

**« UNE MÉLODIE INTELLECTUELLE.
CORINNE OU L'ITALIE, DE GERMAINE DE STAËL »**

Sous la direction de
Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant

L'esthétique du « tableau philosophique » dans *Corinne ou l'Italie*

Damien ZANONE
Université Stendhal

On sait les liens étroits qui unissent, dans la pensée de Madame de Staël, littérature et philosophie. Dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, l'auteur jongle avec les deux termes de manière si constante qu'elle est amenée à introduire une note dans la deuxième édition –« L'on m'a demandé quelle définition je donnais du mot philosophie [...] »¹– pour revendiquer que, pour elle, la rigueur dans la définition d'une notion importe moins que l'invention dans les emplois qu'on en fait. Madame de Staël est une théoricienne qui se dit « fatiguée de tout ce qui se mesure »² et dont le modèle d'expression est l'éloquence plutôt que le traité : elle n'aime pas la taxinomie et son lexique affiche une remarquable souplesse. Ainsi :

-
1. Mme de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. d'A. Blaeschke, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 32.
 2. *Ibid.*, p. 182.

– pour la littérature, l’auteur lui accorde une acception « étendue », qui prend en charge « les écrits philosophiques et les ouvrages d’imagination, tout ce qui concerne enfin l’exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées »³.

– quant à la philosophie, là encore l’acception est large, recouvrant « l’investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l’analyse des caractères et des événements historiques, enfin l’étude du cœur humain, et des droits naturels de l’homme »⁴. On constate l’amplitude sémantique du terme : l’ensemble de ce que la fin du dix-neuvième siècle nommera « sciences humaines » se trouve réuni en faisceau : en particulier les compétences du juriste, de l’historien et du moraliste (ou, en termes plus modernes, du psychologue).

Ainsi largement définies, littérature et philosophie n’ont pas de mal à se rencontrer : elles sont même homogènes l’une à l’autre, la deuxième entrant comme composante essentielle de la première. La philosophie fait la dignité de la littérature : parmi tant de passages de *De la littérature* qui le font valoir, on peut rappeler celui qui qualifie de « travaux puérils » les « ouvrages purement littéraires » qui ne sont pas portés par l’ambition de la « connaissance des hommes » et de « l’étude de la vie »⁵. Et aussi rappeler cet autre passage qui établit que, en raison de son évolution brillante, la philosophie récente (celle des Lumières) s’est imposée comme une nécessité de l’art : « Tout se lie [...]. La philosophie, en généralisant davantage les idées, donne plus de grandeur aux images poétiques. »⁶.

Si j’ai rappelé ces présupposés théoriques, c’est pour les remotiver au moment de poser la question que voudrait traiter cet article : quelles manifestations de ces principes rencontre-t-on dans *Corinne ou*

3. *Ibid.*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 157.

5. *Ibid.*, pp. 384-385. Voir encore p. 351 : « la philosophie s’étend à tous les arts d’imagination, comme à tous les ouvrages de raisonnement ».

6. *Ibid.*, p. 355.

l’Italie ? Mon intention n’est pas d’identifier le propos philosophique de ce roman ; en effet, je ne vais pas me demander si *Corinne ou l’Italie* est un roman philosophique : en termes staéliens, je présuppose qu’il l’est. Ce que je voudrais faire, c’est observer comment, par quels moyens, le propos philosophique – déclaré de nécessité littéraire dans les œuvres d’imagination aussi – s’exprime dans celle-ci.

Cette question peut être creusée dans deux directions qui se situent à deux niveaux différents : pour le dire en termes rigoureux mais un peu lourds, au niveau de la macrostructure et au niveau de la microstructure.

Soit on regarde l’ensemble du roman (la macrostructure), et on constate que Staël rehausse le discours dont est capable une œuvre romanesque et, ainsi, dignifie le genre auquel elle appartient. En effet, on peut reconnaître une grande proximité entre la notion staélienne de philosophie et celle, traditionnelle dans le discours critique sur le roman, de morale. Il existe, depuis le XVII^e siècle, une tradition de légitimation du roman (toujours stigmatisé comme « mauvais genre ») par la qualité du discours moral qu’il porte (*via* la « vraisemblance » et l’exemplarité). Germaine de Staël reprend à son compte cette conception classique, mais en même temps la rehausse : en lieu et place de la morale traditionnelle dont on attend que les dames romancières véhiculent les valeurs sans problématisation, elle institue la philosophie⁷. Dans *l’Essai sur les fictions*, elle acquiesce au postulat que le roman doit rendre sensible « les vérités morales en les mettant en action »⁸ : mais lorsqu’elle le fait dans *Corinne ou l’Italie*, c’est avec le souci d’élaborer des « vérités morales » nouvelles, construites sur mesure pour le personnage hors-norme qu’elle imagine. Idées et images, discours et forme, éthique et esthétique : l’invention des deux va de pair ; on peut dire que *le texte invente ce qu’il est*. Ainsi, Staël romancière crée les

7. Laquelle, évidemment (et n’en déplaît aux réactionnaires de son temps) n’est pas ennemie de la morale : « la morale et les lumières, les lumières et la morale s’entraident mutuellement » (*De la littérature...*, *op. cit.*, p. 417).

8. Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, dans *Œuvres de jeunesse*, éd. de J. Isbell et S. Balayé, Paris, Desjonquères, 1997, p. 150.

valeurs du discours moral qu'elle exprime, en explore les tensions et les difficultés, en montre la beauté : elle est philosophe.

Ce n'est cependant pas sur ce plan-là, général, que j'enquêterai dans les pages qui suivent, mais à un autre niveau, celui de la micro-structure, pour observer des moments privilégiés, dans le texte du roman, où la philosophie apparaît comme l'expression la plus haute de l'imagination et l'accomplissement supérieur de celle-ci. Il s'agit essentiellement de moments descriptifs, où le discours des idées se noue sur la représentation des images selon une structure particulière. Pour nommer ce phénomène et cette structure, je propose d'emprunter à Madame de Staël une expression qui ne demande qu'à être précisée : celle de « tableau philosophique ».

Mon intention est donc d'élaborer une définition théorique du phénomène ; d'observer ses manifestations dans *Corinne ou l'Italie* ; de dégager une interprétation de ses emplois dans le roman.

Notion théorique : définition staëlienne du tableau philosophique

Madame de Staël n'étant pas trop adepte de la taxinomie, on ne trouvera pas la notion de « tableau philosophique » lexicalement et sémantiquement fixée dans ses écrits. Mais ces derniers donnent suffisamment de matière pour l'élaborer et la constituer comme notion stable. C'est principalement *De la littérature* qui en fournit les éléments. Dans cet ouvrage, on trouve en effet :

– la référence au modèle pictural, qui est avancée de manière récurrente pour formuler le lien entre le philosophique et l'imaginaire. Madame de Staël écrit, par exemple, que le roman doit tendre à « la peinture philosophique d'un grand caractère ou d'un sentiment profond »⁹ ; ou encore que, l'imagination, en littérature, est « l'art d'animer, par des sentiments et des tableaux, les vérités morales et philosophiques »¹⁰.

9. Mme de Staël, *De la littérature...*, op. cit., p. 346.

10. *Ibid.*, p. 358.

– la formulation d'une théorie des correspondances harmoniques qui fondent l'esthétique d'un idéalisme en littérature. Le passage, capital, mérite d'être cité dans son entier :

« Les images, les sentiments et les idées représentent les mêmes vérités à l'homme sous trois formes différentes ; mais le même enchaînement, la même conséquence subsistent dans ces trois règnes de l'entendement. Quand vous découvrez une pensée nouvelle, il y a dans la nature une image qui sert à la peindre, et dans le cœur un sentiment qui correspond à cette pensée par des rapports que la réflexion fait découvrir. Les écrivains ne portent au plus haut degré la conviction et l'enthousiasme, que lorsqu'ils savent toucher à la fois ces trois cordes, dont l'accord n'est autre chose que l'harmonie de la création. C'est d'après la réunion plus ou moins complète de ces moyens d'influer sur le sentiment, l'imagination ou le jugement, que nous pouvons apprécier le mérite des différents auteurs. Il n'y a point de style digne de louange, s'il ne contient au moins deux des trois qualités qui réunies sont la perfection de l'art d'écrire »¹¹.

Un « tableau philosophique » est, ainsi, une création littéraire qui joue sur les « trois cordes » de l'imagination, du sentiment et du jugement. On est en droit de l'attendre de la part d'un écrivain qui pratique une « littérature d'imagination » bien comprise, c'est-à-dire innervée par une ambition « philosophique ». Il s'agit pour lui d'être capable de discerner ce qui, dans les images, appelle les sentiments et les idées ; et de construire des images qui sollicitent ce réseau de correspondances idéales. Dans le texte littéraire, le phénomène peut prendre forme à l'échelle d'un paragraphe ou d'une page, à l'occasion d'une description traitée selon ce mode¹². Mais les termes de

11. *Ibid.*, p. 381.

12. Dans le cadre d'une analyse formelle, Katja Dal Bo' a approché cette question dans son article sur « La description problématique dans *Corinne* » (*Cahiers staëliens* n° 43, 1991-1992, pp. 63-84 ; repris dans *Un deuil éclatant du bonheur*, textes réunis par J.-P. Perchellet, Paris, Klincksieck, « Paradigme », 1999, pp. 41-60). Elle identifie, dans les passages

« tableau » et d'« image » peuvent aussi être étendus au delà du modèle pictural statique : il me semble que, selon Staël, on peut tenir la fable, l'intrigue romanesque, comme un tableau d'actions, comme un ensemble d'images animées¹³. À ce titre, un roman entier pourra être dit, le cas échéant, « tableau philosophique ».

Une axiologie sous-tend cette esthétique et autorise à la qualifier d'idéalisme : la convergence harmonique du jeu des « trois cordes » déclenche l'enthousiasme, s'accomplit en lui et s'exalte dans « l'amour de la vertu, cette inépuisable source » qui « peut féconder tous les arts, toutes les productions de l'esprit, et réunir à la fois dans un même sujet, dans un même ouvrage, les délices de l'émotion et l'assentiment de la sagesse »¹⁴. Telle est la dynamique de l'enthousiasme :

elle se construit dans l'interaction des trois termes, image – idée – sentiment. À l'écrivain de les mettre en œuvre et au critique d'évaluer s'il y réussit.

Catégorie critique : tableau philosophique / allégorie

Notion de théorie esthétique, le « tableau philosophique » vaut, en effet, comme catégorie critique. Puisqu'il permet d'analyser la dynamique de l'enthousiasme, il peut être employé pour discerner ce qui, le cas échéant, le fait manquer.

Plus précisément, la formulation de cette notion permet rouvrir le débat théorique embarrassant sur l'allégorie. C'est une interrogation autour de laquelle tourne inlassablement la réflexion sur *Corinne ou l'Italie*. En effet, on sait que Staël a fermement condamné l'allégorie, dans *l'Essai sur les fictions* et dans *De la littérature* (soit douze ans et sept ans avant *Corinne ou l'Italie*) : en répétant sans cesse que, pour dire l'abstrait, il faut avoir le courage des formulations abstraites. Parmi les nombreuses assertions qui vont dans ce sens, on retiendra particulièrement celle-ci, dans *l'Essai sur les fictions* : « la parfaite finesse de l'esprit échappe à toutes les allégories ; les nuances des tableaux ne sont jamais aussi délicates que les aperçus métaphysiques »¹⁵. L'allégorie est ainsi condamnée dans des termes assez voisins de ceux qui servent un peu plus tard (dans *De la littérature*) à promouvoir le tableau philosophique. Il serait facile d'en conclure qu'il y a évolution dans le temps de la position théorique de l'auteur. Il semble pourtant, qu'à travers toutes les citations rapportées depuis le début de cet article, nous trouvions matière à distinguer (et finalement à opposer) « tableau philosophique » et « allégorie » (dans le système staëlien).

descriptifs de *Corinne*, une « technique du contrepoint (description + argumentation) » (*Cahiers staëliens*, p. 74) : les éléments de description proprement dite étant prolongés d'énoncés argumentatifs qui « fonctionnent comme des “retentissements” conceptuels » (*ibid.*, p. 68), à valeur le plus souvent éthique. Là où K. Dal Bo' décompose analytiquement le phénomène (en mettant précisément en valeur son organisation formelle), je voudrais indiquer mieux la synthèse nécessaire (et non pas aléatoire ou laborieuse) qui s'opère dans un objet textuel unifié : le « tableau philosophique ». Par ailleurs, on rappellera aussi que l'art de la description chez Mme de Staël (et pas seulement dans *Corinne ou l'Italie*) a suscité une étude importante de la part de Béatrice Didier : « Mme de Staël et l'écriture au pinceau » dans *L'Écriture-femme*, Paris, P. U. F., « Écriture », 1981, pp. 111-129. B. Didier y met en valeur la qualité symbolique des descriptions dans *Corinne*, en ce qu'elles tendent à « dégager une signification de l'inanimé » (p. 125) : « les descriptions sont le lieu où se réfugie un trop plein de sens : elles disent ce qui se passe et ce qui ne se passe pas dans le récit » (p. 129).

13. « Les contrastes, les luttes, les événements enfin appartiennent à l'art dramatique. La peinture peut difficilement rendre ce qui est successif ; le temps ni le mouvement n'existent pas pour elle », Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 236.
14. Mme de Staël, *De la littérature...*, *op. cit.*, pp. 358-359. Plus loin, elle ajoute encore : « dès que les ouvrages de littérature ont pour but de remuer

l'âme, ils approchent nécessairement des idées philosophiques, et les idées philosophiques conduisent à toutes les vérités », pp. 412-413.

15. Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, *op. cit.*, p. 138. Les autres assertions vigoureuses contre l'allégorie se trouvent : dans *l'Essai...*, p. 142 ; dans *De la littérature...*, *op. cit.*, p. 249.

Dans l'allégorie, l'équilibre triangulaire entre image, sentiment et idée est dérégulé : l'idée y domine, elle est préalable à l'image qu'elle détermine ; illustration passive, l'image y perd son principe dynamique et échoue à s'élever jusqu'au sentiment. L'image n'a plus d'effet parce qu'elle est écrasée. Ainsi, si « tableau » il y a dans l'allégorie, il n'y a pas « tableau philosophique » : la mise en relation des trois termes n'y crée pas harmonie idéale, mais raccord laborieux.

Concernant l'esthétique romanesque, on peut résumer l'enjeu de la distinction entre tableau philosophique et allégorie en disant que la philosophie doit se dégager de l'image, du récit, et non pas donner sa forme à l'un ou à l'autre. On lira dans cette perspective le passage de *Corinne ou l'Italie* où la conversation sur la littérature italienne s'attarde sur le cas du théâtre d'Alfieri (théâtre et non pas roman, certes, mais ces deux formes ont en commun ce qui est ici l'essentiel : d'être les formes que prend la littérature d'imagination). Sur Alfieri, Oswald donne un avis nuancé et argumenté, approuvé par Corinne :

« la plupart des scènes sont composées pour mettre en contraste le vice et la vertu ; mais ces oppositions ne sont pas présentées avec les gradations de la vérité. [...] pour une réflexion énoncée par l'auteur, mille ne seraient-elles pas nées dans l'âme des spectateurs par le silence même de la rhétorique et la vérité des tableaux ? »¹⁶

À partir d'un tel passage, on peut affiner la conception du tableau philosophique : pour un écrivain, susciter un « tableau philosophique » est une création des plus délicates, qui réside dans un équilibre difficile à atteindre entre l'image, le sentiment et l'idée ; quand cet équilibre, mal maîtrisé, s'écroule, ce qui aurait pu être un tableau philosophique bascule dans l'allégorie. Alfieri, quoique animé des meilleures intentions —ou à cause de cela—, ne résisterait pas à ce danger. Ainsi, du point de vue critique, la différenciation entre allé-

gorie et tableau philosophique sollicite toute l'acuité d'attention du lecteur, c'est une activité qui lie analyse et jugement de valeur.

Emplois critiques par Staël : promotion d'une nouvelle esthétique romanesque

Dans le vocabulaire critique staëlien, l'expression de tableau philosophique est donc très valorisante. Nous avons vu qu'elle n'est pas forcément employée en tant que telle, fixée sur le plan lexical. Mais elle sous-tend l'éloge qui s'adresse à tel ou tel roman récent et, en retour, le prestige de ces romans fonde la pertinence théorique de la notion. Il s'agit de :

– *La Nouvelle Héloïse* et *Paul et Virginie* : « Un nouveau genre de poésie existe dans les ouvrages en prose de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre ; c'est l'observation de la nature dans ses rapports avec les sentiments qu'elle fait éprouver à l'homme. [...] la providence a mis une telle relation entre les objets physiques et l'être moral de l'homme, qu'on ne peut rien ajouter à l'étude des uns qui ne serve en même temps à la connaissance de l'autre »¹⁷.

– *Tom Jones* de Fielding : « *Tom Jones* ne peut être considéré seulement comme un roman. La plus féconde des idées philosophiques, le contraste des qualités naturelles et de l'hypocrisie sociale, y est mise en action avec un art infini »¹⁸.

– *Werther* de Goethe (*Les Souffrances du jeune Werther*) : « Quelle sublime réunion l'on trouve dans *Werther*, de pensées et de sentiments, d'entraînement et de philosophie ! Il n'y a que Rousseau et Goethe qui aient su peindre la passion réfléchissante, la passion qui se juge elle-même, et se connaît sans pouvoir se dompter »¹⁹.

17. Mme de Staël, *De la littérature...*, op. cit., p. 354.

18. *Ibid.*, p. 224. Dans la première phrase de cette citation, le terme de roman est employé dans l'acception léguée par la tradition en 1800 : en un sens pré-philosophique, « pré-staëlien ».

19. *Ibid.*, pp. 240-241.

16. Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, pp. 184-186.

– enfin, c’est à propos d’un roman que la postérité a moins retenu, *Caleb Williams* de William Godwin, qu’on trouve la formulation la plus nette de l’expression : « Il se fait lire avec l’entraînement qu’inspire un intérêt romanesque, et la réflexion que commande le tableau le plus philosophique »²⁰.

Ces exemples montrent un emploi de la notion appliquée à un roman entier. Avant de se demander si on peut faire de même pour *Corinne ou l’Italie*, il faut commencer par établir la pertinence de la notion en l’essayant, à une échelle plus restreinte, sur certains passages descriptifs du roman.

Présence dans *Corinne ou l’Italie* : reformulation théorique

En effet, quand on lit *Corinne ou l’Italie* en se donnant le tableau philosophique comme outil critique, c’est-à-dire avec le souci de voir si la représentation des images y entre en relation avec la formulation d’idées et l’expression de sentiments, on constate que ce sont les descriptions qui, évidemment, sollicitent ce modèle. Or on sait que leur nombre est tel, dans l’ouvrage, qu’il peut être qualifié, dans une large mesure, de roman descriptif.

Très souvent, Madame de Staël semble veiller à faire valoir que ses descriptions mettent en œuvre les correspondances harmoniques qu’elle prise, qu’elles valent comme tableaux philosophiques. Beaucoup de descriptions sont en effet servies, si l’on peut dire, avec un discours d’accompagnement qui reformule théoriquement, de manière prescriptive, ce que doit être un tableau philosophique. Cela ne signifie pas que tous les tableaux philosophiques soient livrés avec leur mode d’emploi, que soient explicités en termes appuyés quelle idée et quel sentiment se dégagent de telle image. De même que Corinne éduque « philosophiquement » le regard d’Oswald sur l’Italie (on y reviendra), de même *Corinne ou l’Italie* éduque « poétiquement »

celui de son lecteur par un certain nombre d’explicitations : ces dernières doivent suffire à tenir en éveil le regard critique devant le texte entier. Le lecteur identifiera les tableaux philosophiques aux moments opportuns : Corinne ou la narratrice ne seront pas là à chaque occasion pour lui en redonner l’analyse.

Dans ce discours théorique d’accompagnement, on dégagera deux principaux aspects : la reprise du modèle pictural et la valorisation du cadre italien. Il y a, d’une part, l’hommage au modèle que fournit l’analyse picturale. À l’occasion de la visite par les protagonistes du musée du Vatican, Corinne développe une véritable philosophie des arts plastiques. Devant ces « arts qui parlent aux yeux » (p. 225)²¹, elle énonce qu’il y a « de la rhétorique en peinture comme dans la poésie » (p. 223), et la voix narrative complète en précisant que « ce que l’on voit excite en nous bien plus d’idées que ce qu’on lit, et les objets extérieurs causent une émotion forte » (p. 219). D’autre part et surtout, ce discours procède à la valorisation d’un cadre propice : l’Italie et, plus particulièrement, Rome. Terre d’histoire et d’arts, ces lieux sollicitent de manière privilégiée la méditation esthético-philosophique²². « Ici », déclare Corinne dès sa première improvisation, « les sensations se confondent avec les idées » (p. 64). Posée à l’orée du roman, cette idée y connaît des modulations sans nombre. Corinne la reprend pour vanter la langue italienne dont les mots plaisent « presque indépendamment des idées », car « ils peignent ce qu’ils expriment » (p. 83). Elle la reprend pour évoquer ce qui différencie la nature en Italie : « on dirait qu’elle est plus ici en relation avec l’homme » (p. 141). L’Italie offre partout un paysage prédécoupé pour parler à l’œil : à Tivoli, « le paysage, de quelque point de vue qu’on le considérât, faisait tableau » (p. 230). Rome, où l’on apprend l’histoire « par l’imagination et le sentiment » (p. 91),

21. Les références, pour les citations de *Corinne ou l’Italie*, seront désormais indiquées directement dans le corps du texte. Elles renvoient toutes à l’édition Folio.

22. « En Italie, presque à chaque pas, la poésie et l’histoire viennent se retracer à l’esprit » (p. 284).

20. Mme de Staël, *Essai sur les fictions*, op. cit., p. 151.

mérite, dans le texte, des arrêts théoriques forts, didactiques, qui explicitent le fondement triangulaire du tableau philosophique. Les formulations se font alors très analytiques :

– « l'on éprouve je ne sais quelle émotion qui renaît à Rome sans cesse sous diverses formes, et fait trouver une société pour la pensée dans les objets physiques, muets partout ailleurs » (pp. 135-136)

– « le charme merveilleux de Rome, ce n'est pas seulement la beauté réelle de ses monuments, mais l'intérêt qu'ils inspirent en excitant à penser » (p. 138).

– « tout est là pour la pensée, pour l'imagination, pour la rêverie. Les sensations les plus pures se confondent avec les plaisirs de l'âme, et donnent l'idée d'un bonheur parfait » (p. 142).

– guidé et éclairé par Corinne, Oswald, pour dire son contentement, son enthousiasme, est amené à reprendre les trois termes qui fondent Rome en tableau philosophique : « vous me révélez les pensées et les émotions que les objets extérieurs peuvent faire naître » (p. 141).

Le cadre italien met ainsi constamment en rapport le sensible avec l'abstrait, l'image avec l'idée et le sentiment. En exaltant ce cadre comme une matière théorique d'élection, le texte de *Corinne ou l'Italie* rehausse extraordinairement le niveau d'exigence qu'on est en droit d'avoir à propos des descriptions qui prétendent exprimer de tels lieux. L'art de la description doit s'y accomplir supérieurement en art du tableau philosophique. Le texte répond-il aux exigences qu'il a lui-même fixées et donne-t-il ces tableaux ?

Présence dans *Corinne ou l'Italie* : tableaux philosophiques italiens

Cette dernière question est rhétorique : évidemment, le texte les donne ! C'est l'essence même de son projet que de formuler et de réaliser, dans un même mouvement, une esthétique. Si le texte se permet de thématiser le tableau philosophique, c'est qu'en même temps il le réalise.

Les occasions s'en rencontrent un peu partout dans le périple italien. À la narration de les faire valoir, au lecteur de les repérer :

– le Vésuve en éruption : spectacle qui convoque l'idée qu'il existe « une pensée unique et première » dans le monde et suscite « un véritable battement de cœur » (p. 293).

– Pompéi, dont l'aspect donne l'idée de la mort et « remplit le cœur d'une profonde mélancolie » (pp. 300-301).

– Venise, dont l'aspect, au premier regard, convoque les idées d'ingéniosité technique (« génie des mortels ») et de tyrannie (« prison », « secrets »), et les sentiments de tristesse (nommé comme tel par le texte) et d'aridité morale (pp. 420-421).

– l'église de Santa-Croce, à Florence, qui représente l'idée de la gloire et de ce fait, par émulation, suscite directement le grand sentiment qu'est l'enthousiasme du génie (p. 516).

Cependant, si l'Italie tout entière est concernée, c'est Rome qui, de très loin, est promue comme objet de prédilection pour entrer dans la forme du tableau philosophique. En effet, à la différence de Londres ou de Paris, Rome « n'est pas simplement un assemblage d'habitations, c'est l'histoire du monde, figurée par divers emblèmes, et représentée sous diverses formes » (p. 136). C'est pourquoi à Rome, « les yeux sont tout-puissants sur l'âme » : l'insertion des vestiges antiques jusque dans les lieux les plus modestes qu'anime la vie moderne y produit « je ne sais quel mélange d'idées grandes et simples » (p. 111). Les meilleurs témoins de Rome, nous dit Corinne, sont les archéologues qui se livrent à « ces recherches, à la fois savantes et poétiques, qui parlent à l'imagination comme à la pensée » (p. 122). Comme détails et comme ensemble, Rome entière demande à être manifestée comme tableau philosophique. C'est l'unique moyen pour exprimer – et en même temps motiver – son « charme pour ainsi dire individuel » (p. 410) :

Rome, tableaux de détail :

– le Forum s'impose à l'œil comme « une preuve frappante de la grandeur morale de l'homme » (p. 112).

– les sept collines : le texte suggère pour chacun des monts ce qu’il explicite pour le mont Aventin : « son aspect est beau comme les souvenirs qu’il retrace », et chacun de ces souvenirs fait « penser longtemps » (p. 119). La vue du mont Palatin suscite une véritable envolée méditative, fondée en imagination (p. 118).

– Saint-Pierre : monument dont la vue est comme « une musique continuelle et fixée » (p. 103). Deux pages pour étudier « l’expression générale de ce temple [...] un fond de tristesse dans les idées » (p. 105).

Rome, tableau d’ensemble : « c’est peut-être la seule ville qui, par elle-même, et dans sa propre enceinte, offre les plus magnifiques points de vue. [...] on peut contempler Rome de tous les côtés, et voir toujours un tableau frappant » (p. 111). Cette ville convoque l’idée de l’éternité, et suscite un sentiment d’humilité : « On ne peut faire un pas dans Rome sans rapprocher le présent du passé, et les différents passés entre eux. Mais on apprend à se calmer sur les événements de son temps en voyant l’éternelle mobilité de l’histoire des hommes ; et l’on a comme une sorte de honte de s’agiter, en présence de tant de siècles » (p. 121)²³.

Tout naturellement, de philosophique, la méditation sollicitée par ces tableaux romains devient religieuse (il n’y a pas de rupture de l’un à l’autre chez Madame de Staël²⁴) : « il suffit de voir les lieux où de grandes actions se sont passées pour éprouver une émotion indéfinissable. C’est à cette disposition de l’âme qu’on doit attribuer la puissance religieuse des pèlerinages » (p. 112). C’est en quelque sorte parce que chacun est capable de ce regard philosophique, qu’un livre comme *Corinne ou l’Italie* exemplifie, que l’Italie est devenue un lieu de pèlerinage. Et c’est ainsi que l’ouvrage est bientôt amené à valoriser la forme italienne de la religion : « le catholicisme parle à l’imagination

par les objets extérieurs » (p. 103). Corinne en fait un argument qu’elle oppose à Oswald : « la pompe de notre culte, ces tableaux [...] ces statues [...] ont un rapport intime avec les idées religieuses », rapport qui se fait en empruntant la voie d’« un sentiment du cœur » (pp. 272-273).

Ainsi il semble que le tableau philosophique s’impose comme un modèle esthétique si puissant qu’il entre comme un élément déterminant pour conduire Madame de Staël à son « véritable Canossa philosophique et religieux »²⁵, c’est-à-dire pour l’amener au discours, pour le moins inattendue chez elle, de valorisation du catholicisme romain et de ses pompes. Plus largement, c’est l’Italie entière, ce pays laissé pour compte des Lumières, qui se trouve, *via* l’esthétique, réhabilitée comme terre philosophique.

La leçon « philosophique » de l’Italie : l’imagination

À partir des modes de fonctionnement des tableaux philosophiques italiens, on peut dégager dans ses grandes lignes une sorte de leçon « philosophique » (l’adjectif a toujours ici sa souplesse staëlienne) de l’Italie. L’enseignement porte sur deux points : l’objet représenté et l’œil qui regarde.

On constate que cette forme littérairement valorisée qu’est le tableau philosophique ne peut s’accomplir vraiment que sur un objet lui-même valorisé. On regardera, pour s’en convaincre, le contre-exemple fourni par une page de *Corinne ou l’Italie* qui décrit la campagne anglaise. Dans ses promenades autour de la maison où on la tient recluse, l’héroïne dit n’avoir trouvé aucun réconfort :

« un édifice antique, un tableau seulement, un beau tableau aurait relevé mon âme [...]. Tout était terne, tout était morne autour de moi, et ce qu’il y avait d’habitations et d’habitants servait seulement à

23. On trouve encore un passage comparable p. 408 (il faut lire comme un langage l’« expression idéale des monuments », qui explique le règne de l’« enthousiasme » sur la ville).

24. « Les idées religieuses ne sont point contraires à la philosophie, puisqu’elles sont d’accord avec la raison », *De la littérature...*, *op. cit.*, p. 359.

25. M. Crouzet, *Stendhal et l’italianité. Essai de mythologie romantique*, Paris, José Corti, 1982, p. 26.

priver la solitude de cette horreur poétique qui cause à l'âme un frisson assez doux » (p. 378).

Habitations et habitants sont ici des fautes de goût qui empêchent le paysage de se constituer en tableau ; or ce sont eux, nous l'avons vu pour Rome, qui contribuaient si puissamment à l'effet des tableaux italiens. Toutes les composantes de l'italianité, en effet, valent comme adjuvants pour déclencher sensuellement la dynamique philosophique : la musique, la poésie, les arts plastiques (architecture, peinture, sculpture) ; mais aussi les parfums, le climat, et jusqu'au « mauvais air »²⁶.

Dans sa manière de se prêter au tableau philosophique, l'Italie porte une leçon : ce pays est susceptible de lecture, il a une profondeur. Il n'est pas la contrée de l'extériorité vaine : son caractère extraverti est l'écho sensible d'une vérité profonde. Il enseigne l'harmonie du monde et réconcilie les âmes « mal à l'aise » avec le monde : « l'homme est une partie de la création, il faut qu'il trouve son harmonie morale dans l'ensemble de l'univers » (p. 134) ; « le monde est l'œuvre d'une seule pensée, qui s'exprime sous mille formes différentes » (p. 247). Cet enseignement donne sa teinte particulière à la mélancolie du Midi²⁷, celle que Corinne exprime au cap Misène : en Italie, la mélancolie –grand sentiment philosophique, selon la morale staélienne– est affinée et rendue plus délicate, parce qu'expérimentée par une longue culture qui l'a inscrite dans les paysages.

C'est pourquoi l'Italie, pays où les paysages font tableaux, est l'occasion d'un apprentissage philosophique du regard. Celui-ci doit s'ouvrir à la nécessité de l'imagination, faire de cette dernière une des catégories de son entendement : l'Italie recèle un « mystère qu'il faut comprendre par l'imagination » (p. 47), elle ne livre ses « plus beaux secrets » qu'en récompense à un « effort continu de l'imagination » (p. 302). Les Italiens en sont naturellement, nativement, doués ; ils appartiennent à la première des « deux classes d'hommes » que distingue Corinne : « celle qui sent l'enthousiasme, et celle qui le méprise » (p. 272). Idées et sentiments sont toujours en éveil chez eux (p. 165), au point que c'est le peuple entier qui se voit loué pour son imagination « poétique » (p. 286). Oswald, en revanche, est pénalisé d'emblée : ce qu'il a reçu, en partage national, c'est « cet esprit de jugement qui est particulièrement développé dans l'éducation anglaise » (p. 47). Aussi est-il inapte à faire fonctionner –c'est-à-dire à accomplir dans une réception performative– les tableaux philosophiques : Corinne est là pour les animer à ses regards sans imagination.

Oswald philosophe ?

On peut suivre la trajectoire du personnage d'Oswald par rapport à cette question : elle est lisible comme un apprentissage de l'imagination et du regard. On le voit d'abord incapable de mettre en jeu « son âme » dans la réception première qu'il fait de Rome (p. 48), mais bientôt ravi de la proposition de Corinne de lui faire visiter la ville, c'est-à-dire de la doter à ses yeux d'un supplément d'âme (p. 92). Corinne éduque ouvertement son regard par des recommandations explicites (pp. 115-116, p. 129). En apprenant à ne plus dresser l'une contre l'autre morale et imagination (les deux étant ontologiquement liées, p. 129), le goût d'Oswald a des chances de se redresser. En outre, le mal du personnage sera soigné : il y a thérapie de la mélancolie (du Nord) par la mélancolie (du Midi) grâce aux tableaux philosophiques italiens. C'est ainsi qu'Oswald semble parvenir à une forme de

26. Pour la musique, voir en particulier pp. 51, 225, 247, 249 ; pour la poésie, p. 62 ; pour les arts plastiques, pp. 104, 225 ; pour les parfums, p. 286 ; pour le climat (du Midi), pp. 287, 302 ; pour le « mauvais air », pp. 142-143.

27. Les caractéristiques de la variante méridionale de la mélancolie sont explorées avec précision dans les pages terminales (pp. 71-76) de l'article de Christine Pouzoulet : « À quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », dans *L'Éclat et le silence*, études sur *Corinne ou l'Italie* réunies par S. Balayé, Paris, Champion, « Unichamp », 1999, pp. 39-79.

conversion italienne, être au bord d'exprimer l'enthousiasme : « vous me révélez les pensées et les émotions que les objets extérieurs peuvent faire naître. [...] vous avez réveillé mon imagination » (p. 141). L'œil averti, il est capable d'analyser les causes de l'échec de la cérémonie rituelle de la Semaine Sainte à la chapelle Sixtine à se constituer en tableau philosophique : elle « dégénère en un spectacle » (p. 263). Ce passage nuance le « Canossa » staélien que nous évoquons plus haut : le catholicisme romain n'a pas toujours la maîtrise parfaite de sa mise en représentation philosophique. Certes, on pourrait mettre en doute la validité de cet exemple en soulignant qu'Oswald y est seul à regarder, qu'il n'est pas un témoin fiable et que l'échec d'un tableau peut être imputé à la déficience de l'œil chargé de l'animer. Mais le ratage d'un tableau philosophique peut également provenir du manque d'harmonie interne à l'objet : on l'a vu à propos de la campagne anglaise annulée comme tableau à cause de ses malheureux habitants²⁸. Dans la chapelle Sixtine, il en va de même ; la voix narrative cautionne la qualité du regard d'Oswald. Le pape et ses acolytes en font trop et c'est avec un œil « corinnien » que le jeune anglican montre qu'il a bien retenu la leçon : l'imagination est mal sollicitée par cette cérémonie ; distraite et éparpillée par « mille circonstances inévitables », elle perd toute vertu dynamique (p. 263). Cependant, la suite du roman montrera que la conversion italienne d'Oswald est un leurre : l'imagination n'existe pas *en lui* ; elle s'incarne en Corinne *à côté de lui*. Parlant des arts (p. 225) ou de la religion (p. 273), il récuse l'idée d'un lien direct entre les images et les idées : pour lui, ces dernières doivent primer²⁹. Dans le débat sur les arts,

Corinne est amenée à constater qu'il laisse décidément son imagination en retrait : et en effet, après son mariage dans la terre de l'esprit de jugement et d'utilité, l'Italie redeviendra muette pour lui.

Corinne, Sibylle philosophique

On sait que si les objets inanimés, muets partout ailleurs, parlent en Italie, Corinne y est pour beaucoup. Elle est leur voix inextinguible, leur Sibylle – du moins dans les deux premiers tiers du roman.

Non seulement, comme Italienne, Corinne connaît son pays comme collection de tableaux philosophiques (« allons admirer ensemble tout ce qui peut élever notre esprit et nos sentiments », p. 93), mais aussi elle exprime ces tableaux et les anime, elle les accomplit de manière ostensible. Faisant visiter sa galerie de tableaux à Tivoli, elle s'empare de sa lyre et chante devant l'un d'eux afin de faire ressortir toutes les impressions qu'il suscite (idées et sentiments) : cette situation exemplifie son rôle vis-à-vis des arts mais aussi vis-à-vis de l'Italie tout entière. Ce rôle s'accomplit supérieurement au cap Misène, où son improvisation a pour sujet imposé « *les souvenirs que ces lieux retraçaient* » (p. 348) : dans ce moment d'apogée de son art, elle se fait si bien l'âme du tableau qu'elle chante qu'elle finit par s'inscrire elle-même en lui. Elle devient la figure principale du tableau philosophique : celui-là même que le peintre Gérard n'aura plus qu'à matérialiser, et dont la promotion comme emblème du roman n'est donc pas usurpée. La recommandation de la narratrice est exacte : « il fallait juger Corinne en poète, en artiste » (p. 342).

magie des arts ne pouvait jamais lui suffire » (p. 116). Corinne a bien du mal à lui faire constituer l'aspect de cet objet en tableau philosophique ; elle n'y parvient plus ou moins qu'en convoquant l'image des « Chrétiens persécutés ». Une fois encore, Corinne et Corinne se font didactiques : c'est de l'image qu'il faut partir, et non pas de l'idée : « ne portez point [...] la rigueur de vos principes de morale et de justice dans la contemplation des monuments d'Italie » (p. 115).

28. On en a un autre exemple avec les Catacombes romaines que Corinne elle-même, pourtant génie des lieux italiens, renonce à présenter. Dans ce cas, l'image est si violente qu'elle « étonne la pensée », mais sans susciter de « mélancolie touchante » : « la disposition habituelle de l'âme ne saurait y gagner », pp. 133-134. Dans ce lieu, l'âme est « mal à l'aise » : il ne convient pas d'y exposer Oswald.

29. Un autre exemple frappant est celui du débat entre Oswald et Corinne à propos du Colisée : « il cherchait partout un sentiment moral, et toute la

Le roman entier comme « tableau philosophique »

Corinne, comme l'Italie, est constituée comme tableau philosophique. Dans ces conditions, peut-on étendre cette qualité au roman entier, auquel ces deux termes donnent leur nom ? On a vu que Madame de Staël donne l'exemple d'une telle interrogation « macro-structurale » par les emplois critiques qu'elle fait de la notion. Pour *La Nouvelle Héloïse*, pour *Werther*, ... : elle répugne aux expressions de « fable philosophique » ou de « conte philosophique », que la tradition réfère trop nettement au modèle allégorique.

Dans *Corinne ou l'Italie*, les « trois cordes » de l'image, de l'idée et du sentiment entrent-elles en résonnance harmonique ? On répondra « oui ». Le diapason en est fixé très tôt dans le texte : dans l'art du tableau philosophique, en effet, l'imagination doit être saisie la première, d'emblée. Corinne le sait, qui a pour « système » de commencer les visites de Rome par la contemplation du « plus beau », Saint-Pierre, afin de révéler à l'œil une « nouvelle sphère d'idées » (p. 100). De même, Germaine de Staël conduit son lecteur (et la narratrice, Oswald) à découvrir le personnage principal dans son triomphe au Capitole, c'est-à-dire exalté au centre d'un tableau (référence au Dominiquin à l'appui) : le système de Corinne s'applique à Corinne. L'héroïne y est présentée par celui qui est son meilleur interprète, le prince Castel-Forte :

« Corinne est le lien de ses amis entre eux ; elle est le mouvement, l'intérêt de notre vie ; nous comptons sur sa bonté ; nous sommes fiers de son génie ; nous disons aux étrangers : – regardez-la, c'est l'image de notre belle Italie » (p. 57).

C'est un programme de lecture qui est ouvert : le personnage principal, comme le roman, sont à lire. L'image, c'est Corinne ; l'idée, c'est l'Italie ; le sentiment, c'est l'amour.

Constater que *Corinne ou l'Italie* vaut bien comme tableau philosophique permet d'affiner le réflexion sur les liens staëliens entre littérature et philosophie que rappelait le début de cet article. Dans ce

livre qui est certainement le moins « conversé » de Madame de Staël (si l'on peut exprimer ainsi l'intuition très juste qu'avait déjà Sainte-Beuve³⁰), les idées ne sont pas transmises directement comme telles, sous forme de messages (comme c'est peut-être le cas dans certaines lettres presque exclusivement idéologiques de *La Nouvelle Héloïse* ou de *Delphine*). Il faut juger le mérite du roman (son succès ou son échec) selon les normes qu'il invite à construire. Roman philosophique n'est pas roman didactique : la transitivité y est nettement amortie par la forme du tableau. Le lecteur ne reçoit pas isolément des idées, il reçoit un réseau de correspondances harmoniques : idées-images-sentiments³¹. C'est la dynamique des trois qui fonde une esthétique.

30. Ch.-A. de Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, éd. de G. Antoine, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, pp. 207-208.

31. « J'entends par philosophie [...] dans la littérature, les ouvrages [...] qui ne sont pas uniquement le produit de l'imagination, du cœur, ou de l'esprit », Mme de Staël, *De la littérature...*, op. cit., p. 32. On ne parvient, littérairement, à la philosophie que lorsque les trois facultés sont convoquées.