

« Femmes, orages, tempêtes dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *L'Évènement climatique et ses représentations (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) : histoire, littérature, musique et peinture*, actes du colloque international de Paris 3, Fondation Singer-Polignac, éd. J. Berchtold, J.-P. Sermain et E. Leroy-Ladurie, Paris, Desjonquères, 2007, p. 363-386.

À la mémoire d'Henri Lafon

Dans la fiction romanesque des Lumières, des liens fort étroits semblent se nouer entre la figure féminine et le déchaînement des forces de la nature. Sans doute ces liens s'expliquent-ils par une loi générale, quoique non écrite, du pays de romancie : qu'une femme soit embarquée sur un navire et l'on peut être quasiment assuré qu'une violente tempête ne tardera pas à se déchaîner. Un tel topos n'a pas échappé à l'attention des spécialistes : « le ciel marin des romans recèle d'inépuisables tempêtes, et chacun sait que les cargaisons féminines les attirent magnétiquement. Une jeune femme sur les flots, ballottée entre la rage des éléments et la concupiscence des rudes hommes de la mer, quelle figuration plus complète de la condition hasardeuse du sexe ! »<sup>1</sup>.

C'est surtout l'ambivalence remarquable des relations entre femmes et tempêtes dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle qui retiendra ici l'attention. À superposer, en effet, un certain nombre de séquences narratives tout au long du siècle, on est frappé d'abord par la répétition de la violence que les tempêtes et les orages romanesques exercent électivement sur des figures féminines. Mais cette violence climatique parfois inouïe qui s'abat spécifiquement sur les personnages féminins ne se conçoit guère sans une hantise secrète dont elle procède et qui semble avoir travaillé sourdement toute la période : celle d'une obscure connivence reliant en profondeur femmes et tempêtes, l'effet tempétueux paraissant à certains égards une marque spécifique du féminin dans l'imaginaire romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, il s'agit d'explorer la réversibilité des positions d'agent et de patient, de sujet et d'objet dans cette relation élective qui se noue entre figures féminines et violence des éléments.

Une telle réversibilité ne saurait toutefois être mise en lumière sans certaines options méthodologiques qu'il n'est peut-être pas inutile d'explicitier. La plus importante sans doute consiste à ne pas s'interdire de mettre en relation des événements fictionnels et des énoncés métaphoriques. Assurément les uns et les autres ne sauraient se confondre ; mais il y aurait probablement beaucoup à perdre, en l'occurrence, à ignorer les continuités secrètes qui peuvent les relier. Le premier temps de ces réflexions sera essentiellement consacré à des séquences narratives et le second à des comparaisons et des métaphores, mais cette répartition même souffrira quelques exceptions. La seconde option consistera à multiplier les rapprochements entre les textes. Moyen non seulement de faire surgir des motifs récurrents, mais plus fondamentalement, d'utiliser les textes comme interprétants les uns des autres, en vertu du principe selon lequel le *Télémaque* de Fénelon peut, par exemple, aider à lire *La Nouvelle Héloïse*, ou la lecture de *Paul et Virginie* s'éclairer de certaines pages d'*Émile* de Rousseau, ou des *Infortunes de la vertu* de Sade<sup>2</sup>...

<sup>1</sup> Pierre Fauchery, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII<sup>e</sup> siècle : 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 42.

<sup>2</sup> Ces principes méthodologiques sont déjà ceux que j'avais adoptés dans mes *Espaces du féminins dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Oxford, SVEC 2004 : 01). La présente étude, qui en constitue en somme un chapitre supplémentaire, a profité des suggestions précieuses de Jacques Berchtold, René Démoris et Jean-Paul Sermain. Qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

## Femmes en proie aux tempêtes

Lorsqu'une tempête se déclenche dans un roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est manifestement le personnage féminin qui est d'abord menacé. On pourrait certes citer quelques cas de tempêtes providentielles, comme celle qui sauve Keelmie du viol que projette celui qui la tient prisonnière d'un bateau et veut jouir d'elle, dans un roman de Mouhy<sup>3</sup>. Mais elles ne sont manifestement pas la règle. Ces menaces climatiques n'épargnaient certes pas les héroïnes romanesques d'avant les Lumières mais, jamais, semble-t-il, les figures féminines n'ont eu à subir aussi violemment qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les fureurs de la tempête et de la foudre. Au point que d'un très vaste corpus de romans de la période, Henri Lafon a pu dégager cette loi : « dans les horreurs [...] de l'orage, toute femme évoquée ne peut qu'être morte »<sup>4</sup>.

Il arrive, bien entendu, que cette mort soit seulement frôlée. On songera par exemple à la première tempête dans le *Cleveland* de Prévost : Fanny manque se noyer en traversant la Manche et n'est sauvée que grâce à l'ingéniosité du héros qui, s'inspirant d'un souvenir livresque, a pris la précaution de s'attacher avec elle à une corde reliée à leur chaloupe. De même, dans *Makin* de Baculard d'Arnaud, les amants en fuite sont victimes d'une tempête qui « se déploie dans toutes ses fureurs » et dont l'héroïne ne réchappe que miraculeusement. On remarquera, dans les deux cas, que l'évanouissement prolongé du personnage féminin est une manière d'offrir l'image de la mort tout en ménageant la possibilité de ramener l'héroïne à la vie et de poursuivre le récit<sup>5</sup>.

Au reste, c'est bien le topos de la « belle noyée » qui s'épanouit dans le massif fictionnel du XVIII<sup>e</sup> siècle, selon une codification parfaitement décrite par Henri Lafon : « l'élément liquide hostile et déchaîné, orages et tempêtes, donne lieu à un topos remarquable, qu'on pourrait appeler « la belle noyée » [...] ; la tempête entraîne la noyade de la compagne, dont le corps est ensuite retrouvé ; il comporte obligatoirement trois éléments : la violence des éléments, la noyade qui est séparation, le corps retrouvé, mort ou vif »<sup>6</sup>. *Les Aventures de Léonidas et de Sophronie* de Du Perron de Castera (1722) en donne une version archétypale : au milieu d'une affreuse tempête, les vagues séparent Léonidas d'Élisène. Désespéré de ne pas la retrouver sur le rivage, le héros retourne à la mer pour se noyer et heurte le corps « pâle et livide » de son amante, dont le cœur bat cependant encore<sup>7</sup>.

Dans l'histoire de Selincourt et Laurence, récit secondaire des *Époux malheureux*, Baculard traite le topos de manière à en exploiter les effets purement pathétiques, déléguant notamment le récit à Selincourt, imposant un rythme haletant au récit et multipliant les présents de narration : « une tempête imprévue nous menace ; je ne vois que ma femme : mes yeux, toute mon âme est attachée sur cet unique objet ; la tempête se déclare ; elle s'accroît ; l'équipage consterné pousse des cris de terreur ; je tenais Laurence dans mon sein ; le

<sup>3</sup> Mouhy, *Le Masque de fer, ou les aventures admirables du père et du fils* (1747), éd. A. Rivara, Paris, Desjonquères, 1983, p. 180.

<sup>4</sup> Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle*, SVEC 297, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 386. Pierre Fauchery note de son côté qu'« en aucun cas les « ondes » funèbres ne se propagent plus indéfiniment qu'autour de ces belles noyées dont l'obituaire romanesque nous offre tout un choix » (*La Destinée féminine*, p. 794).

<sup>5</sup> « Mylord Axminster pleurait sa fille en père inconsolable. [...] Fanny n'avait pas la moindre connaissance » (Prévost, *Cleveland. Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*, éd. J. Sgard et Ph. Stewart, Paris, Desjonquères, 2003, p. 118-119) ; « [Hélène] ne sentait plus l'horreur de sa situation ; sans mouvement, étendue aux pieds de son amant, elle lui offrait l'image d'une personne expirée » (Baculard d'Arnaud, *Makin* dans *Suite des Épreuves du sentiment*, Paris, Delalain, 1778, III, p. 46).

<sup>6</sup> H. Lafon, *op. cit.*, p. 386.

<sup>7</sup> Du Perron de Castera, *Les Aventures de Léonidas et de Sophronie, histoire sérieuse et galante* (1722), p. 41.

vaisseau se brise ». Mais Selincourt s'évanouit et c'est un domestique qui lui rapporte qu'une vague a « engloutie » la jeune femme à ses yeux. Selincourt retrouve le corps de son amante sur la rive : « je tombe sur l'infortunée Laurence : je veux la rappeler à la vie ; je lui adresse mes larmes, mes sanglots, mes cris ; je la nomme cent fois mon épouse, ma tendre amante... Laurence n'était plus ! »<sup>8</sup>

Comme le suggère la fréquence de la métaphore (quasi lexicalisée) de l'engloutissement, les tempêtes romanesques font donc grande *consommation* de corps féminins. Le pouvoir d'appel de telles images dans la fiction romanesque de la période semble si impérieux qu'elles peuvent même surgir au beau milieu d'un décor urbain, comme l'atteste *La Fin des amours de Faublas*, lorsque le héros part à la recherche de M<sup>me</sup> de Lignolle dans les rues de Paris :

Ce qui devait en effet redoubler mes terreurs, c'est que personne n'eût osé courir les rues par l'affreux temps qu'il faisait ; la chaleur avait été grande durant tout le jour, le vent du midi venait de s'élever ; il amoncelait d'épais nuages que plusieurs tonnerres déchiraient, et du sein desquels la grêle et la pluie se précipitaient par torrents. Mon âme était consternée : la fureur des éléments ne m'annonçaient-elles pas la vengeance des dieux ?<sup>9</sup>

De fait, M<sup>me</sup> de Lignolle s'est jetée dans la Seine. Faublas s'y précipite à sa suite :

D'abord je résiste à peine à l'onde furieuse qui s'entrouvre, mugit et m'emporte. [...] Tout à coup la foudre éclate, tombe et frappe les eaux. À la funèbre clarté qu'elle a répandue, j'ai distingué je ne sais quoi qui ne s'est montré que pour disparaître.

On remarquera le paradigme de l'animalisation monstrueuse de la tempête, à l'exemple fameux de la *Phèdre* de Racine<sup>10</sup>. Faublas ne ramène des entrailles du fleuve qu'un corps à l'agonie : M<sup>me</sup> de Lignolle meurt quelques instants plus tard. Cette scène proprement cauchemardesque hante Faublas jusqu'au temps de la narration, comme le révèlent les indications fournies dans la dernière page du roman :

Si dans une nuit d'été le vent du midi s'élève, si l'éclair fend la nue, si le tonnerre la déchire, alors j'entends résonner un timbre fatal [...]. Soudain saisi d'une invincible épouvante, abusé d'une espérance folle, je cours à l'onde qui mugit ; je vois se débattre au milieu des flots une femme... hélas ! une femme qu'il ne m'est pas plus permis d'oublier que d'atteindre.<sup>11</sup>

Un tel topos trouve, on le sait, une réalisation exemplaire dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre. Inutile sans doute de rappeler en détail les circonstances du retour de Virginie à l'Île de France, après un exil dont elle revient déshéritée « dans un temps qui ne lui permettait d'arriver à l'Île de France que dans la saison des ouragans »<sup>12</sup>. Préfiguré par divers éléments (notamment l'effet produit par la première lettre de la tante qui provoque dans la petite communauté une agitation que le narrateur compare à « un orage au milieu d'une belle saison »<sup>13</sup>), l'ouragan éclate à la fin du roman comme un pur spectacle qui suspend le récit et l'immobilise dans une sorte de tableau scénique visant à décupler l'effet pathétique.

La scène a été abondamment commentée mais on s'attardera ici un instant sur l'effet de contraste et d'antithèse qui lui sert de principe d'écriture et qui contribue à faire de toute cette séquence un authentique accomplissement du topos. Effet d'antithèse produit tout

<sup>8</sup> Baculard d'Arnaud, *Les Epoux malheureux* (1745), dans *Œuvres*, Paris, 1803, IX, p. 290.

<sup>9</sup> Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas* (1790), Paris, Tardieu, 1823, IV, p. 389.

<sup>10</sup> Voir les analyses de J. Berchtold, *Des rats et des ratières. Anamorphoses d'un champ métaphorique de saint Augustin à Jean Racine*, Genève, Droz, 1992, p. 189 et sv.

<sup>11</sup> *Les Amours du chevalier de Faublas*, éd. citée, IV, p. 429.

<sup>12</sup> Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. J.-M. Racault, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 232.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 135.

d'abord par la lutte asymétrique entre le *Saint-Géran* et une mer monstrueuse, les deux combattants surgissant au même instant devant les spectateurs rassemblés sur le rivage :

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. Le *Saint-Géran* parut alors à découvert...<sup>14</sup>

Mais l'antithèse la plus essentielle est bien évidemment celle qui oppose Virginie elle-même à l'élément tempétueux, masse mugissante offrant l'illusion d'une intentionnalité du mouvement : « chaque lame qui venait se briser sur la côte s'avancait en mugissant jusqu'au fond des anses<sup>15</sup> ». Là est bien en effet ce qui explique le recours par Bernardin au mythe de la « lame monstrueuse », dont Monique Brosse a pourtant souligné la rareté dans la fiction romanesque française, son évocation conduisant aux limites du fantastique<sup>16</sup>. Il s'agit à l'évidence de frapper l'imaginaire en accentuant l'opposition entre la furie meurtrière de la nature et l'innocente passivité de Virginie, le déchaînement des éléments et la sérénité sculpturale de la jeune fille qui tend ses bras vers Paul puis repousse dignement le marin « tout nu et nerveux comme Hercule », avant de se laisser « engloutir » par cette « montagne d'eau d'une effroyable grandeur » qui s'avance vers elle « en rugissant ». On le voit, le monstre marin de *Phèdre* se profile ici beaucoup plus nettement encore que dans les autres versions contemporaines du topos. Que cet effet d'antithèse soit au principe même de la scène, c'est ce que suggère plus nettement encore le préambule de 1806 dans lequel Bernardin vante les mérites de la célèbre illustration de Prud'hon : « où a-t-il trouvé les modèles de ces fugitifs effets que l'art ne peut poser, et dont la nature seule ne nous présente que de rapides images ; *une vague en furie dans un ouragan, et une âme angélique dans une scène de désespoir ?* »<sup>17</sup>.

Même s'il s'agit assurément d'une actualisation beaucoup plus complexe et ambiguë du topos, on peut adjoindre à cette série la promenade fameuse de Julie et Saint-Preux sur le lac, dans *La Nouvelle Héloïse*, et la tempête que les anciens amants affrontent à cette occasion<sup>18</sup>. Ce coup de « séchard » est d'autant plus remarquable qu'il survient en plein soleil, en rupture complète avec les usages romanesques, mais au mépris aussi des réalités climatiques puisque le séchard est en fait un vent modéré<sup>19</sup>. Le naufrage est certes évité. Mais on sait que Rousseau a sans doute envisagé un moment de dénouer son roman par une bourrasque qui aurait fait chavirer le canot et entraîné la noyade des amants dans le lac. Et à s'en tenir à la version définitive, on sait aussi qu'en dépit de tout son courage, Julie reste un instant « faible et défaillante au bord du bateau », et en vient à anticiper sa propre disparition :

Un instant seulement deux planches s'étant entr'ouvertes, dans un choc qui nous inonda tous, elle crut le bateau brisé ; et dans une exclamation de cette tendre mère j'entendis distinctement ces mots : « Ô mes enfants ! faut-il ne vous voir plus ? »

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>16</sup> Monique Brosse, *La Littérature de la mer en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis (1829-1870)*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 9 oct. 1978, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1983, t. 1, p. 309.

<sup>17</sup> *Paul et Virginie*, éd. citée, p. 296 (nous soulignons).

<sup>18</sup> « Un séchard, qui nous poussait de biais vers la rive opposée, s'éleva, fraîchit considérablement ; et, quand nous songeâmes à revirer, la résistance se trouva si forte qu'il ne fut plus possible à notre frêle bateau de la vaincre. Bientôt les ondes devinrent terribles : [...] le vent ayant changé se renforçait, rendait inutiles les efforts de nos bateliers et nous faisait dériver plus bas le long d'une file de rochers escarpés où l'on ne trouve plus d'asile. » (Rousseau, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* (IV, 17), éd. H. Coulet et B. Guyon, *OC*, t. II, p. 516).

<sup>19</sup> Voir J. Berchtold, « Écrire sous le vent chez Rousseau. Échos d'une leçon ovidienne dans *La Nouvelle Héloïse* », dans *Imaginaires du vent*, dir. Michel Viegnès, Grenoble, Imago, 2003, p. 67.

Au même instant, surgissent en Saint-Preux des images funèbres plus précises encore et plus complaisamment développées :

Pour moi, dont l'imagination va toujours plus loin que le mal, quoique je connusse au vrai l'état du péril, je croyais voir de moment en moment le bateau englouti, cette beauté si touchante *se débattre au milieu des flots* et la pâleur de la mort ternir les roses de son visage.

La concessive est éloquente et signale le caractère hautement fantasmagorique de l'image, qu'atteste, sur un autre plan, une remarque circulaire d'énoncés : on retrouve la formule « se débattre au milieu des flots » à la dernière page de *La fin des Amours de Faublas*, ainsi que l'association morbide de la « pâleur » et des « roses » sur les joues du cadavre de Virginie, dans le roman de Bernadin. Au retour de Meillerie, Saint-Preux aura « l'horrible tentation » de se précipiter avec Julie dans les flots<sup>20</sup>. La tempête offre ici l'occasion d'exprimer une pulsion de mort à l'encontre de l'objet<sup>21</sup>.

À certains égards, le dénouement un moment envisagé par Rousseau semble subir une simple dissociation puisque c'est bien dans le lac que Julie se noie. Il est vrai qu'« à la vision morbide de la beauté mourante ballottée par les flots qu'évoquait un peu complaisamment Saint-Preux, se substitue l'image d'une mère intrépide »<sup>22</sup>. Mais le modèle de la tempête reste sans doute fondamental dans l'épisode de la mort de Julie, puisque ce n'est pas sans raison qu'on a pu voir dans le *Déluge* de Poussin une « source inconsciente » de la scène<sup>23</sup>. Faut-il rappeler à quel point Rousseau avait conservé une forte impression de ce tableau, notamment à cause de la partie droite de la composition : « je ne pouvais ôter mes yeux de dessus cette mère qui ne pense qu'à sauver son enfant et l'élève sur un rocher avant qu'ils périssent tous les deux »<sup>24</sup> ?

« Décidément, comme l'a justement souligné Henri Lafon, orages et tempêtes nous conduisent souvent jusqu'à de trop beaux cadavres de femmes aimées »<sup>25</sup>. D'autant qu'à ces belles noyées, il convient d'ajouter les belles foudroyées, même si le motif est plus rare. On le retrouve néanmoins dans les *Lettres persanes*, sur un mode il est vrai purement métaphorique. Apprenant que son sérail est en proie à des désordres de plus en plus inquiétants, Usbek écrit à ses femmes : « Puisse cette lettre être comme la foudre qui tombe au milieu des éclairs et des tempêtes ! »<sup>26</sup>. Tentative assez dérisoire, sans doute, du maître de sérail pour s'approprier un attribut divin : les lenteurs de l'acheminement des lettres font de ses efforts pour conférer à son verbe un pouvoir proprement foudroyant un vœu pieux. Mais, avec quelques mois de retard, la tempête finira bien néanmoins par s'abattre sur les femmes du sérail, ainsi qu'en témoigne l'avant-dernière lettre de Roxane : « l'horreur, la nuit et l'épouvante règnent dans le sérail : un deuil affreux l'environne »<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> « Bientôt je commençai de rouler dans mon esprit des projets funestes, et, dans un transport dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments (NH, IV, 17 ; p. 521). »

<sup>21</sup> Rappelons que ce vœu de mort se formule encore plus clairement un peu plus tard, lorsque Saint-Preux reconnaît la chambre de l'auberge à Sion qu'il avait occupée dix ans plus tôt : « Que n'est-elle pas morte ! osai-je m'écrier dans un transport de rage » (NH, V, 9 ; p. 615).

<sup>22</sup> Laurence Viglieno, « "Julie ou la Nouvelle Eurydice". Mort et renaissance dans *La Nouvelle Héloïse* », *Études Jean-Jacques Rousseau*, 5, 1991, p. 69.

<sup>23</sup> Voir L. Viglieno, *ibid.*, p. 69-70. Voir aussi Maria Leone, « Face à ce qui se dérobe : Rousseau avec Poussin » dans *Rousseau et les arts visuels*, éd. F. Eigeldinger, *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, 45, 2005, p. 415-418.

<sup>24</sup> Rousseau, CC (Leigh), II, n° 906, p. 226.

<sup>25</sup> H. Lafon, *op. cit.*, p. 389-390.

<sup>26</sup> Montesquieu, *Lettres persanes*, Lettre 146 [154], éd. Ph. Stewart et C. Volpilhac-Augier, Oxford, Voltaire Foundation, OC, t. 1, p. 539.

<sup>27</sup> LP, 148 [156], p. 542.

On rencontre le motif de la belle foudroyée sur un mode non métaphorique au dénouement d'un roman de Brunet de Brou, *La Religieuse malgré elle*, où la conduite scandaleuse de l'héroïne finit par faire l'objet d'un châtement rappelant à l'évidence celui qui frappe Dom Juan<sup>28</sup> :

Un jour, comme elle se promenait hors de la ville avec son époux, il s'éleva une si grande tempête que le plus intrépide en aurait été effrayé : l'air était tout en feu, les éclairs offusquaient les yeux.[...] Elle voulut courir, mais les foudres et les carreaux tranchèrent le fil de ses jours.<sup>29</sup>

Mais c'est assurément chez Sade que le motif s'épanouit<sup>30</sup>. Au point qu'on le retrouve à trois reprises, avec des variantes très significatives, dans les *Infortunes de la vertu* (1777), dans *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791), puis dans *l'Histoire de Juliette* (1801 ?). Faut-il préciser qu'à chaque fois, c'est ironiquement sur la figure incarnant la vertu que s'abat la foudre ? En voici la première occurrence, dans *Les Infortunes de la vertu* :

L'éclair brille, les vents sifflent avec impétuosité, des coups de tonnerre affreux se font entendre. M<sup>me</sup> de Lorsange effrayée... M<sup>me</sup> de Lorsange qui craint horriblement le tonnerre, supplie sa sœur de fermer tout le plus promptement qu'elle pourra ; M. de Corville rentrait en ce moment ; la jeunette, empressée de calmer sa sœur, vole à une fenêtre, elle veut lutter une minute contre le vent qui la repousse, à l'instant un éclat de foudre la renverse au milieu du salon et la laisse sans vie sur le plancher.<sup>31</sup>

Si le coup de foudre reste attribué au hasard dans *Justine*<sup>32</sup>, il devient « une volonté blasphématoire des libertins »<sup>33</sup> dans *l'Histoire de Juliette*. C'est d'un jeu et d'un défi qu'il s'agit désormais, Noirceuil suggérant à ses compagnons de débauche de « tenter le sort » : « Un orage horrible se forme ; livrons cette créature à la foudre ; je me convertis, si elle la respecte. »<sup>34</sup> Justine se retrouve lâchée dans le parc du château pour une chasse sinistre où « l'élément déchaîné traque pour le libertin »<sup>35</sup> :

[Justine] gagne, en remerciant Dieu, le grand chemin qui borde l'avenue du château... Elle y est à peine arrivée, qu'un éclat de foudre la renverse, en la traversant de part en part.<sup>36</sup>

Il ne s'agit plus ici d'une foudre providentielle mais d'une foudre subjuguée. Comme le souligne Philippe Roger, la nature foudroyante se trouve asservie au désir libertin.

L'association entre sexualité virile et violence des éléments est récurrente dans *l'Histoire de Juliette*, qu'il s'agisse de métaphoriser les pratiques sexuelles les plus diverses (« Dix coups de verges assez légers deviennent les avant-coureurs du terrible orage qui va molester mon cul »<sup>37</sup>) ou de pratiquer le foudroiement expérimental comme un divertissement libertin : « Bracciani essaya sur [une jeune fille] deux ou trois expériences de physique, dont la dernière consistait à produire une foudre simulée qui devait l'écraser à l'instant »<sup>38</sup>. Au reste, le trajet de la foudre dans le corps de Justine est, à l'évidence, fort éloquent et il va même dans le sens d'une explicitation au fur et à mesure des réécritures de la scène : dans *Les*

<sup>28</sup> Voir l'article d'A. Clerc dans le présent volume.

<sup>29</sup> Brunet de Brou, *La Religieuse malgré elle, histoire galante, morale et tragique* (1720), Amsterdam, 1740, p. 289. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1718 définit le « carreau » comme une « espèce de caillou qu'on dit qui tombe quelquefois avec le tonnerre ».

<sup>30</sup> Voir l'article de G. Goubier-Robert dans le présent volume.

<sup>31</sup> Sade, *Œuvres*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 1995, t. 2, p. 119.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 388-389.

<sup>33</sup> Selon la formule de Michel Delon (Sade, *Œuvres*, t. 3, p. 1585).

<sup>34</sup> Sade, *Œuvres*, t. 3, p. 1258.

<sup>35</sup> Ph. Roger, *Sade. La Philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976, p. 148.

<sup>36</sup> Sade, *Œuvres*, t. 3, p. 1258.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. ???

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. ??

*Infortunes de la vertu*, la foudre entrait par le sein et sortait par la bouche<sup>39</sup> ; dans *Justine* elle sort au milieu du ventre<sup>40</sup>. *L'histoire de Juliette* est plus explicite encore : « La foudre, entrée par la bouche, était sortie par le vagin : d'affreuses plaisanteries sont faites sur les deux routes parcourues par le feu du ciel. »<sup>41</sup> Substitut du désir libertin, la foudre réalise le fantasme sadique par excellence : elle parcourt le corps de Justine de part en part et le laisse informe, mais encore propre à la consommation néanmoins<sup>42</sup>.

Même si la sexualisation de la tempête est d'une évidence paroxystique chez Sade, il s'agit en réalité d'une dimension essentielle de nombreuses scènes d'orages ou de tempêtes romanesques centrées autour d'un personnage féminin. Cette dimension sadique est en fait omniprésente dans ces diverses représentations romanesques, où l'on retrouve un trait justement souligné par Alain Corbin à propos des peintres de marine de la période, évoquant la « virtuosité de leur sadisme ingénu » où « chacun trouve à bon compte la satisfaction de sa pulsion de mort »<sup>43</sup>.

De manière plus insidieuse que chez Sade, la sollicitation érotique trouve à se glisser, en effet, dans la plupart des scènes de tempêtes romanesques. C'est d'abord que la tempête offre l'occasion rêvée d'une dénudation du corps féminin<sup>44</sup>. Mais elle est aussi le lieu d'un fantasme de dévoration, l'image de l'engloutissement, on l'a dit, étant omniprésente. Elle est enfin et surtout travaillée par l'image du viol, de manière parfois d'autant plus frappante qu'elle est déniée avec plus d'insistance. La mort de Virginie dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre semble ainsi caractérisée par un remarquable déni de toute violence puisque la lame monstrueuse qui s'est abattue sur la jeune vierge rejette un corps glorieux à la beauté plastique presque intacte : « ses traits n'étaient point sensiblement altérés. Ses yeux étaient fermés ; mais la sérénité était encore sur son front »<sup>45</sup>. Le signe d'une corruption du corps et d'un viol symbolique apparaît néanmoins dans le double jeu du signifié et du signifiant, avec les « pâles violettes de la mort » confondues sur les joues de Virginie avec les « roses de la pudeur ». Les implications sexuelles de la mort de la jeune fille se manifestent aussi dans le retour significatif de l'adjectif « olivâtres », dont on ne trouve dans le roman que deux occurrences. Les nuages « olivâtres » qui s'accumulent dans le ciel au moment du naufrage font ainsi écho au teint « olivâtre » du colon dans l'épisode de la rivière noire, lequel jetait sur Virginie un regard lourd de concupiscence dans une scène qui s'apparente à bien des égards au fantasme originaire de la « scène de séduction »<sup>46</sup>. Autrement dit, de même que, chez Sade, la foudre accomplit le fantasme libertin, la tempête chez Bernardin de Saint-Pierre semble

<sup>39</sup> « La foudre était entrée par le sein droit, elle avait brûlé la poitrine et était ressortie par sa bouche, en défigurant tellement son visage qu'elle faisait horreur à regarder » (*Œuvres*, t. 1, p. 119).

<sup>40</sup> « La foudre était entrée par le sein droit ; après avoir consumé sa poitrine, son visage, elle était ressortie par le milieu du ventre. Cette misérable créature faisait horreur à regarder » (*Œuvres*, t. 1, p. 388).

<sup>41</sup> *Œuvres*, t. 3, p. ???

<sup>42</sup> « Qu'on a raison de faire l'éloge de Dieu, dit Noirceuil ; voyez comme il est décent : il a respecté le cul. Il est encore beau, ce sublime derrière, qui fit couler tant de foutre ! est-ce qu'il ne te tente pas, Chabert ? » (*ibid.*).

<sup>43</sup> Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, 1988, p. 268 et 270.

<sup>44</sup> « La dénudation par la mer se fait prétexte [...], elle permet l'allusion insistante à la pudeur menacée [...]. Les vêtements mouillés et plaqués sur le corps révèlent la beauté et la sensualité des formes, sollicitent le désir sadique ; la naufragée, complaisamment abandonnée entre les bras de l'époux ou de l'amant semble mimer la scène de l'extase » (A. Corbin, *op. cit.*, p. 271).

<sup>45</sup> *Paul et Virginie*, p. 243. Il y a là un déni sans doute caractéristique de l'esthétique néo-classique, si l'on songe aussi à la « Jeune Tarentine » de Chénier (« son beau corps a roulé sous la vague marine / Thétis, les yeux en pleurs dans le creux d'un rocher / Aux monstres dévorants eut soin de la cacher »). M. Delon note justement que la fin de *Justine* offre l'antithèse exacte de ces corps néo-classiques (Sade, *Œuvres*, t. 3, p. 1179). Autrement dit, il ne fait, ici comme ailleurs, que dévoiler ce que ses contemporains déniaient.

<sup>46</sup> Voir Annie Becq, « *Paul et Virginie* : l'épisode de la Rivière noire », dans C. Jacot-Grapa *et al.* (éd.), *Le Travail des Lumières. Pour Georges Benrekassa*, Paris, Champion, 2002, p. 533-541.

accomplir, de manière certes plus voilée, le fantasme de viol déjà présent dans la scène de la rivière noire.

L'image du viol est d'autant plus insistante dans la séquence du naufrage que celle-ci permet de déplacer cette symbolique sexuelle sur le corps du bateau : au croisement de la métonymie (la femme prisonnière du bateau en perdition) et de la métaphore (l'équivalence symbolique entre le bateau et le corps féminin est renforcée par une insistante personnification du *Saint-Géran*), s'impose une équivalence fantasmatique où la figure féminine *fait corps* avec un vaisseau assailli par des lames et des vagues dont la puissance de pénétration est soulignée par l'emploi du verbe « entrouvrir », qu'on rencontre dans la quasi totalité des séquences répertoriées mais dont l'occurrence dans *Paul et Virginie* est particulièrement éloquente (« la mer cependant entrouvrait [le vaisseau] par d'horribles secousses<sup>47</sup> »).

La pulsion sadique déniée dans *Paul et Virginie* trouve à se manifester de manière plus directe dans les *Études de la nature* lorsque Bernardin assimile l'attrait suscité par l'image d'une nature tourmentée par les intempéries à la volupté que procure le spectacle d'une femme affligée : la nature est « toujours si intéressante sous quelque aspect qu'elle se montre que, quand il pleut, il me semble voir une belle femme qui pleure ». Et Bernardin d'ajouter : « elle me semble d'autant plus belle qu'elle est plus affligée ». Difficile d'imaginer avec plus ingénue du sadisme inhérent à ces sentiments que Bernardin « ose » qualifier de « voluptueux »<sup>48</sup>. Mais ce que conduit à remettre en cause cette métaphorisation remarquable, c'est la très ostentatoire dramaturgie de l'antithèse entre la figure féminine et la nature en furie : car c'est bien la nature affligée qui est en l'occurrence féminisée. Or, quelle plus grande affliction pour la nature et donc quel plus grand attrait pour Bernardin que lorsqu'elle est en proie aux tempêtes et aux orages...

L'ambivalence n'est guère moins évidente chez Sade : la figure féminine n'y est pas que la victime désignée de la tempête et de la foudre. Si évidemment phallique soit le coup de foudre qui frappe Justine et la traverse de part en part, la responsabilité de Juliette en cette affaire est à tous égards essentielle. Elle est d'abord engagée sur un mode voilé dans les deux premières versions du récit : c'est parce qu'elle a une peur insurmontable des orages que sa sœur Justine se précipite pour fermer les fenêtres et qu'elle est frappée par la foudre. Ce qui n'est qu'un accident malheureux ou un acte manqué dans les *Infortunes* et dans *Justine* devient une incitation proprement sadique dans l'*Histoire de Juliette*. Certes c'est Noirceuil qui conçoit l'idée de soumettre Justine à l'épreuve de la foudre, mais Juliette est immédiatement enthousiasmée par ce projet (« Voilà une idée que j'aime à la folie, dit M<sup>me</sup> de Lorsange, ne balançons pas à l'exécuter »<sup>49</sup>). Mais c'est surtout elle qui « excite » les libertins et les pousse à jouir du cadavre foudroyé de Justine. Le verbe est ici capital puisque c'est (avec le verbe « soulever ») celui qui permet usuellement, dans le vocabulaire mythologique de la période, de désigner le déclenchement des tempêtes par Junon ou par Neptune. Si la foudre est, chez Sade, un substitut phallique, elle semble obéir à une *excitation* essentiellement féminine.

De cette connivence profonde entre sexualité féminine et déchaînement tempétueux dans l'imaginaire sadien, on trouvait un autre signe un peu plus tôt dans l'*Histoire de Juliette*, lors d'une scène de tribadisme en grande mer au beau milieu d'un violent orage :

Les garces se jettent sur moi comme des Messalines. Ma foi, je les imite : trop sensible au plaisir pour être refroidie par d'aussi simples phénomènes de la nature, je blasphème, comme elles, le chimérique Dieu qui, dit-on, les produit. Cependant le tonnerre gronde, la foudre tombe de toutes parts ; notre

<sup>47</sup> *Paul et Virginie*, p. 240.

<sup>48</sup> Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, « Du sentiment de la mélancolie », p. ????. Voir Michel Delon, « Le bonheur négatif selon Bernardin de Saint-Pierre », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1989, p. 794.

<sup>49</sup> Sade, *Œuvres*, t. 3, p. ??



gondole, rapidement élançée, ne paraît plus que le jouet des flots : et nous jurons, nous déchargeons, nous bravons la nature alarmée... en courroux contre tout ce qui existe, et ne respectant que nos plaisirs.<sup>50</sup>

La scène fait évidemment sens en regard du dénouement et du foudroiement de Justine... De manière générale, dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, les femmes ne sont pas que les victimes désignées des tempêtes et des ouragans. Certes fréquemment associées aux eaux calmes des rivières et des lacs (qu'on songe au topos de la belle endormie au bord d'un bassin), ces « eaux dormantes » peuvent produire elles-mêmes les tempêtes les plus violentes. C'est cet aspect qu'on voudrait aborder désormais en prenant trois exemples différents, situés à trois moments du siècle : *Les Aventures de Télémaque*, *La Nouvelle Héloïse* et *Paul et Virginie*.

### Tempêtes féminines

Le *Télémaque* de Fénelon offre sans doute le premier signe d'une féminisation du pouvoir exercé sur les mouvements impétueux de la nature et de la mer dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'a souligné François-Xavier Cuche, en effet, « c'est Amphitrite qui surgit du fond des flots, et non Neptune »<sup>51</sup>, dans un triomphe qui associe mer, maternité, et toute puissance sur des flots irrités :

La déesse tenait d'une main un sceptre d'or pour commander aux vagues, de l'autre elle portait sur ses genoux le petit dieu Palémon, son fils, pendant à sa mamelle. Elle avait un visage serein et une douce majesté qui faisait fuir les vents séditieux et toutes les noires tempêtes.<sup>52</sup>

Cette féminisation de la divinité exerçant le pouvoir sur les flots semble en elle-même n'avoir rien d'inquiétant, mais elle implique néanmoins un remarquable affaiblissement du « Neptune dominateur » des eaux, pour reprendre une formule de Bachelard<sup>53</sup>. Pour prendre toute la mesure du phénomène, il conviendrait peut-être de le situer dans un contexte global de fragilisation des figures de la Loi, qu'on ne peut ici qu'esquisser à gros traits<sup>54</sup>. On trouverait certes bien encore au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la poésie religieuse d'un Paul-Alexandre Dulard, des vers célébrant la toute puissance de Dieu sur la mer : « ... Un frein impérieux / Enchaîne, ô fière mer, tes flots séditieux. / Le doigt du Tout-Puissant a tracé sur le sable / Un ordre redouté, barrière impénétrable »<sup>55</sup>. Mais ces vers paraissent nettement conjuratoires dans un univers où la figure du Dieu Créateur devient problématique, ce qui conduit notamment à l'élaboration de théories variées sur l'origine du monde et à la réactivation d'une symbolique fort ancienne : Buffon, Maillet, Boulanger..., tous « attribuent à la mer un rôle primordial dans un mythe génétique renouvelé : la voici matrice naturelle, source de toute vie »<sup>56</sup>.

Concernant le texte de Fénelon, la seule autre figure féminine dont l'image ne soit pas dépréciée (si l'on excepte Minerve-Mentor bien entendu) est Antiope<sup>57</sup>. Or, de manière très remarquable, elle est également dotée de ce pouvoir de domination et d'apaisement à l'égard des tempêtes, tempêtes toute métaphoriques, en l'occurrence, puisqu'elles désignent les

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. ???

<sup>51</sup> François-Xavier Cuche, *Télémaque, entre père et mer*, Paris, Champion, 1994, p. 196 ?

<sup>52</sup> Fénelon, *Télémaque*, livre IV, dans *Œuvres*, éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, Pléiade, 1997, t. 2, p. 56.

<sup>53</sup> G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 239.

<sup>54</sup> Pour une mise en perspective plus fine, voir R. Démoris, « L'étrange affaire de l'homme au serpent : Poussin et le paysage de 1648 à 1651 », *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle*, février 1986, p. ???

<sup>55</sup> Cité dans A. Corbin, *Le Territoire du vide*, p. 39.

<sup>56</sup> Jean Dagen « Mer, mère, mythe », dans *La Mer au siècle des encyclopédies*, éd. J. Balcou, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 72. Rappelons que déjà Lucrèce donnait dans son invocation à Vénus sa domination sur la mer comme une grande preuve du pouvoir de la déesse : « Les plaines de la mer te sourient » I, 8.

<sup>57</sup> Voir Henk Hillenaar, *Le Secret de Télémaque*, Paris, Seuil, 1994, p. 38-52.

colères d'Idoménée : « [Antiope] ne parla que pour modérer la colère d'Idoménée, [...]. Thétis, quand elle flatte le vieux Nérée, n'apaise pas avec plus de douceur les flots irrités »<sup>58</sup>. Mais ces figures féminines sont des exceptions. Et leur pouvoir d'apaisement sur les flots irrités est à l'évidence souvent contrarié.

Car, dans le *Télémaque*, on le sait, la mer ne cesse de s'enfler de tempêtes furieuses, qui ballottent Télémaque, à la suite d'Ulysse, d'une rive à l'autre<sup>59</sup>. La mer, dans *Télémaque*, apparaît donc comme « changeante, trompeuse, soumise à des puissances qui la métamorphosent en furie, apporte le danger, et en cela, sans doute, elle est féminine »<sup>60</sup>. Neptune est certes fréquemment évoqué, mais il est systématiquement réduit à un rôle d'adjuvant des fureurs féminines, purement et simplement instrumentalisé par Vénus ou Calypso. Qu'on songe par exemple à ces propos inquiétants que Calypso tient dès sa première entrevue avec Télémaque :

[Ulysse] voulut me quitter : il partit ; et je fus vengée par la tempête : son vaisseau, après avoir été le jouet des vents, fut enseveli dans les ondes. Profitez d'un si triste exemple. [...] Elle représenta la dernière tempête que Neptune avait excitée contre lui quand il partit d'auprès d'elle. Elle voulut faire entendre qu'il était péri dans ce naufrage, et elle supprima son arrivée dans l'île des Phéaciens.<sup>61</sup>

À la fin du livre VI, les menaces de Calypso se font plus précises encore :

Je serai vengée : tu regretteras Calypso, mais en vain. Neptune, encore irrité contre ton père, qui l'a offensé en Sicile, et sollicité par Vénus, que tu as méprisée dans l'île de Chypre, te prépare d'autres tempêtes.<sup>62</sup>

Ces effroyables tempêtes qui ballottent Télémaque en tout sens sont toujours, au fond, *excitées* par Vénus, puissance maléfique ultime : Télémaque n'ignore pas, d'ailleurs, que c'est pour se venger d'avoir été « méprisée jusque dans son temple de Cythère<sup>63</sup> » que Vénus a sollicité Neptune et qu'une horrible tempête l'a jeté en compagnie de Mentor sur l'île de Calypso. Le triomphe d'Amphitrite prend dès lors tout son sens : qu'on y voie l'image de la Vierge<sup>64</sup> ou de la Sagesse créatrice domestiquant les mers en furie<sup>65</sup>, Amphitrite est d'abord une anti-Vénus (de même qu'Antiope est une anti-Calypso), simple inversion conjuratoire de la hantise d'une toute-puissance féminine sur les flots. Le traitement fénelonien de Calypso et de Vénus tend à faire d'elles des sœurs de Médée, véritables esprits de la tempête qui savent déclencher la fureur des flots par leurs pouvoirs maléfiques<sup>66</sup>.

<sup>58</sup> *Télémaque*, XVII, p. 298.

<sup>59</sup> « Les manifestations de la colère des eaux reviennent à plusieurs reprises dans le récit » (F.-X. Cuche, *op. cit.*, p. 199).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 200. F.-X. Cuche note aussi que dans le *Télémaque*, la violence des vents offre une forme de désordre plus redoutable encore que celle des flots. Or, une comparaison vantant la fermeté de Mentor face aux paroles séductrices de Calypso laisse clairement percevoir que cette violence tempétueuse des vents est un maléfice spécifiquement féminin : « Semblable à un rocher escarpé qui cache son front dans les nues *et qui se joue de la rage des vents*, Mentor, immobile dans ses sages desseins, se laissait presser par Calypso » (*Télémaque*, livre VI, p. 80, nous soulignons).

<sup>61</sup> *Télémaque*, I, p. 7-8.

<sup>62</sup> *Ibid.*, VI, p. 89.

<sup>63</sup> *Ibid.*, V, p. 76.

<sup>64</sup> « *Stella maris* », dit André Blanc dans « Fonction de la référence mythologique dans le *Télémaque* », texte repris dans *Je ne sais quoi de pur et de sublime... Télémaque*, éd. A. Lanavère, Orléans, Paradigme, 1994, p. 151.

<sup>65</sup> Ph. Sellier, « Les jeux de la sagesse. Aspects de l'intertextualité dans les *Aventures de Télémaque* », *ibid.*, p. 165.

<sup>66</sup> « Pour toi, selon les rites de notre famille, [...] j'ai repoussé des mers jusqu'en leurs profondeurs et l'Océan a dû me laisser refouler ses ondes puissantes et triompher de ses courants [...], les vagues ont retenti, la mer s'est soulevée en une folle tempête, quand les vents demeuraient en silence » (Sénèque, *Médée*, v. 752-770). On

De *Télémaque* à *La Nouvelle Héloïse*, la transition est d'autant plus aisée que le roman de Fénelon occupe, on le sait, une place de choix dans l'imaginaire rousseauiste. La dernière lettre que Saint-Preux adresse à Julie (VI, 7) semble faire écho à un propos de Mentor à Télémaque. On y trouve, en effet, une invocation poétique aux femmes qui repose tout entière sur la métaphore de l'effet tempétueux du féminin :

Femmes ! femmes ! objets chers et funestes, que la nature orna pour notre supplice, qui punissez quand on vous brave, qui poursuivez quand on vous craint, dont la haine et l'amour sont également nuisibles, et qu'on ne peut ni rechercher ni fuir impunément ! [...] *beauté, plus terrible aux mortels que l'élément où l'on t'a fait naître, malheureux qui se livre à ton calme trompeur !*<sup>67</sup>

Difficile de ne pas percevoir en cette dernière exclamation, une réminiscence du texte de Fénelon, lorsque Mentor met en garde Télémaque : « craignez les *trompeuses douceurs* [de Calypso] plus que les écueils qui ont brisé votre navire<sup>68</sup> ». L'écho est d'autant plus frappant que c'est à cet endroit précis de la lettre de Saint-Preux que se déploie la métaphore de la tempête :

C'est toi qui produis les tempêtes qui tourmentent le genre humain. Ô Julie ! ô Claire ! que vous me vendez cher cette amitié cruelle dont vous osez vous vanter à moi ! J'ai vécu dans l'orage, et c'est toujours vous qui l'avez excité.

Inutile de souligner la dimension très déclamatoire de ce discours, peut-être inspiré d'une tirade de Lelio dans *la Surprise de l'amour* de Marivaux<sup>69</sup>. Il est possible que Rousseau soit aussi l'auteur des *Vers sur la femme* qui proposent une variante versifiée de la tirade de Saint-Preux : « Objet séduisant et funeste, / Que j'adore et que je déteste ; [...] Toi qui soulèves les tempêtes, / Qui tourmentent le genre humain ; / Etre ou chimère inconcevable, / Abîme de maux et de biens »<sup>70</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'emploi, dans la lettre de Saint-Preux, du verbe « produire » plutôt que « soulever » les tempêtes semble insister sur un pouvoir féminin proprement démiurgique. La métaphore est ensuite longuement filée à partir d'une comparaison de l'effet tempétueux produit par Julie et par Claire :

Mais quelles agitations diverses vous avez fait éprouver à mon cœur ! Celles du lac de Genève ne ressemblent pas plus aux flots du vaste Océan. L'un n'a que des ondes vives et courtes dont le perpétuel tranchant agite, émeut, submerge quelquefois, sans jamais former de longs cours. Mais sur la mer, tranquille en apparence, on se sent élevé, porté doucement et loin par un flot lent et presque insensible ; on croit ne pas sortir de la place, et l'on arrive au bout du monde.

Telle est la différence de l'effet qu'on produit sur moi vos attraits et les siens.

Claire serait donc une tempête sur le lac ; mais avec Julie (même devenue mère de famille) c'est sur la mer qu'on s'embarque, mer à la tranquillité trompeuse qui conduit à se perdre « sans croire s'être égaré ». Le féminin comme tempête permet de métaphoriser le « transport » dans des territoires inconnus : « durant le vent j'étais au ciel ou dans les abîmes ; le calme vient, je ne sais plus où je suis ».

---

songera aussi au troublant rapport de proximité et d'analogie de la parole de Phèdre de Racine avec le monstre marin qui lacère le corps d'Hippolyte (voir J. Berchtold, *Des rats et des ratières*, p. 192 et sv.).

<sup>67</sup> *NH*, VI, 7 ; p. 676.

<sup>68</sup> *Télémaque*, I, p. 6.

<sup>69</sup> « Sans l'aiguillon de la jalousie et du plaisir, notre cœur à nous autres est un vrai paralytique : nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour se remuer. Le cœur d'une femme se donne sa secousse à lui-même... » (*La Surprise de l'amour*, I, 2).

<sup>70</sup> *OC*, t. 2, p. 1160-1161. Voir P.-M. Masson, « Contribution à l'étude de la prose métrique dans *La Nouvelle Héloïse* », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, t. V, 1909, p. 264 et sv.

La métaphore filée ne laisse pas d'offrir une image de Julie assez inquiétante (on songera aussi à ses « âcres baisers »...), puisque, fût-ce de manière discrète, se profile derrière elle la silhouette menaçante de la Calypso de Fénelon. Ce n'est donc qu'un apparent paradoxe si, à la fin de la troisième partie, Saint-Preux part vers « les mers inconnues où règnent d'éternels orages » pour retrouver le calme, et tenter d'apaiser les tempêtes du cœur<sup>71</sup>. Il n'y a là que l'application d'un principe énoncé par Mentor à l'intention de Télémaque : les tempêtes « réelles » les plus violentes sont dérisoires par rapport aux tempêtes que les femmes seules s'entendent à *produire* ou *exciter*.

On citera un seul exemple, particulièrement éloquent, de cet effet tempétueux que la passion pour Julie produit sur Saint-Preux, lors du premier séjour à Meillerie : « Dans les violents transports qui m'agitent je ne saurais demeurer en place ; je cours, je monte avec ardeur, je m'élanche sur les rochers<sup>72</sup> ». Par une sorte de métaphore *in absentia*, l'agitation de Saint-Preux est implicitement assimilée au mouvement d'une mer déchaînée qui heurte les rochers. Conformément à l'étymologie, la métaphore de l'effet tempétueux du féminin figure en l'occurrence le *transport* lui-même. On voit la nécessité de ne pas dissocier séquences narratives et énoncés métaphoriques : c'est à la lumière de ce réseau d'images complexe qu'il convient de lire la scène de la tempête sur le lac, et le fantasme de la noyade de Julie, et d'y percevoir aussi le signe d'une dialectique ou d'un fantasme de retournement sur le corps féminin du transport qu'il suscite.

C'est, de manière sans doute plus visible, une telle dialectique ou un tel retournement qui se manifeste aussi dans *Paul et Virginie*. On se rappelle la séquence fameuse du « mal inconnu » de Virginie, moment où l'idylle bascule dans la crise<sup>73</sup>. Les premiers signes de la puberté chez Virginie signalent l'irruption du temps de la sexualité dans l'univers hors-temps de la pastorale. C'est l'apparition de la différence des sexes, entièrement rapportée à la puberté féminine, qui introduit la dramatisation dans un monde idyllique, construit sur l'exclusion de la différence des sexes et de tout vestige de libido chez les mères<sup>74</sup>. La séquence est composée selon un principe d'alternance où l'évocation du trouble de Virginie s'entrelace avec la description des ravages d'un été tropical suffocant. Cette construction alternée entre les troubles de la jeune fille et le désordre du monde physique ménage une progression des deux événements sur le modèle commun de la crise, jusqu'au paroxysme : au bain de Virginie succède immédiatement un terrible ouragan, évidente préfiguration du naufrage du *Saint-Géran* : « 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 »<sup>75</sup>.

Comme l'a souligné Jean-Michel Racault, « ce parallélisme tend de toute évidence à imposer l'idée d'une homologie entre l'épreuve vécue par le personnage et le bouleversement qui frappe l'ordre naturel »<sup>76</sup>. De fait, le feu est à la fois dans l'atmosphère et en Virginie et la

<sup>71</sup> « Dans trois heures je vais être à la merci des flots ; dans trois jours je ne verrai plus l'Europe ; dans trois mois je serai dans des mers inconnues où règnent d'éternels orages [...]. Mer vaste, mer immense, qui dois peut-être m'engloutir dans ton sein ; puissai-je retrouver sur tes flots le calme qui fuit mon cœur agité ! » (*NH*, III, 26 ; p. 396-397).

<sup>72</sup> *NH*, I, 26 ; p. 90.

<sup>73</sup> Sauf dans la lecture récente de Denis Grelé qui, niant toute ambiguïté dans le roman, ne veut voir en cette scène qu'une tentation surmontée, un triomphe sur les passions, à l'imitation d'un modèle christique (« L'utopie inversée : le paradis de 'Paul et Virginie' de Bernardin de Saint-Pierre », Oxford, *SVEC* 2003 : 12, p. 279-301).

<sup>74</sup> « Seulement si d'anciens feux plus vifs que ceux de l'amitié se réveillaient dans leur âme, une religion pure, aidée par des mœurs chastes, les dirigeait vers une autre vie, comme la flamme qui s'envole vers le ciel lorsqu'elle n'a plus d'aliment sur la terre » (*Paul et Virginie*, éd. citée, p. 126).

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>76</sup> J.-M. Racault, « Virginie entre la nature et la vertu : cohésion narrative et contradictions idéologiques dans *Paul et Virginie* », *Dix-huitième Siècle*, 18, 1986, p. 394.

séquence multiplie les effets de parallélisme entre les deux événements. Le recours en particulier à des tournures impersonnelles tend à assimiler le corps de Virginie à une sorte d'entité organique traversée par des mouvements étrangers à toute volonté, parfaitement analogues à ceux qui bouleversent la nature. « Virginie se sentait *agitée* d'un mal inconnu » dit ainsi le narrateur, usant d'un terme dont les occurrences précédentes caractérisaient le mouvement des végétaux ou bien celui des flots sous l'effet du vent. « Une langueur universelle *abattait* son corps » ajoute-t-il, avant d'évoquer peu après « les troupeaux *abattus* sur les flancs des collines »... Les troubles de la puberté s'emparent du corps de Virginie et l'affligent (« un embarras subit la saisissait » ; « un feu dévorant la saisit »), de même que l'été suffocant « désolé » l'île tropicale (on se rappellera que rien n'est plus beau pour Bernardin de Saint-Pierre que le spectacle de cette affliction). Inversement la nature est personnifiée ou animalisée notamment par la figure quasi lexicalisée mais récurrente (trois occurrences) du « flanc » des collines et des montagnes.

À vrai dire, un tel lien n'est sans doute pas de simple homologie, et le principe de ce parallélisme reste au fond passablement mystérieux. « Un mal n'arrive guère seul »<sup>77</sup> se borne à dire le narrateur pour justifier la coïncidence des deux événements... Si l'on se réfère au préambule de 1806, on découvre certes une théorie de la proximité entre la femme et la nature. Permet-elle d'éclairer le phénomène ? On peut en douter puisque cette proximité y est donnée comme purement bénéfique. Bernardin explique ainsi que c'est en raison de leurs vertus apaisantes que les hommes ont déifié et féminisé des entités naturelles : « ils attribuèrent les fontaines aux naïades, les ondes azurées de la mer aux néréides [...], l'air avec ses nuages majestueux à Junon, la mer paisible à Téthys »<sup>78</sup>.

Difficile de n'être pas frappé par l'inadéquation complète entre cette théorie et la fiction qui est censée en offrir l'illustration. Un élément peut néanmoins retenir l'attention : leur proximité à la nature, que Bernardin qualifie de « vénusté », soumet les femmes aux influences de la lune :

Soumises par la nature même de leurs charmes aux influences de la déesse des grâces, dont l'astre des nuits était autrefois le symbole, et en porte encore le nom chez les peuples sauvages, par la variété de ses phases, elles brillent dans le cours des mois d'une lumière douce et paisible, mais inconstante et inégale.<sup>79</sup>

Si la théorie, d'ailleurs fort traditionnelle, exposée ici par Bernardin s'en tient à l'idée d'une puissance d'apaisement, cette dépendance du corps féminin au cycle lunaire n'est évidemment pas sans conséquence sur l'imaginaire tempétueux du féminin. La présence d'une lune inquiétante est soulignée dans les deux épisodes de tempêtes du roman<sup>80</sup>. De là à penser que cette proximité puisse être elle-même source du « mal » (faut-il souligner l'ambiguïté du mot, entre malheur et faute ?)...

De fait, le corps de Virginie apparaît comme le lieu et l'enjeu d'un sourd travail, et le trouble de la jeune fille n'est pas sans rappeler les pages célèbres que Rousseau consacre à la puberté au début du livre IV de l'*Émile* :

*Comme le mugissement de la mer précède de loin la tempête, cette orageuse révolution s'annonce par le murmure des passions naissantes ; une fermentation sourde avertit de l'approche du danger. Un changement dans l'humeur, des emportements fréquents, une continuelle agitation d'esprit, rendent*

<sup>77</sup> *Paul et Virginie*, p. 173.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>80</sup> Une lune rougeoyante éclaire les nuits qui précèdent le premier ouragan : « L'orbe de la lune, tout rouge, se levait, dans un horizon embrumé, d'une grandeur démesurée » (p. 173). Cette lune s'obscurcit avant le naufrage du *Saint-Géran* : « La lune était levée ; on voyait autour d'elle trois grands cercles noirs » (p. 234).

l'enfant presque indisciplinable. [...] S'il verse des pleurs sans sujet, si, près des objets qui commencent à devenir dangereux pour lui, son poulx s'élève et son oeil s'enflamme, si la main d'une femme se posant sur la sienne le fait frissonner, s'il se trouble ou s'intimide auprès d'elle, Ulysse, ô sage Ulysse, prends garde à toi ; les autres que tu fermais avec tant de soin sont ouvertes; les vents sont déjà déchaînés; ne quitte plus un moment le gouvernail, ou tout est perdu.<sup>81</sup>

Tout se passe comme si l'épisode central de *Paul et Virginie* s'était déployé à partir de cette comparaison développée en une longue métaphore. Mais de Rousseau à Bernardin, la puberté tempétueuse est devenue exclusivement féminine, semble-t-il, puisque Paul est quasiment excepté de tout tourment<sup>82</sup>. Seul l'accès de Virginie à la féminité constitue le drame qui fait éclater le cadre de l'idylle.

Le cataclysme naturel serait alors la métaphore des bouleversements physiologiques de la puberté<sup>83</sup>. Nature et corps se métaphorisant l'un l'autre, le roman de Bernardin semble renouer ici avec la tradition païenne d'un vitalisme sexuel (illustrée notamment par les textes de Cyrano) et d'une énergie érotique parcourant l'ensemble de la nature, la puberté et la tempête étant perçus comme les moments d'un affrontement élémentaire et puissamment érotique de l'eau et du feu. À la différence de cette tradition épicurienne, néanmoins, l'orage et la tempête se déclenchent dans *Paul et Virginie* en lieu et place d'une sexualité qui ne se réalise pas : comme si Bernardin introduisait dans cette cosmologie païenne une problématique judéo-chrétienne du péché originel.

À cette lumière, on conçoit que le roman de Bernardin ne puisse énoncer le lien entre l'ouragan et la puberté de Virginie que comme un rapport de simultanéité (« un mal n'arrive guère seul ») défiant ouvertement la vraisemblance. Gérard Genette a montré, on le sait, que la catégorie du vraisemblable dans la littérature classique était fondamentalement liée à la possibilité de rapporter l'événement ou la conduite à une maxime connue. L'absurdité de la maxime justifiant la coïncidence des deux événements semble surtout le moyen que le roman de Bernardin se donne pour susciter chez le lecteur une rêverie autour d'un rapport magique de causalité entre les deux événements selon un autre adage : *post hoc ergo propter hoc*. De sorte que c'est le corps de Virginie, ou plus précisément l'irruption en ce corps de la sexualité qui paraît dotée magiquement d'une puissance proprement dévastatrice.

De fait, les feux de Virginie semblent non seulement aviver mais bien déclencher ceux du ciel. C'est bien son corps virginal mais travaillé par de terribles pressions érotiques qui paraît avoir des effets cataclysmiques effrayants, comme s'il était porteur d'un désir aveugle, d'une force élémentaire qui tend à faire de la jeune fille une figure démoniaque<sup>84</sup>. La construction alternée de la séquence ne suggère-t-elle pas une étrange analogie entre « Virginie *cherchant* partout du repos » et les « insectes qui *cherchaient* à se désaltérer dans le sang des hommes » ? Ce n'est pas le lieu ici de prolonger l'interprétation de cette séquence. On indiquera seulement que cet effet cataclysmique de la sexualité féminine serait sans doute à mettre en relation avec les figures maternelles de la fiction, formant un couple à certains égards terrifiants : c'est bien la mère de Virginie qui jette l'interdit sur la sexualité féminine et c'est elle qui envoie ensuite sa fille rapporter de l'argent d'Europe. À mettre en relation l'éviction des figures paternelles et le déclenchement des deux ouragans, on se demandera si

<sup>81</sup> Rousseau, *Émile*, OC, t. IV, p. 489-490 (nous soulignons).

<sup>82</sup> Au contact de Virginie, Paul éprouve néanmoins des émois qui rappellent, sur un mode mineur, ceux que décrit Rousseau dans l'*Émile* : « Si je te touche seulement du bout du doigt, tout mon corps frémit de plaisir » (*Paul et Virginie*, p. 171).

<sup>83</sup> C'est l'une des hypothèses que formule J.-M. Racault : « le cataclysme naturel n'est peut-être alors rien d'autre que la traduction hyperbolique des bouleversements physiologiques de la puberté » (« Virginie entre la nature et la vertu », p. 399).

<sup>84</sup> On songera à ce film fantastique qui eut son heure de gloire, *Carrie* de Brian de Palma, dans lequel une jeune vierge affligée d'une mère dévote se découvre, au moment de la puberté, des pouvoirs destructeurs d'une violence inouïe.

l'on ne se trouve pas confronté ici aux fantasmes (propres à l'époque ?) d'une toute-puissance d'une mère-nature dépourvue de lois. Encore faut-il préciser néanmoins, comme le montre exemplairement le récit de Bernardin, que la tempête n'est pas que l'expression d'un désordre pulsionnel féminin rendu possible par cet affaiblissement des figures de la Loi, mais qu'elle est manifestement aussi le moyen de sa répression et de sa punition. C'est sur cette fonction répressive de la tempête, qui apparaît de plus en plus clairement vers la fin du siècle, qu'on voudrait s'attarder pour finir.

### **Orages et tempêtes : de l'expression à la répression du désordre pulsionnel féminin**

La fonction répressive de la foudre est certes traditionnelle. Mais ce vieux symbole de la foudre comme attribut divin, les Lumières se sont employées à le critiquer violemment et il ne saurait donc être réactivé comme tel. Ce qui paraît caractéristique de l'imaginaire romanesque de la tempête au XVIII<sup>e</sup> siècle est plutôt la profonde ambivalence de l'événement tempétueux dans son ensemble. Ce n'est plus seulement l'éclair foudroyant qui assume une fonction répressive : c'est la tempête elle-même qui se trouve lestée de significations profondément ambiguës. Autrement dit, on se trouve ici, semble-t-il, dans une zone plus fantasmatique que symbolique.

Qu'est-ce que l'ouragan qui dévaste le jardin de Virginie ? Rien d'autre au fond que l'actualisation – venue telle une hallucination de l'extérieur du bassin – de ce qu'il y a désormais quelque chose en Virginie qui tout à la fois excite les tempêtes et exige d'être éteint par des pluies torrentielles. Il ne faudra rien de moins qu'un cyclone pour faire cesser les chaleurs excessives qui ravagent l'île et pour apaiser les feux qui brûlent en Virginie. L'ouragan apparaît donc à la fois comme l'extériorisation du trouble des sens et la manifestation de l'Interdit jeté sur le désir sexuel de la fille<sup>85</sup>.

Pour désigner le fonctionnement d'une telle ambivalence<sup>86</sup>, il conviendrait peut-être de reprendre en l'inversant une formule de Freud au sujet du travail de refoulement dans la *Gradiva* : « c'est dans et derrière l'instance refoulante que le refoulé finit par s'affirmer victorieusement<sup>87</sup> ». Ici, à l'inverse, c'est semble-t-il dans et derrière l'image du désordre pulsionnel que l'instance refoulante finit par triompher. Dans *Paul et Virginie*, le vent et l'eau semblent se liguer contre le feu sexuel féminin : la tempête sur mer qui entraîne le naufrage du *Saint-Géran* poursuit le travail de répression et d'épuration de la tempête sur terre et de ses pluies diluviennes (les deux tempêtes ont lieu fin décembre).

L'autre texte exemplaire à cet égard est *Atala* de Chateaubriand. Comme l'a souligné Michel Delon, le terrible orage qui se déclenche au milieu du récit « déploie une violence destructrice qui vaut comme métaphore d'un désir sexuel irréductible »<sup>88</sup>. Tout comme dans *Paul et Virginie*, un lien obscur se crée, en effet, entre une pulsion sexuelle féminine quasi irrépressible et pourtant héroïquement contenue par Atala et le déclenchement d'un cataclysme. Atala confie au moment de mourir que juste avant ce terrible orage, elle était en proie aux plus violents tourments du désir, dans une évocation visiblement inspirée par le « mal inconnu » de Virginie :

<sup>85</sup> « C'est le roman lui-même qui, simultanément, exprime et refuse la sensualité : attirance et danger d'un fruit à la fois désirable et défendu » (Jean Ehrard, « Le jardin de Paul », dans *L'Invention littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle : fictions, idées, société*, Paris, PUF, 1997, p. 228)

<sup>86</sup> Ambivalence également perceptible dans *Makin* de Baculard : un premier naufrage permet aux amants d'assouvir leur passion et de jouir de plaisirs inouïs ; « un second naufrage vient clore le récit, qui ramène le prêtre, renoue le lien social, rétablit la norme conjugale » (A. Corbin, *Le Territoire du vide*, p. 271).

<sup>87</sup> Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 173.

<sup>88</sup> M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, PUF, 1988, p. 205.

Mes nuits étaient arides et pleines de fantômes, mes jours étaient désolés ; la rosée du soir séchait en tombant sur ma peau brûlante ; j'entrouvais mes lèvres aux brises, et les brises, loin de m'apporter la fraîcheur, s'embrasaient du feu de mon souffle. Quel tourment de te voir sans cesse auprès de moi, loin de tous les hommes, dans de profondes solitudes, et de sentir entre toi et moi une barrière invincible !<sup>89</sup>

Ce trouble érotique est porté à son paroxysme lors de la fuite au milieu de la forêt, ainsi que le souligne le récit de Chactas :

Cependant la solitude, la présence continuelle de l'objet aimé, nos malheurs mêmes, redoublaient à chaque instant notre amour. Les forces d'Atala commençaient à l'abandonner, et les passions en abattant son corps, allaient triompher de sa vertu. [...] C'était le vingt-septième soleil depuis notre départ des cabanes : la lune de feu avait commencé son cours, et tout annonçait un orage.<sup>90</sup>

C'est à ce moment précis que la tempête devient l'instrument de la Loi :

Atala n'offrait plus qu'une faible résistance ; je touchais au moment du bonheur quand tout à coup un impétueux éclair, suivi d'un éclat de la foudre, sillonne l'épaisseur des ombres, remplit la forêt de soufre et de lumière et brise un arbre à nos pieds. Nous fuyons.<sup>91</sup>

Cette intervention de la foudre a pour effet d'empêcher toute consommation sexuelle entre Chactas et l'héroïne. Elle est aussitôt suivie du tintement d'une cloche qui annonce l'irruption du père Aubry, porteur d'une parole divine venant rappeler l'interdit sexuel.

À l'instant un chien aboie dans le lointain ; il approche, il redouble ses cris, il arrive, il hurle de joie à nos pieds ; un vieux solitaire portant une petite lanterne le suit à travers les ténèbres de la forêt. 'La Providence soit bénie ! s'écria-t-il aussitôt qu'il nous aperçut. Il y a bien longtemps que je vous cherche ! Notre chien vous a sentis dès le commencement de l'orage, et il m'a conduit ici.

Le lien entre la foudre divine et la parole du père Aubry est explicitement souligné, un peu plus tard, lorsque ce dernier fulmine d'une voix terrible contre les propos blasphémateurs de Chactas : « les *éclairs* qui sortaient des yeux du vieillard, sa barbe qui frappait sa poitrine, ses *paroles foudroyantes* le rendaient semblable à un Dieu<sup>92</sup> ». Dès ce moment, le processus qui conduit à la mort d'Atala (laquelle répète à l'évidence celle de Virginie<sup>93</sup>) est enclenché.

On indiquera seulement pour finir que la contemporanéité exacte du coup de foudre qui s'abat sur Justine dans l'*Histoire de Juliette* et de celui qui, de manière à peine moins directe, conduit à la mort d'Atala, pourrait bien ne pas être insignifiante. D'autant que les deux séquences sont peut-être paradoxalement convergentes : d'un côté, la littéralisation et peut-être l'exténuation de la métaphore sexuelle de l'orage et de la tempête, et de l'autre, son déni ou du moins sa négation conduisant à une réactivation de la symbolique du châtiment divin. Faudrait-il parler d'un retour du refoulant ? Ainsi s'achève peut-être, en 1801, l'opération de renversement maîtrisante et réparatrice conduisant à déplacer sur les figures féminines toute l'agressivité de l'élément tempétueux, et à retourner contre le féminin sa puissance de bouleversement.

Christophe Martin, Cérédi, Université de Rouen

<sup>89</sup> Chateaubriand, *Atala*, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 143.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>93</sup> Sur les liens entre la mort de Virginie et celle d'Atala, voir Roland Mortier, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », dans *Itinéraires et plaisirs textuels. Mélanges offerts au prof. R. Pouillart*, éd. G. Jacques et J. Lambert, Bruxelles, Nauwelaerts, 1987, p. 67-73.