

Mme de Staël

Actes du colloque de la Sorbonne
du 20 novembre 1999

sous la direction de Michel Delon et Françoise Mélonio

Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

1^{re} de couverture

M^{me} de Staël, 1816, gravure par P. L. Bouvier,
coll. du Château de Coppet.

4^e de couverture

M^{me} de Staël, *Corinne ou l'Italie*, édition illustrée,
Paris, Victor Lecou, 1853,
coll. Simone Balayé.

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016
ISBN : 9791023102437

Préface

Corinne ou l'Italie aura eu besoin d'un peu moins d'un siècle pour être accepté par l'institution universitaire française et entrer dans la « grande littérature », susceptible d'être inscrite au programme d'agrégation, puisque les programmes nationaux, en France, partagent avec la Bibliothèque de la Pléiade et les collections de poche le privilège de la mémoire culturelle. Des résistances idéologiques et institutionnelles se sont longtemps opposées à cette reconnaissance qui n'a jamais été marchandée à *Atala* et *René*. Les résistances idéologiques frappaient une femme, protestante, libérale (au sens d'alors, favorable à l'œuvre de la Révolution). Les historiens de la littérature ont longtemps préféré confier le soin d'ouvrir le XIX^e siècle au vicomte de Chateaubriand, homme et partisan d'une restauration catholique et monarchique. La mise à l'écart de l'*Essai sur les révolutions* de 1797 permettait de présenter Chateaubriand comme un pur contre-révolutionnaire, et d'oublier que *De la littérature* précède de deux ans le *Génie du christianisme*.

Le second blocage provenait de la division de notre passé culturel en tranches séculaires et de l'hyperspécialisation des universitaires français par époque. Chaque siècle, du XVI^e au XX^e, doit être représenté par un texte au programme des agrégations de lettres. Et chaque année, dans chaque institut de français, préparant le concours, le spécialiste du siècle doit présenter un cours sur le texte élu. Or les époques charnières restent souvent les mal aimées ou les mal connues. Les spécialistes du XIX^e siècle, par exemple, ont parfois tendance à ne connaître leur période qu'à partir de 1820, rejetant dans l'ombre les années de la Révolution et de l'Empire, comme si l'action politique et militaire était incompatible avec un réel travail littéraire. C'est ainsi que nombre de professeurs chargés de commenter le roman de Mme de Staël, ont tenté de le faire en projetant sur le texte une problématique propre à Flaubert ou Mallarmé.

La diffusion du roman de 1807 dans un programme d'agrégation, sa lecture par des centaines d'étudiants et de professeurs n'ont pourtant pas suffi à faire taire les préjugés et les lieux communs. *Corinne ou l'Italie* reste soupçonnée d'avoir marié la carpe et le lapin sous la forme d'une intrigue sentimentale et d'un voyage en Italie. Ne lit-on pas encore ici ou là que la romancière n'est pas à la hauteur de la théoricienne, que *Corinne* ne fait grâce à son lecteur d'aucun des détails fastidieux d'un guide de voyage, que sa fiction manque terriblement d'humour. Il ne s'agit nullement d'affirmer que *Corinne* est le chef d'œuvre du début du XIX^e siècle, mais d'écarter les *a priori* négatifs, de substituer la compréhension au jugement de valeur.

Cette compréhension suppose un minimum de connaissances historiques et culturelles sur la France de 1807, acceptant ou subissant un Empire qui se prétend installé pour durer, non seulement en France mais sur une bonne partie de l'Europe à travers des gouvernements fantoches. Mme de Staël et ses amis libéraux cherchent à lutter, avec leurs moyens réduits, contre une unification culturelle du continent et contre la négation autoritaire de l'héritage parlementaire de la Révolution. La fiction est une de ces armes : l'intrigue sentimentale peut y devenir métaphore de débats idéologiques, la géographie du continent est investie de valeurs contradictoires. Les questions sur le statut de la femme et sur celui de l'écrivain se mêlent à l'interrogation sur la spécificité de chaque culture, sur la relativité historique des modèles esthétiques. La France impériale peut être critiquée de biais à travers l'impérialisme linguistique et culturel des Français d'Ancien Régime ou bien à travers le militarisme anglais ; Mme de Staël ne cesse de lui opposer l'exaltation de l'échange culturel et de la tolérance religieuse.

Selon la tradition des colloques d'agrégation de l'Université de Paris-Sorbonne, on trouvera dans ce recueil une série d'articles qui, de l'analyse de l'intrigue à l'exégèse des enjeux idéologiques, proposent de lire le roman dans sa construction narrative et ses distorsions, dans son système des personnages, dans le jeu musical des échos et des reprises. La France de 1807 n'est pas encore si éloignée de l'expérience révolutionnaire, de ses manifestations de masse, de son éloquence de la tribune. Le spiritualisme libéral de Mme de Staël s'inscrit dans sa lutte contre le cynisme dans lequel s'est réduit et caricaturé l'utilitarisme des Lumières. Du récit d'amour au roman philosophique, il s'agit d'ouvrir un texte à la diversité de ses lectures, mais aussi de l'inscrire dans une réalité historique en dehors de laquelle le commentaire risque de tourner au bavardage.

Michel Delon

VITAL RAMBAUD

Corinne ou le roman des adieux

Corinne est d'abord un roman de la rencontre : celle d'un homme, Oswald, et d'une femme, Corinne; celle de cet homme et d'un pays que Corinne incarne et lui fait découvrir : l'Italie; celle de deux cultures et même de trois, si l'on pense au comte d'Erfeuil : anglaise, italienne et française. Mais tout autant qu'un roman de la rencontre et de la découverte, *Corinne* est assurément aussi un roman des adieux dans lequel les personnages sont séparés par les voyages ou la mort et se séparent en se disant adieu. Beaucoup de romans sont, certes, construits sur ce schéma d'une rencontre initiale à laquelle finissent par succéder des adieux. Ce sont les mauvais romans, ceux à l'eau de rose, qui ne respectent pas ce schéma et dans lesquels la rencontre initiale inaugure un bonheur que rien ne viendra interrompre. Mais la particularité de *Corinne*, ou, plus exactement, l'une de ses particularités est de faire une place plus grande que d'habitude au thème des adieux et aux scènes d'adieu. On y dit aussi bien adieu aux choses qu'aux êtres et les adieux y sont à la fois longuement célébrés et répétés.

On le voit bien déjà avec les trois grandes scènes d'adieu qui ponctuent le roman : les adieux de Corinne à Rome et à ses monuments qui, au livre XV, nous rappellent que Mme de Staël avait elle-même composé un poème d'*Adieu à Rome*; ceux, longuement développés et occupant tout un chapitre alors qu'ils ne durent que quelques heures, de Corinne et d'Oswald dans le décor de Venise au livre XVI; et ceux, à la fin du livre, que Corinne, à Florence, fait par son dernier chant tout à la fois à Oswald, à ses amis, à l'Italie et à la vie. Mais, à côté de ces trois scènes particulièrement fortes, le roman comporte de nombreux autres adieux. Les adieux, par exemple, de Corinne et du comte

d'Erfeuil, à Rome, au livre X, puis à Plymouth, au livre XVIII, où, après un premier mouvement d'éloignement provoqué par le conseil qu'Erfeuil lui donne d'oublier Oswald, Corinne « revint et lui dit doucement adieu » et où, ensuite, Erfeuil « salua le vaisseau de son mouchoir, aussi longtemps qu'il le put » (p. 510)¹. Il y a aussi les adieux de Corinne et de Castel-Forte, le matin du départ pour Naples, quand le prince italien vient chez elle « les larmes aux yeux » (p. 282) et que Corinne lui dit « un aimable adieu » (p. 283) et, plus tard, quand Corinne part pour l'Angleterre, la lettre qu'elle adresse à Castel-Forte et dans laquelle le mot adieu est pathétiquement répété : « Adieu, mon fidèle protecteur, adieu, mes amis de Rome, adieu, vous tous avec qui j'ai passé des jours si doux et si faciles [...] Adieu donc, adieu » (p. 476-477). On pourrait encore citer dans l'« Histoire de Corinne » l'épisode des chanteurs italiens chassés par lady Edgermond et qui, raconte l'héroïne, « partirent, et me répétaient de loin en loin, en chantant, un adieu qui me perçait le cœur » (p. 385). Ou bien les adieux d'Oswald et de Lucile au moment du départ de lord Nelvil pour les îles (p. 538-539). Et, du côté des adieux qui s'adressent aux choses, il faudrait également mentionner la remarque de Mme de Staël sur les modifications du paysage en arrivant dans le Bolonais : « La nature, comme le voyageur, dit adieu par degrés aux rayons du midi » (p. 418); ainsi que son commentaire sur *La Vierge de l'escalier* du Corrège qu'elle décrit « prête à se détacher du mur » et dont elle dit : « l'on y revient plusieurs fois, comme pour dire à sa beauté qui va disparaître un sensible et dernier adieu » (p. 559).

La multiplicité et la diversité des adieux sont telles qu'il serait presque possible d'établir à partir de *Corinne* une typologie des adieux. Nous essayerons dans un premier temps de l'esquisser avant de constater – ce qui explique l'importance du thème dans le roman – que les adieux correspondent à un profond besoin des personnages. Mais nous verrons aussi, et pour finir, qu'il y a pour Mme de Staël une véritable poésie des adieux qui justifie leur mise en scène dans le livre et contribue à créer la tonalité mélancolique qu'elle veut lui donner.

Les scènes d'adieu dans *Corinne* sont si nombreuses et variées que l'on pourrait les classer en distinguant différents types d'adieux. Il y a d'abord – et c'est, malgré leurs différences, le cas des trois grandes scènes d'adieu – les adieux sincères et explicites. Ils ne s'adressent qu'à

1. Dans tout cet ouvrage, les citations renvoient à l'édition de *Corinne* procurée par Simone Balayé, Gallimard, coll. Folio, 1985.

la personne ou à l'objet qui les reçoit; tous les sentiments éprouvés sont exprimés et l'on y dit clairement « adieu ». Même à Venise, Corinne, qui a pourtant quelques instants plus tôt qualifié ce mot de « terrible » (p. 440), finit par s'écrier en voyant arriver la gondole qui doit emmener Oswald : « Les voilà, les voilà ! adieu, partez, c'en est fait » (p. 444).

Il y a ensuite ce que l'on pourrait appeler, mais sans la moindre connotation péjorative, les adieux dissimulés ou déguisés. Ce sont les adieux qui ne se présentent pas explicitement comme tels et qui revêtent une autre apparence. Malgré son pittoresque et ses danses, la fête que Corinne organise au cap Misène constitue des adieux de cette sorte. Ce sont, en réalité, des adieux que l'héroïne fait préventivement à Oswald. « Il faut, lui déclare-t-elle, que vous conserviez un dernier souvenir de moi, telle que j'étais, telle que j'aurais toujours été, si mon cœur s'était défendu de vous aimer » (p. 342). « Si ce talent, explique à son tour Mme de Staël, devait être perdu pour jamais, elle voulait que ses derniers rayons, avant de s'éteindre, brillassent pour celui qu'elle aimait » (p. 348). En même temps que celui de la souffrance des amoureuses, le thème des adieux est d'ailleurs présent et comme mis en abyme dans l'« Improvisation de Corinne dans la campagne de Naples » avec, notamment, la mention de l'île qui fut « témoin des adieux de Brutus et de Porcie » (p. 353).

On pourrait aussi distinguer le cas des adieux retenus où les sentiments éprouvés ne sont ni exprimés ni même suggérés. Un exemple, qui nous permettrait également de différencier les adieux anglais des adieux italiens, nous en est fourni par les adieux de Lucile et d'Oswald que caractérisent au livre XIX le silence et le malentendu. Tandis que Lucile n'a pas osé confier à son mari qu'elle était enceinte, Oswald, de son côté, « trouva [...] les adieux de Lucile très froids; il ne jugea pas bien ce qui se passait dans son âme, et comparant sa douleur silencieuse avec les éloquentes regrets de Corinne lorsqu'il se sépara d'elle à Venise, il n'hésita pas à croire que Lucile l'aimait faiblement » (p. 538-539).

D'autres adieux se font par personne interposée. À travers une personne, ils s'adressent à une autre. Ainsi, quand Corinne dit adieu au comte d'Erfeuil, elle pense, les deux fois, à Oswald et, d'une certaine manière, dit aussi adieu à ce dernier. Corinne, à Rome, « se sépara [d'Erfeuil] avec un sentiment de regret », raconte Mme de Staël avant de préciser : « Elle l'avait connu en même temps qu'Oswald, et ce souvenir formait entre elle et lui des liens qu'elle n'aimait pas à voir brisés » (p. 280). Quant aux adieux de Plymouth, elle nous dit que « Corinne répondit avec reconnaissance au comte d'Erfeuil » mais ajoute en retranscrivant les pensées de son héroïne hantée par la séparation

avec Oswald : « mais, hélas ! était-ce donc là l'ami sur lequel elle devait compter ? » (p. 510).

En dehors de ces différentes sortes d'adieux, le roman nous propose même des exemples d'adieux mensongers ou refusés. Les adieux mensongers sont ceux que Mme d'Arbigny fait à Oswald, à la fin de son premier séjour en France, quand elle feint successivement l'indifférence, la passion et les reproches (p. 314). C'est aussi, lors du second séjour d'Oswald, la scène au cours de laquelle, alors qu'il est décidé à prendre congé d'elle, Mme d'Arbigny lui fait croire qu'elle est enceinte de lui (p. 324-325). En ce qui concerne les adieux refusés, l'« Histoire de lord Nelvil » nous en offre aussi un exemple lorsqu'après avoir lu les lettres de Mme d'Arbigny à M. de Maltigues, Oswald se contente de lui écrire et part sans la revoir (p. 331). Ces adieux refusés peuvent être comparés à la manière dont Corinne prend congé de lady Edgermond en fuyant l'Angleterre : « Je partis, raconte-t-elle, sans en prévenir ma belle-mère, et lui laissant une lettre qui lui apprenait ma résolution » (p. 385).

Une dernière catégorie d'adieux reste à examiner car elle a une grande influence sur l'histoire d'Oswald et de Corinne. Il s'agit des adieux, plus précisément des derniers adieux, dont on peut dire qu'ils ont été manqués, soit qu'ils n'aient pas pu avoir lieu, soit qu'ils se soient déroulés d'une manière insatisfaisante. Une première illustration nous en serait proposée par les adieux d'Oswald et du comte Raimond : « je me séparerai de lui le lendemain, rapporte Oswald, avec une sorte d'embarras qui rendit nos adieux moins tendres. Ah ! si j'avais deviné le sentiment plein de délicatesse qui l'empêchait de consentir à ce que sa sœur me captivât, quand il ne la croyait pas faite pour me rendre heureux ; si j'avais prévu surtout quels événements allaient nous séparer pour toujours ! mes adieux auraient satisfait son âme et la mienne » (p. 315). Ces adieux manqués sont intéressants par les regrets qu'ils ont laissés en Oswald : à l'égard du comte Raimond, Oswald éprouve, sur un mode mineur, le même sentiment de culpabilité qu'envers son père. Mais c'est précisément les adieux qui n'ont pas eu lieu entre Oswald et son père qui constituent l'exemple d'adieux manqués le plus important et le plus lourd de conséquences.

Dans ses « réflexions sur la mort », le recueil que Corinne lit à Oswald quand celui-ci est malade, le père d'Oswald a imaginé l'« effrayant adieu » que le juste fait aux siens avant de mourir : « Ah ! vous qui devez survivre à cet être semblable à vous, que le ciel vous avait donné pour soutien, à cet être qui était tout pour vous, et dont les regards vous disent un effrayant adieu, vous ne refuserez pas de placer votre main sur un cœur défaillant, afin qu'une dernière palpitation vous

parle encore, lorsque tout autre langage n'existera plus » (p. 210). Cet ultime et silencieux adieu, il sera donné à lady Edgermond de l'adresser à Lucile et Oswald, quand, ayant perdu l'usage de la parole, elle pressera leurs mains contre son cœur avant de mourir (p. 546). Mais il fut refusé au père d'Oswald : son fils est absent au moment de sa mort. Comme Mme de Staël qui voyageait en Allemagne quand mourut son père.

Les adieux d'Oswald et de son père n'auront été qu'esquissés et Oswald ne le comprendra que rétrospectivement en repensant aux mots « si sombres et si douloureux » (p. 324) de la dernière lettre de son père ou à la manière dont, lors de son départ pour Londres, son père « [l]'embrassa les larmes aux yeux » et « [l]'accompagna cette fois jusqu'au seuil de la porte de son château » (p. 316). Ainsi qu'Oswald le reconnaît lui-même, cette absence de véritables derniers adieux avec son père pèse douloureusement sur sa conscience et n'est pas étrangère aux hésitations de sa relation avec Corinne : « si j'avais pu, lui explique-t-il, le voir un moment avant sa mort, s'il avait su de moi que je n'étais pas indigne de lui, s'il m'avait dit qu'il le croyait, je ne serais pas agité par les remords comme le plus criminel des hommes; je n'aurais pas cette conduite vacillante, cette âme troublée qui ne promet de bonheur à personne » (p. 336).

Ces adieux manqués montrent bien comment se dire adieu lorsque la séparation devient inévitable est une nécessité qui correspond à un impérieux besoin psychologique. Rien n'est plus insupportable qu'une séparation sans adieux. C'est ce qu'illustre également le roman des adieux entre Corinne et Oswald.

Pour eux, les adieux sont pourtant d'abord un moment redouté et terrible. Corinne le redoute tellement qu'elle fait tout pour le retarder en prolongeant, au début du roman, leurs visites dans Rome et, plus tard, en repoussant de jour en jour le récit de sa vie qui pourrait, pense-t-elle, amener Oswald à la quitter et qui se terminera d'ailleurs sur un significatif « Adieu » (p. 390). Sa crainte est même tellement grande qu'il lui arrive parfois à tort de croire ce moment des adieux arrivé. Par exemple, à la fin du livre VII, quand, après la représentation de *Romeo et Juliette*, Oswald lui dit en anglais les mots de Romeo : « Oh! mes yeux, regardez-la pour la dernière fois! oh, mes bras, serrez-la pour la dernière fois contre mon cœur », Corinne s'écrie : « – Grand Dieu! que dites-vous? Voudriez-vous me quitter, le voudriez-vous? » (p. 200). Oswald redoute tout autant – ou presque autant... – ce moment des adieux et, à deux reprises, tandis que Corinne l'évoque en tremblant, il en repousse l'éventualité et promet de ne pas lui dire adieu avant l'ins-

tant de sa mort : « – Adieu ! s'écria lord Nelvil, non chère amie, ce n'est que sur mon lit de mort que je pourrais te le dire. Ne le crains pas avant cet instant » (p. 360); « Jamais, interrompit-il, jamais Oswald ne peut te dire un dernier adieu que sur son lit de mort » (p. 440).

Que le moment des adieux soit un moment terrible et douloureux est parfaitement illustré par l'épisode vénitien. Même si les craintes de Corinne et la logique du roman nous laissent deviner qu'il en sera autrement, il ne s'agit pourtant *a priori* que d'adieux provisoires au cours desquels les personnages renouvellent d'ailleurs les promesses qui les lient l'un à l'autre. La scène n'en est pas moins... « déchirante », caractérisée par tout un vocabulaire de la douleur et de violentes manifestations physiques : larmes, et même « torrents de pleurs » (p. 439), cris, tremblements, pâleur, vertiges, convulsions, pertes de connaissance... Tandis que chacun des protagonistes souhaite de mourir, celui qui part est assimilé à un « assassin » : « Oswald, déclare Corinne, vous dont la présence était pour moi comme un rayon du ciel, se peut-il que je vous craigne, que je n'ose lever les yeux sur vous, que je sois là devant vous comme devant un assassin, Oswald, Oswald ? » (p. 437). Et l'instant de la séparation est, à quelques pages d'intervalle, comparé pour chaque personnage à une exécution : « Mais lorsqu'Oswald lui eut dit que la gondole viendrait le prendre à trois heures du matin, et qu'elle vit à sa pendule que ce moment n'était pas très éloigné, elle frémit de tous ses membres; et sûrement l'approche de l'échafaud ne lui aurait pas causé plus d'effroi » (p. 440); « Oswald se précipita encore une fois dans ses bras, et la pressant contre son cœur avec une passion inexprimable, tremblant et pâle comme un homme qui marche au supplice, il sortit de cette chambre » (p. 445).

Mais, pour douloureux qu'ils soient, ces instants ont encore une forme de douceur car la séparation qui va se produire n'a pas encore eu lieu et les amants, même s'ils vont se quitter, sont encore réunis. Oswald le reconnaît lui-même quand, Corinne lui ayant demandé encore « quelques instants », il répond : « Oh oui [...] restons encore ensemble, restons; ces cruels combats valent encore mieux que cesser de te voir » (p. 445). Ce paradoxal bonheur des adieux se prolongera même jusqu'au lendemain du départ d'Oswald : racontant que le gondolier qui l'a conduit a apporté à Corinne « la nouvelle qu'il avait heureusement passé les lagunes », Mme de Staël écrira en effet que « ce moment encore ressemblait presque au bonheur » (p. 446).

Il faut dire que, pour Corinne, quelque chose aurait été encore plus terrible que ces adieux : un départ soudain qu'aucun adieu n'aurait précédé. Elle en conçoit la crainte dès la fin du livre IV quand Oswald

interrompt brusquement leurs promenades dans Rome : « Corinne, écrit Mme de Staël, était frappée de l'idée qu'elle ne reverrait plus Oswald, qu'il s'en irait sans lui dire adieu » (p. 125). Cette crainte deviendra si forte qu'au livre VIII Corinne expliquera à Oswald que « cette terreur d'un départ qui pourrait être subit [la] poursuit sans cesse » (p. 213) et qu'à Naples, au livre XV, quand elle ne trouvera pas Oswald chez lui, elle s'imaginera « qu'il était parti tout-à-fait, et qu'elle ne le reverrait plus » (p. 392). C'est à cause de cette crainte que, dans un passage où l'on voit s'esquisser l'image de supplice que nous avons relevée dans les adieux vénitiens, l'héroïne exige d'Oswald qu'il ne parte jamais sans le lui annoncer, sans lui avoir dit adieu : « Oswald, vous ne partirez jamais sans m'en prévenir, jamais, n'est-ce pas ? Ecoutez : dans aucun pays, un criminel n'est conduit au supplice, sans que quelques heures lui soient données pour recueillir ses pensées. Ce ne sera pas par une lettre, ce sera vous-même qui viendrez me le dire, vous m'avertirez, vous m'entendrez avant de vous éloigner de moi » (p. 214).

Ce besoin de ne pas se quitter sans adieux et le paradoxal bonheur des adieux expliquent que Corinne et Oswald éprouvent après la séparation de Venise et alors que celle-ci devient définitive le désir de se dire encore un dernier adieu. Le voyage de Corinne en Angleterre n'a d'autre but que d'au moins revoir Oswald une dernière fois. « O mon Dieu ! écrit-elle dans la lettre à Castel-Forte qui annonce son départ, accordez-moi la présence d'Oswald encore une fois, une dernière fois » (p. 476). Et Mme de Staël nous laisse entendre qu'après s'être sacrifiée pour Lucile, Corinne aurait dit « au moins un dernier adieu à lord Nelvil, avant de quitter l'Angleterre » (p. 506) si elle n'avait alors appris son mariage avec Lucile. Quant à Oswald, on sait qu'il part pour l'Italie avec l'espérance « d'obtenir, par un dernier adieu, le pardon de Corinne » (p. 547) et qu'il lui écrit : « si je suis venu en Italie, non pas pour me guérir, vous ne croyez pas que j'aime la vie, mais pour vous dire adieu, refuserez-vous de me voir une fois, une seule fois ? » (p. 569). Dans sa réponse, où l'on peut lire « Adieu, mylord, adieu » (p. 573), Corinne refusera effectivement cette rencontre. Mais, à l'approche de sa mort, elle organisera cette véritable cérémonie des adieux que constitue la réunion dans l'une des salles de l'académie de Florence. « Corinne, explique Mme de Staël, [...] souhaitait de laisser à l'Italie, et surtout à lord Nelvil, un dernier adieu qui rappelât le temps où son génie brillait dans tout son éclat » (p. 579).

Le dernier chant de Corinne, en même temps que son « chant du cygne » (p. 581), est une ultime manifestation du besoin de se dire

adieu. Mais l'importance du thème des adieux dans *Corinne* ne s'explique pas seulement par le désir d'illustrer ce besoin psychologique. Elle correspond aussi à des préoccupations d'ordre esthétique. Il y a pour Mme de Staël une indéniable beauté des adieux. Certains détails du roman le signalent tout en créant des effets de mise en abyme par rapport à l'histoire de Corinne et d'Oswald. Nous avons déjà fait allusion à l'évocation par Corinne, dans son improvisation au cap Misène, des adieux de Brutus et de Porcie. On pourrait citer aussi le passage du livre III dans lequel, expliquant son goût pour les improvisations populaires, elle parle des Siciliens qui « en conduisant les voyageurs dans leurs barques, leur adressent dans leur gracieux dialecte d'aimables félicitations, et leur disent en vers un doux et long adieu » (p. 85). Mais il faut principalement mentionner la scène où Corinne montre à Oswald dans sa maison de Tivoli le tableau de Wallis qui représente un fils sur la tombe de son père et un barde, Ossian, qui « doit rendre des honneurs à la mémoire des morts » (p. 238). Corinne, devant ce tableau, chante des « romances écossaises » et, en particulier, « les adieux d'un guerrier en quittant sa patrie et sa maîtresse » et, ajoute Mme de Staël, « ce mot jamais (*no more*), un des plus harmonieux et des plus sensibles de la langue anglaise, Corinne le prononçait avec l'expression la plus touchante » (p. 238). Le tableau et la romance constituent une mise en abyme rétrospective et prospective de toute l'histoire d'Oswald et de Corinne : de la mort passée du père d'Oswald aux futurs adieux de Venise. L'héroïne apprendra d'ailleurs cette romance à Juliette en lui demandant de la répéter à son père tous les ans le 17 novembre, c'est-à-dire le jour anniversaire des adieux de Venise. Cette scène montre également que les adieux peuvent être source d'inspiration et d'émotion esthétiques : matière d'un chant. N'est-ce pas le cas dans le roman lui-même où les adieux sont rarement silencieux ? Quand Corinne fait ses adieux à Rome, elle ne se contente pas d'accomplir une sorte de pèlerinage muet à travers la ville. Tout en versant des larmes, elle lui dit effectivement adieu et semble alors esquisser sur ce thème l'une de ses improvisations : « – Adieu, terre des souvenirs, s'écria-t-elle, adieu, séjour, où la vie ne dépend ni de la société ni des événements [...] Je pars, je vais suivre Oswald [...] » (p. 410). Les adieux de Venise sont sans doute trop douloureux pour inspirer un chant mais ils s'expriment à travers un langage tragique qui n'en est, en réalité, pas si éloigné. Et c'est, à nouveau, la forme d'un chant que prennent, à Florence, les derniers adieux de Corinne avec en particulier ces variations sur le mot adieu lui-même : « Adieu donc, mon pays, adieu donc, la contrée où je reçus le jour. Souvenirs de

l'enfance, adieu. [...] oh ! mes amis, dans quelque lieu que vous soyez, adieu » (p. 583).

Afin de renforcer la valeur esthétique et le pouvoir émotionnel du thème des adieux, Mme de Staël le répète tout au long du livre en ménageant des effets de gradation. Les adieux de Rome, qui sont eux-mêmes un prélude aux adieux de Venise et de Florence, sont comme préparés et annoncés par le « sentiment de mélancolie » (p. 282) qu'éprouve Corinne en partant pour Naples, puis, à Naples même, par l'« effroi » qu'elle ressent quand elle rejoint le navire anglais sur lequel elle va suivre l'office en compagnie d'Oswald : « il lui semblait, note la romancière, qu'elle quittait l'Italie, et retournait en Angleterre, où elle avait beaucoup souffert » (p. 295); « elle levait les yeux vers la belle Naples, vers ses bords fleuris, vers sa vie animée, et elle soupirait » (p. 296), écrira encore Mme de Staël en décrivant un peu plus loin l'attitude de Corinne durant l'office.

On pourrait citer de nombreux autres exemples du même type mais il nous reste à dire comment la beauté et le pathétique des scènes d'adieu dans *Corinne* sont soulignés et comme amplifiés par le choix des décors. Ce n'est, par exemple, pas un hasard si Mme de Staël a choisi Venise, – qui allait bientôt devenir la cité romantique par excellence –, pour cadre des adieux de Corinne et d'Oswald. Cela lui permet, bien sûr, de compléter son tableau de l'Italie. Mais l'intéressant est que Venise s'est imposée d'emblée à notre auteur comme la ville des adieux. « C'est là que je placerai les adieux dans le roman », écrivait-elle à Don Pedro de Souza en découvrant au printemps de 1805 la cité des doges. Comme le montrerait une étude de l'image qu'elle en donne, Venise présente un aspect mélancolique qui s'accorde avec le thème des adieux et, dans le même temps, invite à une insouciance qui permet de faire éclater ce thème avec la brutalité d'un soudain coup de théâtre, ou, pour reprendre l'image que suggère la scène du départ d'Oswald, d'une violente tempête.

Étant donné notre sujet, nous pourrions être tentés pour conclure de définir *Corinne* « comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ». Mais ce ne serait rendre compte qu'imparfaitement du roman, ne retenir que cette tempête de Venise ou le mauvais temps qui, à Florence, accompagne les derniers adieux de l'héroïne, et oublier son côté lumineux : le soleil de l'Italie et l'enthousiasme du personnage principal. Observons simplement en relevant l'importance des adieux dans *Corinne* que le romanesque en 1807 ne se réduit pas comme de nos jours à un brutal « Je m'en vais »... Parce qu'il s'accorde avec « le charme mélancolique

de tout ce qui est passager » (p. 559), que Mme de Staël signale à propos de *La Vierge de l'escalier* du Corrège mais qu'elle cultive, en réalité, tout au long de son roman, le thème des adieux et la manière dont il est traité dans *Corinne* témoignent du « don d'émouvoir » que possède la romancière, ce « don d'émouvoir » dont elle écrivait dans l'*Essai sur les fictions* qu'il est « la grande puissance des fictions ».

ALEXANDRE MINSKI

La niche vide du Panthéon : Monuments et beaux-arts de Rome

Corinne ou l'Italie. *Corinne* ou *De l'Italie*. On pourrait risquer ce jeu de mots qui laisse à penser un parallélisme entre deux des grands livres de Mme de Staël, cette *Corinne* de 1807 et *De l'Allemagne* de 1810 pour la première édition détruite. Pourtant la comparaison ne saurait être menée jusqu'à son terme car les ouvrages, malgré leur titre, diffèrent du tout au tout dans leur projet même. *De l'Allemagne* est un documentaire, un guide destiné à établir un pont entre intellectuels des deux rives du Rhin. On pourrait s'interroger sur le sens de ce titre, s'il ne paraissait évident au premier abord et s'il n'avait été abondamment glosé. *Corinne est l'Italie*, elle la représente, la symbolise. Benjamin Constant dit que le caractère de Corinne « s'identifiait seul avec la contrée que l'écrivain voulait peindre »¹.

Mais quel est le *genre* de *Corinne* ? On peut se poser légitimement la question car le titre, qui est le nom de l'héroïne, implique un récit romanesque, comme de nombreux titres similaires au XVIII^e et au début du XIX^e siècle (la *Julie* de Rousseau, *Valérie* de Mme de Krüdener ou *Delphine* de Mme de Staël). Mais le sous-titre dirige le lecteur vers le

1. *Littérature et Politique*, III, *Œuvres*, éd. Roulin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 832. Et un peu plus bas : « L'Italie est empreinte dans *Corinne* ; *Corinne* est une production de l'Italie ; elle est la fille de ce ciel, de ce climat, de cette nature ».

genre descriptif. Est-ce donc un roman entrelardé de considérations artistiques à destination du futur voyageur ? Un guide touristique articulé à une trame romanesque ? Le lecteur moderne (et peut-être celui contemporain de la parution ?) se sent balancé entre les deux termes de l'alternative. S'il s'agit d'un roman, la part documentaire est bien importante et nuit à l'équilibre et au suivi de la narration. Si l'on vient y chercher un répertoire des richesses artistiques de l'Italie, il n'est ni exhaustif, ni même classé. Il faut alors se rendre à l'évidence et accepter cette mixité du genre, cette plasticité du roman qui fait qu'il accepte des éléments a priori hétérogènes à sa substance.

Constant, dans le texte déjà cité, insiste au contraire sur l'intime fusion des deux genres, descriptif et narratif, opérée par Mme de Staël. Elle aurait évité l'écueil du guide de voyage objectif et froid, commun à tant de récits de voyage contemporains. Le roman de *Corinne*, c'est l'Italie à travers le regard d'un natif, et non plus à travers le regard du touriste. Le changement est considérable et annonce l'émergence d'une vérité et d'une spécificité nationales, irréductibles à une extériorité, aussi participante fût-elle.

La description des beaux-arts italiens et des ruines antiques – les deux objets sont toujours liés depuis environ 1750 – occupe une bonne partie du roman. Nous nous intéresserons particulièrement ici à l'épisode romain et à la description des antiquités et des beaux-arts qui constituent, dans tout récit de voyage en Italie, le morceau de choix. Ils sont situés dans les livres IV, V et VIII.

Nous verrons donc d'abord dans une première partie comment l'art s'insère dans la trame romanesque, comment il est intégré et justifié dans le récit. Les débats esthétiques contemporains sont évoqués dans le roman. Nous essaierons de montrer qu'ils ne sont pas périphériques mais qu'ils montrent au contraire l'abîme qui sépare Corinne d'Oswald. C'est à partir de l'esthétique que le tragique peut naître. Dans une deuxième partie, nous analyserons le statut donné aux ruines : perçues, dans la première partie du roman, comme des témoins de l'Histoire, elles deviennent, dans la deuxième partie, une des métaphores du moi de Corinne.

Les arts et les amours

Le rattachement au récit principal des amours de Lord Nelvil et de Corinne est explicité au livre IV, chapitre premier. L'explication intervient au début de leur « commerce », lorsque Corinne n'est pas encore

sûre des sentiments d'Oswald à son égard. Elle cherche encore à le retenir par des moyens détournés. Les arts et monuments d'Italie constituent ce moyen :

Mais le soir elle revit Oswald plus occupé d'elle que jamais ; et tout ce qui resta dans son esprit de la conversation du prince Castel-Forte, ce fut le désir de fixer lord Nelvil en Italie, en lui faisant aimer les beautés de tout genre dont ce pays est doué (p. 90).

De même, dans le chapitre II du livre VIII (« Les statues et les tableaux »), les visites des musées et de l'atelier de Canova sont justifiées par le désir de fixer encore quelque temps Oswald. Elle désire « retarder ainsi l'instant où le sort devait s'éclaircir et se décider » (p. 215). Ce procédé dilatoire a pour fonction de provoquer une tension plutôt agréable du désir, c'est du moins ce qu'affirme le narrateur (*ibid.*). Mais la réponse de lord Nelvil est extrêmement décevante. À l'enthousiasme des arts vécu par Corinne, et qu'elle pense discerner chez son compagnon, Oswald oppose la pureté d'un sentiment qui ne se nourrit que d'un face à face avec l'objet aimé, sans intermédiaire ni médiation :

Vous le voulez, répondit lord Nelvil, j'y consens. Mais en vérité, Corinne, vous n'avez pas besoin de ces ressources étrangères pour me fixer auprès de vous ; c'est, au contraire, un sacrifice que je vous fais, quand je détourne mes regards de vous pour quelque objet que ce puisse être (p. 216).

Il y a donc une justification romanesque dont on peut essayer de montrer qu'elle n'est pas si artificielle qu'il y paraît. Car si le catalogue des beaux-arts ne se justifie pas – il ne fait pas avancer l'intrigue, Oswald ne consent à ces visites que du bout des lèvres – il montre en revanche *in nucleo* le ferment de la désunion future entre les deux protagonistes. Il y a bien incompatibilité entre leur vision du monde, qui est aussi profonde que les différences de modes de vie ou de distribution sexuelle des fonctions sociales dans les deux sociétés anglaise et italienne.

Mme de Staël postule en effet, à rebours de l'universalisme classique, une individualité nationale des arts. À la position ancienne de l'unicité du beau qui avait prévalu pendant le grand siècle et la majeure partie du XVIII^e, elle substitue, d'accord avec les esthéticiens du dernier quart du XVIII^e, les notions partiellement antithétiques de subjectivité du beau et de son caractère national. Dans le premier mouvement, on

retire à l'objet la garantie et la stabilité d'un Beau immuable et objectif, au sens premier. Le sujet, du côté de la réception, est investi d'une certaine capacité à juger (voir le Kant de la troisième *Critique*) ; du côté de la création, c'est la glorification du génie, dont la caractéristique est précisément l'individualisme extrême (voir la discussion Corinne/Italie vs. Erfeuil/France, p. 177 et également p. 354).

Dans un second mouvement, la terrible liberté de jugement est réinsérée dans un dispositif plus large, celui de la culture nationale, qui fixe certaines bornes au créateur et permet au « spectateur » de l'œuvre de justifier dans une certaine mesure goûts et dégoûts en ramenant son sentiment à des bornes, non plus métaphysiques, mais géographiques. Ce qui est dit au livre VII à propos de la littérature italienne est valable pour tous les beaux-arts. L'originalité est une prérogative individuelle et nationale. Il faut rappeler que c'est dans le groupe de Coppet que le mot *nationalité* a été forgé. La première occurrence se trouve dans une lettre de Schlegel à Mme de Staël puis le mot apparaît dans une variante de *De l'Allemagne* : « se transporter dans la nationalité de ce peuple ». Corinne l'affirme lors de la passe d'armes qui l'oppose au comte d'Erfeuil, qui personnifie la France, c'est-à-dire, pour Mme de Staël, la vieille France, la France classique du Grand Siècle :

J'ai de la peine à croire, répondit Corinne, qu'il fût désirable pour le monde entier de perdre toute couleur nationale, toute originalité de sentiments et d'esprit, et j'oserais vous dire, M. le comte, que, dans votre pays même, cette orthodoxie littéraire, si je puis m'exprimer ainsi, qui s'oppose à toute innovation heureuse, doit rendre à la longue votre littérature très stérile (p. 177).

La contemplation des œuvres d'art n'est plus uniquement une relation sujet / objet mais elle permet une intersubjectivité. Au temps du « Grand Beau », la communauté des hommes de goût formait également une élite, ceux qui savent reconnaître la grandeur du génie et l'apprécier. Mais il ne s'agissait alors que de la reconnaissance des fruits d'une éducation bien menée, qui aboutissait à créer, de manière implicite, une reconnaissance partagée qui s'appelait le « goût ».

Avec Corinne, le vocabulaire change puisqu'il s'agit pour elle de dépasser les cultures nationales. Si Corinne est la personnification de l'Italie, Oswald est celle de l'Angleterre, ou plus précisément de l'Écosse. C'est même de ce donné que naît le tragique propre au roman. On pourrait dire qu'avec ce roman, Mme de Staël fait de l'appartenance

nationale un ressort romanesque central. *Corinne* ou la tragédie de la culture.

Il y a donc entre eux un fossé culturel, pour employer une terminologie moderne. Dans ce contexte, les arts jouent un rôle fédérateur, un rôle de lien interpersonnel, au delà des différences culturelles. *Corinne* le pose d'ailleurs en hypothèse au chapitre III du livre IV, lorsqu'ils passent sur le pont Saint-Ange :

Je ne sais si je me trompe, reprit *Corinne*, mais il me semble qu'on se devient plus cher l'un à l'autre, en admirant ensemble les monuments qui parlent à l'âme par une véritable grandeur. Les édifices de Rome ne sont ni froids, ni muets ; le génie les a conçus, des événements mémorables les consacrent (p. 98).

Les arts monumentaux assurent cette fonction de médiateurs muets, capables de déclencher des sentiments mais surtout d'échauffer les amoureux et d'amener le dit de la passion. C'est le détour par le discours artistique qui permet d'assurer malgré tout un contact, espère *Corinne*. L'aveu amoureux étant encore impossible à ce moment de leur rencontre, les monuments permettent ce discours indirect qui n'engage pas formellement les protagonistes :

Peut-être aussi croyait-elle que, même en se parlant sur des sujets étrangers à leur sentiment, leur voix avait un accent qui trahissait leur affection mutuelle, et qu'un aveu secret d'amour était peint dans leurs regards et dans ce langage mélancolique et voilé qui pénètre si profondément dans l'âme (p. 123).

On reconnaît ici la théorie rousseauiste de la musique et de l'accent qui, au delà des mots, représente le sentiment et le réveille chez l'auditeur. Mais ce qui importe ici, c'est le caractère explicitement hypothétique de ces deux élaborations : « Je ne sais si je me trompe », « Peut-être aussi croyait-elle que... ». On sait qu'une hypothèse, qu'elle soit mise directement dans la bouche d'un personnage ou qu'elle soit attribuée par l'auteur au même personnage, a toute chance d'être démentie. Ces précautions oratoires de *Corinne*, en effet, amènent une réponse tout aussi peu assurée de la part d'Oswald. À l'hypothèse des beautés qui rapprochent par leur caractère propre, il oppose la force d'attraction propre de *Corinne*. Pour Oswald, c'est *Corinne* qui fait naître le paysage autour de lui, il le voit par ses yeux à elle. Il n'y a pas de détour par le monument, le tableau ou la sculpture qui ramènerait ensuite à la centralité amoureuse. Il y a l'amour comme fait premier, qui permet seulement ensuite de découvrir le bel objet ou le beau monument. Pour

le dire en un mot, Oswald voit avec les yeux de Corinne. Il n'y a pas de détour par le monument pour arriver à Corinne mais passage par Corinne pour arriver au monument. L'hypothèse de Corinne de la primauté du regard esthétique chez l'Anglais est une transposition erronée de son propre fonctionnement. On pourrait dire qu'il y a là une erreur de jugement qui relève de la culture. Elle postule une universalité du regard esthétique qui est contredite dans les faits. L'esthétique est pour lord Nelvil un appendice du sentiment amoureux alors qu'elle est pour Corinne une faculté à part entière :

[Oswald :] Qui sait si ce n'est pas l'attendrissement profond que vous excitez dans mon cœur qui me rend sensible à tout ce que je vois ? Vous me révélez les pensées et les émotions que les objets extérieurs peuvent faire naître. [...] Mais cette magie de l'univers que vous m'apprenez à connaître ne m'offrira jamais rien de plus beau que votre regard, de plus touchant que votre voix (p. 141).

Oswald ne se départ qu'à de rares moments de la distance, anglaise sans doute, qu'il entretient avec le monde. Il est, comme le dit brillamment Constant, « ravi sans être convaincu, charmé sans être soumis »². L'art et les ruines sont impuissants à faire diversion à sa mélancolie. Les sortilèges des beaux-arts, tels qu'ils sont orchestrés et mis en scène par Corinne, ne parviennent pas à faire oublier à lord Nelvil qu'il est anglais, et que pour lui, ils ne sont que les « parures de la vie »³, et non la vie même. Oswald reste un être positif.

Mais c'est également à travers une discussion théorique sur les techniques et les valeurs de l'art que les antagonismes se révèlent. Le débat esthétique approfondit le hiatus pressenti entre les deux amoureux ; il révèle des visions du monde incompatibles.

La théorie des beaux-arts

Historiquement, on a commencé à aller massivement en Italie pour y voir des œuvres d'art à partir de 1750. Avant cette date, de simples remarques historiques ponctuent les récits de voyage mais il n'y a pas de réelle appréhension esthétique des œuvres.

C'est également au tournant de ce siècle, qu'on commence à s'intéresser à l'antique. L'art et les figures antiques devinrent réellement

2. *Op. cit.*, p. 836.

3. *Op. cit.*, p. 837.

populaires dans les années 1780. La mode, dès le début du XVIII^e siècle en Angleterre, est au « Grand Tour », qui peut durer de quelques mois à plusieurs années. Vers 1760, les Anglais ont une colonie importante d'amateurs, de connaisseurs et d'antiquaires à Rome. Les Français suivent bientôt. « Toute l'Europe était devenue romaine » comme le souligne Louis Hautecœur⁴.

Rome, dans les années 1794-1795, était encore le musée de l'Europe. Ceci, avant que Napoléon, le César de la Gaule, au nom d'une *translatio studii* volontariste et belliqueuse, n'amène en grande pompe à Paris, lors de la fête du 9 thermidor an VI, les fruits artistiques et archéologiques du pillage de ses armées. On veut faire de Paris un nouveau centre du monde. « Rome n'est plus dans Rome / Elle est toute à Paris »⁵ chante-t-on. À ce fait, peu d'allusions dans le roman, à part une notation légère mise en lumière par Simone Balayé au début du chapitre III du livre VIII (« Les chefs d'œuvre de la peinture étaient alors réunis à Rome, et sa richesse, sous ce rapport, surpassait toutes celles du reste du monde », p. 221. C'est évidemment le « alors » qui est ici important). Mme de Staël a placé le cadre historique de son roman dans ces années parce qu'à cette époque, Rome faisait encore figure de Conservatoire de l'art classique européen, que ce soit en matière de monuments, de statuaire ou de peinture.

Mais ce cadre historique est le prétexte à une visite méthodique et surtout à l'esquisse d'une théorie des beaux arts développée dans les chapitres II et III du livre VIII. Ces chapitres ont en fait permis aux lecteurs français de faire connaissance, sans que leur nom soit le plus souvent prononcé, avec la pensée des grands Allemands : Winckelmann, Lessing, Kant ou les frères Schlegel. Mme de Staël se fait en effet l'écho des débats et des problématiques esthétiques européennes plus que françaises. On peut relever dans la bouche de Corinne ou d'Oswald telle ou telle problématique travaillée par l'un ou l'autre de ces philosophes ou penseurs. Car les œuvres ont beau être italiennes, le regard, lui, est plus clairement allemand. Le cosmopolitisme de la dame de Coppet et son ouverture vers l'idéalisme allemand font qu'elle est en décalage assez net par rapport aux problématiques strictement hexagonales qui tournent presque exclusivement, sous l'Empire, autour de la notion et de la définition du Beau idéal, du rapport de l'art au pouvoir et des problèmes de muséographie.

4. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 223.

5. *Le Rédacteur*, 11 thermidor, an VI.

C'est au travers de cette discussion qu'on peut percevoir à quel point Corinne est une œuvre mêlée, impure, donc forcément passionnante. Nous y lisons, nous lecteurs du XX^e siècle, les influences des deux rives, celle du XIX^e qui verra le triomphe d'un romantisme initié Outre-Rhin et celle du XVIII^e, qui fait qu'elle imagine un magistère posthume et républicain de l'homme de lettres. C'est l'épisode du Panthéon par lequel nous concluons.

Le problème qui inaugure cette discussion théorique est celui de l'adéquation entre le sujet de l'œuvre et les perspectives de développement qu'il offre à l'artiste. La question se pose à propos de la peinture chrétienne et donne lieu à une discussion où les points de vue de Corinne et Oswald sont développés.

Passons rapidement en revue les thèses exposées.

L'opposition de la sculpture antique et de la peinture moderne était un *topos* répandu dans les milieux où l'on discutait d'esthétique. C'est la thèse que Corinne développe (p. 222). La sculpture exprime la divinité du corps et de la figure de l'Homme : elle est l'art par excellence du paganisme et elle représente la plupart du temps ce « calme héroïque » (p. 217) dont Winckelmann, dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* a fait la caractéristique de la statuaire grecque : « noble simplicité » et « grandeur sereine ». Elle exprime une religion tout extérieure où le physique représentait le moral. Oswald veut bannir la souffrance de la représentation mais Corinne l'accepte jusqu'à un certain point. C'est toute la problématique bien connue abordée dans le *Laocoon* de Lessing, qui avait été traduit par Vanderbourg en français en 1802 (Paris, Renouard, éd. originale, Berlin, Voss, 1766).

Thèse, qui découle de la précédente, celle de l'**autonomie** et des moyens (et donc des sujets) propres à chaque art. Il faut mettre en adéquation les moyens propres à chaque art avec le sujet choisi. La discussion à propos de la représentation du mouvement en peinture (initiée par la *Phèdre* de Guérin de 1802, p. 236) sonne le glas du dogme de l'*ut pictura poesis* d'Horace qui définissait la peinture comme une poésie muette et la poésie comme une peinture parlante.

Refus de l'allégorie et d'une quelconque médiation ou de la recherche érudite (Voir la discussion sur la peinture d'histoire). L'effet du tableau sur le spectateur doit être immédiat et le sujet doit en être clair pour celui qui possède le minimum de culture requis pour apprécier.

Les échos de l'esthétique jacobine et sa prédilection pour les attributs de la République romaine sont assourdis par la critique qui sous-tend le

genre tout entier de la peinture d'histoire, qui interpose entre le tableau et la jouissance du spectateur une dose d'érudition trop importante. Le tableau ne doit jamais être une énigme mais s'imposer immédiatement dans sa clarté (p. 232-233). « L'imagination doit toujours précéder la pensée » (p. 236).

Enfin, **refus de l'imitation** : cette thèse découle du postulat de la liaison entre la société et les arts, comme Mme de Staël l'avait montré dès *De la Littérature*. L'imitation des anciens devient un exercice vain. L'art n'est jamais intemporel, son développement est lié à l'évolution de la société qu'il accompagne. Chaque époque, et à l'intérieur, chaque culture nationale, doit trouver son mode d'expression propre.

À ces prises de positions, somme toute techniques, on peut opposer une discussion plus fondamentale, celle-là sur la fonction de l'art (p. 272-273). La rupture est alors totale. Pour Oswald, l'art ressortit au divertissement, il est un ornement de la vie, agréable certes, mais il n'est pas la vie même. Pour Corinne au contraire, l'art est fondamental ; pour elle, l'esthétique se rattache directement à l'ontologie : il est une part essentielle de l'Homme. Il contribue à son progrès moral. Il est impuissant à seconder ou à subvertir le politique mais il est l'humanité même en ce qu'il constitue cette dépense gratuite, qui va *au delà*, voire quelquefois *contre* l'intérêt positif. Pour Corinne et Mme de Staël, il y a une malédiction inhérente au génie, qu'on doit accepter au nom de valeurs plus hautes que le confort ou le bonheur.

Ruines et monuments

En regard de ce débat, on peut opposer le regard de Mme de Staël sur les ruines romaines et faire de l'épisode de la niche vide du Panthéon, le contrepoint de ces discussions. À l'appréhension individuelle et métaphysique de l'œuvre d'art, s'oppose la perception collective et politique du monument.

L'intérêt de Mme de Staël, à l'époque, ne se porte pas prioritairement vers les ruines et les monuments romains. Nous le savons notamment par la correspondance échangée avec Vincenzo Monti et par les *Carnets de voyage*⁶. Elle n'est pas venue en Italie pour faire du tourisme mais pour faire le plein de sensations, d'impressions et donner un cadre vraisemblable au roman de *Corinne* qu'elle projette. De plus, ses problèmes amoureux et politiques font qu'à l'instar de lord Nelvil, elle ne

6. Éd. S. Balayé, Droz, 1971.

possède pas le calme et le recul nécessaires pour apprécier la pure beauté. Elle avoue même à Monti dans une lettre qu'elle n'est « pas très sensible au spectacle des beaux-arts ». Ce à quoi Monti lui répond qu'il faut qu'elle taise cet aveu jusqu'à ce qu'elle ait passé la frontière⁷. Mme de Staël est plus intéressée par l'Italie contemporaine, et par le contraste avec la grandeur passée de la civilisation romaine.

Son approche des ruines est entachée de son désintéret manifeste. La promenade dans Rome n'est l'occasion d'aucune méditation métaphysique, mais ce sont des réflexions toutes classiques sur la grandeur et la décadence des civilisations. Elle se situe dans une continuité directe avec le genre du « Voyage en Italie », tel qu'il a été illustré au XVIII^e siècle par Richard (*Description historique et critique de l'Italie*, 1766), Lalande (*Voyage d'un Français en Italie*, 1769), Dupaty ou de Brosses (*Lettres familières écrites d'Italie*, rédigées en 1739-1740, publiées en 1799).

Quatre chapitres traitent des monuments romains : les chapitres II à V du livre IV. Les chapitres II et III sont consacrés aux deux symboles de la Rome païenne et de la Rome chrétienne : le Panthéon et Saint-Pierre. Le chapitre IV traite de la Rome antique et de ses institutions politiques et religieuses (Capitole et Forum) et de son monument phare, le mieux conservé, le Colisée. Le chapitre V invite le lecteur à une visite panoramique de la Ville à travers ses sept collines.

Les ruines ont une fonction clairement déterminée : elles sont un auxiliaire de l'histoire, et qui plus est, un auxiliaire plaisant. Lorsque Corinne invite Oswald, dans sa lettre datée du 15 décembre 1794, elle lui vante les « ruines antiques qui nous apprennent l'histoire par l'imagination et le sentiment » (p. 91). Elles allient savoir et agrément. Le classique Quatremère de Quincy les compare pareillement à des « historiens populaires » ou à des « livres originaux » qui communiquent leur instruction « sans réserve au sentiment qui les consulte sans effort »⁸.

L'amour et l'imagination sont toujours présentés comme des substituts à une pesante érudition. Le savoir, s'il n'est pas relié à un sentiment, est disqualifié, ou du moins témoigne d'une incomplétude. On retrouve là un des *topoi* de la pensée des Lumières que Mme de Staël a toujours fait sien : c'est de l'alliance de la sensibilité et de la raison que peut

7. Lettre du 6 avril 1805, citée par Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, p. 196.

8. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris, Crapelet, 1815 (mais ouvrage rédigé en 1807), p. 55.

naître une vérité complète. Corinne, s'excusant de proposer ses services de guide ne parle pas autrement :

Sans doute Rome présenterait aisément un grand nombre de savants dont l'érudition profonde pourrait vous être bien plus utile ; mais si je puis réussir à vous faire aimer ce séjour, [...] vos propres études achèveront ce que mon imparfaite esquisse aura commencé (p. 91).

Les souvenirs romains sont l'occasion à la fois d'une édification morale et d'une réflexion politique sur la place de l'écrivain dans la société moderne. La visite commence en effet par le Panthéon antique, modèle du Panthéon moderne institué par la Révolution. Il allie en lui deux caractéristiques qui en font un monument symbole : d'abord, il nous est parvenu complet et donc permet à l'imagination de travailler à partir d'un matériau nettement sensible. Mais cette apparence de complétude cache en fait un double vide, vide des masses d'abord qui pour Mme de Staël est une définition idéale de l'architecture : le bon monument est celui qui distribue les volumes en permettant au promeneur ou au visiteur de peupler les lieux avec ses propres créations, et ainsi de s'approprier le monument.

[...] L'on n'aperçoit [dans le Panthéon] presque point d'ornements de détail tandis que Saint-Pierre en est surchargé. C'est ainsi que la poésie antique ne dessinait que les grandes masses, et laissait à la pensée de l'auditeur à remplir les intervalles, à suppléer les développements : en tout genre, nous autres modernes, nous disons trop (p. 95)⁹.

Le deuxième vide est celui de la niche encore vide, que Corinne dit lui être réservée. On peut lire cette remarque incidente comme un *memento mori* au milieu d'une promenade amoureuse. C'est d'ailleurs l'interprétation que lui donne immédiatement Oswald. Il reproche alors à Corinne cette évocation qui le fait retomber dans son état mélancoli-

9. On retrouve là l'idéal de l'architecture néoclassique et des projets grandioses des architectes utopistes de la Révolution comme Boullée. Les monuments seront grands, ou du moins en donneront l'apparence, ils rejeteront tout ornement pour privilégier l'organisation des masses et des volumes, les contours en seront fermes et les formes géométriques utilisées seront les plus simples : carré ou cercle. Ce retour à l'origine géométrique de l'architecture, ce refus du chaos de la nature, que le rococo s'appliquait à imiter, dans ses entrelacs de courbes et de contre-courbes, est, métaphoriquement, une représentation de la rectitude morale que ces monuments sont censés inspirer. L'architecture, comme tous les autres arts enrégimentés par la politique révolutionnaire, est une pratique didactique.

que. Mais on peut y lire aussi une discrète revendication du sort réservé à l'homme de lettres sous l'Empire et à la femme de lettres dans toutes les sociétés modernes.

La visite au Panthéon romain participe de cette idéologie du culte des grands hommes. À cette différence près que le Panthéon romain n'accueille que des artistes, là où on attendrait des hommes d'État. « C'est le génie de l'imagination qui fait notre seule gloire », déplore Corinne. Le Panthéon contenait les tombeaux de Raphaël et d'Annibal Carrache. Mais son statut de poétesse improvisatrice, de prêtresse inspirée et les mœurs italiennes doivent lui permettre de rejoindre la niche vide qu'elle ambitionne d'occuper. La mémoire éternelle des hommes est la récompense accordée au malheur qui frappe par nature le génie. Dans son dernier chant, elle fait un éloge de l'Italie, où, en creux, on peut lire une déploration du sort réservé aux femmes dans les autres sociétés européennes :

Dès les premiers jours de ma jeunesse, je promis d'honorer ce nom de romaine qui fait encore tressaillir le cœur. Vous m'avez permis la gloire, oh ! vous, nation libérale, qui ne bannissez point les femmes de son temple, vous qui ne sacrifiez point des talents immortels aux jalousies passagères, vous qui toujours applaudissez à l'essor du génie... (p. 582).

La littérature, dans l'optique des Lumières et conformément à l'éducation de Mme de Staël, tient une place primordiale¹⁰. La question rhétorique posée par Corinne à Oswald (p. 96) concernant la présence dans le Panthéon d'hommes de lettres ou d'artistes et non d'hommes d'état ou d'action revient en fait à suggérer une primauté des honneurs aux premiers sur les seconds et à imputer la tragique histoire de l'Italie à une fatalité contraire. Oswald, qui se conforme aux hiérarchies traditionnelles, y voit au contraire une des causes de la décadence italienne.

À la fin du roman, pourtant, la niche restera vide. Le rappel des gloires passées ne réussit pas à surmonter l'atonie historique du présent. Même la résurrection oratoire des gloires enfuies va s'éteindre. Un épuisement général envahit l'Italie qui n'a plus la possibilité de se soulever ni même la force de convoquer ce passé mythique qui l'a fait briller un moment au firmament des nations. L'Italie meurt avec Corinne d'un épuisement qui saisit tout et dont la mélancolie qui sous-tendait tout le livre constituait l'annonce.

10. Mais sous l'Empire, c'est évidemment la gloire militaire qui est reconnue.

Les ruines futures

Cette mélancolie, présente assez tôt dans le récit, est le signe avant-coureur, le pressentiment de la fin malheureuse de la passion. C'est vers la fin du roman (livre XV, ch. IV) que la ruine se transforme et n'est plus seulement le lieu d'une méditation sur la mort programmée des empires. Elle se lie plus directement et intimement à une méditation sur la vanité de la vie. C'est dans ces « Adieux à Rome », qui sont en fait des adieux à la vie, que Corinne fait sa promenade nocturne au Colisée. On sait que c'est ce passage qui a « lancé » la mode de la promenade nocturne dans les ruines (« La lune est l'astre des ruines », dit le narrateur, p. 408). Alors s'établit un véritable dialogue, individuel, d'âme à âme entre Corinne et sa ville :

On aime [Rome] comme un être animé ; ses édifices, ses ruines sont des amis auxquels on dit adieu (p. 410).

Elle évoque cette « union intime de l'âme avec les objets extérieurs » (p. 410). L'atmosphère crépusculaire et définitive du moment la conduit à imaginer la basilique Saint-Pierre elle-même à l'état de ruine future. Elle rejoint en cela les rêveries de Hubert Robert sur la dévastation du Louvre :

En approchant de Saint-Pierre, sa première pensée fut de se représenter cet édifice comme il serait quand à son tour il deviendrait une ruine, objet de l'admiration des siècles à venir. Elle s'imagina ces colonnes à présent debout, à demi couchées sur la terre, ce portique brisé, cette voûte découverte ; mais alors même l'obélisque des Égyptiens devait encore régner sur les ruines nouvelles ; ce peuple a travaillé pour l'éternité terrestre (p. 409).

La jouissance de la ruine est la marque de la suprématie de l'imagination sur la simple vision. Le spectateur s'approprie la ruine en la reconstruisant. On retrouve là une thématique qui s'est développée outre-Rhin sous la forme de l'éloge du fragment littéraire. Une partie importante du premier romantisme, initié par les frères Schlegel dans leur revue *l'Athenäum*, s'exprime au travers du fragment. Le fragment est une ruine littéraire ; la ruine est un fragment architectural, pourrait-on dire.

Dans un passage de *De l'Allemagne* (4^e partie, ch. IX, GF, t. 2, p. 299), Mme de Staël compare les effets du ravage du temps sur les

hommes, la nature, les arts. Le temps fait dépérir l'Homme, transforme seulement la nature, mais embellit les arts :

Les ruines des beaux-arts parlent à l'imagination, elle [l'imagination] reconstitue ce que le temps a fait disparaître, et jamais peut-être un chef-d'œuvre dans tout son éclat n'a pu donner l'idée de la grandeur autant que les ruines mêmes de ce chef-d'œuvre. On se représente les monuments à demi détruits revêtus de toutes les beautés qu'on suppose toujours à ce qu'on regrette [...].

C'est dans ce passage d'une grandeur objective, historique, à une grandeur imaginée qui lui est supérieure car ressentie, que l'on peut tracer une ligne de partage entre le classicisme et ce qui n'est déjà plus lui. Cette thématique de la ruine, si fréquente à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle dans les tableaux, constituait une sorte d'énigme de la raison : elle plaisait, bien que ne satisfaisant pas aux définitions de l'harmonie plastique comme équilibre des parties. La ruine est marquée avant tout par son incomplétude. C'est en plaçant dans l'œil du spectateur (voir la célèbre gravure de Ledoux représentant un œil reflétant le théâtre de Besançon) le monument complet que le problème esthétique fut résolu. La promotion de l'imagination en fut un des effets majeurs.

On peut mesurer, pour conclure, le chemin parcouru, et presque le changement de monde entre le début et la fin de l'œuvre. Au début du roman, le musée que constitue Rome est le décor propice à l'épanouissement de la passion. Le rôle central ou périphérique des arts constitue déjà un ferment de séparation. Mais c'est la promenade au Colisée qui marque le passage d'une Italie solaire à une Italie lunaire.

Le paysage romain joue d'abord comme contraste entre une grandeur collective déchue et un bonheur individuel promis. Corinne dit : « Je t'aime » à Oswald au milieu des tombeaux ; puis la ruine devient la métaphore de l'âme de Corinne : ruine future, comme la vision qu'elle a au seuil de Saint-Pierre, beauté tragique d'une fin de monde d'où le bonheur a fui. Le paysage romain n'est plus alors un décor, il est clairement image des sentiments de Corinne. L'harmonie n'est plus seulement à l'intérieur du paysage, elle est une relation entre un sujet et un lieu. Le sous-titre peut alors se comprendre comme une véritable identification. Mais, à la limite, ce n'est plus Corinne qui est le produit réel « de ce ciel, de ce climat, de cette nature », comme disait Benjamin Constant, mais c'est l'Italie qui devient la création rêvée de la poétesse Corinne.

FABIENNE BERCEGOL

Mme de Staël portraitiste dans *Corinne ou l'Italie*

S'il est un jugement sur Mme de Staël qui a longtemps eu cours, c'est bien celui d'un écrivain qui n'aurait pas su voir la beauté des êtres et des paysages, ni *a fortiori* la décrire. Ainsi Gœthe déplorait-il chez elle « cette absence du sens des formes » et Bonstetten prétendait que « toute beauté qui ne relève pas de l'esprit ou de l'éloquence n'existe pas pour elle¹. » Cette indifférence, pire, ce défaut de sensibilité et de talent descriptif, semblent, au premier abord, devoir être confirmés par l'étude des portraits insérés dans *Corinne*. On est, de fait, frappé par la pauvreté descriptive de l'œuvre, tout particulièrement des portraits physiques, qui font attendre en vain une caractérisation précise des traits et de la silhouette des personnages, quand ils ne font pas tout simplement l'économie de ce genre de notations. Si une telle négligence est de peu de conséquence dans des portraits de personnages secondaires, comme le comte Raimond, M. de Maltigues ou M. Maclinson, elle est beaucoup plus remarquable dans le portrait d'Oswald, dont nous ne connaissons jamais avec exactitude l'apparence physique, et plus encore, dans les portraits de Corinne, qui nous la présentent à divers moments de sa vie. Certes, lors de son couronnement au Capitole, celle-ci bénéficie d'un long portrait en pied, où sont tour à tour mentionnés son costume, sa coiffure, son attitude, l'expression de sa physionomie et de son regard, sa taille et ses bras. Seulement, malgré sa longueur, et à quelques excep-

1. Citations données par Geneviève Gennari dans *Le premier voyage de Mme de Staël en Italie et la genèse de « Corinne »*, Paris, Boivin, 1947.

tions près, ce portrait rend compte du refus de Mme de Staël de qualifier concrètement les traits notés, d'entrer dans le détail des formes et des couleurs. Trop souvent, là où l'on attendait un adjectif descriptif, capable de dessiner les contours d'une silhouette et d'en préciser le charme, on doit se contenter d'un adjectif moral, dénué de tout pittoresque, apte seulement à mettre en valeur les agréments de ce physique et à en qualifier le maintien. Ainsi Mme de Staël a beau prêter à son héroïne ses beaux bras, ils lui inspirent, pour tout commentaire, cette phrase : « Ses bras étaient d'une éclatante beauté² », qui constate leur perfection, sans tenter de la peindre. On constate le même recours à l'adjectif moral dans la phrase : « son attitude sur le char était noble et modeste », couple de mots que l'on retrouve plus loin, pour qualifier la manière dont Corinne se met à genoux : « elle le fit avec tant de noblesse et de modestie...³ ». Cette reprise ne doit pas nous étonner : elle illustre une autre faiblesse du style descriptif de Mme de Staël, sa tendance à la répétition. On en aura encore un exemple probant, si l'on compare les différents portraits de Corinne, qui, invariablement, notent le bon goût de sa toilette, et la qualifient le plus souvent dans les mêmes termes, comme un mélange heureux de « pittoresque » et de simplicité, de singularité et de convenance⁴.

Mme de Staël décrit donc peu, et, lorsqu'elle s'y risque, elle échoue en général à faire voir le personnage, parce qu'elle abuse d'épithètes abstraites et convenues, n'évite pas le cliché, et se prive des ressources de l'image, métaphore ou comparaison, à l'exception de quelques références picturales, qui viennent quelque peu nous aider, si l'on connaît les tableaux, à nous figurer Corinne en Sybille du Dominiquin, et Lucile en Madone du Corrège. Cette absence ou cette faiblesse du portrait physique est d'autant plus remarquable que Mme de Staël compose volontiers des scènes ou des tableaux, dans lesquels il est un élément attendu. Pensons, par exemple, à son tableau du carnaval romain, certes très riche en traits de mœurs ou de caractère finement notés, mais curieusement dépourvu de toute description quelque peu circonstanciée des masques revêtus pour l'occasion. Comme dans ses œuvres de jeunesse, *Zulma* ou *Mirza*, Mme de Staël refuse ici de jouer le jeu de la

2. P. 52.

3. *Ibid.*, p. 53.

4. Voir, par exemple, *ibid.*, p. 52 (« son costume était pittoresque, sans s'écarter cependant assez des usages reçus, pour que l'on pût y trouver de l'affectation »), p. 73 (« elle était vêtue sans aucune recherche, mais toujours pittoresquement »), p. 194 (« Corinne était revêtue d'un habit de fête charmant, et cependant conforme au costume du temps. »)

couleur locale et de se laisser aller aux séductions de l'exotisme, pour privilégier la portée didactique du texte et étoffer la réflexion morale. Ce refus d'exploiter le potentiel descriptif d'un épisode, nous le constatons encore lors de l'improvisation de Corinne au Cap Misène. Mme de Staël a beau composer une scène appelée à inspirer les peintres et à fixer pour longtemps l'image de la Muse en dame à la lyre⁵, elle se contente pourtant de suggérer la beauté de son héroïne dans une esquisse, qui relève seulement l'effet heureux de l'éclairage et du mouvement des cheveux :

La lueur douce et pure de la lune embellissait son visage ; le vent frais de la mer agitait ses cheveux pittoresquement, et la nature semblait se plaire à la parer⁶.

Pâleur et beauté du regard mises à part, nous n'en saurons pas plus sur l'expression de son visage animé par l'inspiration.

En rester à l'image d'une portraitiste indifférente, voire peu douée, serait pourtant une erreur et donnerait une idée fautive de ce roman où les portraits abondent – tous les personnages y ont droit, dès leur première apparition – et font figure d'aboutissement, parce qu'ils profitent de l'expérience acquise par l'auteur dans la pratique du genre. Il est bon, en effet, de se rappeler que le portrait a occupé une place de choix dans ses écrits de jeunesse, qu'elle a très tôt composé ceux des habitués du salon de sa mère, et qu'elle s'est illustrée dans la rédaction de celui de son père, dans laquelle elle a fait preuve, Simone Balayé l'a montré⁷, d'une grande pénétration psychologique et d'une grande maîtrise de style. Quant aux portraits insérés dans les romans ou nouvelles antérieurs, ils lui ont permis, en dépit de leur fugacité, de s'essayer à plusieurs méthodes descriptives (on voit déjà se dessiner sa préférence pour le portrait inclus dans une lettre ou un dialogue), de fixer son goût⁸ et

5. Voir, sur ce motif, le commentaire de Mario Praz, dans *Goût néoclassique*, tr. de l'italien par C. Thompson Pasquali, Paris, Le Promeneur, 1989, p. 417-429.

6. *Corinne*, p. 352.

7. Voir article, « La statue intérieure », dans *Mme de Staël, Écrire, Lutter, Vivre*, Genève, Droz, 1994, p. 25-45. Il faudrait aussi tenir compte, dans cet apprentissage, du portrait de Rousseau inséré dans ses *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau*.

8. Monika Bosse a montré comment l'esquisse de la dépouille de Fernand, dans *Zulma*, trahissait le goût néo-classique de l'auteur. Voir « *Zulma* ou l'esthétique de la Révolution, à la lumière de *l'Essai sur les fictions* », dans *Le Groupe de Coppet et la Révolution française*, Lausanne-Paris, Institut B Constant-J. Touzot, 1988, p. 141-161.

d'ébaucher une typologie des caractères et des passions, dont elle va, dans *Corinne*, étoffer l'analyse.

Dans son article de 1835, Sainte-Beuve avait, au demeurant, attiré l'attention sur la présence de « portraits » dans *Delphine*, comme dans *Corinne*. Son jugement était, certes, réducteur, parce que ces portraits valaient seulement, pour lui, comme « peintures du monde », et avaient tout au plus le mérite de ne pas gêner la fermeté nouvelle de style et de composition⁹. Il n'empêche : en rappelant la vive curiosité suscitée par ces portraits à clé, dont on se plaisait à retrouver les modèles, Talleyrand, pour M. de Maltigues, Mme Necker, pour Lady Edgermond, Barante, notamment, pour Oswald, Mme de Staël elle-même, pour Corinne, Sainte-Beuve confirmait au moins leur qualité de ressemblance, donc d'exactitude et de pénétration, et rendait finalement hommage à l'auteur, en la rattachant à la lignée des femmes-écrivains du Grand Siècle, qui avaient assuré le triomphe du portrait mondain¹⁰. Il œuvrait, à son insu, à la réhabilitation du talent descriptif de Mme de Staël, que, de nos jours, des critiques comme Béatrice Didier ou Maija Lehtonen sont venues heureusement parachever. Dans un article très suggestif, Béatrice Didier s'est en effet employée à détruire la légende d'une Mme de Staël qui n'aurait pas su peindre l'Italie, et a montré que, dans *Corinne*, elle révélait ses talents de paysagiste, en composant des tableaux, certes, le plus souvent sobres, mais dotés d'une riche signification symbolique et, somme toute, bien intégrés au roman, tandis que Maija Lehtonen insistait, de son côté, sur la richesse thématique des descriptions de la nature dans ce roman¹¹.

Il nous a semblé que le portrait pouvait également prouver que Mme de Staël, dans *Corinne*, avait acquis, avec une grande maîtrise romanesque, un art de la description, en théorie comme en pratique. Il est, de fait, intéressant de noter que le roman intègre une réflexion critique sur l'art du portrait, qui montre que Mme de Staël a pensé ses exigences,

9. Sainte-Beuve, « Madame de Staël », dans *Portraits de femmes*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1998, p. 207.
10. H. Osterman Borowitz a, du reste, rapproché de façon très convaincante Mme de Staël de Mlle de Scudéry, en comparant notamment leur pratique du genre du portrait. Voir « The Unconfessed "Précieuse": Mme de Staël's Debt to Mlle de Scudéry », dans *The Impact of Art on French Literature*, Newark, University of Delaware Press, 1985, p. 34-55.
11. Béatrice Didier, « Le paysage chez Madame de Staël », *RHLF*, janvier-mars 1966, p. 38-51, repris dans *L'Écriture-femme*, sous le titre, « Mme de Staël et l'écriture au pinceau », Paris, PUF, 1981, p. 111-129 ; Maija Lehtonen, « Le fleuve du temps et le fleuve de l'enfer », dans *Études sur le romantisme français*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1995, p. 121-141.

ses difficultés, ses différentes possibilités. On pourrait ainsi aisément dégager, des commentaires abondants sur la peinture et la sculpture, des jugements sur le choix du sujet, l'agencement de la composition, le rendu de l'expression, transposables à la description littéraire et à la conception qu'en a Mme de Staël. Nous remarquerons ici que, dès le début du roman, la présentation de Corinne au Capitole donne lieu à plusieurs éloges d'elle, de la comparaison desquels peuvent se déduire les qualités d'un bon portrait. Aux éloges convenus et érudits des poètes romains, condamnés pour leur généralité et leur superficialité, s'oppose ainsi le long portrait de Corinne par le prince Castel-Forte, tour à tour résumé et reproduit¹². Certes, celui-ci est d'abord, pour Mme de Staël, l'occasion de préciser d'emblée sa conception du génie et de l'œuvre littéraire. C'est aussi un exemple de critique littéraire, telle qu'elle aime à la pratiquer, critique fondée sur l'admiration et la sympathie, qui cherche à rendre compte de l'enthousiasme éprouvé et à faire découvrir la fécondité d'un artiste ainsi que les beautés de son œuvre¹³. Véritable « portrait littéraire », pour reprendre la formule mise à la mode plus tard par Sainte-Beuve, il illustre encore les qualités attendues dans une telle description : ainsi la première phrase souligne-t-elle la simplicité voulue de ces pages « sans prétention », qui se préoccupent moins de briller que de « faire connaître Corinne », et avouent humblement les limites inévitables d'un tel projet¹⁴. Ce refus de la virtuosité, de l'ornement, ce choix d'un style concis, qui vise l'essentiel, la quête de la vérité d'un être, appréhendé, sans *a priori*, dans toute sa complexité, ce sont là les principes que Mme de Staël fait siens et énonce par la voix du prince. Un idéal descriptif se profile ici, alliant sagacité et sensibilité, rigueur et finesse, optant résolument pour la simplicité et la sobriété.

Il apparaît donc que cette sobriété tant décriée est moins le signe d'une insuffisance de l'écrivain que la conséquence d'un choix mûrement réfléchi, celui de privilégier l'expression d'une réalité intérieure, tout en se gardant de ces « détails minutieux » qui nuisent, d'ordinaire, à l'intérêt et à la vraisemblance des romans¹⁵. Tributaires d'une théorie

12. *Corinne ou l'Italie*, p. 55-58.

13. Voir, sur ce point, l'article de Simone Balayé, « Le système critique de Mme de Staël : théorie et sensibilité », dans *Mme de Staël, Écrire, Lutter, Vivre, op. cit.*, p. 307-320.

14. Le prince Castel-Forte conclut : « Je ne me flatte pas [...] d'avoir pu peindre une personne dont il est impossible d'avoir l'idée quand on ne l'a pas entendue. » (*Corinne ou l'Italie*, p. 57.)

15. C'est ce que constate Mme de Staël dans l'*Essai sur les fictions*. Voir *Œuvres de jeunesse*, Paris, Desjonquères, 1997, p. 149-150.

du roman exposée dès l'*Essai sur les fictions*, les portraits, dans *Corinne*, manifestent encore l'esthétique de leur auteur et nous intéresseront par l'imaginaire du corps féminin qu'ils reflètent. Parce que c'est un aspect mieux connu du talent de Mme de Staël, nous négligerons par contre la caractérisation morale des personnages et des peuples, qui témoigne du souci d'ouvrir le roman à l'analyse des diverses formes de sociétés et de passions humaines, de le construire sur le jeu des caractères et des mœurs, en poursuivant l'œuvre des grands moralistes français, La Bruyère, par exemple, mais aussi des romanciers anglais, qui ont su peindre le spectacle du monde et utiliser d'autres ressorts que l'opposition habituelle entre l'amour et le devoir¹⁶.

Si les portraits, dans *Corinne*, confirment les dons d'analyste et de moraliste de Mme de Staël, s'ils servent parfaitement son dessein de broser des tableaux comparés des différentes nations et d'en produire des types représentatifs, tant par leur tempérament que par leurs manières ou leurs valeurs, ils n'en contribuent pas moins à faire justice à ses talents de romancière, en témoignant de l'habileté de la composition de l'œuvre et de la variété des techniques d'écriture utilisées. On le sait, ses contemporains lui ont fait payer cher le brio de sa conversation, en soutenant qu'elle avait, en causant, désappris à écrire, parce qu'elle avait contracté des habitudes préjudiciables de négligence et de rapidité. Sainte-Beuve avait, certes, bien remarqué que ce n'était pas à propos de *Corinne* qu'« il y [avait] lieu de reprocher à Mme de Staël un manque de consistance et de fermeté dans le style, et quelque chose de trop couru dans la distribution des pensées. » Pour lui, « elle est tout à fait sortie, pour l'exécution générale de cette œuvre, de la conversation spirituelle, de l'improvisation écrite¹⁷ ». Peu d'études sont, néanmoins, venues étayer ces propos, aussi tenterons-nous ici d'ébaucher une analyse formelle de l'œuvre, au moyen des portraits. Nous remarquerons d'abord que, loin de faire preuve de légèreté dans leur insertion, Mme de Staël s'efforce de toujours légitimer leur présence, en utilisant les procédés de justification de la description, bien analysés, depuis, par Philippe Hamon¹⁸. Ainsi, le portrait initial d'Oswald est-il rendu plausible par le contexte du voyage, l'oisiveté méditative qu'il favorise, et par des motivations psychologiques telles que la mélancolie, le repli sur

16. Voir, sur ce point, l'analyse de Robert de Luppé dans *Les Idées littéraires de Madame de Staël et l'héritage des Lumières (1795-1800)*, Paris, Vrin, 1969, p. 37-45.

17. Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 207.

18. Par exemple, dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, chap. V.

soi, le remords, qui expliquent son penchant à l'introspection. Loin de perturber la narration en introduisant arbitrairement une pause, une composante parasite, le portrait occupe le temps vide du voyage et s'achève logiquement avec lui. De même, le portrait de Corinne au Capitole, pris en charge, dans l'ensemble, par Oswald, est-il motivé par la situation, cette cérémonie qui la place au centre de tous les regards, et par l'état d'esprit d'Oswald, qui assiste pour la première fois au triomphe d'une femme de génie et se laisse peu à peu gagner par l'enthousiasme de la foule. On pourrait multiplier les exemples : nous nous bornerons ici à souligner que, si Mme de Staël a ainsi souvent recours, pour motiver ses portraits et assurer leur système configuratif, au service d'un personnage doué de la possibilité d'observer, elle n'ignore pas non plus la technique qui consiste à faire assumer la description à un personnage doté d'un savoir, qu'il va transmettre à un néophyte. Ce rôle d'initiateur, c'est celui de Corinne auprès d'Oswald, à qui elle adresse à plusieurs reprises des portraits du peuple italien. Un tel procédé renforce, par contre, l'hétérogénéité des portraits, dans la mesure où Mme de Staël, faisant de son héroïne son porte-parole, en profite pour y insérer des séquences argumentatives, lui permettant de diffuser ses propres analyses et ses jugements sur l'histoire et la culture des peuples¹⁹.

Même clairement délimité et rendu vraisemblable, le portrait, tel que le pratique Mme de Staël, peut, en outre, donner une impression de monotonie, parce qu'il s'agit presque toujours de portraits à relief, adoptant le même ordre : d'abord, énumération de données de base (âge, constitution, aspect, condition, fortune), puis, très vite, arrêt sur un trait saillant, censé être la caractéristique majeure du modèle. C'est ainsi que sont construits, par exemple, les portraits de M. Maclinson et de M. Edgermond. Refusant de détailler leurs propriétés physiques et morales, Mme de Staël, après avoir sommairement mentionné, pour l'un, son âge, sa fortune, sa naissance, ainsi que l'agrément de son visage et l'honnêteté de son caractère, pour l'autre, sa condition et sa nationalité, concentre la description sur un trait de leur caractère, celui qui fait l'unité de leur personnalité : leur conformisme, leur attachement inébranlable aux principes qui ordonnent et figent les mœurs de leur pays²⁰. La méthode est, certes, garante de clarté et de cohérence, parce qu'elle dégage tout de suite l'essentiel d'un caractère et lui subordonne la diversité de l'être. Répétée, elle risque pourtant de lasser, d'autant plus que

19. Sur cette hétérogénéité des descriptions dans *Corinne*, voir l'article de Katja Dal Bo', « La description problématique dans *Corinne* », *Cahiers staëliens*, n° 43, 1991-1992, p. 63-84.

Mme de Staël se sert souvent de la même formule introductive, la plus banale, en outre : « C'était... », suivi d'informations générales.

Une lecture plus attentive permet, toutefois, de nuancer cette uniformité du portrait, car on s'aperçoit que Mme de Staël est capable d'en varier le contenu et d'y introduire une dynamique, en utilisant, par exemple, l'anecdote illustrative ou la conversation rapportée, en style direct ou indirect, pour présenter la personnalité de ses héros. Ainsi, le portrait initial d'Oswald se termine-t-il par des anecdotes, rappel de ses bonnes actions, adieu des matelots, qui témoignent de son altruisme et de l'estime, mêlée de pitié, qu'il inspire à tous ceux qui l'approchent²¹. Quant au cynisme de M. de Maltigues, il s'affiche dans les propos que rapporte Oswald en style indirect, et dans les conversations qu'il a avec lui²². Ce souci d'animer le portrait par l'introduction de bribes de récit ou de dialogue, cette volonté d'éviter l'enlèvement de la description et la baisse de vitesse narrative qu'elle provoque, conduisent aussi Mme de Staël à user du procédé de la description homérique, description narrativisée qui a le mérite de ne pas interrompre la diégèse, en dévoilant l'être à travers une suite temporelle d'actions. C'est le cas, par exemple, du portrait de Corinne se préparant pour se rendre à HydePark, dans lequel son costume est décrit, au fur et à mesure qu'elle le revêt²³. C'est encore pour réduire le piétinement descriptif que Mme de Staël fait appel au portrait instantané, qui présente le personnage tel qu'il apparaît dans une situation donnée, et s'insère ainsi plus facilement dans une scène. Ajoutons que ce type de portrait, lorsqu'il qualifie plusieurs fois un même personnage, a l'avantage de construire de lui une image évolutive, plus à même de refléter les transformations physiques et morales provoquées par les aléas d'une vie. On ne s'étonnera pas que Mme de Staël y ait tout particulièrement recours pour peindre les changements suscités en Corinne par l'expérience de la souffrance amoureuse, et pour marquer ainsi les différentes étapes de sa déchéance physique et morale.

20. *Corinne ou l'Italie*, p. 374 et p. 167. Comme le fait remarquer Katja Dal Bo', dans l'article cité précédemment (p. 70), on constate que les portraits des personnages masculins traitent avant tout de l'homme public et s'efforcent de fonder un lien entre ce dernier et son rang social. Beauté et psychologie féminine seront au contraire au centre des portraits des héroïnes.

21. *Corinne ou l'Italie*, p. 31.

22. *Ibid.*, p. 321.

23. *Ibid.*, p. 488. Sur la description homérique, son histoire et sa méthode, voir par exemple Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1989, p. 166-171.

Aussi à l'aise dans le portrait en pied que dans le portrait fragmenté, dans la description statique que dans la description cinétique – celle de Corinne au bal va nous le prouver –, Mme de Staël se distingue encore par son utilisation virtuose de la fonction focalisante du portrait. Déjà dans *Delphine*, elle avait su exploiter la forme épistolaire pour multiplier les voix et les points de vue, et fournir au lecteur des portraits croisés, pris en charge par des descripteurs divers. L'abandon de la forme du roman par lettres ne l'empêche pas ici de reprendre le procédé, et même de le compliquer, à tel point qu'il est très souvent difficile de dire avec exactitude dans *Corinne* qui parle ou qui voit. En apparence, Mme de Staël mêle, en effet, à la perspective de type actoriel (point de vue d'un personnage), la perspective de type auctorial, puisqu'il lui arrive de ne pas déléguer son regard et d'assumer elle-même, en véritable démiurge, la caractérisation physique et morale des personnages, dont elle pénètre l'intériorité et juge les passions. Mais en fait, même lorsqu'elle semble attribuer la focalisation à un personnage fictif, des détails, qui relèvent de son savoir, nous prouvent qu'il y a bien plutôt ici un descripteur omniscient unique, qui renvoie à la vision du monde de l'auteur²⁴. Tous les personnages du roman sont néanmoins présentés à travers des portraits agencés, *a priori*, selon diverses perspectives et énoncés par diverses voix : il en va ainsi d'Oswald, jugé, tour à tour par l'auteur-narrateur omniscient, par Corinne et par le prince Castel-Forte, de Lucile, le plus souvent vue à travers les regards convergents d'Oswald et de Corinne, de Lady Edgermond, dont les portraits contrastés, faits par Oswald et Corinne, marquent leur éloignement croissant. Nous centrerons ici l'analyse sur le cas le plus intéressant : les portraits multiples de Corinne, sur laquelle se penchent le narrateur, mais aussi tous les personnages du roman, y compris les anonymes. N'oublions pas que Corinne nous est d'abord présentée à travers les propos de la foule qui l'acclame au Capitole, habile façon de suggérer qu'à ce moment-là du roman, elle n'existe encore que par cette gloire que lui vaut son génie. Il faut ajouter à cela que Corinne est l'auteur de plusieurs auto-portraits qui lui permettent de s'expliquer, voire de se justifier auprès d'Oswald, en l'éclairant, par exemple, sur la « magie » de son « naturel sans contrainte », ou en lui faisant part des incertitudes que son départ fait peser sur sa vie²⁵. L'autoportrait lui sert surtout à dévoiler la face

24. C'est à cette conclusion qu'arrive aussi Katja Dal Bo' dans son article mentionné précédemment.

25. *Corinne ou l'Italie*, p. 159, 389-390.

cachée de son être, cette « faculté de souffrir²⁶ » qui menace son bonheur et épuise sa vie, et dont elle va traquer les progrès avec une lucidité aussi vive que vaine. Si ses premiers portraits avaient pour but de la faire connaître extérieurement comme un être de gloire, l'autoportrait sert donc ici à Mme de Staël à poursuivre cette peinture de « la passion réfléchissante, passion qui se juge elle-même et se connaît sans pouvoir se dompter », dans laquelle ont excellé, selon elle, Rousseau et Gœthe²⁷.

Les vertus conjuguées de l'autoportrait et des portraits croisés font ainsi mesurer la profondeur et la complexité de la personnalité de Corinne, dont le caractère est peu à peu révélé et le pathétique découvert. Mme de Staël s'offre ainsi le luxe de se voir « dans l'intériorité de son génie et dans l'extériorité de sa gloire », telle qu'elle est en elle-même et telle qu'elle apparaît aux yeux des autres²⁸. En soumettant son héroïne à l'appréciation de portraitistes de différentes nationalités, elle poursuit, en outre, son œuvre de comparaison des sociétés, dans la mesure où elle confronte à son propos les attitudes des Anglais, des Français et des Italiens, à l'égard de la femme de génie. Jouant des stéréotypes nationaux²⁹, elle oppose à l'admiration généreuse et respectueuse du prince Castel-Forte, digne représentant du peuple italien et de son enthousiasme spontané pour toutes les formes d'art, celle, plus superficielle, plus convenue, du comte d'Erfeuil, qui a du mal à se défaire de ses préjugés, et, bien sûr, celle, franchement réticente, des Anglais, qui ne voient dans cette gloire qu'un obstacle au bonheur domestique.

Ce débat autour de la condition féminine, cette difficulté à accepter, hormis en Italie, où l'opinion n'a pas d'empire sur les esprits, le droit des femmes à l'épanouissement de leurs talents et à la reconnaissance de leurs dons, nous les retrouvons au cœur des portraits de Corinne, vue et jugée par Oswald. Portraits expressifs, ceux-ci ont, en effet, moins pour but de décrire l'héroïne, que de rendre les sentiments et les réflexions que son apparition fait naître dans le cœur et dans l'esprit de son amant. Tel est le rôle des portraits successifs de Corinne au Capitole : traduire l'effet de sa vision sur Oswald, qui, pour la première

26. *Ibid.*, p. 126, 388.

27. Mme de Staël, *De la littérature*, Paris, Flammarion, 1991, p. 259.

28. Voir, sur ce point, l'excellent commentaire de Georges Poulet, dans son article, « *Corinne et Adolphe* : deux romans conjugués », *RHLF*, juillet-août 1978, p. 580-596.

29. Voir sur ce point l'article de François Rosset, « Coppel et les stéréotypes nationaux », dans *Le Groupe de Coppel et l'Europe*, Lausanne-Paris, Institut B. Constant-J. Touzot, 1994, p. 55-66.

fois dans le roman, prend globalement en charge un portrait³⁰ et semble ainsi renaître à la vie, traduire aussi l'effet de la cérémonie sur elle, du moins tel que le devine Oswald. Ainsi ces portraits se prêtent-ils à une analyse des mécanismes de la séduction : ils reflètent, par leur évaluation élogieuse, les progrès de la captation amoureuse d'Oswald, de plus en plus victime d'un enchantement, dont il perçoit d'emblée l'agrément et le danger (l'identification de Corinne à Armide réactive le mythe de la femme fatale, qui détourne le héros de sa mission et de ses valeurs³¹) ; ils permettent surtout de comprendre ce qui fascine Oswald en Corinne, à savoir, l'intensité et la diversité de ce charme qui concilie harmonieusement les contraires, éclat et pudeur, gloire et simplicité, légèreté et gravité, douceur et énergie, et qui la situe par là même dans l'ordre de l'« extraordinaire », du « miracle », de l'« inconcevable³² ». C'est aussi pourquoi les portraits font systématiquement rimer charme et étonnement, surprise, et même inquiétude : Corinne attire Oswald, parce qu'elle le déconcerte, l'intrigue, lui procure des plaisirs nouveaux³³.

Si l'admiration qu'il éprouve pour cette femme comblée de dons par la nature contribue à la lui faire aimer, l'amour, comme le dira plus loin le narrateur, « n'efface jamais entièrement le caractère³⁴ », et, de fait, ce premier portrait de Corinne triomphante, vue à travers le regard d'Oswald, laisse déjà percevoir « cette opposition entre sa nature et son sentiment », et annonce le drame à venir. Il est, de fait, frappant de constater que, si Oswald s'intéresse au génie de Corinne et se laisse griser par l'aura divine de cette femme, tour à tour comparée à la Sybille et à la prêtresse d'Apollon, il ne peut s'empêcher de chercher en elle, même au moment de son apothéose, l'idéal de la femme, timide, émotive, en quête d'un appui, dont il ne se départira jamais. Alors seulement Corinne le comble en l'émouvant. Ainsi se réjouit-il de voir « un sentiment de timidité se mêl[er] à sa joie³⁵ » ; ainsi s'attendrit-il, lorsqu'il

30. Ce portrait illustre néanmoins aussi l'ambiguïté de la focalisation dans ce roman. Oswald semble bien le prendre en charge, mais dès la première phrase, la référence à la Sybille du Dominiquin échappe à sa compétence (il ne verra le tableau qu'à la fin du roman) et constitue une intrusion du narrateur-descripteur omniscient.

31. *Corinne ou l'Italie*, p. 77.

32. *Ibid.*, p. 77 (« cet être extraordinaire »), p. 166 (« Corinne était un miracle de la nature »), p. 157 (« Vous êtes une personne inconcevable... »).

33. *Ibid.*, p. 76 : « Oswald était tout à la fois surpris et charmé, inquiet et entraîné ; il ne comprenait pas comment une seule personne pouvait réunir tout ce que possédait Corinne [...] ».

34. *Ibid.*, p. 343.

35. *Ibid.*, p. 52.

lui semble « que Corinne avait imploré, par ses regards, la protection d'un ami », protection, ajoute, on le devine, Mme de Staël, forte de son expérience, « dont jamais une femme, quelque supérieure qu'elle soit, ne peut se passer³⁶. » De telles remarques font pressentir combien Oswald aura du mal à accepter l'indépendance de Corinne, sa fierté d'être génial et reconnu comme tel, sa supériorité dominatrice, qui bouleversent l'équilibre habituel du couple et sont incompatibles avec sa conception du bonheur domestique. Certes, au Capitole, Corinne lui apparaît encore comme un compromis heureux de divinité, de génialité, et de douce soumission, de « femme parfaitement simple dans les rapports habituels de la vie³⁷. » Ce n'est plus le cas lors du bal où elle danse la tarentelle, épisode qui fait pendant à celui du Capitole et où Mme de Staël se sert une fois de plus avec intelligence de la focalisation pour mettre en scène le conflit.

Le long portrait de la danseuse observée par Oswald est, de fait, particulièrement riche. Obéissant à une longue tradition romanesque, Mme de Staël fait de la danse un cérémonial de séduction et joue de son ambivalence, soulignant à la fois la faculté de la danseuse à transcender la réalité pour transporter dans « une existence idéale où l'on rêve un bonheur qui n'est pas de ce monde³⁸ », et le non moins fascinant spectacle de ce corps qui ne peut tout à fait voiler son attrait érotique. La comparaison avec d'autres scènes de bal dans le roman contemporain, *Valérie*, par exemple, de Mme de Krüdener, que Mme de Staël lit peu avant d'écrire *Corinne*, prouve, du reste, qu'elle insiste davantage sur la sensualité de la danseuse, et l'on peut penser que cette affirmation du désir féminin, cet abandon de la femme au plaisir, sont les premières causes du recul d'Oswald, effrayé par cette trop libre expression du corps et de la volupté³⁹. Le rapprochement des deux œuvres montre, en outre, que, si Gustave parle bien, à propos des « attitudes » prises par Valérie d'« un langage éloquent puisé dans les mouvements de l'âme et

36. *Ibid.*, p. 54.

37. *Ibid.*, p. 52.

38. *Ibid.*, p. 148.

39. Dans un article très riche, Danielle Johnson-Cousin insiste sur l'audace de Mme de Staël qui n'hésite pas à transgresser des tabous politiques et sociaux, en affirmant ainsi la sensualité et la sexualité de la femme. Pour elle, il y a bien, par l'intermédiaire de la gestuelle de la danse, « communication esthétique de la passion et du désir libérés » et « affirmation du moi sensuel féminin ». Dissidence sexuelle et dissidence politique se rejoignent ainsi. Voir « L'orientalisme de Mme de Staël dans *Corinne* (1807) : politique esthétique et féministe », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1994, p. 181-237.

des passions⁴⁰ », Mme de Staël, par le biais d'Oswald, est la seule à dépasser cette admiration pour la danse expressive, « dramatique », et à présenter la chorégraphie de Corinne comme un art total, qui participe de la peinture, de la sculpture, et met en jeu les mêmes facultés d'imagination créatrice et de communication que l'improvisation⁴¹. C'est dire qu'elle confronte, de nouveau, son héros au spectacle de la génialité féminine, qui le choque, cette fois-ci, parce qu'en raison d'un malentendu, il n'en perçoit plus que l'affirmation d'autonomie, et même, de domination⁴². Plus précisément, le fait qu'il s'agisse encore d'un portrait de Corinne en représentation pris en charge par Oswald permet de montrer que, ce qu'il ne supporte pas, c'est la publicité que s'autorise la femme de génie, c'est le « vain tumulte des applaudissements », ce sont ces « hommages », ces « succès », qui la dégradent, selon lui, en la rendant prisonnière du « désir universel de plaire⁴³ ». Si Mme de Staël, comme Mme de Krüdener, exploite la scène de bal pour nouer le drame amoureux et annoncer la séparation inévitable des amants⁴⁴, le choix de la perspective narrative lui permet de renouveler le topos, en faisant découler le conflit, non plus seulement de l'opposition du sentiment et du devoir, mais surtout du débat sur le génie féminin et de l'incapacité de l'homme à en accepter le rayonnement.

L'étude des portraits de Corinne par Oswald fait, par ailleurs, ressortir l'architecture particulière de ce roman, construit autour de situations et de paysages qui se répondent, pour marquer l'assombrissement de l'œuvre et la fatalité du dénouement. Ainsi la destinée de l'héroïne se joue-t-elle en quatre scènes, la consécration au Capitole, le bal, la

40. Mme de Krüdener, *Valérie*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 66. Sur la mode des attitudes et la renommée de Lady Hamilton, que Mme de Staël ne cite pas, contrairement à Mme de Krüdener, mais qui l'a certainement inspirée, voir Geneviève Gennari, *Le Premier Voyage de Mme de Staël en Italie...*, 2^e partie, chap. I.

41. Voir, sur ce point, le commentaire éclairant de Karyna Szmurlo, dans son article, « Le jeu et le discours féminin : la danse de l'héroïne staélienne », *Nineteenth-Century French Studies*, Fall-Winter 1986-1987, p. 1-13.

42. On lit en effet : « Et quand elle se releva, en faisant retentir le son de son instrument, de sa cymbale aérienne, elle semblait animée par un enthousiasme de vie, de jeunesse et de beauté, qui devait persuader qu'elle n'avait besoin de personne pour être heureuse. Hélas ! il n'en était pas ainsi ; mais Oswald le craignait, et soupirait en admirant Corinne, comme si chacun de ses succès l'eût séparée de lui ! » (*Corinne ou l'Italie*, p. 149).

43. *Ibid.*, p. 150, 155.

44. Rappelons que, dans *Valérie*, à la fin de la danse, les deux héros se retrouvent séparés par une glace qui fait mesurer à Gustave l'indifférence supposée de la jeune femme et l'impossibilité du sentiment qu'il souhaite.

représentation de la tragédie, puis de la comédie, dans lesquelles ses portraits se font écho et soulignent l'inefficacité croissante de son génie sur Oswald. C'est là un exemple des effets de symétrie ou d'antithèse que Mme de Staël prend soin de ménager entre les portraits qu'elle compose, pour accuser, ici, le pathétique d'une vie, pour mieux distinguer, ailleurs, la spécificité de deux caractères : c'est le cas des portraits parallèles d'Oswald et de Corinne, mais aussi, au début du roman, des portraits contraires d'Oswald et du comte d'Erfeuil, qui, en vertu des clichés nationaux, opposent la mélancolie de l'un à la frivolité de l'autre. Nous remarquerons enfin que, dans ce roman où l'importance des présages ne cesse de se confirmer, Mme de Staël joue du pouvoir cataphorique du portrait, pour l'intégrer dans un réseau d'événements et de réflexions qui ont pour but d'annoncer le drame. Bien des détails, comme la couleur des vêtements de Corinne, sont à l'évidence choisis pour les rapports d'analogie ou d'opposition qu'ils instaurent entre ses différentes descriptions et pour leur portée symbolique, qui permet de deviner l'imminence du malheur⁴⁵. Certains portraits ont pour seule fonction de mettre en garde les personnages. Il en va ainsi des portraits des deux amants faits par le prince Castel-Forte, qui, avec la lucidité qui le caractérise, prévoit d'emblée l'incompatibilité de leur caractère et prédit l'échec de leur relation⁴⁶. Le drame vient du fait qu'il n'est pas écouté. Il en va différemment du portrait de Corinne par le père d'Oswald, dont l'avertissement sera bien entendu du fils, mais trop tard⁴⁷. Le drame naît ici de la découverte différée de la lettre dans laquelle il se trouve. Mais le portrait ne joue pas dans ce roman qu'un rôle négatif de vaine mise en garde : celui de l'épouse idéale pour Oswald que Corinne à l'agonie fait à sa sœur et auquel celle-ci accepte de se conformer introduit un peu d'agrément dans le quotidien de ce couple distant et donne à Corinne l'ultime consolation de penser qu'un peu d'elle-même continuera à faire le bonheur de son bien-aimé⁴⁸.

Utile pour réévaluer la technique romanesque de Mme de Staël, l'étude des portraits permet encore de revenir sur le reproche d'abstraction trop souvent adressé à elle et aux écrivains de son temps. La critique nous a, en effet, habitué à penser le personnage romanesque du début du XIX^e siècle comme un être insaisissable, évanescent, toujours

45. Pour une analyse plus détaillée, voir l'article déjà cité de Katja Dal Bo', p. 72-73.

46. *Corinne ou l'Italie*, p. 57 et p. 90.

47. *Ibid.*, p. 466.

48. *Ibid.*, p. 578.

menacé de se diluer dans la solitude qui l'entoure et les incertitudes de son identité⁴⁹. Oswald, il est vrai, par ses faiblesses de caractère, son irrésolution, sa langueur initiales, n'échappe pas totalement à cette crise du personnage. Il n'en reste pas moins que, dans son ensemble, ce roman nous rappelle que ces « êtres de papier », trop vite réduits à une identité fuyante et désincarnée, ont un corps, dont la réalité physique, quoique sobrement décrite, suffit à leur donner épaisseur et vie. Il y aurait certainement beaucoup à dire sur les différentes manières dont ce corps influe sur la structure de l'œuvre. Nous nous contenterons d'attirer l'attention sur l'abondance, dans *Corinne*, d'un langage du corps, que Mme de Staël emprunte à la tradition romanesque, et qui n'a donc rien de très original (ce sont les rougeurs, pâleurs, tremblements, convulsions, évanouissements, mais aussi jeux de regard et de physionomie, par lesquels les personnages manifestent très conventionnellement leurs émotions), mais auquel elle reconnaît une importance et une énergie expressive, qui peuvent surprendre dans un roman où la parole semble reine. Mme de Staël utilise, en fait, cette rhétorique du corps pour manifester des états d'extrême émotion que le dialogue, toujours très maîtrisé chez elle, décrit plus qu'il ne reproduit⁵⁰. On constate, par ailleurs, que dans les scènes de bal ou de théâtre, c'est la richesse expressive du geste, de l'attitude, du visage, ainsi que leur force communicative, qui retiennent l'attention et valent comme critères d'excellence pour juger l'actrice ou la danseuse. Plus généralement, Mme de Staël ne manque pas une occasion de souligner la supériorité du langage du corps pour rendre et faire partager des sentiments qui, par leur complexité, échappent aux possibilités du langage parlé. Ainsi laisse-t-elle penser à Corinne que, même en s'entretenant avec Oswald de sujets indifférents, « leur voix avait un accent qui trahissait leur affection mutuelle, et qu'un aveu secret d'amour était peint dans leurs regards et dans ce langage mélancolique qui pénètre si profondément dans l'âme⁵¹. » Évoquant l'émotion que suscitent en Corinne les moindres mouvements d'Oswald, elle constate encore que « l'accent, la physionomie, une certaine grâce

49. Voir, par exemple, l'article de Béatrice Didier, « La notion de personnage dans le roman à la première personne au lendemain de la Révolution : *René et Atala* », dans *Personnage et Histoire littéraire*, Textes recueillis et présentés par Pierre Glaudes et Yves Reuter, Toulouse, PUM, 1991, p. 81-93.

50. C'est ce que constate Aurelio Principato, dans son article, « L'inscription du dialogue dans *Corinne* et dans *Adolphe* », dans *Il Gruppo di Coppel e l'Italia*, Pise, Pacini Editore, 1988, p. 191-210.

51. *Corinne ou l'Italie*, p. 123.

dans chaque geste, révèle à l'amour les secrets les plus intimes de l'âme⁵² ». Ailleurs, c'est Oswald qui ne peut « se lasser d'admirer la grâce de ses gestes, la dignité de ses mouvements, une physionomie qui peignait ce que la parole ne pouvait dire, et découvrait ces mystères du cœur qu'on n'a jamais exprimés, et qui pourtant disposent de la vie⁵³. » Autant de citations qui découvrent une impuissance essentielle du langage et y suppléent par une communion sensible, qui réussit d'autant mieux que, dans ce roman de la transparence, d'où tout mensonge, toute équivoque, tout décalage entre l'être et son message sont bannis, le corps reflète fidèlement l'être intérieur et se révèle d'une merveilleuse lisibilité. Ainsi, « Lord Nelvil devinait les impressions de Corinne avec une sagacité parfaite, et Corinne découvrait, à la plus légère altération du visage de lord Nelvil, ce qui se passait en lui⁵⁴. »

Mme de Staël s'inscrit donc dans cette lignée d'écrivains qui se sont efforcés de trouver, dans une sémantique gestuelle, un moyen de communication plus adapté au rendu de certaines nuances du sentiment. Par conséquent, on ne s'étonnera pas si les portraits qu'elle compose, en dépit de la concision de la description physique, confèrent, en fait, au corps, une grande richesse suggestive et sélectionnent les traits, essentiellement jeux de regard et de physionomie, jugés les plus expressifs. Dès *l'Essai sur les fictions*, Mme de Staël, réagissant à la prolixité de certains romans, s'était, du reste, prononcée en faveur du choix de détails significatifs, pour traduire une particularité physique ou morale. Elle écrivait alors : « Si un regard, un mouvement, une circonstance inaperçue, sert à peindre un caractère, à développer un sentiment, plus le moyen est simple, plus il y a de mérite à le saisir⁵⁵. » Commentant la composition des tableaux qu'elle fait découvrir à Oswald, Corinne condamne, à son tour, l'abus de l'artifice, de l'ornement, et loue les peintres qui savent caractériser et produire des impressions profondes, à partir seulement d'une attitude, d'une expression, judicieusement choisies⁵⁶. S'en tenant avec bonheur à ce choix tout classique d'une manière sobre et simple, Mme de Staël réussit, dans *Corinne*, à rendre la diffé-

52. *Ibid.*, p. 398.

53. *Ibid.*, p. 195-196.

54. *Ibid.*, p. 89.

55. Mme de Staël, *op. cit.*, p. 150.

56. *Corinne ou l'Italie*, p. 222-223. Voir encore son commentaire sur le Panthéon, dont elle apprécie la simplicité, le dépouillement (l'absence d'« ornements de détail »), et l'effet d'ensemble qui est ainsi préservé. Comme Winckelmann, elle s'écrie alors : « En tout genre, nous autres modernes, nous disons trop » (*ibid.*, p. 95).

rence de personnalité entre ses deux héroïnes, à l'aide d'un seul motif, celui du regard. De fait, à eux seuls, les yeux constamment baissés de Lucile disent l'essentiel de son caractère, fait de pudeur et de douceur, et suffisent, par la ressemblance qu'ils instaurent avec la Madone du Corrège, à faire d'elle le modèle le plus achevé de beauté gracieuse⁵⁷ ; à l'inverse, le regard « inspiré⁵⁸ » de Corinne trahit, dès son premier portrait, le génie qui la distingue et la condamne tout à la fois.

L'inventaire, néanmoins, ne s'arrête pas là. Mme de Staël s'attache encore à faire ressortir les éléments du physique de ses héroïnes qui assurent leur séduction et éveillent le désir masculin. Les portraits sont, d'ailleurs, très souvent composés comme des tableaux, dans lesquels elle joue habilement du cadre et des effets de lumière, clair-obscur surtout, pour mettre en valeur la beauté d'une attitude ou d'un visage. Ainsi Corinne en prière à Saint-Pierre, le visage doucement éclairé par une lumière qui « pâlisait son teint sans affaiblir l'éclat de ses yeux », s'offre au regard émerveillé d'Oswald, tel « un tableau ravissant⁵⁹ ». On se souvient qu'au cap Misène, « la lueur douce et pure de la lune embell[it] son visage⁶⁰ » et contribue, avec le cadre et la pose, à doter ce portrait, même à peine esquissé, d'un effet pictural. C'est encore un rayon de lune qui éclaire doucement le visage de Lucile agenouillée devant la tombe de son père, et souligne cette « expression de piété si pure », cette jeunesse des traits, qui attendrissent Corinne au point de la décider à sacrifier son amour, pour la paix de sa sœur et d'Oswald⁶¹. Sensible, on le voit, beaucoup plus qu'il n'a été dit, à la beauté des formes et des éclairages, soucieuse de servir au mieux le charme de ses héroïnes, Mme de Staël s'arrête volontiers sur leur vêtement, et surtout, sur leur chevelure, qui est incontestablement, dans ce roman, la partie du corps la plus décrite et la plus chargée d'érotisme. Certes, Mme de Staël reprend à la tradition romanesque l'opposition conventionnelle entre la blonde, douce et réservée, et la brune, plus énergique, mais elle la renouvelle en l'utilisant comme un stéréotype national, identifiant

57. *Ibid.*, p. 558 : « La figure de Lucile avait tant de ressemblance avec l'idéal de modestie et de grâce que Le Corrège a peint... ». La sensibilité à la grâce expressive des yeux baissés des Madones du Corrège est l'un des multiples points communs entre Mme de Staël et Stendhal.

58. *Ibid.*, p. 52.

59. *Ibid.*, p. 267-268.

60. *Ibid.*, p. 352.

61. *Ibid.*, p. 504. Mme de Staël, à l'instar de ses contemporains, écrivains ou peintres, est sensible au charme mystérieux de la lumière lunaire.

Corinne à l'Italienne et Lucile à l'Anglaise. Les fonctions romanesques du cheveu ne sont pas non plus très originales, qu'il s'agisse de la chevelure éparse, traditionnellement utilisée comme indice de trouble, d'égarement ou d'abattement, ou de ces bracelets de cheveux gardés comme souvenir d'un lien affectif. Remarquons, toutefois, que Mme de Staël exploite efficacement la portée pathétique de la chevelure défaite, lorsque, vers la fin du roman, il lui suffit d'une image, au demeurant, très spectaculaire, celle de Corinne se relevant « les cheveux épars et teints de sang⁶² », pour signifier la gravité mortelle de cette blessure d'amour qui a raison de son talent et de sa vie.

Elle se distingue encore par la sensibilité, déléguée à Oswald, à l'érotisme capillaire, en général moins présent dans le roman contemporain⁶³. Le motif est d'importance, parce qu'il oblige à considérer la sensualité, trop souvent oubliée, des portraits féminins qu'elle compose. Dans un article très suggestif, Danielle Johnson-Cousin a heureusement attiré l'attention sur le « charme oriental » de Corinne, d'ailleurs signalé par le prince Castel-Forte⁶⁴, et a montré tout ce que le personnage devait à la fascination de Mme de Staël et de ses contemporains pour la figure merveilleusement sensuelle de la bayadère⁶⁵. Corinne lui ressemble, en effet, par le « pittoresque », l'exotisme – le fameux schall des Indes –, le jeu des coloris de son premier costume, et plus encore, par la légèreté un rien provocatrice de son habit de bal, désapprouvé par le sévère Oswald, et par la piquante fantaisie de sa tenue de comédienne⁶⁶. Elle lui emprunte surtout la diversité et la richesse de ses coiffures, le plus souvent ornées de bijoux. Ainsi en va-t-il, par exemple, lors de la représentation de *Roméo et Juliette*, de ses « cheveux artistement mêlés avec des pierreries et des fleurs⁶⁷ », dont les ornements imitent la parure brillante des Bayadères, telles qu'elles sont montrées dans les écrits de l'époque. C'est donc à la chevelure que Mme de Staël réserve le rôle de corriger ce que ses personnages féminins pourraient avoir de trop

62. *Ibid.*, p. 438.

63. Pour comparer les portraits des héroïnes de Mme de Staël à ceux des héroïnes les plus célèbres des romans de son temps, on lira le précieux chapitre consacré à la présentation de la femme dans : Pierre Fauchery, *La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1972, p. 179-220.

64. *Corinne ou l'Italie*, p. 56.

65. Art. cit., note 38.

66. *Corinne ou l'Italie*, p. 52, 147, 434. Sur la « mythologie » du schall des Indes, voir Danielle Johnson-Cousin, *op. cit.*, p. 228-232.

67. *Ibid.*, p. 194-195. Voir aussi p. 73, 147.

altier, de trop énergique, de trop froid, ou de trop réservé. Ainsi, il suffit que Corinne, au moment d'être couronnée, « détach[e] le schall qui entourait son front » et que « tous ses cheveux, d'un noir d'ébène, tomb[ent] en boucles sur ses épaules⁶⁸ », pour que la femme, à côté de l'artiste géniale, se rappelle à nous et à Oswald, avec sa coquetterie, son charme, son besoin de plaire et d'être aimée. Quant à Lucile, ce sont bien ses magnifiques cheveux, toujours déployés, toujours échappés des chapeaux qu'elle porte⁶⁹, qui la rendent attrayante, en laissant soupçonner, par ce mouvement involontaire, la présence en elle d'une nature sensible, aimante, que son éducation trop rigide n'a pas totalement réussi à étouffer⁷⁰.

Symbole de féminité par excellence, la chevelure fait donc, dans ce roman, la beauté des héroïnes, et, en la nuancant de douceur et de sensualité, permet, en fait, de deviner l'idéal esthétique dont ces portraits féminins sont tributaires. On s'aperçoit ainsi que, si Mme de Staël portraitiste reste bien fidèle aux canons de la beauté classique (on a, par exemple, beaucoup insisté sur la facture classique du portrait de Corinne, conduite au Capitole dans l'attitude et avec les traits d'une Victoire antique, et érigée, à la manière des peintres de la Révolution, en allégorie politique, de l'Italie et de la république⁷¹), ce classicisme, sans jamais être renié, se marie, chez elle comme chez ses contemporains, avec un orientalisme de plus en plus prisé, qui introduit, nous l'avons vu, dans le portrait, pittoresque et volupté. Il apparaît surtout que Mme de Staël se rattache à cet autre classicisme, théorisé, au XVII^e siècle, par le père Bouhours, et défendu, par la suite, notamment par Marivaux et Montesquieu, qui, dans le domaine amoureux et esthétique, affirme la supériorité de la beauté gracieuse, c'est-à-dire d'une beauté singulière, volontiers irrégulière, qui séduit moins par sa perfec-

68. *Ibid.*, p. 67-68.

69. Voir, par exemple, *ibid.*, p. 450, 456, 490.

70. Le narrateur intervient, du reste, pour découvrir cette sensibilité, cette aptitude au « sentiment passionné », qu'Oswald, à tort, ne soupçonne pas sous la retenue de Lucile. Voir *ibid.*, p. 547-548.

71. Sur la représentation de Corinne en Victoire ailée, et ses implications esthétiques et politiques, voir : Madelyn Gutwirth, « Corinne et l'esthétique du camée », dans *Le Prérromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, textes présentés par Paul Viallaneix, Paris, Klincksieck, 1975, p. 237-245, repris dans le livre, *Mme de Staël, Novelist*, University of Illinois Press, 1978, p. 175 et suiv. Sur le traitement politique de l'allégorie, voir D. Y. Kadish, « Narrating the French Revolution : the example of Corinne », dans *Crossing the Borders*, edited by Madelyn Gutwirth, Avriel Goldberger et Karyna Szmurlo, Rutgers University Press, 1991, p. 113-121.

tion, que par sa différence et son mystère⁷². On constate, d'ailleurs, que ni Corinne ni Lucile ne sont vraiment célébrées pour leur beauté : certes, Mme de Staël ne les prive pas de ce physique agréable, qui reste, dans la vie (elle en a fait l'expérience !), comme dans les romans, nécessaire à la séduction féminine, quels que soient les talents qui peuvent, par ailleurs, distinguer l'héroïne. Mais, fidèle encore en cela au romanesque du XVIII^e siècle, elle préfère lier leur attrait et leur capacité à se faire aimer, à l'intensité et à la qualité exceptionnelles de leur « grâce », systématiquement relevée et louée par leurs admirateurs, qu'elle vienne de leur apparence, de leurs gestes, de leur façon de s'exprimer ou de leur voix. Ainsi ses portraits féminins dressent-ils un inventaire du corps gracieux, et mettent-ils en valeur les attitudes, celle de Corinne, par exemple, soulevant un rideau⁷³, et les mouvements, les plus susceptibles de faire ressortir cette grâce merveilleuse, qui fait tout leur charme. La danse, on le sait, est, dans la tradition romanesque, le lieu par excellence de consécration du corps gracieux. C'est bien ainsi que fonctionne le portrait de Corinne au bal, dans lequel Mme de Staël s'emploie à souligner l'agilité et l'étonnante légèreté de la danseuse, « dont les pieds chaussés en brodequins volaient sur le plancher avec la rapidité de l'éclair⁷⁴ », image d'envol caractéristique de la grâce dansante, qui se signale par cette aisance spontanée et par cette facilité à se jouer des lois de la pesanteur.

Si Corinne a bien, dans ce roman, des qualités physiques et morales, la beauté expressive et singulière, l'élégance, le naturel, la finesse, la facilité, les manières simples et pures, l'horreur de l'utile, la gaieté nuancée de bonté et de tendresse, qui appartiennent au registre de la

72. Pour une étude approfondie de la beauté gracieuse, voir le livre de Raymond Bayer, *L'esthétique de la grâce*, Paris, Félix Alcan, 1933 et l'étude magistrale de Michel Crouzet, *Le Naturel, la Grâce et le Réel dans la poésie de Stendhal*, Paris, Flammarion, 1986, t. II. On pourra aussi consulter notre article, « Chateaubriand peintre de la beauté gracieuse dans les portraits des *Mémoires d'outre-tombe* », *Dix-neuf/Vingt*, n° 1, 1996, p. 41-58.

73. *Corinne ou l'Italie*, p. 102 : « Corinne elle-même souleva le rideau, et le retint pour laisser passer lord Nelvil ; elle avait tant de grâce dans cette attitude, que le premier regard d'Oswald fut pour la considérer ainsi. »

74. *Ibid.*, p. 149. L'éloge de la grâce de la danseuse est encore plus poussé dans *Valérie*, puisque Mme de Krüdener compare son héroïne à une figure du Corrège, peintre par excellence de la grâce, et s'efforce de détailler ce charme particulier, fait de légèreté (on retrouve l'image de l'envol), de naturel (« cette grâce charmante qui ne peut s'apprendre », qui « n'est pas le résultat des leçons de l'art », mais « a été apportée du ciel avec les vertus »), de décence et de pudeur, apte à révéler la beauté de l'âme, au-delà des splendeurs du corps. Voir *op. cit.*, p. 65-67.

grâce, il faut néanmoins reconnaître que dans l'ensemble, son génie, parce qu'il fait d'elle, nous l'avons vu, un être d'exception, dont les qualités défient toute norme, toute mesure, et, malheureusement pour elle, toute convention, la rattache plutôt à la sphère du sublime. Elle en possède l'élévation, l'enthousiasme, la profondeur, et cette aptitude au détachement, qui lui permet, par amour, de se résigner à la douleur. Elle en produit les effets, ce mélange de fascination et d'étonnement nuancé d'inquiétude que ressent Oswald à sa vue. Elle en incarne la menace de perturbation sociale, alors que Lucile, inspirant, au contraire, à Oswald, un sentiment agréable, reposant, et surtout, convenable, assure sa réconciliation avec l'ordre social⁷⁵. Aussi bien est-ce elle qui incarne le plus parfaitement, au physique comme au moral, le type de l'héroïne gracieuse, du moins tel qu'il s'impose à la fin du XVIII^e siècle, comme idéal de beauté touchante, par sa délicatesse et sa langueur. De fait, alors que, dès son premier portrait, Corinne se signale au regard d'Oswald, par sa « taille grande, mais un peu forte » et par son visage épanoui de bonheur et de jeunesse⁷⁶, qui, par leur énergie, leur vitalité même, s'écartent de cette image de la femme émouvante par sa fragilité et sa douceur apparentes, Lucile, comparée, on le sait, à une Madone du Corrège, grand peintre de la grâce, semble tout droit sortie d'un tableau de Prud'hon, le « Corrège français⁷⁷ », dont elle rappelle les figures à la grâce évanescence et mélancolique, par la délicatesse de ses traits et de son teint, sa taille élancée qui imprime un peu de faiblesse à sa démarche, sa physionomie expressive, en dépit de sa réserve, sa candeur et sa tendre douceur⁷⁸. À la force resplendissante de Corinne s'oppose donc ce corps alangui, frêle, qui semble toujours menacé, toujours prêt à succomber aux assauts d'une très forte émotivité⁷⁹ ; à la souveraineté éclatante de son génie, répondent la modestie et la retenue des talents de Lucile, émouvante par son humilité même, par son ignorance des

75. Pour une approche des notions de sublime et de beau, dans le domaine esthétique autant que dans le domaine moral, voir Baldine Saint Girons, « Le sublime et le beau chez Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, n° 45, 1993-1994, p. 5-30.

76. *Corinne ou l'Italie*, p. 52.

77. C'est ainsi que le désignaient ses admirateurs.

78. Voir son portrait, p. 450.

79. On se souvient qu'au théâtre, Lucile est tellement attendrie par le jeu de l'actrice qu'elle donne de l'inquiétude à sa mère (*ibid.*, p. 482). Ses larmes, ses brusques accès de rougeur ou de pâleur, témoignent de son émotivité et relèvent de cette « fragilité du corps féminin » qui est, selon Pierre Fauchery, « un postulat essentiel de la galanterie, aussi bien que du mythe sentimental. » Voir *op. cit.*, p. 198-204 et p. 215-217 sur la sensibilité délicate requise chez la jeune femme.

« plaisirs » comme des « hommages du monde⁸⁰ ». Or, ce sont cette faiblesse, cette ingénuité, cette réserve, constitutives de la grâce féminine, qui comblent Oswald, en satisfaisant son désir de supériorité protectrice. Beauté angélique⁸¹, Lucile le ravit par cette qualité, essentielle à la grâce, qu'est la pudeur, qui lui permet de tout laisser deviner et de tout laisser espérer.

On comprend précisément qu'une telle grâce tout immatérielle, qui se situe au point de rencontre du corps et de l'âme et reste du domaine de l'intuition, soit impossible à détailler. Si Mme de Staël se garde de décrire la beauté de ses héroïnes, si elle privilégie un vocabulaire au sens vague, qui désigne des effets tout en préservant une aura secrète, comme les mots de « charme » ou d'« enchantement », si elle choisit le plus souvent de suggérer par l'analogie et le symbole, en recourant, par exemple, à des comparaisons poétiques, dénuées de vertu figurative, comme celle de Corinne avec « ces fleurs encore fraîches et brillantes, mais qu'un point noir causé par une piqûre mortelle menace d'une fin prochaine⁸² », c'est qu'elle sait qu'il est de la nature de la beauté gracieuse d'être insaisissable, imprévisible, énigmatique, et que l'essentiel de son agrément vient de ce « je ne sais quoi » irréductible à toute définition. Qu'il soit face à Corinne ou à Lucile, c'est, du reste, à cet inaccompli, à ce mystère féminin, que le désir d'Oswald doit d'être éveillé : Corinne le retient par la fécondité inépuisable de son génie, toujours capable de renouveler et de diversifier le plaisir de sa présence, toujours à même de faire espérer plus ; Lucile lui plaît « comme le mystère, comme l'inconnu », par sa retenue, son silence, son effacement, qui font tout attendre et laissent tout imaginer⁸³. Leurs deux natures sont,

80. *Corinne ou l'Italie*, p. 455.

81. La comparaison de Lucile avec un ange montre encore, qu'à l'instar des héroïnes des romans contemporains, Lucile jouit de cette beauté sensible, à la fois digne et gracieuse, qu'il faut regarder comme le reflet de sa « belle âme », comme l'indice d'une nature parée de toutes les vertus. Voir, sur ce point encore, le commentaire de Pierre Fauchery, *op. cit.*, p. 211-220.

82. *Corinne ou l'Italie*, p. 355. Peut-être faut-il voir là l'influence des romantiques allemands, chez qui de telles comparaisons poétiques, plus suggestives que descriptives, sont habituelles.

83. *Ibid.*, p. 457. Voir encore, p. 453 : « Il faut, se répétait-il à lui-même, ou le génie de Corinne qui dépasse tout ce que l'imagination peut désirer, ou ces voiles mystérieux du silence et de la modestie, qui permettent à chaque homme de supposer les vertus et les sentiments qu'il souhaite », et p. 485 : « Lucile ne s'était pas permis un seul mot... ». Sur cet idéal de la beauté voilée et inépuisable, qui offre toujours une réserve au désir, voir les analyses de Michel Crouzet, *op. cit.*, p. 187-199.

certes, contraires, et leur richesse, finalement, fort différentes⁸⁴, mais elles se rejoignent par cet idéal de la promesse, par ce dépassement de l'apparence qu'elles autorisent, en se rendant insaisissables, impossibles à cerner et à connaître parfaitement.

L'étude des portraits féminins nous permet ainsi de préciser l'esthétique de Mme de Staël, en suivant l'évolution de son néo-classicisme, jamais abandonné, dans *Corinne*, comme le prouve, à la fin, le commentaire sur la statue de Niobé et sur l'idéal antique, qu'elle illustre, de noble simplicité et de grandeur tranquille⁸⁵, mais de plus en plus ouvert à l'art gracieux d'un Prud'hon et à sa peinture du sentiment⁸⁶. D'abord campée en déesse victorieuse et énergique, et dressée en allégorie politique à la manière de David, Corinne perd très vite de cette grandeur et de cette vigueur, qui desservent son charme par leur hiératisme, pour incarner la femme géniale et sensible, dont les portraits successifs vont tâcher de rendre à la fois la grâce attachante et le sublime de la passion, en privilégiant les contours enveloppés d'atmosphère et les effets mystérieux de clair-obscur. Jouant des vertus suggestives de la grâce comme du sublime, hostiles, tous deux, à la netteté de la représentation, refusant le détail, l'enjolivement, pour retrouver la force de la simplicité, cette esthétique explique aussi bien la sobriété et l'imprécision voulues de ces portraits, qui renoncent à la clarté du dessin et du commentaire, pour privilégier l'effet et préserver le mystère de la beauté, ainsi que la complexité d'une intériorité toujours fuyante. C'est que Mme de Staël prend conscience de l'impossibilité de cerner vraiment une personnalité et d'en rendre compte par l'écriture. Elle s'exclame, du reste, dans *Corinne* :

Connaître un autre parfaitement serait l'étude d'une vie entière ; qu'est-ce donc qu'on entend par connaître les hommes ? les gouverner, cela se peut, mais les comprendre, Dieu seul le fait⁸⁷.

84. Le narrateur rectifie le jugement d'Oswald, pour dénoncer la fausse profondeur des âmes réservées : « réfléchissant sur le caractère de Lucile et de Corinne, il se disait qu'un extérieur froid et réservé cachait souvent les sentiments les plus profonds : il se trompait. Les âmes passionnées se trahissent de mille manières, et ce que l'on contient toujours est bien faible. » Voir *Corinne ou l'Italie*, p. 494.

85. *Ibid.*, p. 518. L'influence de Winckelmann est ici évidente.

86. Nous rejoignons en cela les conclusions de Madelyn Gutwirth dans son article déjà cité, « *Corinne* et l'esthétique du camée ».

87. *Corinne ou l'Italie*, p. 256.

Irréductible à toute analyse, l'être, elle le sait, se dérobe d'autant plus que son intériorité est faite de sensations et de sentiments dont elle découvre, avec ses contemporains, l'essentielle indétermination. Déjà dans l'*Essai sur les fictions*, elle constatait :

Le bonheur est dans le vague ; et vouloir y porter un examen dont il n'est pas susceptible, c'est l'anéantir comme ces images brillantes, formées par des vapeurs légères, qu'on fait disparaître en les traversant⁸⁸.

Prenant acte de ces incertitudes de la vie intérieure qui font, au demeurant, toute la richesse de la nature humaine, et acceptant l'impuissance du langage à fixer ces états, elle fait l'expérience des limites de la description et de l'analyse, et y supplée, dans *Corinne*, en renforçant la portée symbolique des portraits et en jouant des correspondances qui s'établissent entre eux, pour solliciter la participation de son lecteur et en appeler à ses capacités interprétatives. Préférant la suggestion d'une esquisse à la netteté forcée d'un portrait circonstancié, elle substitue à la finalité mimétique du genre l'idéal d'une description énergique, parce qu'expressive, évocatrice, émouvante, qui donne prise à la réflexion et à la rêverie, et éprouve par là même sa richesse⁸⁹. Avec elle, déjà, le portrait n'est plus « miroir », il est « lampe⁹⁰ », appelé à diffuser l'intériorité du modèle et de son créateur, et à solliciter l'imagination du lecteur.

88. Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, p. 131. Sur cette promotion du vague à laquelle participe Mme de Staël, à côté de Joubert et de Benjamin Constant, voir Michel Delon, « Du vague des passions à la passion du vague », dans *Le Prérromantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, p. 488-498.

89. Sur ce renoncement à l'imitation. « cette espèce de mort » (*Corinne ou l'Italie*, p. 177) et cette conversion à une littérature de l'énergie, voir : Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, p. 105-156.

90. Selon la belle image utilisée par Meyer Howard Abrams, dans son livre, *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and The Critical Tradition*, New York, Norton Library, 1958.

CLAIRE GARRY-BOUSSEL

L'homme du Nord et l'homme du Midi dans *Corinne* de Mme de Staël

En 1805, Mme de Staël visite la galerie Doria à Rome et note dans son carnet de voyage que deux tableaux du peintre écossais John George Wallis « donnent l'idée de la sensation du Midi et du Nord¹ ». Le premier représente « le moment où Cincinnatus est invité par les consuls à quitter sa charrue pour commander les armées romaines », le second montre le fils du héros ossianique Caïbar, endormi sur la tombe de son père². Les deux œuvres picturales qui prendront place dans la galerie d'art de Corinne à Tivoli, constituent une mise en exergue de deux notions polaires qui organisent l'espace géographique et mental de l'écrivain : le Nord et le Midi. Une surdétermination de signes iconiques accentue l'opposition entre les deux paysages qui condensent et métaphorisent deux modèles de pays, deux modes de pensée : d'un côté une nature luxuriante, dominée par un soleil ardent, nimbée d'une poésie antique et éclatante de gloire et de vertu, de l'autre, des lieux déserts, arides, chargés de mystère, portant encore l'empreinte de la mythologie du Nord, et préfigurant déjà les grands ébranlements du romantisme, offrent, sous forme de diptyque, deux champs d'investigation à l'homme avide d'émotions.

1. Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Mme de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 247.
2. *Corinne ou l'Italie*, p. 237. Sur ce sujet, consulter « Corinne et la Ville italienne » et « La société italienne dans *Corinne* » dans l'ouvrage de Simone Balayé, *Mme de Staël, Écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994, p. 91-109 et p. 199-211.

Le paradigme Nord-Midi

Plus réceptifs que les figures féminines aux influences extérieures, les personnages masculins dépendent étroitement de la société dans laquelle ils se meuvent. Les données sociales et culturelles liées à l'appartenance à un pays, à une religion jouent un rôle prépondérant dans la caractérisation du héros.

Emportée par le désir de découvrir un principe unificateur du comportement humain qui aille au-delà de la diversité des apparences, Mme de Staël nourrit le rêve de retrouver le rapport d'identité qui unit les psychés collectives et individuelles, tout en restant bien persuadée qu'un groupe n'est jamais la somme des individualités qui le composent et que « les caractères sociaux » ne recouvrent jamais totalement « les caractères naturels³ ». Pour construire ses personnages, elle s'appuie sur un postulat, « la nation présente le caractère d'un homme », qu'elle avait introduit dans *De l'influence des passions*, qu'elle réaffirme avec plus d'autorité dans *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution* et qui sous-tend toute la démonstration de *De la littérature*⁴. Elle hérite en outre d'un modèle structurel, la division Nord-Sud qui fonde la théorie des climats. L'idée lancée par Aristote, développée par Jean Bodin est reprise avec tout le succès que l'on connaît par l'abbé Du Bos, par Montesquieu et leurs épigones. L'opposition du Nord et du Midi est autant un principe méthodologique qu'un vaste projet anthropologique visant à distinguer par une superstructure géographique et historique les peuples septentrionaux des peuples méditerranéens. Tout en étudiant dans *De la littérature* les principales différences entre les deux hémisphères de la littérature, celle du Midi dont « Homère est la première source », celle du Nord dont « Ossian est l'origine⁴, dans une approche déjà ethnographique, elle s'attache à décrire les civilisations dans leurs singularités et ce faisant, prend acte de la pluralité et de la relativité des modèles culturels⁵. Les habitants du Nord ont pour eux la pensée, la profondeur d'esprit, le culte du travail, l'énergie, les

3. Les deux expressions « les caractères sociaux » et « les caractères naturels » sont employées par François-René de Chateaubriand, *Le génie du christianisme*, Paris, Gallimard, 1978, 11^e partie, livre II, chap. II, p. 648 : « Avant d'examiner les caractères sociaux, tels ceux du prêtre et du guerrier, considérons les caractères naturels, tels que ceux de l'époux, du père, de la mère ».

4. *De l'influence des passions*, Paris, Maradan, 1818, Introduction, p. 12.

5. *De la littérature*, Paris, Garnier, 1998, éd. Axel Blaesche, p. 176-177.

habitants du Midi allient pêle-mêle l'imagination, l'indolence et le fanatisme.

Corinne, traversé par le paradigme Nord-Sud, se rattache au système des nationalités, lui-même sous-ensemble du système de la perfectibilité. Amarré à une chaîne de concepts qui sont pris dans un processus évolutif, tributaire des circonstances extérieures et de la marche de la pensée de Mme de Staël, le roman n'est en aucune façon la reduplication ou la transposition d'une axiologie de l'auteur, bien au contraire, lieu de questionnement, il relance avec intérêt le débat en l'ancrant dans des données plus individualisantes, en l'installant dans une norme romanesque où le fictif joue avec le réel.

De façon générale, la simple indication d'une nationalité constitue une économie de moyens pour un auteur quelconque puisqu'il suffit de convoquer un peuple pour faire surgir dans l'esprit du lecteur toute une série d'associations qu'il est inutile d'explicitier sous peine de redondance. Hostile aux intrigues construites sur les distinctions de rang, Mme de Staël exploite à fond un ressort de l'âme, l'esprit national, remis à l'honneur et revivifié par les menées césariennes de l'Empereur des Français⁶. Que *Corinne*, génie de l'Italie, amène la conversation sur le sens de l'art, sur sa place dans la société ou qu'elle débâte de la valeur esthétique des sujets religieux en peinture, Oswald, incarnation de la fière Albion, est contraint de récuser les propos de son amie et d'exposer un avis contraire. Ces différences d'opinion « comme toutes celles qui existaient entre eux » ne relèvent point de divergences personnelles mais tiennent « à la diversité des nations, des climats et des religions⁷ ». Ainsi l'idée de nationalité, dont le mot est, rappelons-le, lancé par le groupe de Coppet, s'enracine dans les différences entre les peuples, qu'elles soient stigmatisées dans l'utilisation de clichés ou de stéréotypes, ou ennoblies dans l'évocation des comportements sociaux ou culturels.

Voyons comment les traits de l'homme du Nord et ceux de l'homme du Midi, dont Mme de Staël avait construit l'image sept ans plus tôt dans *De la littérature*, sont réinvestis dans *Corinne*, espace fictionnel

6. Dans une lettre adressée à Mary Berry, elle commente l'intrigue de *Delphine* et justifie devant sa correspondante le choix de la « barrière des opinions ». La distinction de rang ou tout autre obstacle lui aurait paru dégradant : « Vous ne vous seriez pas attaché à l'idée commune de la différence des rangs ; elle aurait dégradé tous les deux [protagonistes]. » Lettre du 19 ou 26 mai 1803, Correspondance générale, t. IV, Deuxième partie, texte établi par Béatrice W. Jasinski, Paris, Pauvert, 1978, p. 628.

7. *Corinne*, p. 221.

où les représentations du pays oscillent entre l'historique et le mythique, entre le vécu et l'imaginé, entre le réel et l'utopique.

L'homme du Nord

Cette question amène une première remarque : la bipolarité des personnages masculins, anglais et italiens, ne reproduit pas exactement l'organisation dialectique du roman. Le véritable conflit se joue non entre les représentants de chaque pays mais entre un Anglais de souche, Oswald, et une héroïne anglaise par son père et italienne par sa mère, Corinne. Dans cet ouvrage qui est un hymne à l'Italie, « empire du Soleil », « maîtresse du midi », « berceau des lettres », les Italiens sont paradoxalement inexistant⁸. La prédominance incontestable des Anglais (six Anglais pour un Italien) installe d'emblée une dissymétrie dans les rapports entre les peuples septentrionaux et les peuples latins et entraîne un transfert des tensions. Les développements du roman qui devraient légitimement être centrés sur le dialogue entre les pays riches, protestants, modernes, et les pays pauvres, catholiques, sous-développés, font en quelque sorte l'objet d'un dévoiement puisqu'ils concernent essentiellement le regard unidirectionnel mais controversé que posent deux Anglais sur un pays qui se présente à la fois comme un pôle d'attraction et de répulsion, l'Italie. La tentation du midi, du soleil, du retour à une terre antique et mythique, qui assiège Oswald jusque dans ses délires, n'est présente chez lui que par intermittence et est fortement contrebalancée par l'appel encore plus pressant de l'*οίκος*, du *home*⁹. Le choix de l'Italie par Corinne se fonde sur une dénégation des valeurs du Nord.

Nonobstant quelques divergences personnelles liées autant aux individualités qu'à la dispersion géographique, les six Anglais, dans *Corinne*, ont des positions idéologiques voisines ou communes qui s'expriment dans le roman par un langage univoque. Attachée à décrire les peuples teutoniques dans *De l'Allemagne*, Mme de Staël réaffirme une idée qui lui est chère : « La dignité sociale que les Anglais doivent à leur constitution leur assure, il est vrai, parmi ces nations, une supériorité décidée. » Rien ne contribue plus en effet à fortifier l'orgueil

8. *Corinne*, p. 59.

9. *Corinne*, p. 546 : « Il paraît que dans son délire lord Nelvil prononça plusieurs fois le nom de Corinne et celui de l'Italie. Il demandait souvent dans ses rêveries *du soleil, le midi, un air plus chaud*, quand le frisson de la fièvre le prenait, il disait : *Il fait si froid dans ce nord, que jamais on ne pourra s'y réchauffer.* »

national chez les protagonistes anglais que le sentiment d'appartenir à un pays qui domine tous les autres peuples par ses institutions libres et ses vertus militaires. À l'égal des membres de sa communauté, soudés autour d'un même idéal de patriotisme, Oswald s'acquitte de ses tâches militaires avec une fièvre d'enthousiasme qui peut aller en temps de guerre jusqu'aux plus hautes vertus du sacrifice. Enivré par le goût des émotions fortes, il mène une existence animée pendant les quatre années qu'il passe à combattre aux îles et montre, sous les tropiques, la véritable énergie qui convient aux Anglais, celle qui s'inscrit dans une action finalisée.

Trop pénétré des hautes perfections de l'Angleterre, « le plus beau modèle de l'ordre social », l'Anglais voyage mais ne sait pas tirer profit de ses voyages¹⁰. Oswald parcourt la marche d'Ancône et l'État ecclésiastique jusqu'à Rome, « sans rien observer, sans s'intéresser à rien¹¹. » Lord Edgermond, une fois en Italie, ne fréquente que les Anglais et évite tout commerce avec les gens du pays. Ces deux pérégrinateurs courent l'Europe sans la voir, insensibles aux merveilles de l'art et de la nature, insensibles surtout à tout ce qui n'est pas britannique. De façon générale, l'Anglais, au rebours de l'Allemand, manque de considération pour les étrangers. Le père de lord Nelvil s'abrite derrière l'esprit national pour justifier ses conduites d'exclusion à l'égard de ses futures belles-filles ; lord Nelvil lui-même arrive en France chargé de préventions contre un peuple formé à l'école de la liberté et plus tard arboré des « préjugés haineux » envers l'Italie et ses habitants¹².

Les hommes du Nord élèvent un véritable culte aux vertus domestiques. La famille se constitue autour d'une autorité morale, le père, qui organise le groupe et en assure la cohésion. Dans ce système patriarcal, les femmes – « une sorte de troisième sexe factice » – sont sacrifiées sur l'autel des prérogatives masculines, surtout quand elles habitent les petites villes reculées de province¹³. Les gentilshommes campagnards, buvant, chassant, dormant, vivant en bonne entente avec une épouse vertueuse et soumise, croient « mener la plus sage et la plus belle vie du monde¹⁴. » Le père d'Oswald et le ridicule prétendant M. Maclinson, « asservis aux mœurs et aux habitudes de leur pays », ne sont pas loin

10. *Considérations sur la Révolution française*, Paris, Delaunay, 1818, t. III, livre VI, chap. VI, p. 282.

11. *Corinne*, p. 46.

12. *Corinne*, p. 156.

13. *Considérations sur la Révolution française*, t. III, livre VI, chap. X, p. 356.

14. *Corinne*, p. 364.

d'avoir les mêmes opinions sur l'éthique du couple : l'ordre familial doit se modeler sur l'ordre social, tel qu'il se déploie métaphoriquement dans le vaisseau anglais, immobilisé en rade de Naples¹⁵.

Homme à préjugés quand il y va de la sphère privée, l'Anglais, sous le rapport de l'instruction et des lumières, est un esprit d'autant plus cultivé qu'il est ouvert aux affaires de son pays. Lord Edgermond, Oswald n'ont pas « cette fatuité d'ignorance qu'on a raison de reprocher aux gentilshommes français » : ils assistent et participent avec un rare bonheur aux réunions qui se tiennent chez Corinne¹⁶. Si tournés qu'ils soient vers des activités spéculatives, ils n'en recherchent pas moins l'utilité et l'efficacité en toutes choses. C'est en « administrateur éclairé » et non en poète que lord Nelvil juge l'Italie¹⁷. À travers cette assemblée d'Anglais qui infiltrèrent le récit, l'auteur rend hommage à une nation industrielle, courageuse et libre, dont la probité, la simplicité et l'austérité de mœurs constituent la véritable richesse.

Or poussée par son goût de l'abstraction, Mme de Staël laisse souvent à penser que ses personnages masculins ne sont pas là pour leur propre compte mais qu'enserrés dans le cadre borné d'une nation, ils sont subordonnés à une démonstration générale : ne doivent-ils pas vérifier les « schémas de son comparatisme cosmopolite¹⁸ » ? Certes, Oswald porte avec aisance le costume de l'Anglais typique mais les brumes du Nord ont assombri son caractère, la souffrance a fait vaciller sa raison : aussi Corinne voit-elle en lui le génie de la douleur et non celui de l'Angleterre¹⁹. À sa mélancolie se rattachent un certain nombre de traits individualisants qui caractérisent plus le héros souffrant que l'ambassadeur de l'Angleterre : une timidité orgueilleuse, un découragement chronique, un sentiment très vif de culpabilité, une indécision malade, une aptitude à la rêverie sont autant de particularités qui lui sont propres. Il présente en outre quelques écarts par rapport au modèle de l'Anglais courant : homme à principes, acquis aux devoirs de la vertu, il se fourvoie pourtant dans les sentiers de l'infidélité. Enfin, corseté par ses obligations morales et sociales, il est incapable de tenter le saut suprême qui l'affranchirait de cet enlèvement dans une société hautement morti-

15. *Corinne*, p. 90.

16. *Considérations sur la Révolution française*, t. III, Livre VI, chap. V, p. 247.

17. *Corinne*, p. 47.

18. Enzo Caramaschi, *Voltaire, Mme de Staël, Balzac*, Paris, Nizet, 1977, p. 188.

19. *Corinne*, p. 221 : « Il y avait chez Canova une admirable statue destinée à un tombeau : elle représentait le Génie de la douleur, appuyé sur un lion, emblème de la force. Corinne, en contemplant ce Génie, crut y trouver quelque ressemblance avec Oswald, et l'artiste lui-même en fut aussi frappé. »

fère. Ainsi la détermination nationale n'est pas seulement une composante extérieure qui se surajoute à d'autres traits caractérisants d'égale importance. L'être fondamental des Anglais dans *Corinne* est entièrement façonné par la nationalité. Lord Nelvil ne peut échapper à son destin : tout l'exhorte à mener la vie rangée d'un bon Anglais. Il semble le jouet de puissances trompeuses, en fait sa malléabilité se révèle n'être qu'apparente. Il subit l'attraction du tourbillon de la société parisienne, puis il succombe aux délices et aux tourments de la passion amoureuse en Italie, mais la guerre qui le rappelle en Angleterre le renvoie à sa nature profonde, à sa nature d'Anglais.

L'homme du Midi

Si Oswald est le type accompli de l'homme du Nord, de l'Anglais jusque dans ses singularités et ses excès, le prince Castel-Forte ne représente qu'une image très imparfaite, très lacunaire de l'homme du Midi. L'auteur s'emploie à rendre attachant le seul personnage italien en le distinguant nettement de la masse de ses compatriotes, dont elle brosse une série de portraits peu flatteurs au fil de l'intrigue. Grand seigneur romain, le prince n'a pas les défauts de sa classe. En effet la noblesse romaine, dépourvue du goût de la vertu, exempte du sens de l'honneur, exhibe une paresse et une ignorance d'autant plus grandes qu'elle n'a devant elle aucun avenir militaire ni politique²⁰. Or cet homme de mérite est un esprit supérieur, un amateur d'art, un orateur persuasif quand les circonstances l'exigent. Loin de se complaire dans une existence passive ou végétative comme les habitants de son pays, il « se plaît à penser et ne craint pas la fatigue de la méditation²¹. » C'est un oisif qui cultive dans la retraite les facultés intellectuelles que la nature lui a données, qui pratique, somme toute, un mode de vie à l'antique, l'*otium cum litteris*. L'Italien est mis trop tôt en présence de Corinne pour se situer comme un amant virtuel. Il fait partie du cercle de ses admirateurs attirés. Au lieu de chercher à faire effet personnellement, il se flatte d'assister aux démonstrations talentueuses de l'artiste et montre à son encounter une ferveur muette et dévouée dont il ne se départira pas tout au long du récit.

20. *Corinne*, p. 161 : « La noblesse romaine, n'ayant rien à faire ni militairement, ni politiquement, doit être ignorante et paresseuse. ».

21. *Corinne*, p. 58.

De fait, la multiplicité des rôles que le grand seigneur romain est amené à jouer – laudateur, *cavaliere servente*, protecteur, ami fidèle, garde-malade – produit une sorte de brouillage de signes et fait vaciller dans l'incertain une identité déjà atrophiée. Maquillant le vide constitutif de son être derrière des facettes trompeuses, le personnage semble vouloir se dérober, se renier lui-même avant même qu'on ne le déconsidère. Sa trop grande modestie, sa bonhomie si peu française évoque en arrière-plan le déclin de l'aristocratie italienne. Astreint à ne plus être le premier objet d'affection de Corinne quand Oswald entre en compétition avec lui, il se résout de bonne grâce à perdre sa place de premier chevalier servant pour occuper le second rang. Comment ne pas voir dans cette défaite amoureuse la réitération du triomphe des peuples du Nord sur les peuples du Midi ? Mme de Staël illustre dans cet épisode dramatique une idée qui structure tout le roman : « Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant²². » Les forces usées, déclinantes du prince, à l'image d'un peuple qui marche à sa décadence, ne peuvent rivaliser avec les forces neuves de l'Anglais, avec l'énergie d'un peuple habitué à dominer. Tout en gardant quelques traces de sa grandeur passée, l'Italien oppose une « indolence » et une « douceur naturelle » à une destitution fatalement humiliante²³.

S'il est vrai que « les gouvernements font le caractère des nations », le prince né dans un pays méditerranéen, « sans force militaire et sans liberté politique », montre dans son comportement public et privé une certaine mollesse²⁴. Mme de Staël a beau s'abriter derrière des propos allusifs, des généralisations, des doubles négations quand elle aborde le délicat problème de la valeur de l'homme italien, son écriture trahit l'indignation qui la soulève. Ses carnets de voyage, sa correspondance à Hochet en particulier, ses écrits romanesques dressent un même constat : « Les Italiens ont des caractères de femme²⁵. » Dans une perspective pseudo-esthétisante, elle insiste sur la nature composite de ce bizarre individu : « Les Romains ressemblent à leur statue [sic], un bras d'antique, un pied, tout le reste est moderne. C'est un pays qui a besoin d'hommes²⁶. » Produit hybride, l'Italien est composé d'un moi antique et d'un moi moderne néantisé ; celui-ci montre clairement par cet assem-

22. *Corinne*, p. 47.

23. *Corinne*, p. 82.

24. *Corinne*, p. 160.

25. *Les Carnets de voyage de Mme de Staël*, p. 238.

26. *Ibid.*, p. 174.

blage qui relève du bricolage de fortune qu'il est inapte à embrasser les problèmes de son temps, qu'il porte en lui un vice fonctionnel, que sa mutilation est une infirmité rédhibitoire. C'est à Oswald que revient le soin de tirer une conclusion : « Les hommes, en Italie, valent beaucoup moins que les femmes ; car ils ont les défauts des femmes et les leurs propres en sus²⁷. » Ainsi une codification extrême des relations maritales, ou, à l'inverse, une absence totale de modèle normatif, ont des implications également négatives. Un système d'échanges favorable à l'homme en Angleterre ou bénéfique à la femme en Italie relève pour l'auteur d'une interprétation subversive du comportement conjugal. À qui veut l'entendre, l'auteur répète sans relâche qu'il existe une troisième modalité en la matière : « Il faut, pour que la nature et l'ordre social se montrent dans toute leur beauté, que l'homme soit protecteur et la femme protégée²⁸. » Dans une moindre mesure, la servitude amicale du prince à l'égard de Corinne, résultat d'un choix réfléchi et assumé, témoigne de ses dispositions à se contenter du rôle de sigisbée. Contraint depuis des lustres à abdiquer toute forme de pouvoir, le Romain se flatte d'obtenir encore quelques fonctions honorifiques : présider le couronnement de Corinne au Capitole comble tous ses vœux. Si le caractère du prince Castel-Forte rejoint sur bien des points le caractère national, il ne l'incarne pas. Exempt de bassesse, de ruse, de superstition, de fanatisme, de passions extrêmes, de vices, cet homme passif, effacé n'a dans sa vie qu'une faiblesse : son amour pour Corinne.

L'homme universel

Au terme de ce trop rapide inventaire des traits nationaux fixes ou variables par lesquels l'auteur essaie de cerner les diversités constantes chez l'Anglais ou l'Italien, il y a lieu de s'interroger sur les apports de la fiction par rapport aux textes doctrinaux. On constate que ni l'homme du Nord ni l'homme du Midi, mis en prise directe avec l'action, ne prennent une direction contraire à celle qui leur est fixée hors du champ romanesque. La soudure entre les ouvrages théoriques et fictionnels passe par un jugement plus sévère à l'égard des Anglais et plus indulgent à l'égard des Italiens mais modifie peu les critères d'évaluation des peuples concernés.

27. *Corinne*, p. 156.

28. *Ibid.*, p. 157.

La fiction a sur l'écrit impersonnel l'immense avantage de faire apparaître la puissance symbolique du clivage Nord-Sud, décalque imaginaire de la conscience humaine. « Il y a en tout, déclare Mme de Staël, ces deux cordes pour l'homme, le Midi et le Nord, le jour et la nuit, le catholicisme et le paganisme²⁹. » On serait tenté d'ajouter, l'imagination et la raison, la contemplation et la spéculation, l'indolence et l'énergie, les beaux-arts et la pensée, le féminin et le masculin, sans songer à clore une liste qui, par définition, n'est pas limitative. Sciemment ou non, Mme de Staël suit la tradition ancestrale de la philosophie européenne qui d'Héraclite à Nicolas de Cues en passant par Abélard fonde le réel humain sur l'union des contraires. L'homme du Sud s'inscrit dans une relation d'opposition mais aussi de complémentarité par rapport à l'homme du Nord. L'Italien n'incarne pas seulement la civilisation du Midi, il cristallise sur lui les aspirations, les manques, les potentialités contrariées de l'Anglais. Il représente un pan négatif de lui-même, un double indésirable. L'étranger fait fonction de révélateur mais aussi de médiateur entre un moi social et un moi plus intime. Sous des modalités différentes, chacun tire sa valeur de l'autre. Lord Nelvil s'élève dans sa propre estime en abaissant l'homme du Sud : sa diatribe contre le méditerranéen prétendument inférieur dans ses relations avec les femmes manque totalement d'objectivité et ne convainc que lui-même. Le prince Castel-Forte se rachète à ses yeux en fréquentant dans le salon de Corinne une société cosmopolite, nécessairement valorisante.

La théorie des climats fonde une véritable typologie des nations. Mme de Staël n'est pas loin de croire, comme son maître à penser, Montesquieu, que « dans les climats du Nord, les peuples ont peu de vices » et qu'à l'inverse, si on s'approche des pays du Midi, on croit voir s'éloigner la morale même³⁰. La dévalorisation politique du Sud se confond avec le dénigrement de ses mœurs. Nonobstant, elle ne se borne pas à faire une analyse descriptive des peuples du Nord et du Midi en s'appuyant sur un marquage idéologique réactualisé par la politique militaire de Napoléon et la conquête de l'Europe. Le recours à l'imaginaire lui permet non pas de s'évader d'une réalité géopolitique mais de l'interpréter en profondeur par une perception plus intuitive et plus personnelle. L'intérêt hautement affiché pour l'Angleterre ne l'empêche pas d'engager dans un procès dialectique un pays dominant et un pays dominé et de renvoyer dos à dos peuples teutoniques et peuples latins

29. *Les Carnets de voyage de Mme de Staël*, p. 247.

30. Montesquieu, *Œuvres complètes, L'Esprit des lois*, Paris, Éditions Nagel, 1950, t. I, p. 309.

au nom des faiblesses respectives de leur organisation sociale. La privation de liberté politique en Italie fait pendant à la privation de liberté individuelle en Angleterre. D'autre part, que vaut l'amour de l'art, valeur universelle, qui tend à embrasser l'humanité tout entière, sans l'amour de la patrie qui participe à la formation de la conscience nationale ? Ainsi aucun des deux modèles politiques ne peut garantir un bien-être individuel sans faire surgir une ombre, une contrepartie, autrement dit sans entraîner dans son sillage le défaut attaché consubstantiellement à la qualité. Mme de Staël ne s'exprime pas différemment quand elle donne sa définition du bonheur des nations dans *De l'influence des passions* : « le bonheur, tel qu'on le souhaite, est la réunion de tous les contraires » ; « le bonheur des nations serait aussi de concilier ensemble la liberté des républiques et le calme des monarchies, l'émulation des talents et le silence des factions, l'esprit militaire au dehors et le respect des lois au dedans³¹. » Ainsi chaque système fait la preuve de sa nocivité. Seule une réponse internationale pourrait résoudre les antinomies propres à chacun des deux modèles politiques.

Les tensions entre l'homme du Nord, Oswald, et le porte-parole des pays du Sud, Corinne, reproduisent dans une relation interpersonnelle les rivalités incessantes des États entre eux, les affrontements sporadiques des nations riches et des nations pauvres. Qui plus est, les nombreux rappels historiques – la guerre entre la France et l'Angleterre, l'occupation de l'Italie par les Français, la présence fantomatique du régiment d'Oswald – confèrent une tonalité tragique à la situation romanesque : la politique, mise en roman, pèse sur la mentalité des personnages et imprime ses lois au récit. *Corinne* est un roman consacré aux barrières sociales, culturelles, linguistiques et sexuelles qui divisent irréductiblement les hommes : l'auteur élève un mur imaginaire entre les peuples du Nord et les peuples du Midi et radicalise la coupure entre ce qu'elle appelle les deux hémisphères pour mieux abattre ce rempart de préjugés et d'incompréhension. Elle rêve d'un brassage des mœurs qui atténuerait les écarts entre le Nord et le Sud ou mieux d'une unité culturelle qui subsumerait les différences individuelles. Le salon de Corinne à Rome, comme le château de Mme de Staël à Coppet, est un lieu d'échanges d'idées : de la confrontation des modèles culturels peuvent émerger quelques principes de vérité, source d'enrichissement pour les uns et les autres. Par sa double nationalité, par sa connaissance des langues et des langages variés de l'art, par sa position excentrée de

31. *De l'influence des passions*, Introduction, p. 11.

femme et d'artiste, Corinne apparaît comme une figure du « mélange de tous les genres d'esprit », qui « a le don de faire vivre en harmonie les particularités culturelles³² ». Esprit remarquablement éclairé, à la tête d'hommes sans éducation, elle peut aider à la propagation des lumières et même répéter l'Histoire en opérant une seconde fusion pacifique entre les mœurs des pays barbares et des pays civilisés.

Publié un an avant sa mort, *De l'esprit des traductions* rappelle que « c'est à l'universel qu'il faut tendre, lorsqu'on veut faire du bien aux hommes³³ ». Le paradigme Nord-Midi, malgré sa fécondité dialectique, ne serait qu'une étape dans la marche du progrès humain et les nationalités si mutilatrices dans leur esprit puisque « il en faut plusieurs pour être un homme complet », des bornes limitatives dont il serait impérieux de s'affranchir³⁴. Corrélat de cette rêverie utopique, l'homme du Nord et l'homme du Midi se fondraient en un homme universel, comme Mme de Staël l'évoque sommairement dans *Corinne* : « Mais ne serait-il pas possible aussi qu'un homme intrépide, noble et sévère réunît toutes les qualités qui font aimer, sans posséder celles qui promettent le bonheur³⁵ ? » L'ouvrage, tel qu'il se donne à lire, pose le problème de l'avenir des nations sous un jour plus sombre. Corinne échoue dans sa relation amoureuse avec lord Nelvil comme dans sa mission civilisatrice : le roman consacre le triomphe des valeurs du Nord sur celles du Midi. Néanmoins, un faible espoir semble poindre à l'horizon : Juliette, la fille spirituelle d'Oswald et de Corinne, fortement marquée par le mélange des cultures, pourrait reprendre à son tour le flambeau de la civilisation.

32. *Corinne*, p. 75 ; Caroline Jacot Grapa, *L'Homme dissonant au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 349.

33. *De l'esprit des traductions*, O.C., t. III, Paris, Treuttel et Würtz, 1821, p. 337.

34. *Les Carnets de voyage de Mme de Staël*, p. 162.

35. *Corinne*, p. 165.

JOCELYN HUCHETTE

Le comte d'Erfeuil et la représentation du caractère français

Si l'horizon moral et philosophique de Mme de Staël, en partie hérité des Lumières, la porte vers la définition de valeurs plus universelles (c'est d'ailleurs l'un des axes de sa critique de la tradition mondaine française), son anthropologie reste marquée par le souci de mettre en évidence les spécificités locales et nationales. Ce souci, pour ce qui concerne *Corinne*, n'est évidemment pas dénué de motifs politiques, dans le contexte de l'époque impériale.

La politique européenne de Bonaparte, à laquelle Mme de Staël s'est toujours opposée, a en effet contribué à développer une représentation géopolitique nouvelle, notamment à l'échelle européenne, dans laquelle les spécificités locales ne sont plus perçues comme des entités politiques à part entière, dont la reconnaissance assurerait la stabilité politique internationale. Celle-ci repose, pour Bonaparte, sur une conception autoritaire et hégémoniste qui ne peut que s'opposer à la philosophie politique de Mme de Staël – dans la lignée des analyses de Montesquieu pour qui la stabilité politique est assurée par le rapport de conformité du législatif au physique, au caractère local.

La représentation des caractères nationaux à travers les caractères individuels, la mise en évidence des spécificités locales, sont donc manifestement en elles-mêmes des attitudes critiques à l'égard de l'hégémonisme impérial, attitude critique accusée par le célèbre silence du texte sur la présence française en Italie, à l'époque où Corinne revient dans son pays.

Par ailleurs, il convient de s'interroger sur la notion de *caractère*, qui est probablement la notion centrale de l'anthropologie classique. Appliquée indifféremment, à l'âge classique, à l'individu et à la collectivité, le caractère en désigne l'essence fixe, stable. Reproblématisée à l'âge critique des Lumières, la caractérologie des nations reçoit, notamment avec *L'Esprit des lois* de Montesquieu, une solide caution scientifique à laquelle se référeront, explicitement ou non, presque toutes les théories ultérieures.

À cet égard, le caractère national tel qu'il doit être entendu chez Mme de Staël renvoie moins à une permanence, à une essence fixe et pérenne qu'à un *procès*, à une détermination historique et géographique – ce qui se traduit poétiquement, dans *Corinne*, par des métaphores, des comparaisons géographiques et climatiques : « les heureux habitants du Midi [...] se flattent de tout deviner par l'imagination, comme leur féconde terre donne des fruits sans culture, à l'aide seulement de la faveur du ciel » (p. 58).

Comme nous le rappelle le sous-titre du roman, le caractère individuel est investi d'un fort degré de représentativité du caractère national – même si pour *Corinne*, anglo-italienne et de surcroît femme de génie, le rapport n'est de toute évidence pas aussi systématique que pour un personnage comme le comte d'Erfeuil.

La représentation du caractère français dans *Corinne* peut ainsi être envisagée sous trois aspects essentiels : l'aspect anthropologique (la représentation romanesque renvoie à l'anthropologie du caractère) ; l'aspect polémique et critique (lié à des enjeux personnels et politiques pour Mme de Staël, en particulier dans son rapport au public français contemporain et au pouvoir impérial) ; l'aspect dramatique et narratif, du point de vue duquel on peut essayer de dégager une spécificité du statut du comte d'Erfeuil, sans pour autant perdre de vue les enjeux politiques qui motivent sa représentation.

La première apparition du comte d'Erfeuil dans le roman le situe immédiatement comme une figuration stéréotypée du Français : les éléments de son portrait reprennent des qualifications topiques, usuelles dans un grand nombre de fictions du XVIII^e siècle, où le portrait individuel renvoie au tableau des mœurs nationales (jalousie de l'Espagnol, impétuosité de l'Italien, *spleen* de l'Anglais... et sociabilité, gaieté du Français).

C'est ce que nous montre le chapitre 3 du livre premier, qui relate la rencontre entre le comte d'Erfeuil et Lord Nelvil à Innsbruck. Cette rencontre est l'occasion de dresser le portrait du comte d'Erfeuil, portrait nourri d'une rhétorique et d'un lexique qui reviendront dans tout le

roman : frivolité, gaieté, légèreté, politesse, élégance... Le portrait s'articule donc autour d'un certain nombre de termes-clés, d'éléments attendus.

Attendue aussi l'opposition au caractère anglais, ici incarné par lord Nelvil, (le comte d'Erfeuil est sans doute, dans le roman, le personnage principal qui en est le plus éloigné), opposition que l'on rencontre de façon quasi systématique dans la représentation du caractère des nations au XVIII^e siècle.

Si Mme de Staël a donc réactualisé, avec le comte d'Erfeuil, le lieu commun de la frivolité et de la gaieté françaises, il convient de prendre en compte deux éléments essentiels. D'une part, le comte d'Erfeuil est un émigré (ce qui le rattache aussi, d'ailleurs, à toute une littérature post-révolutionnaire sur le sujet) : c'est sous ce terme d'« émigré » qu'il est désigné pour la première fois dans le roman (p. 33), ce qui le définit comme un personnage quelque peu décalé par rapport à l'action (nous y reviendrons), et par rapport aussi à la France de 1795 (année où Oswald arrive en Italie).

D'autre part, comme le fait d'ailleurs remarquer Oswald (« c'est par nature, et non par réflexion que vous êtes ainsi <léger et frivole>, et voilà pourquoi votre manière d'être ne convient qu'à vous », p. 146-147), le comte d'Erfeuil apparaît comme le *produit* d'une culture séculaire, comme le « fruit naturel », si l'on peut dire, non pas précisément de la France révolutionnée (là aussi est donc son décalage), mais de la France d'Ancien Régime.

Il n'est peut-être pas inutile, de ce point de vue, de rappeler ce que dit Mme de Staël à propos du caractère français ou de ce que l'on a coutume, précise-t-elle, d'appeler ainsi dans *De la littérature*, en 1800 (I, 18 : « Pourquoi la nation française était-elle la nation de l'Europe qui avait le plus de grâce, de goût et de gaieté ? »). Le caractère français résulte en fait, dans l'analyse staélienne, d'une culture politique spécifique, d'un modèle institutionnel. La gaieté des Français est ainsi issue de l'institution monarchique, et de son principe directeur : le « point d'honneur ». D'une logique virtuellement contradictoire entre le sens de l'honneur aristocratique et le devoir de soumission à un souverain dont le pouvoir est « sans bornes par le fait, et néanmoins incertain par le droit », le « point d'honneur » exige une *délicatesse* particulière, qui assure un équilibre entre les prérogatives ancestrales de l'aristocratie et l'autorité du pouvoir central. Le régime politique français est ainsi un « régime de la faveur » : régime qui impose le perfectionnement des grâces, le « polissage » de la gaieté et la traque du ridicule. Mais il est aussi un régime de la sociabilité posée comme fin en soi : c'est ce qui explique le *détachement* du comte d'Erfeuil dans sa vie sociale.

La sociabilité française, modelée par l'épineuse question du point d'honneur, implique donc un progrès dans le raffinement et dans la politesse, qui renvoie à la face séduisante du comte d'Erfeuil, homme enjoué, officieux, et d'humeur égale ; mais cette politesse, tout orientée vers les rapports de surface, se fait au prix d'une destruction intérieure, celle du sentiment et de la sensibilité que le comte confond précisément avec la délicatesse : « Comme il avait beaucoup de délicatesse dans tout ce qui tenait à l'honneur, il n'imaginait pas qu'il pût en manquer dans ce qui avait rapport à la sensibilité ; et se croyant, avec raison, aimable et brave, il s'applaudissait de son lot, et ne soupçonnait rien de plus profond dans la vie » (p. 203-204).

Cette ambivalence fondamentale (une délicatesse extrême associée à une forme d'insensibilité) peut rendre l'interprétation difficile. Difficulté qui va se traduire, dans la réception de la critique littéraire contemporaine, par une lecture souvent orientée, dont la teneur permet pourtant d'éclairer la dimension critique et polémique du personnage.

Le plus lisible, le plus évident et le plus souligné, de ce point de vue, par Mme de Staël, est très probablement le francocentrisme du comte d'Erfeuil. Pour le culturel comme pour le politique, celui-ci évolue en effet dans une vision de la suprématie française que celle qui écrira bientôt *De l'Allemagne* juge tout à fait dépassée.

Ce francocentrisme s'exprime notamment lors des conversations chez Corinne sur les littératures européennes (chapitres 1 et 2 du livre VII, p. 173 et suivantes). Il s'appuie pour l'essentiel sur l'idée sous-jacente (critiquée dès *De la littérature* par Mme de Staël) d'un bon goût universel, et sur la référence louis-quatorzienne, qui est, il ne faut pas l'oublier, l'une des grandes références de l'idéologie impériale. S'il représente l'Ancien Régime, le comte d'Erfeuil nous renvoie donc aussi très vraisemblablement, de façon plus implicite, à une France plus contemporaine, francocentriste, mesquinement repliée sur ses valeurs (« Autant vaudrait élever autour de vous la grande Muraille de Chine », déclare Corinne au comte, p. 188).

Comme on le sait, le roman s'attira les foudres impériales. Bonaparte le déclara anti-français, et ce aussi en raison, naturellement, de son silence déjà mentionné sur la présence française, de sa prise de position plus ou moins explicite pour l'indépendance italienne. La critique littéraire contemporaine se montra quant à elle plus mesurée¹. Féletz, dans

1. Pour une synthèse complète sur ce sujet, voir Simone Balayé, « Corinne et la presse parisienne de 1807 », dans *Approches des Lumières, Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 1-16.

le *Journal de l'Empire* (quotidien le plus influent de l'époque, proche du pouvoir), rédigea un compte-rendu en deux parties les 7 et 12 mai 1807, dont la première s'attache essentiellement à la critique des situations et des caractères jugés invraisemblables. Le compte-rendu du 12 mai est quant à lui presque entièrement consacré au comte d'Erfeuil et à la question du goût. On peut d'ailleurs juger disproportionnée, donc significative, cette cristallisation de l'article sur ce point du roman.

Féletz revient sur les conversations littéraires chez Corinne (VII, 1 et 2). S'il estime que « le comte d'Erfeuil, défenseur de la littérature française, est assurément le plus faible » de tous les personnages en présence, il s'applique à montrer qu'au fond, le Français est celui qui a raison contre tous, et surtout contre Corinne, en particulier lorsqu'est abordée la comparaison des différents arts dramatiques et des comédies nationales (non sans avoir raillé les références à Pantalon et Arlequin que Corinne ose opposer à Molière) : « C'est ainsi que le comte d'Erfeuil, dont les opinions énoncées dans de petites phrases légères et gaies sont toujours sacrifiées à l'éloquence, et souvent à l'emphase des autres interlocuteurs, quoiqu'il ait souvent raison contre eux, proposant les grands écrivains du siècle de Louis XIV comme des modèles que doivent toujours avoir devant les yeux les écrivains français, et même les étrangers, est contredit par Corinne, qui parle bien évidemment ici au nom de Mme de Staël. »

Il est significatif de constater que la critique du *Journal de l'Empire* ne porte pas essentiellement sur la nature de la représentation du personnage, mais qu'elle fait de celui-ci le véritable centre éthique du roman – en faisant du reste comme si Mme de Staël ne s'en était pas elle-même avisée.

En définitive, la critique portant sur le problème du goût (sur les exagérations, les outrances stylistiques de Mme de Staël), recoupe la critique sur la représentation du caractère français : celui-ci, incarné par le comte d'Erfeuil (très peu de critiques évoquent Mme d'Arbigny, M. de Maltigues ou le comte Raimond), définit un idéal de modération, aussi bien stylistique qu'axiologique, hérité du Grand Siècle.

La réponse de Benjamin Constant aux comptes-rendus du *Journal de l'Empire*, parue dans *Le Publiciste* les 12, 14 et 16 mai 1807 porte donc concurremment sur ces deux points. Constant répond d'abord (en faveur bien sûr du roman) aux attaques sur la vraisemblance, puis à celles sur le comte d'Erfeuil, en faisant d'ailleurs remarquer que celui-ci n'a pas réellement besoin d'être défendu (ce qui sous-entend pour lui qu'une lecture attentive du roman aurait dû, de la part de ceux qui l'ont attaqué, de la part de Féletz, condamner le comte d'Erfeuil) : « il a

obtenu, *par je ne sais quelle sympathie*, une bienveillance et une approbation générale² » (nous soulignons). Plus profond dans l'interprétation critique, Constant déplace en fait celle-ci en soulignant le *motif* de représentation du caractère français dans le roman, et en prenant en considération un autre personnage, le cynique et roué Maltigues : « Une considération m'a frappé en examinant les deux caractères du comte d'Erfeuil et de M. de Maltigues, c'est qu'il y a entre eux un rapport direct, bien qu'ils suivent une ligne tout opposée. Leur premier principe n'est-il pas qu'il faut prendre le monde comme il est et les choses comme elles vont, ne s'appesantir sur rien, ne pas vouloir réformer son siècle, n'attacher à rien une importance exagérée ? Le comte d'Erfeuil adopte la théorie, M. de Maltigues en tire les résultats. Mais les hommes comme M. de Maltigues ne pourraient pas réussir, si les hommes comme le comte d'Erfeuil n'existaient pas³ ».

Ce que pointe finalement Constant dans la comparaison entre le comte d'Erfeuil et Maltigues, c'est une *identité de principe*. Cette identité, on peut la définir, du point de vue narratif comme du point de vue politique, comme un *conservatisme* : les deux personnages, d'apparence si dissemblables, prennent « le monde comme il est et les choses comme elles vont ». De fait, le comte d'Erfeuil est sans conteste le personnage le plus statique du roman. Cette fixité doit être mise en rapport avec l'un des concepts majeurs, peut-être le concept majeur de toute l'axiologie staélienne : la perfectibilité.

Le comte d'Erfeuil représente en effet à sa manière la Contre-Révolution, c'est-à-dire toutes les virtualités de progrès issues de la Révolution non actualisées. C'est du reste la critique majeure que Mme de Staël adresse au despotisme impérial dans les *Considérations sur la Révolution française*, commencées en 1812, et publiées en 1818. Bonaparte a étouffé les énergies issues du séisme révolutionnaire et qui constituaient des virtualités de progrès : « si Bonaparte n'avait pas énervé l'esprit public, en introduisant le goût de l'argent et des honneurs, nous aurions vu sortir des miracles du caractère intrépide et persévérant de quelques-uns des hommes de la Révolution. » (6^e partie, chapitre premier : « Les Français sont-ils faits pour être libres ? »).

Bonaparte a achevé la Contre-Révolution au sens staélien du terme, comme le comte d'Erfeuil en est finalement la représentation fixiste, personnage historiquement décalé, ombre survivante de l'Ancien Régime à qui les puissances de l'enthousiasme et du sentiment échappent.

2. Benjamin Constant, *Œuvres complètes*, t. III, 2, Niemeyer, 1995, p. 1069.

3. *Ibid.*, p. 1070.

pent autant que les puissances à l'œuvre dans l'Histoire (et dans l'histoire) et dans les grands bouleversements politiques.

Il a surmonté, nous dit son portrait au début du roman, la perte de sa fortune et son exil de la façon la plus souriante. Mais on voit mieux, désormais, à quoi renvoie cette modération qui n'en garde pas moins le charme d'un raffinement ancien.

Car le personnage apparaît somme toute sous un jour favorable. On ne peut même pas dire qu'il demeure extérieur à l'action : il ne faut pas oublier, par exemple, que c'est lui qui introduit Oswald chez Corinne, et qui favorise les premiers pas de la rencontre amoureuse, en se désistant bien volontiers pour son ami. Mais s'il a souvent dans le récit une fonction d'adjuvant, il reste un adjuvant partiel, qui ne sait qu'établir des rapports, et demeure à la superficie des individus, ne percevant jamais leurs conflits intérieurs, leurs dimensions profondes.

Invitant Oswald à plus de gaieté et de frivolité, il se voit répondre : « votre manière d'être ne convient qu'à vous ». Réponse déterminante et définitive, car elle renvoie le Français professeur de philosophie joyeuse à lui-même : elle renvoie le francocentrisme à lui-même.

Si ce francocentrisme du comte d'Erfeuil l'empêche en effet de recevoir aucune valeur et donc d'évoluer, il l'empêche aussi d'en transmettre, c'est-à-dire de faire évoluer. Finalement, ce stéréotype de la sociabilité est peut-être le personnage le plus isolé du roman. Personnage insensible aux forces nouvelles, il est aussi un personnage devenu historiquement atone, impuissant, ce qui est bien évidemment, d'une façon peut-être plus profonde, un élément de critique polémique de l'hégémonie napoléonienne, et de sa volonté d'acculturation de l'Europe aux lois françaises.

Au terme de ce bref parcours, il apparaît donc que la représentation du caractère français dans *Corinne* permet de situer un moment critique des rapports de celle qui, genevoise d'origine, suédoise par alliance, s'est toujours considérée comme française.

Cette représentation pourtant ne se limite pas au comte d'Erfeuil, même si ce personnage reste la figure française dominante du roman. Le roué Maltigues peut à bon droit être considéré comme une figure-repoussoir sans nuances. Nous avons laissé de côté Mme d'Arbigny et le comte Raimond. Si la première apparaît plutôt comme une figure de victime des préjugés mondains (femme sensible, mais calculatrice, car victime du préjugé selon lequel le calcul et la prudence doivent gouverner les rapports sociaux, et en particulier les rapports amoureux), le second, comme le rappelle d'ailleurs l'un des critiques contemporains de *Corinne* (Auger dans la *Décade philosophique*), est sans conteste le

Français du roman présenté sous le jour le plus favorable, le plus proche en tout cas de ce que Mme de Staël était susceptible d'admirer dans la France d'Ancien Régime. Car il est lui aussi un personnage d'Ancien Régime, mais qui contrairement au comte d'Erfeuil ne survit pas à la Révolution. Il paie de sa vie sa fidélité au roi et son loyalisme politique, loyalisme qui dans les circonstances révolutionnaires le condamne inévitablement. Il représente pourtant, par son ouverture aux idées nouvelles, une partie des élites sociales gagnées par l'esprit philosophique dans la seconde moitié du siècle. Il se rapporte au comte d'Erfeuil dans la mesure où son origine sociale lui interdit de marcher avec les forces de progrès, mais s'en distingue très sensiblement en représentant une acceptation du progrès, une possibilité, anéantie à l'époque impériale pour Mme de Staël (d'où cette sorte d'aura de nostalgie qui émane du personnage), de conversion des élites au progrès.

Mais le présent, semble nous dire Mme de Staël, c'est le comte d'Erfeuil, ou à tout le moins le mythe qu'il incarne : la glorification futile de la France, le retour des idéologies pré-révolutionnaires, du mythe louis-quatorzien de la politesse et de la mondanité souriante, d'une gaieté aveugle, d'un rire glacé.

MICHEL DELON

Du vague staëlien des passions

L'ébauche d'une complicité entre Oswald et Corinne, ce que Mme de Staël nomme « cette première lueur d'intelligence avec ce qu'on aime » (p. 80), est l'occasion d'une analyse des sentiments naissants, des situations intermédiaires, des glissements psychologiques. Analyse paradoxale, parce que le langage et l'étude morale se servent de mots et de catégories qui laissent échapper le sable de sensations impondérables, d'émotions infinitésimales. « Avant que le souvenir entre en partage avec l'espérance, avant que les paroles aient exprimé les sentiments, avant que l'éloquence ait su peindre ce que l'on éprouve, il y a dans ces premiers instants je ne sais quel vague, je ne sais quel mystère d'imagination, plus passager que le bonheur même, mais plus céleste encore que lui ». L'instant magique se perd aussitôt en gêne et en timidité, heureusement dissipées par l'inspiration de Corinne qui joue quelques accords sur sa harpe. Ce moment fugitif, antérieur à la logique temporelle et verbale, trouve quand même à s'exprimer dans une formule qui renvoie au *je ne sais quoi* classique et au *vague*, plus spécifiquement caractéristique de l'époque¹. C'est, dans le roman, le premier emploi de ce *vague* qui compte six occurrences substantives et douze adjectives (sept au singulier, cinq au pluriel), en laissant de côté le terme féminin et maritime.

1. Voir Michel Delon, « Du vague des passions à la passion du vague », dans *Le Prémantisme : hypothèque ou hypothèse ?*, Paris, Klincksieck, 1975, ainsi qu'Alexandre Minski, *Le Prémantisme*, Armand Colin, coll. U, 1998, p. 162-165.

Un tel corpus définit un vague staëlien des passions, différent de celui que Chateaubriand analyse dans le *Génie du christianisme* et illustre dans *René*. La passion qui était synonyme dans la morale antique de passivité et de négativité a progressivement conquis une positivité énergétique avec le cartésianisme et les Lumières qui veulent y voir un principe d'action, le moteur d'un développement. Elle redevient passivité chez Chateaubriand, au sens où ce trop-plein moral ne trouve pas à s'épancher et à se réaliser dans le monde. Seul le cloître pourrait accueillir et donner un sens à ce surcroît de vie intérieure. Le vague des passions apparaît chez Chateaubriand comme le drame de cette modernité, définie par le christianisme en opposition à l'Antiquité païenne mais aussi par la société postrévolutionnaire en opposition à la France chrétienne de l'ancien régime. Il frappe les jeunes gens trop jeunes dans un monde trop vieux, sous la forme d'un gain de vie morale et spirituelle et d'une terrible perte de vitalité, de virilité. « [...] quand les monastères, ou la vertu qui y conduit, ont manqué à ces âmes ardentes, elles se sont trouvées étrangères au milieu des hommes. Dégoûtées par leur siècle, effrayées par la religion, elles sont restées dans le monde, sans se livrer au monde : alors elles sont devenues la proie de mille chimères ; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire »².

Mme de Staël expose le même point de vue lorsqu'elle suit Corinne et Oswald dans les salles d'antiques du Vatican : « La pensée qui n'a plus d'aliments au-dehors se replie sur elle-même, analyse, creuse les sentiments intérieurs ; mais elle n'a plus cette force de création qui suppose et le bonheur, et la plénitude de forces que le bonheur seul peut donner » (p. 217). Pourtant son œuvre se veut la défense et illustration d'une mélancolie fondatrice, positive d'un triple point de vue esthétique, moral et religieux. De même que le statut de la passion s'inverse du passif à l'actif, celui du vague passe de l'idée de manque à celle de plénitude. Ce n'est pas un hasard si la difficulté de communication lors du premier tête-à-tête entre Oswald et Corinne se résout grâce aux accords de harpe. Si le classicisme se reconnaît essentiellement dans la représentation picturale, s'il réduit tous les beaux-arts, selon la formule de l'abbé Batteux, à un même principe, l'imitation, la modernité romantique se situe par rapport à la musique et place la recherche de l'effet

2. *Génie du christianisme*, II, III, IX, dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 716.

à la base de tout travail artistique. Le critère de l'imitation est l'exactitude, la netteté, alors que celui de l'effet contagieux se trouve du côté de l'indéterminé. Dans les fragments préparatoires au *Génie*, Chateaubriand jouait sur la polysémie d'*harmonie* et vantait la musique qui dépasse « les bruits de la terre ». Ce n'est pas encore l'art musical en lui-même qui est vague, mais son indistinction occasionnelle le rend bouleversant : « Écoutez cette jeune religieuse murmurer des airs dans sa cellule ; surprenez-la lorsqu'elle ne chante pas distinctement, mais lorsqu'elle soupire je ne sais quoi de vague, qu'elle compose elle-même à moitié, vous entendrez la mélodie des anges »³. Le passage n'est pas repris dans la version définitive qui place encore la musique sous le signe de l'imitation⁴.

Pour Mme de Staël, le vague devient consubstantiel à la musique : « Parmi les arts, la musique seule peut être purement religieuse. La peinture ne saurait se contenter d'une expression aussi rêveuse et aussi vague que celle des sons. Il est vrai que l'heureuse combinaison des couleurs et du clair-obscur produit, si l'on peut s'exprimer ainsi, un effet musical dans la peinture » (p. 225). L'indétermination régit la rêverie par opposition à la pensée, la religion par opposition à la science, l'harmonie et le clair-obscur par opposition au dessin. L'idée est reprise dans *De l'Allemagne* à propos d'un peintre dont le rôle est important dans le dernier livre de *Corinne* : « Mengs s'était aussi proposé le Corrège pour modèle, celui de tous les peintres qui s'éloigne le plus dans ses tableaux du genre de la sculpture et dont le clair-obscur rappelle les vagues et délicieuses impressions de la mélodie »⁵. Consacré à la fête populaire et à la musique, le livre IX confirme cette analyse. « Les vagues et délicieuses impressions » peuvent devenir douloureuses, « quand des chagrins réels nous oppressent ». Oswald ne supporte pas les beaux airs des maîtres italiens chantés dans les rues de Rome : « Il essayait d'abord de rester pour les entendre, puis il s'éloignait, parce qu'une émotion si vive et si vague en même temps renouvelait toutes ses peines » (p. 246). La vertigineuse efficacité de la musique se fait encore sentir, quelques pages plus loin, lorsque les amants sont au concert. *Corinne* est emportée par l'émotion. « Des pensées confuses erraient en foule dans son âme » (p. 249).

3. *Ibid.*, p. 1358.

4. « En effet, la musique, considérée comme art, est une imitation de la nature » (*Ibid.*, p. 787).

5. *De l'Allemagne*, II, XXXII, éd. Simone Balayé, coll. GF, 1968, t. II, p. 79.

Le mécanisme d'une telle confusion est expliqué : « Les paroles que l'on chante ne sont pour rien dans cette émotion ; à peine quelques mots et d'amour et de mort dirigent-ils de temps en temps la réflexion, mais plus souvent le vague de la musique se prête à tous les mouvements de l'âme, et chacun croit retrouver, dans cette mélodie, comme dans l'astre pur et tranquille de la nuit, l'image de ce qu'il souhaite sur la terre » (p. 250). Mme de Staël notait déjà dans *De la littérature* : « Quand on aime véritablement la musique, il est rare qu'on écoute les paroles des beaux airs. On préfère de se livrer au vague indéfini de la rêverie »⁶. L'imitation picturale circonscrit et différencie ; l'indétermination musicale rassemble et réunit. La première met à distance, la seconde encourage l'identification de l'auditeur à ce qu'il entend, sa projection dans l'univers mélodique. La netteté permet à la pensée d'être objective, l'indécision livre la rêverie à toute la subjectivité. Chaque mélomane rêveur est à la fois solitaire et solidaire, solitaire dans la dérive songeuse où l'entraîne la musique et solidaire dans une émotion partagée. Les amants deviennent couple, les auditeurs public dans cette contagion qui permet à chacun de rester lui-même tout en participant à une instance qui le dépasse. L'idée de vague évite de parler d'illusion dans cette rencontre d'intérêts différents. Elle ouvre une dimension supérieure, morale et religieuse.

La citation initiale évoquait une vie morale en-deçà des mots et des catégories. Le plaisir de partager un premier moment de solitude avec Corinne ne s'inscrit pas encore dans l'attente d'une plus grande intimité. Quatre fois, l'espérance⁷ comme élan plus instinctif que raisonné est associée au vague. Pour réagir à un mouvement d'humeur de lord Nelvil, Corinne l'entraîne dans une visite de sa collection de tableaux à Tivoli : « [...] en lui montrant ses tableaux, en lui parlant sur des idées générales, elle avait une espérance vague de l'adoucir, qui donnait à sa voix un charme plus touchant, alors même qu'elle ne prononçait que des paroles indifférentes » (p. 232). Cette voix est comme une musique personnelle plus importante que les paroles qui en constituent le prétexte. La visite s'achève par un tableau qui touche particulièrement Oswald. Pour en prolonger l'effet, la poétesse prend sa harpe et se met à chanter une romance écossaise, qui dissipe la mauvaise humeur de son ami, mais entretient en eux « un sentiment de mélancolie » (p. 239).

6. *De la littérature*, éd. Paul van Tieghem, Droz et Minard, 1959, p. 55.

7. Le mot *espérance* avec son ouverture phonique et sémantique est préféré à *espoir*. Dérivé du participe présent, il désigne l'état d'âme de celui qui espère, sans préciser l'objet de l'espoir.

Oswald durant la semaine sainte qui a éloigné Corinne de lui s'interdit les plaisirs de « tout ce qui embellit la vie par de vagues espérances » (p. 259) et qui lui rendrait indirectement la présence de la jeune femme. Une « vague espérance » berce encore les amants arrivant à Naples et retardant « le moment de la décision » (p. 299) ; le couple à Venise se promène sur l'eau de longues heures, se livrant en silence « aux pensées vagues que font naître la nature et l'amour » (p. 431) ; une « vague et délicieuse espérance » reste à Corinne jusqu'à la séparation (p. 470). Ce besoin de croire et d'espérer est inhérent à l'humanité, il transforme des êtres de chair, soumis à leur intérêt immédiat, en êtres de cœur et de passion. Le vague de l'espérance prend le contrepied du réalisme et du calcul auxquels renvoie l'adjectif *positif*. La citation complète, au début du séjour napolitain, marque l'opposition : « Ils étaient silencieux l'un et l'autre, car le moment de la décision de leur sort approchait, et cette vague espérance dont ils avaient joui si longtemps, et qui s'accorde si bien avec l'indolence et la rêverie qu'inspire le climat d'Italie, devait être enfin remplacée par une destinée positive » (p. 299-300). La réalité positive installe chaque personne à sa place, l'enferme dans son devoir, le soumet à une norme stricte. Le monde des possibles, en revanche, le laisse flotter dans la rêverie, lui accorde des facilités d'existence, comme on parle de facilités de paiement. Lors des adieux à Rome, le poids de la réalité se fait à nouveau sentir à Corinne. « Elle ne goûtait plus cette douce rêverie, qui, en faisant sentir l'instabilité de toutes les jouissances, leur donne un caractère encore plus touchant. Une pensée fixe et douloureuse l'occupait ; la nature qui ne dit rien que de vague, ne fait aucun bien, quand une inquiétude positive nous domine » (p. 402-403).

La positivité peut être celle des savants et des matérialistes qui ne connaissent que ce qu'ils observent au bout de leur scalpel, celle des Anglais qui ne croient qu'au prix des marchandises et aux lois du commerce, celle de Napoléon qui impose son cynisme à la société française et soumet l'ensemble de l'Europe à la loi du plus fort. L'Italie, et surtout l'Italie méridionale qui en accuse le caractère, forme alors une utopie sentimentale que ses adversaires diront irrationnelle, archaïque, féodale, mais qui résiste aux pressions de la normalité positive. Venise est dans le roman la ville de la séparation, ce qui l'empêche sans doute de bénéficier de ce halo de réalité allégée et presque d'apesanteur morale qui fait le charme du climat italien : « le ciel et la terre sont ainsi de deux couleurs si fortement tranchées, que cette nature elle-même a l'air d'être arrangée avec une sorte d'apprêt ; et l'on n'y trouve point le vague mystérieux qui fait aimer le midi de l'Italie » (p. 420). On aurait pu s'attendre à ce que soit évoqué le mariage de l'eau et de la terre, la

romancière préfère insister sur l'opposition des couleurs, la netteté des démarcations, dans ce paysage qui dit déjà la séparation. Lorsque Oswald revient en Angleterre, il a le sentiment de sortir d'un rêve, d'échapper à un jeu séduisant d'illusions et d'entrer à nouveau dans la réalité tangible. « Il se retrouvait lui-même ; et bien que le regret d'être séparé de Corinne l'empêchât d'éprouver aucune impression de bonheur, il reprenait pourtant une sorte de fixité dans les idées, que le vague enivrant des beaux-arts et de l'Italie avait fait disparaître » (p. 447). La *fixité* fait écho à la positivité ; dans les adieux à Rome, l'expression « inquiétude positive » était liée à « pensée fixe et douloureuse » (p. 403). Quelques années plus tard, Mme de Staël donnera à l'Allemagne ce même vague, associé désormais aux brouillards du Nord, à la spiritualité protestante, à la rêverie sentimentale. L'Allemagne aussi, par sa division et son absence de centralisation, apparaît comme une résistance à l'esprit positif, réaliste, matérialiste. L'art et la littérature allemands célébrés dans le traité que le pouvoir napoléonien interdit en 1810 doivent se perdre dans une forme d'inachèvement : « L'esprit nécessaire pour terminer quoi que ce soit exige une sorte d'habileté et de mesure qui ne s'accorde guère avec l'imagination vague et indéfinie que les Allemands manifestent dans tous leurs ouvrages »⁸.

Les grandes marges de flou que Mme de Staël veut entretenir autour des êtres, le halo d'indécision qui doit flotter autour de leurs œuvres leur assurent à ses yeux une dimension spirituelle. Ils signalent la profondeur invisible d'un réel qui, sans elle, resterait plat et unidimensionnel ; ils suggèrent sa signification religieuse. Avant de connaître une émotion mystique dans la chapelle sixtine, Oswald est déçu par le formalisme des cérémonies romaines. Il y voit la dégradation du mystère en rite, du spirituel en « exercice machinal ». « Ce vague, cet inconnu, ce mystérieux qui convient tant à la religion, est tout à fait dissipé par l'espèce d'attention qu'on ne peut s'empêcher de donner à la manière dont chacun s'acquitte de ses fonctions » (p. 263). Les convictions religieuses de Mme de Staël rejoignent les analyses de Benjamin Constant dans *De la religion* et se différencient de celles de Chateaubriand dans *Le Génie du christianisme*. Est considéré comme religieux tout ce qui fait échapper l'homme à lui-même et à sa finitude, amour, dévouement, enthousiasme, autant d'élans centrifuges. Inversement, l'intérêt, le souci de soi, le sens des réalités sont des mouvements centripètes qui le ramènent à lui-même, à ses limites. Le sentiment religieux est défini par

8. *De l'Allemagne*. II, XXI, t. I, p. 332.

Constant comme « l'émotion indéfinissable qui semble nous révéler un être infini, âme, créateur, essence du monde »⁹, comme le pressentiment de l'infini, l'acceptation de l'inexplicable. Les formes cléricales, sacerdotales sont autant d'expressions de ce sentiment religieux qui, comme le constate Oswald à Rome, risque toujours de se perdre en dogmes particuliers, en rites positifs et en intérêts sociaux. L'impatience de notre finitude, le « désir confus de quelque chose de meilleur » s'émoussent et s'étouffent en gestes, en habitudes, en superstitions. Constant revendique l'imprécision de sa définition : « Si l'on accusait cette définition d'être obscure ou vague, nous demanderions comment on définit avec précision ce qui, dans chaque individu, dans chaque pays, à chaque différente époque, se métamorphose et se modifie ?¹⁰ »

L'émotion du premier tête-à-tête entre Corinne et Oswald tirait sa force d'échapper au langage ; les promenades au gré de la rêverie à Naples et à Venise approfondissaient un silence qui essayait de protéger le présent d'un avenir trop prévisible et le plaisir de l'instant de tous les discours raisonnables. Le jeu phonique entre *le vague* et *la vague* associe l'infini marin, le rythme et la respiration de l'eau aux élans à la fois physiques et spirituels des amants. Le paradoxe et la beauté de la création littéraire sont de dire par des mots ce qui reste étranger aux mots, ce qui échappe à l'examen. « [...] la vertu est positive : mais le bonheur est dans le vague ; et vouloir y porter un examen dont il n'est pas susceptible, c'est l'anéantir comme ces images brillantes, formées par des vapeurs légères, qu'on fait disparaître en les traversant », notait Mme de Staël dès l'*Essai sur les fictions*¹¹. Cette conviction reste celle de Constant qui, dans *De la religion*, défend la part de l'individuel, du passager, de l'insaisissable : « Tous nos sentiments intimes semblent se jouer des efforts du langage : la parole rebelle, par cela seul qu'elle généralise ce qu'elle exprime, sert à désigner, à distinguer plutôt qu'à définir. Instrument de l'esprit, elle ne rend bien que les notions de l'esprit. Elle échoue dans tout ce qui tient, d'une part aux sens et de l'autre à l'âme »¹². Constant prolonge son analyse par quelques exemples qui pourraient tous trouver des répondants dans le roman de *Corinne* : « Définissez l'émotion que vous causent la méditation de la mort, le vent qui gémit à travers des ruines ou sur des tombeaux, l'har-

9. *De la religion*. Texte intégral présenté par Tzvetan Todorov et Étienne Hofmann, Actes Sud, coll. Thesaurus, 1999, p. 31.

10. *Ibid.*, p. 50.

11. *Œuvres de jeunesse*, éd. Simone Balayé et John Isbell, Desjonquères, 1997, p. 131.

12. *De la religion*, p. 50.

monie des sons ou celle des formes. Définissez la rêverie, ce frémissement intérieur de l'âme, où viennent se rassembler et comme se perdre dans une confusion mystérieuse toutes les jouissances des sens et de la pensée »¹³. Dans une version développée de cette page à l'appui d'une défense de la liberté religieuse dans les *Principes de politique*, Constant ajoute à ces exemples ceux de « l'océan qui se prolonge au-delà des regards », des chants d'Ossian, de l'église de Saint-Pierre¹⁴, qui évoquent *Corinne* plus précisément encore. La nécessité d'une forme extérieure et sociale de ce sentiment ne doit pas conduire à une confusion entre l'essentiel et le contingent, voire à une inversion entre l'émotion première et sa formalisation ou sa récupération par un clergé.

L'auteur d'un *Génie du christianisme* qui, comme on le lui a reproché, est souvent un *Génie du catholicisme*¹⁵ ne peut souscrire à de telles analyses. Le dogme et le rite catholiques s'offrent chez lui à magnifier et dépasser l'imprécision du désir, à remplir le vague des passions. Le mystère, comme le remarque Ginguené dans son compte rendu pour *La Décade philosophique*, se résout en mystères. L'autre tentation du siècle pour répondre à l'inquiétude et au mal-être est de considérer les brouillards du vague comme les limbes d'un nouveau monde. Le vague ne se résout plus en dogme, mais en promesse d'avenir. Hugo composera *Les Chants du crépuscule* et Musset décrira l'époque des enfants du siècle comme « quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant [...] ange du crépuscule, qui n'est ni le jour, ni la nuit »¹⁶. Le clair-obscur prend alors une signification historique en relation avec la métaphore constitutive des Lumières. La souffrance et la mort de *Corinne* peuvent être lues comme nostalgie de la liberté et de l'unité italienne, comme attente du *Risorgimento*. Mais la réussite du roman est de ne pas se réduire à une simple métaphore. L'enthousiasme y reste

13. *Ibid.*, p. 50-51.

14. *Principes de politique applicables à tous les gouvernements*, éd. Tzvetan Todorov et Étienne Hofmann, Hachette-Littératures, 1997, p. 142.

15. Voir le dossier rassemblé par Maurice Regard sur l'accueil de la critique, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1643-1657, et l'article de Béatrice Didier, « La Querelle du Génie du christianisme ou l'imaginaire en question », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1968.

16. *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), Gallimard, coll. Folio, 1973, p. 24-25. La citation sert de titre à l'analyse de Déborah Lévy-Bertherat, « Je ne sais quoi de vague et de flottant : héros du siècle chez Musset et Lermontov », *Poétiques de l'indéterminé. Le Caméléon au propre et au figuré*. Études rassemblées et présentées par Valérie-Angélique Deshoulières, Clermont-Ferrand, 1998.

mélancolique, la perfectibilité paradoxalement nostalgique. Georges Poulet a bien vu, mais comme pour la lui reprocher, cette « nostalgie du futur » chez Mme de Staël et il ne tire aucune citation de *Corinne* pour son florilège de la « pensée indéterminée »¹⁷. Un vague irréductible et par définition polysémique se trouve pourtant au cœur du roman de 1807, qui rend compte des souffrances de l'individu et des aspirations de la communauté, du plaisir le plus fugitif de l'instant et des pressentiments de l'infini¹⁸.

17. Georges Poulet, *La Pensée indéterminée I. De la Renaissance au Romantisme*, PUF, coll. Écriture, 1985, p. 244-248. « Nostalgie du futur » semble l'inverse de la formule par laquelle Barbey désigne Maistre et Bonald comme « prophètes du passé ».

18. La présente étude prolonge « Corinne et la mémoire sensorielle » dans le recueil de la Société des études romantiques, *Mme de Staël, Corinne ou l'Italie*, SEDES, 1999 et « La poétique du regard » dans *Op. cit.*, Publications de l'Université de Pau, 13 novembre 1999.

MICHEL BRIX

Les sources mystiques de *Corinne* : la femme, l'amour et le sacré

Après les années d'orage provoquées par la Révolution de 1789, qui avait cru pouvoir balayer toutes les croyances religieuses, la France s'est réveillée, au XIX^e siècle, avec une soif ardente de spiritualité. Ces aspirations ne se sont pas nécessairement laissés guider vers les autels des cultes institués. Ainsi, les doctrines librement dérivées du platonisme et du néo-platonisme ont à l'évidence attiré autant, sinon plus, d'adeptes que la foi catholique traditionnelle. La religion des romantiques possède ses caractères singuliers, parmi lesquels le rôle accordé à la femme occupe une place privilégiée, voire prépondérante. Les croyances romantiques renouent avec la religion sentimentale de Rousseau, qui elle-même doit tout à la tradition néo-platonicienne, et la renaissance du sacré, au XIX^e siècle, se révèle indissociable de la conscience que se trouvent liés, de toute éternité, l'art, l'amour et la religion.

De cette confusion entre l'art, l'amour et la religion – considérés sur un pied d'égalité comme représentant autant d'élans vers Dieu –, *Corinne* offrait en 1807 un témoignage exemplaire. Le roman illustre même qu'en tant qu'héritage de Dieu et souvenir céleste, c'est l'amour qui doit occuper la plus large place dans la religion. Le personnage créé par Mme de Staël est une poétesse de génie, favorite des dieux, adorée des foules ; le début du récit la compare à une statue grecque et à une toile du Dominiquin, et l'auteur retrace le couronnement de son héroïne à Rome, au Capitole, où elle révèle au peuple assemblé les grandes vérités de l'existence et du monde, notamment l'immortalité de l'âme. Le destin de *Corinne* consiste à guider l'humanité et à se faire – par la

grâce de l'amour qu'elle inspire chez eux – la médiatrice entre les hommes et le Ciel.

Ces conceptions trouvent leurs sources dans deux discours que Platon fait tenir à Socrate – ces discours appartiennent au *Phèdre* et au *Banquet* – ainsi que dans le récit du mythe des androgynes, dû à Aristophane et appartenant au même *Banquet*. On sait le rôle central joué, chez Platon, par le sentiment du Beau dans la médiation entre le monde d'en bas et l'univers céleste : les artistes, qui recherchent l'image du Beau sur terre, s'attachent à donner forme à l'idée de Beauté et à susciter dans l'âme les sentiments d'origine céleste que la Beauté réveille. Mais l'art n'est pas le seul médiateur d'un univers à l'autre. L'amour est défini par Platon comme un démon (*daimon*), c'est-à-dire un être intermédiaire assurant la liaison du fini et de l'infini. Le délire amoureux, induit au reste par le sentiment du Beau, est un don divin, au même titre que l'inspiration poétique. « [C]elui qui ressent ce délire et se passionne pour le beau, celui-là est désigné sous le nom d'amant¹ » : indifférent aux affaires d'ici-bas, l'amoureux a toujours les yeux levés vers le ciel et, à travers la femme qu'il chérit, il se ressouvient de la beauté véritable qu'il a entrevue au Ciel.

L'amour donne des ailes, dit-on familièrement, sans se douter que l'on exprime ainsi une donnée majeure de la pensée platonicienne. À l'origine, le sentiment amoureux est une émotion qui est provoquée par la vue du beau et qui se confond avec le désir qu'inspire en nous cette beauté. L'élan vers le divin se manifeste dans ce désir : nous sommes attirés par la beauté d'un corps parce qu'elle est le reflet de la Beauté éternelle. Si nous aimons, c'est donc en vertu du souvenir que nous avons de l'Idée de la Beauté, notre âme étant sans cesse en recherche de ce qui peut apaiser son essentielle nostalgie. Et nous n'aimons pas un beau corps pour lui-même, nous chérissons en lui l'incarnation du Beau en soi, immuable, absolu. Autant dire que, pour que le sentiment amoureux reste vif, nous en arrivons rapidement à aimer – plutôt que le corps, sujet à la dégradation et qui ne peut s'offrir longtemps en image de la perfection – l'âme, c'est-à-dire la part non corporelle, non soumise au temps, de l'être aimé. Tendante vers l'Éternel, l'amour désire moins les âmes que les corps, et, le Bien étant indissolublement lié au Beau, se laisse émouvoir par les belles âmes plus encore que par les beaux corps. Ainsi l'amour, regardé comme l'émoi provoqué en nous

1. *Phèdre*, in *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, Pichon et Didier, t. VI, 1831, p. 56.

par le Beau mais aussi par le Bien, nous élève, de l'attirance éprouvée pour les images terrestres du Beau, au désir de chérir les belles âmes et *in fine* à la contemplation du Bien en soi.

Cette étroite corrélation établie par Platon entre l'amour et l'élan vers Dieu fonde également le mythe célèbre des androgynes. Selon Aristophane, dans *Le Banquet*, la terre se trouvait peuplée, à l'origine, d'êtres divins caractérisés par l'androgynie, c'est-à-dire appartenant aux deux sexes. Ces êtres furent punis par Zeus pour leur orgueil et coupés en deux, de sorte que chaque homme et chaque femme constituent une fraction d'un androgyne initial, à la recherche de la fraction complémentaire de lui-même. Ce mythe originel fait du sentiment amoureux la marque de notre nostalgie de l'état primordial, divin, du monde : ainsi aimer, c'est vouloir revenir à la condition première, à l'être absolu, à l'Un, à l'état idéal ; c'est aspirer à réintégrer la condition divine antérieure à la chute ; enfin, c'est chercher à réconcilier le Ciel et la terre, à retrouver Dieu².

Puisque la destruction de l'unité originelle était due aux péchés des hommes, le retour à cette même unité ne se conçoit pas sans une parfaite obéissance aux préceptes de la religion, notamment dans tout ce qui accompagne le sentiment qui permet un tel retour. Ainsi, la vertu suprême et distinctive du mysticisme platonicien est la résignation, c'est-à-dire l'abandon aux décisions divines et l'acceptation des épreuves terrestres. En tant que chemin vers l'amour divin, l'amour humain doit être à l'image de ce dernier : absolu, pur, idéal, sans tache. Il n'est pas permis de s'attacher à une créature céleste pour elle-même ; il faut aimer en celle-ci la créature céleste, l'ange, par essence intouchable.

Les discours de Socrate et le mythe des androgynes s'accordent sur une donnée majeure : expression la plus forte de notre élan spontané vers le divin, l'amour non seulement nous ouvre – ou plutôt nous rouvre – le chemin vers les réalités célestes, mais il nous porte aussi à l'ennoblissement moral et au perfectionnement spirituel. Cette élévation personnelle se manifeste de façon privilégiée dans les relations amoureuses qui restent chastes. En tant qu'image du Beau, de la perfection, la bien-aimée devient l'objet d'un culte ; elle ne peut être possédée charnellement sans risque de la voir perdre son aura spirituelle et de voir ainsi s'éteindre le mouvement même de l'idéalisation. La possession mettrait en avant l'être physique de la femme aimée, donc le fait qu'elle est soumise aux vicissitudes du temps, de la réalité et des contraintes

2. Sur cette question, voir l'ouvrage de Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994.

sociales ; elle ne serait plus exemplaire et se verrait ainsi déçue de son statut d'image des réalités absolues. Pour continuer à tendre vers l'idéal, l'amour platonicien exige la chasteté : c'est l'amour dit « platonique », au sens de pur, ou d'éthéré. *Le Banquet* établit la distinction entre Vénus-Uranie (« ouranienne ») – autrement dit céleste, car fille du Ciel et sans mère – et la Vénus terrestre, ou « pandémienne », fille de Zeus et de Dioné, qui pousse à préférer le corps à l'âme. Dans le même sens, Éros – représentant le désir sensuel et l'amour profane – est opposé à Antéros, incarnant l'amour sacré, libre de toute concupiscence charnelle et dirigé vers Dieu.

Entre l'attrance pour une personne de l'autre sexe et l'attrance vers Dieu, il n'y a donc pas de différence fondamentale, puisque ces élans procèdent tous deux de notre nostalgie des origines et de notre désir de réconciliation avec le Ciel. Ainsi, le sentiment amoureux, qui consiste à tendre vers Dieu, est d'essence religieuse. Déjà présente chez Platon, cette conception sera diffusée et amplifiée par les néo-platoniciens. Et la mystique médiévale devra à la tradition issue des écrits du philosophe grec l'idée que l'union de l'âme avec Dieu ne peut être décrite qu'en recourant à l'allégorie des sentiments amoureux³. Dieu est l'Époux divin, ou l'Épouse mystique ; l'âme aspire au mariage spirituel.

Le lien entre mystique et amour se trouve particulièrement affirmé dans un ouvrage fondateur de la théologie du Moyen Âge, les *Sermones supra Canticum Cantorum* de saint Bernard de Clairvaux, qui furent rédigés entre 1135 et 1153 : le dialogue biblique de l'Époux et de l'Épouse y est interprété comme la rencontre du Christ (ou du Logos divin) et de l'âme croyante. Ainsi, les poèmes d'amour du Cantique des Cantiques fournirent les expressions et la symbolique qui servirent à toutes les mystiques nuptiales, ou sponsales, chrétiennes. Ce thème des noces mystiques, inspiré par le modèle du Cantique, est central aussi dans un autre ouvrage majeur, le *Libre d'Amic et d'Amat* [*Livre de l'Ami et de l'Amié*]⁴ de Raymond Lulle, suite de petits poèmes en prose qui expriment les ravissements extatiques nés de la communion de l'âme (l'Ami) avec Dieu (l'Amié).

3. Ces rapprochements ne sont du reste pas étrangers à la doctrine chrétienne : dans l'Ancien Testament, le mariage est utilisé comme l'image des relations entre Dieu et son peuple ; dans le Nouveau, comme le symbole du lien entre le Christ et l'Église.
4. Il s'agit de la cinquième partie du roman *Blanquerna*, rédigé dans les dernières années du XII^e siècle.

Pareille confusion de l'érotique et du sacré, de même que la terminologie qui l'accompagne, se retrouvent chez de nombreux mystiques, qui décrivent au moyen de la métaphore du mariage spirituel la manifestation de Dieu dans l'âme. Plusieurs mystiques femmes (Catherine de Sienne et Thérèse d'Avila par exemple) font état de noces visionnaires avec le Christ, tandis que des mystiques masculins évoquent des mariages avec une personnification religieuse (François d'Assise et Dame Pauvreté, le dominicain allemand Henri Suso et l'hypostase divine de la Sagesse éternelle)⁵. Quelques saintes ou bienheureuses allèrent même jusqu'à se dire enceintes du Christ ; quant à l'amour divin, on ne craignit pas de le représenter sous des formes de plus en plus concrètes (ainsi un cœur blessé et saignant)⁶.

Le mouvement du *dolce stil nuovo*, à la Renaissance italienne, témoigne aussi d'une conception de l'amour qui s'inspire très étroitement de la tradition platonicienne. La femme est considérée par les stilnovistes comme un ange venu sur la terre pour y symboliser toute vertu et encourager l'homme à se tourner vers le Ciel ; cet ange meurt après avoir fait une brève apparition dans le monde d'en bas et ne saurait être l'objet que d'un amour contemplatif. Ainsi chez Dante, héritier des stilnovistes, Béatrice est l'intermédiaire adorée qui ouvre au poète les portes de la contemplation divine. Il faut aussi évoquer, bien sûr, le *Canzoniere* de Pétrarque. L'ouvrage est partagé en deux : à la section « In vita di Madonna Laura » succède « In morte di Madonna Laura ». Laure est une femme très belle et très fière, enfermée dans une sorte de royale et inaccessible solitude ; elle se laisse aimer, mais n'est point touchée par l'amour, et le poète sait que son destin est de désirer, d'espérer en vain ; il chante son inguérissable tourment, il évoque la mort. C'est pourtant Laure qui meurt la première. Le poète s'apprête

5. Voir l'article « Épouse (mystique) » dans le *Dictionnaire de la mystique*, Peter Dinzelsbacher éd., Turnhout, Brepols, 1993.
6. Une remarque s'impose ici. L'élaboration d'une « mystique des noces » n'est pas propre au christianisme (on en relève aussi la trace dans la kabbale juive, notamment dans le *Sefer ha-Zohar [Livre de la Splendeur]*), et certains théologiens ont dénoncé l'hétérodoxie des rapprochements établis entre la foi et l'amour humain. La doctrine chrétienne traditionnelle tend en effet plutôt à confondre les passions nées de l'amour avec les appels du Tentateur. En combattant le quiétisme de Fénelon et en faisant condamner en 1699, par le pape Innocent XII, l'*Explication des maximes des Saints sur la vie intérieure*, Bossuet a porté un coup d'arrêt à la mystique héritée du Moyen Âge. L'interruption ne fut cependant pas définitive, la théologie catholique n'étant pas exempte de variations : ainsi l'institution de la fête du Sacré-Cœur par Clément XIII, en 1765, replace l'amour au centre de la religion catholique.

d'abord à la suivre puis prend conscience que sa dame n'a jamais été aussi proche de lui. Vivante, elle était inaccessible ; morte, elle est devenue un ange et, pleine de pitié à présent, parle au poète, lui prodigue des conseils de mère et d'amante, et lui recommande de renoncer à la terre, de se livrer à Dieu. Ainsi, l'amour chaste, unique et éternel pour Laure donne à l'auteur du *Canzoniere* le désir de s'élever vers le Bien et le conduit de la terre au Ciel, tout comme l'amour de Béatrice avait guidé l'auteur de *La Divine Comédie* jusqu'au Paradis.

Un siècle après Pétrarque, Marsile Ficin – traducteur et commentateur du *Banquet* – fonde sa rhétorique syncrétiste sur l'identification établie entre le culte de la Beauté, les pieux désirs des amants et l'élévation de l'âme vers Dieu ; plus tard encore, mais toujours en Italie, Léon l'Hébreu disserte abondamment, dans ses *Dialoghi d'amore* (1535), sur la valeur universelle de la passion éthérée, soigneusement distinguée de l'amour charnel.

Dante, Pétrarque, Marsile Ficin et Léon l'Hébreu exercèrent une influence majeure sur les écrivains de la Renaissance française. Pontus de Tyard, traducteur de Pétrarque et des *Dialoghi d'amore*, est aussi l'auteur du recueil des *Erreurs amoureuses* (en trois livres, parus respectivement en 1549, 1551 et 1555) : la bien-aimée du poète y répond au nom de « Pasithée » (la toute-divine) ; « simulacre » du monde céleste, dont elle reproduit la perfection et l'harmonie, Pasithée s'applique à susciter chez le poète le dépouillement de tout désir sexuel – ou plutôt la transformation du désir en dévotion – et à conduire l'aimé vers le ciel des Idées. Outre celui de Pontus de Tyard, de nombreux recueils poétiques du XVI^e siècle imitent la structure et le contenu du *Canzoniere* pétrarquien : ainsi la *Délie* de Maurice Scève (où on peut voir dans le nom même de la femme aimée l'anagramme de « l'Idée ») et l'*Olive* (1549) de Joachim du Bellay : comme Pétrarque, Du Bellay se heurte à la froideur de la dame, découvre que son destin n'est pas compatible avec l'espoir d'un bonheur réalisé – donc dégradé –, s'arrache à l'aliénation des affections terrestres et passe de l'ascèse purificatrice à la sérénité mystique ; l'amour a élevé le poète « jusqu'à la contemplation des beautés éternelles » (CVII).

On ne peut oublier de citer, au XVI^e siècle encore, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre – où l'amour humain est regardé comme le premier degré pour monter jusqu'à l'amour divin – ni l'*Amadis de Gaule*, œuvre où confluent le platonisme et l'éthique courtoise : pour l'amour d'Oriane, Amadis accomplit des prouesses qui réparent la faute de son père et rendent le héros digne de l'affection de la jeune femme.

L'idéalisation de la femme, instrument du salut de l'homme, constitue une donnée essentielle de la tradition issue du néo-platonisme. Les religions issues de l'orphisme célébraient Vénus-androgyne. Dans le même esprit, le *Sefer ha-Zohar*, déjà cité, accentuait les caractères féminins de l'image de Dieu. Quant au néo-platonisme, il approfondit la figure d'Uranie, « Vénus austère, idéale et mystique – écrira Nerval – que les néoplatoniciens purent opposer, sans honte, à la Vierge des chrétiens⁷. » L'auteur du *Voyage en Orient* note aussi que l'idée du « féminin céleste⁸ » hante toutes les religions orientales. Dans la *Physiologie du mariage*, Balzac attribue ce culte de la femme à une sorte d'état « naturel », ou primitif, de la société : chez les Gaulois et les Francs, les femmes étaient associées à la divinité ; ce sont les lois romaines qui les ont enchaînées à la terre⁹.

Les progrès de la dévotion mariale, tout au long du Moyen Âge¹⁰, sont aussi à rattacher au culte de la femme médiatrice entre les hommes et l'Éternel. Ainsi que l'écrit Chateaubriand dans le *Génie du christianisme*, l'intercession de la Vierge est un « dogme enchanté, qui adoucit la terreur d'un dieu, en interposant la beauté entre notre néant et la majesté divine¹¹. » On aura noté l'assimilation platonicienne de la femme et de la beauté : la femme est une représentation symbolique de la splendeur de Dieu.

L'image d'une déesse vénérée réalise emblématiquement l'union amour / religion : l'amour des hommes ne s'adresse pas à une créature terrestre mais à une figure du Ciel. D'où la vogue que connut le culte d'Isis, notamment depuis le traité de Plutarque *De Iside et Osiride* et surtout depuis *L'Âne d'or* d'Apulée (récit dans lequel la déesse sauve le héros Lucius d'un maléfice et exige de lui qu'il se comporte en adorateur zélé et exclusif). De l'Antiquité tardive à l'époque moderne, la figure d'Isis – qu'un vaste syncrétisme identifie avec Vénus-Uranie, Diane d'Éphèse, Cérès, Minerve et même avec la Sophie des gnostiques – se trouve au cœur d'un mouvement qui conjoint la femme, la Nature et

7. *Voyage en Orient*, dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1984, p. 247.

8. *Ibid.*, p. 248.

9. Voir *La Comédie humaine*, éd. dirigée par Pierre-Georges Castex, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. XI, 1980, p. 1000-1008.

10. Sur cette question, voir notamment l'ouvrage de Stéphane Michaud, *Muse et Madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, Seuil, 1985, *passim*.

11. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 487.

la Divinité. On lit par exemple, dans les *Religions de l'Antiquité* de Creuzer :

Plus tard, les Pythagoriciens, ces Orphiques réformés, célébrèrent aussi cette Nature infiniment variée, qui se réfléchit toujours la même dans les figures sans nombre de la création. Pour eux, elle fut non seulement la mère, mais la nourrice universelle qui, étendant ses bras, reçoit ses enfants sur son sein. Ainsi peut-on expliquer les bras étendus dans un grand nombre d'images de la déesse d'Éphèse, qui par là s'écarte de la forme rigoureuse des momies. / Cette déesse de la Lune, cette mère nourrice des êtres reproduit, on le voit, sous ses principaux aspects, l'idée de Vénus-Uranie [...] ¹².

Femme idéale, reine du Ciel aux attributs divers, Mère céleste universelle personnifiant tantôt la Nature, tantôt la lumière, déesse *prototype* confondant en elle toutes les divinités féminines du paganisme, Isis occupe une place majeure dans l'imaginaire spirituel de l'Occident. À l'époque de la campagne d'Égypte, Napoléon fut même assimilé à Osiris, l'époux divin. Et peu auparavant, Schiller et Novalis avaient contribué à répandre l'image – inconnue dans l'Égypte antique – de la déesse voilée. Ce qui est idéal est voilé. Rousseau avait au reste déjà utilisé ce motif dans son mélodrame *Pygmalion* (un voile cache la statue de Galathée) et dans la lettre du Valais de *La Nouvelle Héloïse* (Saint-Preux compare la gorge des paysannes à celle de Julie, c'est-à-dire au « modèle unique et voilé, dont les contours furtivement observés [lui] peignent ceux de cette coupe célèbre à qui le plus beau sein du monde servit de moule ¹³ »).

À la fois déesse et image de la Nature, Isis fait le lien entre le Ciel et la terre ; son culte se trouve établi sur la promesse adressée aux adeptes de s'émanciper de la condition humaine, de transcender le monde sensible et de voir révélée la part divine et immortelle de l'existence (Horus, le fils de la déesse est regardé comme le Verbe divin [Logos]). La figure d'Isis apparaît ainsi au cœur d'un courant de pensée fondé sur le platonisme mais qui évoque également, par certains côtés – ainsi l'image de la Mère de Dieu – la religion chrétienne.

12. *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, adaptation française par Joseph Guignaut, Treuttel et Würtz, t. II, 1829 (cité par Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français [1800-1855]*, Klincksieck, 1971, p. 224).

13. Lettre 23 de la Première Partie (J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1964, p. 82).

Des créatures terrestres sont également susceptibles d'être idéalisées, c'est-à-dire élevées au rang de médiatrices entre l'homme et Dieu. Mais pareille sacralisation est conditionnelle, et fragile, en tout cas si la femme ainsi divinisée n'appartient pas encore au royaume des morts. La beauté féminine ne peut en effet être contemplée que chastement, et touchée seulement par les yeux. Le constat revient dans la plupart des écrits qui se rattachent à la tradition néo-platonicienne¹⁴ : la femme qui cède à l'appétit charnel redevient terrestre et perd son statut idéal ; l'amour platonique étant détruit par le contact, de nombreux moralistes répètent sans cesse que les relations charnelles sont incompatibles avec l'amour véritable, et que les femmes – pour réaliser leur vocation essentielle d'intermédiaires entre la terre et le Ciel – doivent observer, en matière sexuelle, une continence rigoureuse.

Si Jean-Jacques Rousseau n'est pas à proprement parler le père de la religion sentimentale – ou religion « du cœur » –, il en fut en tout cas le propagateur le plus illustre. Nous l'avons déjà évoqué dans les développements qui précèdent : l'identification des sentiments amoureux et religieux se trouve en germe dans la doctrine de Platon, et notamment dans le statut de *daimon* qui est conféré à l'amour. Celui-ci conduit à chérir le Beau physique, mais aussi le Beau moral, c'est-à-dire le Bien.

Dès lors qu'on le considère comme un élan prenant son origine dans le désir du Beau et surtout de la perfection morale, l'amour se trouve naturellement assimilé à la religion. Au XVII^e siècle, le *Traité des passions* de Descartes évoque ce rapport en laissant entendre que la forme d'amour la plus haute est la dévotion. Fondé sur la notion de « pur amour », le quiétisme de Fénelon décrit le sentiment amoureux comme une sorte de voix mise par Dieu dans les cœurs humains. Bossuet a fait condamner Fénelon, sur ce point entre autres : on voit en effet que l'équivalence établie entre le désir amoureux et la voix de Dieu en nous est dangereuse, puisqu'elle peut tout justifier, même le libertinage, une fois que l'exigence du Bien passe au second plan. C'est la pureté, entendue comme la chasteté, des relations amoureuses qui concilie ces visions opposées et qui, faisant de l'amour une véritable éthique, le rend supérieur à toute morale déterminée.

14. À l'exception – notable – des romantiques allemands. Mais cette extension « germanique » du platonisme amoureux jusque dans le domaine de l'union des corps fera peu d'émules de ce côté du Rhin.

Entretenu par les mystiques et par Fénelon, la confusion entre l'amour et la religion se trouve à la source de la religion sentimentale telle que la définit Rousseau. Les *Lettres morales* (ou *Lettres à Sophie*) soulignent la grandeur du sentiment qui nous saisit au spectacle du Beau moral, nous dégage momentanément de nos « terrestres liens » et nous porte « dans l'empirée à côté de Dieu¹⁵ ». La vraie foi est caractérisée par ce ravissement de l'âme, transportée au-dessus d'elle-même par l'amour du Bien. Aux yeux de Rousseau, Dieu et le Beau moral ne sont pas plus distincts que ne le sont la foi et le sentiment amoureux, lequel nous pousse vers le Bien. Ainsi, l'amour ouvre le chemin de la purification personnelle, qui est aussi le chemin menant à la félicité extatique et à la communication directe avec Dieu. Dans *La Nouvelle Héloïse*, les amants de Clarens se montrent chacun, l'un à l'autre, la voie du Ciel. Sous la plume de Julie, Saint-Preux est « mon apôtre¹⁶ », comme elle-même – « ange du Ciel », « plus divine qu'humaine¹⁷ » – offre aux yeux du héros l'image des perfections de l'au-delà. En l'autre, on chérit par-dessus tout ce qui le rapproche du « modèle des perfections dont nous portons tous une image en nous-mêmes¹⁸ », le Beau, le divin, la part non périssable de l'âme. Ici prennent tout leur sens les notions d'« illusion » et d'« enthousiasme » évoquées dans la « Préface dialoguée » de *La Nouvelle Héloïse* et dans *l'Émile* :

Tout n'est qu'illusion dans l'amour, je l'avoue ; mais ce qui est réel, ce sont les sentiments dont il nous anime pour le vrai beau qu'il nous fait aimer¹⁹.

L'amour n'est qu'illusion ; il se fait, pour ainsi dire, un autre Univers ; il s'entoure d'objets qui ne sont point, ou auxquels lui seul a donné l'être ; et comme il rend tous ses sentiments en images, son langage est toujours figuré. Mais ces figures sont sans justesse et sans suite ; son éloquence est dans son désordre ; il prouve d'autant plus qu'il raisonne moins. L'enthousiasme est le dernier degré de la passion. Quand elle est à son comble, elle voit son objet parfait ; elle en fait alors son idole ; elle le place dans le Ciel ; et comme l'enthousiasme de la dévotion emprunte le langage de l'amour, l'enthousiasme de l'amour emprunte aussi le langage de la dévotion. Il ne voit plus que le Paradis, les Anges, les vertus des Saints, les délices du séjour céleste. [...] En

15. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, 1969, p. 1101.

16. *La Nouvelle Héloïse*, éd. cit., p. 144 (Julie à Saint-Preux).

17. *Ibid.*, p. 122.

18. *Ibid.*, p. 358.

19. *Émile*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 743.

écrivait à ce qu'on aime, [...] ce ne sont plus des Lettres qu'on écrit, ce sont des Hymnes²⁰.

L'« illusion » évoque la confusion de l'être aimé avec une créature céleste ; l'« enthousiasme » décrit l'ascension de l'âme vers le divin. L'important, dans une telle conception, réside donc dans l'état d'âme que la foi suscite chez le croyant et non dans l'aspect dogmatique de la religion. L'amour trouve en lui-même ses propres lois et la religion sentimentale se présente ainsi comme une religion « épurée », sans révélation ni miracles ni culte institué. Dans sa « Lettre à Christophe de Beaumont » (1763) et dans la *Profession de foi du vicaire savoyard*, Rousseau se définit comme un disciple de Jésus-Christ – non comme un disciple des prêtres –, et il dépouille la religion de ses mystères et de ses dogmes (le péché originel, la rédemption, l'incarnation, l'éternité des peines, ...). De même, la prière ne consiste pas, selon Rousseau, à réciter des formules apprises, mais à trouver le mode, nécessairement singulier, où une âme particulière trouve à s'abandonner à Dieu.

Ce christianisme du cœur, ou du sentiment, constitue l'un des traits dominants, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, du romantisme naissant. Une des *Études de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre (1784) porte dans son sommaire : « Preuve de la divinité et de l'immortalité de l'âme par le sentiment. » Le même terme apparaît aussi au titre du premier ouvrage de Ballanche, en 1801, *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*²¹. Chez Ballanche, le sentiment désigne tout à la fois le sentiment religieux – comme dans la démonstration de Bernardin de Saint-Pierre, le sentiment postule la « conviction intime de l'existence d'un Dieu et de l'immortalité de l'âme²² » –, la source du vrai, du beau et de toute vertu, et l'inspiration créatrice. Équivalent de la « nostalgie » telle que la définit le philosophe illuministe Louis-Claude de Saint-Martin, le sentiment est le désir divorcé du réel, privé de son objet par la chute et aspirant à retrouver la patrie céleste. Cette séparation se trouve à l'origine des souffrances terrestres, inévitables puisque le bonheur nous est impossible dans le monde d'en bas, qui est étranger à notre vraie nature. La douleur est ainsi acceptée par Ballanche, et même en quelque sorte glorifiée, d'une part comme la

20. *La Nouvelle Héloïse*, éd. cit., p. 15-16.

21. Lyon et Paris, an IX. Sur cet ouvrage, voir l'article de Roland Mortier, « Le Traité *Du sentiment* de P.-S. Ballanche : un programme littéraire antiphilosophique et post-révolutionnaire », dans *Approches des Lumières. Mélanges Jean Fabre*, Klincksieck, 1974, p. 319-331.

22. *Du sentiment*, cité par Roland Mortier, art. cit., p. 324.

marque de notre condition d'exilés, et de l'autre comme le gage de la félicité future que l'âme connaîtra à nouveau au Ciel. D'où la nécessité, soulignée aussi par les mystiques, par Fénelon et par Rousseau, de la résignation, vertu distinctive de la religion sentimentale.

Ce culte de la douleur et de la résignation trouve particulièrement à s'exprimer dans l'obligation de chasteté – affirmée notamment dans l'*Antigone* ballanchienne – qui s'impose aux amants durant leur séjour terrestre. En révélant l'éternité, l'amour transporte l'âme et lui enseigne non seulement à mépriser mais plus encore à rejeter les pâles jouissances offertes dans le monde d'en bas. Ainsi, on peut dire d'Antigone et Hémon :

« Ah ! ce n'est pas la blonde Vénus qui est venue présider à leur union, c'est l'aimable sœur du Sommeil, c'est la Mort. Les embrassements vulgaires n'étaient pas faits pour eux ; il leur fallait les longs embrassements, les embrassements éternels des ombres heureuses dans les Champs-Élysées²³. »

Par l'intermédiaire de Ballanche, l'influence de la religion sentimentale de Rousseau sur la littérature du XIX^e siècle fut insigne. Ainsi Chateaubriand – qui s'est largement inspiré, sans le dire, du traité *Du sentiment* – salua dans le renouveau religieux, encore balbutiant en 1802, une métamorphose du christianisme qui aurait permis la fusion de deux tendances longtemps antagonistes, l'amour et la spiritualité. Et l'auteur du *Génie* laisse entendre aussi que c'est *La Nouvelle Héloïse* qui aurait marqué le premier pas d'une telle évolution de l'amour vers la pureté de la religion²⁴. Quant à Mme de Staël, elle décrit très clairement – dans le chapitre consacré à « [L]a disposition religieuse appelée mysticité » de son ouvrage *De l'Allemagne* – le renouveau spirituel du romantisme selon un schéma platonicien, où religion, amour et art se confondent : en poursuivant l'idée du Beau et en confiant le gouvernail du moi aux élans sentimentaux, l'individu est entraîné par la rêverie et l'« enthousiasme » – mot-clé de la pensée de Mme de Staël comme de celle de Rousseau – vers le monde de l'idéal, et se voit révéler la possibilité de la transcendance²⁵.

23. *Antigone*, dans *Œuvres de M. Ballanche*, Bureau de l'Encyclopédie des Connaissances utiles, t. I, 1833, p. 316 (paroles de Tirésias).

24. Voir *Génie du christianisme*, éd. cit., p. 694-695.

25. « De la disposition religieuse appelée mysticité » constitue le chapitre 5 de la troisième Partie de *De l'Allemagne*.

C'est bien ce renouveau même qu'illustre *Corinne* en 1807, plusieurs années avant la publication de *De l'Allemagne*. Le roman porte témoignage aussi de la nécessité pour les femmes de se résigner à la souffrance, nécessité indissociable, nous l'avons dit, de la religion sentimentale. Le récit montre, en effet, que les espoirs de bonheur terrestre nourris un temps par Corinne ne peuvent aboutir et que l'héroïne doit renoncer au mariage : supérieure aux hommes dans le domaine idéal du sentiment, instrument de leur salut, Corinne devrait se faire, contre sa nature, inférieure à un époux qui ne supporterait pas, dans l'existence quotidienne d'un ménage, la domination d'une femme. La société s'opposant au bonheur des femmes supérieures, celles-ci n'ont d'autre choix que de se résigner et de demeurer isolées, quelque part entre la terre et le Ciel. Féminisme au fond bien peu féministe : mais aux yeux de Mme de Staël – et elle sera suivie sur ce point par de nombreux penseurs romantiques – le propre de la supériorité des femmes réside dans ce sacrifice même.

CATRIONA SETH

« Une âme exilée sur la terre ». *Corinne* : un mythe moderne de la transgression

L'on ne dit mot pendant le dîner, bien qu'on eût invité quelques personnes du voisinage : je m'ennuyais tellement de ce silence, qu'au milieu du repas j'essayai de parler un peu à un homme âgé qui était assis à côté de moi. Je savais assez bien l'anglais que mon père m'avait appris dès l'enfance, et je citai dans la conversation des vers italiens très purs, très délicats, mais dans lesquels il était question d'amour : ma belle-mère, qui savait un peu l'italien, me regarda, rougit et donna le signal aux femmes, plutôt qu'à l'ordinaire encore, de se retirer pour aller préparer le thé, et laisser les hommes seuls à table pendant le dessert [...]. Ma belle-mère à souper me dit assez doucement qu'il n'était pas d'usage que les jeunes personnes parlassent, et que, surtout, elles ne devaient jamais se permettre de citer des vers où le mot d'amour était prononcé (p. 362-363).

L'expérience anglaise auprès de sa belle-mère conduit celle qui n'est encore que « Miss Edgermond » (p. 363) à choisir l'Italie et la parole plutôt que l'Angleterre et le mutisme. Il est dans le roman plusieurs silences qui ont déjà été fort bien étudiés¹. Il ne s'agit pas de revenir sur cela. Je voudrais montrer ici que le roman raconte le passage de

1. Madelyn Gutwirth, « Du Silence de Corinne et de sa parole », dans *Benjamin Constant, Mme de Staël et le Groupe de Coppet*, sous la direction d'Étienne Hofmann, Oxford et Lausanne, Voltaire Foundation et Institut Benjamin Constant, 1982, p. 427-434, repris dans *Un Deuil éclatant du bonheur*, sous la direction de Jean-Pierre Perchellet, Orléans, Paradigme, 1999, p. 171-194.

l'improvisation, c'est-à-dire de la parole à son état le plus spontané, celui d'élan, dans lequel Corinne est porte-voix, intermédiaire entre Ciel et terre, à un silence annoncé, consenti – non sans lutte – et, à sa façon, signe de rédemption. Nous sommes donc face à un mythe moderne qui se cristallise autour de la transgression de l'héroïne éponyme².

Le silence de Corinne est annoncé implicitement et explicitement par un certain nombre d'étapes et d'événements. L'héroïne influence plusieurs fois son propre destin en faisant des choix. Revenir sur ceux-ci, négliger les obligations qu'ils entraînent, revient parfois à violer des lois implicites.

La transgression première de Corinne est celle contre laquelle sa belle-mère la mettait en garde dans le passage cité plus haut. C'est un refus de se conformer à ce qui est attendu des jeunes filles anglaises³, refus qui signe déjà, sans qu'elle s'en doute, la destinée de Corinne, refus motivé par cette vanité dont elle s'accusera sur son lit de mort. Nous apprenons ce qui s'est passé dans l'« Histoire de Corinne » : « J'avais près de vingt ans, mon père voulait me marier, et c'est ici que toute la fatalité de mon sort va se déployer » (p. 372)⁴. Le père d'Oswald rencontre la jeune femme qu'il voit alors comme une épouse possible pour son fils. Cette dernière était, écrit-elle à Oswald lorsqu'elle lui raconte l'histoire de sa vie : « extrêmement flattée par l'espoir de vous épouser ». Le tort de Corinne est d'employer son talent de façon intéressée, pour tenter d'impressionner celui dont elle pourrait devenir la belle-fille :

Je me plais à le répéter, Oswald, quoique je ne vous eusse jamais vu, j'attendais avec une véritable anxiété votre père qui devait venir passer huit jours chez le mien ; et ce sentiment était alors trop peu motivé pour qu'il ne fût pas un avant-coureur de ma destinée. Quand lord Nelvil arriva, je désirai de lui plaire, je le désirai peut-être trop, et je fis pour y réussir infiniment plus de frais qu'il n'en fallait ; je lui

2. Plus exactement, *Corinne* nous paraît être la version moderne d'un schéma de transgression et de châtement que nous trouvons dans de nombreux récits de mythographes.
3. Ainsi que le rappelle Michel Delon, Lucile enfreint à son tour une autre règle mais son infraction est de moindre gravité, c'est par le regard et non la parole qu'elle agit : « Elle ne transgresse les principes qui lui ont été inculqués que lorsqu'elle essaie de voir lord Nelvil à son départ ; son regard ayant été surpris, elle *baissa son voile avec précipitation et s'enfonça dans le bois* (p. 462) », « Corinne ou l'école du regard », *op. cit.*, novembre 1999, p. 156.
4. Sensible au rôle que joue feu Lord Nelvil dans l'histoire par ses souhaits qui nous parviennent d'outre-tombe, le lecteur remarquera que Lord Edgermond semble être à l'origine du projet d'alliance avorté entre sa fille et Oswald.

montrai tous mes talents, je dansai, je chantai, j'improvisai pour lui, et mon esprit, longtemps contenu, fut peut-être trop vif en brisant ses chaînes (p. 373).

C'est à cet acte de vanité que nous pouvons faire remonter l'interdiction d'épouser Oswald qui pèse sur Corinne⁵. Elle s'en doute puisqu'elle écrit ceci dans son histoire : « Je crois, sans le savoir avec certitude, que je parus à lord Nelvil une personne trop vive » (p. 373-374). À partir de ce moment-là, un des aspects de l'histoire de Corinne est écrit de façon définitive : elle ne sera jamais Lady Nelvil.

Malgré ce qui lui arrive, Corinne garde plusieurs choix. Il lui est proposé d'épouser M. Maclinson, parent de sa belle-mère, et ainsi de se « ranger » et de ne plus parler. Une Anglaise qu'elle rencontre résume succinctement l'alternative à laquelle elle est confrontée : « si vous devez vivre ici, soumettez-vous ; allez-vous en si vous le pouvez ; il n'y a que ces deux partis à prendre » (p. 376)⁶. Corinne hésite un temps avant de décider d'opter pour la parole et l'indépendance en Italie, plutôt que pour le silence convenu des Anglais. L'aspect final de tout choix, qui condamne à se détourner d'une route pour en prendre une autre, lui est clairement signalé par la mise à mort fictive mais socialement réelle de celle qu'elle a été jusqu'alors : Mlle Edgermond. N'oublions pas, en effet, que la mort de l'aînée des demoiselles Edgermond a été publiée pour sauvegarder l'honneur de la famille et donc ne pas compromettre les chances d'union de la seconde, Lucile. Aux plaintes de sa belle-fille, Lady Edgermond avait répliqué ceci non sans froideur : « Vous êtes [...] maîtresse de vous conduire comme vous le voudrez ; mais si vous prenez un parti qui vous déshonore dans l'opinion, vous devez à votre famille de changer de nom et de vous faire passer pour morte » (p. 382). La réflexion révulse la jeune femme mais lui paraît « à la réflexion assez raisonnable ». C'est par lettre, écrite à sa belle-mère pour la prévenir de son départ, que Miss Edgermond quitte le monde⁷. Dans l'impossibilité d'être Lady Nelvil, et ayant refusé la « sortie raisonnable » que serait le suicide intellectuel sous le nom de Mme Maclinson, elle est mise à mort

5. *De l'influence des passions* contient, chacun s'en souvient, un chapitre consacré entièrement à la vanité et à ses effets funestes.
6. Son père fait le choix inverse lorsqu'il rentre en Angleterre et prend pour seconde épouse une Anglaise : « Il était résigné, mais il savait qu'il l'était » (p. 364). Par ailleurs, on notera dans la citation qui figure dans le corps du texte l'opposition, au sein d'une tournure chiasmique, entre les verbes « devoir » et « pouvoir ».
7. On remarquera que les deux grandes séparations de Corinne, son départ d'Angleterre et son renvoi à Oswald de la bague de sa mère, se font par l'intermédiaire de l'écrivain alors qu'elle se caractérise par son aisance dans la communication orale.

par sa belle-mère. Elle se défait donc des mots qui l'ont définie jusqu'alors, ceux qui forment son identité civile et ne seront désormais plus que paroles silencieuses, gravées, symboles de mort : « les froides lettres qui composent mon nom, inscrites sur un vain tombeau⁸, tiendront, aussi-bien que moi, ma place dans ce séjour sans vie » (p. 383-384)⁹. C'est donc un héritage onomastique dont elle se dépouille ; elle évoque d'ailleurs dans le début de son histoire, « le nom et le sort auxquels j'ai renoncé » (p. 361). Corinne, avec la fortune qu'elle tient de ses parents défunts, est née, en partie, de la mort d'une autre orpheline, Mlle Edgermond¹⁰.

Corinne naît aussi au monde comme une exilée volontaire, de sa patrie, au sens étymologique, la terre de son père, et de sa famille pour laquelle elle est morte¹¹. Alors même qu'elle reçoit Oswald pour la première fois, elle laisse entendre que sa décision de tourner le dos à l'Angleterre et aux siens n'a pas été facile : « j'ai beaucoup souffert, dit-elle en soupirant, pour vivre en Italie » (p. 74). Elle a fait un choix de vie qui la met en dehors des normes. Tant qu'elle assume sa marginalité, rien ne paraît devoir la menacer. Chacun, Oswald y compris, l'accepte

8. À titre de curiosité, le lecteur peut se demander où se trouve le monument élevé à la mémoire de la supposée défunte demoiselle Edgermond et s'étonner qu'il n'y ait pas un cénotaphe auprès du tombeau de son père.
9. Il n'est pas surprenant que l'image d'une nouvelle naissance soit associée à la décision prise par Corinne de suivre les chanteurs italiens qu'elle entend sous ses fenêtres : « Si la vie était offerte aux morts dans les tombeaux, ils ne soulèveraient pas la pierre qui les couvre avec plus d'impatience que je n'en éprouvais pour écarter de moi tous mes linceuls » (p. 385).
10. Avec la lettre envoyée par Lady Edgermond à Corinne pour lui apprendre la mort effective de Miss Edgermond, est évoquée la transmission de « toute ma fortune, qui est assez considérable » (p. 386).
11. Lucile croit Corinne morte ; lorsqu'Oswald l'interroge à son propos, elle répond par un euphémisme à l'antique : « Elle ne vit plus » (p. 457) avant d'ajouter ceci : « je la regretterai toujours ». Seules Lady Edgermond et Thérésine connaissent la vérité. À bien des égards, Lady Edgermond en affirmant avoir pour but de protéger les intérêts de Lucile, a nui à cette dernière. Même lorsque Corinne perdue sera retrouvée officiellement, sa sœur cadette se voit priée d'agir comme si elle était morte : « Lucile, en apprenant par sa mère que sa sœur vivait encore, et qu'elle était en Italie, avait eu le plus grand désir d'interroger lord Nelvil à son sujet ; mais lady Edgermond le lui avait interdit » (p. 532).

en tant que phénomène inhabituel, défiant les lois de la société de l'époque.

Il fallait juger Corinne en poète, en artiste, pour lui pardonner le sacrifice de son rang, de sa famille, de son pays, de son nom, à l'enthousiasme du talent et des beaux-arts (p. 342).

Oswald rappelle que l'Italie accueille Corinne l'improvisatrice, celle qui ne se conforme pas à l'image traditionnelle d'une femme de la société : « vous vivez dans un pays où [l'] opinion n'est jamais sévère, et quand elle le serait, votre génie vous fait régner sur elle » (p. 400). Lorsque nous entendons parler d'elle pour la première fois, l'héroïne éponyme du roman nous est présentée comme « la femme la plus célèbre de l'Italie, Corinne, poète, écrivain, improvisatrice, et l'une des plus belles personnes de Rome » (p. 49).

Or son indépendance a un prix et des conditions qu'elle semble parfois oublier : son talent est un don. Il doit donc être utilisé de façon gratuite, pas pour séduire. Malgré cela, en un moment où elle aurait dû se taire, Corinne intègre au sein d'un énoncé une réflexion qui contredit son propos. Lors de sa première improvisation, au Capitole, acceptant une gloire dont elle dit ne point se sentir digne, elle exalte l'Italie où l'on ressent toujours la protection du ciel et de la nature : « Ici l'on se console des peines même du cœur, en admirant un dieu de bonté, en pénétrant le secret de son amour ; les revers passagers de notre vie éphémère se perdent dans le sein fécond et majestueux de l'immortel univers » (p. 64). Elle trahit à la fois le Dieu qui l'accueillera effectivement dans son sein au moment de sa mort, et la patrie qui lui servira d'asile, en doutant d'eux. Alors que le public l'interrompt par « les applaudissements les plus impétueux », à l'exception du seul Oswald dont la blessure profonde ne paraît pas prête à se cicatriser, même sous le soleil de l'Italie, Corinne change de destinataire. Il ne s'agit plus pour elle de se faire porte-voix de ce qui parle en elle et est plus puissant qu'elle ne saurait être¹², mais bien d'infléchir son propos pour « satisfaire [Oswald] en parlant du bonheur avec moins d'assurance » (p. 65). Elle exige alors le silence de « toute l'assemblée » pour contenir un seul et affirmer exactement le contraire de ce qu'elle avait dit

12. Corinne affirme ailleurs que « Ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même » ; à ce propos, le lecteur consultera avec profit l'article de Christine Planté « *Ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même*. Improvisation et poésie dans *Corinne* », dans *Madame de Staël « Corinne ou l'Italie »*, sous la direction de José Luis Diaz, Paris, Sedes, 1999, p. 89-99.

plus haut : « Il est des peines cependant que notre ciel consolateur ne saurait effacer ». Le message est entendu par le jeune pair d'Écosse. « En effet, c'était à lui plus qu'aux Romains que la seconde improvisation était destinée » (p. 66). Voilà la seconde transgression de Corinne, motivée par le désir de consoler Oswald ou peut-être par un début de sentiment pour lui, transgression qui la conduit à perdre sa couronne dont elle n'est plus véritablement digne¹³. Corinne, en effet, a refusé la servitude de la femme mariée. Elle ne doit donc pas se plier à Oswald et à l'amour qu'elle ressent pour lui. Elle essaie au départ de lutter contre ce vers quoi elle se sent entraînée : « Il ne faut pas, puisque nous ne sommes pas destinés l'un à l'autre, flétrir à jamais pour moi le genre de bonheur dont je dois me contenter » (p. 145). En effet, dès le moment où Corinne est partie en Italie, cessant d'être Miss Edgermond, elle a renoncé au bonheur habituel¹⁴.

Corinne souligne qu'elle se distingue des autres femmes. Sa conduite déjà la met à part. De plus, elle affirme ceci à l'ami français d'Oswald : « rien de ce que vous savez sur les affections du cœur ne peut me convenir ; ce que vous dites est sage, bien raisonné, fort applicable aux situations comme aux personnes ordinaires ; mais vous me feriez très innocemment un mal affreux en voulant juger mon caractère d'après ces grandes divisions communes, pour lesquelles il y a des maximes toutes faites » (p. 280). Corinne a toujours été consciente que son choix, la gloire, devait exclure l'amour. Elle a renoncé aux deux hommes qui, avant Oswald, sont entrés dans sa vie¹⁵ et lorsque la nature des sentiments qui l'unissent au jeune Écossais devient claire, elle laisse entendre qu'elle aurait pu ne pas y céder :

J'ignore les intentions de lord Nelvil [...] et peut-être aurais-je mieux fait d'y réfléchir avant de l'aimer ; mais à présent qu'importe un sacrifice de plus ! ma vie ne dépend-elle pas toujours de son sentiment pour

13. Celle qui reçoit la couronne « n'était plus une femme craintive, mais une prêtresse inspirée qui se consacrait avec joie au culte du génie » (p. 68). Corinne perd sa couronne parce que, dans un acte d'une faiblesse tout humaine, elle a fait « un mouvement en arrière pour [...] apercevoir encore » Oswald.
14. Plus tard dans le roman, lorsqu'Oswald s'accusera d'avoir compromis le don de Corinne, elle répliquera ceci : « Ce n'est pas vous qu'il faut en accuser [...] mais une passion profonde. Le talent a besoin d'une indépendance intérieure que l'amour véritable ne permet jamais » (p. 430).
15. « J'ai rompu deux fois des liens que le besoin d'aimer m'avait fait contracter, et que je n'ai pu me résoudre à rendre irrévocables. Un grand seigneur allemand voulait, en m'épousant, m'emmener dans son pays où son rang et sa fortune le fixaient. Un prince italien m'offrait, à Rome même, l'existence la plus brillante » (p. 387).

moi ? je trouve au contraire quelque douceur à ne me laisser aucune ressource ; il n'en est jamais quand le cœur est blessé (p. 279).

À la veille du jour où la jeune femme tentera d'improviser pour un parent de son père, M. Edgermond, nous apprenons ceci de la relation entre les deux héros : « En vain Corinne, à force d'amour, se faisait son¹⁶ esclave, le maître, souvent inquiet de cette reine dans les fers, ne jouissait point en paix de son empire » (p. 193)¹⁷. Ainsi, lorsque Corinne a affirmé : « Je suis libre, et je vous aime comme je n'ai jamais aimé » (p. 132), elle est certes libre d'aimer mais elle doit en souffrir les conséquences. Il n'est guère étonnant que le premier échec de Corinne ait lieu devant M. Edgermond¹⁸. Elle a dû donner de nombreux indices de son identité passée pour s'assurer que son parent et elle n'ont pu se rencontrer auparavant¹⁹ même si, au regard interrogateur d'Oswald intrigué, elle n'a répondu qu'en baissant les yeux et en se taisant. L'improvisatrice n'est plus tout à fait elle-même depuis qu'elle a laissé un inconnu l'influencer au Capitole. La fragmentation de son être se révèle. Corinne en est consciente : les choix qui lui restent impliquent automatiquement un sentiment de mutilation :

Si elle était destinée au bonheur d'avoir Oswald pour époux, c'était en Angleterre qu'il devait la conduire, et de quelle manière y serait-elle jugée ? comment elle-même saurait-elle s'astreindre à ce genre de vie, si différent de celui qu'elle venait de mener depuis six ans ! (p. 282).

Le prince Castel-Forte, après le comte d'Erfeuil, et pour des raisons différentes, dépeint l'avenir de la jeune femme. D'Erfeuil, homme au patronyme aussi léger que son caractère, ne s'intéressait qu'aux convenances sociales. Castel-Forte, forteresse de nom et de nature, songe au

16. L'adjectif possessif renvoie à Oswald.

17. Le lecteur aura noté l'importance du champ lexical de l'asservissement, très présent dans l'ensemble du texte.

18. À bien des égards, l'improvisation ratée devant M. Edgermond est le pendant du spectacle vain (dans tous les sens du terme) donné pour impressionner Lord Nelvil père : le silence devant Edgermond fait écho à un interdit et rejoint l'excès de la démonstration première. Dans les deux cas, Oswald est le destinataire véritable des improvisations même si, dans le premier cas, il n'est pas présent.

19. Corinne refuse d'abord d'accueillir M. Edgermond. Elle finit par céder aux exhortations d'Oswald après y avoir mis ses conditions : « demandez à M. Edgermond s'il n'a jamais été dans le Northumberland, ou du moins si ce n'est que depuis cinq ans qu'il y a été : dans ce cas seulement vous pouvez l'amener ici » (p. 171).

bonheur de Corinne et aux risques qu'elle prendrait en quittant l'Italie ; nous devons comprendre que la transgression entraîne le malheur :

[...] où serez-vous aimée comme ici ? où trouverez-vous l'imagination et les beaux-arts qui vous plaisent ? Est-ce donc un seul sentiment qui fait la vie ? N'est-ce pas la langue, les coutumes, les mœurs dont se compose l'amour de la patrie, cet amour qui donne le mal du pays, terrible douleur des exilés ! (p. 283).

Castel-Forte prononce un mot essentiel, celui d'*exilé*. Même de retour sur la terre de son père, Corinne serait une exilée²⁰. Ce n'est qu'en acceptant de servir d'intermédiaire à la parole divine qu'elle a pu aspirer à une certaine complétude rendue impossible à tout jamais par ses sentiments pour Oswald dont elle est désormais la « conquête » (p. 283). Une indication qu'elle ne pourrait être reçue en Angleterre auprès d'Oswald qu'en tant qu'épouse est donnée par l'erreur du matelot anglais. Sans hésiter, il accueille Corinne en l'appelant Lady Nelvil lors du culte anglican²¹. Cette parole du jeune officier fait bien sentir à Corinne qu'elle ne pourra jamais porter ce nom²² :

Un moment elle imagina qu'[Oswald] la conduisait au service divin pour la prendre pour épouse ; et cette idée lui causa, dans ce moment, plus d'effroi que de bonheur : il lui semblait qu'elle quittait l'Italie, et retournait en Angleterre, où elle avait beaucoup souffert. La sévérité des mœurs et des habitudes de ce pays revenait à sa pensée, et l'amour même ne pouvait triompher entièrement du trouble de ses souvenirs²³ (p. 294).

Sorte de modèle réduit de la société anglaise, le vaisseau amarré au large des côtes italiennes est un monde de silence pour les femmes ; Oswald, heureux de se retrouver dans une ambiance qui lui est familière²⁴, discute avec ses compatriotes alors que Corinne se retrouve auprès de leurs femmes : « Elles étaient entourées de leurs enfants,

20. En Grande-Bretagne, elle « se sentait étrangère sur le sol paternel » (p. 499).

21. « Un jeune officier descendit, et saluant Corinne du nom de lady Nelvil, il lui proposa de monter dans la barque pour se rendre au grand vaisseau » (p. 294).

22. Sauf erreur, le titre n'est utilisé pour désigner Lucile qu'à partir du moment où elle est en Italie (p. 560). Corinne, cela le marque cruellement, dans sa propre terre d'élection, ne peut être ce qu'elle a souhaité. Castel-Forte, auquel Lucile est présentée sous son nom de femme mariée, compare les deux sœurs, celle qui devait être Lady Nelvil et celle qui l'est devenue (p. 564).

23. Mme de Staël continue en exposant toute l'ambiguïté des sentiments de son héroïne : « Combien, cependant, dans d'autres circonstances, elle s'étonnera de ces pensées, quelque passagères qu'elles fussent ! combien elle les abjurera ».

beaux comme le jour, mais timides comme leurs mères, et pas un mot ne se disait devant une nouvelle connaissance. Cette contrainte, ce silence rendaient Corinne assez triste » (p. 295). Oswald, généralement si sensible aux pensées de son amie, ne s'aperçoit pas de son trouble²⁵, tout au contraire²⁶. Il continue pourtant de croire possible, tout en connaissant l'identité de celle qu'il aime, qu'ils fassent leur vie ensemble en Angleterre, Corinne devant tourner le dos à ce qu'elle est par elle-même pour redevenir la fille de feu Lord Edgermond, l'épouse de Lord Nelvil.

Pourtant, en demandant huit jours de grâce dans la campagne napolitaine avant de remettre à Oswald l'histoire de sa propre existence, Corinne est consciente d'emprunter un chemin qui ne lui permettra aucun retour. Elle choisit quelques jours de vie intense en sachant qu'elle compromet ainsi son avenir :

[...] je veux consacrer de quelque manière dans ces beaux lieux, l'époque la plus solennelle de ma vie : il faut que vous conserviez un dernier souvenir de moi, telle que j'étais, telle que j'aurais toujours été, si mon cœur s'était défendu de vous aimer (p. 342).

Corinne avait donc bien un choix, l'amour était interdit à l'improvisatrice si elle voulait garder ses talents²⁷ ; elle a dénaturé le don qui ne lui appartenait pas réellement, dont elle était simple dépositaire, et elle est consciente des conséquences de ses résolutions, évoquant son « dernier acte de pouvoir » et annonçant sa propre mort : « je n'ai sur

24. Corinne sait qu'Oswald pourrait « immoler les autres et lui-même au culte des opinions, des principes ou des devoirs dont il aurait fait choix » (p. 116) et, surtout, il lui a dit qu'un Anglais ne renonce jamais à sa patrie.
25. En cela, le microcosme anglais du vaisseau est peut-être le seul épisode du roman qui recrée véritablement pour Corinne la vie de cette Lady Nelvil qu'elle ne sera jamais.
26. « [...]en la voyant assise au milieu des femmes anglaises, ses paupières noires baissées comme leurs paupières blondes, et se conformant en tout à leurs manières, [Oswald] éprouva un grand sentiment de joie » (p. 96).
27. À Venise le narrateur nous apprend ceci : « Corinne avait tort, pour son bonheur, de s'attacher à un homme qui devait contrarier son existence naturelle, et réprimer plutôt qu'exciter ses talents » (p. 431).

cette terre ni sentiments, ni liens qui me condamnent à survivre à votre amour ».

Cependant Corinne souhaitait qu'Oswald l'entende encore une fois, comme au jour du Capitole, avec tout le talent qu'elle avait reçu du ciel ; si ce talent devait être perdu pour jamais, elle voulait que ses derniers rayons, avant de s'éteindre, brillassent pour celui qu'elle aimait (p. 348).

À Misène²⁸, son sentiment lui permet de transcender le trouble qu'elle ressent et « l'agitation même de son âme », « de s'élever, du moins pour un moment, au-dessus de sa situation personnelle » (p. 349). Si les derniers rayons de son astre sont évoqués, c'est que la lune qui veille sur elle n'éclaire que faiblement : « La lune se levait à l'horizon ; mais les derniers rayons du jour rendaient encore sa lumière très pâle » (p. 348)²⁹. Lorsque Corinne disait sa vertu protégée par le respect d'Oswald, elle s'imaginait que les moments passés avec lui à Naples étaient les plus beaux de sa vie :

[...] et comme je tournais mes regards vers le ciel pour l'en remercier, je ne sais par quel hasard une superstition d'enfance s'est ranimée dans mon cœur. La lune que je contemplais s'est couverte d'un nuage, et l'aspect de ce nuage était funeste (p. 289).

Corinne interprète ce signe d'en haut : « J'ai toujours trouvé que le ciel avait une impression, tantôt paternelle, tantôt irritée, et je vous le dis, Oswald, ce soir il condamnait notre amour ». Rationaliste, le pair d'Écosse refuse de prendre au sérieux ce qui pour lui n'est que superstition. Corinne ne se sent pas soulagée pour autant : « Eh bien, tant mieux, si vous n'êtes pas compris dans ce présage [...] en effet, il se peut que ce ciel orageux n'ait menacé que moi » (p. 290). Porte-voix de la divinité, Corinne est admirablement placée pour comprendre les différentes expressions de la transcendance dont celle-ci qui a valeur de mise en garde³⁰.

28. Le nom même du cap Misène rappelle une célèbre transgression à laquelle Corinne fait allusion dans son improvisation : Misène a défié les dieux par ses chants. Triton l'a donc abimé sur des rochers.

29. Dans son article inclus au sein de cet ouvrage, Alexandre Minski évoque le passage, dans *Corinne*, d'un univers solaire, celui de l'Italie, à un monde lunaire.

Tout bascule réellement de façon irréversible lorsque Corinne essaie de faire la jonction entre ses deux destinées, l'alternative des deux parallèles qui ne doivent se croiser. Elle s'en doute et retarde le plus possible la révélation au moyen de manœuvres dilatoires. Elle ne se voile pas la face dans la mesure où elle *écrit* son histoire³¹, renonçant ainsi implicitement à la parole³². Celle qui vit pour l'instant se montre femme de doute : « Ah ! qui sait si vous serez toujours le même pour moi, quand je vous aurai ouvert mon cœur, qui le sait ! et comment ne pas frémir de ce doute ? » (p. 299)³³. Il n'est pas surprenant que Corinne ait semblé mourir alors qu'Oswald prend connaissance de son identité réelle. Elle part de Naples à Portici, en plein soleil. Le Lazzaroni dont elle demande le secours se détourne d'elle comme le Lévite de l'histoire du bon samaritain. Oswald la retrouve, « il court vers elle, et la reçut dans ses bras, comme elle tombait sans connaissance ; il la porta ainsi sous le portique du palais de Portici³⁴, et la rappela à la vie par ses soins et sa tendresse » (p. 393). Tout en voulant rester Corinne, celle qu'aime Oswald, elle s'est avouée Miss Edgermond, son identité aux yeux de l'état civil, celle à laquelle elle a renoncé pour devenir Corinne. Oswald, tout à son amour égoïste s'écrie alors ceci : « j'espère que [...] tu préféreras le bonheur domestique, les vertus sensibles et naturelles, à l'éclat même de ton génie » (p. 394). Il continue en la vouvoyant : « Si je puis m'unir à vous, nous ne nous quitterons plus, et je vous rendrai votre nom et votre existence en Angleterre » (p. 395).

Cela est impossible ; Corinne ne le sait que trop bien. En chemin pour Rome, elle part seule ; Oswald la retrouve à Terracine agenouillée devant le rocher où ils s'étaient assis ensemble avant la dernière improvisation. Lord Nelvil « vit en regardant la lune qu'elle était couverte d'un nuage, comme il y avait deux mois, à la même heure » (p. 400).

30. Corinne croit aux présages notamment à ceux qui émanent de la nature car « le créateur s'en sert comme d'un langage entre la créature et lui » (p. 141).
31. Nous ne savons pas à quel moment intervient cette rédaction – peut-être au moment de la pénitence de Corinne lors de la Semaine Sainte – toujours est-il que le manuscrit est prêt à être remis à Oswald au moment même où il affirme qu'il parlera le premier. Corinne lui répond en effet ceci : « j'ai tout écrit » (p. 299).
32. Alors qu'il fuit la parole publique, Oswald raconte son histoire.
33. Oswald aussi se doutait que l'échange d'informations modifierait tout. Nous trouvons dans le livre IV cette phrase révélatrice : « Ne m'interrogez jamais, reprit lord Nelvil, vous avez vos secrets, j'ai les miens, respectons mutuellement notre silence » (p. 97).
34. Faut-il rappeler ici que le nom même de Portici vient de portique ; Lichas se souvient d'outrages essuyés à l'*Herculis Porticum* dans le *Satiricon* peu avant le développement de Pétrone sur les Champs Phlégréens que Corinne et Oswald ont traversés à leur tour.

Corinne fait alors allusion à leur conversation : « Avais-je raison de croire au présage ? Mais n'est-il pas vrai qu'il y a de la compassion dans le ciel ? il m'avertissait de l'avenir, et aujourd'hui, vous le voyez, il porte mon deuil » (p. 400). Elle affirme alors de manière implicite mais claire son lien avec l'astre : « N'oubliez pas, Oswald, de remarquer si ce même nuage ne passera pas sur la lune quand je mourrai ». Elle assure avoir, grâce à sa souffrance, quelque instinct du cœur³⁵. Elle ne redouterait pas son angoisse dit-elle « si elle ne m'annonçait que la mort » (p. 401). Comme la Sibylle qui a offensé Apollon et pend tristement dans sa cage, elle répond aux questions qu'Oswald n'ose pas encore formuler : « il y avait dans son regard quelque chose qui disait : *Pourquoi ne me laissez-vous pas mourir ?*³⁶ » (p. 401).

Corinne a changé. À Rome, les divertissements d'autrefois ne l'intéressent plus : « Corinne s'efforçait de se montrer la même, mais elle ne pouvait y réussir » (p. 402). Tout ce qui lui procurait autrefois du plaisir n'engendre plus que douleur. Lorsqu'un soir elle suit une troupe de musiciens à travers les ruines de la Rome antique, elle renie son identité de Romaine et d'improvisatrice, « se couvrant d'un voile, pour n'être pas reconnue » (p. 407) ; elle va, au clair de la lune, car « la lune est l'astre des ruines » parler spontanément en un texte qui tient à la fois de l'improvisation et de la prière³⁷. Ses paroles sont un adieu dans tous les sens du terme³⁸. Elle en est consciente : « Je reviendrai peut-être ici, mais le cœur blessé, l'âme flétrie, et vous-mêmes, beaux-arts, antiques monuments, soleil que j'ai tant de fois invoqué dans les contrées nébu-

35. Mme de Staël revient sur l'importance de la douleur dans l'apprentissage de la vie lorsqu'elle affirme ceci : « *Celui qui n'a pas souffert, dit un prophète, que sait-il ?* » (p. 419).

36. Les paroles semblent être reprises de celles prononcées par la Sibylle de Cumès qui, ayant été aimée d'Apollon, avait reçu le don d'être immortelle mais sans la jeunesse éternelle. Trimalcion rapporte en effet ce qu'il a vu : « *Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent : Σίβυλλα τί θέλεισ ; respondebat illa : ἀποφανεῖν θέλω* » (Pétrone, *Satiricon*). Ainsi que le montre l'édition procurée par Alfred Ernout aux Belles Lettres (1982, 1^{re} éd. 1923), dans le passage concerné, quelques lignes plus haut, Trimalcion a fait allusion à Terracine (p. 46).

37. Dans l'article « Artémis » du *Dictionnaire des mythes littéraires* (publié sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions du Rocher, 1988), Jean-Louis Backès évoque des cortèges nocturnes présidés par Diane.

38. À propos des adieux de différentes natures, le lecteur est invité à consulter le bel article de Vital Rambaud au sein de ce même ouvrage.

leuses où je me trouvais exilée, vous ne pourrez plus rien pour moi » (p. 410). Ses regrets tiennent autant du constat que de la prémonition³⁹.

Où qu'elle aille, Corinne restera une exilée ; elle a deux patries, deux identités sans qu'aucune ne lui corresponde entièrement. Afin d'éviter tout renoncement explicite, elle vit dans l'instant : « si je pouvais passer ma vie près de vous, sans vous épouser, il me semble que, malgré la perte d'un grand bonheur, et d'une gloire à mes yeux la première de toutes, je ne voudrais pas m'unir à vous » (p. 389) disait-elle. En effet, une telle situation lui permettrait de prolonger le *no man's land* identitaire dans lequel elle se trouve. Arrivant à Venise, Corinne meurt par procuration. Elle entend trois coups de canon qui annoncent une prise de voile, un « *renoncement au monde* » (p. 421) de celle qui est une Vestale moderne, une religieuse. Alors Corinne, la très catholique Corinne, frissonne et son visage se couvre d'une « pâleur mortelle ». L'« obscur sacrifice » d'une jeune inconnue, cette autre mort civile, devient, pour elle, « un avis solennel qu'une femme résignée donne aux femmes qui luttent encore contre le destin » (p. 422). Malgré cet avertissement et l'aphasie qui la guette⁴⁰, elle se laisse bercer par l'illusion d'un présent indéfini et infini :

Tout à la fois indolente et passionnée, elle s'imaginait qu'il suffisait de gagner des jours, et que le danger dont on ne parlait plus était passé. Corinne vivait enfin comme la plupart des hommes lorsqu'ils sont

39. Les prédictions funestes de Corinne commencent à se réaliser dès le moment de son passage par Capoue et Gaëte en route pour Rome ; à son retour en Italie, après l'interlude anglo-écossais, ni les monuments ni les paysages ne l'émeuvent plus de la même façon : « Il faut l'amour ou la religion pour goûter la nature ; et, dans ce moment, la triste Corinne avait perdu le premier bien de la terre, sans avoir encore retrouvé ce calme que la dévotion seule peut donner aux âmes sensibles et malheureuses » (p. 511).
40. L'horizon de Corinne se réduit aux trois mois qu'elle doit passer avec Oswald à Venise : « C'est un avenir que trois mois » (p. 395) mais l'aphasie la menace déjà : « Le lendemain, Corinne, qui était la personne du monde la plus naturelle, et ne cherchait point à faire effet par sa douleur, essaya de paraître gaie, de se ranimer encore, et pensa même que le meilleur moyen pour retenir Oswald était de se montrer aimable comme autrefois ; elle commençait donc avec vivacité un sujet d'entretien intéressant, puis tout à coup la distraction s'emparait d'elle, et ses regards erraient sans objet. Elle qui possédait au plus haut degré la facilité de la parole, hésitait dans le choix des mots, et quelquefois elle se servait d'une expression qui n'avait pas le moindre rapport avec ce qu'elle voulait dire. Alors elle riait d'elle-même ; mais, à travers ce rire, ses yeux se remplissaient de larmes » (p. 396).

menacés longtemps du même malheur ; ils finissent par croire qu'il n'arrivera pas, seulement parce qu'il n'est pas encore arrivé (p. 430).

Redevenir Mlle Edgermond devait permettre d'être Lady Nelvil mais le passage ne se fera jamais⁴¹. Le départ d'Oswald, à la reconquête de l'identité perdue de Corinne, signale la fin de la parole. « Si vous partiez », lui avait-elle annoncé, alors même qu'elle n'avait pas révélé sa véritable identité, « *tout serait dit*, il ne me resterait de vous que ma douleur. Cette nature, ces beaux-arts, cette poésie que je sens avec vous, et maintenant, hélas ! seulement avec vous ; *tout deviendrait muet pour mon âme* » (p. 214)⁴². Oswald l'avait mise en garde : « Vous savez [...] que jamais un Anglais n'a renoncé à sa patrie ». Un élan avait alors fait dire l'inconcevable à Corinne : « Hé bien, s'il en est ainsi, emmenez-moi comme épouse, comme esclave... » avant de réclamer au moins quelques heures d'avertissement, signe qu'elle sait ce départ inévitable. Le jeu des pronoms dans la réponse d'Oswald qui passe du « tu » immédiat, dirigé à celle qu'il aime, au « vous » plus distant désignant celle qu'il va quitter est éloquent : « [...] je n'hésite pas, tu le veux, Hé bien, je le jure, si ce départ est nécessaire, je vous en préviendrai, et ce moment décidera de notre vie »⁴³.

La transgression de Corinne, avouant ses deux identités, conduit à la nomination d'une espèce de monstre onomastique, à une impossibilité d'état-civil : Corinne Edgermond (p. 459), qui « sera bientôt lady Nelvil » (p. 459)⁴⁴. Grâce à l'intervention d'Oswald, la sœur aînée de Lucile retrouve son nom et sa famille mais il tue ainsi Corinne, la

41. L'impossibilité apparente de la résurrection se devine dans une réplique de Corinne : « il faudrait en Angleterre faire revivre [mon nom], qui est déjà passé sous l'empire de la mort » (p. 389).

42. C'est moi qui souligne.

43. Il y aurait d'ailleurs une étude à faire sur l'utilisation des pronoms par Oswald.

44. Il a été beaucoup glosé sur le choix du prénom de l'improvisatrice. Le roman nous apprend que la jeune femme y voyait un rappel de la poétesse antique évoquée par Pindare. Mme de Staël a affirmé qu'il n'y a aucun lien avec Corilla Olimpica honorée comme Corinne le sera d'une réception triomphale à Rome. Certains ont souligné qu'Ovide célèbre une Corinne qui ne nous paraît avoir aucun rapport avec l'héroïne éponyme du roman. Chez des poètes du XVIII^e siècle dont Mme de Staël connaissait les œuvres comme Lattaignat ou Dorat nous trouvons des Cori(n)ne. Par ailleurs Pline fait référence aux *Corinenses*, les habitants d'une ville de l'Italie inférieure. Le choix onomastique rattacherait ainsi implicitement Corinne au pays de sa mère. Il est fait allusion à Pline dans le roman et Mme de Staël avait sans aucun doute lu ses œuvres principales. Ajoutons qu'il n'est point de sainte Corinne dans le martyrologe qui reconnaît deux saints prénommés Oswald et plusieurs Lucile dont une périt, vierge et martyre, sur la voie apienne.

dépouillant de son mystère⁴⁵. Elle n'est plus Corinne, ne sera jamais Lady Nelvil. Or une occasion se présente à Corinne d'accomplir l'acte qui lui permettrait, pense-t-elle, de redevenir Miss Edgermond et, partant, de devenir Lady Nelvil. C'est lorsqu'elle croise Lucile sur le tombeau de leur père : « Dans ce moment Corinne était prête à se découvrir à sa sœur, à lui redemander, au nom de leur père, et son rang et son époux » (p. 502). À la place, elle immole son amour pour Oswald à celui de Lucile qui la choisit pour intercesseur, la croyant déjà au ciel⁴⁶. Corinne reprend donc les souhaits de sa sœur dans une prière et ne demande pour elle-même qu'une « mort douce et tranquille » (p. 504) dont elle a un aperçu en sortant de la propriété : une sueur froide mouille son front, « un frissonnement de mort la saisit » et elle tombe sans connaissance sur la route (p. 505). Son acte témoigne, nous dit Mme de Staël, du dévouement, de la tendresse, de la résignation et de la générosité de Corinne⁴⁷. Sa prière pour Lucile est exaucée et elle retrouve son identité, ainsi que nous l'apprenons par le journal qu'elle voit une fois remise⁴⁸. Nous n'y découvrons toujours pas son prénom⁴⁹. À partir de là, elle s'enfonce plus encore dans la mort : « elle se sentit comme une personne condamnée à mort, mais qui ne sait pas encore quand sa sentence sera exécutée ; et, depuis ce moment la résignation du désespoir fut le seul sentiment de son âme » (p. 507). Elle est méconnaissable : « Elle n'avait plus rien de l'impétueuse Corinne, les forces de sa puissante vie étaient épuisées ».

Le tort de Corinne est d'avoir essayé de se trouver un état intermédiaire qui nie sa place au sein de l'ordre des choses : « L'homme est une partie de la création, il faut qu'il trouve son harmonie morale dans l'ensemble de l'univers, dans l'ordre habituel de la destinée » affirmait-

45. Lorsqu'Oswald part, il a « un ardent désir de lui rendre et le rang et la considération » (p. 449), « le rang et l'existence » (p. 439) qui lui reviennent ce qui marque encore une fois combien le pair d'Écosse est sensible à l'ordre social. Pour lui, Corinne, implicitement, est une créature socialement déchue.

46. Oswald estime que les pères sont les intercesseurs naturels de leurs enfants ; comme Corinne vantant la vierge, Lucile choisit un intermédiaire auquel elle peut s'identifier.

47. P. 537-538.

48. De la même façon qu'elle a mis à mort Corinne, sa belle-mère la ressuscite ; une annonce dans le journal apprend ceci à ses compatriotes : « Lady Edgermond vient d'apprendre que sa belle-fille, qu'elle croyait morte en Italie, vit et jouit à Rome, sous le nom de Corinne, d'une très grande réputation littéraire. Lady Edgermond se fait honneur de la reconnaître... ».

49. Corinne est dans les limbes comme, dans la tradition chrétienne, l'enfant qui meurt avant d'être baptisé ; elle n'est pas réellement à sa place dans la maison du père et elle ne porte pas de prénom, qui est la marque visible du baptême.

elle à Oswald lorsqu'ils empruntaient comme le Christ la voie appienne (p. 134). C'est en cela que « La poésie, l'amour, la religion, tout ce qui tient à l'enthousiasme enfin est en harmonie avec la nature » (p. 193). Tant qu'elle était improvisatrice, Corinne respectait l'équilibre général.

Responsable de son sort, consciente de ce qui lui arrive, parfois extraordinairement lucide, Corinne trouve tout de même douloureux de l'accepter. Elle a souvent des réactions contradictoires ; celles-ci montrent que sa résignation finale est acquise de haute lutte⁵⁰. Il faut blâmer la destinée, écrit-elle au fidèle Castel-Forte : « C'en est fait, la destinée m'a frappée ; je sens en moi sa blessure mortelle : je me débats encore ; mais je succomberai » (p. 476). Elle dit n'être plus en mesure de gouverner les orages qui font rage dans son sein et cela au moment même où Oswald est en train d'essayer d'obtenir de Lady Edgermond la reconnaissance de sa belle-fille. C'est que Corinne a, de son propre aveu, « le triste don d'observer [elle]-même [s]a folie » (p. 477), d'analyser son propre déclin. Quand elle est abandonnée à Venise et que les lettres d'Oswald n'arrivent point, « elle accus[e] lord Nelvil de ce qu'elle souffr[e] ». La jeune femme se laisse aller aux superstitions des Italiennes, imagine qu'elle va se marier à Saint-Marc alors qu'on y célèbre une pompe funèbre. Elle ne vit plus réellement. Elle est d'une « mortelle pâleur » mais ne parvient pas à se détacher de sa propre souffrance, à élever son âme. Le narrateur nous offre une explication :

[...]le temps n'était pas encore venu pour Corinne ; il lui fallait encore des illusions, elle voulait encore du bonheur ; elle priait, mais elle n'était pas encore résignée. Ses rares talents, la gloire qu'elle avait acquise, lui donnaient encore trop d'intérêt pour elle-même. Ce n'est qu'en se détachant de tout dans ce monde qu'on peut renoncer à ce qu'on aime ; tous les autres sacrifices précèdent celui-là, et la vie peut être depuis longtemps un désert, sans que le feu qui l'a dévastée soit éteint (p. 475).

Mme de Staël pouvait-elle annoncer plus clairement la fin chrétienne de son héroïne ?

Lorsqu'Oswald lui apprend son prochain départ, il laisse à Corinne la possibilité de déployer des ruses féminines comme celles dont

50. La richesse des personnages du roman tient entre autres à leurs contradictions tout humaines.

Mme d'Arbigny s'était servie pour le retenir auprès d'elle. Il le lui dit clairement : « Je resterai, prends-y garde, je resterai si tu me montres cette douleur, cette douleur toute-puissante sur moi ; mais je ne survivrai point à ma honte » (p. 437-438)⁵¹. Corinne refuse d'agir aussi bassement. Cela dit, elle paraît mourir une fois encore, restant sans connaissance jusqu'à ce que Thérésine la rappelle « à la vie ». Sa déchéance est marquée sur son physique, par le sang et la poussière, symboles du peu d'années que dure notre passage sur la terre. Elle met alors en garde Oswald, en lui imputant la responsabilité de ce qui lui advient : « il ne vous est pas permis de me mépriser pour cet état dans lequel vous m'avez mise » (p. 438). Il se propose alors de ne point la quitter mais face à ce choix, « Elle sentit la nécessité qui pesait sur elle » (p. 439). C'est elle qui va insister pour que Nelvil parte. « C'est de toi » dit-il « qu'il faut que je reçoive la force de t'affliger » (p. 442) et elle parle déjà au passé du sentiment qui les unit : « Nous nous sommes aimés, Oswald, avec une tendresse profonde » (id.). Le passé laisse entendre que tout est fini alors que Corinne invoque la clémence du Ciel, s'adressant directement à Dieu, sans illusion sur ce qui l'attend, comme dans un suicide de la volonté : « ôtez-moi la vie, quand [Oswald] cessera de m'aimer, ôtez-moi le déplorable reste d'existence, qui ne me servirait plus qu'à souffrir » (p. 443). Sa déchéance continue en Italie après son retour d'Écosse : « Elle ne pouvait passer les jours que dans une inactivité complète ; elle se levait, se couchait, se relevait, ouvrait un livre sans pouvoir en comprendre une ligne » (p. 513). Elle porte en elle une blessure dont elle n'arrive pas à se remettre :

[...] le sentiment de l'existence la poursuivait comme une douleur sans relâche, et elle essayait mille ressources pour calmer cette dévorante faculté de penser, qui ne lui présentait plus, comme jadis, les réflexions les plus variées, mais une seule idée, mais une seule image armée de pointes cruelles qui déchiraient son cœur (p. 513)⁵².

Corinne croit sa souffrance exceptionnelle. Or elle rejoint Lady Edgermond pour laquelle seul l'être médiocre apprend réellement à souffrir. Elle essaie de repousser son sort, elle implore Dieu en reprenant les paroles du Christ aux oliviers telles que les rapporte l'Évangile de

51. Dans *Delphine* il y a un couple qui vit en marge de la société et au mépris de ses lois.

52. L'image rappelle la doctrine du Sacré Cœur de Jésus qui a pour origine les visions de sainte Marguerite-Marie Alacoque. Le culte du Sacré Cœur a été approuvé en France dès 1758 par Clément XIII. Pie IX l'a étendu à l'ensemble de l'Église près d'un siècle plus tard.

saint Mathieu : « Ne pourrais-je pas aussi demander comme votre divin fils *que cette coupe s'éloignât de moi ?* » (p. 513). Elle accuse Oswald en prenant conscience du fait qu'elle a détourné ses talents :

Oh ! pourquoi donc Oswald a-t-il étouffé ces dons que j'avais reçus du ciel et que je devais faire servir à exciter l'enthousiasme dans les âmes qui s'accordent avec la mienne ? O mon Dieu ! s'écria-t-elle en se mettant à genoux, ce n'est point par un vain orgueil que je vous conjure de me rendre les talents que vous m'aviez accordés. Sans doute ils sont les meilleurs de tous, ces saints obscurs qui ont su vivre et mourir pour vous ; mais il est différentes carrières pour les mortels ; et le génie qui célébrerait les vertus généreuses, le génie qui se consacrerait à tout ce qui est noble, humain et vrai, pourrait être reçu du moins dans les parvis extérieurs du ciel (p. 515-516).

Même en apprenant la présence à Florence de celui qui est désormais son beau-frère, Corinne accable Oswald de reproches : « *C'est un homme qui m'a fait trop de mal. L'ennemi qui m'aurait jetée dans une prison, qui m'aurait bannie et proscrite, n'eût pas déchiré mon cœur à ce point* » (p. 565). Elle a alors une phrase qui frise le blasphème, même si nous considérons son talent d'improvisation comme un don du ciel : « *Il a flétri l'objet de mon culte* ». Castel-Forte la dépeint « aigrie par la souffrance » et dit à Oswald qu'il est coupable à bien des égards. Le portrait de ce qu'elle est devenue la montre quasi-morte : « pâle comme la mort, les yeux à demi fermés », le regard voilé, les joues assombries (p. 566). Oswald accepte sa part de responsabilité ainsi qu'il l'écrit dans sa lettre à Corinne mais, à son tour, il accable le sort :

Ah ! ce n'est pas moi seul qui ai fait ce mal, c'est le même sentiment qui nous a consumés tous les deux ; c'est la destinée qui nous a consumés tous les deux ; c'est la destinée qui a frappé deux êtres qui s'aimaient : mais elle a dévoué l'un d'eux au crime, et celui-là, Corinne, n'est peut-être pas le moins à plaindre (p. 570).

Si elle n'arrive pas à pardonner, c'est que Corinne n'éprouve pas d'indifférence à l'égard d'Oswald mais elle ne ressent pas non plus de haine⁵³ ; « la religion seule ne suffirait pas pour me désarmer ainsi » (p. 571), dit-elle, mais c'est ce qui la soutient en ces moments difficiles. « Un seul asile me restait au fond de l'âme, Dieu m'y a reçue ». Le « secours céleste » la conduit vers la vie éternelle. « Se rendre digne de

53. Le narrateur semble l'excuser : « [...] peut-on souffrir en effet sans en accuser ce qu'on aime ? » (p. 403).

l'immortalité est, je me plais à le croire, le seul but de l'existence ». Oswald est donc l'instrument d'un parcours vers le Ciel : « vous avez été choisi pour déraciner ma vie de la terre : je tenais par un lien trop fort » (p. 571).

Corinne a encore un choix : celui de continuer à s'exprimer malgré sa parole dégradée. Elle y songe un instant, ses fragments de pensées nous l'indiquent, mais elle y renonce⁵⁴ ne voulant pas être une nouvelle Zénobie, celle qui « n'a pas soutenu dans l'adversité la grandeur de sa destinée », qui « n'a su, ni, comme un homme, mourir pour la gloire, ni, comme une femme, mourir plutôt que de trahir son ami » (p. 229). Elle choisit à la place une « divine résignation »⁵⁵ ; au Capitole elle avait affirmé ceci : « le silence des vivants est un hommage pour les morts : ils durent, et nous passons » (p. 65). Dans les lignes qu'elle écrit après avoir vu la statue de Niobé, elle est bien loin du « talent d'improviser ». Elle n'arrive pas toujours à produire du sens mais surtout « ce n'étaient plus ces idées générales, ces sentiments universels qui répondent au cœur de tous les hommes ; c'était le cri de la douleur, cri monotone à la longue, comme celui des oiseaux de la nuit » (p. 519). En résumé, « c'était le malheur, mais ce n'était plus le talent ». Certes, Corinne aurait pu se contenter de rédiger des textes marqués au coin de la mélancolie mais le pathétique littéraire n'est guère « qu'une agitation sombre qui ramène sans cesse aux mêmes pensées » (p. 519). Ses efforts pour « redevenir capable d'un travail suivi » restent vains (p. 520). Ses fragments disent par leur forme et leur titre l'incomplétude qui est sienne et réaffirment son incapacité à retrouver sa voix, sa gloire. Comme le Dominiquin, Corinne a le mal dans l'âme. Avant qu'Oswald dise que « tout est fini » (p. 562), elle l'écrit : « la source de tout est tarie » (p. 521) et plus loin, même si elle a débuté par l'affirmation péremptoire : « Mon talent n'existe plus » (p. 520), espérant, contre l'espérance, que tout pourrait changer, elle reprend l'image :

Ah ! je voudrais, ne fût-ce que pour un moment, goûter encore l'espérance ! mais c'en est fait, le désert est inexorable, la goutte d'eau comme la source sont taries, et le bonheur d'un jour est aussi difficile que la destinée de la vie entière (p. 523).

54. Arrivant à Turin, Oswald s'enquiert de Corinne et apprend que « depuis cinq ans elle n'avait rien publié » (p. 554). C'est donc que la parole écrite et orale lui est niée.

55. L'expression désigne la *Mater dolorosa* de la crucifixion du Titien qu'a Corinne dans sa galerie.

Autrefois, elle parlait pour tous, du peuple aux princes ; elle s'est détournée de cet auditoire collectif pour un individu, délaissant donc le rôle qui était sien. Corinne n'a plus de destinataire : « Qu'aurais-je à dire aux autres ? à qui pourrais-je parler ? » Elle a connu les extrêmes du bonheur et du désespoir et n'a plus rien à faire sur terre : espérance et avenir lui sont niés. Il ne lui reste qu'une ouverture possible : « Une autre vie ! une autre vie ! voilà mon espoir » s'exclame-t-elle dans un passage des fragments qui renoue avec l'enthousiasme d'autrefois. Elle met en rivalité Oswald et Dieu, se tournant vers ce dernier maintenant qu'elle n'a plus le premier pour interlocuteur⁵⁶ : « Non, mon Dieu, je n'y crois pas. Il est pour vous ce cœur dont il n'a pas voulu, et que vous daignerez recevoir après les dédains d'un mortel » (p. 524). L'apaisement passerager lui vient de la certitude d'une fin prochaine.

Même la dernière cérémonie, la lecture à Florence, montre une confusion des sentiments de Corinne ; ce qui reste de son don ne sera pas utilisé de façon gratuite : elle prend encore Nelvil pour destinataire privilégié. Le narrateur commente ainsi sa résolution : « C'est une faiblesse qu'il faut lui pardonner. L'amour et la gloire s'étaient toujours confondus dans son esprit » (p. 579). Malgré cela, elle est déjà « comme Didon lorsqu'elle rencontre Énée dans un monde où les passions humaines ne doivent plus pénétrer » (p. 581). Oswald souffre d'entendre « ce chant du cygne que la femme envers laquelle il était si coupable lui adressait encore au fond du cœur » (p. 581). Ce dernier chant contient des aveux : « J'aurais rempli ma destinée, j'aurais été digne des bienfaits du ciel, si j'avais consacré ma lyre retentissante à célébrer la bonté divine manifestée par l'univers » (p. 582). Dieu, qui est l'infini, mérite seul une foi que Corinne avait (dé)placée en l'homme, en un homme, Oswald.

Corinne a toujours le choix. L'homme a le libre-arbitre, il n'y a pas de prédestination. L'ancienne improvisatrice est un être fragmenté. Elle prendra à la fin la seule voie qui lui permet de redevenir entière⁵⁷. D'Erfeuil avait pensé qu'elle pourrait le rester si elle ne se comprometait pas, lui pour lequel l'opinion publique et le respect des convenances priment. Elle avait alors répondu de façon indignée : « Moi tout entière

56. Même au plus fort de sa passion, Corinne utilisait une image pieuse, « un tableau charmant qui représentait la vierge », comme pendant à la représentation d'Oswald qu'elle avait elle-même peinte (p. 252).

57. Elle a plusieurs prémonitions de cette fragmentation de son être, enviant le sort de Cecilia Metella devant son tombeau, annonçant que « quand notre âme est troublée, nous n'avons plus en nous-mêmes cette harmonie, le malheur l'a détruite » (p. 226).

[...] quand le plus profond sentiment de ma vie serait flétri ! quand mon cœur serait brisé ! » (p. 278).

La figure de Niobé me paraît emblématiser ce changement d'optique, la rédemption possible⁵⁸. Un moulage de la statue se trouve chez Corinne à Rome (p. 72)⁵⁹. Il est fait allusion à l'art du sculpteur lorsqu'Oswald et Corinne visitent les galeries du Vatican : « Les plus belles statues des Grecs n'ont presque jamais indiqué que le repos. Le Laocoon et la Niobé sont les seules qui peignent des douleurs violentes ; mais c'est la vengeance du ciel qu'elles rappellent toutes les deux, et non les passions nées dans le cœur humain » (p. 217). Corinne, partant pour Naples, se doutant qu'au retour rien ne sera plus comme avant, « regarda tristement sa chambre et les statues qui la décoraient » (p. 283)⁶⁰. Elle retrouve Niobé à Florence. Dans la mythologie, on s'en souvient, Niobé, mère de quatorze enfants, sept filles et sept garçons⁶¹, se moque de Latone qui n'en a que deux. Les deux enfants de Latone vengent leur mère en tuant les enfants de Niobé, le fils, les garçons, la fille, leurs sœurs, des flèches tirées des arcs qui étaient par excellence l'arme de ces jumeaux divins. Or qui sont les enfants de Latone ? Le fils est Apollon, Apollon musagète dont le culte est lié à celui des Muses, dieu de la musique et de la poésie⁶², Apollon delphien, inspira-

58. Corinne, au Vatican, salue l'art du Dante et de Michel-Ange qui empruntent des images au paganisme et mêlent la mythologie au christianisme.

59. Le lecteur ne manquera pas de consulter l'article fondateur de Simone Balayé sur les différents tableaux et sculptures : « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* », *Littératures, Mélanges offerts à M. le professeur Monchoux*, n° spécial des *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Toulouse*, t. XIV, 1979, p. 345-364, repris dans *Un deuil éclatant du bonheur*, sous la direction de Jean-Pierre Perchellet, Orléans, Paradigme, 1999, p. 9-28.

60. Simone Balayé observe que les statues de Corinne rappellent celles possédées par Angelika Kauffmann (*Corinne*, p. 612) mais aussi que la galerie de la Villa Médicis, siège de l'Académie de France, possédait des moulages de la Niobé, de la Vénus de Médicis, du Laocoon et du Gladiateur mourant (*Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, Genève, Droz, 1971, p. 249).

61. Le nombre change selon les sources antiques consultées. Nous retenons la leçon d'Ovide d'autant que, d'après les exégètes, son texte semble inspiré en partie du groupe des Niobides dont la statue de Florence est une version.

62. Lors de la visite des galeries du Vatican il est fait allusion à Apollon musagète qui, comme la Minerve guerrière, unit « les charmes des deux sexes, la force à la douceur, la douceur à la force, mélange heureux de deux qualités opposées, sans lequel aucune des deux ne serait parfaite » (p. 218).

teur de la Pythie et des sibylles, dieu de la divination, celui-là même qu'une Corinne païenne aurait eu pour patron – n'est-elle pas comparée, arrivant au Capitole, à « une prêtresse d'Apollon, qui s'avancait vers le temple du soleil » (p. 52). Artémis, sœur d'Apollon, la fille de Latone, pourrait également être patronne de Corinne⁶³. C'est la déesse vierge, dont Corinne semble à certains égards être une des suivantes, elle dont le visage se reflète, un soir de « beau clair de lune » (p. 125) dans l'eau « virginale » de la fontaine de Trévi, elle qu'Oswald quitte à l'heure où les amants retrouvent leur maîtresse⁶⁴ ; Artémis est aussi la déesse de la lune⁶⁵, astre qui veille sur toutes les étapes de la déchéance de l'improvisatrice, protectrice des amazones⁶⁶ et de toutes les femmes qui vivent, selon Pierre Grimal, « indépendantes du joug de l'homme »⁶⁷. Si la statue de Niobé fascine tant Corinne lors de sa visite de la galerie de Florence, n'est-ce pas parce qu'elle incarne le sort réservé à ceux qui offensent Apollon et Artémis, ses divinités tutélaires⁶⁸, elle dont la transgression, comme celle de Niobé, s'est exprimée par des paroles emprein-

63. Corinne est plusieurs fois comparée à la Sibylle alors que Lucile a pour pendant une figure chrétienne, la Vierge (dont Corinne porte les couleurs, le bleu et le blanc, alors même qu'elle est comparée au tableau du Dominiquin dont ce ne sont pas les tons). Corinne lève les yeux vers le Ciel, la Vierge du Corrège a, comme Lucile, les yeux baissés (voir à ce propos l'article de Michel Delon, « *Corinne* ou l'école du regard » déjà cité). La déchéance de Corinne est accompagnée d'une symbolique lunaire, Lucile semble protégée par un rayon de soleil (et une fois, sur la tombe de son père, par la lune) comme le rai de lumière représentant l'Esprit Saint qui figure dans tant d'Annonciations italiennes, ce qui crée un lien de plus entre elle et la Vierge. Autant d'éléments qui séparent la blonde Lucile, au prénom lumineux, de la sombre Corinne.
64. Ce renoncement ne va pas sans travail sur soi de la part d'Oswald (voir par exemple p. 288) que la cruelle Mme d'Arbigny avait retenu en France s'affirmant enceinte de ses œuvres : « Si vous m'abandonnez, ce ne sera pas moi seule que vous ferez mourir, et le fruit de ma honte et de mon coupable amour périra dans mon sein avec moi » (p. 324).
65. Une comparaison fait de la lune un astre lié aux puissances maléfiques lors de l'éruption du Vésuve. Les couleurs dissonantes sont rapprochées des « sons aigus que feraient les sorcières quand elles appelaient, de nuit, la lune sur la terre » ; l'image rappelle un passage du *Satiricon* : « *Solent inquit, haec fieri, et praecipue in hac civitate, in qua mulieres etiam lunam deducunt...* » (« Des accidents comme le tien ne sont pas rares, me dit [Chrysis], et surtout dans cette ville, où il y a des sorcières qui feraient descendre la lune du ciel... »). Le même trait se trouverait également chez Virgile (*Bucoliques* VIII, 70), chez Horace et chez Lucain entre autres (v. Pétrone, *Satiricon*, éd. citée p. 155). Ainsi que le rappelait Philippe Berthier lors de la journée d'agrégation de Paris VII, Hécate (celle qui accorde le don d'éloquence), avatar d'Artémis, est ici la déesse tutélaire.

tes de vanité ? Chacun se souvient des quelques lignes consacrées au célèbre groupe :

Les angoisses de l'amour maternel se peignent dans tous les traits de Niobé : elle serre sa fille contre son sein avec une anxiété déchirante ; la douleur exprimée par cette admirable figure porte le caractère de cette fatalité qui ne laissait, chez les anciens, aucun recours à l'âme religieuse. Niobé lève les yeux au ciel, mais sans espoir, car les dieux mêmes y sont ses ennemis (p. 518-519).

Or, dans le monde moderne, la fatalité n'existe plus⁶⁹ en tant que telle. Oswald du moins le pense en ce qui le concerne. Narrant l'épisode français de sa jeunesse, il affirme en effet ceci : « [...] la fatalité, c'est-à-dire peut-être la faiblesse de mon caractère a pour jamais empoisonné ma vie, oui pour jamais, chère amie, même auprès de vous » (p. 315). Dante, l'exilé auquel Corinne paraît parfois s'identifier dans l'optique d'une exclusion ou d'une marginalisation de l'artiste, représente, à même le pavement du Purgatoire, une sculpture de Niobé, symbole de la fierté vaincue. Le poète la voit avec des yeux tristes comme Corinne voit la statue⁷⁰. Mais chez Mme de Staël comme chez Dante, le mythe antique est dépassé. L'âme religieuse a toujours un recours⁷¹. Mme de Staël évoquait déjà tout à la fin de *De l'Allemagne* dans les pages qu'elle consacre à *l'Influence de l'enthousiasme sur le bonheur* (IV, xiv) la statue de Niobé⁷². Elle y donne à voir le regard de la mère explorée et « cette douleur calme et terrible qui semble accuser les dieux d'avoir été jaloux ». Niobé, on s'en souvient, fut transformée en rocher mais

66. La dernière scène de la représentation vénitienne voit Corinne travestie en reine amazone, rôle auquel elle ne peut plus prétendre car elle est asservie à Oswald. Cela explique peut-être le fait qu'elle arrache sa parure.

67. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1994 (1^{re} édition 1951), p. 53. Rappelons ce que dit Lady Edgermond : « Pour des femmes de notre rang, la seule destinée convenable, c'est de se consacrer à son époux et de bien élever ses enfants » (p. 458).

68. Le Chant VI des *Métamorphoses* d'Ovide, celui qui raconte le sort de Niobé, rapporte que celle-ci avait connu Arachné mais que le sort de son amie ne lui avait pas servi d'avertissement : « le châtiment infligé à sa compatriote ne lui apprit pas à céder aux dieux et à tenir des propos plus modestes » (p. 159 de la traduction de Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 1966).

69. Corinne en paraît moins sûre : dans son improvisation au cap Misène une question rhétorique demande si la fatalité ne poursuit pas « les âmes exaltées, les poètes dont l'imagination tient à la puissance d'aimer et de souffrir » (p. 354).

70. Purgatoire XII, 37-39 : « O Niobe, con che occhi dolenti, / Vedeva io te, segnata in su la strada, / Tra sette e sette tuoi figliuoli spenti ! ».

ses yeux continuèrent de pleurer et se firent source. Parlant de la religion véritable, celle qui vient de l'âme, à Saint-Pierre de Rome, au moment de la semaine sainte, Corinne avait utilisé des mots que l'on pourrait croire choisis pour évoquer Niobé : « Mais cette source qui jaillit du rocher même, à la voix du ciel, cette source est le vrai talent, la vraie religion, le véritable amour » (p. 272)⁷³. Niobé est aussi un avatar pré-chrétien de la Vierge en ce qu'elle figure la *Mater dolorosa*, intercesseur choisi par Corinne car elle est humaine et elle a souffert, elle est donc plus proche des hommes que l'être suprême distant et désincarné (p. 414). Elle peut dire comme Jérémie le *Videte si est dolor, sicut dolor meus* que Corinne a revendiqué dans une conversation avec Castel-Forte : « J'ai souffert ce que personne n'a jamais souffert » (p. 565)⁷⁴.

Si le châtement de Corinne était présagé par de nombreuses remarques et allusions du roman, Mme de Staël ne se contente pas de remarquer un mythe ancien. Son héroïne a certes commis un péché d'*hubris*, défiant les dieux, en prétendant mettre son don au service de sa passion, mais elle peut être rédimée et elle le sera. Il n'y a pas d'accusation de Dieu, ce n'est pas l'impitoyable théogonie des Grecs ou des Romains,

71. En attendant l'article « Niobé » de Philippe Forest qui doit paraître dans le *Dictionnaire des mythes féminins* sous la direction de Pierre Brunel, le lecteur qui s'intéresse à la postérité littéraire et, surtout, artistique du mythe, peut consulter *The Oxford Guide to classical Mythology in the Arts 1300-1900s*, Oxford, O.U.P., 1993, p. 702-705 de Jane Davidson Reid. L'ouvrage, que Sylvie Puech a eu l'amabilité de m'indiquer, ne fait pas référence à Mme de Staël à propos du mythe de Niobé mais signale au moins deux représentations picturales qu'elle pouvait connaître (de Fragonard, *Niobé et ses enfants*, vers 1765, et de David, *Apollon et Diane attaquant les enfants de Niobé*, 1772) ainsi que plusieurs textes allemands de contemporains de Mme de Staël (notamment les *Niobe* de Müller, 1778, Lichtenberg, 1779 et Tieck, 1790).
72. Niobé est également citée dans la « Note qu'il faut lire avant le chapitre de l'amour » incluse au sein de l'essai *De l'influence des passions* ; La statue est censée caractériser un sentiment véritable.
73. L'image rappelle les Psaumes. Sur les conseils de Jean-Daniel Candaux, auquel j'exprime toute ma gratitude, je cite d'après la traduction dite des Pasteurs de Genève, celle qui devait être familière à Mme de Staël, et en particulier l'édition de Genève (pour la compagnie des Libraires), 1755. Psaume CV, verset 41 : « [Dieu] ouvrit le rocher, et les eaux en découlèrent : elles coururent par les lieux secs comme un fleuve ». On trouve la même image ailleurs dans la Bible (Néhémie IX, xv ; Psaumes LXXXVIII, xvi et Isaïe XLVIII, xxi).
74. *Lamentations de Jérémie*, I, xii. La Vulgate donne : « *Qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor, sicut dolor meus* ». Les pasteurs de Genève livrent le texte suivant : « Cela ne vous touche-t-il point ? vous tous passants, contemplez, et voyez s'il y a une douleur, comme ma douleur ». La suite du verset fait référence à un châtement divin. La phrase est parfois appliquée à la Vierge mise en scène devant le cadavre de son fils défunt.

ni le dieu jaloux de l'Ancien Testament, mais un dieu plus humain, plus proche de la tradition protestante. Dans l'imaginaire staëlien, la religion occupe une place essentielle, offrant un dernier refuge à tout pécheur. Il reste donc à Corinne à avouer son forfait, à accepter sa déchéance, à taire ses accusations. Cela fait, il lui est donné d'accomplir en termes spirituels ce qui sera à jamais refusé à Oswald : mourir dans les bras de son père⁷⁵, en quittant la pose du Christ insatisfait, de celui qui voulait que la coupe passât loin de ses lèvres, en faveur de celle du Christ endormi sur sa croix, toujours enfant aux yeux de son père⁷⁶, sachant que « l'amour céleste n'a rien à craindre de la douleur ni de la mort » (p. 234). Elle fait une confession au « vieillard vénérable » venu lui offrir le viatique. Elle avoue ses traverses : « mes fautes ont été celles des passions, qui n'auraient pas été condamnables en elles-mêmes, si l'orgueil et la faiblesse humaine n'y avaient pas mêlé l'erreur et l'excès » (p. 585-586)⁷⁷. Le prêtre répondra à sa question « Croyez-vous, ô mon père, vous que la vie a plus longtemps éprouvé que moi, croyez-vous que Dieu me pardonnera ? » en prêchant l'espérance et en lui demandant l'aveu final : « Votre cœur est-il maintenant tout à lui ? ». Alors seulement Corinne renonce véritablement à l'amour humain, rejetant loin d'elle le portrait d'Oswald, demandant qu'on le remplace sur son cœur par « l'image de celui qui descendit sur la terre, non pour la

75. Dès le début du roman, Oswald se dit ceci : « Il n'y a qu'un père qui vous recevrait dans un tel état, et vous aimerait d'autant plus que vous seriez délaissé par la nature ou le sort » (p. 33). La confusion entre feu Lord Nelvil et Dieu le père se trouve dans plusieurs répliques comme par exemple : « Promettez-le-moi au nom de votre père qui réside dans le ciel » (p. 170) avec son renvoi implicite au début du « Notre Père ».
76. Un poème plus tardif d'Antony Deschamps (1835), « Dernières paroles », évoque ce Christ enfant endormi sur la croix : « Il est un beau tableau, de l'Albane, je crois, / L'enfant Jésus qui dort, étendu sur sa croix. / Tout homme en le voyant se recueille

et l'admire, / Essayant l'instrument de son prochain martyr ; / Car ton père le veut, hélas ! divin Enfant. / Ce bois sera bientôt tout couvert de ton sang ; / Et quand ta destinée ici-bas sera mûre, / Ce qui fut ton berceau sera ta sépulture. / Par là tu nous apprends, ô jeune Rédempteur ! / À préparer notre âme au grand jour du malheur ; / Et comme tu le fis en ce monde de boue, / À coucher sur la croix avant qu'on nous y cloue ». Cité par Frank P. Bowman, « La circulation du sang religieux », *Romantisme* n° 31, 1981, p. 31.

77. Lorsqu'Oswald quitte son amie à Venise, nous avons une sorte de confession racontée dont la scène de Corinne sur son lit de mort paraît être un reflet : « [...] elle alla prier, la tête appuyée contre le portrait de son père. Sans doute en ce moment sa vie passée s'offrait en entier à elle ; sa conscience exagéra toutes ses fautes ; elle craignit de ne pas mériter la miséricorde divine, et cependant elle se sentait si malheureuse qu'elle devait croire à la pitié du ciel » (p. 445).

puissance, non pour le génie, mais pour la souffrance et la mort » (p. 586)⁷⁸. Après cette leçon d'humilité, il lui sera donné de prononcer, devant le seul Castel-Forte, une dernière parole prophétique, dont les sifflantes semblent l'écho du rôle de l'agonie⁷⁹ : « Au reste ce moment se passe de secours ; nos amis ne peuvent nous suivre que jusqu'au seuil de la vie. Là commencent des pensées dont le trouble et la profondeur ne sauraient se confier » (p. 586). Dernière parole d'intercession, celle qui annonce une vie au-delà, un Ciel qui, n'en déplaît à Jean-Paul, n'est pas vide aux yeux de Mme de Staël comme de son héroïne. Corinne avait elle-même laissé entendre que la rédemption attendait celles dont les péchés, comme les siens, ceux qu'elle avoue au prêtre, ne sont que d'avoir trop aimé. C'était lors des fêtes de Pâques à Saint-Pierre ; elle expliquait à Oswald les différences entre leurs deux religions et proposait une figure emblématique du pardon divin accordé aux pécheresses, Marie-Madeleine⁸⁰, en rappelant un passage célèbre de l'Évangile :

[...] les attachements du cœur inspirent ici plus qu'ailleurs une indulgente pitié. Jésus-Christ n'a-t-il pas dit de la Magdelaine : *Il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'elle a beaucoup aimé*⁸¹. Ces mots ont été prononcés sous un ciel aussi beau que le nôtre ; ce même ciel implore pour nous la miséricorde de la divinité (p. 270).

78. Oswald et Corinne estiment, apprenons-nous lors de leur visite des galeries du Vatican, que « la méditation religieuse est le sentiment le plus intime que l'homme puisse éprouver [...] ; mais la religion réprim[e] tous les mouvements du cœur qui ne naissent pas immédiatement d'elle » (p. 224).
79. Castel-Forte remplit bien le rôle qu'il se fixe en résolvant de partir à Naples pour rejoindre Corinne : il « se promet en secret de se rapprocher d'elle comme un ami sans exigence, mais qui est toujours là pour nous consoler dans le malheur ». Mme de Staël ajoute un mot prémonitoire : « et cet ami doit être bien sûr que ce moment arrivera » (p. 281-282).
80. Il est également question de la femme adultère, pendant de la Madeleine : « Il faut plaindre Corinne, car elle n'ignorait pas tout ce qu'il y avait d'inconsidéré dans sa démarche : elle se jugeait plus sévèrement que personne ; mais quelle femme aurait le droit de jeter la *première pierre* à l'infortunée qui ne justifie point sa fuite, qui n'en espère aucune jouissance, mais fuit d'un malheur à l'autre, comme si des fantômes effrayants la poursuivaient de toutes parts ? » (p. 476). Voir l'*Évangile de saint Jean*, VIII, 7b : « que celui de vous qui est sans péché, jette le premier la pierre contr'elle ».
81. La pécheresse pardonnée et aimante est souvent identifiée à Marie-Madeleine bien qu'elle ne soit pas nommée dans l'*Évangile de saint Luc* (p. 47) auquel Mme de Staël fait allusion ici : « Je te dis que ses péchés, qui sont en grand nombre, lui sont pardonnés : car elle a beaucoup aimé : et celui auquel il est moins pardonné, celui-là aime moins ».

L'absolution avait en quelque sorte été prononcée par anticipation. Dans la chambre de Corinne, il y a silence. Rien ne peut être dit après l'annonce du mystère divin, dernières paroles au style direct de tout le roman ; Corinne regarde Oswald, longtemps resté sur le seuil de la pièce comme elle au seuil de la mort ; il vient d'arriver trop tard pour ses *ultima verba*⁸², « Elle voulut lui parler, et n'en eut pas la force »⁸³. Il lui reste alors le regard et le geste :

Elle leva ses regards vers le ciel, et vit la lune qui se couvrait du même nuage qu'elle avait fait remarquer à lord Nelvil quand ils s'arrêtèrent sur le bord de la mer en allant à Naples⁸⁴. Alors elle le lui montra de sa main mourante, et son dernier soupir fit retomber cette main (p. 586).

Oswald l'avait annoncé, la sibylle ne rendait déjà plus d'oracles, « son génie, son talent, tout est fini » (p. 562), mais Corinne meurt en Dieu, responsable, certes, de son sort, mais pardonnée. Sa mort ressemble, à certains égards, à ce que le père d'Oswald, c'est-à-dire, en l'occurrence, Necker lui-même, décrivait comme la mort du juste :

[...] demandez, vous ferez bien, d'assister à sa mort, comme au plus beau des spectacles : armez-vous seulement de courage, afin de le suivre attentivement sur le lit d'épouvante, dont il ne se relèvera point. Il le prévoit, il en est certain, et la sérénité règne dans ses regards, et son front semble environné d'une auréole céleste ; il dit avec l'apôtre : *Je sais à qui j'ai cru* ; et cette confiance, lorsque ses forces s'éteignent, anime encore ses traits. Il contemple déjà sa nouvelle patrie ; mais, sans oublier celle qu'il va quitter, il est à son créateur et à son Dieu, sans rejeter loin de lui les sentiments qui ont charmé sa vie (p. 209).

82. De retour de l'armée, souffrant de phthisie, Oswald se croyait menacé : « il trouvait assez doux de mourir en Italie, et d'obtenir par un dernier adieu le pardon de Corinne » (p. 547) ; or Corinne mourra sans lui avoir dit directement qu'elle lui pardonne ; Lucile seule reçoit le message destiné à son époux (p. 585).

83. Au reste, comme lors des cérémonies pascales du Vatican, lorsque les figures tutélaires de Corinne, les prophètes et les sibylles, semblent des fantômes dans le crépuscule, « Le silence est profond, la parole ferait un mal insupportable dans cet état de l'âme où tout est intime et intérieur » (p. 267).

84. Dans son dernier chant, Corinne affirme : « celui que l'ange de la mort réclame aperçoit dans le lointain un nuage qui va bientôt couvrir la nature entière à ses yeux » (p. 584).

Corinne meurt avec un regard vers le ciel, comme le saint Jérôme du Dominiquin⁸⁵ : « Le corps du vénérable mourant est livide et décharné : c'est la mort qui se soulève. Mais dans ce regard est la vie éternelle, et toutes les misères du monde ne sont là que pour disparaître devant le pur éclat d'un sentiment religieux » (p. 227)⁸⁶. De plus, si Niobé ne peut éteindre qu'une fille morte⁸⁷, Corinne a un successeur sur terre en Juliette qui, au mépris des lois de la génétique (Corinne ressemblant à sa mère italienne, pas à son père anglais⁸⁸), a son physique de même que ses talents⁸⁹ ; les seconds, elle les apprend de sa tante⁹⁰, le premier s'explique, laisse entendre le narrateur, par le fait que « Lucile avait été fort occupée du souvenir de sa sœur pendant sa grossesse » (p. 542)⁹¹.

85. Remarquons qu'il est également fait référence au tableau dans *De l'Allemagne*.
86. Lady Edgermond est morte dans des circonstances parallèles à celles qui voient s'éteindre Corinne. Elle a perdu – physiquement – la parole et sur son lit de mort, pressant sur son cœur les mains enlacées de sa fille et de son beau-fils, « elle leva les yeux au ciel, et ne parut point regretter la parole qui n'eût rien dit de plus que ce regard et ce mouvement. Peu de minutes après elle expira » (p. 546).
87. Il convient de remarquer que chez certains mythographes un ou deux enfants de Niobé survivent.
88. Nous connaissons dans les grandes lignes l'apparence de feu Lord Edgermond grâce au portrait de lui qui est dans la chambre de Corinne : « un homme âgé, mais dont la figure n'avait point le caractère d'une physionomie italienne » (p. 253). Lorsqu'il retrouve sa fille aînée, âgée de quinze ans, et qu'il n'a pas vue depuis cinq ans, il lui « dit beaucoup [qu'elle] ressemblai[t] à [s]a mère » (p. 362). Même si Corinne a changé, ainsi que nous l'apprenons, elle garde des traits peu caractéristiques d'une Anglaise qui la conduisent à n'assister au défilé du régiment d'Oswald que voilée et installée au fond d'un carrosse ; lorsqu'elle secourt M. Dickson, ses cheveux sont « Du plus beau noir du monde » (p. 535). Juliette « ressemblait à Corinne [...] et [...] avait les cheveux et les yeux de Corinne » (p. 553).
89. Corinne a déjà été la « seconde mère » de Lucile : adolescente, écrit-elle, « Je n'avais d'autre amusement que l'éducation de ma petite sœur » (p. 372). Elle lui apprend l'italien et le dessin. Plus loin, lorsqu'en Angleterre elle devine le sentiment que Lucile pourrait porter à Oswald, elle se décrit comme celle « qui, comme une mère, l'ai pressée dans son enfance contre mon cœur » (p. 492).
90. Ces talents sont décrits comme « un héritage qu[e Corinne] se plaisait à lui léguer de son vivant » (p. 575).
91. Faut-il rappeler ici qu'Artémis est une des divinités protectrices des femmes en couches ayant aidé sa propre mère lors de la naissance de son jumeau Apollon ?

La modernité de l'ouvrage tient en grande partie aux choix qui sont offerts successivement à Corinne. Elle pouvait rester Miss Edgermond et épouser un hobereau local, réduisant sa conversation à des platitudes autour d'une théière, gardant le silence sur tout ce qui touche au plus profond de l'être humain ; elle a décidé à la place d'être Corinne, celle qui existe par elle-même, loin de tout lien avec l'Angleterre et sa famille, et laisse libre cours à son génie. Elle aurait pu choisir de ne point se consacrer à Oswald et, surtout, une fois sa parole flétrie, elle aurait pu s'adonner à une expression dégradée.

Par la rédemption offerte dans l'optique chrétienne qui est sienne, Mme de Staël fait de Corinne une figure emblématique d'une mythologie nouvelle et dûment christianisée. Cette Niobé-là a certes transgressé mais elle peut lever les yeux vers le Ciel et mourir dans les bras de son père. La transcendance qui lui est offerte répond implicitement à la question qu'opposait Corinne, à Saint-Pierre, aux critiques d'Oswald : « Si la religion consistait seulement dans la stricte observation de la morale, qu'aurait-elle de plus que la philosophie et la raison ? » (p. 271). L'improvisatrice déchu est accueillie dans la maison du Père, comme la pécheresse Marie-Madeleine par le Christ, et comme une autre figure biblique citée par elle, l'enfant prodigue de la parabole : il avait certes beaucoup de torts « mais il revint, mais il pleura, mais il aima, et son père fit une fête pour son retour. Ah ! sans doute que, dans les mystères de notre nature, aimer, encore aimer, est ce qui nous est resté de notre héritage céleste » (p. 271-272). Elle est, comme nous l'avons appris lorsqu'elle interprétait Juliette, « une âme exilée sur la terre, et que sa divine patrie va bientôt rappeler » (p. 197)⁹². En effet « l'on sent que l'homme est imposant par cette infirmité même de sa nature qui soumet son âme divine à tant de souffrances, et que le culte de la douleur, le christianisme, contient le vrai secret du passage de l'homme sur la terre » (p. 103).

Corinne est un roman pour l'ère nouvelle et l'héroïne éponyme est bien l'archétype de la femme moderne, celle qui est sommée de choisir, selon cette formule terrible de vérité, entre le bonheur et son deuil éclatant qu'est la gloire, entre destin exceptionnel et existence ordinaire, entre l'adulation des masses et l'amour d'un seul. Sa trajectoire passe d'une célébration publique essentiellement païenne, dans laquelle elle

92. La tournure souligne la difficulté que peut avoir Corinne à supporter la vie terrestre, à y trouver sa place. Lucile aussi a des liens proches avec le Ciel mais ceux-ci ne sont jamais définis par la négative. En plus des rayons qui paraissent la protéger, son regard « semblait conserver encore le souvenir récent du ciel » (p. 455).

est couronnée de myrte, l'arbre qui pour les anciens symbolisait l'amour mais aussi la mort⁹³, et de laurier, emblème de la gloire, certes, mais aussi buisson apollinien par excellence car la Pythie mâchait des feuilles de laurier au moment de ses trances⁹⁴, à un silence qui semble un repli sur soi mais devient une ouverture au Christ. Elle vérifie le vieil adage selon lequel ceux qui sont aimés des dieux meurent jeunes, peut-être justement parce que le génie devient à terme trop lourd à porter pour de frères épaules humaines⁹⁵.

Corinne a un horizon ouvert mais elle choisit ce qui lui paraît être la seule manière de regagner son unité perdue, d'être à la fois la Corinne adulée de Castel-Forte et de tous les Italiens, d'être veillée, en tant que demoiselle Edgermond, par sa sœur Lucile, et d'avoir à son chevet Oswald⁹⁶, à savoir la mort chrétienne⁹⁷. Cette conciliation des contraires à laquelle croit Corinne peut laisser sceptique le lecteur qui se demandera, comme Juliette, ce qu'est Corinne⁹⁸ (p. 575), et surtout quels mots, gravés sur sa tombe, pourraient faire honneur à cette personnalité riche et complexe, sans la trahir⁹⁹.

93. Le myrte est aussi l'arbre dont les feuilles sont demandées en tribut par Latone et qui provoquent la transgression de Niobé si nous en croyons les *Métamorphoses*.
94. À Misène, ceux qui s'apprentent à assister à l'improvisation de Corinne jettent « à ses pieds des branches de myrte et de laurier » (p. 352).
95. Dans sa première improvisation, Corinne avait dit ceci : « le ciel est jaloux de la terre, et rappelle ses favoris des rives trompeuses du temps » (p. 62). L'intertextualité nous renvoie à un fragment de Ménandre : « Ὄν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος » (Celui qui est aimé des dieux meurt tôt).
96. Écrivant à Oswald, Corinne s'en flattait : « Ah ! du moins vous serez en deuil quand je mourrai, vous assisterez, comme parent, à mes funérailles » (p. 573).
97. Devant le tombeau de Cecilia Metella, les larmes aux yeux, en réponse à Oswald qui, démarquant la phrase biblique : « Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur », se disait jaloux de la destinée des enfants qui meurent dans les bras de leur père, Corinne affirmait : « qu'il est digne d'envie le sort de la femme qui peut avoir ainsi conservé la plus parfaite unité dans sa destinée, et n'emporte au tombeau qu'un souvenir ! c'est assez pour une vie » (p. 131).
98. Corinne n'existe plus véritablement depuis son départ d'Italie ou même depuis qu'elle a joué dans la comédie vénitienne. Nelvil apprend « qu'on ne savait rien d'elle, depuis qu'elle ne voyait plus personne et n'écrivait plus ». Le narrateur ajoute : « Oh ! ce n'était pas ainsi que le nom de Corinne s'annonçait autrefois » (p. 559) et s'attarde sur la culpabilité d'Oswald. Corinne, au seuil de la mort, se détache de ce nom qui doit représenter la femme glorieuse. Elle dit à Juliette de ressembler à Corinne, plutôt que d'utiliser le pronom de la première personne du singulier (*me* ressembler). De la même façon, lorsqu'elle retrouve Lucile à Florence, Corinne « se peignit elle-même dans les jours brillants de sa vie ; elle se jugea comme elle aurait pu juger une étrangère » (p. 578).

Dans l'esthétique de l'auteur il y a une réutilisation de la mythologie du Nord¹⁰⁰ et du Sud, dûment christianisée. Si le christianisme de Mme de Staël est un christianisme protestant, dépouillé, dans ce roman dont l'héroïne est catholique romaine, elle accorde tout de même une place importante aux présages, aux pressentiments et aux symboles. La voix de Corinne s'est tue à jamais. Pourtant, Oswald, ainsi que sa défunte amie espérait qu'il le ferait, levait certainement les yeux au ciel, ce « ciel étoilé auquel on redemande l'être aimé » (p. 353), où Dieu, ainsi que nous l'apprennent les psaumes, « compte le nombre des étoiles [et] les appelle toutes par leur nom »¹⁰¹. N'y apercevait-il pas alors, malgré les nuages qui rappellent la mythologie ossianique et semblent obscurcir sa vue¹⁰², près des dioscures ou de la chevelure de Bérénice, transformée en constellation, brillant d'un éclat faible mais constant, celui du souvenir, la lyre de Corinne ?

99. En route pour Édimbourg, malade, Corinne se dit que « si elle était morte dans ce lieu, Thérésine seule aurait su son nom et l'aurait inscrit sur sa tombe » (p. 495) sans que nous sachions à quel nom elle fait référence : Corinne ou Mlle Edgermond...

100. Chacun aura remarqué la place importante concédée dans le roman à Ossian en qui Mme de Staël voit le pendant septentrional d'Homère. S'il n'en a pas été question dans la présente étude, c'est qu'Ossian est généralement évoqué en relation avec Oswald.

101. Psaume CXLVII, verset 4.

102. Les nuages figurent souvent dans les passages qui ont trait à Oswald. Lorsque Corinne interprète le rôle de Juliette : « je ne sais quel nuage éblouissant passa devant ses yeux, il craignit de ne plus voir, il craignit de s'évanouir, et se retira derrière une colonne pendant quelques instants » (p. 195). Il est question ensuite des hommes dont l'âme « constamment ébranlée » semble « comme le ciel même, tantôt serein, tantôt couvert de nuages » (p. 229). Corinne se propose de parler à Oswald de sa religion lors des fêtes de Pâques pour dissiper « les nuages que j'ai vu s'élever dans votre esprit » (p. 268). L'« Histoire de lord Nelvil » termine d'ailleurs sur l'image de nuages obscurcissant le ciel : « À présent même que l'obscurité s'avance, il me semble que je vois dans ces nuages les sillons de la foudre qui me menace. Corinne ! Corinne ! rassurez votre malheureux ami, ou laissez-moi couché sur cette terre, qui s'entr'ouvrira peut-être à mes cris, et me laissera pénétrer jusqu'au séjour des morts » (p. 336).

Bibliographie en langue française

Texte de référence

Corinne, éd. Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983. Le texte est celui de la troisième édition, corrigée par l'auteur, en 1807.

Autres textes de Mme de Staël

Œuvres de jeunesse, éd. Simone Balayé et John Isbell, Paris, Éd. Desjonquères, 1997. Le livre comprend les premières publications de Mme de Staël : *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau* (1788), *Zulma* (1794) et un *Recueil de morceaux détachés* (1795) qui rassemble l'*Essai sur les fictions*, trois nouvelles et un poème. Il permet de suivre le travail théorique et littéraire qui aboutit aux deux grands romans, *Delphine* et *Corinne*.

Réflexions sur le procès de la reine par une femme, éd. Monique Cottret, Montpellier, Les Presses de Languedoc, 1994. Intervention d'une femme en 1793, soulignant combien le procès fait à Marie-Antoinette est d'abord la mise en cause d'une femme.

De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, éd. Paul Van Tieghem, Genève-Paris, Droz-Minard, 1959. Éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF-Flammarion, 1991. L'édition de référence est désormais celle qu'a procurée Axel Blaeschke, Paris, Garnier, 1998. Première somme théorique de Mme de Staël en 1800 et programme de politique culturelle pour le nouveau siècle.

Delphine, éd. Simone Balayé et L. Omacini, Genève, Droz, 1987. Premier grand roman publié à la fin de 1802.

De l'Allemagne, éd. Simone Balayé, Paris, GF, 1966. Deuxième somme théorique interdite par Napoléon en 1810, publiée à Londres en 1813.

Considérations sur la Révolution française, éd. Jacques Godechot, Paris, Tallandier, 1983. Analyse de la Révolution, à la fois générale et particulière, qui situe l'événement dans une philosophie de l'Histoire.

Dix années d'exil, éd. Simone Balayé et Mariella Vianello Bonifacio, Paris, Fayard, 1996. Évocation des années 1797-1804, puis 1810-1812.

Une *Correspondance générale* par Béatrice W. Jasinski est en cours de publication depuis plusieurs années. Elle a successivement paru aux Éditions Jean-Jacques Pauvert (tomes I à IV, en huit volumes, couvrant la période de 1777 à juillet 1803, 1962-1978), chez Hachette (tome V, en deux volumes, respectivement intitulés *France et Allemagne*, pour la période août 1803-mai 1804 et *Le Léman et l'Italie* pour la période mai 1804-novembre 1805, 1982-1985), puis chez Klincksieck (tome VI, en un seul gros volume, *De « Corinne » vers « De l'Allemagne »*, 1993). C'est donc le tome V qui intéresse particulièrement la genèse de *Corinne*.

Une édition critique des *Œuvres complètes* de Mme de Staël est en préparation aux Éditions Champion/Slatkine.

Travaux critiques sur Mme de Staël

Bibliographie :

Pierre H. Dubé, *Bibliographie de la critique sur Mme de Staël. 1789-1994*, Genève, Droz, 1998.

Biographies :

Ghislain de Diesbach, *Madame de Staël*, Paris, Perrin, 1983. Aujourd'hui disponible en édition de poche.

Jean-Denis Bredin, *Une singulière famille. Jacques Necker, Suzanne Necker et Germaine de Staël*, Paris, Fayard, 1999.

Biographie intellectuelle :

Simone Balayé, *Madame de Staël. Lumières et liberté*, Paris, Klincksieck, 1979.

De Simone Balayé, on retiendra également une étude sur la genèse de *Corinne* et un recueil d'articles :

Les Carnets de voyage de Mme de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres, Genève, Droz, 1971. Le deuxième chapitre (p. 93-259) porte sur le voyage en Italie de 1805, les lectures contemporaines et la gestation de *Corinne*.

Madame de Staël. Écrire, lutter, vivre, Genève, Droz, 1994. Regroupement d'articles parmi lesquels on note :

« *Corinne* et la ville italienne ».

« Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* ».

« La société italienne dans *Corinne* ».

« *Corinne* et la presse sous le Consulat ».

« Benjamin Constant lecteur de *Corinne* ».

La recherche sur Mme de Staël et le groupe de Coppet est animée par la Société d'études staéliennes qui publie des *Cahiers staéliens*, actuellement diffusés par les Éditions Champion. Le n° 50 est consacré à *Madame de Staël et le théâtre* (1999). Elle a aussi été à l'initiative des six importants colloques de Coppet, du premier en 1966 (*Madame de Staël et l'Europe*, Paris, Klincksieck, 1970) au sixième en 1997 (*Le Groupe de Coppet et le monde moderne*, Genève, Droz, 1998). Parmi les autres colloques autour de Mme de Staël et du groupe de Coppet, on retiendra :

Il Gruppo di Coppet e l'Italia, a cura di Mario Matucci, Pise, Pacini editore, 1988. Actes du colloque de Pescia, qui contiennent :

Simone Balayé, « Pour une lecture politique de *Corinne* ».

Monika Bosse, « *Corinne ou l'Italie*. Diagnostic d'un dilemme historique ».

Aurelio Principato, « L'inscription du dialogue dans *Corinne* et dans *Adolphe* ».

Jean Roussel, « La souffrance des femmes dans la fiction staélienne ».

Après un numéro Benjamin Constant en mars 1968 (n° 467), la revue *Europe* a consacré à Mme de Staël son n° 693-694, janvier-février 1987. On y trouve en particulier :

Pierre Macherey, « *Corinne* philosophe ».

Gérard Gengembre et Jean Goldzink, « L'opinion dans *Corinne* ».

Michel Delon, « *Corinne* et Juliette ». Le roman de Sade, *Histoire de Juliette*, date de 1801 et comporte un long périple de l'héroïne en Italie.

Travaux critiques sur *Corinne*

L'inscription de *Corinne* au programme de l'agrégation a suscité la publication de plusieurs essais et de recueils pédagogiques où se trouvent reprises les principales études critiques antérieures sur le roman : Laure Lévêque, *Corinne ou l'Italie : poétique ou politique*, Paris, Éd. du Temps, 1999.

Béatrice Didier, *Corinne ou l'Italie de Mme de Staël*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1999. Le même auteur a publié une présentation plus générale, *Madame de Staël*, Paris, Ellipses, 1999.

Hubert de Phalèse, *Corinne à la page. Analyse du roman de Mme de Staël*. « *Corinne ou l'Italie* », Paris, Nizet, 1999. Sous cette signature, un groupe d'enseignants-chercheurs met au service de l'étude littéraire les moyens informatiques. Cinq chapitres : Repères histori-

ques, lexicométrie et vocabulaire, poésie et vérité, parcours thématique, glossaire et concordance.

L'Éclat et le silence. « *Corinne ou l'Italie* » de Madame de Staël. Études réunies par Simone Balayé, Paris, Champion, 1999. Ensemble de six articles inédits :

Simone Balayé, « *Corinne*, histoire du roman ».

Christine Pouzoulet, « *Corinne ou l'Italie* : A quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807? ».

Gérard Gengembre, « *Corinne*, roman politique ».

Roselyne de Villeneuve, « Saint-Pierre, un pôle dans l'univers de *Corinne*; résurgences et correspondances ».

Frank Paul Bowman, « *Corinne* et la religion ».

Éric Bordas, « Le discours de *Corinne*. Stylistique d'une monodie ».

Madame de Staël. « *Corinne ou l'Italie* ». Textes réunis par Jean-Pierre Perchellet. Préface de Simone Balayé, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critiques », 1999. Ensemble de dix articles, repris ou inédits :

Anne Amend-Söchting, « *Corinne ou l'Italie/Corinne et l'Italie* : stratégie autour d'une allégorie ».

Éric Bordas, « Europe mythologique ou géographie mythique? *Corinne ou l'Italie* de Mme de Staël ».

Simone Balayé, « Politique et société dans l'œuvre staélienne : l'exemple de *Corinne* ».

Christine Pouzoulet, « Pour une reconnaissance politique et littéraire de l'Italie : enjeux des modèles de Dante chez Mme de Staël et Sismondi ».

Gérard Gengembre et Jean Goldzink, « L'opinion dans *Corinne* ».

Michel Delon, « *Corinne* et Juliette ».

Florence Lotterie, « *Corinne*, roman des « âmes sensibles »? ».

Joan DeJean, « Portrait de l'artiste en Sapho ».

Maija Lehtonen, « Le fleuve du temps et le fleuve de l'enfer : thèmes et images dans *Corinne* de Mme de Staël ».

Un deuil éclatant du bonheur. « *Corinne ou l'Italie* ». Madame de Staël. Études réunies par Jean-Pierre Perchellet, Orléans, Paradigme, 1999. Ensemble de dix articles, repris ou inédits :

Simone Balayé, « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* ».

Lucia Omacini, « Comment commencer? ou les incipit de *Corinne* ».

Katja Dal Bo', « La description problématique dans *Corinne* ».

Maria Teresa Biason, « Du temps gagné « pour l'éternité » : sentence et fiction romanesque chez Mme de Staël ».

- Karyna Szmurlo, « Le jeu et le discours féminin : la danse de l'héroïne staëlienne ».
- Claire Garry-Boussel, « Lord Nelvil : héros virtuel ? héros réel ? ».
- Baldine Saint Girons, « Sublime et beau chez Mme de Staël ».
- Catriona Seth, « A sa voix, tout sur la terre se change en poésie » : les improvisations dans *Corinne* ».
- Christine Planté, « De *Corinne* à Sapho : le conflit entre passion et création ».
- Madelyn Gutwirth, « Du silence de *Corinne* et de sa parole ».
- Marie-Claire Vallois, « Les voi(es) de la Sibylle : aphasie et discours féminin chez Mme de Staël ».
- Aurelio Principato, « L'inscription du dialogue dans *Corinne et Adolphe* ».
- Georges Poulet, « *Corinne et Adolphe* : deux romans conjugués ».
- Madame de Staël. Corinne ou l'Italie. « L'âme se mêle à tout »*. Textes réunis par José Luis Diaz, Paris, SEDES, 1999. Actes du colloque organisé par la Société des études romantiques, regroupant 21 communications.
- Martine Reid, « *Corinne*, vue d'un peu loin ».
- Yves Ansel, « *Corinne*, ou les mésaventures du roman à thèse ».
- Alain Vaillant, « *Corinne*, ou la littérature ».
- Brigitte Louichon, « Mme de Staël ou le roman sentimental ».
- Damien Zanone, « Entre l'art et la vie, entre la référence et le sentiment : *Corinne* et l'amour ».
- Pierre-Louis Rey, « Écrivain, elle causait encore... ».
- Gérard Gengembre, « Être français dans *Corinne* : le comte d'Erfeuil ».
- Laurence Guellec, « L'éloquence dans *Corinne*, ou la parole d'une affranchie ».
- Christine Planté, « *Ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même*. Improvisation et poésie dans *Corinne* ».
- Anne Amend-Sochting, « La mélancolie dans *Corinne* ».
- Pierre Laforgue, « Écriture et œdipe dans *Corinne* ».
- Claire Garry-Boussel, « L'image du père dans *Corinne* ».
- Michel Delon, « *Corinne* et la mémoire sensorielle ».
- Philippe Berthier, « Au-dessous du volcan ».
- Laure Lévêque, « *Corinne* ou Rome : une réécriture de l'histoire ».
- Roselyne de Villeneuve, « L'eau à Rome : magnificence et mélancolie ».
- Jean-Marie Roulin, « *Corinne* : Roman et souci patrimonial ».

Roland Mortier, « *Corinne* et la question religieuse ». [Voir aussi l'article de Frank P. Bowman dans *L'Éclat et le silence*.]

Béatrice Didier, « *Corinne* et les mythes ».

Patrick Berthier, « Mme de Staël adaptée par un dramaturge de l'époque romantique : la *Corinne* de Monier de Sizeranne (1830) ».

Éric Bordas, « Mme de Staël, ou *le style c'est l'homme* ».

op. cit. *Revue de littératures française et comparée*, Publications de l'Université de Pau, 13, novembre 1999. Quatre articles :

Michel Delon, « *Corinne* ou l'école du regard ».

Béatrice Didier, « Paroles et silence dans *Corinne* ».

Aline Mura-Brunel, « Le langage détourné de l'amour dans *Corinne* ».

Damien Zanone, « Fiction et nation : la géographie des idées saisie par le romanesque ».

Quelques autres articles suggestifs :

Janine Bossard, « Défendre l'amour. Mme de Staël dans *Corinne* », *Pudeur et romantisme*, Paris, Nizet, 1982.

Patrick Coleman, « Intimité et voix narrative dans *Corinne* », *L'Invention de l'intimité au siècle des Lumières*, éd. Benoît Melançon, *Littérales*, Paris X-Nanterre, n° 17, 1995.

Marie-Hélène Girard, « *Corinne* collectionneur ou le musée imaginaire de Mme de Staël », *Art et littérature*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988.

Claudine Hermann, « *Corinne*, femme de génie », *Cahiers staëliens*, n° 35, 1984.

Béatrice Le Gall, « Le paysage chez Mme de Staël », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1966.

Lucia Omacini, « Quelques remarques sur le style des romans de Mme de Staël, d'après la presse de l'époque (1802-1808) », *Annali di Ca'Foscari*, Mursia, 1971, X, 1-2.

Michel Printz, « Chateaubriand et Mme de Staël à l'écoute du Miserere d'Allegri », *L'École des lettres*, LXXVI, 1^{er} février 1985.

Rémy G. Saisselin, « Tivoli : l'art et l'histoire », *Le Bourgeois et le bibelot*, Paris, Albin Michel, 1990 (sur la collection de *Corinne* à Tivoli).

Franco Simone, « La littérature italienne dans *Corinne* », *Madame de Staël et l'Europe*, Paris, Klincksieck, 1970.

Agnès Spiquel, « *Corinne* ou l'Italie de Mme de Staël : une géographie symbolique », *Le Roman de l'Europe*, Université d'Amiens, 1996.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Préface</i> Michel Delon	5
<i>Corinne ou le roman des adieux,</i> par Vital Rambaud	7
<i>La niche vide du Panthéon : Monuments et beaux-arts de Rome,</i> par Alexandre Minski	17
<i>Mme de Staël portraitiste dans Corinne ou l'Italie</i> par Fabienne Bercegol	31
<i>L'homme du Nord et l'homme du Midi dans Corinne de Mme</i> <i>de Staël,</i> par Claire Garry-Boussel	55
<i>Le comte d'Erfeuil et la représentation du caractère français,</i> par Jocelyn Huchette	67
<i>Du vague staëlien des passions,</i> par Michel Delon	75
<i>Les sources mystiques de Corinne : la femme, l'amour et le sacré,</i> par Michel Brix	85
« Une âme exilée sur la terre ». <i>Corinne : un mythe moderne de</i> <i>la transgression,</i> par Catriona Seth	99
Bibliographie	131
Table des matières	137

