

Corinne à Tivoli :
vers une anthropologie musicale du paysage
chez Germaine de Staël

Aleksandra WOJDA

Porteuse d'une mélancolie dont la harpe devient, à son époque, un instrument privilégié, mais aussi composante essentielle de la dramaturgie romanesque¹, la musique occupe une place considérable dans l'imaginaire esthétique de Germaine de Staël, et ses représentations nourrissent les pages les plus novatrices de son écriture. C'est certainement la raison pour laquelle l'œuvre de l'auteure de *Corinne* est devenue, depuis les années 90, l'un des objets d'étude importants pour les chercheurs qu'intéresse la fascination exercée par l'art musical sur les écrivains, théoriciens et artistes du premier XIX^e siècle, soit à une époque de changement profond du paradigme esthétique européen².

Nous savons, en même temps, que l'un des apports les plus durables de la pensée de Germaine de Staël est d'avoir « territorialisé » les phénomènes littéraires et culturels en les inscrivant dans la fameuse opposition Nord-Sud qu'elle réussit à imposer à l'imaginaire de son siècle. Comment, dans ces conditions, la question de l'articulation entre sa fibre musicale et les nombreuses représentations du paysage que l'on retrouve dans *Delphine* et *Corinne, ou l'Italie*, ne se poserait-elle pas ?³ Comment, surtout, n'inviterait-elle pas à se pencher sur le rapport que Germaine de Staël entretient avec la peinture : un art dans lequel toute forme d'intérêt pour le genre mineur qu'est encore le paysage au crépuscule du XVIII^e siècle devient révélateur d'un choix esthétique⁴ ?

C'est cette articulation complexe entre paysages et musiques que cet article analysera, en observant les formes qu'elle revêt dans *Corinne* ainsi que ses enjeux esthétiques et épistémologiques,

¹ Cf. Simone Balayé, « Fonction romanesque de la musique et des sons dans *Corinne* », *Romantisme*, 1971, n° 3, pp. 17-32.

² Cf. Francis Claudon, *La Musique des romantiques*, Paris, PUF, « Écriture », 1992 ; Anne Ameling, « “Un bien qu'un autre appellerait douleur” : Melancholie und Musik zwischen Aufklärung und Romantik », in Albert Gier, Gerold W. Gruber (dir.), *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997, pp. 95-120 ; Julia Effertz, *Songbirds on the Literary Stage*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015. Voir aussi Béatrice Didier, « Le mythe musical dans les textes littéraires des Lumières au romantisme : du mythe de la musique au mythe du musicien », in Camille Dumoulié (dir.), *Le Mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel*, Paris, PUF, 2000 et François Sabatier, *La musique dans la prose française*, Paris, Fayard, 2004. Cf. également Nicolas Perot, *Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, PUF, 2000.

³ Cf. Luc Lefort, *Le Génie du paysage. L'idéologie paysagère dans la littérature française des années 1800*, thèse soutenue en 2014 sous la direction de Michel Collot.

⁴ Cf. Catherine Legrand, Jean-François Méjanès (dir.), *Le Paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1994, ainsi que Jean-Noël Bret, Yolaine Escandre (dir.), *Le Paysage, entre art et nature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017,

qu'il s'agira de resituer dans l'aire des grands débats entre philosophes, écrivains et théoriciens de l'art aux alentours de 1800 pour mieux comprendre la place de la musique dans ce que nous appellerons d'ores et déjà une véritable anthropologie du paysage.

UN ART DE L'INDEFINI POUR EXPLORER L'INTIME

Commençons par l'évidence. De prime abord, les musiques que Germaine de Staël mentionne dans ses deux romans, constituent un ensemble très hétérogène : les musiques de fête y côtoient des romances ; les sons des harpes précèdent des rythmes militaires ; le rythme d'une anglaise succède aux échos des fontaines ; le *Miserere* d'Allegri voisine avec une mélodie jouée par l'orgue de barbarie. Le lecteur qui attendrait ici quelque commentaire averti d'un répertoire classique spécifique, comme en prononce Corinne au sujet de l'architecture ou de la peinture, ne saurait être que déçu⁵.

Il suffit pourtant que se déplace l'horizon d'attente pour que la cohérence de tels choix musicaux se trouve rétablie : ce qui intéresse en effet l'auteure de *Corinne* est avant tout la puissance avec laquelle l'art musical agit sur l'auditeur. Ce qui s'entend si l'on s'en tient aux définitions récentes proposées par Emmanuel Reibel : car la qualification de ce mode de réception répond à ce qu'il appelle une écoute *romantique*, c'est-à-dire à la fois affective et créative, capable de mobiliser souvenirs et imagination⁶.

Pourquoi l'impact sur l'auditeur fascine-t-il donc autant Madame de Staël ? Vu sous cet angle, il se pourrait que ce soit parce qu'il l'amène à repenser les rapports entre l'individuel et le social, la subjectivité et les cadres interpersonnels auxquels celle-ci doit s'adapter. Et de fait, quand on considère les « scènes musicales » représentées dans *Delphine*, trois choses frappent : d'abord, ce sont des « scènes d'écoute » ; ensuite, elles viennent légitimer des comportements et des états qui touchent aux limites de la sociabilité et, partant, de la bienséance descriptive⁷ ; enfin et surtout, le paysage y joue un rôle significatif (*D*, II/XVII, 491 ; *D*, II/V, 451 ; *D*, IV/V, 702-703). Tout se passe en somme comme si, s'inscrivant dans l'héritage de Rousseau pour qui l'écoute de la musique est un acte subjectif libérateur d'une vérité affective que le cadre naturel est propice à délivrer⁸, Germaine

⁵ Cf. Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël. Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Librairie Droz, « Études de Philologie et d'Histoire », 1971, p. 41, note 63, et François Sabatier, *La musique dans la prose française, op. cit.*

⁶ Voir Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.

⁷ Cf. Germaine de Staël, « Delphine », in Eadem, *Œuvres*, édition établie par Cathriona Seth, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, I^{re} Partie, Lettre XXVI, p. 397. Tous les extraits des romans de Mme de Staël cités dans cet article renvoient à cette édition ; désormais, nous utiliserons la lettre « D » pour les citations de *Delphine* et « C » pour celles de *Corinne, ou l'Italie*, Voir aussi Barbara Storck, « Espace vécu et espace social dans *Delphine* de Madame de Staël », *Cahiers Staëliens* 2008, n° 59, pp. 109-126.

⁸ Cf. à ce sujet Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 24-26.

de Staël investissait le paysage comme l'une de ces scénographies de l'intime qu'elle contribue à faire émerger⁹. Mieux : c'est à son épanouissement progressif que nous assistons à travers les diverses sortes de lien qu'il entretient avec la musique. Si les jardins musicaux, voire musicalisés, qui se multiplient dans *Delphine*, sont encore des espaces relativement fermés (*D*, III/XXI, 638 ; *D*, IV/V, 703), le jardin de Corinne à Tivoli ouvre sur un vaste paysage où le pouvoir du regard humain touche à ses limites. La savante improvisatrice a beau s'efforcer de décrypter tous les éléments de ce palimpseste de la mémoire culturelle européenne où elle a choisi de situer sa demeure, cet environnement où le temple de Sybille occupe une place centrale échappe au contrôle de la vue et aux encadrements discursifs. Et c'est précisément le langage des sons qui véhicule l'effet de *vague indéfinissable* qui lui est associé¹⁰. Ce n'est qu'à travers lui que la rencontre intime de Corinne et Oswald devient le creuset d'une exploration anthropologique aux allures de séance psychanalytique¹¹ qui relativise les pouvoirs et la crédibilité des représentations discursives et visuelles au profit d'un enveloppement acoustique.

La scène de Tivoli, où Corinne amène Oswald pour lui présenter sa galerie de tableaux, paraît ainsi essentielle pour définir non seulement l'articulation entre son, paysage et exploration de l'intime, mais aussi la dramaturgie et les fonctions de cette articulation. Nous remarquons ainsi que l'aire sonore de cette scène est soigneusement agencée dès les premières lignes qui décrivent les lieux. Nous apprenons tout d'abord que la maison de Corinne est bâtie « au-dessus de la cascade bruyante du Téveronne » (*C*, VIII/IV, 1169) et que ces effets sonores se mêlent, par l'écoute d'Oswald, à des accords harmonieux de harpes éoliennes surgis de grottes placées dans le jardin. Ces choix n'ont rien d'anodin. Le bruit de la cascade est un *topos* des récits de voyage portant sur Tivoli. Mais si un Jérôme de La Lande parle encore, dans sa *Description de Tivoli*, de son aspect « pittoresque » et « majestueux »¹², c'est leur bruit terrifiant, associé à « l'effet morbide des différences de température, entre l'acropole exposée en plein soleil et le gouffre refroidi par le torrent »¹³ qui interroge de plus en plus souvent les voyageurs de la fin du siècle. Ces émotions inquiètes contrastent avec la vision paisible de cette « heureuse retraite » que nous connaissons de l'*Ode à Septimus* à laquelle Madame de Staël se réfère pour décrire ce cadre ; « au début du XIX^e siècle », sou-

⁹ Cf. Halimi Suzy, « Présence du paysage dans le roman anglais du XVIII^e siècle », *Espaces et représentations dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles. Actes du Colloque - Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles*, 1981, pp. 45-61 ; Brigitte et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2009, n^o 4 : « Pour une histoire de l'intime et de ses variations », pp. 117-146.

¹⁰ Cf. Michel Delon, « Du vague staëlien des passions », in Michel Delon, Françoise Mélonio, *Mme de Staël : actes du colloque de la Sorbonne du 20 novembre 1999*, Paris, Musipages, 2000, pp. 75-83.

¹¹ Cf. Winfried Wehle, « Trauma et éruption : la littérature comme mise en scène de l'inconscient. Réflexions sur *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010/1, vol. 110, pp. 35-64).

¹² Jérôme de la Lande, *Voyage d'un François en Italie en 1765 et 1766*, Paris, Veuve Desaint, 1769, p. 293.

¹³ José de Los Llanos, « Tivoli. Variations sur un paysage au XVIII^e siècle », in Jean-Noël Bret, Yolaine Escandre (dir.), *Le Paysage...*, *op. cit.*, p. 44.

ligne José de Los Llanos, « il n'échappe à personne que le site est condamné à une ruine complète due au fait même de sa position au bord du ravin »¹⁴. Cela ne pouvait pas échapper à l'auteure de *Corinne*, si sensible à l'historicité des lieux et à la mélancolie qui en découle. Mobilisant l'imaginaire de la célèbre *Melodiehöhle* – la grotte de Fingal – qui l'a séduite lors de son voyage en Allemagne où émerge le projet de *Corinne*¹⁵, la romancière renforce cette dimension des lieux et les instruments allophones qu'elle décide d'y placer cristallisent cet effet. Entendu ainsi, le paysage staëlien, par son aspect *indéfini*, devient plus vaste, plus inquiétant et plus mélancolique que celui qui se livre au regard.

Nous l'avons compris : cette mise en scène fait signe. Homme du Nord, tourmenté par une vie intérieure qu'il parvient difficilement à verbaliser, Oswald est plus sensible à la musique qu'à la parole. Nous le savons dès les premières pages du roman (*C*, I/III, 1013)¹⁶. Corinne aussi. Et le sens de l'observation « psychologique » avant la lettre de Germaine de Staël est suffisamment subtil pour lui faire considérer que c'est justement cette impénétrabilité de la nature d'Oswald qui la séduit. Le désir qui relie les deux personnages crée une tension qui traverse toute la scène : ne pouvant être représenté ni devenir objet de conversation, il fait naître une communication fondée sur cet ensemble de non-dits que la psychanalyse, un siècle plus tard, désignera comme des « refoulés » :

[...] prenant aussitôt un air froid et contenu, il suivit Corinne dans sa galerie de tableaux, sans prononcer un seul mot. Elle devina bien vite l'impression qu'elle avait produite sur lui. Mais connaissant sa fierté, elle n'osa pas lui dire ce qu'elle avait remarqué ; toutefois 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 (*C*, VIII/IV, 1171).

Dans cette deuxième partie de la scène, Corinne prend soin de moduler sa voix afin qu'elle agisse sur Oswald tout au long du parcours. C'est l'ajouter aux éléments sonores déjà actifs dans sa demeure de Tivoli. La hiérarchie entre les composantes verbales, visuelles et sonores de cet extrait est explicite : « indifférentes », les paroles de Corinne doivent agir sur Oswald par leur *charme* plus que par leur contenu, afin de transformer cette « communication sous contrainte » en communication intime. L'isotopie d'un tel pouvoir séducteur de la dimension sonore du verbe est présente dans tout l'œuvre staëlienne (*C*, III/III, p. 1049)¹⁷. C'est ce même type d'effet sensible – musical – inhérent au langage que l'on retrouve quand Corinne, arrivée devant le dernier tableau de sa galerie, abandonne son commentaire « raisonné » pour chanter en anglais la romance *Lochaber no more* sur les paroles du poète écossais Allan Ramsay : ce ne sont pas « les adieux d'un guerrier en quittant sa patrie et sa maîtresse » qui l'émeuvent, mais « ce mot jamais (*no more*), un des plus harmonieux et

¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ Cf. Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 81-82.

¹⁶ Simone Balayé, *Les Carnets de voyage ...*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷ Cf. aussi Germaine de Staël, *De la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 54.

des plus sensibles de la langue anglaise », langue maternelle d'Oswald, qui finit par libérer les émotions du visiteur (C, VIII/IV, 1176)¹⁸. L'aspect *indéfini* de la musique est ici devenu son atout majeur, qui en fait un art capable de libérer une vie affective et subjective. Et la dramaturgie de la scène s'en trouve impactée. L'addition et l'ampleur des effets sonores présents dans la galerie produisent, en particulier, un *crescendo* qui arrive à son point culminant avec la romance écossaise accompagnée par la harpe de Corinne, dont la résonance finit par se mêler à celle des harpes éoliennes qui ont empli l'atmosphère dès le début de la scène. On ne saurait être plus éloigné d'une musique conçue comme produit d'un travail artistique ou comme interprétation d'une partition. La musique est ici une vibration qui émane du paysage « réel » de Tivoli, qui s'apparente à la voix de Corinne et en fait enfin surgir un autre : « imaginé » et fantasmé, celui des souvenirs d'Oswald. Plus encore, elle est un souffle qui émerge des *tréfonds* de ces paysages (de leurs « grottes » et de leurs « vallées »), pour agir en *profondeur* sur ses auditeurs par les effets qu'elle produit : libération de sentiments « indéfinis », éveil de souvenirs et de rêves jusque dans ce qu'ils ont d'utopique, d'inavouable et d'accablant.

POUR – OU CONTRE ? – UNE PEINTURE MUSICALE

Quelle que soit pourtant l'importance attribuée à la musique dans la scène évoquée, force est de constater que c'est bien la galerie de Corinne que les deux protagonistes viennent visiter à Tivoli et qu'explicitement au moins, c'est bien la peinture qui occupe une place centrale dans le discours de sa propriétaire.

À partir de là, la question de l'articulation entre l'imaginaire de l'art musical et celui de la peinture et de la vue – dépositaires, à cette époque-là, des représentations culturelles du paysage –, devient capitale. Elle participe du débat sur les modalités de dépassement possible du paradigme mimétique qui nourrit alors la pensée des théoriciens majeurs de l'art européen, faisant émerger les grands axes de la modernité esthétique. L'ascension inouïe du paysage, ce genre absent de l'art des Anciens et longtemps marginalisé par les théoriciens néoclassiques, joue un rôle déterminant dans ce débat¹⁹, et sa filiation musicale préoccupe tout particulièrement les penseurs et les peintres allemands du début des années 1800. L'auteure de *Corinne* est évidemment consciente de ce qui se passe à cet égard. S'immergeant, à cette époque même dans l'univers intellectuel et artistique allemand, elle noue notamment une amitié étroite avec August Wilhelm Schlegel dont elle suit les cours sur la littérature et les arts à Berlin en mars 1804 et qu'elle désigne, dès leur première ren-

¹⁸ Cf. aussi C, IX/II, 1185.

¹⁹ Voir Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité...*, op. cit., passim.

contre, comme l'un des hommes les plus cultivés et spirituels de son temps²⁰. Le philosophe partage sa vie et ses voyages quasiment sans interruption jusqu'en 1817. C'est aussi alors, nous le savons, que Germaine de Staël lit les écrits principaux de Schiller, de Jean Paul (Richter) et des théoriciens de la *Naturphilosophie* allemande comme Schubart²¹ qui forgent, entre autres, une nouvelle vision de l'art musical et de son rapport au régime des représentations.

Comment la spécificité du lien entre le pictural et le musical ne transparaîtrait-il pas dans la façon dont Corinne agence la galerie personnelle qu'elle montre à Oswald²² ? Cet agencement n'a rien d'aléatoire. Soulignant que l'exposition est « composée de tableaux d'histoire, de tableaux sur des sujets poétiques et religieux, et de paysages », sa propriétaire ne présente pas seulement un ensemble d'éléments regroupés par genres ; elle développe aussi une narration. En apparence, l'ordre proposé correspond à une hiérarchie néo-classique : les tableaux d'histoire y sont considérés comme les plus ambitieux, les paysages comme mineurs. Mais si l'on appréhende cet enchaînement du point de vue de son impact sur le destinataire, la hiérarchie se renverse : nous percevons, au contraire, la même logique de « crescendo » qui ressortait des effets produits par les sons sur le visiteur de la galerie. Touché ponctuellement par les « idées sensibles » que Corinne fait ressortir des tableaux les plus « classiques » de sa collection, Oswald ne « s'abandonne » à ses émotions qu'à la dernière étape de la visite, devant le paysage représentant une scène ossianique.

Le tableau « ossianique » de George Augustus Wallis – dernière œuvre de la collection de Corinne – serait-il donc aussi, selon l'auteure, son tableau le plus « musical » et, partant, le plus parfait ? Pour pouvoir l'affirmer, il faudrait préciser en quoi consiste sa « musicalité » selon Germaine de Staël et montrer qu'elle la considère comme une marque d'excellence dans la peinture même. Or, une définition de la « musicalité » d'un tableau apparaît bien, quelques pages avant la scène de Tivoli, dans une conversation entre les deux protagonistes. Là, nous apprenons que « l'heureuse combinaison des couleurs et un clair-obscur » produit « un effet musical dans la peinture » (C, VIII/III, 1165). Cette idée esthétique est certainement l'une des plus novatrices de *Corinne*. En premier lieu, parce qu'elle ne lie pas la « musicalité » à des composantes figuratives mais à la couleur et à la lumière, éléments longtemps considérés dans l'histoire de la peinture comme secondaires et dont la valorisation va infuser le passage du paradigme pictural (néo)classique au paradigme moderne. En second lieu, parce qu'elle attribue une importance majeure à « l'effet » de la peinture sur le sujet. En somme, le tableau paraît ici « musical », car il agit sur le destinataire à travers sa couleur et sa

²⁰ Cf. Germaine de Staël, « Lettre à Goethe » de mars 1804, in Comte d'Haussoville, *Madame de Staël et L'Allemagne*, Paris, Calman-Lévy, [1928], p. 188-189 ; Madame de Staël, *Correspondance générale*, texte établi et présenté par Béatrice W. Jasinski, Genève, Klincksieck, 1993, tome VI, p. 83). Cf. aussi Jochen Strobel, *August Wilhelm Schlegel. Romantiker und Kosmopolit*, Darmstadt, Theiss/WBG, 2017.

²¹ Comme en témoignent le *De l'Allemagne* et sa correspondance des années 1803-1804.

²² Cf. Marie-Hélène Girard, « Corinne collectionneur, ou le musée imaginaire de Mme de Staël », in *Art et Littérature. Actes du congrès de la SFLGC*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 241-261.

lumière, composantes capables de créer un effet de *vague* et *d'indéfini*, spécifique de la musique. Quelque chose s'est passé, en effet.

Ce n'est pas un hasard si l'auteure fait énoncer cette idée par Oswald : elle correspond à celle qu'élabore August Wilhelm Schlegel dans sa *Théorie de l'art* en 1801-1802, juste avant sa rencontre avec Germaine de Staël. Comme le résume Julie Ramos, la musicalité du paysage définie par le théoricien dans sa *Kunstlehre* découle de deux facteurs : « d'une part du primat de la représentation des éléments éthérés, contrastant ou s'harmonisant, comme l'air, la lumière et les couleurs ; d'autre part de la perception »²³. Ces deux points essentiels résument la théorie moderne du genre du paysage que Schlegel présente dans son traité. Inspiré par les écrits de Schiller, ce même caractère *indéfini* de l'art musical explique l'ascension du paysage dans la théorie esthétique de Jean Paul, admiré dans *De l'Allemagne*²⁴. La lumière agit sur le spectateur de la même manière que la musique et *a contrario* de la sculpture, cet art préféré des Anciens : en produisant une impression vague qui devient sa force.

On ne s'étonne plus que les notes rédigées par Madame de Staël lors de son voyage en Italie et les lettres écrites par Schlegel au cours de ce même voyage convergent quand il s'agit de commenter le tableau « ossianique » de Wallis, propriété de Mylord Bristol qu'ils eurent l'occasion de voir ensemble. Dans la lettre adressée à Goethe au printemps 1805, Schlegel souligne que « l'effet recherché par un peintre poétique de paysage est de nature musicale »²⁵. Dans ses carnets de voyage, Germaine de Staël repère les mêmes qualités du tableau²⁶ : l'ombre, la couleur, l'obscurité, renvoient à cet effet « indéfini » associé à la musique, figurée en l'occurrence par le barde venu célébrer les morts dans un paysage obscur. De l'expérience consignée dans les *Carnets*, le roman conserve plus que de bien d'autres notes ; les composantes censées flouter la représentation de l'objet y sont même plus nombreuses : le barde y est « aperçu dans le lointain » ; le père est une « ombre » qui « plane sur les nuages » ; la campagne est « couverte de frimas » (C, VIII/IV, 1175). Indifférent à la peinture, Oswald réagit « à l'aspect de ce tableau » en auditeur : il ne *voit* pas le paysage représenté, mais *imagine* « le tombeau de son père et les montagnes d'Écosse » qui se « retracent à sa pensée » (C, VIII/IV, 1176). En d'autres termes, il est ému *par son propre souvenir*, et c'est l'aspect musical du tableau, déclencheur d'émotions quand on l'associe aux sons de sa langue maternelle, qui le suscite.

²³ Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité*, op. cit., p. 155.

²⁴ *Ibid.*, pp. 156-159, et Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, vol. II, p. 79.

²⁵ August Wilhelm Schlegel, « Schreiben an Goethe über einige Arbeiten in Rom lebenden Künstler », *Sämtliche Werke*, éd. Eduard Böcking, Leipzig, Weidmann, 1846-1848, vol. IX, p. 261 (nous traduisons).

²⁶ Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël*, op. cit., p. 247.

Nous voici loin du visible. Et pourtant..., un tel outrepassement est-il vraiment l'objectif que la peinture doit se donner ? En vérité, si consciente soit-elle de l'intérêt d'un tel pouvoir, Germaine de Staël est aussi sensible à ses ambivalences. Cela se traduit déjà à travers le discours d'Oswald Nelvil qui, tout en l'évoquant, souligne aussi que la peinture doit « représenter la vie », qu'elle est censée mettre en avant « les passions dans toute leur énergie et leur diversité » (C, VIII/III, 1165). Tout se passe comme si le flou insaisissable et mélancolique, spécifique de l'art des sons, portait en lui une dimension aussi inquiétante que séduisante, propre à éloigner dangereusement de cette énergie vitale et de cette clarté dans la taxonomie des passions dont le peintre dispose tant qu'il ne s'approche pas trop des penchants rêveurs du musicien. La prise de position de Madame de Staël est significative. Les peintres paysagistes allemands du temps : Otto Runge et Caspar David Friedrich, cherchent à cette même période à se débarrasser des résidus « historiques » et « épiques » (qu'ils considèrent comme superflus), et plaident pour des toiles unies par une structure interne et des échos formels auxquels la musique sert de modèle. Pour Schlegel, qui observe de près ces tendances, la représentation des figures humaines dans le paysage sert précisément à contrebalancer le « caractère inévitablement vague » de l'effet qui en résulte, en donnant au tableau une « direction plus prononcée »²⁷. C'est ce même effet de *vague*, apprécié dans la musique, qui semble déranger Corinne dans le « paysage pur », où il lui semble trop prononcé (C, VIII/IV, 1175). Vu ainsi, le tableau de Rosa apparaît inquiétant : on y voit « un rocher, des torrents et des arbres, sans un seul être vivant, sans que seulement le vol d'un oiseau rappelle l'idée de la vie » (C, VIII/IV, 1175). En effet, si « l'idée de la vie » est énergie, action et présence humaine dans l'histoire, un paysage qui renonce à ces composantes « épiques » ne peut que revêtir un caractère morbide – et rendre Corinne perplexe. Les deux derniers tableaux de sa galerie représentent, par conséquent, une troisième voie que l'on pourrait rapprocher de celle choisie à l'époque par Pierre-Henri de Valenciennes²⁸ : ici, « l'histoire et la poésie sont (donc) heureusement unies au paysage » (C, VIII/IV, 1175). Les deux tableaux de Wallis – Cincinnatus et Ossian – représentent des scènes tirées de l'histoire et de la poésie situées dans un cadre paysager. Leur musicalité est suffisamment forte pour émouvoir, mais contrebalancée par un élément du récit censé permettre au sujet de se projeter dans une vie appréhendée comme continuité dynamique et mouvante.

Un équilibre à fort penchant classique se voit ainsi rétabli, pour la peinture, au moment où quelque chose du « gouffre » baudelairien a été entraperçu. Il n'est pas dit pour autant qu'il soit bénéfique à l'art en général : Germaine de Staël affirme seulement que cet art-là en a besoin. Est-ce la preuve de sa force ? De sa faiblesse ? L'occasion de justifier une esthétique hiérarchique en tout

²⁷ August Wilhelm Schlegel, « Schreiben an Goethe... », *op. cit.*

²⁸ Voir Luigi Gallo, « De la nature à l'histoire : les paysages de Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) », in Jean-Noël Bret et Yolaine Escandre (dir.), *Le Paysage...*, *op. cit.*, pp. 73-90.

cas, assurément, et à travers elle de repenser la domination des arts du discours à une époque où elle commence à être ébranlée.

Malgré le raffinement de sa collection, Corinne ne semble pas attribuer à la peinture un statut très élevé dans sa hiérarchie des arts (*D*, II/VIII, 471). Celle-ci est aussi explicitée dans la scène de Tivoli, où elle prend la forme d'un commentaire du tableau qui représente la rencontre d'Énée et Didon. En bonne lectrice du *Laokoon* de Lessing, Germaine de Staël y défend la supériorité de la « description du poète » à « ce que l'on peut en peindre », car une « physionomie fixée dans un tableau ne peut guère exprimer que les profondeurs d'un sentiment unique. Les contrastes, les luttes » – tout comme la succession des états divers – lui échappent (*C*, VIII/IV, 1174). Art de l'instant et de la synthèse, la peinture semble manquer d'épaisseur quand on lui demande de sonder les *profondeurs* de l'être humain ; c'est pourquoi elle doit céder le pas à l'art des poètes qui, au contraire, « tirent leur plus grande force du développement des passions et de leur éloquence », et des effets du verbe sur l'imagination : car « il reste de leurs paroles une impression qui efface tout » (*C*, VIII/IV, 1173).

On peut arguer que c'est là une manière, pour Germaine de Staël, de défendre cet art qu'elle développe elle-même en romancière, mais en connaissance de cause dans une époque de reconsidération des pouvoirs du verbe. De quoi conférer à la scène de Tivoli une dimension réflexive. À cette occasion, la poésie qu'elle défend – celle qui est dédiée aux évolutions des passions dans toute leur complexité – révèle son pouvoir subjectif et suggestif ; « musical », pourrait-on dire, en utilisant la métaphore au sens même où Madame de Staël l'emploie. Ainsi le *vague* indicible des désirs contradictoires, creusé par l'art des sons, finit-il par être lui-même subsumé par un récit - obligé de trouver sa route.

Les fils sont désormais noués. Dans un contexte de puissant remodelage de la hiérarchie des arts et des pratiques esthétiques, Germaine de Staël envisage l'art du roman comme un parent de l'art poétique : sa tâche est de suivre la dynamique d'une vie intérieure étendue d'un sujet isolé à des protagonistes, avec ce que cela suppose d'interrogation des rapports entre intimité et socialité (*D*, 308)²⁹. Inutile de souligner combien elle s'éloigne d'abord d'une tradition épique classique, centrée sur les « gestes » des sujets actifs et moralement puissants : au seuil du XIX^e siècle, l'évolution du romanesque va dans le même sens et la prose d'un Chateaubriand, d'un Senancour ou d'un Jean Paul en offrent de multiples variantes.

En même temps, Madame de Staël n'est pas tout à fait prête à abandonner l'idéal d'un récit linéaire qui retracerait un parcours évolutif, avec sa dramaturgie. Est-ce parce que ce modèle

²⁹ Cf. Michel Delon, « Corinne ou la femme auteur », *Cahiers Staëliens*, 2008, n° 59, p. 15.

correspond à son idée de progrès et d'émancipation, individuels autant que socio-politiques, dont elle n'entendait pas faire bon marché en dépit des coups historiques qu'elle avait vu lui être portés ? La vie intérieure de ses héroïnes : Delphine et Corinne, est clairement traversée par un rêve de changement, voire de dépassement des modèles qui vouent les individus à des parcours socialement et culturellement déterminés³⁰. Néanmoins, nous savons aussi que dans les deux romans, le schéma du récit d'émancipation progressive peine à s'accomplir. Cet échec est révélateur de questionnements plus fondamentaux qui travaillent la prose de Germaine de Staël. Il lui permet notamment d'analyser les limites de son propre idéal du progrès, confronté dans ses romans à la pesanteur des cadres socio-culturels hérités et à la complexité des psychologies humaines. Devant ces nouveautés, un récit à forte dominante téléologique ne peut que buter. L'image archétypale du fils allongé pendant trois jours sur le tombeau de son père, représentée sur le tableau de Wallis dans la scène de Tivoli, tout comme la circularité strophique de la romance de Ramsay, figurent parfaitement cette impasse³¹.

L'anthropologie musicale du paysage que sous-tend ainsi toute la scène de Tivoli touche par tous ces biais à une anthropologie de la subjectivité et une exploration radicale des profondeurs identitaires, à tous le sens du terme. Le mérite des romans de Staël est de reconnaître sa puissance et de l'articuler dans toute sa complexité, tout en gardant une distance critique par rapport à ce que l'auteure considère comme ses potentielles dérives³². Faut-il en conclure que Germaine de Staël n'était pas prête à assumer, avec Théophile Gautier, que ces airs *charmants et fatals* qui vous font mal sont aussi ceux qu'on voudrait toujours entendre ?³³ C'est pourtant ce qu'elle pressent, avec cette « intelligence lucide du sentiment » dont parle Alain Vaillant³⁴, quand elle insiste sur le pouvoir séducteur d'Oswald (C, VIII/IV, 1168-1169). Fuyant aussi bien la description que la possession, Lord Nelvil est l'incarnation de cet objet indéterminé dont Staël dénonce les séductions malsaines. Plus encore : *trop musical*, c'est lui qui maintient la narration de Staël-romancière dans cette excitation de ravissement et de douleur dont la dernière improvisation de Corinne – surgissant

³⁰ Cf. Fabienne Bercegol, Cornelia Klettke, « Transferts et entrelacements des écrits féminins du début du XIX^e siècle », in Ead. (dir.), *Les femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des romancières du début du XIX^e siècle*, Berlin, Franck & Timme GmbH, 2017, ainsi qu'Aleksandra Wojda, « De la lyre au turban : Corinne de Madame de Staël et la scénographie auctoriale féminine du premier XX^e siècle », in Lauren Bentolila-Fanon, Charlène Huttenberger-Revelli et Marine Le Bail (dir.), *L'accessoire d'écrivain au XIX^e siècle. Le sens du détail*, disponible en ligne (<https://serd.hypotheses.org/laccessoire-decrivain-au-xixe-siecle-le-sens-du-detail>).

³¹ Cf. *The Correspondence of the Right Honourable Sir John Sinclair*, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831, vol. I, p. 154.

³² Ead., *De l'Allemagne*, op. cit., vol. II, chap. XXVIII : « Des Romans », p. 52.

³³ Théophile Gautier, « Lamento », in Id., *La Comédie de la Mort*, Paris, Delahaye, 1838.

³⁴ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, UGA Éditions, 2006, p. 248.

auprès d'un volcan enflammé – cristallise les tensions³⁵. Alors, oui, on en reste à la prescience. L'écriture romanesque dit ici plus qu'elle n'explique. Mais partiellement dissimulées, les séductions musicales du paysage alimentent les vibrations les plus inquiètes de son souffle, et cela suffit pour le faire résonner en profondeur.

³⁵ Cf. Gilles Castagnès, « Delphine de Mme de Staël, ou la quête du malheur », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2013/1, p. 71-86. Cf. aussi Gabrielle Chamart, « L'enthousiasme volcanique de *Corinne* », in Marie-Françoise Bosquet, François Sylvos (dir.), *L'Imaginaire du volcan*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 165-177.