Cet article fait partie du cinquième volume de la
Revue internationale d'étude du dix-huitième siècle
(RIEDS),
intitulé
La Mer : fictions, pouvoirs et identités
et dirigé par Aurélia Gaillard (2019).

Le volume intégral est disponible dans le site internet de la SIEDS :
www.sieds.org

© Société internationale d'étude du dix-huitième siècle et les auteurs.

Cette œuvre est protégée par le copyright. Les lecteurs sont libres de faire usage des idées qui y sont exprimées mais ne peuvent copier, distribuer ou publier l'œuvre en intégralité ou en partie sous aucune forme, ni imprimée, ni électronique ou autre, à l'exception de citations brèves indiquant clairement la source. Il est permis aux lecteurs de faire des copies électroniques ou imprimées pour un usage personnel et pédagogique. Tous les droits de reproduction commerciale du volume dans son intégralité sont réservés. Pour des articles isolés uniquement, ces droits sont la propriété des auteurs.

Couverture par Francis Turgeon ; mise en page et édition électronique par Nelson Guilbert. Tous droits réservés.

ISSN 1797-0091

Élodie Ripoll
(Universität Stuttgart, Allemagne)

Les couleurs de la mer chez Bernardin de Saint-Pierre à l'aune de l'imaginaire maritime des Lumières

« En cette fin de siècle [le XVIIIe] fasciné par le prisme, l'analyse littéraire des couleurs aquatiques atteint un degré de précision jusqu'alors inconnu[1] ». Ce phénomène constaté par Alain Corbin est le produit de trois bouleversements, tant culturels qu'épistémologiques, survenus pendant les Lumières. Autrefois objet de répulsion, la mer est devenue un objet de fascination[2]. L'écriture descriptive a été réhabilitée et promue dans un grand nombre de champs de l'activité intellectuelle[3], favorisant l'évocation des beautés de la nature. La traduction de l'*Optique* de Newton (1720) a amorcé une revalorisation sans précédent de la couleur et de ses discours : la couleur est devenue un objet de science à part entière sans perdre son pouvoir de fascination[4].

Bernardin de Saint-Pierre se situe à la convergence de ces évolutions. Il est considéré comme l'un des « deux grands

---

[1] Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage*, Paris, Flammarion, 2010, p. 181.

[2] Voir *ibid.*, p. 11-30 et p. 69-209.

[3] Voir Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 68.

[4] Voir Ulrike Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar, VDG, 2009.

inventeurs de la mer dans la littérature française[5] », aux côtés de Chateaubriand. Il incarne de façon emblématique « le renouveau des pratiques descriptives[6] » et l'avènement d'une nouvelle épistémologie visuelle, héritée de l'empirisme lockéen et des sciences naturelles[7]. L'histoire littéraire voit en lui l'écrivain « coloriste[8] » par excellence. En effet, son utilisation des mentions de couleur diffère profondément de celles de ses contemporains, par leur nombre comme par leur variété. Rappelons que les auteurs de son époque utilisent majoritairement les hyperonymes[9], surtout la triade *blanc*, *rouge*, *noir*[10], tandis qu'il multiplie les hyponymes et place la couleur au centre de ses descriptions[11]. Dès lors, comment ne pas s'étonner qu'Alain Corbin ne parle pas des couleurs de la mer dans les *Études de la nature* (1784-1788) ou les *Harmonies de la nature* (1814), mais dans les *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1799) de Valenciennes, peintre paysagiste ? Les descriptions de la mer de Bernardin de Saint-Pierre ne s'inscrivent-elles pas dans ces évolutions ?

Une lecture croisée des dictionnaires, de l'*Histoire physique de la mer* (1725) de Marsilli, des *Éléments de perspective* de Valenciennes et des œuvres de Bernardin de Saint-Pierre nous permettra de retracer l'imaginaire maritime des Lumières pour

---

[5] Alain Corbin, *Le Ciel et la Mer*, Paris, Flammarion, 2014, p. 53.

[6] Christof Schöch, *La Description double*, éd. citée, p. 11.

[7] Voir Evelyn Dueck et Nathalie Vuillemin (dir.), *Entre l'œil et le monde : dispositifs d'une nouvelle épistémologie visuelle dans les sciences de la nature (1740-1840)*, éditions Épistémocritique, 2017, en ligne, https://epistemocritique.org/entre-loeil-monde-dispositifs-dune-nouvelle-epistemologie-visuelle-sciences-de-nature-1740-1840/.

[8] Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1909, p. 827. Voir Marco Menin, « La philosophie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre », dans *La Couleur des Lumières*, Aurélia Gaillard et Catherine Lanoë (dir.), *Dix-huitième siècle*, n°51, 2019, p. 127-140.

[9] À la suite de John Lyons (*Linguistique générale* [1968], Paris, Larousse, 1970 [trad. F. Dubois-Charlier et D. Robinson]), on appelle *hyperonyme* dans le domaine des couleurs les termes « directs et simples, créés spécialement pour désigner une couleur. […] Au nombre de onze, ils traduisent un "champ" chromatique : bleu/ blanc/ brun [marron]/ gris/ jaune/ noir/ orange/ rose/ rouge/ vert/ violet » (Annie Mollard-Desfour, *Le Rouge. Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 23). Le *champ chromatique* intègre les nuances des hyperonymes, appelées *hyponymes*.

[10] Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 279-300.

[11] Voir *ibid.*, p. 420 et suiv.

réévaluer l'évolution de « l'analyse littéraire des couleurs aquatiques » et démonter certaines certitudes chromatiques. Premièrement, l'imaginaire visuel de la mer au XVIIIe siècle est plus polychrome que bleu et ne se limite en rien aux couleurs mais intègre d'autres qualités optiques, comme la transparence ou la brillance. Deuxièmement, les écrits de cette époque consacrés aux couleurs de la mer présentent une certaine continuité dans leurs approches et leurs observations, malgré quelques variations. Enfin, Bernardin de Saint-Pierre s'inscrit à la fois dans cet imaginaire chromatique commun qu'il prolonge et dépasse en associant une précision dans la dénomination des couleurs à des ambitions poétiques.

L'imaginaire chromatique de la mer au XVIIIe siècle

Plusieurs types de publications évoquent la mer et ses couleurs au XVIIIe siècle. C'est le cas des dictionnaires, de l'*Encyclopédie* mais aussi des relations de voyage – qu'affectionnait particulièrement Bernardin de Saint-Pierre[12] – et des manuels de géographie qu'il a pu connaître du fait de sa formation d'ingénieur géographe[13].

Les articles des dictionnaires consacrés à l'eau montrent un certain désintérêt pour la couleur. Pour le *Dictionnaire de l'Académie*, l'eau est un « élément froid et liquide » dont est vantée indirectement la qualité ou la transparence (*« Eau claire. Bonne eau. Eau bonne à boire. Eau fade. Eau vive. Eau fraîche. Eau chaude. Eau courante. Eau jaillissante. Eau dormante. Eau croupie. Eau bourbeuse. Eau légère. Eau pesante. Eau puante*[14] »). S'ils ne s'intéressent pas non plus à la couleur, les articles FLEUVE, RIVIÈRE, LAC, MER et OCÉAN, sont révélateurs d'une perception centrée sur l'étendue, le mouvement et sur les conséquences qui en découlent pour les activités humaines (pêche, baignade, navigation). Si l'océan n'est que la

[12] « Je cite beaucoup de livres de voyages, parce que ce sont ceux que j'aime et que j'estime le plus de la littérature moderne » (Bernardin de Saint-Pierre, « Étude XII », *Études de la nature*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007 [éd. C. Duflo], p. 496).

[13] Voir Gabriel-Robert Thibault, *Bernardin de Saint-Pierre. Genèse et philosophie de l'œuvre*, Paris, Hermann, 2016, p. 75.

[14] *Dictionnaire de l'Académie* (1762, 4e édition), EAU, orthographe originale.

« grande mer qui environne toute la terre[15] » sans autre particularité, l'article MER est bien plus développé : « l'amas des eaux qui environnent la terre, & qui la couvrent en plusieurs endroits[16] », s'ensuivent des exemples toponymiques, parfois chromatiques (« *La mer Blanche. La mer Noire.* […] *La mer Rouge*[17] »), des remarques sur les poissons, mais surtout sur les courants et les risques liés à la navigation (ou aux pirates) qui font partie de l'imaginaire maritime de l'époque :

> *Mer navigable. Mer orageuse. Mer irritée. Mer courroucée. La mer étoit grosse, étoit agitée. Mer calme. Mer poissonneuse. Mer pleine d'écuels & de bancs. Une mer qui a beaucoup de courans. Les côtes de la mer. Le rivage de la mer. Le bord de la mer. Les sables de la mer. Le flux & le reflux de la mer. Le sein de la mer. Les flots, les vagues de la mer.* […] *Ce Prince, cet État est puissant sur mer. Ce Capitaine, ce Corsaire couroit la mer avec tant de vaisseaux, infestoit les mers. Tenir la mer. Nettoyer la mer de pirates*[18] […].

Comment est traité ce sujet dans l'*Encyclopédie* ? Pour d'Alembert, l'eau est « un corps fluide, humide, visible, transparent, pesant, sans goût, sans odeur[19] […] ». Les articles FLEUVE/RIVIÈRE, LAC ne s'intéressent pas non plus aux couleurs contrairement à l'article OCÉAN[20]. Celui-ci, construit selon un échange de questions ou d'hypothèses et de réponses, aborde différents problèmes comme le volume de l'eau, la profondeur et les couleurs :

> Il y a des parties de l'*Océan* dont la couleur est différente des autres, & l'on en cherche la raison.
> On observe que vers le pole du nord la mer paroît être de couleur noire, brune sous la zone torride, & verte dans les autres endroits ; sur la côte de la nouvelle Guinée elle paroît blanche & jaune par endroits, & dans les détroits elle paroît blanchâtre sur la côte de Congo. Vers la baie d'Alvaro, où la petite riviere Gonzales se jette dans la mer, l'*Océan* est d'une couleur rouge, &

---

15 *Ibid.*, OCÉAN.
16 *Ibid.*, MER.
17 *Ibid.*
18 *Ibid.*
19 D'Alembert, EAU (Phys.), *Encyclopédie*, vol. V, [1755], p. 186.
20 Voir Jaucourt, FLEUVE/RIVIÈRE (Non classé), *Encyclopédie*, vol. VI, [1756], p. 867-868 ; d'Holbach, LAC (Hist. nat.), *Encyclopédie*, vol. IX, [1765], p. 150-151 ; Jaucourt, OCÉAN (Géog.), *Encyclopédie*, vol. XI, [1765], p. 333-337.

> cette teinture lui vient d'une terre minérale rouge sur laquelle la riviere coule[21]. […]

Les anecdotes reprennent une palette chromatique large allant du noir au blanc, couvrant ainsi tout le spectre. Les explications ne sont livrées que pour l'exemple le plus connu des lecteurs (déjà mentionné dans le *Dictionnaire de l'Académie*), celui de la mer Rouge :

> Il est probable que ce nom lui a été donné à cause du sable rouge qui se trouve sur son rivage, & qui contre sa nature se mêle souvent avec l'eau par la violence du flux & reflux, qui est extraordinaire dans ce golfe : de sorte qu'il le balotte comme des cendres, & l'empêche de tomber au fond par sa violente agitation. Les marins confirment ce fait, & disent que cette mer paroît quelquefois aussi rouge que du sang ; mais que si on met de cette eau dans un vase sans le remuer, le sable rouge se précipite, & qu'on peut le voir dans le fond […][22].

Seules les exceptions (lointaines) sont traitées ici – la norme dont elles s'écartent n'est jamais évoquée. Ce premier examen s'avère peu concluant.

La lecture des récits de voyage l'est tout autant. Ces textes renseignent peu sur un quelconque imaginaire chromatique. Bougainville s'en est indirectement expliqué dans le discours préliminaire de son *Voyage autour du monde* : « Avant que de commencer le récit de l'expédition qui m'a été confiée, qu'il me soit permis de prévenir qu'on ne doit pas en regarder la relation comme un ouvrage d'amusement : c'est surtout pour les marins qu'elle est faite[23] ». Nul besoin de décrire les couleurs de la mer pour les marins qui les connaissent, les prévenir des dangers est plus important. Les remarques sur les bords de mer, voire sur le degré de transparence de l'eau, sont ainsi subordonnées aux conséquences sur la navigation. Le pittoresque et l'expérience esthétique cèdent le pas aux conseils précis pour les futurs explorateurs.

---

[21] *Ibid.*, p. 335.

[22] *Ibid.*

[23] Bougainville, *Voyage autour du monde*, Paris, PUPS, 2001 [éd. Michel Bideaux], p. 56.

La situation est tout autre pour les géographes dont les travaux sont accompagnés de cartes et de schémas. Dans *Le Langage des géographes*, François de Dainville a analysé les couleurs utilisées sur les cartes réalisées entre 1500 et 1800 et observé que du « XVIe à la fin du XVIIIe siècle, la mer est, en général, lavée de couleur d'eau, ou vert de gris, qui est, à l'accoutumée, "plus vert que bleu"[24] ». La *couleur d'eau*, un genre de vert, est ainsi « la couleur habituelle de la mer », « des eaux courantes », « des étangs quelquefois[25] ». Le bleu semble être réservé à l'air, plus rarement à la mer et aux eaux courantes ou aux eaux dormantes[26] sans doute car les cartographes « ont observé que le reflet du ciel à leur surface les pouvait faire prendre pour un morceau de ciel en terre […][27] ». Les conventions en vigueur ne donnent ainsi que partiellement raison à Michel Pastoureau pour qui l'eau passe durablement du vert au bleu entre le XVe et le XVIIe siècle[28].

Les travaux écrits de géographie s'avèrent encore plus intéressants. Ainsi en est-il du *Grand Dictionnaire géographique et critique* (1735) de Bruzen de la Martinière dont l'article MER est par ailleurs relativement avare en mentions de couleur : au détour d'une remarque sur la mer Caspienne, l'on apprend qu'elle est « de couleur verdâtre à l'ordinaire, comme toutes les eaux de mer[29] ». Les travaux du naturaliste italien Marsilli, considéré comme le « père de l'océanographie[30] » s'avèrent bien plus riches. Dans son *Histoire physique de la mer* (1725), il s'interroge sur la topographie des fonds marins, la nature de l'eau de mer et ses mouvements. Pour lui, « la Couleur et le goût [sont] deux choses à y remarquer[31] ». Ses

[24] François de Dainville, *Le Langage des géographes. Termes, signes, couleurs des cartes anciennes (1500-1800)*, avec le concours de Françoise Grivot, Paris, A. et J. Picard, 1964, p. 100.

[25] *Ibid*., p. 375.

[26] Voir *ibid*., p. 332 et suiv. ; 100, 134, 155, 333.

[27] *Ibid*., p. 333.

[28] Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 97.

[29] Bruzen de la Martinière, *Le Grand Dictionnaire géographique et critique*, La Haye, chez P. Gosse et P. de Hondt, 1735, t. 5, p. 293.

[30] Numa Broc, *La Géographie des philosophes. Géographes et voyageurs français au 18e siècle*, Paris, Ophrys, 1975, p. 212. Son nom est parfois orthographié Marsigli.

[31] Marsilli, *Histoire physique de la mer, ouvrage enrichi de figures dessinées d'après le naturel*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1725, p. 18, orthographe originale.

observations s'accompagnent d'une analyse optique : « Les Couleurs sont essentielles, constantes, accidentelles, & apparentes par les diverses reflexions[32] ». Le géographe commence par expliquer les spécificités de l'eau de mer :

> Sa Couleur naturelle et substantielle est claire d'elle-même, & plus brillante qu'aucune autre sorte d'Eau de Fontaine ou de Cîterne que j'aye comparée avec elle. Il est vrai qu'on ne sauroit y reconnoître cette clarté, dont je parle, tant qu'elle demeure dans le Bassin de la Mer, qui lui donne toutes ces Couleurs apparentes, que j'expliquerai. Il faut, pour cela, la poser dans un vase de verre, qui ne reçoive point de réflexion, parce que ce sont elles qui causent toutes ces Couleurs suposées[33].

Comme les autres auteurs, il remarque d'abord la transparence de l'eau mais s'avère très sensible à la variété des couleurs qu'il tente de décrire et d'expliquer tout en prenant en compte la perception de l'observateur :

> On y remarque un très-grand nombre d'autres couleurs tant à la superficie, qu'en certaines profondeurs particuliéres ; & ces couleurs ont des aspects tantôt agréables, tantôt affreux ; mais toûjours purement apparents, n'étant formez que par les réflexions ou refractions des rayons du Soleil, causées par les Nuages, ou par le fond de la Mer, ou bien par la brisure de la figure naturelle, & ordinaire contre les Corps solides qu'elle heurte[34].

Ces « Couleurs suposées » sont liées à des paramètres souvent optiques mais aussi géographiques comme la profondeur de l'eau ou la nature du sol. Observant l'embouchure du Rhône, il observe que les « Eaux superficielles » ont une « couleur trouble & cendrée » due au « mêlange des Torrens, & des rivieres[35] ». Ses illustrations permettent de visualiser « la superficie de deux Couleurs, trouble & bleuë », la première est due à « la nature de l'Eau du Rhône, & ce bleu apparent [à] la réflexion du fond, comme cela arrive universellement dans la vaste étenduë de la

---

[32] *Ibid.*
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*, p. 19.
[35] *Ibid.*

Mer[36] ». La norme de la couleur de la mer est donc bien bleue. Comment ce « bleu apparent » est-il amené à changer ?

> La Couleur claire, que j'ai décrite, étant dans son Bassin naturel paroît bleuë, lors qu'il y a beaucoup de fonds éclairé, & dans les endroits, où le fonds est médiocre, elle devient fort variée ; parce que toutes les sortes de Materiaux, qui couvrent le sol, lui communiquent leurs réflexions. Ainsi si c'est du sable & du Gravier blanc, & que le Soleil donne là-dessus, l'Eau paroît d'un verd souffré ; si c'est de l'algue ou autres herbes obscures, ou des Mousses, ou de l'argile noire, elle paroît noirâtre[37].

Le bleu devient alors un « verd souffré », un vert tirant vers le jaune, ou une couleur « noirâtre », couleur indéterminée tirant vers le noir. Il observe également que l'action du vent peut « resserre[r], & dilate[r] l'étenduë de ces couleurs[38] ». « Les Nuages contribuent aussi à la diversité de ces couleurs apparentes, particulièrement dans ces mers, où ils sont remplis de matières crasses, qui les rendent épais & fort sombres », tel un « Nuage rouge comme du sang[39] » qui se reflète dans la mer.

L'imaginaire chromatique de la mer au XVIIIe siècle semble curieusement plus polychrome que bleu tandis que le vert (ou le verdâtre) recule progressivement dans l'imaginaire. L'observation rigoureuse conduit à remarquer la capacité de la mer à refléter son environnement aquatique ou céleste mais surtout sa dimension cinétique qui se manifeste dans les nuances indéfinies, changeantes et les mouvements de l'eau. Par ailleurs, Marsilli, contrairement aux explorateurs, s'intéresse aux effets des variations chromatiques sur le spectateur, tantôt « fort agréables[40] », tantôt « affreux[41] ». Bernardin de Saint-Pierre connaissait-il ses travaux ?

---

36 *Ibid.*
37 *Ibid.*, p. 20 et suiv.
38 *Ibid.*, p. 19.
39 *Ibid.*, p. 20.
40 *Ibid.*
41 *Ibid.*, p. 19.

Les couleurs de la mer selon Valenciennes

Examinons à l'aune de cet imaginaire chromatique les *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* (1799) – publiés après les *Études de la nature* (1784-1788) – y observe-t-on réellement ce « degré de précision jusqu'alors inconnu[42] » ?

Les passages consacrés aux couleurs de la mer s'inscrivent pleinement dans les représentations typiques du XVIIIe siècle – la palette, les variations liées au temps, à l'éloignement des côtes – tout en présentant certaines particularités : « L'eau de la mer, dans le calme parfait, a l'aspect d'un liquide huileux, tantôt bleu, tantôt vert sur les côtes y et souvent jaunâtre en pleine mer[43] ». Deux des trois couleurs nommées – *bleu* et *vert* – font partie de l'imaginaire commun ; *jaunâtre*, une couleur indéterminée tirant vers le jaune, est plus rare mais rappelle la couleur « souffré[e] » observée par Marsilli. Le rapprochement avec l'huile – et donc avec la matérialité de la peinture – dénote une certaine brillance ainsi qu'une sensation haptique également inédite.

Les aléas météorologiques changent l'apparence de la mer :

> Dans un temps de brouillard que les marins appellent brume, l'eau de la mer est grise et de la couleur de l'atmosphère, surtout quand elle est tranquille ; mais si elle est agitée, elle prend différens tons : vert noirâtre ; bleu verdâtre ; violet rembruni mêlé du blanc écumeux de l'extrémité des vagues qui s'anéantissent en se roulant et se brisant sur elles-mêmes[44].

La palette s'est diversifiée et repose surtout sur des associations de couleurs qui sont autant d'indications sur les mélanges à réaliser. Le gris associé à la couleur de l'atmosphère signale les multiples reflets que le peintre devra prendre en considération. Le « vert noirâtre » rappelle Marsilli tandis que le « bleu verdâtre » renvoie à la *couleur d'eau* des cartes. La mention la plus précise est le « violet rembruni mêlé du blanc écumeux », un violet rendu plus brun avec des notes de blanc. En cas de tempête, les vagues deviennent

---

[42] Alain Corbin, *Le Territoire du vide*, éd. citée, p. 181.

[43] Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris, chez l'auteur, Desenne, Durpat, An VIII, p. 493, orthographe originale.

[44] *Ibid.*, p. 493.

« brunes, verdâtres et écumeuses[45] ». Toutefois, si l'on compare les champs chromatiques nommés par Valenciennes (*bleu*, *vert*, *jaune*, *noir*, *brun*, *gris*, *violet*, *blanc*) avec ceux nommés dans l'*Encyclopédie* et par Marsilli, seul le violet est inédit.

Les commentaires de Valenciennes sont toujours infléchis par les exigences de la composition. Comme Marsilli, il est sensible à l'action du soleil, aux reflets qui sont autant de contraintes pour le peintre :

> La vague qui vient sur les bords et qui touche au rivage, est écumeuse et blanchâtre ; tandis que dans les fonds elle se détache le plus souvent colorée sur les côtés éclairés par le soleil. La réflexion des montagnes et celle des nuages, quelquefois le mélange des corps étrangers, contribuent à colorer les eaux de la mer[46].

Comme pour Marsilli, l'action du vent change la surface de l'eau et l'apparence de ses couleurs :

> […] l'eau tranquille et calme réfléchit bien tous les objets ; mais s'il s'élève du vent qui ride sa surface, l'oscillation qu'il cause en augmentant brise toutes les lignes réfléchies, et la réflexion finit par se perdre tout-à-fait ; l'eau ne réfléchit plus alors que le ciel d'un côté de la vague, et de l'autre, des portions d'objets environnans. Ainsi, plus la surface de l'eau sera enfoncée dans le plan du Tableau, plus les vagues diminueront à l'œil, et plus elles réfléchiront la couleur du ciel[47].

Certaines remarques signalent ainsi la couleur ou la coloration sans en préciser la tonalité exacte qui dépendra du sujet et de l'instant représentés par le peintre.

Outre l'ajout d'un nouveau champ chromatique, la précision qui se dégage de ces descriptions semble surtout résulter de l'objectivité des termes de couleur, majoritairement hyperonymiques – sans métaphore ni analogie – qui sont souvent reprécisés par un autre adjectif de couleur. Pour Alain Corbin, cet ouvrage « incite à se faire attentif à la mutabilité de la substance

[45] *Ibid.*, p. 272.
[46] *Ibid.*, p. 493.
[47] *Ibid.*, p. 215.

aquatique, à guetter la couleur fugitive[48] ». Cette dimension cinétique se manifeste aussi dans le choix des adjectifs indéfinis et des participes passés (*rembruni*) mais était déjà présente chez Marsilli. Les *Éléments de perspective*, plus lisibles que l'*Histoire physique de la mer*, développent en revanche une approche plus globale des couleurs basée sur une perception panoramique du paysage qui s'apparente à une « propédeutique du regard[49] ».

Un autre fait de sensibilité – le parachromatique

Valenciennes, comme Marsilli, est très sensible à la « limpidité » de l'eau, qui devient « plus ou moins trouble » sous l'action du « mélange des différentes molécules de terre ou d'autres corps hétérogènes qui viennent s'y dissoudre[50] ». Cet intérêt constant pour la transparence de l'eau ne renvoie pas seulement à son caractère potable ou à une pureté symbolique mais plutôt à un fait de sensibilité moins connu. En effet, la perception visuelle ne se limite aucunement à la couleur – ou plutôt à la tonalité[51] – mais intègre d'autres paramètres comme la transparence, la densité, la luminosité (brillance et matité), que j'ai appelés *parachromatique*[52], dont l'importance est encore marquée au XVIIIe siècle. L'intérêt pour la perception parachromatique s'observe dans les remarques sur la transparence des eaux qui rend possible la vision des profondeurs aquatiques[53], mais aussi dans celles faites sur la luminosité, à travers les réflexions du soleil mais surtout les tempêtes, plus dignes d'intérêt et faisant partie intégrante de l'imaginaire maritime[54].

---

[48] Alain Corbin, *Le Territoire du vide*, éd. citée, p. 181.

[49] *Ibid.*

[50] Valenciennes, *Éléments de perspective*, éd. citée, p. 215.

[51] Les modèles tridimensionnels de la couleur s'articulent autour de trois paramètres : la *tonalité* (équivalent d'hyperonyme), la *clarté* (clair ou sombre), la *saturation* (l'intensité).

[52] Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature* (éd. citée) et « "Ses yeux brillaient d'un éclat singulier". La quatrième dimension de la couleur dans la description du regard (18e-19e siècles) », dans Michel Menu, Jean-Marie Schaeffer et Romain Thomas (dir.), *La Couleur en question*, Paris, Hermann, à paraître.

[53] Voir Alain Corbin, *Le Territoire du vide*, éd. citée, p. 182.

[54] Voir Emmanuel Le Roy Ladurie (dir.), *L'Événement climatique et ses représentations*, Paris, Desjonquères, 2007, surtout les contributions de Frank Lestringant, Jean-Michel Racault, René Démoris et Michel Delon ; Éva Riveline,

Les remarques sur les couleurs de l'article OCÉAN de l'*Encyclopédie* de Jaucourt sont ainsi suivies par une question sur la brillance de l'eau : « Pourquoi la mer paroit-elle claire & brillante pendant la nuit, sur-tout quand les vagues sont fort agitées dans une tempête[55] ? » En guise de réponse, il cite un passage de l'*Optique* de Newton :

> Tous les corps fixes, dit-il, ne luisent-ils pas & ne jettent-ils pas de la lumiere lorsqu'ils sont échauffés jusqu'à un certain point ? Cette émission ne se fait-elle pas par le mouvement de vibration de leurs parties ? Tous les corps qui ont beaucoup de parties terrestres & sur-tout de sulphureuses, ne jettent-ils pas de la lumiere toutes les fois que leurs parties sont suffisamment agitées, soit que cette agitation se fasse par la chaleur, par la friction la percussion, la putréfaction, par quelque mouvement vital, ou autre cause semblable ? Par exemple, l'eau de la mer brille la nuit pendant une violente tempête, *&c*[56].

Cette observation se retrouve chez Valenciennes :

> Il en est de même d'une surface d'eau tranquille et stagnante qui ne réfléchit, dans toute son étendue, qu'une grande obscurité. Si cette eau vient à être agitée, elle réfléchira alors le ciel en partie ; et au lieu de la privation de lumière qu'elle éprouvoit dans sa tranquillité, elle deviendra colorée et brillante à raison de son oscillation[57].

Ici encore, Valenciennes livre des explications plus claires pour les non-spécialistes en se limitant aux perceptions visuelles sans intégrer de notions de physique.

L'imaginaire des tempêtes repose sur des perceptions visuelles (parachromatiques) associées au bruit, à l'humidité et à des changements de température :

> TEMPÊTE. s.f. Orage, violente agitation de l'air, causée par l'impétuosité des vents, & souvent mêlée de pluie, de grêle,

Tempêtes en mer. Permanence d'un topos *littéraire (16e-18e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

[55] Jaucourt, OCÉAN (Géog.), *Encyclopédie*, vol. XI, [1765], p. 335.

[56] *Ibid.*

[57] Valenciennes, *Éléments de perspective*, éd. citée, p. 215.

> d'éclairs, de tonnerre, &c. Il se dit plus ordinairement Des orages qui arrivent sur mer. *Grande, furieuse, horrible, terrible, violente tempête. Des vaisseaux agités & battus de la tempête, par la tempête. La tempête les a écartés, les a jetés sur une telle côte, les a brisés contre les rochers.* […] *Il s'est élevé tout d'un coup une furieuse tempête.* […] *Il semble que la foudre & la tempête ayent passé par là*[58].

Pour Valenciennes, guidé par la composition du tableau, la tempête est d'abord une question de brillance :

> La couleur et la lumière brillante des éclairs se réfléchit [sic] sur la vague élevée dans les airs […]. […] les vagues reçoivent, par le déchirement des nuages, les rayons lumineux de cet astre [la lune] ; elles paraissent argentées et semblables à des lames immenses de cristal[59].

La brillance omniprésente est démultipliée par ses reflets sur l'eau, la couleur des éclairs, non mentionnée, trouve un écho dans les vagues « argentées ». La polysémie de *lame* révèle à la lecture une métaphore filée du couteau qui renforce le « déchirement » des éléments et la violence de la tempête. Ce développement parachromatique conserve toutefois des couleurs, nécessaires pour développer le contraste :

> La partie des flots qui se trouve dans l'obscurité, ne présente qu'un ton noir-vert très vigoureux et des reflets bleuâtres sur les diverses inégalités de la vague. Les rochers, les vaisseaux et tous les corps qui sont soutenus ou entourés par les eaux, sont du ton le plus foncé et forment, avec elles, le contraste le plus piquant et le plus pittoresque[60].

Conformément aux exigences picturales, l'obscurité ne repose pas seulement sur le parachromatique. Les tonalités (*noir*, *vert*, *bleu*) et les degrés de clarté (« le plus foncé ») et de saturation (« très vigoureux », « bleuâtre ») participent du contraste et sont censés produire des effets sur le public.

La représentation de la tempête n'est cependant pas qu'une affaire d'intense luminosité. Marsilli explique ainsi « avoir vû toute

---

[58] *Dictionnaire de l'Académie* (1762, 4e édition), TEMPÊTE.
[59] Valenciennes, *Éléments de perspective*, éd. citée, p. 273.
[60] *Ibid.*

la varieté des Couleurs, que les Vents sont capables de causer, dans la Tempête[61] » :

> Les ondes se heurtant réciproquement les unes contre les autres par une violente agitation faisoient élever, à une certaine distance, un nombre prodigieux de petits Globes […] [qui] recevant donc les rayons du Soleil, formoient de temps en temps divers Iris, de plus ou moins de durée, selon que les ondes en fournissoient plus ou moins en se brisant. L'horreur de cette tempête diminuoit extrêmement, à mon égard, par la vuë d'un si beau Phénomène, qui faisoit éclater toutes ces vives & agréables Couleurs, que l'on voit ordinairement dans l'Arc-en-ciel[62] […]

Il remarque de même une couleur apparente typique de la tempête : « Couleur de Lait » ou « écume de Lait » due à la « percussion violente » des ondes[63]. Ici encore, le plaisir esthétique, souligné par la douceur des métaphores choisies, est tel qu'il réduit l'horreur de la tempête.

Dans les œuvres littéraires, les scènes de tempêtes reposent sur un imaginaire visuel et rhétorique topique qui exploite l'analogie avec la peinture : tout concourt à souligner la rigueur de composition de ces passages, tant pour l'importance des lignes, des couleurs que des effets de contraste. Dans son analyse des scènes de tempêtes antérieures au XVIIIe siècle, Éva Riveline a montré des éléments chromatiques récurrents comme le « contraste entre l'obscurité de la nuit et la luminosité violente des éclairs[64] ». Cette obscurité renvoie aussi à une perception parachromatique : la densité ou l'épaisseur des ténèbres frappent autant les observateurs que la brillance de la foudre. Le contraste peut aussi être développé sur une palette chromatique : Exquemelin évoque la mer « blanche d'écume, le ciel tout rouge de feu » et « une affreuse obscurité[65] ». *Blanc*, *rouge*, *noir* – le plus fort contraste en matière de couleur et les trois couleurs les plus fréquemment utilisées en littérature[66].

---

[61] Marsilli, *Histoire physique de la mer*, éd. citée, p. 20.

[62] *Ibid.*, p. 21.

[63] *Ibid.*

[64] Éva Riveline, *Tempêtes en mer*, éd. citée, p. 202.

[65] Exquemelin, *Histoire des avanturiers qui se sont signalez dans les Indes*, Paris, J. Le Febvre, 1686, p. 7 et suiv., cité par Éva Riveline, *Tempêtes en mer*, éd. citée, p. 202.

[66] Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, éd. citée, p. 293-300.

Deux imaginaires distincts semblent ainsi se constituer, celui des beautés de la mer et celui de la tempête – bien que l'expérience esthétique et le sublime fassent partie des deux visions – exploitant tour à tour des notations chromatiques et parachromatiques. Où se situe Bernardin ?

Imaginaire chromatique de la mer chez Bernardin de Saint-Pierre

C'est une évidence, la mer est omniprésente chez Bernardin de Saint-Pierre dès le *Voyage à l'île de France* (1773), dans les *Études de la nature* (1784-1788) dont le tome 4 inclut *Paul et Virginie*[67], puis dans les *Harmonies de la nature*, publiées de façon posthume en 1814.

Un premier relevé fait état d'une palette chromatique plutôt limitée construite sur le vert, le bleu et le blanc : « le beau vert des flots marins[68] », les « ondes d'azur[69] », « l'azur des flots[70] », les « flots azurés[71] », « le bleu de la mer[72] », « la surface blanche des flots écumeux de la mer[73] », plus rarement « verdâtre[74] ». Comme Marsilli avant lui, il remarque les différences de couleur, comme à l'embouchure de la Seine, « dont les eaux vertes se distinguent en tout temps des flots azurés de la mer[75] ». Ce faisant, il reste dans une représentation poétique typique, employant les termes *flots*, *ondes* et *azur*, généralement utilisé pour le ciel, nommant des couleurs clairement identifiables, saturées. Pourtant, les

---

[67] Colas Duflo, « Le hussard et l'inscription », préface aux *Études de la nature*, éd. citée, p. 30.

[68] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Île de France*, *Œuvres posthumes*, Paris, Ledentu, 1840, t. 1, p. 73.

[69] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude première », *Études de la nature*, éd. citée, p. 86.

[70] *Ibid*., « Étude V », p. 152.

[71] *Ibid*., « Suite de l'Étude XI », p. 430 ; Bernardin de Saint-Pierre, *Harmonies de la nature*, Paris, Ledentu, 1840, t. 2, p. 240.

[72] *Ibid*., p. 81.

[73] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude X », *Études de la nature*, éd. citée, p. 298.

[74] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Île de France*, éd. citée, p. 30.

[75] Bernardin de Saint-Pierre, *L'Arcadie*, *Œuvres posthumes*, t. 1, éd. citée, p. 616.

nombreuses mentions de couleur figurant dans ces scènes ne se rapportent que peu à la mer elle-même, bien plus aux nuages (qui se reflètent sur la surface de l'eau) ou aux tempêtes et dépassent cette première palette conventionnelle.

Toutefois, se livrer à un relevé de notations de couleur disparates chez Bernardin de Saint-Pierre constitue un contresens. En effet, à ses yeux, la « bonne méthode de lecture du paysage » consiste non pas à « simplement [dire] les éléments qui le composent, et donc [à] le décomposer, mais bien plutôt [à] lire les liens entre les éléments[76] ». Il ne faudrait donc ni isoler de leur environnement textuel les mentions de couleur ni même séparer la mer des autres composantes du paysage comme le ciel. Les couleurs forment selon lui un « alphabet sensible[77] » qu'il envisage très différemment des scientifiques de son époque :

> Les naturalistes regardent les couleurs comme des accidents. Mais si nous considérons les usages généraux où les emploie la nature, nous serons persuadés qu'il n'y a pas même sur les rochers une seule nuance de placée en vain[78].

Cela a deux conséquences. Premièrement, chaque couleur fait partie d'un ensemble ou d'une composition, d'un effet de contraste – et donc relève d'un effet global. Deuxièmement, chaque couleur participant à un effet global doit être nommée. Les couleurs de la mer doivent ainsi être analysées non pour elles-mêmes mais intégrées à la scène plus large dont elles font partie pour recréer leur expression harmonique, l'harmonie étant « le seul principe qu['il ait] pu apercevoir dans la nature[79] ». Bernardin est conscient des écueils : « l'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes n'en sont pas inventés[80]. »

Considérons à présent la description de la mer et de ses nuages dans l'« Étude X » :

---

[76] Colas Duflo, *La finalité dans la nature de Descartes à Kant*, Paris, PUF, 1996, p. 110.

[77] *Ibid*., p. 112.

[78] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude II », *Études de la nature*, éd. citée, p. 330 et suiv.

[79] *Ibid*., « Étude X », p. 268.

[80] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Île de France*, éd. citée, p. 104.

> J'ai vu aussi dans les nuages des tropiques, de toutes les couleurs qu'on puisse apercevoir sur la terre, principalement sur la mer et dans les tempêtes. Il y en a alors de cuivrées, de couleur de fumée de pipe, de brunes, de rousses, de noires, de grises, de livides, de couleur marron et de celle de gueule de four enflammé[81].

L'impression visuelle d'ensemble se déploie sur plusieurs champs chromatiques allant du rouge au noir en passant par le brun et le gris et présentant différents degrés de saturation. L'énumération mêle hyperonymes (*noir*, *gris*, *marron*/*brun*), hyponymes (*roux*, *cuivré*) à des métaphores « couleur de fumée de pipe », couleur de « gueule de four enflammé », renvoyant toujours au feu. Le Bernardin néologue associe une palette chromatique plutôt conventionnelle, quoique large, à des analogies. Celles-ci permettent d'évoquer la densité des nuages : le nuage « fumée de pipe » est moins compact que ceux dont les couleurs sont saturées. Cette technique de l'analogie (qui lie « l'art du peintre et l'apparence des choses[82] ») est très novatrice à son époque et permet de repousser les limites des termes existants, de développer la gamme référentielle des hyponymes pour arriver – sans recourir à l'illustration[83] – à un degré rare de précision malgré le « risque d'une régression dans un vieux savoir analogique[84] ».

> Cette manière de décrire la nature par des images et des sensations communes, est méprisée de nos savants ; mais je la regarde comme la seule qui puisse faire des tableaux ressemblants, et comme le vrai caractère du génie. Quand on l'a, on peut peindre tous les objets naturels et se passer de méthodes ; et quand on ne l'a pas, on ne fait que des phrases[85].

---

[81] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude X », p. 270.

[82] Jean-Michel Racault, *Bernardin de Saint-Pierre. Pour une biographie intellectuelle*, Paris, Champion, 2015, p. 348.

[83] La solution trouvée par Buffon pour résoudre les difficultés posées par les couleurs des oiseaux (cf. Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, éd. citée, p. 244 et suiv.).

[84] Jean-Claude Bonnet, « Bernardin néologue à l'épreuve de l'océan Indien ou "l'art de rendre la nature" », dans Jean-Michel Racault, Chantale Meure et Angélique Gigan (dir.), *Bernardin de Saint-Pierre et l'océan Indien*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 410.

[85] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude XI », *Études de la nature*, éd. citée, p. 342.

L'analogie permet ainsi de dépasser la seule tonalité pour exprimer d'autres paramètres de la couleur, comme la clarté, la saturation ou encore le parachromatique qui « échappe[nt] à une organisation descriptive simple et condui[sen]t à développer des structures lexicales plus élaborées[86] ».

Dire l'infinie variété peut cependant également se passer de description concrète et reposer sur la suggestion :

> Quant à celles [les couleurs] qui y paraissent dans les jours sereins, il y en a de si vives et de si éclatantes, qu'on n'en verra jamais de semblables dans aucun palais, quand on y rassemblerait toutes les pierreries du Mogol[87].

L'hyperbole des « pierreries du Mogol » suggère la variété des couleurs, leur éclat, comme la dimension extraordinaire de la vision, d'autant plus forte qu'aucune mention de couleur n'y figure. Le lecteur est alors libre de se les imaginer.

La suite de l'étude s'intéresse à une scène particulière, l'action du vent sur les nuages, déjà admirée par Marsilli :

> Quelquefois les vents alizés du nord-est ou du sud-est, qui y soufflent constamment, cardent les nuages comme si c'étaient des flocons de soie ; puis ils les chassent à l'occident, en les croisant les uns sur les autres, comme les mailles d'un panier à jour. Ils jettent sur les côtés de ce réseau les nuages qu'ils n'ont pas employés, et qui ne sont pas en petit nombre ; ils les roulent en énormes masses blanches comme la neige, les contournent sur leurs bords en forme de croupes, et les entassent les uns sur les autres, comme les Cordillères du Pérou, en leur donnant des formes de montagnes, de cavernes et de rochers […][88].

Cette variation en blanc évoque indirectement la brillance par le biais de métaphores (« les flocons de soie ») et de comparaisons conventionnelles (« blanches comme la neige ») tout en mêlant optique et haptique comme le fera Valenciennes. La description de

---

[86] Annie Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Bleu*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 19.

[87] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude X », *Études de la nature*, éd. citée, p. 270.

[88] *Ibid.*

la lumière du soleil couchant est alors inséparable des perceptions chromatiques :

> Quand le soleil vient à descendre derrière ce magnifique réseau, on voit passer par toutes ses losanges une multitude de rayons lumineux qui y font un tel effet, que les deux côtés de chaque losange qui en sont éclairés, paraissent relevés d'un filet d'or, et les deux autres, qui devraient être dans l'ombre, sont teints d'un superbe nacarat. Quatre ou cinq gerbes de lumière, qui s'élèvent du soleil couchant jusqu'au zénith, bordent de franges d'or les sommets indécis de cette barrière céleste, et vont frapper des reflets de leurs feux les pyramides des montagnes aériennes collatérales, qui semblent alors être d'argent et de vermillon[89].

La lumière chez Bernardin repose autant sur la brillance que sur la couleur : ce coucher de soleil utilise ainsi trois champs (para)chromatiques : l'or, le rouge et l'argent. Les formes géométriques structurent la composition le long des lignes d'or qui parcourent le ciel en « rayons lumineux » ou en « franges ». La lumière est partout, l'or ne s'oppose pas à l'ombre mais à un « superbe nacarat », l'obscurité recule.

> C'est dans ce moment qu'on aperçoit au milieu de leurs croupes redoublées une multitude de vallons qui s'étendent à l'infini, en se distinguant à leur ouverture par quelque nuance de couleur de chair ou de rose. Ces vallons célestes présentent dans leurs divers contours des teintes inimitables de blanc, qui fuient à perte de vue dans le blanc, ou des ombres qui se prolongent sans se confondre sur d'autres ombres[90].

La grande précision de la composition ferait presque oublier la dimension insaisissable des couleurs alors observées : « quelque nuance de couleur de chair ou de rose » ou encore « des teintes inimitables de blanc ».

> Vous voyez, çà et là, sortir des flancs caverneux de ces montagnes, des fleuves de lumière qui se précipitent en lingots d'or et d'argent sur des rochers de corail. Ici ce sont des sombres rochers percés à jour, qui laissent apercevoir par leurs ouvertures le bleu pur du firmament ; là ce sont de longues grèves sablées

[89] *Ibid.*
[90] *Ibid.*

> d'or, qui s'étendent sur de riches fonds du ciel, ponceaux, écarlates, et verts comme l'émeraude[91].

La palette s'est extrêmement diversifiée autour de couleurs très saturées et précieuses. Les termes référentiels (*ponceau*, *écarlate*) se joignent aux métaphores et aux comparaisons pour rendre la beauté de la scène. Quelles couleurs se reflètent-elles sur l'eau ?

> La réverbération de ces couleurs occidentales se répand sur la mer, dont elle glace les flots azurés de safran et de pourpre. Les matelots, appuyés sur les passavants du navire, admirent en silence ces paysages aériens[92].

Trois nuances apparaissent : l'*azur* (bleu), le *safran* (jaune doré) et le *pourpre* (rouge-violet) : les trois couleurs primordiales selon Bernardin[93]. La métaphore picturale du glacis[94] ajoute de la brillance tout en parachevant le tableau prêt à être admiré par les spectateurs. Le passage se poursuit sur cette dimension du sublime :

> Quelquefois ce spectacle sublime se présente à eux à l'heure de la prière, et semble les inviter à élever leurs cœurs comme leurs vœux vers les deux. Il change à chaque instant : bientôt ce qui était lumineux est simplement coloré, et ce qui était coloré est dans l'ombre. Les formes en sont aussi variables que les nuances ; ce sont tour à tour, des îles, des hameaux, des collines plantées de palmiers, de grands ponts qui traversent des fleuves, des campagnes d'or, d'améthystes, de rubis, ou plutôt ce n'est rien de tout cela, ce sont des couleurs et des formes célestes, qu'aucun pinceau ne peut rendre ni aucune langue exprimer[95].

La dimension cinétique est au cœur du passage et touche autant les couleurs que les formes. La beauté culmine dans le *topos* rhétorique de l'ineffable que tout le passage tend pourtant à invalider.

---

[91] *Ibid.*

[92] *Ibid.*

[93] Voir *ibid.*, p. 269.

[94] « Une couleur légère & même transparente, que les Peintres appliquent quelquefois sur leurs tableaux […] », *Dictionnaire de l'Académie* (1762, 4e édition), GLACIS, orthographe originale.

[95] Bernardin de Saint-Pierre, « Étude X », *Études de la nature*, éd. citée, p. 270 et suiv.

Si l'on évalue ces passages à l'aune de l'imaginaire chromatique de la mer dégagé lors de nos analyses précédentes, les points communs sont nombreux : la variété des champs chromatiques, la dimension cinétique, l'action du vent, l'effet sur le spectateur, la tentation de l'haptique. Les différences le sont tout autant. Bernardin de Saint-Pierre parvient à associer une grande précision des termes de couleur à une subjectivité assumée qui se manifeste dans le choix des analogies et des métaphores : l'*Étude de la nature* dont on souligne souvent la métaphore picturale affiche une ambition poétique qui faisait défaut à nos précédentes sources et renouvelle profondément la pratique de la description.

La conception du paysage de Bernardin de Saint-Pierre invite à analyser les notations colorées de ce long passage de façon globale. Typiquement, l'analyse des couleurs prend en compte chaque mention de couleur, détermine son champ chromatique, son statut (*hyperonyme*, *hyponyme*) et les fonctions visuelle, symbolique et poétique qui en découlent. Changer d'échelle et analyser ces mentions comme un ensemble requiert une nouvelle méthodologie[96]. Il faut s'éloigner du détail pour observer l'action conjointe des couleurs qui se décline également suivant trois modalités. Sur le plan visuel, cet ensemble forme une scène de coucher de soleil qui contient tous les champs chromatiques (*fonction visuelle globale*). Ne développe-t-il pas ce faisant une vision panoramique du paysage qui se rapproche aussi d'une « propédeutique du regard[97] » comme le fera Valenciennes ? La *fonction symbolique globale* associe une symbolique commune à l'ensemble des mentions (l'expression harmonique du coucher de soleil) ou à une combinaison de certaines couleurs spécifiques (les couleurs primordiales selon Bernardin de Saint-Pierre) : ce passage illustre ainsi ses théories du paysage. La *fonction poétique globale* permet ici des analyses plus subtiles : la richesse des couleurs, généralement nobles et saturées, le choix fréquent de termes référentiels rares (*safran*, *ponceau*, *émeraude*) soutiennent les effets de virtuosité et contribuent résolument à cette impression de prose poétique absolument inédite. En est-il de même dans les scènes de tempêtes ?

Le naufrage du Saint-Géran dans *Paul et Virginie* est la tempête la plus emblématique de l'œuvre de Bernardin de Saint-

[96] Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, éd. citée, p. 96-105.
[97] Voir supra n. 49.

Pierre. Elle se déroule en deux moments : les heures précédant l'ouragan – utilisant la plupart des mentions de couleur – et la vision du naufrage. La perception parachromatique du ciel est tout d'abord décrite :

> Il faisait une chaleur étouffante. 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[98].

L'isotopie du sombre (*noir*, *obscurité*, *sombre*) repose ainsi sur une impression de densité que n'interrompent que la lune et les éclairs – des sources de lumière pâle. Formes et mouvements contribuent à la dimension soudaine et effrayante de la scène :

> Les flots s'y brisaient avec un bruit épouvantable ; ils en couvraient les rochers et les grèves d'écume d'un blanc éblouissant et d'étincelles de feu. Malgré les ténèbres nous distinguâmes, à ces lueurs phosphoriques, les pirogues des pêcheurs qu'on avait tirées bien avant sur le sable[99].

La palette chromatique intègre le blanc, le rouge du feu et le noir, comme dans l'exemple d'Exquemelin ; le parachromatique reste un ressort essentiel : le blanc « éblouissant » de l'écume (réfléchissant la lumière de la lune et des éclairs), les « étincelles de feu » devenues des « lueurs phosphoriques », un terme de chimie[100]. L'attente de l'ouragan se poursuit par la mention d'un « nuage sombre […] dans ce jour ténébreux[101] » et donc par une double perception parachromatique. Quelques heures plus tard, ces « nuages qu'on distinguait au zénith étaient à leur centre d'un noir affreux, et cuivrés sur leurs bords[102]. » La palette s'élargit mais renvoie aux mêmes éléments : les trois couleurs principales (le blanc n'est pas répété), l'intense luminosité. Les perceptions

---

98 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. Jean-Michel Racault, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 234.

99 *Ibid.*

100 Voir Willermoz, PHOSPHORE (Chimie), *Encyclopédie*, vol. XII, [1765], p. 525-528.

101 Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. citée, p. 236.

102 *Ibid.*, p. 238.

chromatiques et parachromatiques s'associent dans le reste de la scène aux « bruits épouvantables[103] ».

Le naufrage développe également une palette chromatique (opposant le noir au blanc) et parachromatique (opposant l'obscurité à la lumière)[104] :

> La mer, soulevée par le vent, grossissait à chaque instant, et tout le canal […] n'était qu'une vaste nappe d'écumes blanches, creusée de vagues noires et profondes. Ces écumes s'amassaient […] et le vent, qui en balayait la surface, les portait par-dessus l'escarpement du rivage à plus d'une demi-lieue dans les terres. À leurs flocons blancs et innombrables, qui étaient chassés horizontalement jusqu'au pied des montagnes, on eût dit d'une neige qui sortait de la mer. 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[105].

Il parvient même à évoquer des couleurs vives en constatant leur absence : l'azur du ciel a disparu, à sa place « une lueur olivâtre et blafarde », pâle, « jaune & basané[106] » qui remplace les « lueurs phosphoriques » observées la veille.

Les spécialistes de Bernardin de Saint-Pierre s'accordent sur l'idée que le naufrage du Saint-Géran est construit à partir de trois épisodes du *Voyage à l'Île de France*[107], relatés en juin et décembre 1768, puis en décembre 1770 : la réécriture conduit à développer les analogies esquissées dans le texte original et à en

---

[103] *Ibid.*

[104] Il serait intéressant de replacer ces éléments dans la tradition picturale, par exemple avec le modèle de représentation de la tempête développé par Léonard de Vinci.

[105] Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. citée, p. 239.

[106] *Dictionnaire de l'Académie* (1762, 4e édition), OLIVÂTRE.

[107] Voir Alain Guyot, *« Une certaine manière de voir ». La description entre récit de voyage et récit de fiction chez Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et Théophile Gautier. Essai de confrontation stylistique*, thèse soutenue à l'université Paris IV-Sorbonne en 1995 ; Éva Riveline, *Tempêtes en mer*, éd. citée, p. 208.

accentuer les couleurs et les contraste[108]. Ainsi, les nuages simplement « cuivrés » ou « couleur de cuivre[109] » du *Voyage* deviennent « à leur centre d'un noir affreux, et cuivrés sur leurs bords. » D'autres « olivâtres et couleur de cuivre[110] » se transforment en une « lueur olivâtre et blafarde ». La représentation de l'écume évolue également : la « mousse blanche comme la neige » formant « des ballots de coton[111] » du *Voyage* est devenue une métaphore filée construite sur des « flocons blancs et innombrables », atteignant jusqu'au « pied des montagnes » telle une « neige qui sortait de la mer ».

Une lecture attentive de ces passages du *Voyage* montre toutefois des éléments passés sous silence qui rapproche Bernardin de Marsilli comme ici au canal du Mozambique :

> Au point du jour je remontai sur le pont. On voyait au ciel quelques nuages blancs, d'autres cuivrés. Le vent venait de l'ouest où l'horizon paraissait d'un rouge ardent, comme si le soleil eût voulu se lever dans cette partie, le côté de l'est était tout noir. La mer formait des lames monstrueuses semblables à des montagnes pointues, formées de plusieurs étages de collines. De leur sommet s'élevaient de grands jets d'écume qui se coloraient de la couleur de l'arc-en-ciel[112].

Chez les deux auteurs, l'eau prend les couleurs de l'arc-en-ciel – la dimension esthétique l'emporte alors sur la menace de la tempête imminente. Cet arc-en-ciel, très valorisé et plutôt associé au calme retrouvé après l'orage, n'a pas sa place dans la mise en scène de l'ouragan. Par ailleurs, de nombreuses explications seraient nécessaires pour comprendre ce phénomène optique et le rendre vraisemblable pour les lecteurs.

L'observation directe des tempêtes a fourni un substrat décisif, toutefois Bernardin s'éloigne de la représentation stricte de la nature pour recréer une nouvelle scène de naufrage marquée par la tradition littéraire et par une exigence de composition. Les

---

[108] *Ibid.*, p. 208 et suiv.
[109] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'Île de France*, éd. citée, p. 31.
[110] *Ibid.*, p. 51.
[111] *Ibid.*, p. 82.
[112] *Ibid.*, p. 31.

couleurs, les formes et les mouvements y côtoient de nouvelles analogies.

Profitant de la revalorisation générale de la description au XVIIIe siècle, les passages consacrés à la mer prennent de l'ampleur dans les textes et son imaginaire chromatique est en pleine mutation : autrefois verte, elle devient bleue et reflète toutes les couleurs possibles. Cet imaginaire chromatique s'accompagne d'un imaginaire parachromatique, marqué par la luminosité, la transparence et l'opacité, particulièrement visible dans les scènes de tempêtes. Le potentiel cinétique de la mer fascine les observateurs de tous bords, comme Marsilli et plus tard Valenciennes. Peu à peu, une perception panoramique du paysage se met en place. Bernardin de Saint-Pierre ne déroge à pas cette règle. Il s'inscrit ainsi à la fois dans cet imaginaire commun qu'il prolonge et réinvente profondément. Sa quête d'exactitude dans la dénomination des nuances le conduit à devenir « néologue », à dépasser la palette limitée des hyperonymes et à multiplier les hyponymes comme les analogies plus fines. Son exigence de précision est inséparable de revendications poétiques, nourries par son expérience personnelle. Ce faisant, il réalise en littérature le souhait que formule Valenciennes pour la peinture dans les *Éléments de perspective* et qui semble résumer les ambitions des *Études de la nature* :

> On dit que dans les îles de l'Amérique, à Saint-Domingue, la Martinique, etc. etc., rien n'égale la beauté du soleil sortant ou se plongeant derrière l'horizon. On prétend que c'est un spectacle des plus étonnans, par l'éclat et la variété des couleurs qui enrichissent le ciel et la mer. Nous ne pouvons en parler savamment n'ayant pas été témoins de ces phénomènes. Nous exhortons les Artistes qui iront dans ces pays éloignés d'en faire des études, et nous sommes persuadés d'avance, qu'on pourroit en tirer parti pour composer des paysages neufs[113] […].

Découvrir le spectacle de la nature, en faire des études, composer des paysages neufs, voilà précisément ce qu'a accompli Bernardin de Saint-Pierre. Son invention de la mer est ainsi indissociable de son utilisation de la couleur.

[113] Valenciennes, *Éléments de perspective*, éd. citée, p. 493 et suiv.