



Alain Vaillant

La Crise de la littérature Romantisme et modernité

UGA Éditions

11. *Corinne*, ou la littérature selon Germaine de Staël

DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3923
Éditeur : UGA Éditions
Lieu d'édition : UGA Éditions
Année d'édition : 2005
Date de mise en ligne : 29 mars 2019
Collection : Bibliothèque stendhalienne et romantique
ISBN électronique : 9782377471355



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

VAILLANT, Alain. 11. *Corinne*, ou la littérature selon Germaine de Staël In : *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2005 (généré le 16 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/ugaeditions/3923>>. ISBN : 9782377471355. DOI : 10.4000/books.ugaeditions.3923.

Corinne, ou la littérature selon Germaine de Staël

Théories philosophiques et pratique littéraire

Toute la philosophie de Mme de Staël, on le sait, part de ce principe psychologique et moral : l'idéal humain ne se trouve ni dans le pur exercice de la raison, ni dans la capacité à s'émouvoir, mais, très exactement, à l'intersection de l'intelligence et de la sensibilité, chacune des deux facultés se prémunissant grâce à l'autre de sa propre nocivité. Émue, la pensée rationnelle échappe à l'esprit de système qui risquerait de lui cacher le réel – et, d'abord, la réalité de l'autre – ; dotée des ressources de l'entendement, la sensibilité interdit à l'impulsivité passionnelle de dégénérer en violence.

Résumée ainsi, cette doctrine ne paraît pas absolument originale, et elle a fait longtemps conclure, assez négligemment, que Mme de Staël constituait un maillon indispensable, mais somme toute secondaire, entre la philosophie des Lumières et le romantisme. Il est vrai que la question remonte à la plus haute Antiquité : somme toute, l'écart n'est pas si grand entre l'étonnement platonicien et l'émotion de la pensée dont l'œuvre de Mme de Staël, fictionnelle ou argumentative, présente de nombreuses illustrations. Il est encore moins contestable que la question du sensible est une des plus discutées de l'Ancien Régime finissant, et qu'elle traverse notamment l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, à l'égard duquel la fille de Necker a, dès 1788¹,

1. Germaine de Staël, *Lettres sur les écrits et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (1788), dans A. de Staël éd., *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël*, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, t. I, p. 1-101.

reconnu sa dette. Mais le propos de cette dernière n'est évidemment pas d'intervenir sur le plan de l'élaboration conceptuelle de la théorie, et encore moins de prendre en compte ses indispensables préliminaires métaphysiques, auxquels les philosophes allemands viennent d'ailleurs de donner un très haut niveau de technicité. Pendant son voyage en Allemagne, elle n'accorde ainsi qu'un quart d'heure à Fichte pour l'éclairer sur les complexités de la pensée kantienne². De fait, une doctrine philosophique, que Mme de Staël préfère toujours considérer à la fois sous son aspect le plus général et dans la perspective de ses applications concrètes à la vie des hommes, est pour elle le catalyseur d'un processus de cristallisation intellectuelle, qui lui permet d'alimenter sa passion de raisonner, son plaisir de prolonger à l'infini, grâce à l'énergie spéculative que procure l'enthousiasme, la chaîne des inductions.

Ce n'est donc pas la philosophie même, conçue sur le mode universitaire d'aujourd'hui, qui importe chez Mme de Staël, mais la manière dont le substrat philosophique est imbriqué avec les données personnelles et biographiques, devenant la matière première du travail de l'imagination. On voit, à ce propos, que l'idée d'une synthèse entre l'intelligible et le sensible est ici la formalisation de la pratique la plus constante de Mme de Staël, l'objectivation, dans une formule théorique censée la réfléchir, d'une obsession personnelle où le désir d'auto-représentation recouvre la volonté de compréhension du monde. Quatre circonstances, liées à Mme de Staël autant qu'aux événements historiques auxquels il lui est donné de jouer un rôle de premier plan, contribuent à enter au cœur de son œuvre cet idéal de la pensée émue – enthousiaste dans les bons jours, mélancolique le plus souvent.

La première résulte de la Révolution française : commencée avec les principes des Lumières, elle a conduit à l'injustifiable violence de la Terreur ; puis, après l'intermède du Directoire, elle s'est terminée avec la dictature militaire de Napoléon Bonaparte. Il faut donc comprendre pourquoi elle a dévié de sa voie, afin de ne pas devoir renoncer au principe républicain ni à la thèse de la perfectibilité indéfinie de l'homme, que Mme de Staël partage avec Condorcet : c'est que la Révolution,

2. L'anecdote est notamment rapportée par Pierre Macherey, « Un imaginaire cosmopolite : la pensée littéraire de Mme de Staël », dans *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990, p. 27.

n'ayant su réaliser l'union pratique de la raison et de la passion, les a fait succéder catastrophiquement l'une à l'autre, au risque, avéré par la suite, de préparer le terrain à toutes les contre-révolutions. L'exilée de Coppet, s'efforçant de concevoir les conditions théoriques de cette union, prolonge ainsi, virtuellement, le mouvement révolutionnaire et, ce qui n'est assurément pas négligeable pour la créatrice du personnage d'Oswald, assume l'héritage de l'œuvre du père, de ce grand banquier genevois qui a été par deux fois appelé et écarté par Louis XVI et dont les leçons de pondération politique ont été finalement rejetées par les chefs révolutionnaires.

La deuxième circonstance tient au rôle dévolu à la femme à la fin du XVIII^e siècle. Femme, Mme de Staël se doit de s'exprimer, selon une convention sociale qu'elle-même ne renie d'ailleurs pas, au nom du cœur et des sentiments. Rêver à une fusion avec la raison constitue donc la seule manière, possible et imaginable, pour rencontrer l'autre sexe sur un terrain commun et revendiquer une égalité de droits et de moyens que les mœurs ne sont pas encore prêtes à accorder. Ainsi, alors que l'homme, visant le même objectif, part de l'évidence rationnelle pour se déporter du côté de l'émotion sensible, Mme de Staël doit parcourir le chemin exactement inverse, et accentuer les prérogatives de la pensée maîtrisée là où, par exemple, un Stendhal tendra à les diminuer : on devine les anathèmes et les malentendus qui devaient naître de cette singularité nécessaire du discours féminin.

En outre, Mme de Staël a très vite acquis la conviction, renforcée par son statut d'étrangère en France, que le cosmopolitisme et le dialogue des cultures étaient indispensables au progrès des idées, et on sait avec quel succès elle les a pratiqués dans son château de Coppet. Or, si la capacité à s'émouvoir de l'autre est indispensable pour apprécier ses qualités singulières et mesurer une diversité qui fait la richesse de la nature humaine, il faut aussi que cette différence débouche sur un échange, sur une possibilité de communication que la raison seule peut réguler. La doctrine psychologique de Mme de Staël conduit ainsi à une théorie raisonnée du relativisme culturel qui dépasse, et de loin, les futures velléités du romantisme français en faveur des cultures européennes.

Ce qui est vrai des peuples l'est, *a fortiori*, des personnes privées : l'amour, pour Mme de Staël, est cette émotion éprouvée par deux

consciences qui partagent, ensemble, le plaisir de leurs différences. Comme il est dit à propos de Corinne et d'Oswald, le bonheur de sentir et de penser de la même manière conditionne paradoxalement la reconnaissance amoureuse de l'autre : « Il faut de l'harmonie dans les sentiments et de l'opposition dans les caractères pour que l'amour naisse tout à la fois de la sympathie et de la diversité³. » (p. 432) Sans qu'on puisse distinguer la cause de l'effet, il n'est pas douteux que l'idée d'une synthèse utopique entre la raison et la passion est intimement liée au rêve, constamment poursuivi par Mme de Staël, d'une connivence amoureuse entre deux intelligences.

Du reste, si Mme de Staël ne construit pas philosophiquement sa conception synthétique de la personne humaine, c'est qu'il n'appartient pas à la philosophie de la réaliser, mais, précisément, à la littérature post-révolutionnaire, telle qu'elle est envisagée dans son essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) : une littérature qui ne soit ni de la fiction, divertissement stérile indigne des peuples libres, ni de la pure argumentation, mais une parole, capable de sentiment et d'enthousiasme, mise au service de la philosophie ; autrement dit, une éloquence de la pensée, qui fasse également confiance à sa capacité de persuasion, à son exigence morale de vérité qui la distingue du tout venant de la rhétorique, exclusivement attachée à la recherche de l'effet, enfin à la relation de confiance mutuelle que l'orateur-scripteur tisse avec son public. Ce ne sont d'ailleurs là que les trois aspects d'un même phénomène : l'écrivain tire son efficacité de la force convaincante que lui confère sa sincérité, et le lecteur accepte le discours austère de la pensée parce qu'il est accompagné, soutenu par l'énergie passionnée, et absolument émouvante, de faire place à la vérité. Qu'il y ait influence ou rencontre fortuite, cette théorie de l'éloquence sincère correspond, très exactement, à l'idéal antique, grâce auquel les philosophes ont voulu immuniser la parole des tentations du mensonge ou de la sophistique – qui est, pire que le mensonge, l'indifférence à la vérité.

Or, dans ce processus de communication dont la visée est essentiellement politique, la fiction romanesque doit jouer un rôle circonscrit

3. Les références paginées à *Corinne ou l'Italie*, insérées dans le corps du texte afin de faciliter la lecture, renvoient au volume de la collection Folio (S. Balayé éd., Paris, Gallimard, 1985), dont les règles orthographiques sont ici intégralement respectées (notamment, « ame » pour « âme »).

à une fonction argumentative, légitime dans la seule mesure où elle permet de concentrer et de rendre plus visibles les données du problème soumis au lecteur. *Corinne ou l'Italie* illustre, sans doute mieux que toute autre œuvre de Mme de Staël, cette nouvelle définition de la littérature – de son rôle et, par conséquent, de sa nature. La critique d'époque, qui, avec les présupposés qui sont les siens, voit souvent plus juste qu'on le dit, ne s'y est d'ailleurs pas trompée⁴. Elle a reproché au roman ses très longues digressions sur l'Italie, qui l'apparentent à un long récit de voyage, le peu de vraisemblance des situations et des personnages, eu égard aux règles ordinaires de la fiction, les nombreux passages argumentatifs, qui font très visiblement écho aux propres préoccupations de l'auteur ou de ses amis de Coppet. Mais il est inutile de souligner combien ces observations partiellement fondées correspondent en effet à la conception que Mme de Staël se fait de la littérature, à sa volonté de subordonner la fable et le romanesque à l'entreprise rhétorique⁵. L'audace du projet littéraire, sinon sa visée provocatrice, est très claire : alors que, dans *Delphine*, le plaisir de discourir trouvait à s'exprimer dans le cadre, traditionnel et consacré par *Julie ou la nouvelle Héloïse*, du roman épistolaire, *Corinne* ne passe par aucun artifice fictionnel pour insérer ses digressions historiques ou culturelles.

On retrouve en outre dans le roman les quatre thèmes majeurs de l'univers staëlien. Si la littérature italienne a bien les défauts dont Oswald leur fait reproche et que Corinne est obligée de reconnaître, c'est à cause du long état de sujétion politique qu'a connu l'Italie et que prolonge inopportunistement, comme le lecteur est chargé de le deviner, la tutelle napoléonienne⁶. Quant à Corinne, il est évident que le seul obstacle à son bonheur, comme pour Delphine, est son statut de femme, qui lui interdit d'être à la fois épanouie grâce à ses qualités

4. Voir Simone Balayé, « *Corinne* et la presse parisienne en 1807 », dans *Madame de Staël. Écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994, p. 245-263.

5. Sur la conception staëlienne de la fiction, voir Alain Vaillant, « De l'Essai sur les fictions à *Corinne ou l'Italie* : théorie et pratique de la sublimité romanesque », dans C. Planté, C. Pouzoulet et A. Vaillant dir., « Une mélodie intellectuelle ». *Corinne ou l'Italie de Germaine de Staël*, Montpellier, université Paul-Valéry, « Écritures au singulier », 2000, p. 45-60.

6. Sur ce point, voir en particulier Christine Pouzoulet, « Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie : enjeux du modèle de Dante chez Madame de Staël et Sismondi », dans *Le Groupe de Coppet et l'Europe, 1789-1830*, Lausanne/Paris, Institut Benjamin Constant/Jean Touzot, 1994, p. 291-307.

personnelles et aimée. De plus, son origine nationale (anglaise et italienne) ainsi que celle de ses relations amicales (l'Anglais Oswald, l'Italien Castel-Forte, le Français d'Erfeuil) conduisent à une constante comparaison entre les tempéraments nationaux. Bien sûr, Mme de Staël se garde d'établir une hiérarchie, et ce serait en contradiction même avec sa doctrine que d'en exciper une de tel ou tel passage du roman. Seule, la culture française est visiblement moins bien traitée, mais seulement parce qu'elle prétend, elle, imposer sa supériorité aux autres. Enfin, au-delà des péripéties qui constituent l'intrigue, la relation, désirée mais décidément irréalisable, entre Corinne et Oswald figure un amour qui serait capable d'unir les esprits et les cœurs, dans le respect mutuel des deux amants.

L'utopie littéraire de l'éloquence

Voilà donc le cadre général d'un roman dont l'énigme principale, à laquelle sera désormais consacré ce chapitre, reste Corinne. Celle-ci ne peut être considérée comme un simple personnage de fiction. Dans ce cas, les invraisemblances seraient trop flagrantes ; le lecteur ne pourrait accepter la perfection sans faille de cette femme-orchestre, le culte immédiat, et pour ainsi dire naturel, que lui rendent toutes les classes sociales, la stature surhumaine dont elle paraît dotée. Elle n'est pas non plus, comme ont pu l'imaginer les adversaires, mais aussi les proches de l'exilée, une représentation sublimée de l'auteur, plus belle, plus parfaite, plus séduisante qu'en réalité. Corinne fonctionne en fait, dans l'ensemble du roman, comme une figure allégorique, qui personnifie l'idéal littéraire d'éloquence auquel aboutit, en 1807, la pensée de Mme de Staël.

D'emblée, le triomphe de Corinne, sur le Capitole, s'explique par l'admiration de tous à l'égard des « plus beaux dons de la nature, l'imagination, le sentiment et la pensée » (p. 53). Esprit et sensibilité ; c'est encore par la réunion de ces facultés qu'Oswald explique le charme unique de la femme qu'il aime :

Où trouverais-je un bonheur semblable à celui que j'ai goûté près de toi ? qui, dans l'univers, m'entendrait comme tu m'as entendu ? L'amour, Corinne, l'amour, c'est toi seule qui l'éprouves, c'est toi seule qui l'inspires : cette harmonie de l'âme, cette intime intelligence

de l'esprit et du cœur, avec quelle autre femme peut-elle exister qu'avec toi? (p. 441)

On notera que l'amour est bien défini, exclusivement, comme la synthèse accomplie de la raison et de l'émotion, si bien que, pour Oswald, il n'y a pas d'autre source d'amour véritable au monde que Corinne : ce statut d'exception accordé à la poétesse italo-anglaise renforce sa valeur symbolique dans le roman. D'autre part, si l'amour est le sentiment qui réalise le mieux cette synthèse, la conversation est la forme langagière qui l'exprime le plus parfaitement. Pour le couple que forment Corinne et Oswald, le dialogue est l'acte d'amour par excellence, et le seul auquel ils aient songé sérieusement :

Un jour passé avec lui était une telle jouissance ; il avait l'air de goûter avec tant de plaisir l'entretien de son amie ; il suivait tous ses mouvements, il étudiait ses moindres désirs avec un intérêt si constant et si soutenu, qu'il semblait impossible qu'il pût exister autrement, et qu'il donnât tant de bonheur, sans être lui-même heureux. (p. 407)

Puis, lorsqu'il se trouve auprès de Lucile, c'est encore sa pauvre conversation qui lui fait éprouver l'absence de Corinne :

Il sentait bien cependant quelque vide auprès d'elle ; la conversation consistait toujours dans une question et une réponse ; elle ne s'engageait pas, elle ne se prolongeait pas ; tout était bien ; mais il n'y avait pas ce mouvement, cette vie inépuisable dont il est difficile de se passer quand une fois on en a joui. (p. 532)

Car il s'agit, là encore, de jouissance, d'une jouissance partagée où le plaisir égoïste du discoureur laisse la place à l'émotion de l'échange. On voit bien ce que l'écrivain gagne à idéaliser la conversation : il peut rêver ainsi à une forme utopique d'écriture, où la création se superposerait parfaitement au geste de communication, où le retour sur soi qu'impose l'invention serait miraculeusement transmué en mouvement de sa parole vers l'autre. Par petites touches, le roman distille ainsi un art, précis et subtil, de la conversation, d'où il ressort que les interlocuteurs doivent toujours se situer entre l'intériorité et l'extériorité, entre soi et l'autre, mais aussi entre la raison qui manipule ou protège et l'émotion qui dévoile. Comme on pouvait s'y attendre, le contre-modèle est représenté par la tradition française, toute de froide habileté et de superficialité :

Il [le comte d'Erfeuil] jouait avec les mots, avec les phrases d'une façon très-ingénieuse, mais ni les objets extérieurs ni les sentiments intimes n'étaient l'objet de ses discours. Sa conversation ne venait, pour ainsi dire, ni du dehors, ni du dedans; elle passait entre la réflexion et l'imagination, et les seuls rapports de la société en étaient le sujet. (p. 36)

Au contraire, Corinne tire sa capacité de communication de la vraie générosité dont elle fait preuve et qui lui permet, note le prince Castel-Forte, de transmettre à ses auditeurs les qualités qui leur manquent pourtant – ce qui est le propre de la littérature – :

Il parla de son éloquence comme d'une force toute-puissante qui devait entraîner ceux qui l'écoutaient, qu'ils avaient en eux-mêmes plus d'esprit et de sensibilité véritables. (p. 55)

Ce souci permanent de l'autre, qui est aux antipodes de la vulgaire séduction du rhéteur, lui permet, réalisant un autre objectif utopique de tout écrivain, de s'adresser à son public en général, et à un auditeur en particulier; ainsi à Oswald venu l'écouter pendant sa première improvisation :

Corinne fut interrompue pendant quelques moments par les applaudissements les plus impétueux. Le seul Oswald ne se mêla point aux transports bruyants qui l'entouraient [...] elle devina les pensées qui l'occupaient, et se sentit le besoin de le satisfaire, en parlant du bonheur avec moins d'assurance [...] (p. 65)

Cette perte d'assurance n'est pas un signe de duplicité, mais la preuve de sa capacité de connivence avec son interlocuteur, qui suppose non seulement de l'intelligence, certes indispensable, mais un don supérieur de sympathie. Il est très significatif, à cet égard, que le seul échec qu'elle connaisse intervient lorsqu'elle entreprend, sans spontanéité ni sincérité, de séduire Edgerwood pour faire plaisir à Oswald, et que, par conséquent, elle triche avec son interlocuteur :

[...] elle avait un si vif désir de plaire à un compatriote d'Oswald [...] que ce sentiment la remplit tout à coup d'une timidité qui lui était nouvelle [...] Il [Oswald] baissait les yeux, et son embarras était si visible, que Corinne, *uniquement préoccupée de l'effet qu'elle produisait sur lui*, perdait toujours la présence d'esprit nécessaire pour le talent d'improviser. (p. 172; souligné par nous)

A contrario, Corinne triomphe le plus souvent parce qu'elle est parfaitement sincère, que sa parole est en totale symbiose avec son objet autant qu'avec son destinataire. C'est pourquoi, comme Mme de Staël y insiste volontairement à plusieurs reprises, elle est heureuse d'être admirée par son public :

Son attitude sur le char était noble et modeste : on apercevait bien qu'elle était contente d'être admirée ; mais un sentiment de timidité se mêlait à sa joie, et semblait demander grâce pour son triomphe.⁷ (p. 52)

Il serait absurde de voir là, de la part du personnage ou de l'auteur, un aveu naïf de vanité. Mais, ayant voulu faire œuvre de création authentique à l'occasion de sa performance rhétorique, elle reçoit les réactions enthousiastes de l'auditoire comme une reconnaissance de son engagement personnel et le signe qu'elle est effectivement parvenue, le temps d'une improvisation, à susciter le lien de compréhension mutuelle qui est, à ses yeux, la vraie marque du succès.

Que ces considérations sur la conversation et l'éloquence ne renvoient pas seulement à une pratique mondaine ou à une disposition idiosyncrasique de Corinne, mais bien à une réflexion cohérente sur la littérature, nous en avons deux indices très explicites à l'occasion de deux développements métalittéraires d'une évidente portée générale.

Le premier intervient avant la première improvisation de Corinne et est dû au prince de Castel-Forte, à qui il revient, à plusieurs reprises, d'interpréter et d'analyser la poétesse. Chargé de faire l'éloge de cette dernière, « il dit que dans tous ces talents [la peinture, la musique, la déclamation, la danse], c'était toujours Corinne ne s'astreignant point à telle manière, à telle règle, mais exprimant dans des langages variés la même puissance d'imagination » (p. 57). L'art de Corinne apparaît comme un art d'expression multiforme, qui l'emporte sur les divers arts spécifiques qu'elle pratique dans la mesure où, forme achevée de communication, il sert de médiation entre ces arts et les hommes, mais d'une médiation que Corinne, par la présence même de sa parole, constitue :

Les lieux que j'ai parcourus avec elle, ajouta le prince Castel-Forte, la musique que nous avons entendue ensemble, les tableaux qu'elle m'a fait voir, les livres qu'elle m'a fait comprendre, composent l'univers

7. Voir aussi, par exemple, p. 149.

de mon imagination. Il y a dans tous ces objets une étincelle de sa vie.
(p. 56)

Enfin, si Corinne a le génie de la parole et qu'elle a le pouvoir exceptionnel de faire parler les arts, c'est qu'elle a compris, apprendra-t-on plus tard, que tous les arts ne sont eux-mêmes que des variantes techniques de l'art de l'éloquence, originel et primordial et que, par exemple, la mauvaise peinture peut aussi bien que la mauvaise poésie se laisser dévoyer par cette éloquence pervertie qu'est la rhétorique de l'effet⁸ :

Corinne disait que cette bonne foi dans les arts d'imagination, comme dans tout le reste, est le caractère du génie, et que le calcul du succès est presque toujours destructeur de l'enthousiasme. Elle prétendait qu'il y avait de la rhétorique en peinture comme dans la poésie, et que tous ceux qui ne savaient pas caractériser cherchaient les ornements accessoires. (p. 223)

Le deuxième passage qui nous intéresse ici se situe cette fois après l'improvisation sur le Capitole. Corinne y est interrogée par Oswald, qui reprend l'opposition traditionnelle entre les compositions réfléchies et les improvisations, brillantes mais réputées plus superficielles. Dans un long développement, Corinne réfute alors ces catégorisations. Pour elle – et, admettons-le, pour Mme de Staël –, l'impulsion première vient de la conversation, conçue comme intersubjectivité et comme interlocution :

[...] l'improvisation est pour moi comme une conversation animée. Je ne me laisse point astreindre à tel ou tel sujet, je m'abandonne à l'impression que produit sur moi l'intérêt de ceux qui m'écoutent, et c'est à mes amis que je dois sur-tout en ce genre la plus grande partie de mon talent. (p. 84-85)

Puis, suivant un processus rétroactif qui inverse l'ordre normal de l'invention littéraire, Corinne passe insensiblement de la communication conversationnelle à la création (en prose ou en vers : peu importe la forme), guidée par la gravité des sujets de réflexion qui lui sont soumis :

8. Sur une bonne mise au point du rapport entre éloquence et rhétorique, voir Marie-Françoise Delpeyroux, « Roman, rhétorique et éloquence chez Madame de Staël, de *Delphine* à *Corinne* », *Romantisme*, 2001-3, n° 113, p. 11-27.

Quelquefois l'intérêt passionné que m'inspire un entretien où l'on a parlé des grandes et nobles questions qui concernent l'existence morale de l'homme, sa destinée, son but, ses devoirs, ses affections; quelquefois cet intérêt m'élève au-dessus de mes forces [...] Je crois éprouver alors un enthousiasme surnaturel, et je sens bien que ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même; souvent il m'arrive de quitter le rythme de la poésie et d'exprimer ma pensée en prose. (p. 85)

La littérature selon Corinne, qu'on peut aussi bien appeler l'éloquence, est cette synthèse idéale de la conversation (ou de la parole vivante), de la philosophie, de la poésie et, s'il est possible, de l'amour. Dans aucune de ses œuvres, Mme de Staël n'a aussi clairement formulé cette synthèse que dans *Corinne ou l'Italie*, qui en constitue la théorie, l'illustration concrète et la fiction.

De l'apothéose à la débâcle

Mais, dans ces conditions, comment comprendre l'histoire elle-même et le sort réservé au personnage éponyme? Corinne est censée incarner la toute-puissance de l'éloquence et, pourtant, à aucun moment, elle ne paraît en situation de prévenir sa déroute finale. Non seulement elle mourra seule et désespérée, mais, d'emblée, sa cause semble perdue d'avance, et le roman multiplie les signes annonciateurs du dénouement. Le prince de Castel-Forte, encore lui, prédit très exactement à son amie, dès le début du roman, ce que sera l'attitude d'Oswald :

C'est, j'en conviens [...] un homme fier, généreux, spirituel, sensible même, et sur-tout mélancolique; mais je me trompe fort, ou ses goûts n'ont pas le moindre rapport avec les vôtres. Vous ne vous en apercevrez pas tant qu'il sera sous le charme de votre présence, mais votre empire sur lui ne tiendrait pas, s'il était loin de vous. (p. 90)

Le prétendu pouvoir de Corinne ne serait donc que celui de retenir l'attention, juste le temps de la parole, comme un vulgaire histrion. Et, de fait, Oswald aura beau, à chaque fois, tomber sous ce charme, il n'en abandonnera pour autant aucune de ses préventions à l'égard de ce qu'il considère comme la faiblesse congénitale de l'Italien :

Les manières de Corinne lui paraissaient pleines de charmes, mais quelquefois un peu trop animées par le désir universel de plaire. Il lui

trouvait beaucoup de noblesse et de réserve dans les discours et le maintien, mais trop d'indulgence dans les opinions. (p. 155)

Voilà que le charme est ravalé au rang d'une vulgaire aptitude à séduire, ce qui permet à Oswald de jouir de ce plaisir sans nuire à son seul attachement sérieux, celui qu'il éprouve à l'égard de l'Angleterre, auprès duquel son amour pour Corinne pourra passer, dès qu'il sera besoin, pour une pure illusion :

En approchant de l'Angleterre, tous les souvenirs de la patrie rentrèrent dans l'âme d'Oswald ; l'année qu'il venait de passer en Italie n'était en relation avec aucune autre époque de sa vie. C'était comme une apparition brillante qui avait frappé son imagination [...] Il se retrouvait lui-même. (p. 447)

Corinne est elle-même si bien convaincue de ne pouvoir réellement influencer sur Oswald que, à plusieurs reprises, elle renonce à lui parler et se contente de jouir de l'instant. Ainsi pendant la visite de Rome :

Vous me jugez mal, répondit Corinne ; je vous l'ai déjà dit, bien que mon caractère soit fait pour jouir vivement du bonheur, je souffrirais plus que vous, si... Elle n'acheva pas, et changea de discours. – Mon seul désir, mylord, continua-t-elle, c'est de vous distraire un moment. (p. 128 ; voir aussi p. 340)

« Vous distraire un moment » : plus d'un critique l'a noté et la comparaison s'impose en effet, Corinne est une Schéhérazade qui ne parvient pas à épouser son prince, et qu'on sacrifie au terme des mille et une nuits. S'il est une leçon qu'il convient de tirer de *Corinne*, c'est que l'éloquence, si belle et si parfaite, est d'une absolue et terrible impuissance face à la réalité, qui n'a pas besoin de se payer de mots pour imposer sa violence muette. Corinne, face aux vraies décisions qui engagent la vie concrète, n'aura cessé d'être cette jeune fille que la *gentry* anglaise laisse, dans une totale indifférence, faire son « bruit importun » :

Telle était ma situation dans cet étroit séjour ; je n'y faisais qu'un bruit importun à presque tout le monde [...] Je passais quelquefois des jours entiers dans les sociétés de ma belle-mère, sans entendre dire un mot qui répondit ni à une idée ni à un sentiment. (p. 369)

Dès lors qu'Oswald la renvoie par son départ à sa condition de vaine parleuse, le roman adopte l'allure d'un lent et tragique déclin.

D'abord, Corinne semble aller vers son sort en renonçant à l'idée même de la victoire ; comme elle l'écrit au toujours précieux prince de 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)

Comme frappée d'aphasie et de stupidité, elle perdra ensuite sa faculté d'improvisation :

Combien elle était loin du talent d'improviser ! Chaque mot lui coûtait à trouver, et souvent elle traçait des paroles sans aucun sens, des paroles qui l'effrayaient elle-même, quand elle mettait à les relire, comme si l'on voyait écrit le délire de la fièvre. (p. 519)

Et c'est bientôt jusqu'à l'art de la conversation qui lui fait défaut :

Le prince de Castel-Forte essayait de parler à Corinne des objets qui l'intéressaient autrefois ; elle était quelquefois plusieurs minutes sans répondre, parce-qu'elle n'entendait pas dans le premier moment ; puis le son et l'idée lui parvenaient, et elle disait quelque chose qui n'avait ni la couleur ni le mouvement que l'on admirait jadis dans sa manière de parler. (p. 526-527)

Surtout, c'est le principe générateur de son éloquence, le lien amoureux, dont elle découvre la nature évanescence et à chaque instant menacée de nullité :

Comment se fait-il que deux êtres qui se sont confié leurs pensées les plus intimes, qui se sont parlé de Dieu, de l'immortalité de l'âme, de la douleur, redeviennent tout à coup étrangers l'un à l'autre ? étonnant mystère que l'amour ! sentiment admirable ou nul ! » (p. 520)

En fait, Corinne a un destin proprement flaubertien : comme Emma Bovary, Frédéric Moreau, Bouvard et Pécuchet ou le narrateur des *Mémoires d'un fou*, elle découvre, en même temps que l'incomparable émotion que procure le bonheur d'aimer, de penser et de parler, le caractère illusoire ou, du moins, absolument stérile de cette triple émotion. Ce que laisse apercevoir *Corinne et l'Italie*, c'est, à côté d'une Germaine de Staël théoricienne et praticienne d'une philosophie éloquente, un écrivain tragiquement assuré, comme tous les mélancoliques du XIX^e siècle à venir, de l'impuissance du langage, même le plus beau ou le plus sincère, à dire le réel ou, *a fortiori*, à le modifier. On

perçoit ainsi, au travers du roman, la crise intime, esthétique et, sans doute, psychologique qui se joue chez son auteur. Mais on irait trop vite en besogne en faisant de cette dernière l'annonciatrice de la modernité et en négligeant l'originalité d'une entreprise littéraire qui n'a pas été renouvelée depuis lors. Le romantisme d'après 1830 – celui de Flaubert et, jusqu'à un certain point, de Balzac⁹ – fera l'épreuve du renoncement à la parole éloquente, qu'elle soit politique ou lyrique, mais transmuera cette désillusion en cette nouvelle conviction littéraire : il reviendrait désormais à la fiction, préservée de toute contamination directe avec le réel, d'accomplir la vocation artistique de la littérature : le roman, parce qu'il se donne d'emblée comme invention, serait paradoxalement le lieu d'où doit sortir une forme de vérité. Pour Mme de Staël, au contraire, il ne saurait être question d'abandonner le sort de la littérature à la fiction, à cette activité infantile et régressive où seule intervient l'imagination, où l'écrivain, caché derrière des êtres de papier, amuse un public servile, indigne de la liberté républicaine. Le romancier ressemble toujours à ses yeux, peu ou prou, au raconteur d'histoires de Venise :

Sur le quai des Esclavons l'on rencontre habituellement des marionnettes, des charlatans ou des conteurs qui s'adressent de toutes les manières à l'imagination du peuple [...] Le conteur fait des gestes les plus animés du monde ; sa voix est haute, il se fâche, il se passionne, et cependant on voit qu'il est parfaitement tranquille ; et l'on pourrait dire de lui comme Sapho à la Bacchante qui s'agitait de sang-froid : *Bacchante, qui n'es pas ivre, que me veux-tu ?* (p. 425)

Une poétique de la non-fiction

Mme de Staël se trouve ainsi, d'un point de vue littéraire, dans une situation apparemment insoluble : d'un côté, elle reconnaît l'inefficacité de la parole vraie, de l'autre elle se refuse à déployer son discours dans l'espace en apesanteur de la pure fiction. Il reste pourtant une issue, qu'illustre le roman *Corinne* et que personnifie allégoriquement le personnage Corinne. Ne pas prétendre au discours efficace ni faire détour par le romanesque, mais donner à voir, comme un

9. Balzac, lui, est cependant fidèle à l'éloquence, et reste, à tous égards, extraordinairement proche de la poétique et de l'éthique littéraire de Mme de Staël.

spectacle, la parole vraie – sans attendre qu'elle réalise quoi que ce soit et, pourtant, en espérant qu'elle finisse, par son authenticité même, à toucher son public – : la littérature, monstrueuse ou miraculeuse, à laquelle songe Mme de Staël, c'est finalement le théâtre de la vérité, une vérité qui, parce qu'elle a accepté de se mettre en scène, court toujours le risque de passer pour de la pure facticité. De là la structure hétérogène du roman : de très longues digressions argumentatives, entourées de séquences narratives qui ont pour fonction de les préparer et surtout, de les doter de cette existence au second degré qui n'est pas tout à fait celle de la vie réelle, mais un peu plus que celle de la fiction. Mme de Staël semble ainsi dire au lecteur de son roman : « Le discours que je tiens prétend à la vérité mais, puisque je me résouds à le présenter sur le terrain neutre et non compromettant du roman, je vous demande de lui prêter l'attention que vous lui refuseriez, si je vous le tenais en mon nom propre. »

Ce qui est vrai du livre l'est aussi, et bien plus explicitement, du personnage Corinne. Si elle prenait le parti du romanesque, celle-ci pourrait sans grande difficulté, comme Mme de Staël le laisse entendre bien des fois, nouer une intrigue avec Oswald et l'engager sur le terrain de l'illusion amoureuse : un « vrai » roman pourrait alors s'écrire. Mais elle s'y refuse. Jusqu'au bout, elle restera une personne sincère qui ne se dote pas d'autre moyen de charmer que la mise en scène d'elle-même, qui, se montrant à son amant au meilleur d'elle-même mais pas plus qu'elle n'est, le laisse libre de ses choix. C'est ainsi que, dès le début de sa relation avec Oswald, elle préfère attendre d'être en public pour lui parler de son attitude héroïque à Ancône, et éviter que sa très compréhensible admiration participe d'une entreprise de séduction :

Corinne voulut lui parler de sa conduite à Ancone, elle commença par ces mots : – Hier j'ai appris..., puis elle s'arrêta et dit : – Je vous parlerai de cela quand il viendra du monde [...] Oswald fut profondément touché de la réserve de Corinne. (p. 81)

Jusqu'au bout, Corinne refusera d'apparaître autrement que comme une artiste, se donnant à voir, aimer et admirer pour ce qu'elle est, une oratrice sincère – rien de plus, rien de moins. C'est à cause de cette rigueur morale aussi bien que littéraire qu'elle est au plus près de ses sentiments, avec Oswald, lorsqu'elle est en public. Agissant au contraire d'une exhibitionniste, elle prouve qu'une pensée vraie, si elle

a conscience d'elle-même, doit penser aux conditions de sa mise en scène. Voici, d'ailleurs, ce qui distingue le grand acteur d'un comédien médiocre :

L'accent, le regard, les moindres signes d'un acteur vraiment ému, vraiment inspiré, sont une révélation continuelle du cœur humain ; et l'idéal des beaux-arts se mêle toujours à ces révélations de la nature.
(p. 196)

Et c'est pourquoi Corinne n'est jamais aussi bien amoureuse, avec Oswald, que lorsque, dans le même temps, elle est parfaitement comédienne, dans le rôle de Juliette de *Roméo et Juliette* :

[...] exister pour un moment dans les plus doux rêves du cœur, telle était la jouissance pure de Corinne en jouant la tragédie. Elle joignait à ce plaisir celui de tous les succès, de tous les applaudissements qu'elle obtenait, et son regard les mettait aux pieds de l'objet dont le suffrage valait à lui seul plus que la gloire. (p. 198)

Corinne n'est donc pas, à proprement parler, une oratrice impuissante. Mais elle se refuse à user d'autres armes que de celles du discours, et de sa mise en forme rhétorique : à Oswald, librement, de déterminer pour lui-même ce qu'il veut vraiment. C'est pourquoi le décor lui importe, non comme travestissement mais, au contraire, comme preuve de l'importance qu'elle accorde à son public – en l'occurrence, à Oswald, pendant sa lecture au cap Misène :

[...] Corinne souhaitait qu'Oswald l'entendît 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)

De fait, lorsque Oswald, retourné en Angleterre et en passe d'épouser Lucile, regrette Corinne, c'est à son sens de la fête intellectuelle, c'est-à-dire de la mise en scène de l'intelligence, qu'il pense d'abord :

Cette fête longue et ennuyeuse le fatiguait ; il se souvint du bon goût de Corinne dans l'arrangement d'une fête, de son intelligence dans tout ce qui tenait aux beaux-arts, et il sentit que c'était seulement dans la vie régulière et domestique qu'il se représentait avec plaisir Lucile pour compagne. Tout ce qui appartenait le moins du monde à

l'imagination, à la poésie, lui retraçait le souvenir de Corinne, et renouvelait ses regrets. (p. 500)

Corinne choisit donc de n'être que l'interprète de son propre personnage, parce que c'est la seule manière d'être écrivain libre, dans un monde où la liberté de l'intelligence n'est qu'une illusion. Dans un passage extraordinairement pathétique, elle devient ainsi le metteur en scène de sa propre agonie, lorsqu'elle s'adresse une dernière fois, évidemment en public, à Oswald :

Une jeune fille vêtue de blanc et couronnée de fleurs parut sur une espèce d'amphithéâtre qu'on avait préparé. C'était elle qui devait chanter les vers de Corinne [...] Une musique noble et sensible prépara les auditeurs à l'impression qu'ils allaient recevoir. Le malheureux Oswald ne pouvait détacher ses regards de Corinne, de cette ombre qui lui semblait une apparition cruelle dans une nuit de délire. (p. 581)

Enfin, cette intransigeance de l'écrivain à l'égard de l'éloquence justifie l'importance qu'elle accorde au sentiment artistique qui, de musée en paysage et de peinture en morceau de musique, constitue, quantitativement, l'objet essentiel du roman. Cette insistance à l'égard du fait esthétique prouve, sans doute, l'influence de l'idéalisme allemand en général et de Schlegel en particulier. Mais il y a plus. Tout se passe comme si Mme de Staël, refusant le plaisir de la fiction, se proposait de lui substituer l'émotion que procure la contemplation du Beau. C'est d'ailleurs, très précisément exprimé, cet érotisme de la pensée sensible que Corinne propose à Oswald, en guise d'échange amoureux :

[...] Allons admirer ensemble tout ce qui peut élever notre esprit et nos sentiments ; nous goûterons ainsi toujours quelques moments de bonheur. (p. 93)

L'idée revient comme un *leitmotiv* dans la bouche de Corinne :

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 les monuments qui parlent à l'âme par une grandeur véritable. (p. 98)

Quant à Oswald, il finit par ne plus faire la différence entre le sentiment amoureux et la conscience du sublime artistique :

Il ne pouvait supporter l'émotion de plaisir que donnent les chefs-d'œuvre, quand il n'était pas avec Corinne ; il ne se pardonnait le bonheur que lorsqu'il venait d'elle ; la poésie, la peinture, la musique, tout ce qui embellit la vie par de vagues espérances lui faisait mal partout ailleurs qu'à ses côtés. (p. 259)

Et il est vrai que tout le XIX^e siècle, de Chateaubriand à Mallarmé, en passant par le Gautier d'*Émaux et camées*, a rêvé d'une littérature qui, contre les facilités de la fiction, tirerait de sa sensibilité au fait d'art tous ses sortilèges. Les développements consacrés aux beaux-arts dans *Corinne ou l'Italie* sont donc tout sauf des digressions. Ils ouvrent la voie à une littérature moderne, et encore en attente d'une improbable république idéale, dont l'efficacité ne viendrait ni du politique ni du romanesque, mais de son pouvoir de suscitation esthétique ; à une littérature moderne qui, en somme, retrouverait les leçons de l'antique en se passant des services trop compromettants de la fiction :

[...] la poésie antique ne dessinait que les 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)

Et on comprend, finalement, le sens qu'il convient de donner au titre du roman, *Corinne ou l'Italie*. Il ne signifie pas qu'un essai sur l'Italie se dissimulerait derrière le roman psychologique, ce qui serait un aveu trop clair de faiblesse, ni que Corinne serait l'incarnation de l'Italie, puisque, anglo-italienne, elle fait elle-même la synthèse entre les deux tempéraments nationaux censés s'affronter dans le récit. Mais Corinne, qui est la littérature même, est, tout comme l'Italie ou Mme de Staël, une force d'éloquence créatrice que les circonstances ont provisoirement privée de champ d'action politique, et qui, par une sorte de morale par provision où se mêlent l'orgueil et l'abnégation, a laissé à l'art le soin de prendre date avec l'Histoire et le public en préservant l'essentiel, à savoir l'intelligence lucide du sentiment.