

# La tempête humaniste

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: **27.04.2024**

## **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.

tions. Pour Roger Dragonetti, la tempête signerait la révélation d'un authentique destin poétique<sup>20</sup>.

### *La tempête humaniste*

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

---

<sup>20</sup> Roger Dragonetti, « La ballade de Fortune », in *Revue des langues romanes*, 86, 2, 1982, p. 316.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

<sup>28</sup> Cf. D. Coleman, « Rabelais : Two Versions of the “storm at sea” Episode », *French Studies*, vol. XXIII, avril 1969, pp. 50-70.

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

<sup>47</sup> Voir Pétrarque, *Canzoniere*, s. 75 et 189, Ronsard, *Amours*, 1552, s. 58.

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

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

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

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

<sup>51</sup> Selon Ovide, *Pontiques*, II, 7, vv. 5-20 « le naufragé redoute même les eaux tranquilles ».

<sup>52</sup> Comme chez Properce, *Elégie*, II, 26.

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

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

---

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

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

<sup>55</sup> Antoine, le narrataire du *Naufragium* d'Erasmus, croit vivre lui-même la scène du naufrage : « Plus satis malorum audiui ; inhoresco, te memorate, quasi ipse periculo intersim ».

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

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

<sup>57</sup> Perrine Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995, pp. 82-85.

<sup>58</sup> Pétrarque, *Aux Amis. Lettres familières*, Paris, Editions Jérôme Millon, 1998, pp. 27-29.

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

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

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

---

<sup>60</sup> Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, *op. cit.*, t. II, p. 230.

<sup>61</sup> Léonard de Vinci, *Les carnets*, Paris, Tel Gallimard, 1987, t. 2, pp. 243-244.

<sup>62</sup> Rabelais, *Cinquième Livre*, éd. M. Huchon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, p. 880. Pline parle des « tonitrua ac tempestates » que peignait Apelle.

poète se représente lui-même « parmi tourbillons » de l'écriture, « D'un bras, portant de l'autre et la plume et le livre Livre hélas, livre non, ains *le papier-journal* Où j'incerois l'erreur de mon tourment fatal ! »<sup>63</sup>. L'expression vient des *Regrets* : le *papier-journal* enregistre « à l'aventure » 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 XVII<sup>e</sup> 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)<sup>64</sup>. « Il est ordinaire aux voyageurs de décrire des Tempêtes », conclura Regnard dans son *Voyage en Laponie*<sup>65</sup>. Avec leurs scènes d'enlèvement de pirates et de tempêtes (dans la tradition du *Théagène et Chariclée*)<sup>66</sup>, les grands cycles narratifs baroques aménagent la mer en carrefour romanesque où les personnages se quittent, se retrouvent, se séparent à nouveau<sup>67</sup>. 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,

---

<sup>63</sup> Hesteau de Nuysement, *op. cit.*, t. 2, p. 153.

<sup>64</sup> 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* [XVII<sup>e</sup> siècle], Londres, The Pennsylvania State University Press, 1989.

<sup>65</sup> *Le Voyage en Laponie*, Paris, Garnier Frères, 1843, p. 520.

<sup>66</sup> G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1983.

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