprécié de l'encyclopédiste et le plus célèbres des peintres d'orages de la deuxième moitié du siècle.

Les critiques s'accordent généralement à reconnaître le don de Vernet pour représenter et recréer la nature de manière illusionniste. Le *Journal Encyclopédique* partage l'avis de Diderot sur la vérité des tableaux de Vernet – et sur Louthembourg, dont il

¹⁵⁴ Michel Delon, *Vernet et Diderot dans la tempête*, p.33

¹⁵⁵ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t. 3, p. 231

apprécie les compositions pleines de vie mais qui nécessiteraient une étude de la nature¹⁵⁶. En 1759, l'*Année Littéraire* souligne le talent du peintre lorsqu'il n'est pas soumis à une contrainte :

Ce peintre paraît plus admirable encore, lorsque n'étant point retenu par la sujétion d'un lieu connu, livré à son génie, il ose tracer les spectacles effrayants de la nature, les tempêtes et cette horreur qui répand les obscurités des orages. C'est là qu'il déploie toute la poésie de son art.¹⁵⁷

Vernet reconnaissait que moins on lui imposait de conditions, meilleur il était. Grimm déplorait en 1756 dans sa *Correspondance littéraire* que la commande des *Ports de France* obligeait Vernet à « renoncer à son imagination pour ne peindre que ce qui est »¹⁵⁸. Diderot pense également qu'il ne faut pas contraindre un artiste si l'on veut le laisser exprimer son génie créatif, ainsi qu'il l'indique dans son Salon de 1763 :

[...] C'est qu'il ne faut rien commander à un artiste, et quand on veut avoir un beau tableau de sa façon, il faut lui dire, Faites-moi un tableau et choisissez le sujet qui vous conviendra ; encore serait-il plus sûr et plus court d'en prendre un tout fait. Mais un tableau médiocre au milieu de tant de chefs-d'œuvre ne saurait nuire à la réputation d'un artiste, et la France peut se vanter de son Vernet à aussi juste titre que la Grèce de son Apelle et de son Zeuxis, et que l'Italie des ses Raphaels, de ses Correges et de ses Carraches. C'est vraiment un peintre étonnant.¹⁵⁹

En 1763, deux poèmes anonymes saluent la vérité des paysages de Vernet, « Etrennes à monsieur Vernet, peintre du roi par son admirateur et ami » et « Vers au Vernet »¹⁶⁰. En 1767, l'*Avant-Coureur* s'attarde sur les effets de ses atmosphères :

La vapeur de l'air semble envelopper toutes ses compositions ; [...] La magie de la perspective et de la dégradation linéaire et aérienne ouvre un nouveau champ, un champ immense à l'imagination séduite.¹⁶¹

Le *Journal des Beaux-Arts* lui reconnaît également sa qualité illusionniste en 1775 :

La beauté du Ciel, l'art de peindre un élément que les yeux ne peuvent saisir [...] donnent aux Ouvrages de M. Vernet quelque chose d'original qu'on ne trouve point dans les autres

¹⁵⁶ BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, p. 250

¹⁵⁷ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.1, p. 99

¹⁵⁸ Cité in BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, p. 173

¹⁵⁹ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.1 p. 230

¹⁶⁰ BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, p. 262

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 242

Artistes ; il semble que la nature dévoile à ses yeux, ce qu'elle cache aux recherches des Physiciens.¹⁶²

En 1785, dans un extrait tiré de *Minos au Salon ou la Gazette infernale*, un critique anonyme va plus loin, évoquant les sentiments sublimes que provoquent en lui l'observation d'une *Tempête* de Vernet :

Cette Tempête n'est pas une simple illusion ; en la voyant, on croit à quelque chose de plus. C'est la mer qui roule ses flots tumultueux ; on voit la profondeur des vagues et la transparence de l'eau qui se brise et qui jaillit ; tout annonce le désastre, tout inspire l'épouvante et l'horreur [...] tout communique à l'âme un saisissement si prompt, qu'on peut à peine soutenir cet aspect terrible.¹⁶³

Sa façon de représenter l'atmosphère et les météores n'était pas appréciée des seuls critiques d'art : Valenciennes, dans son traité, cite Vernet à plusieurs reprises en tant qu'exemple, faisant son éloge sur sa façon de représenter les nuages, la perspective aérienne et les météores.

A l'instar de Diderot et Mariette, Louis Guillaume Baillet de Saint-Julien (ca. 1715-ca. 1790) assimile Vernet à un peintre d'histoire, reconnaissant la qualité de ses figures et la cohérence des scènes qu'il représente, ainsi qu'il l'exprime dans *La Peinture, ode de Milord Telliab*, publié à Londres en 1753 :

Outre la fraîcheur, la vérité avec laquelle [les œuvres de Vernet] sont peintes, il sait encore les animer de figures extrêmement intéressantes et dessinées avec tout le feu et toute l'expression possible. Les Acteurs qu'il introduit dans ses sujets n'y sont jamais muets et inutiles. A juger de M. Vernet par cette partie, prise séparément, il peut passer pour un Peintre d'Histoire ; je dis plus, pour un très-bon Poète, tant il excelle à rendre les caractères, le sentiment et les passions dans toute leur vérité.¹⁶⁴

Diderot notait en 1769 que Vernet ne se renouvelait plus dans son art. Cet avis semble partagé : la même année, le salonnier du *Journal Encyclopédique* compare les tableaux récents du peintre à ceux datés de 1748 qu'il expose dans ce même Salon, et

¹⁶² *Ibid.*, p. 256

¹⁶³ BECK SAIELLO, Emilie, in : HENRY, Christophe, RABREAU, Daniel, *Le Public et la politique des Arts au siècle des Lumières*, p. 80

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 79

reconnait la supériorité de ses œuvres antérieures¹⁶⁵. En 1771, la *Lettre de M. Raphael* lui reproche de présenter toujours les mêmes scènes et la perte de vérité de ses tableaux – peut-être excessive :

Vos figures sont presque toujours les mêmes [...] C'est une monotonie très fréquente d'attitudes et de situations ; vous vous perdez, quand vous traitez de petits sujets, vos paysages sont sans âme et sans vérité, vos arbres n'ont ni ton ni nuance.¹⁶⁶

Quelques années plus tard, en 1781, un critique anonyme soulignera un peu cyniquement : « on reprochait jadis à M. Vernet de toujours se répéter ; on se plaint aujourd'hui de ce qu'il n'est plus le même »¹⁶⁷.

Concernant la critique des représentations orageuses durant la période révolutionnaire, nous ne disposons que d'éléments concernant le *Guillaume Tell* (36) de Vincent, référencés par Régis Michel. Les premières concernent le sujet, généralement reconnu comme original mais pas forcément approuvé : Une brochure par « M. Rob », intitulée *Exposition publique des ouvrages des artistes vivants dans le Salon du Louvre, au mois de septembre, année 1795..., par M. Rob...*, salue la « singularité du sujet »¹⁶⁸, tandis qu'un certain « Polyscope », d'abord déconcerté par le choix de la pièce de Lemierre, se demande dans sa *Seconde lettre de Polyscope sur les ouvrages de peinture, sculpture, etc., exposés dans le grand salon du Museum (1795)* « comment peut-on être inspiré par ces vers-là ? »¹⁶⁹ avant de reprocher au sujet d'être trop politique, de rappeler l'époque de la Terreur :

Avant d'adopter un pareil sujet, il fallait examiner s'il n'aurait pas offert quelque invraisemblance. Le fait est historique, me dira-t-on. Serait-ce la première fois que l'Histoire eût exagéré ?¹⁷⁰

¹⁶⁵ BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, p. 248

¹⁶⁶ Cité in CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t. 4 p. 156-157

¹⁶⁷ Cité in : SAHUT, Marie-Catherine, VOLLE, Nathalie, *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, p. 395-396

¹⁶⁸ MICHEL, Régis, *Aux Armes & aux Arts !...*, p. 57

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 58

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 58

D'autres critiques s'attardent au traitement des figures, jugées sans noblesse alors que l'on s'attendrait à voir un héros plus gracieux. Polyscope, encore une fois, souligne : « On aimerait à voir sous de beaux traits le fondateur de la liberté helvétique »¹⁷¹.

Ce tableau est du genre historique, et le paysage n'en constitue qu'un cadre nécessaire. Régis Michel ne mentionne pas les remarques éventuelles que la représentation de l'orage a pu soulever, mais il est possible qu'aucun critique ne s'y soit attardé, en ce qu'il ne constitue qu'un élément secondaire du tableau.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 58

Chapitre 9 – Le rapport au goût de l'époque

Les commandes passées aux artistes, la constitution des collections, la critique reflètent une vision de l'art assez proche, qui évolue en lien avec un contexte particulier : l'époque des Lumières et sa rationalité scientifique, le déclin de la monarchie puis les troubles de la Révolution française.

Le siècle des Lumières

La perception de la nature change et évolue tout au long du XVIII^e siècle. On la perçoit comme un spectacle, vision initialement liée à la théologie naturelle qui décline au milieu du siècle, mais reprise par les scientifiques, qui se plaisent à en étudier tous les aspects. La recherche de la vérité est alors favorisée et trouve son écho en peinture ; les peintres se mettent à étudier le paysage comme ils étudiaient le nu et tentent de rendre l'illusion de la réalité dans leurs compositions¹⁷². Nous avons vu que Vernet était salué par ses contemporains pour sa capacité à recréer la nature, à faire passer ses paysages composés pour des lieux réels. Diderot était profondément attaché à ce retour à la vérité naturelle en peinture et s'opposait au style rocaille, jugé essentiellement décoratif et maniéré¹⁷³.

Les voyages scientifiques et touristiques jouent également un rôle dans la représentation des lieux. Les voyageurs y éprouvent ce « sentiment de la nature », dont ils admirent le spectacle, qu'ils souhaitent retrouver en peinture¹⁷⁴. Cela se traduit, notamment dans le genre du paysage, par le développement de nouveaux thèmes, alors que le lieu favorisé dans la première moitié du siècle était la campagne, ses champs et ses prés, en ce qu'elle évoquait une Arcadie pastorale : l'intérêt pour les représentations de la mer et de la montagne se développe, toutes deux sujettes à des études scientifiques, fréquemment réalisées sur le terrain. Le goût pour la mer est également lié à celui des collectionneurs pour la peinture flamande et hollandaise. Le motif de la montagne est en revanche moins éprouvé, on le retrouve généralement à l'arrière plan des paysages, auquel il donne un

¹⁷² MANŒUVRE, Laurent, RIETH, Eric, *Joseph VERNET, 1714-1789, Les Ports de France*, p. 23

¹⁷³ FRIED, Michael, *La Place du spectateur...*, p. 107

¹⁷⁴ CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide, l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, p. 36

relief¹⁷⁵. Rousseau, qui prône également le retour à la nature, est vu comme celui qui développe l'attrait pour la montagne dans l'esthétique, avec la *Nouvelle Héloïse*. Apparaît alors le phénomène du voyage en Suisse, et des paysagistes consacrent certains tableaux à ce thème, comme nous l'avons vu avec le *Paysage montueux avec le commencement d'un orage* (23) de Vernet. Ces nouveaux sujets donnent souvent lieu à des représentations plus impressionnantes, plus majestueuses de la nature, mettant en valeur la petitesse de l'Homme face à elle.

Ce rapport entre Homme et nature pousse les savants à l'étudier dans ses aspects les plus impressionnants et les plus fascinants, développant l'intérêt pour les catastrophes naturelles qui trouve son écho dans les arts, à travers l'évocation d'éruptions volcaniques – dont Volaire, à Naples, se fait une spécialité – de tremblements de terre, mais aussi de tempêtes et d'orages.

Nous avons vu que la tempête maritime était dans la majeure partie des cas associée à une scène de naufrage. Ce genre de représentations est très apprécié des hommes des Lumières car il répond à une volonté d'instruction, en ce qu'il permet une réflexion philosophique sur la place de l'Homme dans la nature et morale sur le comportement qu'il adopte face à un drame collectif¹⁷⁶. Nous avons déjà étudié au chapitre précédent la position de Diderot à ce sujet, qu'il présentait dans ses *Salons* : le naufrage peint est une source de plaisir, en ce qu'il engendre une émotion désirée, une compassion à l'égard des victimes et donc une réflexion morale dont on ressortirait meilleur¹⁷⁷.

Ce sens moral attribué à l'art, notamment aux représentations du drame, reste vivace sous la Révolution. Les sujets néoclassiques et les commandes d'Etat se doivent d'exalter les vertus civiques, les idées de liberté et de patriotisme. Les héros sont progressivement représentés plus douloureux, voire mourants ou morts¹⁷⁸. Cet art politisé prône le « Beau idéal » vu comme universel, contrairement au goût qui est personnel, et est centré sur le message porté par les figures et l'histoire représentée, présentant fréquemment le décor dans une version simplifiée dont chaque élément sert le discours de l'œuvre – la peinture basée sur l'étude de la nature et sa représentation continue toutefois à se

¹⁷⁵ Roger, *Nus et paysages*, p. 124

¹⁷⁶ KOEPEL, Philippe, in : BUCHET, Christian, THOMASSET, Claude, *Le Naufrage*, p. 216

¹⁷⁷ DELON, Michel, *Vernet et Diderot dans la tempête*, p. 35

¹⁷⁸ CHASTEL, André, *L'Art français. Le temps de l'éloquence 1775-1825*, p. 124

développer en parallèle¹⁷⁹. L'appréciation de l'un n'empêche toutefois pas le goût pour l'autre : Diderot, dans son *Salon* de 1763, salue l'inspiration antique de Vien au même titre que les paysages de Vernet¹⁸⁰.

Le sentimental et le pathétique

On voit se développer dans la seconde moitié du XVIII^e siècle une forme de sensibilité exacerbée, concernant les hommes comme les femmes, qui se caractérise par un goût pour les passions dramatiques et pour les larmes. Ce phénomène apparaît en réaction au rationalisme caractéristique du siècle des lumières, dont elle est l'antithèse. On désigne traditionnellement les écrits du marquis de Vauvenargues (1715-1747) comme précurseurs de cette nouvelle sensibilité, qui apparaît tout d'abord en littérature avant d'être assumée dans la vie réelle par une partie de la population française cultivée. Le but de Vauvenargues est de réhabiliter le sentiment et les passions, longtemps désignées comme néfastes à l'Homme, à la fois par la religion et le rationalisme. La théorie de cette nouvelle sensibilité est que l'homme peut suivre son cœur et les passions qui le guident, car l'homme est bon, vertueux par nature, et que l'amour, d'une importance primordiale pour tout homme sensible, est le plus noble des sentiments. Cette tendance se développe surtout dans la seconde partie du siècle. Rousseau, avec *La Nouvelle Héloïse*, offre aux lecteurs un couple d'amants passionnés séparés par la fatalité, ce qui pousse le lecteur à s'émouvoir, et à souffrir avec eux. L'homme – ou la femme – sensible du XVIII^e siècle se complait dans cette souffrance, qu'il va rechercher dans la littérature, mais aussi dans les arts.

Diderot décrit dans ses *Salons* l'effroi mêlé de plaisir – lié à la vérité dégagée par les œuvres mais aussi à une réflexion philosophique et morale – qu'il éprouve face aux naufrages de Vernet et de Louthembourg. L'homme sensible recherche dans ces naufrages une émotion violente, l'occasion de s'apitoyer sur le sort des naufragés. L'impuissance de l'Homme face à la nature, le sort douloureux qu'il subit, la mort, tous ces drames touchant les figures sont de nature à l'émouvoir, à lui tirer les larmes – et à y prendre plaisir. En 1779, Barthélémy François Joseph Mouffle d'Angerville (1728-1795), salonnier des *Mémoires Secrets*, nous donne un parfait exemple des ressentis de l'homme sensible face à une tempête de Vernet :

¹⁷⁹ LARUE, Anne, *Un combat esthétique au tournant des Lumières : le beau contre le goût*, p. 97

¹⁸⁰ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.1 p. 177

C'est la mer en courroux au milieu de laquelle s'élève un rocher où ont abordé deux naufragés, mais expirés de lassitude : le cœur serré d'effroi, l'on approche de cette scène sublime, où règne partout la nuit, le silence et la mort. On veut voir s'il n'est aucun espoir de sauver ces malheureux ; l'immobilité, l'abandon dans toutes les parties de leurs cadavres flasques annoncent qu'il n'est point de ressource ; une main par laquelle l'un tient encore à l'autre, désigne que ce sont deux époux ou deux amans que le trépas même n'a pu séparer, le cœur alors se dilate, et l'on verse des larmes de plaisir, que cause l'imitation bien faite des évènements les plus tristes...¹⁸¹

Cette tendance est liée à la littérature, où les narrateurs ne décrivent plus les faits objectivement – comme c'est le cas dans la plupart des récits de voyage du siècle des lumières – mais ce qu'ils ressentent face à l'expérience de ces faits. Le « moi » narratif devient plus confidentiel, intime et pathétique, et invite le lecteur à s'identifier à lui. Ce phénomène se retrouve chez Rousseau, dans la littérature de voyage à la fin du siècle, et chez Bernardin de Saint-Pierre¹⁸². *Paul et Virginie* connaît d'ailleurs un grand succès, notamment du à l'expérience de la sensibilité exacerbée, que l'on éprouve dans les représentations picturales du naufrage final. En peinture, ce « moi » personnel se traduit par la réduction des groupes de personnages, la concentration sur quelques figures, ainsi que nous l'avons déjà évoqué. Cette tendance n'est pas nouvelle, mais revient à la fin du siècle¹⁸³. La réduction progressive de ces groupes est particulièrement tangible dans la représentation des scènes de naufrages.

L'esthétique du sublime

Selon son étymologie latine, *sublimis*, le sublime désigne, au figuré, quelque chose d'élevé, de noble. Jusqu'au XVIII^e siècle, le sublime n'est compris qu'au sein de l'art de l'éloquence, où il définit le grand effet que peut produire un orateur¹⁸⁴. Dans le *Traité du Sublime* que l'on attribue à Longin (ca. 213-273), traduit en 1674 par Nicolas Boileau (1636-1711), la tempête sert de métaphore au sublime en éloquence :

La même différence à mon avis est entre Démosthène & Cicéron pour le grand & le sublime [...]. En effet Démosthène est grand en ce qu'il est ferré & concis, & Cicéron au contraire en ce qu'il est diffus & étendu. On peut comparer ce Premier à cause de la violence, de la rapidité, de la force, & de la véhémence avec laquelle il ravage, pour ainsi dire, & emporte tout, à une tempête & à un foudre. Pour Cicéron, à mon sens, il ressemble à un grand embrasement qui se répand par tout, & s'élève en l'air, avec un feu dont la violence dure & ne s'éteint point [...]. Au

¹⁸¹ BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, p. 149

¹⁸² WOLFZETTEL, Friedrich, *Le discours du voyageur...*, p. 305

¹⁸³ WUHRMANN, Sylvie, in GAEHTGENS, Thomas, *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, p. 404

¹⁸⁴ MEROT, Alain, *Du Paysage en peinture dans l'occident moderne*, p. 314

reste le sublime de Démosthène vaut sans doute bien mieux dans les exagérations fortes, & les violentes passions : quand il faut, pour ainsi dire, étonner l'auditeur.¹⁸⁵

Cette notion d'étonnement sera reprise par Edmund Burke (1729-1797) dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757) et constitue pour lui une émotion indispensable à l'appréciation du sublime. Il faut la comprendre dans ce cas dans le sens de « fascination » :

La passion causée par le grand et le sublime dans la nature, lorsque ces causes agissent avec le plus de puissance, est l'étonnement, c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur.¹⁸⁶

En peinture – et en littérature –, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle où il se développe, le sublime correspond au plaisir que l'on peut éprouver à admirer une scène, un lieu représenté, qui seraient terrifiants, voire dangereux si on les subissait réellement. Il faut ne pas être affecté par l'évènement représenté pour pouvoir en apprécier l'observation, ce que permet la description picturale et littéraire. Si Burke est le premier à traiter de manière philosophique de l'aspect esthétique du sublime, il ne l'a pas inventé : des textes bien antérieurs font état de ce plaisir pris à contempler de loin des choses terrifiantes, comme l'atteste ces extraits des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) du Père Bouhours (1628-1702), qui présentent l'admiration du narrateur pour la tempête en mer :

Il me semble que la mer n'est jamais si belle que dans sa colère, lorsqu'elle s'enfle, qu'elle s'agite, qu'elle mugit d'une manière effroyable, et qu'il se fait une espèce de guerre entre les vents et les flots. Ces vagues qui s'entrechoquent avec tant d'impétuosité, ces montagnes d'eau et d'écume qui s'élèvent et qui s'abaissent tout d'un coup, ce bruit, ce désordre, ce fracas, tout cela inspire je ne sais quelle horreur accompagnée de plaisir, et fait un spectacle également terrible et agréable.

Y a-t-il rien qui touche et qui divertisse même davantage que de voir un navire servir de jouet aux vents et aux vagues ?

Peut-être que la mer courroucée sera encore plus belle dans l'éloignement et en perspective : joint qu'on n'a pas, ce me semble, l'esprit assez libre au fort de l'orage, pour bien remarquer ce qu'elle a de beau dans sa fureur ; et si je ne me trompe, on a un peu trop d'affaires, quand on craint à tous moments de périr, pour prendre ce divertissement à son aise.¹⁸⁷

¹⁸⁵ LONGIN, *Traité du sublime*, Chapitre X

¹⁸⁶ BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 119

¹⁸⁷ Cités in : KARILA RIVELINE, Eva, « *Quand le flot s'élève, ...* », p. 209-210

L'appréciation de l'esthétique du sublime apparaît de manière précoce en Grande-Bretagne – amenée entre autres par la poésie ou encore l'esthétique propre aux jardins, avec la préférence portée au jardin à l'anglaise sur le jardin à la française, mais aussi dans le domaine de la peinture. Peut-être est-ce pour cette raison que nous devons le traité portant sur la différenciation des notions de sublime et de beau, précédemment cité, à l'Irlandais Edmund Burke. Cet ouvrage marque un tournant, car c'est la première fois que l'on oppose ces deux termes. Il sera traduit pour la première fois en français en 1765 par l'abbé Des François. Il est toutefois difficile de savoir s'il a eu un réel impact sur la peinture car rien ne prouve que les artistes de l'époque l'aient lu.

Burke définit le beau par des concepts d'harmonie, de perfection, de sentiments essentiellement positifs. Le sublime quant à lui est défini par plusieurs critères, tels que la grandeur, l'immensité, l'éternité, quelque chose d'effrayant, voire de dangereux :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir.¹⁸⁸

Tout ce qui est susceptible de toucher à l'intégrité ou à la conservation de l'homme est également source de sublime :

Les idées de douleur, de maladie, et de mort remplissent l'esprit de fortes émotions d'horreur ; [...] les passions qui ont pour objet la conservation de l'individu dépendent essentiellement de la douleur et du danger et sont les plus puissantes de toutes.¹⁸⁹

Ces choses effrayantes, que l'on serait poussé à fuir, demeurent fascinantes lorsque l'on n'y est pas confronté, qu'elles soient sous forme de simples idées, représentées de manière littéraire ou picturales, ou encore vues de loin, sans qu'elles ne nous touchent :

Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont, comme nous en faisons journellement l'expérience.¹⁹⁰

Ce que Burke veut mettre en avant, c'est que tant qu'ils ne nous mettent pas en danger, nous pouvons jouir de ces spectacles – ce qu'à la fin du siècle Emmanuel Kant (1724-1804) appellera « Plaisir négatif » dans sa *Critique de la faculté de juger esthétique*

¹⁸⁸ BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 96

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 95

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 97

(1790), dans le sens où l'esprit n'est pas naturellement attiré mais plutôt repoussé par l'objet de son admiration.

Plusieurs caractéristiques concernant la distinction et les particularités des esthétiques du beau et du sublime définies par Burke se retrouvent ainsi chez Kant à la fin du siècle : le sublime est constitué à la fois de plaisir et d'effroi, il ne faut pas être directement soumis à l'objet effrayant – qu'il s'agisse d'une idée ou d'un évènement concret – sinon la notion de plaisir est inexistante, ou encore le lien entre le sentiment du sublime et la raison. Cependant, les deux traités se distinguent sur plusieurs points. Burke donne généralement des exemples concrets concernant les sources du sublime, tandis que Kant le voit de manière bien plus abstraite : « le sublime ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison »¹⁹¹. Il évoque essentiellement des notions vagues de « grandeur », d'« infini », d'« idées », et lorsqu'il mentionne le sublime présent dans la nature, il parle plutôt de la vanité de toute résistance face à l'objet source de sublime – ce qui provoque la peur. Burke quant à lui désigne la notion de conservation de l'individu comme l'un des déterminants du sublime, et en donne des exemples réels. Une autre divergence se présente avec la notion de « goût » ; si Burke le mentionne dans toute son introduction, il ne précise pas s'il concerne le beau ou le sublime. Kant considère que le goût n'entre en compte que dans l'appréciation du beau tandis que l'émotion détermine le sublime.

Kant détermine trois différentes sources de sublime dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* de 1764 : on peut l'éprouver lorsque l'on ressent une « tranquille admiration », à comprendre dans le sens de fascination – ce qu'il appelle le « sublime-noble » – le « sentiment d'une auguste beauté » – ou « sublime-magnifique » – ou encore un sentiment de « tristesse ou d'effroi » – désigné sous le nom de « sublime-terrible »¹⁹². En 1790, il illustrera sa définition de ce troisième genre de sublime par la description de phénomènes naturels violents, parmi lesquels l'orage :

Des rochers se détachant audacieusement et comme une menace sur un ciel où d'audacieux nuages s'assemblent et s'avancent dans les éclairs et les coups de tonnerre, des volcans en toute leur puissance dévastatrice, les ouragans que suit la désolation, l'immense océan dans sa fureur, les chutes d'un fleuve puissant, etc., ce sont là choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais, si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est plus propre à susciter la peur ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les

¹⁹¹ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, p. 85-86

¹⁹² KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, p. 19

forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature.¹⁹³

Cette relation entre orage et sublime est utilisée à plusieurs reprises par Burke et par Kant. L'Irlandais considère la soudaineté de l'éclair et le fracas du tonnerre comme sources de sublime. Chez les deux auteurs, la dangerosité de la tempête en mer est également rattachée à cette notion à travers l'évocation de son immensité :

Et si aux choses de grandes dimensions nous ajoutons une idée accidentelle de terreur, elles deviennent incomparablement plus grandes. [...] Des nombreuses causes de cette grandeur, la terreur qu'inspire l'océan est la plus importante.¹⁹⁴

L'objet est propre à la présentation de quelque chose de sublime, qui peut être rencontré en l'esprit ; en effet, le sublime ne peut être contenu en aucune forme sensible ; il ne concerne que les Idées de la raison, qui, bien qu'aucune présentation adéquate n'en soit possible, sont néanmoins rappelées en l'esprit et ravivées de part cette inadéquation même, dont une présentation sensible est possible. Ainsi le vaste océan, soulevé par la tempête, ne peut être dit sublime. Son aspect est hideux ; et il faut que l'esprit soit bien rempli d'idées diverses, pour qu'il puisse être déterminé par une telle intuition à un sentiment qui est lui-même sublime, puisque l'esprit est appelé à se détacher de la sensibilité et à se consacrer aux Idées, qui comprennent une finalité supérieure.¹⁹⁵

En 1764, Kant fait un rapprochement avec le théâtre, associant la comédie au beau et la tragédie au sublime. On retrouve une comparaison semblable dans l'article « Sublime » de l'*Encyclopédie*, écrit par le Chevalier de Jaucourt, qui indique que le sublime se ressent principalement « dans le poème épique et dans le dramatique ». Associé à l'élévation de l'âme et à l'idée de peur, l'auteur se demande à la fin de son article « s'il y a un art du sublime c'est-à-dire si l'art peut servir à acquérir le sublime ».

Diderot répond à cette interrogation dans ses *Salons*, lors de ses descriptions de paysages qui lui inspirent à la fois du plaisir et de l'effroi. Si Burke concentre la vision du sublime dans la nature, Diderot l'étend aux productions de l'imagination, comme par exemple les tableaux de tempêtes de Vernet, que l'on peut apprécier car le danger n'est pas réel. L'encyclopédiste a lu le traité de Burke, qu'il paraphrase parfois, notamment dans son

¹⁹³ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, p. 99

¹⁹⁴ BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 121

¹⁹⁵ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 85-86

Salon de 1767, lorsqu'il commente les toiles de Vernet¹⁹⁶. Il reprend notamment la notion d'étonnement, qui selon l'Irlandais est nécessaire pour éprouver le sentiment du sublime :

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité. L'obscurité ajoute à la terreur. Les scènes de ténèbres sont rares dans les compositions tragiques. La difficulté du technique les rend encore plus rares dans la peinture, où d'ailleurs elles sont ingrates, et d'un effet qui n'a de vrai juge que parmi les maîtres.¹⁹⁷

Tout comme Burke, Diderot donne des exemples concrets de sources du sublime, qui correspondent généralement à des choses que l'homme ne peut concevoir ou ne peut comprendre et qui sont donc propres à l'impressionner : l'obscurité, comme nous venons de le voir, difficile à peindre – mais l'on trouve des tempêtes et orages nocturnes chez Vernet (8), Loutherboug (16) et Noel (60), par exemple – la grandeur, avec l'évocation de l'océan et de ses dangers, ou encore les idées « d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux »¹⁹⁸. Comme Burke et, à la fin du siècle, Kant, Diderot pense que l'orage peut être une source de sublime, car incompris, impressionnant et potentiellement dangereux.

Pour Diderot, une peinture ne peut être considérée comme sublime que si le spectateur se sent impliqué dans ce qu'elle représente¹⁹⁹. Nous avons déjà évoqué les deux manières retenues par l'encyclopédiste et définies par Michael Fried par lesquelles une toile pouvait retenir l'attention de celui qui la regarde, toujours en niant sa présence et l'importance du traitement de la scène représentée pour provoquer cet attachement. Pour Diderot, la scène doit émouvoir le spectateur, éveiller sa compassion pour les personnages, le faire espérer, pour qu'il puisse éprouver du plaisir à observer une œuvre dramatique. Cela se ressent particulièrement lorsqu'il décrit le « rêve » qu'il fait d'un naufrage de Vernet en 1767²⁰⁰. On retrouve cette notion de compassion chez Burke, qui la met également en relation avec le sublime :

On doit considérer la sympathie comme une sorte de substitution, qui nous met à la place d'autrui et nous permet d'être affecté presque de la même manière ; la sympathie peut ainsi

¹⁹⁶ BUKDAHL, Else Marie, *Diderot, critique d'art. II. Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, p. 111

¹⁹⁷ CHOUILLET, Jacques, *Les Salons de Diderot*, t.3 p. 233-234

¹⁹⁸ *Ibid.*, t.3 p. 235

¹⁹⁹ KARILA-RIVELINE, Eva, « *Quand le flot s'élève...* », p. 202

²⁰⁰ Voir annexe 5

participer par nature des passions qui concernent la conservation de soi et, en procédant de la douleur, devenir une source du sublime.²⁰¹

S'il reconnaît le sublime, Diderot, contrairement à Burke, impose une limite à sa représentation : « Soyez terribles, j'y consens, mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale. »²⁰² La valeur qu'il accorde à l'instruction morale est, nous l'avons déjà évoqué, une condition typique de l'Homme des Lumières. Il se distingue également de Burke en ce qu'il ne retient de sa théorie que la partie concernant le sublime, sans proposer de distinction avec le beau.

Dans l'exposition *L'Antiquité rêvée* qui se tenait à Paris fin 2010-début 2011, le sublime était considéré comme une « résistance » face au courant dominant du « Néoclassicisme », comme une rupture, par son refus du beau idéal²⁰³. Valenciennes est généralement considéré comme un peintre néoclassique, et on l'écarte fréquemment des théories concernant le sublime : Daniela Tarabra, par exemple, décrit ses peintures comme la représentation « d'une nature silencieuse, enchantée, éloignée des échos visionnaires, romantiques et sublimes »²⁰⁴. Sans considérer pour l'instant son œuvre peinte, on peut constater, à la simple lecture de son traité de peinture, que ses positions n'étaient pas aussi tranchées, notamment concernant l'orage et la tempête. Valenciennes a conscience du caractère sublime du spectacle de l'orage. Il insiste d'ailleurs sur la peur qu'il peut inspirer, et qui rend le phénomène encore plus difficile à représenter pour le peintre, car il doit aller au-delà de sa frayeur pour observer l'orage le plus objectivement possible :

L'Orage est une crise de la Nature [...]. Selon qu'il est plus ou moins violent, il présente des phénomènes plus ou moins majestueux et terribles, qui répandent l'effroi et l'épouvante, et font souvent des dégâts et des ravages déplorables. Il faut que l'artiste qui les contemple fasse de grands efforts sur lui-même, pour que la sensibilité de son cœur ne l'empêche pas d'étudier les scènes sublimes d'un spectacle qu'il ne peut guère admirer sans frémir.²⁰⁵

Il indique à l'élève les émotions que la représentation de l'orage doit fournir au spectateur – celles-là même que le peintre peut avoir besoin de surmonter – et utilise pour évoquer l'orage des termes définissant le sublime tels que « majestueux » ou « terrible ».

²⁰¹ BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, p. 103

²⁰² DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, p. 390

²⁰³ FARROULT, Guillaume, *L'Antiquité rêvée...*, p. 241

²⁰⁴ TARABRA, Daniela, *L'Art au XVIIIe siècle*, p. 354

²⁰⁵ VALENCIENNES, Pierre-Henri de, *Elémens de perspective pratique...*, p. 268

Valenciennes retranscrit également le caractère sublime de la tempête en mer, un sujet auquel il accorde une longue description, traduisant ce qu'il ressentait face à une toile de Louthembourg :

Le vaisseau, triste jouet des vents et des ondes en fureur, ne peut résister à leurs violents efforts. Les voiles sont déchirées et leurs lambeaux emportés ; les mâts crient, se rompent et tombent sur le pont. Une lame effroyable se brise contre la poupe, enfonce les sabords, emporte la lunette et couvre, d'une vague écumeuse et noirâtre, toute l'étendue du navire. L'eau pénètre de toutes parts : plus d'espoir si l'on diffère. Une frêle chaloupe est mise à la mer ; tout l'équipage s'y précipite, et le frêle esquif emporté sur le sommet de la lame, à peine éloigné du vaisseau, le voit tournoyer et s'engloutir dans l'abîme. Cependant on rame avec effort ; mais l'effroi, la fatigue, la terreur épuisent les forces des matelots. La résistance qu'ils opposent à la vague augmente le danger ; et tous luttent, à l'envi, contre le courroux des éléments et la menace d'une perte inévitable... Le spectateur les voit dans cette position cruelle ; il les suit de l'œil ; son cœur s'attendrit et se navre : les larmes lui viennent aux yeux ; la peine qu'il éprouve ne lui laisse pas même concevoir l'espérance que ces malheureux pourront aborder un rivage d'où la providence semblera leur tendre la main pour les retirer de l'abîme et sauver des jours qui peuvent être précieux à leurs enfants et utiles à la patrie. Telles sont les sensations que j'ai éprouvées en voyant une tempête peinte par Louthembourg.²⁰⁶

Cette description, qui n'est pas sans rappeler celles que Diderot adresse à Vernet dans ses *Salons* – et notamment celle de 1767, plus narrée que décrite, concerne une tempête en pleine mer, qu'il considère comme davantage porteuse de sublime que la tempête au bord d'une côte, notamment à cause de la scène qui s'y déroule : les naufragés ont plus de chance de sauver leurs vies à proximité d'une côte qu'en pleine mer et la question de leur conservation et de leur survie est plus incertaine. A la page suivante, une tempête sèche fait également l'objet d'une description semblable. Valenciennes semble apprécier ce genre de représentations, qui lui font oublier l'objet peinture devant lequel il se tient pour ne considérer que le spectacle qui s'offre à son regard :

On ne pense pas, quand on rencontre de pareils [tableaux], à admirer le talent de l'Artiste. On frissonne, on partage le péril des personnages, on tremble, on espère pour eux, et c'est le plus bel éloge qu'on puisse donner à l'ouvrage du Peintre.²⁰⁷

Toutefois, si le sublime ne le laisse pas indifférent, Valenciennes prône la modération dans sa représentation, comme le fait Diderot quelques décennies auparavant :

Dans l'idée d'inspirer des sensations plus profondes, ne choisissez pas des sujets trop sombres, ni trop effrayants ; il n'y a pas loin de la terreur à l'horreur : il faut affecter l'âme par des

²⁰⁶ VALENCIENNES, *Réflexions et conseils...*, p. 74

²⁰⁷ *Ibid.*

images attachantes, et non la rebuter par des objets hideux. Préférez le genre triste et mélancolique.²⁰⁸

Le goût se développe et se définit toujours dans un contexte particulier. L'évolution de la science, la littérature, le phénomène du Grand Tour et, à la fin du siècle, les troubles politiques ont un impact certain sur son évolution au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La représentation de l'orage en peinture peut répondre à plusieurs objectifs différents : faire ressentir le « sentiment de la nature », conduire à une réflexion morale, constituer une métaphore ou encore procurer des émotions, qu'elles relèvent de l'effroi, de la mélancolie ou autre, conduisant parfois le spectateur aux larmes.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 141

Conclusion

La seconde moitié du XVIII^e siècle porte un intérêt au phénomène atmosphérique de l'orage, à la fois dans les domaines scientifique, littéraire ou artistique. L'étude et l'observation de l'orage sont liées au goût de la science du siècle des Lumières, à la sensibilité et au « sentiment de la nature », particulièrement éprouvé par Rousseau. Cet intérêt se ressent dans le domaine de la peinture, qui emprunte à la fois à la science et aux lettres – et inversement : observations et représentations de l'orage en plein air, proches des études scientifiques ; peintures de scènes extraites de la littérature ancienne et moderne, descriptions quasi picturales de l'orage par les écrivains... Ces interpénétrations pouvant justifier les choix de composition des peintres d'orages, entre poésie et vérité.

L'intégration de l'orage dans le domaine pictural en tant que thème apprécié est rendu possible grâce à la tradition hollandaise et flamande des représentations de tempêtes en mer, sujet codifié introduit dans la peinture française par Vernet, entre autres, qui reste le plus célèbre et le plus apprécié des peintres de paysages et de tempêtes de son temps. Suite au succès du genre, l'orage « terrestre » intègre progressivement à son tour la peinture française, devenant le sujet même des œuvres alors qu'il n'était auparavant que le décor d'une scène, dont il dépendait.

La scène représentée demeure néanmoins primordiale : c'est elle qui détermine le discours porté par l'œuvre. Ainsi, le spectateur peut s'émouvoir, s'attrister ou espérer, ou tout simplement apprécier la représentation. Pour que le tableau retienne l'attention du spectateur, Diderot soulignait l'importance de la négation du spectateur et de l'absorbement des figures, dont les réactions et les actes doivent coïncider avec l'ensemble du cadre où elles sont peintes – ce qui permet d'expliquer pourquoi l'on retrouve des figures aux expressions et gestes semblables d'un tableau à l'autre et d'un artiste à l'autre. La tempête en mer, généralement associée à une scène de naufrage, est le thème le plus sujet à l'application d'attitudes codifiées.

Le goût pour le thème de l'orage est lié aux contextes artistique et esthétique qui caractérisent la fin du XVIII^e siècle : la transformation de la collection, qui accorde aux « petits genres » décoratifs une place dans les pièces à vivre, le goût pour la peinture du Nord du siècle précédent, le goût pour la nature, redécouverte en littérature et étudiée par les savants et enfin le développement d'une sensibilité exacerbée, qui s'accroît à mesure que l'on se rapproche de la fin du siècle, qui pousse l'homme à s'émouvoir du sort réservé

aux personnages qu'ils rencontrent dans leurs lectures et dans les tableaux. L'association de ces deux derniers points, le « sentiment de la nature » et le goût pour le « plaisir négatif » se retrouve dans l'esthétique du sublime, théorisée par Burke en 1757 et par Kant en 1790, que l'on retrouve de façon plus ou moins prononcée dans certaines peintures d'orages de la seconde partie du siècle – Diderot définissait d'ailleurs volontiers Vernet et Louthembourg comme des peintres du sublime. A la fin du siècle, l'ensemble de ces tendances s'additionnent à la réduction du nombre de figures, liée au phénomène littéraire de l'exaltation du « moi » et des émotions personnelles, inspirant au siècle suivant l'esthétique romantique.

Sources

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris, M.V.E., 1985 (1787)

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 2009 (1757 – 1^{ère} traduction française : 1765)

COTTE, Louis, *Traité de météorologie contenant l'histoire des observations météorologiques. Traité des météores*, Paris, Imprimerie royale, 1774

DIDEROT, Denis ; D'ALEMBERT, Jean le Rond, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751 – 1772, articles « Electricité » ; « Feu électrique » ; « Foudre » ; « Météores » ; « Orage » ; « Paysage » ; « Peintre » ; « Pittoresque » ; « Sublime » ; « Tempête » ; « Tonnerre » (pages consultées le 20 janvier 2011) <<http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>>

DIDEROT, Denis, *Salons* (1759-1781), in : CHOUILLET, Jacques, et al., *Les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 1984-1995 (4 tomes)

DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984 (1766)

DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995 (1776)

GIRARDIN, René-Louis de, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992 (1777)

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Le Livre de Poche, 2010 (1774)

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Elégies Romaines*, Paris, Montaigne, 1955 (ca.1792)

GORSAS, Antoine-Joseph, *La plume du coq de Micille, ou Aventures de Critès au Sallon, pour servir de suites aux Promenades de 1785*, in : DEMORIS, René, FERRAN, Florence, *Le Peinture en procès, l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 (1787)

KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1953 (1764)

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1965 (1790)

LEMIERRE, Antoine-Marin, *Guillaume Tell*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005 (1766)

LONGIN (attribué à), *Traité du Sublime*, 1674, (traduit du grec par Nicolas BOILEAU) (page consultée le 30 mars 2011) <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm>>

LULLY, *Alceste, ou le triomphe d'Alcide*, 1674 (page consultée le 30 mars 2011) <http://livretsbaroques.fr/Operas/alceste_alcide_lully.htm>

MOLIERE, *Dom Juan*, 1665 (pages consultées le 30 mars 2011) <<http://www.site-moliere.com/pièces/domjuan.htm>>

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La nouvelle Héloïse*, Paris, Le livre de Poche, 2009 (1761)

SAINT-LAMBERT, Jean-François de, *Les Saisons*, 1769 (pages consultées le 30 mars 2011), <http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Saisons_%28Saint-Lambert%29>

SADE, Donatien François Alphonse de, *Aline et Valcour*, Paris, Le livre de poche, 2007 (1788)

SANCHEZ, Pierre ; SEYDOUX, Xavier, *Les Catalogues des Salons*, Tome I (1801-1819), Paris, L'échelle de Jacob, 1999 (tome 1)

SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province. 1673-1800*, Dijon, l'échelle de Jacob, 2004 (3 tomes)

VALENCIENNES, Pierre-Henri de, *Elémens de perspective pratique, à l'usage des artistes (suivis de Réflexions et conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage)*, Paris, Desenne et Duprat, an VIII (1800)

VALENCIENNES, Pierre Henri de, *Réflexions et conseils à un Elève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage*, La Rochelle, Rumeur des Ages, 2005 (1800)

Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, Nogent-le-Roi, Jacques Laget, 1990 (fac simulé – tomes 3 à 8)

Bibliographie

BECK SAIELLO, Emilie, *Napoli e la Francia : i pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 2010

BESSEMOULIN, Jean, CLAUSSE, Roger, *Vents nuages et tempêtes*, Paris, Plon, 1957

BORDES, Philippe ; CHEVALIER, Alain, *Catalogue des Peintures, Sculptures et Dessins. Musée de la Révolution française*, Saint-Martin-d'Hères, Seuil, 1996

BORDES, Philippe ; MICHEL Régis (dir.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988

BOURGUET, Marie-Noelle, « Voyage, mer et science au XVIII^e siècle », in *Bulletin de la S.H.M.C.*, 1997, n°1-2, p. 39-56.

BUCHET, Christian, THOMASSET, Claude (dir), *Le Naufrage*, Paris, Honoré Champion, 1999

BUKDAHL, Else Marie, *Diderot critique d'art, II : Diderot, les salonniers et les esthéticiens de son temps*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1982

BÜTTNER, Nils, *L'Art des paysages*, Paris, Citadelles et Mazenot, 2007

CARIEL, Rémi ; SEGUIN, Maria Susanna et al. *Visions du déluge, de la Renaissance au XIX^e siècle*, cat. expo. (Dijon, Musée Magnin, 11 octobre 2006 – 10 janvier 2007 ; Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 2 février – 29 avril 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006

CHASTEL, André, *L'Art français. Le temps de l'éloquence 1775-1825*, Paris, Flammarion, 1996

CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 octobre 2005 – 16 janvier 2006 ; Berlin, Neue Nationalgalerie, 17 février – 7 mai 2006), Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005

CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier, 1988

DELON Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », in *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 15, 1993, p 31-39

DEMORIS, René, « Peinture et sciences au siècle des Lumières. L'invention d'un clivage », *Dix-huitième siècle*, 1999, n°31, p. 45-60.

FAROULT, Guillaume ; LERIBAUT, Christophe ; SCHERF Guilhem (dir.), *L'Antiquité rêvée. Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, cat. expo. (Paris, musée du Louvre, 2 décembre 2010 – 14 février 2011), Paris, Gallimard, musée du Louvre, 2010

- FIERRO, Alfred, *Histoire de la météorologie*, Paris, Denoël, 1991
- FRIED, Michael, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990
- GAEHTGENS, Thomas W. ; POMIAN Krzysztof (dir.), *Le XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1998
- HEIM, Jean-François ; BERAUD, Claire ; HEIM, Philippe, *Les salons de peinture de la Révolution Française (1789-1799)*, Paris, C. A. C., 1989
- HENRY, Christophe, RABREAU, Daniel, *Le Public et la politique des Arts au siècle des Lumières. Célébration du 250^e anniversaire du premier Salon de Diderot*, Paris, William Blake & Co., Art & Arts, 2011
- HOFMANN, Werner, *Une époque en rupture, 1750-1830*, Paris, Gallimard, 1995.
- KARILA RIVELINE, Eva, 2002. « *Quand le flot s'élève, ...* » *Les récits de tempête en mer dans la littérature française du XVI^e au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat en littérature : Université de Paris-X-Nanterre, 2 vol, 528 p.
- LAGARDE, André ; MICHARD, Laurent, *XVIII^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1770
- LARUE, Anne, « Un combat esthétique au tournant des Lumières : le beau contre le goût », *Figures de l'art : Critères et enjeux du jugement de goût. Critique et éloge de la critique*, n°2, 1994-1996, p. 91-100
- LAVEZZI, Elisabeth, *Diderot et la littérature d'art. Aspects de l'intertexte des premiers Salons*, Orléans, Paradigme, 2007
- LEGRAND, Catherine ; MEJANES, Jean-François ; STARCKY, Emmanuel (dir.), *Le Paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994
- LE ROY LADURIE, Emmanuel ; BERCHTOLD, Jacques ; SERMAIN, Jean-Paul (dir.), *L'évènement climatique et ses représentations (XVII^e-XIX^e siècle). Histoire, littérature, musique et peinture*, Paris, Desjonquières, 2007
- LEVITINE, Georges, « L'allégorie sociale des représentations du déluge et du naufrage à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles », *La Révolution française et les processus de socialisation de l'homme moderne*, Colloque international de Rouen (13 au 15 octobre 1988), Paris, 1989, p. 183-190.
- LOS LLANOS, José ; BECK SAIELLO, Emilie ; RYAU, Jean-Luc, *Tivoli, variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, cat. expo. (Paris, Musée Cognacq-Jay, 18 novembre 2010 – 20 février 2011), Paris, Paris-musée, 2010
- MANŒUVRE, Laurent ; RIETH, Eric, *Joseph VERNET, 1714-1789, Les Ports de France*, Arcueil, Anthèse, 1994

MANTURA, Bruno ; LACAMBRE, Geneviève (dir.), *Pierre-Henri de Valenciennes. 1750-1819*, cat. expo. (Spoleto, Palazzo Racuni Arroni, 27 juin – 4 août 1996), Naples, Electa Napoli, 1996

MARCIL, Yasmine, « Voyages et récits de voyage dans les périodiques des années 1780 », in JACOB François, PASCAL Jean-Noël (dir.), *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n°7, mai 2008, p. 67-83

MEROT, Alain, *Du Paysage en peinture dans l'occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009

MICHEL, Patrick, *Peinture et plaisir. Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010

MOSSERON, Maxence ; RIBERT, Guillaume, « La science des nuages : entre représentation artistique et phénomène météorologique », *Histoire de l'art*, octobre 2010, n°67, p. 19-32

OTTANI CAVINA, Anna, *Les Paysages de la Raison*, Arles, Actes Sud, 2005

OTTANI CAVINA, Anna (dir.), *Paysages d'Italie. Les peintres de plein air (1780-1830)*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 3 avril – 9 juillet 2001 ; Mantoue, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, 1^{er} septembre – 16 décembre 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001

PETRY, Claude (dir.), *Autour de Claude-Joseph Vernet, La Marine à voile de 1650 à 1890*, cat. expo. (Rouen, musée des Beaux-Arts, 20 juin – 15 septembre 1999), Paris, Anthèse, 1999

RASMUSSEN, Jesper (dir.), *La Valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2009

RECHT, Roland, *Le Sentiment de la nature dans l'art occidental*, cat. expo. (Tokyo, Musée Tobu, 21 février – 21 mars 1993 ; Himeji, Musée municipal d'art, 3 avril – 5 mai 1993 ; Ibaraki, Musée d'art moderne, 22 mai – 20 juin 1993 ; Kagoshima, Musée municipal d'art, 2 juillet – 8 août 1993), Tokyo, The Tokyo Shimbun, 1993

ROGER, Alain, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978

RUFFIER, Paul, *Coups de vent, Orages et tempêtes. Peintures françaises 1750-1950*, cat. expo. (Lavaur, Musée du Pays Vaurais, 16 mai – 30 août 2009), Lavaur, Art & Caractère, 2009

SAHUT, Marie-Catherine ; VOLLE, Nathalie (dir.), *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons : 1759-1781*, cat. expo. (Paris, Hôtel de la Monnaie, 6 octobre 1984 – 6 janvier 1985), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1984

SAINT-GIRONS, Baldine, *Esthétiques du XVIII^e siècle. Le modèle français*, Paris, Philippe Sers, 1990

TARABRA, Daniela, *L'Art au XVIII^e siècle*, Paris, Hazan, 2009

VAN DE SANDT, Anne, *Les Frères Sablet (1775-1815). Peintures, dessins, gravures*, cat. expo. (Nantes, musées départementaux de Loire-Atlantique, 4 janvier – 10 mars 1985 ; Rome, Musée de Rome Palazzo Braschi, 21 mai – 30 juin 1985), Rome, Carte segrete, 1985

VASAK, Anouchka, *Météorologies. Discours sur le ciel et le climat, des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion, 2007

VAUGHAN, William, *L'art du XIX^e siècle. 1780-1850*, Paris, Citadelles, 1989

WOLFZETTEL, Friedrich, *Le Discours du voyageur*, Paris, P.U.F., 1996.

WUHRMANN, Sylvie, « Formes et fonctions de la famille dans les représentations de catastrophes naturelles au XVIII^e siècle », in GAEHTGENS, Thomas et al. *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 403-421.

Table des annexes

Annexe 1 Jaucourt, <i>Encyclopédie</i> , article « Tempête » (extrait).....	116
Annexe 2 Jaucourt, <i>Encyclopédie</i> , article « Orage » (extrait).....	119
Annexe 3 Saint Lambert, <i>L'Été</i> , 1769 (extrait).....	121
Annexe 4 Lemierre, <i>Guillaume Tell</i> , 1768, Acte 5, scène 3 (vers 1305-1350).....	123
Annexe 5 Diderot, <i>Salon</i> , 1767 (extrait)	125
Annexe 6 Titre.....	Erreur ! Signet non défini.

Annexe 1

Jaucourt, *Encyclopédie*, article « Tempête » (extrait)

Tempête, (*Peint. poétiq.*) voilà le phénomène de la nature, sur lequel les anciens poètes ont le plus exercé leurs talens ; mais de l'aveu des connoisseurs, c'est Virgile qui a remporté le prix dans cette carrière ; je n'excepte pas même Homère, quoique le prince des poètes latins ait pris la description du *Ve. livre de l'odissée* pour modèle. Celle de Lucain, *liv. V.* est peut-être ridicule ; & celle d'Ovide, *Métam. II. & Trist. I.* est certainement trop badine ; mais Virgile s'est surpassé par la vérité du coloris, la force & la grandeur des images. Je relis avec un nouveau plaisir sa description, pour la trentième fois, & je croirois manquer au bon goût, que de ne la pas transcrire dans cet ouvrage.

Venti velut agmine facto, Quâ data porta ruunt, & terras turbine perflant. Incubere mari, totumque à sedibus imis Una Eurusque Notusque ruunt, creberque procellis Africus, & vastos volvunt ad littora fluctus. Insequitur, clamorque virum, stridorque rudentum, Eripiunt subito nubes, coelumque, diemque Teucrorum ex oculis, ponto nox incubat atra: Intonuere poli, & crebris micat ignibus oether. Proesentemque viris intentant omnia mortem. Talia jactanti stridens Aquilone procella Velum adversa ferit, fluctusque ad sidera tollit: Franguntur remi, tum prora avertit, & undis Dat latus, insequitur cumulo proeruptus aquae mons. Hi summo in fluctu pendent. his unda dehiscens Terram inter fluctus aperit, furit oestus arenis. Tres Notus abreptas in saxa latentia torquet, Saxa vocant Itali, mediis quoque fluctibus aras, Dorsum immane mari summo, tres Eurus ab alto In brevia & syrteis urget, miserabile visu, Illiditque vadis, atque aggere cingit arenae. Unam, quoque Lycios, fidumque vehebat Orontem, Ipsius ante oculos ingens à vertice pontus In puppim ferit, excutitur, pronusque magister Volvitur in caput; ast illam ter fluctus ibidem Torquet agens circum, & rapidus vorat oequore vortex. Apparent rari nantes in gurgite vasto: Arma virum, tabuloque & Troia gaza per undas. Jam validam Ilionei navem, jam fortis Achatoe Et qua vectus Abas, & qua grandaevus Alethes Vicit hyems, laxis laterum compagibus omnes Accipiunt inimicum imbrem, rimisque fatiscunt.
AEneid. l. I. v. 87. &c. & 106. &c.

A l'instant tous les vents en foule sortent impétueusement de leurs cavernes, & se répandant sur la terre & sur la mer, y excitent la plus affreuse *tempête*. Le jour fuit; les nuages épais dérobent le ciel aux Troïens, & les plongent dans les ténèbres. Les cris des

matelots, le bruit des cordages, la nuit répandue sur les ondes, les fréquens éclairs dont l'air est enflammé, le tonnerre qui gronde au septentrion & au midi, tout offre l'image d'une mort inévitable. La *tempête* augmente, & l'aquilon luttant contre les voiles, déploie ses fureurs; il élève les vagues jusqu'aux nues, & brise les rames; la proue des navires se renverse, & ils prêtent le flanc aux vagues qui, comme de hautes montagnes, les accablent; les navires semblent tantôt plongés dans le sein de la mer, & tantôt élevés jusqu'aux nues; trois furent jettés par le vent du sud sur des bancs de sable, & contre ces vastes rochers à fleur d'eau, que nous appellons *autels*; trois furent emportés par le vent d'est vers les Syrtes, où ils touchèrent les sables & échouèrent; celui qui portoit le fidele Oronte, & les Lyciens, reçut un coup de vague qui submergea sa poupe dans les flots; le pilote tombe, le vaisseau tourne, & est bientôt enseveli dans les gouffres de Neptune; à peine un petit nombre de ceux qui le montoient, pût - il se sauver à la nage; on voit flotter au tour d'eux les débris de leur naufrage; déjà les navires d'Ilionée, d'Acate, d'Abas, & du vieux Alethès, succombent sous les fureurs de la *tempête*. Tous enfin fracassés & entr'ouverts, font eau de toutes parts, & sont prêts d'être engloutis.

Entre les modernes, les Anglois ont excellé. Y a-t-il ailleurs de plus belle description de *tempête* que celles de Milton, du chevalier Blackmore, & de M. Thompson.

Il est difficile de rendre leurs vers en notre langue. Voici une esquisse de la *tempête* du dernier des trois poètes que j'ai nommés.

Tout est dans l'étonnement, la crainte, & le silence, quand tout - à - coup l'éclair se montre au sud, à l'œil effrayé; le tonnerre qui le suit plus lentement, fait entendre sa voix terrible à - travers les nuages, dans la vaste étendue de l'air; la *tempête* gronde & résonne dans les cieux; mais quand l'orage approche, qu'il roule son terrible fardeau sur les vents, les éclairs forment alors des sillons plus larges, & le bruit redouble. Aussitôt une flamme livide se déploie sur la tête, le nuage s'ouvre & se ferme sans cesse, se ferme & s'ouvre encore, s'étend, & enveloppe tout dans une mer de feu; le bruit suit de près, augmente, brise ses liens, s'approfondit, devient une confusion; le fracas répété, écrase & déchire le ciel & la terre.

Un déluge de grêle bruyante, & de pluie chaude en grosses gouttes, se precipite avec fracas, & les nuages ouverts versent un fleuve entier; cependant le flambeau de l'invincible éclair n'est pas encore éteint; il fait de nouveaux efforts; le tonnerre tournoyant en bailes rouges, déchire fierement, & allume les montagnes avec une rage redoublée; le

pia brisé & noirci du coup, demeure un tronc informe & hideux; les troupeaux frappés, restent étendus comme un groupe inanimé: ici, les douces brebis, avec le regard toujours innocent, semblent ruminer encore, le taureau paroît froncer le sourcil, & le boeuf est à moitié de bout. Le rocher escarpé est frappé du même coup, ainsi que la vénérable tour, & le temple en pyramide, qui tombent, & perdent pour jamais leur ancien orgueil; les bois obscurs tressaillent à l'éclair, & les arbres antiques, environnés de feux, tremblent jusque dans leurs profondes racines; le rugissement furieux retentit au milieu des montagnes de Carnarvon, le sommet hérissé tombe en éclat dans la mer enflammée, détaché des roches de Pennamaur, entassées jusqu'aux cieux; la pointe de Snowden se fondant, quitte subitement ses neiges éternelles; le haut du Chéviot plein de bruyeres, se voit de loin enflammé, & Thulé retentit à travers ses îles les plus reculées.

Enfin les nuages dispersés de la surface des cieux, errent en désordre; le firmament sans bornes s'éleve, & étend sur le monde un azur plus pur; la nature après la *tempête* se pare de nouveau; l'éclat & le calme se répandent en un instant à travers l'air qui s'éclaircit; une écharpe éclatante de joie, ornée d'un rayon jaune, signe du danger passé, environne les champs baignés encore après l'orage. (*Le chevalier de Jaucourt.*)

Annexe 2

Jaucourt, *Encyclopédie*, article « Orage » (extrait)

Orage, s. m. (*Poésie.*) grosse pluie, ordinairement de peu de durée, mais accompagnée d'un vent impétueux, & quelquefois de grêle, d'éclairs, & de tonnerre. Le lecteur sera peut-être bien-aise de se délasser à lire ici la description que fait M. Thompson d'un *orage* d'automne dans les îles britanniques : c'est un tableau plein de poésie & de sentimens d'humanité.

« Le sud brûlant s'arme d'un souffle puissant qui détruit les travaux de l'année. A peine voit-on d'abord la pointe des arbres trembler, un murmure tranquille se glisse au long des moissons qui s'inclinent doucement ; mais la tempête croît, s'élève ; l'atmosphère s'ébranle & se remplit d'une humidité pénétrante, invisible, & immense, qui se précipite avec impetuosité sur la terre. Les forêts agitées jettent au loin des nuées de feuilles bruyantes. Les montagnes voisines battues de l'*orage*, poussent la tempête brisée, & la renvoient en torrens dans le vallon. La plaine fertile flotte en ondes, découverte & exposée à la plus grande fureur du vent. La mer de la moisson ne peut éviter le coup qui la menace, quoiqu'elle plie à l'*orage*, elle est arrachée & enlevée dans l'air, ou réduite en chaume inutile par l'ébranlement qui la détruit.

Quelquefois l'horizon noircit, fond & descend en fleuve précipité, tandis que la tempête semble se reproduire. L'obscurité s'augmente, le déluge s'accroît, les champs noyés de toutes parts, perdent leurs fruits couchés sous l'inondation. Tout-à-coup des ruisseaux sans nombre se précipitent tumultueusement, rougis, jaunis ou blanchis, par la terre des collines qu'ils entraînent; la rivière s'enfle & quitte ses bords. Les brebis, la moisson, les cabanes roulent ensemble emportées par la cruelle vague. Tout ce que les vents ont épargné, cède à ce dernier effort, qui ruine en un instant les plus hautes espérances, & dissipe les trésors mérités, fruits de l'année laborieuse.

Le laboureur sans secours fuit sur les hauteurs, considère le malheureux naufrage de tout son bien, ses troupeaux noyés, & tous ses travaux dispersés. Les besoins de l'hiver s'offrent en ce cruel moment à la pensée tremblante: il frémit, il croit entendre les cris de ses chers enfans affamés.

Vous maîtres accourez, consolez-le, séchez ses larmes, & ne soyez alors occupés que de soutenir la main rude & laborieuse, qui vous procurera l'aisance dans laquelle vous

vivez: donnez du moins des vêtements grossiers à ceux dont le travail a fourni la chaleur & la parure de vos habits: veillez encore au soin de cette pauvre table, qui a couvert la vôtre de luxe & d'abondance: soyez compatissants enfin, & gardez - vous d'exiger ce que les vents orageux & les affreuses pluies viennent de moissonner sans retour ». (*D. J.*)

Annexe 3
Saint Lambert, *L'Eté*, 1769 (extrait)

Le peuple l'environne & l'emporte au village,
Où le force à rentrer la crainte d'un orage.

On voit à l'horison de deux points opposés,
Des nuages monter dans les airs embrasés ;
On les voit s'épaissir, s'élever & s'étendre ;
D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre :
Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
Et le long du vallon le feuillage a tremblé.
Les monts ont prolongé le lugubre murmure,
Dont le son lent & sourd attriste la nature.
Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur,
Et la terre en silence attend dans la terreur.

Des monts & des rochers le vaste amphithéâtre
Disparoît tout-à-coup sous un voile grisâtre ;
Le nuage élargi les couvre de ses flancs ;
Il pèse sur les airs tranquilles & brûlants.
Mais des traits enflammés ont sillonné la nue,
Et la foudre, en grondant, roule dans l'étendue ;
Elle redouble, vole, éclate dans les airs ;
Leur nuit est plus profonde, & de vastes éclairs
En font sortir sans cesse un jour pâle & livide ;
Du couchant ténébreux s'élance un vent rapide ;
Il tourne sur la plaine & rasant les sillons,
Il roule un sable noir qu'il pousse en tourbillons.
Ce nuage nouveau, ce torrent de poussière,
Dérobe à la campagne un reste de lumière.
La peur, l'airain sonant dans les temples sacrés,
Font entrer à grands flots les peuples égarés.

Grand Dieu ! Vois à tes pieds leur foule consternée
Te demander le prix des travaux de l'année.
Hélas ! Du ciel en feu les globules glacés
Ecrasent, en tombant, les épis renversés.
Le tonnerre & les vents déchirent les nuages ;
Les ruisseaux, en torrents, dévastent leurs rivages.
O récolte ! ô moisson ! Tout périt sans retour :
L'ouvrage de l'année est détruit dans un jour.
Il n'est plus de bonheur, l'espérance est perdue ;
Des femmes, des vieillards, les cris percent la nue.
Le hameau rétentit d'horribles hurlements ;
Les vents à ces clameurs mêlent leurs sifflements ;
Les cris des animaux effrayés du tonnerre,
Ce fracas répété du ciel & de la terre,
Ces ravages, la nuit, la tempête en fureur,
Tout inspire à la fois l'épouvante & l'horreur.
Ah ! Fuyons ces tableaux, & loin de ces rivages
Allons chercher des lieux, où le cours des orages,
Sans y lancer la foudre, ou noyer les moissons,
A rafraîchi les airs & baigné les sillons.
Un reste de nuage errant sur les campagnes,
Va s'y perdre en fumée au sommet des montagnes :

Sans ombre & sans limite un ciel tranquille & pur
Y couronne les champs du plus brillant azur.
De l'écharpe d'Iris l'éclatant météore,
Y trace dans les airs les couleurs de l'aurore.
Un vent frais & léger y parcourt les guérets,
Et roule en vagues d'or les moissons de Cérès.
On y sent ce parfum, cette odeur végétale,
Que la terre échauffée après l'orage exhale.

Annexe 4
Lemierre, *Guillaume Tell*, 1768, Acte 5, scène 3 (vers 1305-1350)

Le tyran, la tempête, enfin tout ce qui dut
Servir à notre perte a fait notre salut,
Et l'on ne vit jamais dans un sort si funeste
Un effet plus marqué de la faveur céleste.
Nous traversions le lac ; le tyran, l'œil sur nous
Lui-même exécutant l'arrêt de son courroux,
Vers la rive opposée et le fort qu'il habite,
Fier de ses attentats, vogoit avec sa suite.
Auprès du gouvernail sont les flèches de Tell,
Dont s'étoit par prudence emparé le cruel.
Mais au milieu du lac nous avançons à peine,
S'élève une tempête effroyable et soudaine,
Par les vents en fureur les flots amoncelés
Croisent sur notre esquif leurs assauts redoublés ;
Tout est prêt à périr. Gesler craint pour sa vie ;
Le ciel semble en effet punir sa barbarie :
Mais c'est sur son orgueil qu'avec étonnement
Nous avons vu tomber le premier châtiment.
Admirez avec moi le ciel dont la puissance
Abaisse des humains et confond l'insolence.
Tandis que tout s'alarme, et Gesler et les siens,
Que l'orage s'accroît, que l'art est sans moyens,
On avertit Gesler que Tell, pilote habile,
Pouvoit seul commander à la vague indocile :
A cet avis propice, autant qu'inattendu,
Un cri, *rendez-nous Tell*, est par-tout entendu.
Gesler est combattu, pâlit, frémit de rage,
mais le péril pressant, mais la peur du naufrage,
De tous les passagers les cris impérieux,
Son pouvoir éclipsé devant celui des Cieux,

Tout le force à céder. Il contraint donc sa haine ;
Tell passe au gouvernail en ces extrémités
Mais veut que je sois libre et reste à ses côtés.
Quel spectacle ! un tyran que la vengeance anime
Forcé d'avoir recours à sa propre victime ;
Voyant à la merci de son fier prisonnier
Sa fortune, ses jours, son être tout entier.
Tell dirige la barque à travers l'onde émue,
Mais sans perdre son arc et ses flèches de vue ;
Enfin il gagne un bord moins battu par les flots,
Où d'un roc aplati le sommet sort des eaux,
L'espérance renaît, il s'efforce, il s'approche,
Saisit son arc, s'élançe avec moi sur la roche,
D'où, renversant du pied la barque et nos tyrans,
Nous les avons plongés dans les flots écumants.

Annexe 5

Diderot, *Salon*, 1767 (extrait)

J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. Veillé-je, quand je crois rêver ? rêvé-je, quand je crois veiller ? qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait et fait réellement tout ce que j'ai rêvé. Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vus en nature, m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en rêve. J'ai vu ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage, à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes et s'éloigner. J'ai vu les malheureux que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris. Je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être submergée ; et elle l'aurait été, si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité, n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en vain du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux ; je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer ; sa longue chevelure est éparse. Son sang coule d'une large blessure. L'abîme va l'engloutir. Je ne le vois plus. J'ai vu un matelot entraîner après lui sa femme qu'il avait ceinte d'un câble par le milieu du corps. Ce même câble faisait plusieurs tours sur un de ses bras. Il nageait. Ses forces commençaient à défaillir. Sa femme le conjurait de se sauver et de la laisser périr. Cependant la flamme du vaisseau éclairait les lieux circonvoisins. Et ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée qui en détournaient leurs regards.

Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête ; je n'en pouvais douter à ses mâts brisés, à ses voiles déchirées, à ses flancs enfoncés, à la manœuvre des matelots qui ne cessaient de travailler à la pompe. Ils étaient incertains, malgré leurs efforts, s'ils ne couleraient point à fond, à la rive même qu'ils avaient touchée. Cependant il régnait encore sur les flots un murmure

sourd. L'eau blanchissait les rochers de son écume. Les arbres qui les couvraient avaient été brisés, déracinés. Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête.

Mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs front à terre ; je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères, de jeunes épouses transies sur le sein de leurs époux ; et au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot ; je voyais sur la planche qui descendait du navire au rivage, une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein ; elle en portait un second sur ses épaules. Celui-ci lui baisait les joues. Cette femme était suivie de son mari ; il était chargé de nippes, et d'un troisième enfant qu'il conduisait par ses lisières. Sans doute ce père et cette mère avaient été les derniers à sortir du vaisseau, résolu à se sauver ou à périr avec leurs enfants. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles.

Table des matières

Remerciements	3
INTRODUCTION	4
PARTIE 1 - COMPRENDRE ET OBSERVER L'ORAGE AU XVIII^E SIECLE.....	6
CHAPITRE 1 – LES SAVANTS	7
Les bases d'une science : la météorologie.....	7
Théories du XVIII ^e siècle.....	9
A l'aube du XIX ^e siècle.....	12
CHAPITRE 2 – LA LITTERATURE.....	14
Narrer l'orage	14
Descriptions visuelles et auditives	14
Le rôle de l'orage au sein d'une œuvre littéraire.....	20
Le théâtre et l'opéra.....	22
Le rôle de l'orage au sein des œuvres jouées	22
Représenter l'orage sur scène.....	24
CHAPITRE 3 – LE PEINTRE FACE A L'ORAGE.....	26
Descriptions de l'orage dans les traités de peinture.....	26
L'importance de l'observation	27
Choisir le bon moment.....	30
Les études.....	32
L'application aux œuvres	36
La représentation des « météores »	37
Influence sur l'ensemble de l'œuvre	41
Le moment représenté.....	41
PARTIE 2 - L'ORAGE EN PEINTURE.....	44
CHAPITRE 4 – LA TEMPETE	45
Le modèle de Vernet	45
Variantes et évolutions	49
Paroxysme littéraire et pictural avec Paul et Virginie	51
CHAPITRE 5 – L'ESPACE ET LE TEMPS.....	54
Les lieux.....	54
Lieux existants	54
Lieux composés	55
Endroits privilégiés	57
Différentes époques pour différents discours	60
La contemporanéité.....	60
Le passé	61
CHAPITRE 6 – L'HOMME.....	64
Différentes réactions	64
La mort.....	67
PARTIE 3 - LA RECEPTION DES ŒUVRES.....	71
CHAPITRE 7 – COMMANDES ET COLLECTIONS	72
Les collections particulières	72
La transformation de la collection.....	72
Pendants et séries	75
Commandes d'Etat.....	77
<i>Les Ports de France</i>	77
Concours révolutionnaires	79
CHAPITRE 8 – LE SALON ET LA CRITIQUE	81
Le Salon de l'Académie de peinture et de sculpture.....	81
La critique du Salon	83

Les Salons de Diderot	83
Les salonniers	90
CHAPITRE 9 – LE RAPPORT AU GOUT DE L’EPOQUE.....	95
Le siècle des Lumières	95
Le sentimental et le pathétique.....	97
L’esthétique du sublime	98
CONCLUSION	107
Sources	109
Bibliographie.....	111
Table des annexes.....	115
Table des matières	127

RÉSUMÉ

Le motif de l'orage se développe particulièrement dans la peinture française durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce développement est en partie lié au contexte de l'époque : la sensibilité, le goût de la catastrophe, mais également à l'intérêt pour ce phénomène atmosphérique, que l'on retrouve dans d'autres disciplines, telles que la littérature ou la science. Dans ce dernier cas, il faut souligner que le XVIII^e siècle est synonyme de grandes avancées dans le domaine de la météorologie. On retrouve dans la manière de faire de certains artistes, et notamment dans leurs études, l'observation presque scientifique des « météores » et des différentes atmosphères, et l'orage constitue un sujet particulièrement fascinant à étudier.

Représenter l'orage ne signifie pas seulement représenter le ciel : ce phénomène atmosphérique transforme intégralement la perception d'un paysage donné et influe sur les figures et sur la scène. Ce sont les peintres de paysage qui dans la seconde moitié du XVIII^e siècle traitent les premiers ce motif dans la peinture française – avant qu'il n'intègre les autres genres, dont la peinture d'histoire à la fin du siècle – et notamment les peintres de marine, avec Claude-Joseph Vernet en chef de file, particulièrement reconnu pour ses tempêtes en mer. Il faut dire que les naufrages et les visions de mer déchaînée sont caractéristiques d'une partie de la production des écoles Hollandaise et Flamande du siècle précédent, alors en vogue chez les collectionneurs. La scène de naufrage tient également une grande place dans la littérature, depuis l'Antiquité. Que ce soit en peinture ou en littérature, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les amateurs de tempêtes y recherchent l'émotion, le sentiment que l'homme n'est rien face à la nature.

Au fil du siècle, les représentations de la tempête évoluent, les scènes deviennent plus pathétiques et les groupes de survivants se réduisent, évoquant la mort, tandis que les représentations de l'orage sur terre évoluent plutôt vers l'expression d'une certaine mélancolie.

SUMMARY

The subject of the storm develops especially in French painting during the second half of the eighteenth century. This development is partly related to the context of the period: sensitivity, taste for natural disaster, but also to the interest in this atmospheric phenomenon, which can be found in another disciplines such as literature or science. In science, the eighteenth century gave rise to great advances in the field of meteorology. In some works of art, especially in the studies, we find almost scientific observation of different weathers and atmospheres, and storm is a subject particularly fascinating to study.

Depict the storm doesn't mean only depict the sky: this atmospheric phenomenon transformed the entire perception of a landscape and affect the characters and the scene. The first to deal with this subject in French painting of the second part of the eighteenth century are landscape painters – it incorporates the other genres, including history painting, at the end of the century – and in particular marine painters, with Claude-Joseph Vernet in leadership, particularly known for its storms at sea. Shipwreck and visions of raging sea are characteristic of a part of the production of the previous century Dutch school, so popular among collectors of the eighteenth century. The shipwreck scene has also a great place in literature since antiquity. Whether in painting or literature, lovers of storms want to be touched, to feel that man is nothing compared to nature.

In the course of the century, storm representations change, the scenes depicted increasingly pathetic, survivor groups are reduced suggesting death, while the representations of storm on ground evolving rather to expression of melancholy.

MOTS CLÉS : orage, tempête, peinture française, XVIII^e siècle, météorologie, sublime, rousseauisme
KEYWORDS : storm, French painting, eighteenth century, meteorology, sublime, Rousseauism