L'effet tempête

Objekttyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): **43 (2003)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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.