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

Kapitel: Les lumières sous l'orage

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: 01.07.2025

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

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 *paradeisos* 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 XVII[e] 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 braillller 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 XVIII[e] 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 XVIII[e] 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 IV[e] 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 XVIII[e] 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 XVIII[e] 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[os] 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 XIX[e] 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 ».