Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 43 (2003)

Artikel: Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVIe-XVIIIe siècles)

Autor: Pot, Olivier

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-268362

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PROLÉGOMÈNES POUR UNE ÉTUDE DE LA TEMPÊTE EN MER (XVIe-XVIIIe siècles)

Pour Anne-Marguerite Fryba

Si les tempêtes en mer, et plus généralement les orages et les cataclysmes naturels, abondent dans la littérature, ils ne semblent pas avoir particulièrement attiré l'attention de la critique[1]. Récemment, Hans Blumenberg a élaboré « une théorie de l'inconceptuabilité » au regard de laquelle la métaphore du naufrage (chez Lucrèce, Voltaire, Gœthe et Nietzsche) formerait la racine conceptuelle du sentiment de l'existence et de ses limites, de la faillite des aventures humaines et du désordre de l'histoire[2]. L'étude programmatique proposée ici se limitera pour sa part à saisir les invariants d'un topos dans la littérature française jusqu'au XVIIIe siècle[3].

---

1 Citons Jean Rouch, *Orages et tempêtes dans la littérature*, Paris, Gallimard, 1929, cité par Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 239 ; Jacques Darras, *La mer hors d'elle-même. L'émotion de l'eau dans la littérature*, Paris, Hatier, 1991 ; Odile Ricoux, "La tempête comme *topos* littéraire [Rabelais ; *Candide* de Voltaire ; Chateaubriand ; Le Clézio]", *L'Ecole de lettres*, Paris, LXX-XIV, 1, 15 sept. 1992, pp. 23-43 et 1er oct. 1992, pp. 45-78 ; Alia Bornaz Baccar, *La Mer, source de création littéraire en France au XVIIe siècle (1640-1671)*, Paris, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17, 1991 (ch. II : « Tempêtes et naufrages ») ; *La Mer au siècle des Encyclopédistes*, Actes recueillis par Jean Balcou, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.

2 Hans Blumenberg, *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, Paris, Ed. de l'Arche, 1994.

3 Ces prolégomènes résument une série de séminaires que j'ai dirigés sur ce thème dans le cadre de mon enseignement de « Tradition romane » à l'Université de Genève entre 1985 et 1998.

La littérature hérite des traits structurels de la tradition gréco-latine. Le désordre de la tempête fait penser au chaos originel, il réactualise le moment de la genèse. Le monde se désorganise : les quatre vents censés déterminer les points cardinaux sont désorientés, la rose des vents s'affole. Il n'existe plus de haut ni de bas, le ciel et l'abîme se touchent : « Le ciel entier descend dans les flots, la mer enflée monte dans les régions du ciel ». Enfer ou ciel peu importe : « Portés jusqu'au ciel par l'abîme gonflé, nous nous enfonçons au tréfonds des Manes » (Ovide, *Métamorphoses*, XI, vv. 517-518). Les éléments perdent leurs qualités distinctes, l'oxymore règne partout : la terre se mêle aux flots, *terram inter fluctus* ; les vagues s'ensablent, *furit aestus harenis* (Virgile, *Enéide*, I, 90 sq.) ; l'eau se fait rocher, *mari summo saxa*, montagne (*aquae mons* chez Virgile, *montes aquarum* chez Ovide) ; la mer devient du feu soit que les éclairs l'enflamment (*crebris micat ignibus aether*) soit qu'elle va lécher les astres étincelants (*fluctus ad sidera*). Les Anciens aiment à concevoir le chaos en termes de combat entre éléments : Homère (*Odyssée*, 5, vv. 290-346) affectionne les comparaisons cynégétiques (les vagues bondissent tels des lions sur les chasseurs), Virgile ou Ovide cultivent plutôt les scènes de batailles : les vents attaquent, rangés en bataillons (*velut agmine facto, proelia, bella gerunt venti*).

Un tel chaos ne se différencie plus de l'apocalypse. La rupture que la tempête introduit dans les éléments ouvre sur un recommencement, une régénération du monde. En ce sens, les bouleversements naturels ont valeur d'initiation, de « rite de passage ». Selon J.-P. Vernant, la tempête condense les forces surnaturelles qui transportent les humains au domaine des Bienheureux[4]. Le vertige, la dépossession opèrent le passage vers *l'au-delà*, ouvrent vers *l'ailleurs* : dans le monde de l'épopée, la tempête serait un peu l'équivalent « terrestre » de la descente aux Enfers. Aussi la « fortune de mer » met-elle à l'épreuve la croyance religieuse : Ulysse et le pieux Enée (*tendens ad sidera palmas*) invoquent les dieux. Moins respectueux, les naufragés

---

[4] J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris Gallimard, 1989, pp. 142-143.

stoïciens de l'*Agamemnon* (Sénèque, vv. 455-479) accusent l'incohérence d'une puissance aveugle (« O dieu quel que tu sois ») : « étincelant sur la mer obscure », le furieux Ajax défie les dieux avant d'être foudroyé. Quant au superstitieux Lichas du *Satyricon* de Pétrone (§ 114-115), il disparaîtra englouti par la tempête à l'instant même où il prie les dieux. Aux yeux d'Epictète, le *naufrage* est une occasion de mettre à l'épreuve des faits le philosophe : « Montre-moi comment sur un vaisseau, tu as l'habitude de subir la tempête » (*Entretiens*, III, 26, 33).

La tempête induit de surcroît une réflexion sur les limites de l'art. La rédaction d'une œuvre équivaut à une navigation. Composer, c'est mettre à la voile, *vela dare*[5]. L'écrivain, « rudis nauta », s'expose au naufrage de la « barque de son esprit » (l'*ingenii cymba* de Properce). A partir d'Ovide, le constat d'impuissance du pilote face à la tempête sanctionne un déficit d'art : *Deficit ars* (*Métamorphoses*, v. 537), *Ars stupet* (*Tristes*, I, 2, 31-32). Par une sorte de métalepse, le déchaînement des éléments interfère ainsi directement avec le processus d'écriture : « La tempête mauvaise, se bat et s'indigne que j'ose écrire quand elle me lance de rudes menaces ». Dans cette lutte qui oppose *ars* à *natura*, le poète est lui-même un naufragé : les vagues « noyent » son visage, le flot « submerge » son âme, *vultus obruit unda meos Opprimet hanc animam fluctus*. La page blanche subit les outrages de la tempête : « Les flots azurés battent jusqu'au papier, *Ipsaque caeruleis charta feritur aquis* » (*Tristes*, I, 11, vv. 13-43). La tempête met en échec le discours commencé (« *Haec ubi dicta...* ») (*Satyricon*)[6] ; d'invocations en oraisons jaculatoires (*Talia jactanti*), de cris en gémissements et onomatopées, rien ne distingue plus le langage du bruit que font les éléments. « Les clameurs des hommes se mêlent au cri strident des cordages, *Clamor virum stridorque rudentum* » (*Enéide*). La tempête adore l'anacoluthe : le verbe *sonant*

---

[5] Voir E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, t. 1, « Les métaphores relatives à la navigation », pp. 219-224.

[6] La tempête fournit la plus célèbre interruption de la littérature : « Quos ego... ».

a quatre sujets : *viri*, *rudentes*, *unda*, *aether*. Ovide transfère au navire (*adgemit et nostris ipsa carina malis*) (*Elegie*, I, 4) le « gémissement » qui était celui d'Enée (*ingemit*). La tempête est une perturbation du discours. Le *Satyricon* narrativise cette « sympathie » entre l'écriture et la tempête. Au moment où le navire se disloque en « matériaux *bruts et informes* qui s'en allaient au gré des flots », Giton et Lichas entendent « un grondement étrange, partant de dessous la chambre du pilote, comme le rugissement d'un fauve ». Ils découvrent alors le poète Eumolpe « assis devant un énorme parchemin qu'il couvrait de ses vers », « hurlant et mugissant » (*clamantem, mugientem*) avec une frénésie (*phrenetico*) digne de rivaliser avec le vacarme des éléments déchaînés : « Laissez-moi terminer ma phrase, criait-il : la fin de mon poème est assez pénible ». La tempête pose le problème de la clôture et de la cohérence. Dans quelle mesure l'esthétique transforme-t-elle le désordre en bel agencement ? Comment l'horreur donne-t-elle du plaisir ? Comment l'art produit-il l'illusion de la nature ? Voilà autant de paradoxes dont la théorie du *sublime* de Longin[7] voudra rendre compte. Le récit de tempête dramatise sa genèse comme une création hors du chaos. *Fiat Lux* : Longin cite le début de la *Genèse*. Le fragment fait tout, d'un seul coup ; comme l'*éclair* dans la tempête, il est déflagration et flagrance.

La tempête introduit du même coup dans l'univers du récit ; elle est le seuil ou l'*incipit* de la fiction. Après son naufrage, Ulysse s'institue le narrateur, à la première personne, de son histoire. Se découvrant une capacité d'*autopsie* qui focalise la scène à travers son regard (*ante ipsius oculos, miserabile visu*), le héros épique assume la description de la tempête. « Ah ! de quelles nuées Zeus tend les champs du ciel ! » : le chaos de la tempête transfère l'énonciation véritable (du ressort de la Muse) à l'énonciation fictive (à la charge de la subjectivité du héros-narrateur). « Tu crois (*putes*) que l'eau atteint les astres » (*Tristes*) ; « La mer semble (*videtur*) se confondre avec le ciel » ; « On croirait (*credas*) que le ciel descend dans la

---

[7] Longin, *Traité du sublime*, X, 3-5.

mer » (*Métamorphoses*). La poésie élégiaque accentue encore cette subjectivité : elle renonce à l'héroïsme pour ne conserver que le « douloir » personnel : « Que d'autres vous racontent les combats et les vents » (*Amores*)[8]. Seul dans son navire (le héros épique a des compagnons), le poète élégiaque s'exprime pour lui-même, au présent, dans le temps de l'épreuve et de la douleur. En l'espèce, le *désordre amoureux* trouve sa légitimation dans le chaos des éléments : le péril extrême autorise toutes les licences (la tempête est *sine lege,* dit Virgile). L'*ars amatoria* inscrit les orages du cœur dans les violences de la mer. Les noyades de Céyx ou de Léandre, dans les *Métamorphoses*, sont les « actes manqués » de l'amour. « Haec navis » : le déictique qui ouvre les *Amores* désigne le corps du poète à l'unisson de la membrure de l'esquif (*membra ratis*) : « Jusqu'à la carène qui gémit à l'unisson de mes maux ». Au plus fort de la tempête du *Satyricon*, les deux amants se dénudent et s'accouplent avec leur ceinture : « J'accepte les derniers nœuds dont il m'étreint et j'attends une mort qui n'a plus rien d'affreux ». La tempête unit, réunit dans l'irréparable.

Avec le moyen âge, ce serait plutôt la tempête terrestre qui initie le héros à l'aventure de l'au-delà, de l'autre monde[9]. Le *Chevalier au Lyon* de Chrétien de Troyes s'ouvre avec l'orage de la fontaine enchantée à la Saint-Jean[10]. Dans le *Chevalier de la Charrette*, la traversée du gué remplace pour Gauvain l'épreuve de la mer. Néanmoins, l'*Enéide* médiévale continue, à la suite de Boèce, à lier la constance héroïque ou les perturbations de l'amour aux dangers de

---

[8] Voir sur ces réécritures Anne Videau-Delibes, *Les* Tristes *d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991, Ch. III « Dans la tempête ».

[9] Cf. Marie Delcourt, « Début d'un réalisme [la tempête dans *La Chanson de Roland*] », in *Approches de l'art. Mélanges [...] Ardène Soreil*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1973, pp. 127-134.

[10] Sur le symbolisme astrologique de la tempête à la Saint-Jean, voir Philippe Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain et Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988.

la mer[11]. Dans le *Roman d'Apollonius de Tyr*, le héros – surnommé le « périllier en mer » – est jeté par une tempête sur le rivage de Cyrène (ou « Sirene ») où il retrouve sa fille et sa femme. Pour M. Zink, ce roman familial illustre les connexions entre l'inceste, la mer et le sang familial ; les naufrages y seconderaient une nouvelle naissance. « Je suis née en mer », dira Tarsienne à son père[12]. Si la description de la tempête reste peu détaillée (au moyen âge, le spectacle de la nature déchaînée intéresse moins que les réactions affectives des personnages[13]), elle actualise néanmoins quelques invariants du scénario classique : intervention des vents, déluge de grêle et de pluie, perte de contrôle du navire, chaos des éléments, confusion sonore. Si l'amour fatal entre Yseult et Tristan naît sur mer (à la Saint-Jean !), c'est une tempête qui manque de faire périr l'héroïne en vue du rivage où son amant l'attend, mourant. L'originalité du texte tient au contraste entre les diverses réactions des naufragés : si le héros Caherdin tient le gouvernail, si Brangaine à genoux prie Notre-Dame et saint Nicolas, Yseult n'a d'autre crainte que celle de ne pas revoir son idole, son seul vrai dieu[14] (dans la version de Thomas d'Angleterre, elle désire être avalée avec Tristan par un poisson qui serait leur sépulture et scellerait leur union)[15]. La *Folie Tristan* fait ainsi de la tempête la forme existentielle de l'aliénation amoureuse ; le héros aborde sur le rivage, défiguré, hagard, après un naufrage : « Le fou est le Passager par excellence, il n'a sa vérité que dans cette étendue inféconde entre deux terres.

---

[11] Francine Mora-Lebrun, *L'Enéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 205.

[12] *Le roman d'Apollonius de Tyr*, éd. M. Zink, Bibliothèque médiévale 10/18, Paris, Editions UGE, 1982, pp. 30-34.

[13] Cf. Ph. Krämer, *Das Meer in der altfranzösischen Literatur,* Paris, Giessen, 1919.

[14] André Mary, *Tristan et Iseut*, Paris, Gallimard, 1941, rééd. Paris, Le Livre de Poche, 1969, pp. 226-227.

[15] *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre, éd. Barbara H. Wind, Genève, Droz, 1960, pp. 152-154. Le motif rappelle l'histoire biblique de Jonas, l'*Histoire vraie* de Lucien (les naufragés sont recueillis dans le ventre d'une baleine) ou encore les *Voyages de Saint-Brendan* au moyen âge.

Tristan vient de l'inquiétude incessante de la mer »[16]. Plus ludique, le roman idyllique s'amuse des péripéties maritimes : navigation, razzias de Sarrasins, naufrages programment autant de séparations, de déguisements, de reconnaissances romanesques[17]. Si dans la première partie les aventures ont pour cadre la forêt, *Aucassin et Nicolette* multiplie par la suite les navigations en mer : une tempête « violente, effrayante » jette les amoureux dans le pays fantastique de Torelure ; une autre tempête les arrache à ce lieu de bonheur, et les sépare l'un de l'autre[18]. Le lai d'*Eliduc* de Marie de France se sert aussi de la tempête pour exorciser le péril de l'adultère. Eliduc a enlevé Guildeluec alors qu'il est déjà marié. Une tourmente s'élève brusquement ; un matelot plus supertitieux que les autres attribue le danger à sa présence sur le navire : « Voici celle qui cause notre perte [...] Laissez-nous la jeter à la mer ». Cette révélation, « ajoutée aux souffrances de la tempête », plonge Guildeluec dans une catalepsie[19]. La crise des éléments résoudra le dilemme : ramenée à la vie par l'épouse qui renonce à ses droits, Guildeluec deviendra la femme d'Eliduc. Enfin, la lyrique médiévale n'ignore pas l'usage métapoétique de la tempête. Dans la ballade « Contre la mauvaise mer », Eustache Deschamps déplore que la tempête l'empêche de s'embarquer. « Eole Par ses soufflez fait l'eau tempester ». Le refrain lie météorologie, changement des saisons et activité poétique : « J'atten *printemps* de douçour plain, Que l'on pourra paisiblement *rymer* ». De même dans la « Ballade de Fortune » qui se réfère au naufrage de Jason, le nom de *Villon* rime avec *bouillon*, c'est-à-dire le tourbillon – le « fortunal » – qui fait chavirer en mer les embarca-

---

[16] M. Foucault, *Histoire de la folie*, Paris, Tel Gallimard, 1972, pp. 22-23.

[17] Voir Myrrha Lot-Borodine, *Le Roman idyllique au Moyen Age*, Genève, Slatkine, 1972, pp. 75-134.

[18] *Aucassin et Nicolette*, éd. J. Dufournet, Paris, GF, 1984, pp. 129 et 143.

[19] *Lais de Marie de France*, « Eliduc » vv. 809-864 , éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de poche, Lettres Gothiques, 1990, pp. 309-311.

tions. Pour Roger Dragonetti, la tempête signerait la révélation d'un authentique destin poétique[20].

La tempête humaniste

La Renaissance fera de la tempête un *opérateur anthropologique*. La mer, avec ses « passages périlleux » et ses naufrages, remplace définitivement la forêt nordique comme espace de l'aventure. Avec les Grandes Navigations, la tempête en mer donne corps à la « peur » que suscite l'*inventio* du monde ; elle entérine la fin du pays de Cocagne et l'angoisse qu'elle génère anticipe le traumatisme des *terrae incognitae*[21]. Une séquence immuable qui fait se succéder tempête, naufrage et accueil par les indigènes[22], met en demeure les survivants – « autant stupéfaits que les Troyens arrivant en Italie » comme dit Thévet[23] – de réinventer la culture. Une illustration de Théodore de Brye montre ainsi des naufragés empressés à construire des huttes, à semer, à reconstruire leur navire avec les débris rejetés par la mer[24]. De plus, l'épreuve de la tempête légitime l'expérience personnelle, l'*autopsie* : j'ai souffert, donc je dis vrai ; mes malheurs accréditent mon récit. « Moi, Hans Staden de Hombourg, en Hesse, ayant pris la résolution, s'il plaisait à Dieu, de visiter les Indes »,

---

[20] Roger Dragonetti, « La ballade de Fortune », *in Revue des langues romanes*, 86, 2, 1982, p. 316.

[21] Voir J. Delumeau, *La Mort des pays de Cocagne : comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique*, Paris, Université de Paris, 1976, ch. V : « La peur en mer », et Marie-Thérèse Fouillade et Nicole Tutiaux, *La peur en mer et la lutte contre la peur dans les voyages de découverte au XVe et au XVIe siècles*, Mémoire de maîtrise, Paris I, 1972.

[22] Giulia Lanciani, « La matrice letteraria dei racconti portoghesi di naufragio dei secoli XVI-XVII », *Studi francesi e portoghesi*, 79, 1980, p. 51 sqq.

[23] A. Thévet, *Les singularités de la France antarctique*, éd. F. Lestringant, Paris, La Découverte/Maspéro, 1983, p. 39.

[24] Voir J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, B. Arthaud, 1967, ill. 71, et H. Blumenberg, *op. cit.*, ch. IV « Art de la survie » et ch. VI « Construction du bateau à partir du naufrage ».

ainsi commence la relation de Hans Staden (1557). Derrière une topique tout à fait conventionnnelle, le récit de tempête fait rêver à une énonciation « véridique », authentique, fondée sur le témoignage vécu : « Les vagues nous élevaient si haut que nous nous trouvions suspendus en l'air comme si nous avions été au haut d'un mur »[25]. La tempête est le prix à payer pour la *curiositas* : elle n'est plus simplement une allégorie de la vie morale mais elle soutient une éthique de la conquête.

Avec la tempête du *Quart Livre* (ch. 18-24), Rabelais crée un morceau d'anthologie dans le genre. Désamorçant à l'avance tout suspens (« Comment Pantagruel évada une forte tempeste en mer »), la description rabelaisienne se présente comme l'*hypertexte* du récit de tempête où se télescopent sources classiques, bibliques (la tempête sur le lac de Galilée), héroïco-burlesques, etc... La narration proprement dite se réduit, il est vrai, à une parataxe sommaire de phrases infinitives : partie « du bas abysme », la perturbation atteint les « flancs » du navire, se propage aux « antennes », enfin envahit le ciel (avec « les ejaculations ethérées »), le tout rappelant « l'antique Cahos, onquel estoient feu, air, mer, terre, tous les éléments en réfractaire confusion ». Mais c'est que la scène est moins représentée par un narrateur, comme dans l'épopée, que rendue présente, comme dans l'élégie, à travers les réactions et les discours des naufragés. La peur de Panurge amplifie et déforme la topique du genre, la réécrit, la transpose dans le registre burlesque : « De quatre elemens ne nous reste icy que feu et eau. Zalas les vettes sont rompues, le Prodenou est en pièces, les Cosses éclattent, l'arbre du hault de la guatte plonge en mer : la carine est au Soleil ». Ainsi la tempête devient un exercice de style où le chaos des mots prétend capter le chaos des éléments : décomposée en *voces illiteratae* – cris, vociférations,

---

[25] Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, éd. A.- M. Métaillé, Paris, Points, 1979, ch. 12, pp. 64-67. La gravure renforce le pathos de la scène, tout en ajoutant des informations : la caravelle de Staden se casse en deux, le mât est rompu, un matelot tente de se sauver sur une épave, un autre est repêché par des indigènes à terre.

interjections, onomatopées, bruits et borborygmes (« Bou bou ! Otto to to ti ! Hu, ha ha. Je naye ! ») -, la parole explore la genèse du langage sur un large spectre qui va du balbutiement élémentaire de la peur au langage d'action ou de convention. De surcroît, la fiction trouve son bien : la peur donne de l'imagination à Panurge, le pousse à inventer un roman inspiré par l'histoire d'Ulysse et de Nausica, de Didon et d'Enée, où il aurait le rôle d'« un beau petit Arion » que sauverait « quelque dauphin en terre ». Panurge serait-il donc, tel l'Eumolpe du *Satyricon*, une figure de l'« écrivain de tempête » ? En interpellant l'« auteur » à propos du testament qu'il veut rédiger (« Un petit mot de testament, *monsieur l'abstracteur* »), en le réduisant au statut de personnage, ce grand imaginatif ne prétendrait-il pas s'arroger – le temps de la tempête – l'*auctoritas* du discours ? Avec Panurge, le langage dérive et fait naufrage ; l'intertextualité s'affole. Et la tempête se dénonce elle-même comme *irreprésentable*[26]. Mais la description n'avait-elle pas débuté sur un aveu de « semblance » ? « *Croyez* que *nous sembloit estre* l'antique chaos ».

La tempête rabelaisienne questionne aussi l'« invariant narratif » qui, « dans la tradition évangélique et érasmienne, fait du péril en mer la pierre de touche de la vraie foi »[27]. C'est à Epistémon – il a « une main toute au dedans escorchée pour avoir retenu un des gumenes » – qu'incombe le soin de présenter la leçon centrale que l'addition de 1552 emprunte au *Naufragium* d'Erasme[28] : dans le plus fort du danger, il ne convient pas que le fidèle s'abandonne à la superstition, il doit se montrer « cooperateur avec Dieu ». Cette

---

[26] Cf. Pascale Dubus, *Deux figures de l'irreprésentable : mort et tempête dans la peinture du Cinquecento*, thèse EHESS, Paris, dir. Yves Hersant, 1997 (non publié).

[27] Charles Béné, « Un thème humaniste : la tempête », *Recherches et Travaux* (Grenoble), 14, 1976, pp. 7-17 ; F. Lestringant, « Les familles des "tempêtes en mer", essai de généalogie », *in Etudes de Lettres*, avril-juin 1984, 2, pp. 45-62 ; Normand Doiron, « Les Rituels de la tempête en mer. Histoire et voyage au seuil de l'âge classique », *in Revue des sciences humaines*, 214, 1989, pp. 43-70.

[28] Cf. D. Coleman, « Rabelais : Two Versions of the "storm at sea" Episode », *French Studies*, vol. XXIII, avril 1969, pp. 50-70.

profession d'orthodoxie ratifie le passage d'un modèle classique de tempête (dans la version de 1548) à un modèle christianisé (dès 1552, « Dieu » remplace les « dieux »). S'il faut en croire l'explication donnée en rétrospective par les Macraeons, le cataclysme de la tempête homologuerait ainsi l'abolition de la culture païenne à laquelle succède le Christianisme selon le *De transitu hellenismi ad christianismum*, 1535, de Budé : l'« horrible tempeste que avez pati » a été « excitée » par le « trespas » d'un des « Daemonz et Heroes devenus vieulx » dans cette île, autrefois riche mais « maintenant par laps et sus la declination du monde, paovre et deserte ». La rencontre avec les Macraeons, selon la version de 1548, aurait dû achever dans l'apothéose la quête des Pantagruélistes : comme les Hyperboréens des Argonautes orphiques, ne possédaient-ils pas sagesse, félicité, longévité ? En 1552, le banquet final ne restitue plus qu'une fausse image de bonheur en trompe-l'œil[29]. Au rêve d'unité humaniste succèdera la traversée d'archipels d'îles toutes plus repliées les unes que les autres sur leur isolement, leur insularité idéologique. « Les oracles sont mutz », avait rétorqué Epistémon à Panurge qui voulait consulter l'oracle de Saturne dans les îles Hyperborées. La tempête initiatique qui devait conduire à l'île des Bienheureux ne donne plus naissance qu'à une nostalgie de l'âge d'or, sur fond d'univers éclaté et privé de sens.

Jean de Léry méprise les « matelots papistes cri[a]nt apres Baal »[30], mais l'idée érasmienne d'une « coopération » lui est tout autant suspecte d'« origénisme »[31] qu'elle l'était à Luther. Sa propre aventure le convainc que la grâce divine seule agit en la circonstance.

---

[29] Dans le *Disciple de Pantagruel*, la tempête conduisait les navigateurs aux îles Fortunées, dans le pays de Cocagne. Rabelais, on le voit, refuse cette fin « utopiste ».

[30] Pour les citations qui suivent, voir Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en terre de Brésil*, éd. F. Lestringant, Paris, Le Livre de poche, 1994, pp. 138-142 et 509-539.

[31] Luther condamne la thèse du *Naufragium*, cf. D. P. Walker, *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, London, Variorum reprints, 1985, p. 118 (« Origène en France »).

J'ai « experimenté l'assistance de Dieu », dit-il, « pour commander à la mer et appaiser l'orage ». Tout acte héroïque, tout courage vient de sa Volonté : « Toutesfois comme Dieu voulut, quelques uns, du nombre desquels je fus, prinrent tel courage ». Ce que Léry reproche en fait aux « Rabelistes, contempteurs de Dieu, qui se mocquent sur terre les pieds sous la table, des naufrages et périls en mer », c'est de ridiculiser comme le faisait l'athée Diagore[32] l'expérience tragique de la vie dont la tempête est le révélateur. De cette supériorité de l'« Expérience » sur la « Théorique » témoigneront les deux longs récits de tempête qui encadrent, à l'aller et au retour, le séjour chez les Tupinambas. « Soudain des tourbillons tempestoyent si fort dans les voiles de nos navires, que c'est merveille qu'ils ne nous ont virez cent fois les Hunes en bas, et la Quille en haut : c'est à dire, ce dessus dessous ». Le passage de l'Equateur constitue l'angoisse suprême : c'est sur le « dos et eschine du monde », sur cette « sommité » ou « penchant du globe » où les eaux sont tenues en balance « par l'admirable puissance et providence de Dieu » que s'expérimente le mystère du désordre ordonné de la Création. Qui croirait alors que Léry se rencontre avec Panurge[33] en se référant à la question restée sans réponse de Job ? « Je croy qu'il n'y a point de solution plus certaine à ceste question, sinon celle que Dieu luy-mesme allegue à Job : les hommes ne sçauroient atteindre à comprendre toutes ses œuvres magnifiques, moins la perfection d'icelles ». Léry comme Panurge ne manque pas d'identifier la baleine avec le Léviathan ou le Behemot de Job dont Hobbes fera le symbole de l'inquiétante étrangeté de la Nature, d'autant plus incompréhensible à l'homme qu'elle l'émerveille : « A bon droit le Psalmiste dit des mariniers, que flottant, montant et descendant ainsi sur ce tant terrible

---

[32] Qui se livrait à des plaisanteries impies « dans une tourmente pour le moins aussi tempestueuse que celle que Pantagruel evada à force de boire, de crier et de jurer », selon Jacques Tahureau, *Les Dialogues*, éd. M. Gauna, Genève, Droz, 1981, pp. 229-230.

[33] « Adam, c'est l'home, naquist pour labourer et travailler, comme l'oyseau pour voler », dit Panurge qui cite *Job* 5, 7.

element subsistant au milieu de la mort, voyent vraiment les merveilles de l'Eternel ». Comme la monstruosité qui, selon Augustin, nous confronte à l'énigme de l'univers, le chaos de la tempête procure à la *scientia experimentalis* son objet et son fondement épistémologique. Pour décrire le passage de l'Equateur, Léry renouvelle le topos classique de la « tempête en mer ». Ainsi de la confusion ou du chaos des éléments : sous l'équateur, le voyageur « traverse des *montagnes* toutes couvertes *de neige* ». Et si l'eau devient montagne, elle se transforme en « *herbages* [...] qu'il sembloit que ce fust un *pré* ». Surtout, Léry investit le topos de deux fonctions plus spéciales. D'une part la tempête permet de faire le deuil du *paradis* brésilien (« Je regrette souvent que je ne suis parmi les sauvages ») : ne détruit-elle pas tous les témoignages matériels de la réalité vécue chez les Tupinambas ? « Un tourbillon de vent renversa [...] en mer cages d'oiseaux, et toutes autres hardes ». Parmi ces objets « mnémotechniques » destinés à orner les « cabinets de curiosité » figurent les perroquets choisis pour conserver la « voix vivante » de ce monde disparu dont il ne subsistera désormais qu'un souvenir intériorisé : « Ceux qui avoient encore des Perroquets pour leur apprendre un langage les mettant au *gabinet de leur memoire* les firent servir de nourriture ». D'autre part, la tempête vaut comme une traversée de la mort, comme une renaissance ou une libération : perdu « au milieu de tel abysme d'eau et gouffres insondables », « ce viel et meschant vaisseau comme un *sepulcre* » rappelle les aventures tant de l'arche de Noé (« Nous devions estre en un nouveau *deluge* ») que de « Jonas, des abismes creux ressuscité »[34].

---

[34] Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, s.l., 1616, VI, v. 84. Le naufrage de Jonas et sa renaissance du ventre de la baleine est le vrai signe de l'élection et de la vocation : Dieu « a donné Un courage sans peur à la peur de Jonas ». Voir aussi Du Bartas, *Première Sepmaine* (1581), Paris, Nizet, 1981, V, vv. 529 sq. et Joseph Du Chesne, *Le grand miroir du monde*, Lyon, 1593, pp. 21-25.

La *Franciade* propose aussi un hypertexte de tempête[35] : comme Rabelais, Ronsard solde tous les accessoires du magasin dans le genre. Les deux naufrages successifs dédoublent et combinent les deux tempêtes de l'Odyssée, les deux tempêtes de l'Enéide, etc... La description se généralise, se fait générique ; elle transcende les catégories étendant ses comparaisons tantôt à l'orage qui s'abat en juin « sur une campagne vague » et saccage « les espiz eventez », tantôt à « un torrent des montaignes » qui « courbe tous les buissons en tombant ». Surtout, la *Franciade* donne une version originale de l'intervention divine. Si la première tempête reprend encore l'invocation traditionnelle aux dieux (Francus « gemissant » rappelle au « grand Jupiter » sa piété : « n'obly les sacrifices du pere mien »), lors de la seconde tempête en revanche, les Troyens trouveront leur salut dans la *pulsion de survie* : « Là, le Démon qui preside à la vie En tel dangier leur fit naître une envie De s'attacher à ces rochers bossus » (vv. 332-333). La frénésie des naufragés – les malheureux s'efforcent « avecques la main croche D'ongles aigus grimper contre la roche », « au rocher s'acrochans D'ongles d'orteils se blessent et affollent » – recopie sans doute les spasmes, convulsions et contorsions des corps des noyés dans le *Déluge* de Michel Ange, modèle de la *terribiltà* maniériste[36]. Le naufragé est à lui-même son propre démon.

Shakespeare aurait-il lu Rabelais ? La première scène de *The Tempest* joue aussi sur le contraste entre les matelots à la manœuvre et les passagers paralysés par la peur que le maître d'équipage invective : « Faites donc le travail, alors, *work you then, Out of our way. You mar our labour. Keep your cabins : Trouble us not* ». D'un côté, fuse le langage performatif des ordres : « Ohé, les gars, ! hardi ! Preste. A la cape ! ». De l'autre, les plaintes et lamentations désarti-

---

[35] Ronsard, *La Franciade* II, v. 96-350, éd. G. Cohen, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1950, pp. 134-135.

[36] Cette dramatisation du Déluge se trouve aussi chez Aubigné, *Tragiques*, VI, vv. 231-232 et Du Bartas, *La Sepmaine*, *op. cit.*, Second Jour, vv. 1121-1124.

culent le langage jusqu'à le rendre indistinct, inaudible[37]. Les hurlements des vagues ne se distinguent plus des vociférations : le mot *roars* qualifie aussi bien le tintamarre des éléments que la rumeur (*rumor*) des mots. Le maître d'équipage le constate avec mépris : ces « braillards » font plus de bruit que la tempête. « A plague upon this howling [...] *they are louder that the weather* ». Sébastien et Gonzalo se partagent le rôle burlesque de Panurge : l'un s'effraie des jurons des matelots (« *You bawling, blasphemous, incharitable dog* ») ; l'autre « donnerait mille lieues de mer pour un arpent de méchante terre ». Toutefois, le théâtre impose en l'espèce sa dramaturgie propre : la description de la tempête n'est pas seulement assumée par les discours en direct des personnages, mais aussi par les didascalies (*A tempestuous noise of thunder and lightning heard, The ship strikes. Fireballs flame along the rigging and from the beak to stern...*), et surtout par la narration de Miranda qui a assisté en spectatrice impuissante à la tragédie depuis le rivage. La scène de théâtre est avant tout une vision intérieure, *cosa mentale*. Le drame du naufrage, son pathos, est affaire d'empathie ou de sympathie : « Oh ! j'ai souffert Avec ceux que j'ai vus souffrir. Leur cri est venu me frapper Oh ! en plein cœur. Ils ont péri, les pauvres âmes ». *Miranda* révèle en somme la part d'illusion ou de magie qui fait de Prospero le démiurge-dramaturge de la tempête : « Si c'est votre art, très cher père, qui a jeté Les flots furieux en ce délire, apaisez-les ! ». Aussi rêve-t-elle de devenir le « bon génie » qui, par un nouveau désordre, restaurera l'harmonie : « Que n'étais-je un dieu tout-puissant : j'eusse abîmé L'océan dans la terre au lieu de le laisser Engloutir de la sorte un si brave navire ! ».

La tempête en mer est aussi un emblème politique. « Je vis sous l'eau perdre [...] la belle nef, Puis vis la nef se ressourdre sur l'onde ». Le *Songe* de Du Bellay reprend l'image de la disparition de la « nacelle » qui, chez Pétrarque, annonce la fin du pouvoir de la

---

[37] Voir A. Lynne Magnusson, « Interruption in The Tempest », *in Shakespeare Quartely*, Vol. 37, Spring 1986, I, pp. 58-75. L'interruption se produit au niveau de l'intrigue comme au niveau du langage.

papauté ; il la réinterprète dans le sens d'une *translatio imperii et studii* conformément au programme de la scène de naufrage qui orne la galerie de François Ier[38]. Le cataclysme restaurera la « monarchie universelle » au profit de la France ; la rupture assure la continuité dynastique. La tempête de l'Etat exige un bon pilote[39], motif qui acquerra une actualité tragique avec les Guerres de Religion. Une gravure de Fantuzzi transforme le *Déluge* de Michel Ange en allégorie de la Saint Barthélémy : des naufragés s'accrochent avec une rage féroce à des rochers ou à des débris de navire. La question posée est celle de l'engagement. Si le « Discours des Misères » déplore « le cruel orage » qui « menace les Français d'un si piteux naufrage », Ronsard préfère néanmoins rester sur le rivage et cultiver les Muses pacifiques[40]. Inversant le désengagement épicurien du *Suave, mari magno*, Aubigné déclare au contraire l'urgence de prendre parti ; nous sommes tous *embarqués* : « La France, pareille au vaisseau outragé des vents, Loge deux ennemis Vous n'estes spectateurs, vous estes personages »[41]. Mais le désordre accouche aussi d'un ordre plus juste. Dans *L'Ombre de Garnier Stauffacher*, 1584, la tempête sur le lac des Quatre-Cantons aidera Tell à libérer son pays de la tyrannie : « Ainsi Tell, expert matelot, La barque guarantit de la rage du flot, [Et] d'un barbare Tiran delivra la patrie »[42]. A l'époque du *Sturm und Drang*, Füssli donne à ce « saut

---

38 Sylvia Pressouyre, « L'emblème du naufrage dans la galerie de François Ier », *in Actes du Colloque international sur l'Art de Fontainebleau*, éd. A. Chastel, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1975, p. 127 sqq.

39 Voir sur la navigation comme symbole du bon gouvernement, A. Schöne, *Emblemata*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1996, pp. 1461-1464.

40 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, Paris, STFM, 1914-1982, t. 11, p. 154, vv. 731-740.

41 *Les Tragiques*, *op. cit.*, *« Misères »*, v. 170. L'image du vaisseau de l'Etat pris dans la tempête des guerres civiles vient d'Horace, Ode XIV et de Plutarque, *Brutus*. Voir aussi l'emblème XLIII d'Alciat.

42 *L'Ombre de Garnier Stauffacher*, (Genève), chez Jean Durant, 1584, pp. 10-11. Dans sa *Vie*, Benvenuto Cellini raconte son naufrage sur le lac de Walenstadt dont Liszt orchestrera les orages violents, Le *Voyage en Suisse*, éd. Cl. Reichler et R. Ruffieux, Paris, Robert Laffont, 1998, p. 71.

de Tell » l'aspect d'une perturbation politique, d'un *putsch* (le mot signifie « orage »).

Aussi, plus que la théologie de la « coopération »[43], *The Tempest* fait voir à la scène une révolution politique en miniature. L'absence tant du capitaine du navire que du Roi durant la tempête marque un moment de vacance du pouvoir. Mieux : la confrontation des matelots et des nobles démystifie le prestige de l'autorité. La raison du droit ne peut rien contre les raisons de la nature. Qui a pouvoir sur les hommes est impuissant à commander aux éléments : « *You are a Concellour ?* Eh bien, essayez d'enjoindre le silence à ces éléments, *use your authority !* ». La royauté n'est qu'un *flatus vocis* que domine le rugissement de la tempête : « *What care these roarers for the name of king !* ». Le péril en mer recrée l'égalité naturelle : la vie d'un manœuvre vaut la vie d'un noble. A l'arbitraire de la hiérarchie invoqué par Gonzalo (« rappelle-toi qui tu portes à bord, mon bon »), le maître d'équipage objecte le principe de la conservation de soi : « *None that I more love than myself* ». En resserrant les liens sociaux (le maître d'équipage encourage affectueusement ses coéquipiers – « *Heigh my hearts ! cheerly my hearts...* »), la tempête dessine ainsi en ouverture l'enjeu politique de la pièce : injustement dépossédé de son royaume, Prospero finira par restaurer, dans l'île sauvage qui lui sert de laboratoire, l'harmonie naturelle d'une société dont la tempête, avec son désordre, aura mis à jour le dysfonctionnement (seuls Caliban et Antonio se verront exclus de cette sociabilité retrouvée). Tel serait le testament littéraire de Shakespeare : par la magie de l'illusion, le théâtre reconstitue une communauté de sentiments comme l'annonçait déjà la compassion exprimée par Miranda à la vue du naufrage[44]. L'orage qui, au beau milieu de la pièce (actes II

---

[43] Des commentateurs (J. D. Rea, T. W. Baldwin) ont cru néanmoins déceler une influence du *Naufragium* d'Erasme.

[44] La *Tempête* revient consciemment au thème favori d'une famille séparée en mer qu'annonçait déjà *La Nuit des Rois*. Au début de la pièce (I, 2), un capitaine de navire raconte au bord de la mer à Viola comment il a vu son frère, « tel Arion sur le dauphin juché », échapper au naufrage en s'agrippant à une épave (« le

et III), accompagne la fuite du Roi Lear à travers la lande était une autre manière de « naturaliser » le pouvoir. Le chaos des éléments réplique aux « agissements dénaturés » des humains. Mais si le roi « commet toutes choses à la destruction », s'il invoque l'apocalypse universelle[45], son fou de cour qui ne souhaite qu'un abri sec et une courtisane lance une « prophétie » qui est l'expression même du bon sens populaire : quand il n'y aura plus de trahison sur terre, dit-il en substance, « alors le royaume d'Albion tombera dans la confusion ». Au fond la pusillanimité du bouffon comme celle de Panurge ne fait que révéler, au moins l'intervalle de l'orage, le vrai visage de la société qui est folie et déraison.

A la suite des *Amores* d'Ovide, l'image de l'amant-nef courra de Pétrarque (*Passa la nave mia [...] per aspro mare*) à Du Bellay (*Olive*, sonnets 11 et 41), Ronsard (*Amours*, s. 58-68), Desportes (*Diane*, I, s. 68).... « Ma nef passe au destroit d'une mer courroucée », écrit Nuysement, « et mon ame en ceste mer d'angoisse Voisine les hauts Cieux, puis à coup devalle Jusqu'au plus creux des eaux »[46]. L'œil de la dame devient le *phare* qui dirige la barque d'amour[47] ; sa beauté calme l'orage qui éclate sur la campagne[48].

---

courage et l'espoir étant ici ses maîtres »). Dans *Othello*, les amants, séparés par une tempête, se retrouvent sur le rivage de Chypre. Montano décrit la tempête qui fait rage au loin : « Pour peu qu'on se tienne sur la plage écumante, les flots irrités semblent lapider les nuages ; la lame, secouant sa monstrueuse crinière, semble lancer l'eau sur l'ourse flamboyante ». L'arrivée de Desdémone fait l'objet de concetti : « Les vents hurleurs ont, comme s'ils avaient le sentiment de la beauté, oublié leurs instincts destructeurs ». Othello est prêt à s'exposer à nouveau aux dangers de la mer pour sa belle : « Puisse ma barque s'évertuer à gravir sur les mers des sommets hauts comme l'Olympe, et à replonger ensuite aussi loin que l'enfer l'est du ciel ! ».

[45] « Trombes et cataractes, jaillissez jusqu'à tremper nos clochers et toi tonnerre aplatis l'épaisse rotondité du monde, craque les moules de la nature, disperse d'un seul coup tous les germes qui font l'homme ingrat ».

[46] Clovis Hesteau de Nuysement, *Les Œuvres poétiques*, éd. Roland Guilloz, Genève, Droz, 1994, p. 268. Le même sonnet recourt à l'image de l'orage en montagne.

[47] Voir Pétrarque, *Canzoniere*, s. 75 et 189, Ronsard, *Amours*, 1552, s. 58.

La fureur amoureuse prend tous les aspects de la « crevaison » de l'orage qui « vomit le discort », de la mer déchaînée, de l'avalanche, de l'eau écumeuse, etc...[49] Depuis la *Disperata Terza* de Serafino, l'amour est lié, comme l'Eros platonicien, au chaos cosmique : la « désespérance » « précipite les estoilles dans la mer une à une », obscurcit « Phoebus et Phoebe », confond les éléments[50]. Les quatre premiers sonnets de *l'Hécatombe à Diane* d'Aubigné ne sont qu'une même va-riation sur les « flots et la tourmente » d'amour. Lucrèce a tort : le naufragé ne sort jamais de ses « ennuys », même arrivé au port (s. 1)[51] ; si les yeux de la dame secourent le « petit esquif esperdu, malheureux » (s. 2), les « espouvantables flots », les « palles frayeurs » condamnent à la perdition « ce navire, desgarny de ses cables » (s. 3 et 4). L'harmonie s'atteint grâce aux affinités de l'âme avec la nature désaccordée, par une sorte d'inversion de la « concordia » renaissante où la nature apaisée et la paix intérieure coïncidaient. Le naufrage peut aussi être ludique : dans la *Continuation des Amours*, le danger imaginaire procure l'amusement de jouer à se faire peur. Que le poète reproche au fleuve « Loir » de « renverser son bateau » et « sous ses eaux l'envoyer » (s. 19), qu'il invective la barque qui, « se joüant sur l'eau », expose Marion à faire naufrage[52] (« Voyage de Tours »), la tempête amoureuse s'est convertie à l'humour, à la bonne humeur. Du Bellay est peut-être le seul poète de la Pléiade à donner à l'image du naufragé la coloration résolument

---

[48] Pétrarque, s. 41 et 42, l'Arioste (s. 20, éd. Polidori), Du Bellay, *Olive*, s. 11, Ronsard, *Amours*, s. 142.

[49] Nuysement, *op. cit.*, *Les Amours*, s. 10, 43, 58, 70, 83 ; Aubigné, *Le Printemps*, s. 1, 2, 3 ; A. Jamyn, *Œuvres poétiques*, Genève, Droz, 1973-1978, L. IV, s. 77 ; F. de Birague, *Les premières œuvres poétiques*, 1585, éd. R. Guillot et M. Clément, Genève, Droz, 1998, Elégie II.

[50] Nuysement, *op. cit.*, t. I, p. 232, s. XXIII. Voir aussi Aubigné, *Le Printemps : l'hécatombe à Diane et les stances*, éd. H. Weber, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, Appendice I, p. 302 et Appendice II, V, pp. 186-194.

[51] Selon Ovide, *Pontiques*, II, 7, vv. 5-20 « le naufragé redoute même les eaux tranquilles ».

[52] Comme chez Properce, *Elégie*, II, 26.

sombre des « enfants de Saturne »[53]. En déplorant la situation du « marinier D'art, d'industrie et d'esperance vide » (s. 41), l'*Olive* respectait encore la topique amoureuse. Mais avec les *Regrets*, le naufrage matérialise une faute originelle. En se décrivant « à la merci du vent Assis au gouvernail dans une nef percée » « au danger d'abîmer En vain tend[ant] les mains vers le front du rivage » alors que Morel le « regarde du port » ayant « garanti son vaisseau du danger du naufrage » (s. 34), le poète sait que son chant naîtra de ce « malheureux voyage » (s. 32) à l'image du « marinier [qui] chante ses ennuis en tirant à la rame » (s. 12)[54].

La Renaissance approfondit la collusion de la tempête et de l'art. Pour le *De Copia* d'Erasme, la fureur des éléments constitue le sujet idéal de la description énergique, celle qui met l'objet sous les yeux du lecteur (*enargeia,* hypotypose)[55]. L'*Art Poétique*, I, 9, de Peletier catalogue la tempête en tête des « singularitez » dont la « description » « enrichit » le mieux la poésie (avec la vue « des paysages, d'une Aurore, d'une minuit »). Le grand œuvre « Héroïque » est « comme une Mer ou une forme et image de l'Univers » où « les choses du monde, ou plutôt les faits humains, soient alternatifs avec

---

[53] Cf. O. Pot, « Le mythe de Saturne dans les Regrets », *in Du Bellay, Actes du Colloque d'Angers*, Angers, Presse de l'Université d'Angers, 1990, t. II, pp. 461-474. Eustache Deschamps attribuait déjà à Saturne la cause de la tempête en mer qui fait son malheur.

[54] On retrouve évidemment dans le genre narratif la relation entre le naufrage et l'amour, par exemple dans *L'Histoire de l'Amant ressuscité de la mort d'amour*, éd. P. Boaistuau, 1555, rééd. Genève, Droz, 1998, de Théodose Valentinian, ou dans *Les Amours de Clidamant et de Marilinde*, de Des Escuteaux, Lyon, 1603, où les héros subissent un naufrage et deviennent des robinsons. La nouvelle 67 de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre décrit le dévouement d'une femme pour son mari alors qu'ils sont tous deux naufragés sur une île déserte.

[55] Antoine, le narrataire du *Naufragium* d'Erasme, croit vivre lui-même la scène du naufrage : « Plus satis malorum audivi ; inhoresco, te memorate, quasi ipse periculo intersim ».

adversité et félicité »[56]. Chez Du Bellay, la tempête de l'Elégie I matérialise, à la suite de Ficin ou Politien, les *fluctus furoris* censés exciter les *lymphaticos sensus* de l'inspiration[57] : la tourmente du haut style épique (*tumidum mare*) menace alors d'attirer l'écriture vers des « fonds aveugles », « les rochers cachés ». Ce « portrait du poète en naufragé » n'est pas réservé aux seuls *Regrets*. En débutant son poème, Dante se sentait « comme celui qui, sorti de la mer au rivage, se retourne vers l'eau périlleuse et regarde le pas qui ne laissa personne en vie » (*Enfer*, I, v. 22 sq.). L'épreuve du naufrage forme la scène primitive de qui entre en écriture. Pétrarque raconte qu'il « a failli » se noyer deux fois, dont l'une à sa naissance, « dans les tourbillons du courant au passage de l'Arno ». L'accident préfigurera un destin congénital d'exilé : « Compare l'errance d'Ulysse à la mienne. Moi, j'ai été conçu en exil, je suis né en exil »[58]. Avec le naufrage auquel il a échappé alors qu'il était encore page, Ronsard se forgera la légende d'un « poète-Arion » que diffuseront les futurs biographes[59]. L'expérience vertigineuse de la tempête serait-elle un sacrement poétique, le sacre de l'écriture, la naissance d'une vocation ? Rabelais laisse entendre au Prologue du *Quart Livre* que l'exercice de l'écriture pourrait bien être née d'un « désastre obscur » : « Ay pensé ne faire exercice inutile et importun si je remuois mon tonneau Diogenic qui *m'est resté du naufrage faict par le passé au far de Mal'encontre* ». Aussi l'écrivain invoquera les mêmes protecteurs que les naufragés : dans *l'Hymne de Castor et Pollux*, Ronsard nomme les Dioscures les « amis des bien-disants

---

[56] *Art poétique*, *in Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche Classique, 1990, pp. 273 et 305-312. Au regard de l'ouverture *in medias res*, la tempête d'Enée joue le même rôle que « l'ire » d'Achille dans l'Iliade.

[57] Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 82-85.

[58] Pétrarque, *Aux Amis. Lettres familières*, Paris, Editions Jérôme Millon, 1998, pp. 27-29.

[59] *Bocage*, 1554, éd. Laumonier, *op. cit.*, t. 6, p. 67 et Cl. Binet, *La Vie de Pierre de Ronsard*, éd. P. Laumonier, Paris, STFM, 1910.

Poètes » parce que leur présence sur le mât du navire (les feux Saint-Elme) augure de la bonne issue de la tempête : « Donnez à ma chanson une gloire eternelle Vous aimez les chansons, quand elles sont bien faites »[60].

De là à faire de la tempête la métaphore prégnante de l'écriture, il n'y a qu'un pas. Le maniérisme de Ronsard trouve dans le naufrage de la *Franciade* de quoi appliquer son esthétique de la courbe, de la bigarrure, de la *copia* et de la *varietas*, de la métamorphose et de la déformation : « L'amas pluvieux *bigarré* de cent couleurs *diverses* » « forment un corps » qui, comme la fiction de l'écriture, est modifiable à loisir « ainsi qu'il plaist » et qui « enfle de *monstrueux images* ». La tempête n'est plus qu'image et forme ; elle est à elle-même sa propre métaphore. Léonard de Vinci donne les règles pour peindre une tempête (« Comment représenter la tempête ») : l'agitation des éléments adhère à la gesticulation de la main ; leur désordre s'inscrit sur la page comme un tourbillon graphique : « Si tu veux figurer la tempête, *inscris ses effets* quand le vent balaye la surface de la terre et de la mer »[61]. Si la tempête méritait une figure, ce serait en l'occurrence la métalepse : « Que la mer agitée et impétueuse tourbillonne, écumante, entre les crêtes de ses vagues ». Le représenté, c'est la représentation ; le savoir-faire crée son objet comme la recette fait tout le produit. Vinci ne rêverait-il pas de renouveler l'exploit – admiré par Pline l'Ancien – « d'Apelles, Aristides Thebain et autres », qui ont voulu représenter l'irreprésentable, « qui ont painct les tonnerres, esclairs, foudres, vents, paroles, meurs et les esprits »[62]. Si la tempête est un genre, une *maniera* chez Vinci, elle est chez Nuysement un genre littéraire : le *papier-journal*. Evoquant les naufrages de sa jeunesse (« Ma nef sans gouvernail, sans mast, Chanceloit çà et là au plaisir de l'orage »), le

---

[60] Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, *op. cit.*, t. II, p. 230.

[61] Léonard de Vinci, *Les carnets*, Paris, Tel Gallimard, 1987, t. 2, pp. 243-244.

[62] Rabelais, *Cinquiesme Livre*, éd. M. Huchon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, p. 880. Pline parle des « tonitrua ac tempestates » que peignait Apelle.

poète se représente lui-même « parmy tourbillons » de l'écriture, « D'un bras, portant de l'autre et la plume et le livre Livre helas, livre non, ains *le papier-journal* Où j'incerois l'erreur de mon tourment fatal ! »[63]. L'expression vient des *Regrets* : le *papier-journal* enregistre « à l'adventure » les séismes de la Fortune dans l'instant où ils se produisent. Le monde doit aboutir à un livre : c'est ainsi que le naufrage se visualisera plus tard dans la partition d'*Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé.

L'effet tempête

Le XVIIe siècle continue de tirer profit du sensationnalisme qui fait le succès des récits de voyage (comme la *Relation d'un naufrage d'un vaisseau hollandais*, Paris, 1670 de Vincent Minutoli)[64]. « Il est ordinaire aux voyageurs de décrire des Tempêtes », conclura Regnard dans son *Voyage en Laponie*[65]. Avec leurs scènes d'enlèvement de pirates et de tempêtes (dans la tradition du *Théagène et Chariclée*)[66], les grands cycles narratifs baroques aménagent la mer en carrefour romanesque où les personnages se quittent, se retrouvent, se séparent à nouveau[67]. Ainsi c'est une tempête en mer qui jette, par un coup de théâtre, le héros du *Polexandre* de Gomberville dans « l'île inaccessible » où se trouve Alcidiane. Dans l'*Astrée*, la Fontaine de la Vérité d'Amour faisait encore le centre des aventures,

---

[63] Hesteau de Nuysement, *op. cit*, t. 2, p. 153.

[64] Les critiques débattent de la prévalence de la composante conventionnelle par rapport à la dimension de restitution du réel qui tiendrait compte des témoignages des voyageurs. Cf. Lawrence Otto Goeddle, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art : Convention, Rhetoric and Interpretation* [XVIIe siècle], Londres, The Pennsylvania State University Press, 1989.

[65] *Le Voyage en Laponie*, Paris, Garnier Frères, 1843, p. 520.

[66] G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1983.

[67] Madeleine Bertaud, « Pourquoi Polexandre voyage-t-il ? Note sur un procédé romanesque », *in Studi francesi*, 38, 3, 1994, p. 493.

des « passages »[68]. L'univers de la pastorale réglait la quête sur le cours sans surprise du fleuve de Tendre, rejetant sur les marges de la carte la « Mer des Tempêtes ». Au contraire, ce qu'il faut aux amants de Gomberville, ce sont les espaces vastes et profonds de l'Océan traversés d'orages, de typhons et de visions de naufrages[69]. A la suite de la *Cléopâtre* (1646-57) de La Calprenède, l'*Agathonphile* (1621) de J.-P. Camus – auteur par ailleurs de *L'Emile pèlerin et ses pérégrinations, périls, dangers et divers accidans tant par mer que par terre*, 1628 – s'ouvre sur le naufrage de Triphyne offrant aux insulaires assemblés sur le rivage le spectacle d'« une autre sireine », « les cheveux desnoüez par le batement de l'orage et voltigeant au gré du vent », « l'humidité de l'eau donnant à leur blonde couleur une lissure claire ». Cette apparition miraculeuse de la naufragée – ancêtre de Virginie – apportera la Révélation aux païens : le bon évêque Camus n'oublie pas en effet la vocation missionnaire de ses héros (Philargyrippe chante lors d'« une bourrasque » en mer le Psaume 68 dans la traduction de... Philippe Desportes)[70]. Le *Page disgracié* de Tristan L'Hermite voit plutôt la capacité de désillusion de la mer : le frontispice représente le jeune adolescent « couché près du rivage, enveloppé d'une longue robe fourrée, les regards se perdant tantôt dans la vaste étendue des flots et tantôt revenant à contempler la diverse forme et situation des navires ». Victime d'une

---

68 A la fin de la cinquième et dernière partie de l'*Astrée*, rédigée par Baro, un orage se déclenche auprès de la fontaine d'Amour comme dans les romans de chevalerie du moyen âge : le dieu apparaît et promet alors de rendre le lendemain ses oracles qui réconcilieront les amants chacun avec sa chacune.

69 M. Bertaud, art. cité, p. 492 et *L'Astrée et Polexandre. Du roman pastoral au roman héroïque*, Genève, Droz, 1986, p. 149 sq. (sur le *Polexandre* comme « roman de la mer »)

70 On trouve encore des tempêtes dans *Le Grand Cyrus* (1656-61) de Georges de Scudéry, et dans la *Clélie* (1656-61) de Mlle de Scudéry (ouverture). Mme de Villedieu, dans *Alcidama*, 1661, accumule les scènes de naufrages, d'enlèvements de pirates, de substitutions d'enfants. Dans le premier récit des *Nouvelles françaises*, 1623 de Charles Sorel intitulé « Le Pauvre généreux », le héros échappe aux barbaresques grâce à une tempête.

injustice qui l'oblige à faire le deuil de son enfance, le page exprime sa mélancolie dans la nausée de la tempête : « Tout le monde se trouva si mal que plusieurs sur le tillac passaient pour morts. Quant à moi j'étois sous un poste, couché de mon long sans faire autre chose qu'ouvrir de temps en temps la bouche sans pouvoir vomir ». Les péripéties de la navigation rythment les expériences passionnelles : « Ainsi mon amour en voguant avait le vent et la marée qui me portèrent sur des écueils où je faillis faire naufrage »[71]. Parallèlement, le roman « utopique » continue de recourir à l'épreuve « initiatique » de la tempête. Chez Bacon, un naufrage fait découvrir au voyageur le paradis de la *Nouvelle Atlantide*, 1627. L'initié de la *Christianopolis*, 1619, de Johann Valentin Andreae se plie au même rituel : la tempête est l'athanor, le creuset alchimique de la transformation spirituelle du myste. L'exotisme vaut ici pour un ésotérisme. Avec *Zaïde* (1670-71), Madame de Lafayette propose une variante originale : la tempête n'introduit plus à un « ailleurs », mais vient modifier l'« ici ». L'héroïne – une péruvienne – fait naufrage sur une côte d'Europe : elle est recueillie sur le rivage par un gentilhomme que ce choc des cultures bouleversera profondément. L'arrivée inopinée d'un naufragé dans l'Utopie constitue toujours un facteur de trouble, de changement, de subversion : elle fait entrer le serpent dans la bergerie quand elle n'en annonce pas la fin apocalyptique[72]. Or dans *Zaïde*, ce scénario du roman utopique vient renverser le connu, et non l'inconnu : sous le regard naïf du naufragé, c'est notre monde familier qui devient étranger, notre quotidien qui « s'étrange ». L'*Ingénu* de Voltaire saura valoriser ce regard candidement critique que la tempête, par une inversion du topos traditionnel, amène sur les rivages de la France.

---

[71] Tristan l'Hermite, *Le page disgracié* (1643), éd. Jean Serroy, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980, pp. 129-131, 69 et 98.

[72] Dans l'Apocalypse d'Angers, la Bête venue de la mer représente l'Antechrist (selon l'*Apocalypse* XIII, 1-2). Son corps rassemble les caractères des quatre bêtes que Daniel (VII, 4-7) voyait aussi sortir de la mer.

Les « eaux » sont toujours violentes dans la poésie du XVIIe siècle. Dans ses *Nuicts des Nuicts ou le miroir du destin* (1641), Du Bois Hus décrit une rivière en furie. Desmarets préfère les eaux sauvages aux eaux calmes : l'observateur se tient près de la rivière à la fois charmé et « espouvanté » par les débordements du courant. Si l'eau réglée et ordonnée des fontaines, par une suite de jeux de reflets, mêle et combine les éléments, l'eau tumultueuse et naturelle les enchevêtre, les combine intimement, opère leur fusion, réactualisant le topos du Déluge qui, d'Ovide à Poussin[73], permet à l'eau – matière ou force universelle – d'annexer les autres éléments. « On voit tomber des Cieux un *deluge nouveau* Dans ce désordre affreux où tout semble meslé », écrit Georges de Scudéry. Cette confusion exacerbe le goût concettiste pour le paradoxe, les *impossibilia*, les « arguments métaphoriques » (Tesauro). « Les poissons logent aux forêts », s'écrie avec un étonnement joué Racan dans l'ode *Au fleuve du Loir desbordé*, 1615-1620[74]. La tempête en mer est évidemment de la partie : chez Tristan L'Hermite, la vision de l'Océan déchaîné, « gros de montagnes liquides » et qui semble retourner le monde sur lui-même donne un corps au mouvement des « tropes », une figure aux illusions de la métaphore, aux excès de l'hyperbole[75]. « Et dans ce confus élément Il descend un si *grand déluge*, Qu'à voir l'eau dans l'eau s'abîmer, Il n'est personne qui ne juge Qu'une mer tombe dans la mer ». Le cataclysme fait imaginer « les vagues » comme de « longs lis de verre ou d'argent, [qui] Se viennent rompre sur la

---

[73] Selon Sheila McTighe, « Nicolas Poussin's Representations of Storms and Libertinage in Mid-Seventeenth Century », *Word and Image*, 5 (n° 4), 1989, pp. 333-361, Poussin veut représenter un comportement qui, face aux tempêtes de Fortune, s'inspire du néo-stoïcien Pierre Charron. Félibien a commenté les tempêtes de Poussin.

[74] « Une barque flotte là où auparavant une charrue labourait la terre », disait Ovide.

[75] Voir Cl. G. Dubois, *Le baroque*, Paris, Larousse, 1973, pp. 205sq, « L'hyperbole par convergence : orages et tempêtes ».

rive » ; il métamorphose « leurs débris » en « perles parmi les cailloux »[76]. Le miracle du « passage de la Mer Rouge », dans le *Moïse sauvé* (1653) de Saint-Amant, produit l'effet d'un « cataclysme au ralenti » : au grand étonnement du peuple hébreu, « l'abîme au coup donné » déroule à la vue « une riche vallée Plantée d'*arbres* de coral ». Plus rien désormais ne distingue l'univers marin du monde terrestre : « Là le noble cheval bondit Où venait de souffler une lourde baleine »[77]. La métaphore est une métamorphose « arrêtée sur image ».

Mais n'y aurait-il donc pas aussi des eaux apaisées où le poète trouverait « luxe, calme et volupté » ? Obsédée par le principe de l'*énergie*, la Renaissance ne connaît que les marines violentes : les navires de Breughel ne sont pas moins désemparés dans l'Estuaire (*La Journée sombre*) qu'en haute mer (*Tempête en mer*, Vienne, Musée national) ; et dans la *Tempesta* de Giorgione, la nature menace l'homme de sa violence[78]. Un peintre de la fin de la Renaissance, Pietro *Tempestà*, doit son nom d'artiste au succès de ses tempêtes en mer. Au contraire, les rêveries mélancoliques de « bord de mer » se multiplient au XVIIe siècle. Le page disgracié contemple sur le port les navires dont le balancement berce, entre terre et mer, une hésitation rêveuse. La longue promenade solitaire et mélancolique du héros sur le bord de la mer prépare, dans *Zaïde*, la rencontre amoureuse avec la belle naufragée[79]. Ces scènes ont leur correspondance dans les « vues de port » ou les « marines » de Claude Lorrain dont les architectures monumentales se fondent déjà, par une anticipation du voyage, dans le ciel, l'eau et le soleil. Le rivage est

---

[76] Tristan l'Hermite, *Les vers héroïques*, pp. 62-63. Par ailleurs, *La lyre* perpétue le topos ovidien du poète-navire : « Je suis comme un jouet en ses volages doits, Et les quatre élémens me font toujours la guerre », (« Le navire », p. 222).

[77] Saint-Amant, *Moïse sauvé*, 1653, V^e^ épisode, Paris, Honoré Champion, 1979, pp. 103-104.

[78] Cf. Francesco Cioci, *La « Tempesta » interpretata dieci anni dopo*, Florence, Centro Di, 1991.

[79] Mme de La Fayette, *Romans et Nouvelles*, Paris, éd. Garnier, 1970, p. 38 sq.

ce point limite d'une rêverie vague, gonflée de promesses, dilatée par l'exspectative, comme dans « L'Embarquement de la Reine de Saba » ou « Ulysse rendant Chryséis à son père ». Ici l'eau métamorphose, change et modifie, mais dans une rupture qu'un bonheur d'imagination nuance, tempère, « humidifie ».

Au demeurant, le récit de tempête approvisionne le genre burlesque en situations comiques, jeux de mots et paradoxes : « Tout cela faisait un *beau* bruit » : le *Virgile Travesti* (1648) de Scarron met à nu le processus d'esthétisation, de « sublimation » du désordre. Le déchaînement horrible des eaux devient amusement ou exercice de style : l'*humor* se dévalue en *humour*. Dans la « Description d'une tempête »[80], Cyrano de Bergerac fait de la perception de la tempête une affaire de tempérament et de physiologie : le « sublime » devient nauséabond. « Nos vœux sont entrecoupés de hoquets [...] La mer vomit sur nous et nous vomissons sur elle ». Réfléchie dans le « miroir des humeurs », la nature se médicalise : « L'eau seringue du sel sur notre tillac ». Ramené aux sensations corporelles, le spectacle de la tempête révèle l'anthropomorphisme inhérent à toute description : « Les cometes servent de torches à célébrer nos funérailles » ; « Le beau flambeau du monde Met son manteau sur le nez ». Boileau proclamait que la « poésie épique » a besoin de la « fable » des dieux païens : « Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage [...] Un orage terrible aux yeux des matelots, C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots »[81]. Le burlesque redonne à la fiction son origine physiologique. En définitive, c'est une imagination maladive et exacerbée (« aigrie ») par la peur qui s'avère être la cause des métaphores, des associations épiques : « Quand je prête un peu d'attention, je *m'imagine discerner* parmi les *effroyables mugissements* de l'onde, quelques versets de l'Office des Morts [...] Les tonnerres tenaillent l'ouïe *par l'aigre imagination* d'une pièce de camelot qu'on déchire ». Le burlesque vide la représentation de son objet : en cela, le caractère *irreprésentable* de la tempête facilite

---

[80] Cyrano, *Œuvres*, éd. P. L. Jacob, Paris, Adolphe Delahays, 1858, pp. 33-34.

[81] *Art Poétique*, III, vv. 164-166, *in Œuvres*, Paris, Garnier Frères, 1952, p. 175.

grandement sa tâche. S'étonnant dans la 4e *Dioptrique* que l'on puisse représenter sur des petites surfaces « des batailles et des tempêtes », Descartes en concluait que « pour représenter mieux un objet, [les images] doivent ne lui pas ressembler ».

Mais au XVIIe siècle c'est le théâtre qui affectionne les scènes de naufrage. Depuis *Les Portugaiz infortunez* (1608) de Nicolas-Chrétien des Croix[82], il trouve là une ressource dramaturgique et romanesque qui fait le succès de *L'heureux naufrage* de Rotrou (1637) ou du *Cléomédan* (1636) de Du Ryer : la tempête rend vraisemblables et légitimes les changements inattendus des sentiments, les coups de théâtre et les reconnaissances[83]. L'île délimite une scène sur la scène, un théâtre dans le théâtre. Le prince Florestan de *La Sylvie* (1628) de Mairet croit échouer sur une île déserte au début de l'acte 5 : « Tantost comme les flots m'ont mis sur le rivage Je croyois estre à bord de quelque isle sauvage » (vv. 1663-1666). Le « climat doux » de « ce beau païs » qui « en sa diversité tient les yeux esbahis » (depuis le roman grec, la Sicile est la terre bénie de la pastorale)[84] crée les conditions d'un dénouement idéal. Aussi, compromis avec l'utopie ou l'idylle, tempêtes et naufrages n'auront bientôt plus à la scène qu'un statut virtuel et imaginaire. Dans *L'illustre Olympie ou le Saint-Alexis* de Desfontaines (1644), le saint n'a jamais bougé de chez lui : c'est Olympie qui fantasme, dans une fiction cartographique, les dangers auxquels Alexis est supposé s'exposer dans ses voyages sur mer. Les *Visionnaires* (1638) de Desmarets de Saint Sorlin (Acte II, sc. 4) ou *Les Songes des hommes éveillés* (1646) de De Brosses envisagent plusieurs scénarios de tempêtes et de naufra-

---

82 Rééd. Genève, Droz, 1991.

83 Les rapts de pirate (*L'illustre corsaire*, 1640 de Mairet) jouent le même rôle.

84 Parmi les antécédents, on citera l'arrivée en Sicile d'Archombrotus, au début de l'*Argenis* de Barclay, dans le roman en latin, puis dans l'adaptation qu'en fait Du Ryer, *Argenis*, I, 1. Rotrou, dans *Les Occasions perdues*, I, 2, retracera l'arrivée à Naples de Clorimand. C'est en Sicile (remplacée par une campagne pastorale par Molière) qu'échoue aussi le Dom Juan de Tirso de Molina. L'île sauvage de Prospero, roi exilé de Sicile (ou de Naples), inverse le topos en démasquant la violence de l'utopie.

ges ; mais ceux-ci ne sont que les visions d'esprits dérangés. Aussi le théâtre classique préférera-t-il faire l'économie de telles mises en scène spectaculaires. Corneille y recourt une seule fois, et encore au début de sa carrière, dans son *Clitandre* (1632) inspiré de la pastorale « frénétique » : c'est grâce à une tempête qui l'a « isolé » de ses compagnons de chasse (son cheval tombe foudroyé par un éclair), que Floridan démasque les deux criminels Pymante et Dorise. Pymante interprètera l'orage comme un encouragement du ciel à accomplir sa vengeance : « Mes menaces déjà font trembler tout le monde. La nature étonnée embrasse mon courroux » (vv. 1085-1094). Au contraire, la tempête suscite un sentiment de culpabilité chez Floridan : « Cependant, seul, à pied, je pense à tous moments Voir le dernier débris de tous les éléments. Dieux, De Clitandre ou de moi lequel menacez-vous ? » (vv. 1111-1116).

Le naufrage de Don Juan chez Molière pourrait être interprété comme le châtiment de l'athée annoncé par Done Elvire : « Sache que ton crime ne demeurera pas impuni ». En réalité, le renversement de la « petite barque » destinée à ravir « une belle » plonge le séducteur dans le monde de la pastorale où il s'en va à nouveau conter fleurette à deux jeunes paysannes[85]. L'instant du naufrage lui-même n'est pas représenté à la scène : il est donné à voir dans la relation maladroite que Pierrot en fait à Charlotte : « J'ai aperçu de tout loin queuque chose qui grouilloit dans gliau [...]. Je voyois cela fixiblement, et pis tout d'un coup je voyois que je ne voyois plus rien ». Un naufrage montré sur la scène n'aurait-il donc aucune efficacité dramaturgique ? Pierrot fait preuve d'une étrange insensibilité à la scène qu'il a pourtant *vue* (il fait des paris sur le noyé). C'est Charlotte qui compatira ; mais justement c'est qu'elle ne participe à la scène qu'en imagination, à travers la narration du berger. Molière s'interdit de mettre à la scène le naufrage comme l'avait fait Shakespeare. Il renonce aussi à faire raconter la scène « en direct » (« direct report ») comme son modèle Tirso de Molina l'avait fait

---

[85] Fragonard peindra plus tard *Le naufrage de Dom Juan* et *Dom Juan et les deux paysannes*.

avec Thisbée qui assiste du rivage au naufrage : « Ciel ! Voici qu'à l'eau deux hommes se jettent d'un vaisseau, avant que la mer l'engloutisse [...] Comme un beau paon il fait une roue de ses voiles, mais déjà son orgueil et sa pompeuse queue sont presque évanouis. Un de ses flancs prend l'eau... Il sombre ». Assurément, l'orgueilleuse bergère modélise sur scène les réactions du spectateur-voyeur ; mais sa narration préfigure ici aussi, en vertu du *concetto* traditionnel, sa future infortune amoureuse. Quant à Catherinon, il personnifie, à l'inverse des prétentions de son maître, le renoncement à tout héroïsme (mais en fait c'est lui qui sauve son maître) : « Malédiction sur qui le premier a semé des pins sur la mer et qui ses rumbs arpenta avec le bois fragile [...] maudit soit Jason »[86]. A la vérité, Molière et Tirso se sont distribué l'« invention » dramatique de Plaute : à l'acte I du *Rudens* (« Le Cable »), des spectateurs commentent le naufrage : « Qu'est-ce que cela. Séparnion, ces hommes dans la mer tout près du rivage ? Leur navire a été brisé en mer. Comme ils nagent ces naufragés ! – Où sont-ils, je te prie ? – Par ici, à droite, vois-tu ? tout près du rivage ? – Je vois. – Que vois-tu ? – Deux femmes dans une barque ; les malheureuses !... Oh, oh, quel péril !... A merveille ! etc... »[87]. Tirso de Molina a pris à Plaute l'idée de la narration en direct mais il en fait un monologue ; Molière conserve le dialogue mais la narration de Pierrot est « en différé »[88]. Mais en tout état de cause, ce ne sont plus les *sentiments* des naufragés qui, comme à la Renaissance, sont pris en compte, mais les *réactions* émotives des spectateurs de la scène. Tel est l'effet de la théâtralisation : le pathos initial est amplifié par sa réception ; le naufrage n'a

---

[86] Tirso de Molina, *L'abuseur de Séville*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968, p. 51 sqq.

[87] Plaute, *Théâtre*, éd. Henri Clouard, Paris, Classiques Garnier, (s.d.), t. 5, pp. 393-397.

[88] Chez Plaute, la tempête n'est pas causée par les dieux comme dans l'épopée, mais conformément au stoïcisme mêlé de Platonisme, par un démon (l'Etoile Arctus) qui représente une sorte de justice immanente : « Moi, voyant que la jeune fille était emmenée, je suis venu lui porter secours : j'ai fait éclater une tempête ».

plus d'existence que par la pitié ou la compassion. Je vois parce que je souffre et je souffre parce que j'imagine. Le XVIIIe siècle surenchérira sur la leçon.

Equivalent temporel du quatrième mur de Diderot, la tempête sanctionne la séparation entre monde réel et univers théâtral : par elle, la scène bénéficie du statut d'insularité, d'extra-territorialité propre à la fiction. En inaugurant la scénographie « versaillaise », les *Plaisirs de l'Ile enchantée* indiquent la voie aux dramaturges : lieux des enchantements de Circé, des magies et des métamorphoses, des machines et du merveilleux, l'île visualise l'isolement de la scène, son autonomie ; espace de l'utopie à la Renaissance, elle se veut maintenant le *laboratoire de la fiction* comme l'était la grotte de l'*Illusion comique*, cette caverne des ombres platoniciennes (les Lumières la transformeront plus tard en lieu de l'expérimentation sociale). Chez Racine, la mer désigne, remarquait Barthes, « l'Extérieur », « l'étendue de la non-tragédie »[89]. Dans *Andromaque*, la tempête fera donc passer de l'avant-scène à la prise de parole, de l'événement au discours : elle est le « prologue » qui délimite l'Autre lieu de la scénographie, du « voir-dit » scénique : « Qui l'eût dit, *qu'un rivage à mes yeux* si funeste Présenterait d'abord Pylade *aux yeux* d'Oreste ? [...] Depuis le jour fatal que la fureur des eaux, Presque aux yeux de l'Epire, écarta nos vaisseaux » (v. 9 sq). Aussi le *rivage* forme la « structure d'horizon » de la tragédie racinienne : le lieu scénique se concentre sur la ligne de fracture, la frange qu'il dessine, là où l'événement menace le discours, là où la mort et la parole se frôlent dans une dangereuse proximité. Iphigénie attend sur le bord de la mer son sacrifice qui apaisera la tempête. Par le littoral passent et circulent, dans *Bajazet*, les ordres meurtriers d'un despote invisible. Sur les « bords de Trézène », les arrivées (de Thésée) ou les départs (d'Hippolyte) s'avèrent comme autant de transgressions mortelles. « Ariane ma sœur, de quel amour blessée *Vous mourûtes aux bords* où vous fûtes laissée ! ». Le monstre venu de la mer à la

---

[89] *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, pp. 15-17.

fin de la dernière tragédie prophane de Racine sacre le rivage comme le lieu problématique de la *représentation* : Hippolyte y meurt d'y rencontrer l'espace du dehors. En exhibant le merveilleux à l'œuvre dans la dramaturgie, cette apparition donne le coup de grâce à la tragédie conçue comme discours. Désormais, la théâtralité relèvera du *spectaculaire* : l'opéra remplace la tragédie. Mais il n'abandonnera pas pour autant le rivage racinien[90].

Pour le théoricien qu'est Aubignac[91], la scène de naufrage offre au dramaturge la meilleure façon d'intégrer à l'action « les Décorations », les « grands ornemens ». « Au *Rudens* de Plaute, le naufrage qui y est représenté, fait tout ensemble le Nœud et le Dénoüement de la Comédie ». Le développement des machines à l'opéra[92] donne naissance à une esthétique originale où les merveilles naturelles ou surnaturelles garantissent l'unité de lieu. Ainsi le naufrage de Don Juan chez Molière rend vraisemblable le changement de décor tant il transporte et enchante le spectateur. Le merveilleux fait oublier la merveille ; le miraculeux suspend l'exercice de la raison[93]. Le *rivage* constitue alors le lieu théâtral par excellence en ce qu'il est un *non-lieu* imaginaire : « On pourrait feindre un palais sur le bord de la mer, un prince *arrivant aux côtes par naufrage*, qui le ferait orner ; après on y ferait mettre le feu par quelque aventure, et la mer paraîtrait derrière, sur laquelle on pourrait encore représenter un combat de vaisseaux. Si bien que dans *cinq changements* de théâtre

---

[90] Le récit de Théramène influencera J.-Ph. Rameau, *Hippolyte et Aricie*, livret de l'abbé Pellegrin (1733), *Dardanus*, livret de Le Clerc de la Bruyère (1739) et Mozart, *Idoménée*, d'après l'opéra français de Campra (1781). Le troisième des *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot contient des allusions à la fin d'*Iphigénie* et de *Phèdre*.

[91] Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, 1715, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 271-272 et 325.

[92] Nicolas Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scène et machines de théâtre*, Paris, 1638, consacre trois chapitres de son traité (29-30-31) aux diverses techniques employées pour représenter la mer et la tempête sur scène.

[93] Voir Christian Delmas, « L'unité du genre tragique au XVIIe siècle », *in Littératures classiques*, 16, 1992, p. 116.

l'*unité du lieu* lui serait ingénieusement gardée ». Corneille en avait déjà fait la remarque : s'« il fallait quelque pays maritime et une ville capitale sur les bords de la mer » pour décor à l'*Andromède* (1650), c'est que « les machines en font le nœud, et le dénouement » (« Argument »). Le rivage est l'*alibi* idéal pour les prodiges de la scène.

Car, dès sa naissance, l'opéra cultive l'enchantement que produisent les machines, et en particulier les effets pathétiques des tempêtes et naufrages. Le Ballet du *Naufrage heureux* en 1596 faisait déjà danser des mariniers, portés dans une nef agitée des ondes[94]. Le premier opéra-ballet de France – *Thétis et Pelée* (1689) de Pascal Collasse – inaugurera la première tempête en mer. Dans *Le Balet Royal d'Alciane* (1658) de Benserade, un orage jette des naufragés sur le rivage du Pérou. Par définition, le naufrage de Céyx dans les *Métamorphoses* constitue un scénario modèle qui inspirera Mathieu Marais pour le IVe Acte d'*Alcyone* (1706). Les livrets d'opéra semblent souvent être choisis en fonction de la possibilité de placer une tempête : à partir de Campra, un sujet comme *Idoménée* se prête par définition à des gageures musicales, à des morceaux de bravoure symphonique. A défaut, Lully et Quinault n'hésitent pas à imaginer l'enlèvement d'Alceste par Lycomède, épisode romanesque évidemment inconnu de l'*Alceste* d'Euripide, afin que Thétis puisse déclencher une tempête censée protéger la fuite du ravisseur (Acte I, scène 7)[95]. La machinerie opératique soutient en l'espèce une double stratégie illusionniste. D'une part, le cataclysme aménage la transition entre l'univers réel du spectateur et l'univers de la fiction : mieux que ne le fait l'« ouverture » traditionnelle, il nous projette de force, par un ravissement des yeux et des oreilles, dans le monde enchanté de la fiction, au-delà du « mirror of fiction » sans que nos sens fortement sollicités par l'illusion nous laissent le temps de reprendre

---

[94] Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, Genève, Gay, 1868-1870, t. 3, p. 119.

[95] Plus tard Telemann arrivera même à mettre une tempête dans *La patience de Socrate*.

nos esprits. D'autre part, la tempête lance un défi à la *mimêsis*. Comment la « symphonie » qui est ordre et harmonie, peut-elle reproduire le désordre, le bruit, la stridulation, le tintamarre ? La représentation de la tempête interroge le statut de l'« harmonie imitative » en musique, source de débat au siècle suivant.

La tempête en mer continue bien sûr à figurer la maladie de l'âme, le chaos intérieur. Comme chez Jean de Sponde par exemple : « Barque qui va flottant sur les écueils du monde [...] Tout s'enfle contre moi [...] Je vogue en même mer ». Tant va l'orage à l'esprit que la vie s'évente : « C'est le champ de l'orage : hé ! La vie est de Plume, et le monde de Vent »[96]. Dans l'*Imitation de Jésus-Christ*, Corneille crée un emblème original à partir du légendaire jésuite des missions d'outre-mer : « Corps et sujet de l'emblème : *Saint François Xavier dans un naufrage*. Ame ou sentence : *In manu tua ego sum, gira et reversa me* »[97]. Ce qui valait pour la Renaissance le reste : c'est à travers l'apologétique chrétienne des merveilles de Dieu que le sentiment des beautés sauvages de la nature commence à faire son entrée en littérature. Dans l'*Essay des merveilles de nature*, le R. P. Etienne Binet consacre un chapitre à la tempête en mer[98] : au-delà de l'intention morale (la devise : *Micat exitiale superbis*), l'emblème laisse transparaître déjà une « idée » de la nature en tant que telle. Mais surtout, un motif original renouvellera l'interprétation religieuse à cette époque. Saint Ambroise et Saint-Augustin[99] voyaient dans le sommeil de Jésus sur le lac de Galilée l'attestation de sa plénière humanité comme dans le miracle de l'apaisement de la tempête l'attestation de sa plénière divinité. *Homo duplex* : ce n'est plus la synergie de Dieu et de l'homme qui est requise, mais la présence du

---

96 Jean de Sponde, *D'amour et de mort*, éd. James Sacré, Paris, éd. Orphée, 1989, pp. 13, 105, 102.

97 Corneille, *Œuvres complètes*, L'Intégrale, Paris, Seuil, 1963, p. 973.

98 Ed. Fumaroli, Evreux, Association du théâtre de la ville d'Evreux, 1987, p. 176.

99 Cf. Anne-Marie La Bonnardière, « La tempête apaisée », *in Saint Augustin et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1986, pp. 145-148.

surnaturel dans le monde[100]. Rembrandt y trouve l'occasion de dramatiser l'opposition entre la foi et le désespoir : dans *La tempête du lac de Galilée* (1633), la croix du mât découpe dans une diagonale deux groupes, l'un qui s'affaire impuissant autour des cordages, l'autre qui entoure Jésus et lui clame sa détresse (on voit même un apôtre penché sur l'eau, sans doute pris de nausée). Le mystère du salut est accentué par le *chiaroscuro* : les marins s'activent dans la lumière ; Jésus et les autres apôtres demeurent passifs dans l'ombre[101]. La distribution reproduit le contraste entre Marthe et Marie souvent développé dans la peinture du XVIIe siècle : la contemplation vaut l'action[102]. L'inaction n'est pas négative : elle témoigne d'un abandon à la spiritualité. Chez Andreas Gryphius, l'épisode du lac de Galilée illustre la sécurité divine du navire de l'Eglise (assimilée, comme chez Alain de Lisle, à l'arche de Noé sauvée du Déluge)[103]. Pascal en fera un argument en faveur du Jansénisme : « Il y a plaisir d'être dans un bateau battu de l'orage, lorsqu'on est assuré qu'il ne périra point ; les persécutions qui travaillent l'Eglise sont de cette nature »[104].

La tempête représente un enjeu pour le libertinage philosophique. « Ni la tempête ni la mort » serait la devise stoïque de Théophile de Viau. « J'ois sans peur l'orage qui gronde, Et fût-ce l'heure de ma

---

[100] Voir aussi *La Fuite en Egypte*, de G. B. Tiepolo. La feuille 15, « Le coup de vent », montre Joseph, Marie et l'Enfant montant dans une barque où les accueille un ange tandis qu'arrive la tempête.

[101] Jean-Louis Chrétien, *Corps à corps. A l'écoute de l'œuvre d'art*, Paris, Minuit, 1992, pp. 75-79, « Un polyptique de sommeils », oppose ce sommeil au sommeil obscène de Noé dont la nudité est surprise par ses fils.

[102] Delacroix, obsédé par cette scène (*Le Christ sur le lac de Génésareth*) nimbe surnaturellement le visage de Jésus endormi et isolé de l'agitation ambiante. Le Christ est au-dessus de la tempête, totalement surnaturel, dans une sorte de trouée qui se détache souverainement de l'univers déchaîné.

[103] Dietrich Walter Jöns, *Das Sinnen-Bild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius*, Stuttgart, M. Niemeyer, 1988, pp. 193-202. Voir aussi A. Schöne, *op. cit.*, p. 1844, *Arche Noah piorum naufragium.*

[104] *Pensées*, éd. L. Lafuma, Paris, Seuil, 1963, no 859.

mort La peur de la tempête Me donne peu de pensement »[105]. Le philosophe ne manque pas de tourner en dérision les passions des dieux. Humain, trop humain : « Un dieu fait mal de s'émouvoir Esclave du vent et de l'air, Monstre confus ». Ni de témoigner *a contrario* sa confiance dans la technique humaine : « Ce ciel foudroyant, Ce flot de tempête aboyant Sont-ils mortels à nos vaisseaux ? Allons, pilote, où la Fortune Pousse mon généreux dessein ! ». Cyrano qui par ailleurs interpelle indistinctement Dieu et Jupiter, profite de la tempête pour ironiser sur la notion de culpabilité : « En me noyant je bois ma faute », « le soleil au bord de ces rivieres volantes s'en lave les mains ». Jurons et litanies ont la même inefficacité en la circonstance : « Déjà, les Litanies des passagers se mêlent aux blasphèmes des matelots ». Mais n'est-ce pas le corps qui en définitive fait la loi ? « Nos vœux sont entrecoupés d'un dégobilis très-pénible ».

La « tempête » libertine bénéficie du préjugé favorable de la « philosophie naturelle ». La pluie fait tomber Saint Amant dans une rêverie que suscite, comme chez Descartes, l'étude des « raisons de nature » : « Là songeant *au flux et reflux*, Je m'abîme dans cette *idée* »[106]. Et si la tempête épique « nous porte si haut entre les astres, que Jason peut penser que c'est le Navire Argo qui commence son second voyage », c'est qu'elle pose, à en croire Cyrano, un problème de topologie : qu'en est-il des antipodes ou des limites de l'univers : « Notre nef a passé à travers la masse du monde, sur la mer, de l'autre côté. *Hélas ! où sommes-nous ?* ». Une relecture « atomistique » de la guerre des éléments s'impose ainsi au poète

---

[105] Ode « Sur une tempête qui s'éleva comme il était prêt de s'embarquer pour aller en Angleterre », *Œuvres Poétiques*, Paris, Garnier Bordas, 1990, pp. 61-65. Voir aussi, p. 39 : « Mais que la flamme du tonnerre Vienne éclater à mon trépas, Et le Ciel fasse sous mes pas Crever la masse de la terre ! Mon esprit sans étonnement S'apprête à son dernier moment ».

[106] « Le Contemplateur », « La pluie », *in Poésies*, éd. Remy de Gourmont, Paris, Mercure de France, 1907, p. 23. Au demeurant, la pluie est saluée par le poète comme un bonheur pour les campagnes grillées par le soleil et comme une invitation à boire d'autant plus, *ibid.*, p. 51.

libertin : « Le ciel assemble sur nous un bataillon de météores ; *il ne laisse pas un atome de l'air* qui ne soit occupé d'un *boulet* de grêle ». *Natura abhorret vacuum* : c'est à la « jalousie entre les éléments », à leur *antipathie* pour reprendre un terme de la physique atomiste que sont attribués les bouleversements de la nature : « C'est donc à dessein que l'eau va éteindre la flamme des éclairs pour arracher au feu l'honneur de nous avoir brûlés ; ainsi nous voyons disputer à nos ennemis l'honneur d'une défaite où nos vies seront les dépouilles ». Aussi les comparaisons burlesques ne sont guères moins familières que celles dont use Descartes dans les *Météores* (discours septième : « Des tempêtes, de la foudre... ») : se fondant sur l'expérience des « mariniers », le philosophe n'hésite pas à assimiler les « tourbillons célestes » au « vent s'entonnant dans les tuyaux de cheminées » ; ou encore les « exhalaisons mêlées parmi les vapeurs » des nues sont « séparées par l'agitation de l'air en même façon que en battant la crème on sépare le beurre du petit lait »[107]. Pour les Libertins comme pour Descartes, la tempête se prête bien à une « leçon de choses » que ne désavouerait pas Francis Ponge.

Le siècle est en même temps à la réflexion politique. La tempête en mer reste un lieu commun du « self-control » exigé de l'homme d'état. Retz se compare, en tant qu'« homme d'action », à un pilote de navire qui manœuvre dans la tempête même sans espoir de résultat : « C'est dans l'acte, non dans l'effet, que consiste l'art »[108]. Toute biographie héroïque tient dans la tempête un signe d'élection : « Il manquoit à ce voyage une tempête [...] Madame Mazarin fut seule exempte de lamentation ; moins importune à demander au Ciel qu'il la conservât, que soumise et résignée à ses volontés »[109]. Surtout, le naufrage relégitime le pouvoir en l'amenant à se ressour-

---

[107] Descartes, *Œuvres philosophiques*, Paris, Classiques Garnier, 1963, t. 1, pp. 737, 738 et 745.

[108] Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Hermann, 1994, p. 258.

[109] Saint-Evremond, *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, Paris, Didier, t. 4, 1969, pp. 244-245.

cer dans la loi naturelle, primitive : c'est le cas de la *Tempête* de Shakespeare. D'où vient mon autorité sur une île déserte ? L'insularité pose la question de l'origine des « puissances ». De ce scénario Pascal tirera sa fable anthropologique du « portrait du roi en naufragé »[110]. Léviathan surgit alors des abîmes des eaux : pour Hobbes comme pour Gryphius, il symbolise la tyrannie naturelle : « Da gibt es Wallfische der tyrannen »[111]. Avec cette réflexion sur le droit naturel, l'histoire des tempêtes entre déjà dans les eaux des Lumières.

Les Lumières sous l'orage

Les *Bijoux indiscrets* n'ont pas oublié la leçon du *Satyricon* de Pétrone : pour Diderot, la tempête est le moment plus propice à l'amour. En l'espèce, elle fournit aux amants l'occasion rêvée de déjouer la surveillance d'un époux jaloux. Aime et le ciel t'aidera : il y a toujours un dieu pour les libertins : « Nous passâmes deux jours entiers dans une soif de plaisir inconcevable ; mais le ciel aide toujours les âmes en peine. Il s'éleva une tempête furieuse [...] Le capitaine fut forcé de quitter la chambre, et de s'exposer à un danger par la crainte d'un autre : je me précipitai sans hésiter entre les bras de ma belle portugaise ». Tempêtes et passions connaissent la même frénésie[112] : « J'oubliai tout à fait qu'il y eût une mer, des orages, des tempêtes ; je m'abandonnai sans réserve à l'élément perfide. Notre course fut prompte ; par le temps qu'il faisait, je vis bien du pays en peu d'heures »[113]. La « tempête sur le lac », dans la *Nou-*

---

[110] Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image : gloses*, Paris, Ed. du Seuil, 1993, p. 186 « Le portrait du Roi en naufragé » (sur la tempête, voir p. 188 sq.).

[111] Cf. Jöns, *op. cit.*, p. 193.

[112] C'est ce que dit le roman de Joseph-Marie Loaisel de Tréogate, *Valrose, ou les orages de la passion*, Paris, Le Prieur, 1799. Les catastrophes naturelles sont le sismographe des turbulences du cœur.

[113] *Les Bijoux indiscrets*, *in Œuvres romanesques*, Paris, Garnier Frères, 1962, pp. 178-179.

velle Héloïse, constitue aussi un moment *critique* propre à lever les barrières de la censure. Mais chez Rousseau la vertu en sort renforcée : « Ces émotions seront *la crise qui me rendra tout à fait à moi* [...] Cette aventure m'a convaincu du mérite de la vertu »[114]. La description de la tempête se réduit à quelques notations : « Un séchard s'éleva, fraîchit considérablement [...] Bientôt les ondes devinrent terribles, nous faisant dériver le long de rochers escarpés. Nous nous mîmes aux rames ». Chez Rousseau, la « compassion » remplace le comportement héroïque d'usage en la circonstance. Les naufragés donnent libre cours à la tendresse, à la commisération, au dévouement. Toute faiblesse ne saurait être que de nature purement physique : Julie est d'abord « saisie du mal de cœur, faible et défaillante au bord du bateau ». Mais la sensation se transforme tout de suite chez elle en sentiment ; la souffrance égoïste devient largesse et don de soi : Julie « anime par ses caresses *compatissantes* » le « courage » des rameurs qui sont dans un « épuisement excessif ». « Elle nous essuyait indistinctement à tous le visage et offrait alternativement du vin aux plus épuisés ». Cette allégorie de la Charité devient la figure de la Maternité lorsqu'au plus fort du danger – à « un instant seulement [où] deux planches s'étant entr'ouvertes, elle crut le bateau brisé » – la « tendre mère » se souvient de ses enfants comme dans la tradition ovidienne : « O mes enfants ! me faut-il ne vous voir plus ? ». C'est alors la « compassion » – et non l'amour – qui anime le visage de Julie « d'un plus grand feu ». C'est la compassion qui, plus que le désir, séduit, subjugue et charme : « Ce qui ajoutait le plus à ses charmes est qu'on voyait si bien à son air attendri que tous ses soins venaient moins de frayeur pour elle que de *compassion* pour nous ». L'amant de Julie dont le regard focalise toute la scène sympathise aussi, par la force de sa position de narrateur-voyeur, avec les souffrances de son amante : « J'eus la

---

[114] *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, IV, 17, Paris, Classiques Garnier, 1960, pp. 497-505. Cf. Felicity Baker, « La scène du lac dans *La Nouvelle Héloïse* », *in Le Préromantisme. Hypothèque ou hypothèse ?*, coll. Clermont-Ferrand (29-30 juin 1972), éd. P. Viallaneix, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 129-152.

douleur de voir Julie saisie du mal de cœur » ; il est ainsi le seul à percevoir l'invocation de Julie à ses enfants : « J'entendis distinctement ces mots ». Car la compassion qui est un effet de l'identification à autrui naît d'un excès d'imagination comme le reconnaît Saint-Preux : « 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 ». Reste que si chez Julie, l'imagination est tournée vers autrui (lorsqu'« *elle crut* le bateau brisé », elle pense à ses enfants), elle conduit chez Saint-Preux qui « connaît l'état vrai du danger »[115], vers un fantasme de mort que l'épisode du retour se chargera de révéler comme pulsion destructrice. Car il convient d'ajouter que la tempête servait aussi à introduire les amants dans le *paradeiso*s qu'est le « séjour riant et champêtre » de Meillerie où « avait soupiré jadis le plus fidèle amant du monde » (dans l'*Emile*, un « orage » mène le jeune élève, tel Ulysse arrivant à l'île de Nausicaa, dans le jardin de Sophie ?[116]) Or, ce *locus amoenus* est à l'origine un *locus horribilis* dont le caractère « sauvage et désert » fait le charme et la beauté : comme la tempête, il fait partie de « ces sortes de beautés qui *ne plaisent qu'aux âmes sensibles, et paraissent horribles* aux autres » ? Cette ambiguïté définit la relation de Saint-Preux à Julie : la tempête devait conduire au jardin utopique que l'amant s'était imaginé dans sa solitude ; elle révèle au contraire que le seul jardin est le « jardin de Clarens » que construit Julie non dans la solitude mais le partage. Le retour en bateau s'effectuera alors comme une « initiation à l'envers » : « dans un transport », Saint-Preux est « violemment tenté de précipiter Julie dans les flots ». En somme, la tempête marque le moment où l'imaginaire *productif* de

---

[115] Même si le lac de Genève est, comme dit l'*Encyclopédie*, article « Genève », « une petite mer qui a ses tempêtes », la scène de tempête reste ici imaginaire dans l'esprit d'un amoureux exalté.

[116] Voir O. Pot, « L'île et la fontaine : l'imaginaire de l'eau chez Rousseau », *in Œuvres et Critiques*, XXI, 2, 1996, pp. 109-136.

la compassion a déjà remplacé l'utopie *stérile* de la passion. Julie mourra à la fin du roman non pas victime d'une tempête amoureuse, mais d'une « chute dans l'eau » causée par son amour maternel[117]. Comme Julie[118], la « Jeune Tarentine » de Chénier tombera aussi à la mer par un excès de tendresse : « Le vent impétueux L'enveloppe. Etonnée et loin des matelots, Elle crie, elle tombe, elle est au sein des flots »[119]. La navigation qui devait conduire Myrto à l'« hyménée » finit au « cercueil ». La tempête exemplifie l'analogie entre l'amour et la mort : l'idylle de *Paul et Virginie* illustrera aussi ce sentiment élégiaque d'une passion qui ne survit que dans la compassion. L'île de l'amour n'existe pas sinon comme île des morts.

L'orage sur terre sert aussi d'alibi à la passion amoureuse. Dans l'*Enéide* (IV, v. 160 sq.), c'est « un sombre orage mêlé de grêle », provoqué par Junon, qui oblige Didon et Enée à se réfugier dans une grotte où se consommera leur « hyménée » : Vivaldi trouvera là le motif d'un orage musical pour son opéra *Didon* comme au XVIIe siècle Gaspard Dughet y prenait le sujet d'une de ses peintures d'orage, *Didon et Enée sous la tempête* (Londres, National Gallery)[120]. C'est bien sûr Diderot qui invente un emploi plus libertin pour le topos : comme la peste dans le *Décaméron* de Boccace ou les cataclysmes

---

[117] L'histoire de Julie et de Sain-Preux est en somme proche de l'histoire ovidienne de Léandre et Héro, cf. J.-P. Mouillesseaux, « Léandre et Héro de Taillasson. A propos d'un thème iconographique et littéraire », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 24 (n° 6), 1974, pp. 411-416. Voir aussi la cantate profane de Clérambault, *Léandre et Héro* (1713).

[118] Et peut-être comme le bon Palinure de Virgile qu'aimaient ses compagnons.

[119] A. Chénier, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1940, p. 12.

[120] Cf. René Martin, « Enée et Didon à la scène ou l'art d'accommoder les restes », *Dix-huitième Siècle*, 27, 1995, pp. 171-177. Le tableau de *Pyrame et Thisbé sous l'orage* (Liverpool, Walter Art Gallery) de Dughet obéit à la même intention.

naturels dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre[121], l'orage qui contraint les voyageurs à l'intimité d'une auberge couvre les confidences amoureuses auxquelles Jacques le Fataliste donne libre cours : « Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dînée : il faisait un temps lourd ». « La pluie de l'orage ayant gonflé le ruisseau », il ne reste plus au narrateur que de tout dire, de se débonder : « Le ciel avait envoyé ce mauvais temps qui nous retient ici », se justifie-t-il, « parce qu'il voulait que vous entendissiez mes amours ». Au demeurant, les variations météorologiques « influeront » sur le degré de rétention ou de précipitation des flux narratifs, voire sur la progression du voyage ou de la narration : « Nos quatre voyageurs allèrent de compagnie, s'entretenant de la pluie, du beau temps... ». Beaumarchais reprend la version idyllique : c'est un *orage nocturne* (donc un double camouflage) qui, à la fin du *Barbier de Séville*, favorise l'enlèvement de Rosana par le Comte : à la représentation, un accompagnement musical expressif était d'ailleurs prévu pour souligner les « émois amoureux » de l'hyménée que suscite au dénouement ce « bruit d'orage ».

La réaction superstitieuse du naufragé, à la mode depuis la Renaissance, se teinte de philosophie avec les Lumières. Dans *Candide* l'optimisme providentiel est ruiné par une surenchère de catastrophes naturelles (ch. 5 : « Tempête, naufrage, tremblement de terre »). Déluge d'eau ou de feu, séismes et éruptions signalent l'arrivée dans l'anti-utopie[122] qu'est Lisbonne : « Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit, les vents soufflèrent des quatre coins » : le cataclysme interrompt le bavardage de Pangloss, les éléments tuent

---

[121] Dans le récit-cadre de l'*Heptaméron*, un cataclysme oblige les survivants à se réfugier dans une abbaye où ils s'adonneront à la narration des nouvelles. Sur l'équivalence peste/déluge voir Jean-Louis Schefer, *Le Déluge, la peste, Paolo Uccello*, Paris, Ed. Galilée, 1976.

[122] Par symétrie, c'est à la suite d'un naufrage que les héros seront « transportés » en Eldorado : « Leur canot se fracassa contre les écueils » (ch. 17).

le raisonnement[123]. Les réactions des personnages apportent alors un démenti « sensualiste » à la dramatisation Pascalienne : l'angoisse, l'inquiétude n'ont rien de métaphysique ; elles sont de nature purement physiologique (ce que disait déjà la littérature « burlesque »), *névrotique* (pour parler comme la nouvelle médecine) ou *humorale* (pour s'en tenir à l'ancienne terminologie) : « La moitié des passagers, affaiblis, expirants de ces *angoisses inconcevables* que le roulis d'un vaisseau porte *dans les nerfs et dans toutes les humeurs du corps* agitées en sens contraires, n'avait pas même la force de *s'inquiéter* du danger ». Toute spéculation allant au-delà du malaise physique tombe alors dans le domaine de la superstition : « L'autre moitié jetait des cris et faisait des prières ; les voiles étaient déchirées, les mâts brisés, le vaisseau entrouvert ». Voltaire ne fait donc aucune place à l'action humaine ; le désordre est total, l'anarchie règne partout : « Travaillait qui pouvait, personne ne s'entendait, personne ne commandait ». Et Dieu n'aide pas davantage ceux qui s'aident eux-mêmes[124]. Comme le « bon Palinure » de Virgile, le « bon Jacques » qui « aidait un peu à la manœuvre sur le tillac » est « précipité à la mer » par « un matelot furieux » et « brutal » qu'il avait pourtant sauvé de la noyade. La tempête réveille le Léviathan qui sommeille dans la Nature : *homo homini lupus*, le « brutal matelot nagea heureusement jusqu'au rivage »[125]. Le pire est le plus

---

[123] Le naufrage du navire à la fin de l'épisode interrompt symétriquement les raisonnements de Pangloss dont le bavardage inconscient rappelle le poète chez Pétrone : « Tandis qu'il le prouvait a priori, le vaisseau s'entrouvre, tout périt ».

[124] Denis Vairasse, dans l'*Histoire des Sévarambes*, Genève, Slatkine, 1979, pp. 20-24, est plus confiant dans la synergie homme/Dieu : les matelots s'affairent en particulier « aux pompes », « de sorte que Dieu benissant leurs efforts [...], la violence de l'Ouragan [...] se convertit enfin en un vent particulier, qui se rendant maistre de tous les autres nous poussa vers le Sud ».

[125] L'*Icosameron* de Casanova semble réécrire ce scénario. Un officier de marine qui a pris son tombeau avec lui sous la forme d'une « caisse de plomb » pour ne pas être dévoré des poissons (on se souvient ici de la tradition burlesque) et « d'aller tout entier le jour du jugement universel rendre compte au créateur de toute sa conduite » « reçoit un coup de câble » manié par un matelot et tombe « hors du

sûr, et la catastrophe l'état le plus normal du monde. Superstitieux et philosophes (et pas seulement Pangloss) sont logés à la même enseigne : « L'aumônier du vaisseau récita les prières et les exorcismes, les matelots jurèrent, et *les philosophes firent un système* mais ils ne purent rien deviner ». Pour les navigateurs de *Micromégas*, les « fortunes » en mer gardent leur mystère impondérable[126].

Pour Casanova, l'obscurantisme demeure encore l'ennemi à abattre du philosophe[127]. « Nous éprouvâmes une tempête qui faillit me coûter la vie » : la superstition est plus dangereuse que toutes les tempêtes du monde. Les *Mémoires*[128] racontent comment un naufrage a failli tourner au lynchage de l'« esprit fort ». « Un prêtre esclavon qui servait de chapelain sur le vaisseau, très ignorant, insolent et brutal, dont je me moquais en toute occasion, était devenu naturellement mon ennemi ». La tempête donnera l'occasion au « dévot » de placer l'impie dans la situation du philosophe Diagoras que les matelots accusaient d'être la cause de la tempête : « Dans le plus fort de la tempête, il s'était placé sur le tillac et, tenant son rituel à la main, il exorcisait les diables qu'il croyait voir dans les nues et qu'il montrait à tous les matelots, lesquels, se croyant perdus, pleuraient, se désespéraient et négligeaient la manœuvre ». Le narrateur a beau « appeler les matelots au travail, payer de sa personne et montrer le salut dans l'activité », « le fourbe trouva le

---

bord ». Mais l'épisode se termine mieux que pour le « vertueux anabaptiste » : l'officier superstitieux tombe dans la caisse qui se referme et arrivera sur un rocher (*Icosameron*, Spoleto, C. Argentieri, 1928, t. 1, Première journée, p. 15).

[126] Voltaire, « Micromegas », *Romans et contes*, Paris, GF, 1966, p. 142.

[127] Chez les Philosophes, cette dénonciation de la superstition n'est pas seulement de l'ordre de la fiction. La Correspondance de Diderot contient une lettre du Prince Gallitzine datée du 4 déc. 1771 qui raconte comment il a perdu ses tableaux en mer à cause de la dévotion du capitaine : « La mer était agitée [...] Mais l'heure des prières du soir est arrivée ; [le capitaine] quitte tout, abandonne les soins du vaisseau à un seul matelot [...] et va brailler ses litanies avec tout le reste de l'équipage. Et c'est au plus fort de leur braillement que le vaisseau vint échouer sur un banc de pierre ».

[128] Casanova, *Mémoires*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, ch. 14.

moyen de persuader aux matelots qui l'écoutaient que la tempête ne s'apaiserait point aussi longtemps que je serais sur le vaisseau ». Voici donc maintenant notre athée jeté à la mer – victime, comme le « bon Jacques » de *Candide*, de la malveillance d'un matelot qui lui « donne un coup de cable » – ne fût-ce la présence *providentielle* de « la branche d'une ancre qui, s'accrochant à [s]on habit, fut dans toute la force du mot [s]on ancre de salut ». Dans *Candide*, la tempête était suivie du feu d'un « bel autodafé pour empêcher les tremblements de terre ». « Le fanatique chapelain » de Casanova se livre aussi à « un auto-da-fé sur le brasier de la cuisine » : il brûle « un parchemin » censé « rendre toutes les femmes amoureuses de l'homme qui le portait ». Curieusement, le talisman (« mon grimoire infernal ») fait l'objet d'une longue *dénégation* de l'auteur : « J'espère que le lecteur me fera la grâce de croire que je n'ajoutais nulle foi aux philtres, aux talismans ni aux amulettes d'aucune espèce ». Ce n'est pas moi, c'est lui : la tempête révèlerait-elle donc une autre forme de superstition chez le philosophe ? Par une seconde coïncidence (l'« ancre de salut » était la première), « le mauvais temps » cesse « précisément pendant qu'on brûlait l'innocent parchemin ». L'amour et le hasard auraient-ils remplacé la religion au jeu de la superstition ? Arrivé à terre, Casanova perd tout son argent à la roulette : en matière de jeu comme de navigation, il ne faut pas se fier aux dieux du hasard, mais à son savoir-faire : « Telle est la *destinée* de tout individu incliné aux jeux de hasard, à moins qu'il ne *sache captiver la fortune en jouant avec un avantage réel dépendant du calcul ou de la dextérité*, mais *indépendant du hasard* ». La leçon n'aura donc pas été entièrement perdue pour l'aventurier trop confiant dans sa bonne étoile. Mais chassez le naturel... : la tempête a permis en réalité à l'auteur des *Mémoires* de multiplier autour de sa personne les signes superstitieux tout en paraissant se moquer de la superstition. C'est qu'en fin de compte, l'imaginaire de la superstition continue de hanter le siècle des Lumières. Le « mémorialiste » le sait : sans superstition, sans la *fiction* d'une destinée, il ne saurait exister de *vraisemblance* dramatique, ni de récit ni même d'« histoire ». Dans la deuxième entrée des *Indes galantes* (1735) de

Rameau (« Les Incas du Pérou », scène 8), l'éruption volcanique « vomit des rochers enflammés qui écrasent le criminel Huascar ». Le scélérat a le temps de reconnaître l'effet du châtiment : « Abîmes embrasés, j'ai trahi les autels. Exercez l'emploi du tonnerre [...] Tombez sur moi, rochers brûlants ». Et Sade encore livrera son libertin Franval à la punition d'une horrible tempête. Hasard ou nécessité, bien malin qui saura en l'espèce faire la distinction. Pour Chénier, en tous les cas, la superstition conserve au moins, au-delà de tout jugement philosophique, son actualité *littéraire* ou *poétique* : le scénario de la bucolique *Les Navigateurs* insiste sur le comportement des passagers A, B, G, D, qui « pleurent et gémissent », promettant « à tous les Dieux cent moutons..., mille brebis..., cent taureaux ! » au grand scandale du pilote (« Au lieu de crier, travaillez et aidez-nous »)[129].

Parce qu'elle s'est trop compromise avec le merveilleux de l'opéra, la scène de tempête se fait pour le reste discrète dans les « contes » ou les « histoires » philosophiques[130]. L'éditeur des *Voyages de Gulliver* de Swift avertit qu'il a, avec la permission de l'auteur, supprimé « les innombrables passages relatifs aux vents et aux marées, les descriptions minutieuses de la manœuvre des navires au cours des tempêtes » pour « adapter autant que possible l'ouvrage aux capacités du lecteur moyen ». La « violente tempête » qui ouvre le récit sera écourtée : « Le vent était si fort que nous fûmes poussées

---

[129] A. Chénier, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1940, pp. 494-495.

[130] Le récit de tempête intéresse davantage dans la réalité. Dans une lettre à Sophie Volland, du 6 novembre 1760, Diderot consigne le récit de naufrage que lui fait, le jour de la Toussaint (la date de la Fête des Morts est-elle symbolique ?), un matelot Ecossais qui a trente ans mais en paraît quarante : « Imaginez que nos voiles étaient déchirées, nos mâts rompus, nos matelots épuisés de fatigue [...] Douze autres et moi assis en silence dans la chambre du capitaine, la tête baissée, les bras croisés, les yeux fermés, en attendant à chaque minute le naufrage et la mort. On est bien vieux quand on a passé une entière journée dans ces transes-là. Ce fut un matelot yvre qui nous sauva ».

tout droit contre l'écueil, et notre navire se brisa aussitôt »[131]. Les *Bijoux indiscrets* de Diderot utilisent la prétérition : « Je ne manquerais pas, madame, de faire siffler les vents à vos oreilles et gronder la foudre sur votre tête, d'enflammer le ciel d'éclairs, de soulever les flots jusqu'aux nues, et de vous décrire la tempête la plus effrayante que vous ayez jamais rencontrée dans aucun roman, si je ne vous faisais une histoire. Je vous dirai seulement ... ». Dans l'opposition *histoire/fiction*, le topos de la tempête appartient donc à la dernière catégorie. Boufflers, dans *La Reine de Golconde* (1761) « laisse aux Poëtes et aux Gascons le soin d'essuyer et de décrire des tempêtes »[132]. Nicolas Fromaget dénonce le caractère conventionnel des « Tempêtes en mer » et de « toutes ces équipées qui n'ont jamais réussi que dans les romans »[133]. Le motif semble avoir épuisé ses capacités de surprise : son imaginaire ne parle plus à l'imagination. En mettant en prose l'univers épique[134], le *Télémaque* de Fénelon avait dévalué du même coup le topos. Au début du Livre I, Calypso ne fait que constater la présence, sur le bord de la mer, « des débris d'un navire qui venait de faire naufrage ». Au livre IV, quelques allusions fugaces à Ovide et Virgile s'effacent devant la réflexion morale sur « le manque de courage dans les dangers » chez « les hommes mous et abandonnés au plaisir ». Le livre V ne garde que l'adresse instructive de Mentor s'avisant de couper le mât pour sauver son élève. La tempête providentielle qui soustrait au livre XIII la flotte d'Adraste à l'ennemi se réduit à une pure formule de style[135], à un indice générique : « On aurait cru que les voûtes éternelles du haut Olympe allaient s'écrouler sur les têtes des faibles mortels ; les

---

[131] Swift, *Voyages de Gulliver*, Paris, Folio Gallimard, 1976, pp. 30 et 35.

[132] *Anthologie du Conte en France (1750-1799)*, Paris, 10/18, 1981, p. 227.

[133] *Nouvelles françaises du 18e siècle*, éd. J. Hellegouarch, Paris, Le livre de poche, 1994, t. 1, p. 328.

[134] Le *Robinson Crusoë* de Defoë lance la mode du prosaïsme réaliste opposée à l'allégorisation de la tempête comme épreuve du salut (comme chez Bunyan en Angleterre, le comte de Martigny en France, *Voyage d'Alcimédon ou naufrage qui conduit au port*, Nancy, Leclerc, 1768).

[135] Que le *Télémaque travesti* de Marivaux n'aura pas de peine à parodier.

éclairs fendaient la nue de l'un à l'autre pôle ». Au terme du roman, c'est un calme plat (et non une tempête) qui oblige les deux héros à relâcher dans l'île où Télémaque « manquera » mystérieusement la rencontre avec Ulysse. La pédagogie de la tempête a occulté sa psychagogie. Aussi à la fin du siècle, Chénier s'autorisera du topos classique de la tempête uniquement dans le but de s'octroyer des licences poétiques. Un « ouvrage de longue haleine » comme l'épopée de « L'Amérique » donnera l'occasion d'« hasarder des hardiesses nouvelles » comme l'emploi du « mot *hiver* dans le sens de tempête », les tournures oxymoriques (« *La tempête en feu, ardente* ») ou les personnifications (« Cette côte *infâme* de naufrages. Les vents *ameutent* les naufrages »)[136]. Si le topos classique légitime les transgressions, l'infraction devient convention ; l'*imitatio* « normalise ». Le caractère ébauché de l'« Amérique » est un symptôme : la scène de tempête n'est plus qu'un scénario, un canevas, une épure qui n'a plus besoin d'être menée à terme. Un topos à l'état pur. L'article « Tempête » de l'*Encyclopédie* (Chevalier de Jaucourt) fait de ce « phénomène de la nature » le sujet sur lequel les « anciens poètes ont le plus exercé leurs talents », du « ridicule » de Lucain, aux « badineries » d'Ovide. Seul Virgile s'impose « par la vérité du coloris, la force et la grandeur des images ». Aussi les tempêtes marines ont-elles émigré vers d'autres rivages plus terrestres. Si les Anglais (Milton, Blackmore et Thompson) « excellent » dans le genre, continue Jaucourt, c'est que leurs « déluges de grêle bruyante » ont pris place dans un paysage sauvage et montagneux où ils effraient les animaux domestiques « étendus comme un groupe inanimé »[137]. L'idylle l'a emportée sur l'épopée : dans l'Amérique,

---

[136] « Fragments, notes et vers destinés à L'Amérique », *op. cit.*, p. 432.

[137] Voir Margaret M. Cameron, *L'influence des 'Saisons' de Thomson sur la poésie descriptive en France, 1759-1810*, Paris, 1927, rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1975 ; Luigi De Nardis, *Saint-Lambert, Scienza e Paesaggio nella poesia del Settecento*, Rome, éd. dell'Ateneo, 1961. Klopstock introduit une tempête dans *La Messiade*.

Chénier s'attarde davantage sur la tempête vue du rivage « à l'imitation de la belle idylle de Gesner »[138].

La description du naufrage à la fin du roman de Bernardin de Saint-Pierre (1786) n'a d'équivalent que la tempête du *Quart Livre*. Tout le spectre de la topique est mis à profit, réinvesti au service du sens romanesque. Le chaos des éléments oppose mer et ciel (« La mer paraissait confondue avec le ciel ») ; eau et feu (« les flots couvraient les rochers d'étincelles de feu, de lueurs phosphoriques »)[139] ; eau et terre (« une *montagne d'eau* s'engouffra »). L'illusion confond tous les phénomènes météorologiques en un seul : « On entendit des bruits épouvantables *comme si* des *torrents d'eau*, eussent roulé du haut des *montagnes* » ; « A leurs [des vagues] *flocons* blancs, *on eût dit d'une neige* qui sortait de la mer ». Ce chaos des éléments donne son espace au drame, la particularité du naufrage du Saint-Gérant étant de se produire dans une baie. Tantôt la mer est « portée à plus d'une demi-lieue *dans les terres* par-dessus l'escarpement du rivage » ; tantôt « venant à se retirer, elle découvrait une grande partie du lit du rivage ». Ces « mouvements irréguliers », alternatifs (qui illustrent « la théorie du mouvement des mers »)[140] transforment Virginie en un objet de désir alternativement accessible et intouchable : « Tantôt *nageant*, tantôt *marchant* sur les récifs [Paul avait] quelquefois l'espoir de l'aborder, car *la mer*

---

[138] Sur l'influence de Salomon Gessner sur la peinture, cf. G. Lewitie, « *Le Déluge* oublié de Michel-Honoré Bounieu », *Gazette des Beaux-Arts*, 103 (1380), 1984, pp. 44-50.

[139] Les instructions que le Préambule donne au graveur retiennent cette opposition : « Les feux semblent animer ses eaux écumantes, et vous diriez que tout le vaisseau est dévoré par un incendie », *Paul et Virginie*, Paris, GF, 1966, p. 53.

[140] Si on interprète littéralement le préambule, ce dispositif illustrerait la devise de l'auteur : « *Stat in medio virtus, librata contrariis* » : « La vertu est stable au milieu, balancée par les contraires ». En effet, le corps de l'emblème montre « dans des nuages le globe de la terre en équilibre sur ses pôles couverts de deux océans rayonnants de glaces. [...] Il en varie deux fois par an les pondérations, les courants, les saisons ». Le préambule évoque par ailleurs les « naufrages » littéraires de l'auteur, *op. cit.*, pp. 45 et 39.

laissait le vaisseau *presque sec* ; mais bientôt après elle le couvrait d'énormes *voûtes d'eau* qui [le] rejetaient sur le *rivage* ».

Par ailleurs, le problème de la superstition est résolue par la transfiguration de Virginie en une allégorie de la Vertu. Tandis que les « matelots » lancent un dernier *vivat* « comme s'ils appelaient leur Prince à leur secours », avant de céder à la panique, l'héroïne connaît une apothéose, comme si elle était enlevée au ciel : « Et Virginie, voyant la mort inévitable, levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux ». Le naufrage représente à cet égard *in fine* le dernier des « rituels de passage » qui scandent le roman[141], celui qui conduit à l'île des Bienheureux, substitut symbolique de l'île de Paul et Virginie. Reformulant la question topique de l'intervention divine (« Plusieurs doutaient qu'il existât une Providence »)[142], la mort de Virginie refonde la croyance religieuse sur le sentiment de pudeur d'une vierge martyre (le *Saint* Géran porte un nom prédestiné) ; contre l'interprétation libertine, la licence de la tempête opère une sublimation de la sexualité. L'« Hercule tout nu et nerveux » qui « avec respect » et « à ses genoux » s'efforce d'« ôter les habits » de Virginie aurait alors le visage de Saint-Christophe, patron des « passeurs » des gués périlleux. Une sorte de double de Paul qui portait Virginie sur ses épaules lors du « passage du torrent ». « N'aie pas peur, je me sens bien fort avec toi ». C'est la vertu qui porte, qui transporte[143].

Enfin, dans *Paul et Virginie*, la scène du naufrage est vue depuis le rivage par un vieillard qui la raconte à la première personne du pluriel (le « nous » englobe Paul). Le postulat sensualiste qui veut que la connaissance soit dépendante des perceptions est respecté tout au long du récit. Durant la marche d'approche qui mène au rivage,

---

[141] John Dunkley, « Rites of Passage and Bernardin de Saint-Pierre's Virginie de La Tour », *in Studi francesi*, 107, 36, 2, 1992, pp. 239-246.

[142] Conformément à la topique, la crainte est de ne pouvoir rendre les honneurs religieux à la malheureuse : « Nous ne pourrions pas même rendre à cette fille infortunée les devoirs de la sépulture ».

[143] *Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 47.

Paul et le narrateur ne discernent de la tempête que des indices : « chaleur étouffante », alternance d'« obscurité » ou « d'éclairs », « signes annonçant un ouragan », « signaux de détresses » du navire (« Nous crûmes entendre rouler le tonnerre ; mais nous reconnûmes que c'étaient des coups de canons »). Les restrictions du champ perceptif sont constantes : « Il faisait *trop peu de clarté* au ciel pour *qu'on pût distinguer* aucun objet sur la mer [...] On n'apercevait *dans le jour ténébreux* que la pointe du rivage ». Même lorsque le Saint Géran « paraît » subitement « à découvert avec son pont chargé de monde », l'identification de Virginie est progressive : l'héroïne est d'abord un « objet », puis une « jeune fille », enfin un nom : « Virginie ». « On vit alors un objet digne d'une éternelle pitié : une jeune demoiselle parut dans la galerie de la poupe. C'était Virginie ». En d'autres termes, la stratégie narrative est conçue de manière à restituer non les sentiments des naufragés, mais ceux des spectateurs[144] : « A cette *terrible vue* on entendit aussitôt les *cris redoublez des spectateurs* » ; « *La vue* de cette aimable personne nous remplit de douleur ». Virginie ne parle pas ; nul ne sait ce qu'elle ressent ; son intériorité se donne à voir seulement dans des signes à interpréter, dans un regard à regarder. Tel est la « leçon de tempête » au XVIIIe siècle : un spectacle ne saurait exister qu'à travers la compassion, soit une identification avec la souffrance d'autrui qui reste imaginaire et n'atteint jamais son objet : « La lame *jeta bien avant dans les terres les spectateurs* qu'un *mouvement d'humanité* avait portés à s'avancer vers Virginie ». La tempête n'aura de réalité descriptive que le *pathos* qu'elle induit : le spectacle, c'est le spectaculaire.

Le point de cristallisation du roman venait, dans sa genèse, de l'idée de mettre en rapport la fiction pastorale et un authentique naufrage. *Paul et Virginie* est à certains égards un *roman à thèses* qui « appliquerait les lois » des *Etudes de la Nature* à la fiction. A tout le moins, le désir d'authentifier la description par un « effet de réel »

---

[144] Le naufrage du « vrai » Saint-Géran ne comportait pas de témoins ; cf. A. France, *Paul et Virginie*, Paris, éd. A. Lemerre, 1877, p. 305.

(« Il est aisé de voir que c'est *un gros vaisseau de la Compagnie des Indes* »)[145] inaugure un nouveau genre romanesque où la fiction prend la couleur du documentaire, du reportage. La tradition remonte à Daniel Defoe dont *Les chemins de fortune* décrivent la vie des pirates ; avec *Les aventures de « Beauchesne », capitaine de flibustiers*, Alain-René Lesage crée le roman de piraterie qui exploite le fond de commerce du fait divers. Le « petit ouvrage » qu'est *Paul et Virginie* sera comme un appendice du *Voyage à l'île de France* auquel l'auteur pensait le joindre en 1773. Du « journal de voyage » au roman, l'énonciation ne change guère : à la date du 23 avril 1768, Bernardin de Saint Pierre note une « scène de tempête » au passage du « canal de Mozambique »[146]. La description suit fidèlement la topique du genre : idée de bataille (« bruit du tonnerre semblable à un coup de canon »), perte de l'orientation (« l'horizon paraissait d'un rouge ardent comme si le soleil eût voulu se lever dans cette partie »), chaos des éléments (« lames semblables à des montagnes, à plusieurs étages de collines »), opposition entre le désespoir des matelots (« J'en vis pleurer un, d'autres se jettèrent à genoux en priant Dieu ») et activité du narrateur (« Un Jacobin, aumônier du vaisseau me suivit, et nous vînmes à bout de carguer cette voile »). La tempête paraît une solution pour réduire la ligne de démarcation entre fiction et autobiographie, entre littérature marginale et littérature noble[147]. Si le pathos remplace l'objet, il importe peu que l'objet soit réel ou imaginaire. Proche du reportage, la description de la tempête plagie alors le style « scientifique ». Le XVIIIe siècle a élevé le *catastrophisme* au rang d'un principe d'explication *général*. En entrant dans le domaine de l'« histoire naturelle », cataclysmes, déluges, tremblements de terre, convulsions géologiques quittent alors le merveilleux pour constituer l'état le plus habituel et commun de la

---

[145] *Paul et Virginie*, *op. cit.*, p. 53.

[146] *L'Histoire générale des voyages* (dès 1754) de Prévost contient aussi de nombreuses tempêtes.

[147] Cf. Monique Brosse, « Littérature marginale, les histoires de naufrage », *in Romantisme*, 4, 1972, pp. 112-120.

matière[148]. Le roman saura très vite utiliser ce nouveau filon scientifique. Dans les *Voyages et aventures de Jaques Massé*, Bordeaux, 1710, la science de l'observation et le désir de connaissance l'emportent sur la peur qui relevait de la topique. L'« autopsie » se substitue au savoir livresque pour inventer de nouveaux objets descriptifs : « Nous avissâmes *un trombe*[149]. N'en ayant jamais veu qu'en peinture, et dans les Traités des Voyageurs, je *considérai ce phénomène* avec toute l'application dont je fus capable ». Le voyageur-descripteur est conscient de devoir renoncer à tout pathétique : les « notes » scientifiques qu'il consigne sur le moment même dans son « journal » disparaîtront du récit final. « Je ne saurois me resoudre à descrire ici *par le menu, et suivant le Journal* que j'en avois fait, tout ce qui nous arriva pendant cette espouvantable tempeste. Cela demanderoit plusieurs feuilles de papier, et n'apporteroit au Lecteur *que de la Compassion et de la tristesse* » (p. 58). Le narrateur du *Page disgracié* justifiait déjà les ellipses au nom de la conversation civile et honnête : « Je ne m'amuserai point à vous dire ici *sur quels rhumbs* nous courûmes par un vent fâcheux qui nous portait sur des rochers. Il semblerait en cela *que j'affectasse* de vous témoigner que *je sais quelque chose de la sphère et de l'art de pilotage* ». Mais une telle crainte ne semble plus paralyser Denis Vairasse : son *Histoire des Sevarambes* ne contiendra pas « de narrations inutiles » pour décrire les « monstres marins » « parce qu'elles sont ordinaires, qu'elles ont esté décrites, et que depuis plusieurs années elles ont perdu la grace de la nouveauté ». En revanche, « un terrible *Ourgana* » fera l'objet de l'attention du savant (« les vents parcoururent tous les points de la boussole à moins de deux heures ») même s'il doit bientôt « se repentir de sa folle curiosité ». Réhabilitée par la science météorologique, la tempête en mer trouve à l'avenir un nouvel emploi dans le récit fantastique. L'*Icasomeron* de Casanova

---

[148] Voir aussi Benjamin Franklin, *Expériences et observations sur l'électricité*, trad. M. d'Alibard, 2ème éd. revue et corrigée, Paris, Durand, 1756 et Pierre Bertholon, *De l'électricité des météores*, Paris, Croullebois, 1787.

[149] *L'Encyclopédie* possède un article « Trombe ».

s'inspire des *Voyages extraordinaires* de Lucien mais il annonce tout autant une « Descente dans le Maelstrom » d'Edgar Poe : « Nous nous reconnûmes en proye d'une marée dont la violence nous entraînait invinciblement au précipice. Une voix générale, et effroyable se mit à crier Maelstrand, Maelstrand[150] ; c'est le nom d'un vaste espace de cette mer là, qui a une circonférence de six de nos milles. Attiré comme par *une force occulte* notre vaisseau commençoit déjà à n'avoir autre mouvement que celui de se tourner en cercle sans changer de lieu ». Le merveilleux de la littérature de tempête trouve dans le mystère de la science une nouvelle source d'inspiration.

C'est dans le théâtre de foire que la tempête s'est aussi réfugiée[151]. *Le naufrage au Port-à-l'Anglais ou les Nouvelles débarquées* (1718) d'Autreau[152] débute par le récit « travesti » qu'Arlequin fait de son naufrage : « Le tonnerre était si épouvantable que le soleil s'est caché de peur. Le ciel ressemblait à un jeu de paumes » (le récit est d'autant plus burlesque qu'il retrace en fait une collision qui a eu lieu sur la Seine entre un « coche d'eau » et un autre bateau[153]). *L'Arlequin, roi des Ogres* (1720) de Lesage, décrit l'événement dans une didascalie : « Le théâtre représente une île [...] et dans le fond une mer agitée [où] on voit Arlequin qui s'efforce de gagner le rivage ». La tempête elle-même fait l'objet d'un récit rétrospectif d'Arlequin : « Nous voguions à souhait, lorsqu'il s'est tout à coup élevé un vent de tous les cinq cent mille diables (*il imite le sifflement du vent*) qui a renversé notre vaisseau cul par-dessus tête [...] Je me suis mis à califourchon sur une planche, et me voilà à

---

[150] Le terme Malstrom ou Maelström comme nom commun n'apparaît qu'en 1853. Jusque-là c'est un toponyme désignant un lieu précis qui en devient d'autant plus étrange et fascinant.

[151] Virginia Riccoboni donne *Le naufrage*, 1726, comédie en 5 actes.

[152] *Théâtre du 18e siècle*, éd. J. Truchet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, t. 1, 1997, pp. 341-394.

[153] « Port-à-l'Anglais » est un lieu-dit près de Paris : la pièce parodie ainsi les tempêtes exotiques !

piquer des deux : (*il imite un écuyer qui excite un cheval à galoper*) cette chienne de monture faisait des courbettes comme un cheval de l'Académie [...] Des monstres marins sont venus m'insulter sur ma route. Je voyais de gros merlans qui me voulaient manger les jambes »[154]. Même décor et mêmes effets de bruitage dans l'*Arlequin-Deucalion* (1722) d'A. Piron : « Une mer immense occupe le fond. L'orchestre joue une tempête effroyable. Eclairs, tonnerre, grêle et pluie convenables à un déluge ». Arlequin commence par adopter le « haut ton de la tragédie » (« Quel horrible chaos et quel affreux mélange ! O prodige inouï qui joins le Tage au Gange ») et promet « cents bœufs » à Neptune. « Un saut périlleux qui présente » le clown « sur ses pieds au-devant du théâtre » amène une « inversion » burlesque : « Mais me voici sur le plancher des vaches. *Passato il pericolo.* Serviteur, seigneur Neptune ! va chercher tes cent bœufs ! »[155]. L'Arlequin de *L'Endriague*, opéra-comique (1723) du même Piron emploie une métaphore musicale : « Nous essuyons une tempête enragée ; la mer nous a fait danser, durant plus d'un mois, des sauteuses aux violons des quatre vents »[156]. Condensé dans l'incipit et réduit à ses traits structurels minimaux, le topos n'a d'autre fonction que de nous projeter par une pirouette dans le monde de la *fantasia* et du renversement des valeurs. Aussi dans l'*Ile des esclaves*, Marivaux renonce à décrire la tempête : seule l'intéresse la possibilité de faire de l'île (et de la scène) un « laboratoire de sociologie expérimentale » ; la catastrophe n'est plus qu'une hypothèse de travail assurant le « déplacement utopique » nécessaire à l'observation *in vitro* des comportements dans l'« état de nature »[157].

L'opéra des Lumières assurera le succès de « la tempête en musique » que la fin du siècle précédent avait déjà amorcé à travers le thème des saisons (l'hiver donne toujours lieu comme chez Purcell à

---

[154] *Le Théâtre de foire au 18e siècle*, Paris, 10/18, 1983, pp. 137 et 141.

[155] *Ibid.*, pp. 325.

[156] *Ibid.*, p. 456. Panurge utilisait déjà une métaphore musicale.

[157] Voir sur ce thème, *L'Ile, territoire mythique*, éd. F. Moureau, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1989.

des « inventions » harmoniques) ou la représentation du chaos (*Le Cahos*, ambigu-comique de Dominique et Mouret, fait se combattre entre eux l'Air, l'Eau, le Feu, la Terre). Depuis la « tempête » du IVe Acte de l' *Alcyone*, 1706, de Mathieu Marais (livret d'Antoine Houdar de La Motte, d'après les *Métamorphoses*), pièce emblématique des mutations des goûts dans l'opéra[158], l'Académie royale de musique élabore une vraie poétique et politique musicale à partir de la représentation des promenades sur l'eau et des naufrages[159]. A tel point que l'*Encyclopédie* consacre une série de planches aux machines utilisées à l'opéra pour faire remuer un vaisseau dans la tempête[160]. Le génie de Rameau rencontrera dans le bruitage mimétique des éléments naturels un champ d'expérimentation et de vérification des théories exposées dans le *Traité d'harmonie*. La « première entrée » (« Le Turc généreux », scène II) des *Indes galantes* (1735) s'ouvre sur le spectacle d'Emilie assistant du rivage au naufrage du navire qui lui permettra de retrouver son amant Valère : « Vaste empire des mers où triomphe l'horreur Vous êtes la terrible image de mon cœur. Que ces cris agitent mes sens ! Moi-même je me crois victime de l'orage ». La tempête n'est pas seulement une image des turbulences du cœur : elle donne l'occasion à Rameau d'orchestrer une vaste symphonie descriptive trouée de bribes de gammes tendues dans l'aigu des flûtes, caractéristique de l'orchestration ramiste, à laquelle se superpose la voix d'Emilie[161].

---

[158] Dès 1707 cette même scène de tempête est intégrée dans la version reprise et révisée d'*Alceste* de Lully.

[159] Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau,* Paris, Minerve, 1991, p. 284. Philidor rédigera même des préceptes destinés aux musiciens pour bien réussir une représentation musicale de tempête.

[160] Deux planches sur quatre de l'article « Théâtre » concernent la tempête (Planches 23 et 21).

[161] Voir aussi de Rameau, *Castor et Pollux*, 1737, *Zoroastre*, 1749 (Acte I : un orage a dévasté les jardins du roi de Bactriane ; Acte III : le ciel tonne et s'éclipse alors qu'on chante un hymne au soleil) ; *Les Boréades*, 1764 (fin de l'Acte III et début de IV : Alphise est emportée par un tourbillon de vents accompagné de tremblements de terre). On trouve aussi des tempêtes chez Hændel, *Otton, roi*

Dans les « Incas du Pérou » (deuxième entrée, scène 5), l'éruption volcanique est transcrite par l'utilisation des cordes dans le registre grave, presque martelées et arrachées comme plus tard chez Bartok, ou encore par une texture éclatée aux cordes rageusement accrochées à des notes répétées percutantes. Le choix du sujet est ici dicté par le désir de démontrer que l'harmonie, le « corps sonore », peut *signifier* par elle-même indépendamment des paroles qui relève du « sens » de la mélodie : l'orchestration imitative peut faire comprendre, par des associations d'idées sonores, les réactions des matelots, leurs pensées, leurs sentiments[162]. A terme, la « tempête en musique » se révèle être un laboratoire de la musique instrumentale cherchant ses effets propres, son autonomie signifiante. Vivaldi explore les virtualités mimétiques de l'instrumentation avec le Concerto pour flûtes et cordes, N° 1, opus 10 « La Tempesta di mare » (Rv 253, mi majeur). *Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*, 1724, parcourt tout l'éventail des possibilités descriptives, depuis les variations des concerti 1-4 sur les « Quatre saisons », jusqu'à la suite des phéno-mènes naturels comme la « Tempesta di Mare » (Concerto N° 5 in E flat major, mi bémol majeur), « La Notte », etc... Mozart pour-suivra ces exercices avec son concerto *Il temporale* (*Das Donnerwetter*, Kv 534)[163].

Le caractère « élémentaire » de l'harmonie imitative aura ses détracteurs. Déjà au début du XVIIIe siècle, les sujets traditionnels de la *mimêsis* musicale comme la tempête, le chant des oiseaux ou le sommeil étaient l'objet de parodie comme dans *Les Muses de l'Opéra*. La Querelle des Bouffons fera de la musique imitative à la fois un enjeu et un argument du débat : si les partisans de la musique

---

d'Allemagne, 1723 (Acte III : des fugitifs assistent du rivage à une tempête, *D'innalzar i flutti al ciel*) et *Xerxès*, 1738 (Acte II : une tempête détruit le pont sur l'Hellespont sous les yeux d'Elviro) ; et chez Vivaldi, *Orlando furioso*, 1727 (Acte I : Angélique déplore la mort de Médor qu'une tempête a rejeté, blessé, sur le rivage de l'île).

[162] Belinda Cannone, *Philosophies de la musique : 1752-1789*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 145.

[163] Voir aussi J. Haydn, *La Tempête* et G.- Ph. Teleman, *La Tempête (Der stürmende Ælous)*.

française admirent la virtuosité harmonique de Rameau dans les « tempêtes en mer »[164], leurs adversaires, jusqu'à Du Roullet, *Lettres sur les Drames-Opéras*, 1776, s'empressent de dénoncer la *monotonie* et l'*insignifiance* d'imitations qui par définition se ressemblent toutes par leurs procédés mécaniques et techniques. C'est évidemment Rousseau qui, dans son opposition à Rameau, apportera un fondement théorique à la condamnation de la musique imitative illustrée par le « genre des tempêtes ». La *Nouvelle Héloïse* ridiculise les « effets spéciaux » du grand opéra français : « *Le tonnerre est une lourde charrette* qu'on promène sur le cintre, et *qui n'est pas le moins touchant instrument de cette agréable musique* [...] La foudre est *un pétard* au bout d'une fusée »[165]. Pour le mélodiste du *Devin du Village*, l'effet « moral » de l'imitation ne saurait être imputé à la seule instrumentation, il relève au contraire de l'accent passionnel et intérieur de la mélodie. La musique ne peint jamais mieux le sentiment que lorsqu'elle se fait la « musicienne du silence ». La tempête fait trop de bruit.

Le XVIIIe siècle approfondit ce « territoire du vide » qu'est le rivage, lieu de l'imaginaire, du désir et du fantasme[166]. Le héros du *Voyage Merveilleux du Prince Fan-Férédin dans la Romancie* du Père Bougeant[167] est assis, dans son manteau de fourrure, devant une mer orageuse : son attitude copie la posture mélancolique du « page disgracié », mais en infléchissant la douce rêverie du modèle vers une impressionnabilité, une émotivité plus exacerbées. Car, le rivage des Lumières inverse complètement la situation surplombante que le topos Lucrétien attribuait au spectateur détaché et rassuré regardant au loin le navire luttant contre la tempête : comme dit Jean

---

[164] Denise Launay, *La Querelle des Bouffons*, Genève, Minkoff Reprints, 1973, p. 1649.

[165] *La Nouvelle Héloïse*, II, lettre 23.

[166] Cf. Alain Corbin, *Le territoire du vide : l'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Aubier Flammarion, 1990.

[167] Edité par Jean Sgard et Catherine Sheridan, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1992.

Starobinski, « le spectateur renonce à son immobilité, – à sa position hors-jeu ; il ne se contente plus d'être en avance d'un savoir sur ceux qui sont en proie aux agitations furieuses de l'existence. L'écart s'annule »[168]. La compassion dont fait preuve le spectateur situé sur le rivage exemplifie la puissance de l'imagination qui me fait m'identifier à la souffrance de l'autre : ce mouvement passionnel fonde, pour les Lumières, l'existence naturelle de la société comme le montre le voyeurisme de *Paul et Virginie* (le voyeurisme sadien n'est qu'une compassion « à l'envers »). L'apparente insensibilité que produit la disparition brusque et brutale du bateau de guerre dans *Candide* (Maldoror se souviendra de cette scène) traduit en réalité un pessimisme profond né du constat de la dureté du monde ; l'indifférence est une *compassion diabolique*, elle est le désespoir de la pitié : « Candide et Martin aperçurent distinctement une centaine d'hommes sur le tillac du vaisseau qui s'enfonçait ; ils levaient tous les mains au ciel, et jetaient des clameurs effroyables : en un moment tout fut englouti. – Il est vrai, dit Candide, qu'il y a *quelque chose de diabolique* dans cette affaire »[169]. Dans *Les Navigateurs*, Chénier retourne le topos classique contre la compassion, mais c'est que cette dernière est devenue une nouvelle convention, un autre lieu commun. Les naufragés ironiseront sur la compassion inefficace des spectateurs qui assistent à leur drame depuis le rivage : « Il sont bonnes gens, ils venoient nous voir noyer ; et ils nous auraient fait de beaux cénotaphes de marbre [...] Il sont, par Jupiter, humains et secourables. Il vaut mieux toutefois leur épargner ces soins[170] ». Chez Chénier, le *spectare laborem* ne donne plus lieu qu'à mettre en scène la capacité « plastique » et formelle des stéréotypes comme dans la symbolique néo-classique de Winkelmann. La tempête a changé son éthique en esthétique.

---

[168] Jean Starobinski, « Alterius spectare laborem », *Le Nouveau Commerce*, n°s 445-446, 1980, qui part de la scène du naufrage dans les *Chants de Maldoror*.

[169] Les naufrages des *Capricos* de Goya auront cette teinte diabolique.

[170] A. Chénier, *op. cit.*, p. 494.

Néanmoins, la « tempête vue du rivage » offre le champ d'expérimentation le plus rentable pour qui cherche à cerner, dans le contexte des théories du « sublime », le problème de la représentation. Diderot a bien compris que la « vue de tempête » était bien une affaire de perspective subjective, une *veduta*, et qu'à ce titre elle tenait de l'imagination, ou de la composition idéale. *De la Poésie dramatique* souligne « la différence pour la chaleur et l'effet entre les marines que Vernet a *peintes d'idée*, et celles qu'il a *copiées* »[171]. La distinction oppose des paysages réels (comme la série des *Ports de France* commandée par Louis XV) et les compositions plus romanesques, d'imagination (« d'idées ») que sont les mers orageuses, les naufrages, etc...[172]. Le *Fanal exhaussé dans la tempête* montre des spectateurs assistant du rivage à la lutte d'un bateau contre la houle ; à droite se dressent, symboles de l'impuissance tant des hommes que des dieux, un énorme phare que Vernet transporte en imagination de Gênes, et le temple ruiné de la « Minerva Medica » dont la présence en bord de mer relève de la fiction fantaisiste (mais la description de la ruine est, avec celle de la tempête, un haut lieu de l'*irreprésentable*)[173]. La scène devient plus *irréelle*, plus *hypothétique* encore, et partant plus « touchante », lorsque le clair de lune estompe le naufrage d'un *chiaro oscuro*, et que le contraste des éléments désordonnés (eau et feu) harmonise son propre chaos : « Et cette scène touchante, et ce contraste. Il n'est pas permis à tout peintre

---

[171] Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier Frères, 1965, p. 265.

[172] Sur les peintres des orages et tempêtes comme G. Dughet, Vernet, Francique Millet, Fragonard, etc... voir *Figures de la passion. La représentation des passions en France à l'âge baroque*, exposition du Musée de la musique, 23 octobre 2001-20 janvier 2002, catalogue éd. par Emmanuel Coquery et Anne Piéjus, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2001.

[173] Je décris ici la copie du Musée d'Art et d'Histoire de Genève (original au Bristol City Art Gallery and Museum). Le tableau semble avoir inspiré la marine de Loutherbourg décrite par Diderot dans le salon de 1767. L'insistance de Diderot sur la « fabrique ruinée » rapproche la poétique des tempêtes de la poétique des ruines. Cf. Michel Delon, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 15, 1993, pp. 31-39.

d'opposer ainsi des phénomènes aussi discordants, et d'être harmonieux »[174]. Le pathétique absolu est atteint lorsque, le navire ayant totalement disparu dans le naufrage, se faisant totalement invisible, « ne reste du lieu que le lieu », de la scène que sa scénographie : « On n'aperçoit plus que les funestes effets de la rage de ce cruel élément ». Alors le spectateur du tableau ne perçoit plus dans le tableau que l'image de sa propre compassion que « met en abîme » celle du *spectator in tabula* : « Là des matelots secourent un malheureux sans vêtement qui attrape et grimpe le long d'un cordage [...] Ici une femme échappée à la fureur des flots est entraînée loin d'eux par des matelots secourables »[175]. Le tableau ne représente plus rien que l'intention de la représentation, l'impression qu'il cherche à suggérer, que l'acte d'imagination ou le processus d'identification passionnelle du spectateur au spectacle. Et cette ligne intangible et insaisissable qui met en contact, à la manière d'une asymptote, le spectateur et le spectacle, cette ligne est précisément le rivage, le bord de mer : « Voilà qui est *bien imaginé*. Sur une avance, au pied du rocher, un autre homme qui tourne le dos à la mer, qui se dérobe avec les mains, dont il *se couvre le visage*, les horreurs de la tempête. Sur le devant, du même côté, un enfant noyé, étendu sur le rivage, et la mère qui se désole sur son enfant. Le reste est une mer orageuse, des eaux agitées et couvertes d'écume ». Assimilée à la réception, la description – qui est doublement virtuelle puisqu'elle décrit un tableau – a réduit la tempête et son paysage à n'être que *le reste* : le spectateur-lecteur ne verra ici que le geste de ne pas voir, l'interdit du regard. Comme le spectateur dans le tableau, il se détourne, il se voile la face. C'est qu'en vérité il ne voit que ce que son effroi ou sa compassion lui font *supposer* ou *imaginer* qu'il voit, et qui n'existe peut-être ou n'est alors qu'une *vraisemblance* : « Sur l'extrêmité d'une de ces roches, un spectateur, les bras étendus, *effrayé, stupéfait*, et regardant les flots *en un endroit où vraisemblablement* des malheureux viennent d'être brisés, submergés ». La

---

[174] Diderot, *Salon de 1765, Œuvres esthétiques, op. cit.*, p. 572.
[175] *Salon de 1771, op. cit.*, p. 583.

tempête remplit la condition d'un modèle absent, invisible et imaginaire, et qu'on ne saurait jamais voir. « L'artiste n'a de modèle présent que dans son imagination ». Dans son poème de l'*Imagination* III, Delille n'aura donc pas tort de donner en exemple de la faculté imaginative, et donc du *sublime* au sens kantien, les orages et les tempêtes[176]. La *tempête* ne serait-elle pas finalement une métaphore du génie ou de l'enthousiasme poétique tel que le concevra le XIXe siècle[177] ?

Olivier POT
Université de Genève

---

[176] Louis Marin, « Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin », fait de la tempête dans Pyrame et Thisbé un signe visible de l'irreprésentable, analogue à la tour de Babel, *in Du sublime*, édit. Jean-Luc Nancy, Paris, éd. L'extrême contemporain, 1988, p. 258. Voir aussi L. Marin, « "Locus classicus sublimis", L'orage dans le paysage poussinien », *in L'Esprit Créateur*, 25, 1 (printemps 85), pp. 53-72. Louis Marin, « Le sublime classique : les tempêtes dans quelques paysages de Poussin », *in* Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, pp. 126-149.

[177] Au début du troisième des *Entretiens sur le « Fils naturel »*, Diderot associe l'enthousiasme de Dorval et la tempête : « Les éclairs semblaient s'allumer ou s'éteindre dans ces ténèbres. Le tonnerre, en grondant, se promenait entre les arbres ; mon imagination, dominée par des rapports secrets, me montrait, au milieu de cette scène obscure, Dorval, tel que je l'avais vu la veille dans les transports de son enthousiasme ; et je croyais entendre sa voix harmonieuse s'élever au-dessus des vents et du tonnerre ».