

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES ROMANTIQUES

MADAME DE STAËL,
CORINNE OU L'ITALIE

« l'âme se mêle à tout »

par

Anne AMEND-SOCHTING – Yves ANSEL – Patrick BERTHIER
Philippe BERTHIER – Éric BORDAS – Claire BOUSSEL
Michel DELON – Béatrice DIDIER – Gérard GENGEMBRE
Laurence GUELLEC – Pierre LAFORGUE – Laure LÉVÊQUE
Brigitte LOUICHON – Roland MORTIER – Christine PLANTÉ
Martine REID – Pierre-Louis REY – Jean-Marie ROULIN
Alain VAILLANT – Roselyne DE VILLENEUVE – Damien ZANONE

Textes réunis par José-Luis DIAZ

Actes du Colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1999

SEDES

ENTRE L'ART ET LA VIE, ENTRE LE RÉFÉRENT ET LE SENTIMENT : CORINNE ET L'AMOUR

En tant que forme romanesque, *Corinne ou l'Italie* désarme certains outils d'analyse traditionnelle, conçus pour le commentaire d'un modèle de représentation réaliste et psychologique. L'écriture de Germaine de Staël échappe complètement à ce modèle : la fiction y construit des rapports si explicites entre le narratif et le discursif qu'elle oblige le commentaire à trouver de nouvelles voies d'approche. Par exemple la notion de cadre, qui appartient au bagage des termes routiniers par lesquels on décrit un élément de la fiction, n'est d'aucune pertinence dans le cas de *Corinne ou l'Italie*. Cette notion est généralement employée pour justifier fonctionnellement les descriptions en les mettant au service d'une intention réaliste : elle désigne le contexte de vraisemblance que construit le romancier afin d'y inscrire l'illusion psychologique de l'intrigue. Dira-t-on que *Corinne ou l'Italie* raconte « une histoire d'amour qui a pour cadre l'Italie », ou encore que « les monuments romains servent de cadre à un amour naissant » ? Non, il suffit d'imaginer de tels énoncés – à l'aspect pourtant bénin et proche du truisme – pour percevoir leur faillite à dire quelque chose de ce roman : ils ne sont pas seulement insuffisants, ils sont erronés. Le roman italien de Mme de Staël ne se soumet pas à l'économie prudente qui cherche un équilibre selon des recettes apprises (« planter un décor ») entre une action et son cadre, entre une intrigue psychologique et son arrière-plan descriptif. La non-conformité du texte à ce modèle saute aux yeux du lecteur de *Corinne ou l'Italie*. Dans la première partie « romaine » du roman, le soi-disant cadre prolifère au centre du texte, détermine la composition de celui-ci (il donne leurs titres aux « livres ») et s'impose comme un contenu majeur : la représentation de la ville (sites historiques et objets d'art) cesse donc d'être pensable comme pourvoyeuse de « cadres »¹.

Entre l'intrigue sentimentale et la représentation de ses lieux, le texte répartit les proportions de telle manière que la réception, si elle reste trop prisonnière des habitudes de lecture forgées par le réalisme, pourrait presque éprouver comme une violence le renversement des préséances narratives communément admises². Sa protestation contre le texte se formulerait de la manière suivante : le récit de la relation entre Corinne et Oswald, qui fournit le fil narratif des visites, ne sert-il qu'à encadrer et à faire valoir des descriptions hégémoniques ? Plutôt que de répondre à cette question, il est préférable d'en balayer les prémisses en répudiant d'emblée le modèle d'analyse, prégnant parce qu'hérité du réalisme, qui polarise la distinction entre les personnages et leur contexte. L'Italie est plus qu'un cadre et Corinne plus

1. Décrire l'ouvrage avec ces catégories d'analyse, c'est s'exposer au même décalage que connaissent certains personnages du roman (le comte d'Erfeuil, M. Edgermond), quand ils essaient des phrases toutes faites qui prétendent expliquer la relation entre Oswald et Corinne avec des termes trouvés dans un code de psychologie convenue (« l'amour des Italiennes »).

2. Il est probable, d'ailleurs, que ce phénomène a joué contre la réception de *Corinne ou l'Italie*, roman moins lu, parce que « poétiquement » démodé, après l'invention du modèle narratif balzacien.

qu'un personnage : les deux ne cessent de se construire mutuellement dans le dynamisme d'une invention métonymique. Ce qui signale *Corinne ou l'Italie*, c'est la réversibilité du narratif et du descriptif ; les deux sont unis dans un même dessein discursif et un même mouvement poétique. Les données qui, *a priori*, devraient être abordables en termes psychologiques (comme la caractérisation d'un personnage ou celle d'un sentiment) demandent ici à être approchées d'une autre manière : il y a stylisation, idéalisation, abstraction.

Hors des contraintes de la représentation réaliste et psychologique, Germaine de Staël dégage un espace original, entre l'art et la vie, où projeter son imaginaire en inventant des personnages et des lieux. C'est cet espace que nous voulons explorer un peu : en visitant d'abord son principal monument, le personnage de Corinne ; en observant ensuite la manière dont on y conduit l'amour, entre la référence (aux objets de l'art) et le sentiment (pour l'autre).

Les référents culturels saturent le personnage de Corinne. Ils font comme un halo qui l'environne, enveloppent son existence textuelle et constituent son identité. De part en part, Corinne est cernée – construite comme personnage – par ces référents culturels : elle les fait tenir tous ensemble dans son verbe, et est constamment associée à eux dans le discours des autres.

Sa parole se confond volontiers avec celle de la narratrice en ce qu'elle est l'énonciation d'un savoir qui s'exprime par description (les visites de Rome) et argumentation (les débats sur la littérature ou la peinture). Tandis que Corinne propose à Oswald de l'introduire à Rome et à l'Italie en tant que guide, le roman éponyme remplit le même office vis-à-vis du lecteur³. Le personnage, comme le livre, maîtrise par le verbe tous les domaines de la création artistique : architecture, littérature, sculpture, peinture, musique. Menant l'initiation italienne d'Oswald selon un programme ordonné (elle a un « système », 100), Corinne met en perspective raisonnée ses discours sur les différents arts : au fur et à mesure de l'action et de la parole de ce personnage, le livre se constitue comme une esthétique (au sens hégélien) plutôt que comme une encyclopédie. Les arts y sont mis dans une perspective comparée.

Mais Corinne ne prend pas seule en charge cette emprise culturelle qui fait de sa personne un personnage. Le discours des autres également (autres personnages et narratrice) l'enserme dans un réseau étroit de références. La cérémonie du couronnement au Capitole, qui lance le personnage dans le texte et dans la vie d'Oswald, en est un moment de condensé hyperbolique. Le niveau d'exigence requis pour constituer l'idéalité du personnage est posé d'emblée par la narratrice qui renvoie à la figure apollinienne de la Sibylle⁴, telle que peinte par le Dominiquin. Les autres personnages se montrent à la hauteur de cette admiration savante. Oswald croit assister à « une aventure de l'Arioste » (51), au moment de découvrir celle qui va marcher dans les pas de Pétrarque et du Tasse (49). L'éloge prononcé par le prince Castel-Forte convoque Pétrarque et Cléopâtre : citer le poète aide à formuler le compliment qui la compare à la grande Orientale (56). Trouvant l'occasion d'adresser des premiers mots à Corinne, Oswald recourt à une allusion à Proserpine (68). De

3. On conçoit tout à fait que « le *Corinne* » puisse servir de guide à qui visite l'Italie. « Bien des voyageurs ont visité l'Italie en lisant le roman en même temps que leurs guides touristiques », écrit S. Balayé (*Corinne*, « Notice », éd. « Folio », p. 605).

4. On aura remarqué, dans l'ouvrage, une instabilité orthographique du nom propre, entre « Sybille » (p. 52 et p. 53) et « Sibylle » (graphie correcte, qu'on trouve p. 230, p. 266, p. 267, p. 349 et p. 561).

manière plus précise, ces référents culturels sont convoqués lorsqu'il s'agit d'établir le caractère exceptionnel de Corinne comme femme : c'est alors que des comparaisons s'imposent. Le nom de Corinne apparaît escorté d'un cortège féminin prestigieux : outre la reine égyptienne, il y a Sapho, Armide, Didon, Juliette, Shéhérazade (la « sultane des contes arabes », 133). Ces noms déclinent la féminité en autant d'attributs mythiques : la poétesse, la magicienne, l'amoureuse, la conteuse. « Son charme tenait-il de la magie ou de l'inspiration poétique ? Était-ce Armide ou Sapho ? » (77). Cette ambiguïté est surmontée dans la figure de la Sibylle. « femme animée par une inspiration divine » (230). L'identification de Corinne sous les traits de celle-ci encadre l'ouvrage : elle est énoncée par la narratrice dès qu'apparaît Corinne ; elle est retrouvée trop tardivement par Oswald, alors que le roman s'achève et qu'il a déjà trahi Corinne⁵. La prêtresse d'Apollon, par son pouvoir d'incantation verbale, tient liés les prestiges de la magie et ceux de la poésie. Il semble que l'auteur promette au nom de son personnage, Corinne, la même valeur d'antonomase qu'a prise le nom propre de la Sibylle.

L'idéalité de Corinne se construit ainsi : environnée de tous les arts, associée à d'éminentes figures du prestige féminin, elle est exaltée en triomphe sur le fond de ces références. L'accumulation de ces dernières donne corps et unité au personnage ; celui-ci n'est pas d'abord psychologique : sur ce terrain, sa cohérence et sa vraisemblance sont à inventer après coup, dans le fil d'une intrigue. Comme Oswald, le lecteur commence par être mis devant le fait accompli de la fascination qu'on exige de lui. Corinne est cet être excessif, expansif, qui ramène à soi tous les modèles en faisceau : son statut d'héroïne est sacralisé dans une auréole de gloire. Mais dans le même temps, le halo qui environne Corinne est peut-être trop intense et finit par produire l'effet d'un écran entre l'héroïne et les autres personnages. Les merveilles de Corinne commandent l'émerveillement, mais aussi l'effroi d'une distance radicale : à force de ne la voir qu'à travers un afflux de modèles grandioses, les témoins de Corinne (la narratrice aussi bien que les autres personnages) la rendent inaccessible, la dépouillent en vraisemblance psychologique et incitent à l'apprécier selon d'autres critères.

Dès lors, le personnage pourra être dit idéal ou abstrait, et c'est un succès poétique du texte que de tenir cette ambition. L'identité de Corinne surgit dans la référence, dans l'enthousiasme d'une sorte d'apothéose culturelle. Quant au sens de cette création, il peut s'interpréter de deux manières. Si l'on tient à placer l'analyse à un niveau psychologique, on dira que le portrait tracé est celui, archétypal, de la femme supérieure : « savante » (mais l'adjectif embarrasse depuis que la misogynie l'a fait sien en littérature) et artiste. Corinne met du « génie » dans toutes ses activités : Corinne amoureuse, telle est la donnée qui promet le traitement nouveau de ce sentiment quand s'en empare la femme d'exception. Le prince Castel-Forte en énonce l'argument, quand il présente l'héroïne au Capitole : « il se plaint de la difficulté qu'éprouvait une femme supérieure à rencontrer l'objet dont elle s'est fait une image idéale » (55). Mais cette première lecture ne doit pas être tenue seule, car la saturation des référents culturels fonde l'identité du personnage à l'écart de tout modèle psychologique. Aimantant tous les mérites des arts et de la féminité par une attraction métonymique, Corinne personnage revêt tout l'éclat d'une abstraction

5. Entre-temps la comparaison revient deux fois, parce que les lieux de Corinne (Tivoli, le cap Misène) sont des lieux où exercèrent des Sibylles fameuses. Dans le premier cas, c'est encore la narratrice qui formule la comparaison (p. 230) ; dans le second cas, celle-ci est en quelque sorte confirmée par Corinne elle-même (p. 349). La référence apparaît une troisième fois, pour suggérer la comparaison un peu plus discrètement, à propos de la veillée pascale (p. 266-267).

allégorique. Elle semble adopter une position modeste, d'amie et de guide, quand elle commence à faire visiter Rome; mais bientôt, le lecteur ne sait plus, comme Oswald, où situer le prodige principal, dans la ville ou dans la femme. Les paroles de Corinne se font inépuisables et aussi splendides que les monuments qu'elles évoquent : la confusion devient toujours plus grande entre le personnage et l'excellence artistique qui est son milieu. La transmutation allégorique opère : l'Italie déployée ville à ville apparaît bientôt comme Corinne mise en blason. Le personnage, parce qu'il est tout entier accumulation de signes, devient susceptible de lecture, il est un texte : « tout était langage pour elle » (148).

Ces deux interprétations du personnage – psychologique et allégorique – se rejoignent dans le même constat : la construction littéraire du personnage de Corinne fonde une identité individuelle sur l'universel culturel. En conséquence, il est logique que ce soit par le référent culturel que passe, nécessairement, la relation de ce personnage aux autres. Au plan psychologique, c'est la condition, enviable ou moquée (on connaît la trop fameuse remarque de Baudelaire sur les « femmes intelligentes » et sur l'amour qu'elles inspirent) de la femme supérieure, ou du moins intellectuelle : les relations qui se construisent dans le détour du culturel apportent leur tribut d'admiration, mais se paient aussi dans la souffrance des incompréhensions. Au plan de la construction littéraire, on aperçoit que ce statut hors-norme du personnage correspond à sa vocation de lier, par une amplitude indéfinie, la matière d'une fiction et celle d'un essai, le contour d'un individu et la diversité des arts et des nations.

Organisé autour d'un protagoniste si remarquable, le récit de *Corinne et l'Italie* se soumet à des exigences spécifiques : l'intrigue n'a pas à essayer de se rendre vraisemblable par la conformité à un code psychologique courant. L'héroïne n'a pas d'*alter ego*. De ce fait, pour tous les autres personnages du roman, entrer en relation avec Corinne implique plus qu'un rapport avec un être singulier : la connaître et la fréquenter, c'est engager une relation avec l'Italie, une relation avec les arts et aussi avec les idées. C'est pourquoi l'acceptation ou le refus de Corinne par les autres, la séduction ou le rejet qu'elle suscite, déborde toujours la « querelle de personnes » ; des valeurs supérieures sont en jeu. Les relations entre personnages demandent ainsi à être comprises selon un système de cohérence original, propre à ce roman. Examinons, pour l'illustrer, les contrastes d'enthousiasme et de condamnation dont Corinne est tour à tour l'objet, ainsi que la modalité particulière que prend, avec elle, le sentiment amoureux.

L'expérience anglaise a la valeur d'une démonstration négative : vis-à-vis de Corinne, l'Angleterre et l'Écosse forment, en effet, le pôle têtu du refus. Il serait commode de régler le compte des personnages de lady Edgermond et de lord Nelvil père en disant qu'ils sont caractérisés comme des êtres bornés, confits dans leurs « préjugés » (terme revendiqué par le père d'Oswald, 467). Mais ce jugement expéditif n'est pas de mise car la narration enjoint au lecteur de respecter la ferveur filiale de Lucile et surtout d'Oswald. Il faut sortir l'appréciation de ces personnages d'une grille d'interprétation psychologique et convenir que, comme « opposants » à Corinne, ils sont cohérents dans leur démarche et savent l'argumenter. Ce n'est pas tant une personne que lady Edgermond brime sous son toit et que lord Nelvil père écarte de sa famille : ce qui s'incarne, dans la jeune fille qui propose « de lire des vers, de faire de la musique » (370) et qui exhibe tous ses talents avec « tant de feu » (373), c'est un système de valeurs adverses. L'affrontement dépasse les personnes particulières pour s'énoncer au niveau plus élevé des idées : « ma belle-mère était

presque aussi importunée de mes idées que de mes actions ; il ne lui suffisait pas que je menasse la même vie qu'elle, il fallait encore que ce fût par les mêmes motifs » (366). La jeune Corinne prend la fuite, échappe à l'Angleterre et perfectionne ses dons en Italie. Mais quand l'intrigue du roman conduit l'héroïne à retourner dans le pays qui est tout entier son antithèse, ce deuxième séjour lui est fatal : la Corinne transplantée du livre « Corinne en Écosse », celle qui, hébergée chez « des négociants simples et honnêtes », y contracte « un véritable goût pour les mœurs et les habitudes anglaises » (479), a perdu tout son lustre. Elle ne dispose plus du ressort métonymique qui la magnifiait en véritable « hors cadre » de la psychologie. La narration, à ce moment-là, l'enfonce dans le pathos : « Armide ou Sapho » sont loin (77). Quatre cent pages ont passé et Corinne n'a plus droit aux comparaisons sublimes que le texte octroyait à sa féminité ; comme femme, Corinne ne recueille plus, désormais, qu'un lot d'adjectifs convenus : « malheureuse », « délicate et sensible » (477). Ce n'est décidément pas en Angleterre ou en Écosse qu'il faut chercher la vraie Corinne : il n'y a pas de « Corinne ou l'Angleterre » possible ! Antonyme de l'Italie dans ce roman, l'Angleterre soumet les personnages – les femmes en particulier – au code exclusif du psychologique (souvenir de Richardson ?).

C'est à Rome et en Italie qu'il faut la voir briller : et même, « électriser »⁶ ceux qui l'approchent. Sur les hommes qui ont rang à y prétendre, c'est évidemment l'amour qui est commandé par tant de séductions. Celles-ci agissent selon un principe de contiguïté métonymique : Corinne enchante les objets italiens qui l'entourent et ceux-ci, en retour, la rendent irrésistible. Le sentiment surgit dans le détour par le référent ; le prestige de celui-ci fonctionne comme un détonateur d'où part l'énergie amoureuse. Cette alchimie métonymique, où l'art donne impulsion à la vie, fait la toute-puissance de Corinne – tant qu'elle reste dans le pays des arts triomphants. Le prince Castel-Forte a connu ce charme et en est resté captif. Il s'en fait le premier témoin quand il introduit l'apparition de Corinne dans le texte (au Capitole). L'éloge qu'il prononce formule la meilleure analyse de l'envoûtement métonymique et résonne presque comme le récit d'un aliéné :

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 de mon imagination. Il y a dans tous ces objets une étincelle de sa vie ; et s'il me fallait exister loin d'elle, je voudrais au moins m'en entourer, certain que je serais de ne retrouver nulle part cette trace de feu, cette trace d'elle enfin qu'elle y a laissée. Oui, continua-t-il (et dans ce moment ses yeux tombèrent par hasard sur Oswald) voyez Corinne, si vous pouvez passer votre vie avec elle [...] ; mais ne la voyez pas, si vous êtes condamné à la quitter (56-57).

Le texte nous dit qu'Oswald, qui entend cette mise en garde dès le lendemain de son arrivée à Rome, « tressaillit à ces paroles » (57). Il ne sera pourtant préservé en rien. Au contraire, sur plus de deux cents pages, il va se laisser guider par Corinne dans la contemplation du monde italien. L'héroïne conduit l'opération avec patience : c'est le long enveloppement par le référent de celui qu'elle a élu. Le résultat est programmé : Corinne est animée par « le désir de fixer lord Nelvil en Italie, en lui faisant aimer les beautés de tout genre dont ce pays est doué » (90). Elle le lui déclare presque ouvertement, quand elle lui propose de le guider dans

6. Le verbe, encore perçu comme un néologisme du temps de *Corinne ou l'Italie* (le dictionnaire Robert le date de 1775 dans son emploi figuré), y apparaît à trois reprises pour dire l'effet de Corinne sur ses spectateurs (p. 52), effet de Corinne surgissant au Capitole ; p. 148, effet de Corinne dansant la Tarantelle ; p. 246, effet de Corinne apparaissant par surprise dans une salle de concert).

Rome pour l'y faire « découvrir un charme dont on ne se lasse jamais » (91). Oswald accepte et souscrit aux clauses du « projet enchanteur de voir Rome avec Corinne » (92). Les dés sont alors jetés, Corinne menant l'enchantement avec décision et savoir : « partons [...], allons admirer ensemble tout ce qui peut élever notre esprit et nos sentiments » (93). Ces deux éléments, en effet, sont liés dans l'initiation – à l'Italie, à Corinne –, le sentiment du beau préparant celui de l'amour. La maîtrise de Corinne se voit quand l'héroïne va jusqu'à contrôler précisément, tel un metteur en scène de théâtre, les pas d'Oswald entrant dans Saint-Pierre : « arrêtez-vous avant de soulever le rideau qui couvre la porte du temple; votre cœur ne bat-il pas à l'approche de ce sanctuaire? [...] Corinne elle-même souleva le rideau, et le retint pour laisser passer lord Nelvil » (102). Cette maîtrise se voit davantage encore lorsque Corinne, semblable à la « sultane des contes arabes », s'emploie à faire durer les visites afin de « captiver » Oswald en obtenant « qu'une plus longue habitude lui rendit la séparation impossible » (132-133). Tant d'intelligence dans la connaissance de Rome et dans celle du cœur humain mérite de rencontrer le succès. Le bilan de chaque visite prend ainsi la valeur d'un bilan affectif. Ces moments réflexifs s'imposent régulièrement au-devant du texte : énonçant les acquis dans la découverte du référent, ils marquent aussi des étapes dans la progression du sentiment. Entre le Panthéon et Saint-Pierre (entre la première et la deuxième visite), Oswald se dit déjà au comble de la jouissance et semble n'avoir plus rien à attendre : « Rome montrée par vous [...]. Ah, Corinne! que succèdera-t-il à ces jours plus heureux que mon sort et mon cœur ne le permettent! » (100). Mais Corinne poursuit l'application de son « système » (100). Après Saint-Pierre et avant le Forum, « ils commençaient à se dire *nous* » : « Ah! qu'il est touchant, ce *nous* prononcé par l'amour! », salue la narratrice (107). De connivence avec son héroïne, cette narratrice accompagne les personnages dans leur parcours minutieux. Les ayant suivis sur les sept collines, « l'une après l'autre » (107), elle se risque à analyser en termes psychologiques la démarche de Corinne : « peut-être aussi croyait-elle que, même en se parlant sur des sujets étrangers à leur sentiment, leur voix avait un accent qui trahissait leur affection mutuelle, et qu'un aveu secret d'amour était peint dans leurs regards » (123). En tout cas, la magie opère; à Rome, « les objets physiques, muets partout ailleurs » (136), parlent : Corinne qui discourt à leur propos est comme leur voix. Oswald est-il irrité par un soupçon jaloux? Corinne éteint son ressentiment et le remet en état d'effusion en lui montrant sa galerie de tableaux (238). Oswald dépose les armes devant un tel charme : « en vérité, Corinne, vous n'avez pas besoin de ces ressources étrangères pour me fixer auprès de vous; c'est au contraire, un sacrifice que je vous fais, quand je détourne mes regards de vous pour quelque objet que ce puisse être » (216). Galant dans la forme, ce compliment est peut-être un dernier effort pour repousser le sortilège de la métonymie, en dissociant ce qui ne peut pas l'être : Corinne et les arts, Corinne et l'Italie. Dans le déroulement si remarquable des visites romaines, la figure de Corinne apparaît comme dédoublée : son personnage psychologique ne croit manier qu'« innocentes ruses » et « aimable adresse » (215). Elle constate néanmoins, en l'énonçant sur un plan général, le prodige dont est capable sa propre aptitude métonymique : « je ne sais si je me trompe, reprit Corinne, mais il me semble qu'on se devient plus cher l'un à l'autre, en admirant ensemble les monuments qui parlent à l'âme par une véritable grandeur » (98). Ce processus de séduction trouve sa démonstration à rebours dans la manière efficace et imparable dont il se défait. Il suffit pour cela qu'Oswald quitte l'Italie et redevienne « Anglais ». Celle qui l'a tant séduit et captivé n'est plus, alors, « Corinne ou l'Italie », mais Corinne, une Italienne, du type qu'aiment les Anglais quand ils voyagent. L'héroïne le sait (441)

et l'effroi qu'elle éprouve à voir partir son amant – celui d'Armide voyant Renaud lui échapper – rend compte de la même lucidité qu'elle avait mise à le guider dans Rome. Plus tard, au temps des regrets qui ramèneront Oswald en Italie, la narratrice l'y accueillera avec le châtement qu'il mérite : « l'absence de celle qu'il avait tant aimée désenchantait à ses yeux la nature et les arts » (554).

Dans le récit, le prestige de Corinne se révèle alors faillible. À travers son sort malheureux, s'exprime un discours tragique sur l'amour : il y est question d'êtres qui, à force de rapports médiés, ne s'atteignent jamais. La force que la vie puisait dans l'art est reprise par l'art : les référents culturels, apprivoisés un moment par d'« innocentes ruses », reprennent leur indépendance. Oswald est placé entre deux femmes comme entre deux tableaux, d'une Sibylle et d'une Madone ; il confond l'image de celle qu'il aime avec une image peinte. Corinne est gagnée par un mouvement réciproque : elle se plaint à voir Oswald figé dans le marbre du Canova (221). À avoir trop habilement manié les prouesses de la séduction métonymique, elle finit par en être la victime, projetant l'Italie sur Oswald ! « Les beaux-arts me retracent ton image ; la musique, c'est ta voix ; le ciel, ton regard » (442-443). C'est elle, désormais, qui a succombé à l'aliénation. La vie s'est trop rapprochée de l'art et ce mouvement d'idéalisation excède les capacités de l'enthousiasme : il devient trop lourd à porter et mortifère⁷. Corinne séduit, envoûte parce qu'elle est fondue dans la représentation, intégrée à l'art et à l'Italie comme leur plus bel ornement : mais finalement, l'homme pour qui le spectacle se fait se tient sur le bord et ne la rejoint pas, ce n'est pas lui qui est captif. Ainsi, Oswald n'a « jamais été plus près de tout sacrifier à Corinne » (201) que lorsqu'elle qu'elle n'est plus elle-même (à force de l'être trop) : sur la scène, elle est devenue Juliette. Lui, cependant, reste Oswald et ne joue pas Roméo : « la vérité portée jusqu'à ce point aurait détruit le prestige de l'art » (198). Pour ne pas détruire ce prestige, Oswald ne prend finalement pas le risque de la vie, de l'amour ; si l'incarnation de Corinne en Juliette l'étourdit de passion, c'est parce qu'elle l'a portée au vertige de ne plus savoir « distinguer si c'était la vérité ou la fiction ». La danse de la Tarantelle est un autre moment, plus frappant encore, du retrait de Corinne dans l'idéalisation des arts⁸. Cette occasion présente pourtant les circonstances de la vitalité la plus grande : l'agilité physique et la grâce napolitaine. Mais, supérieure toujours, Corinne situe la perfection dans la référence : elle « connaissait si bien toutes les attitudes que représentent les peintres et les sculpteurs antiques » (148). Dans la chorégraphie qu'elle exécute, « un léger mouvement de ses bras », placés de telle ou telle manière, suffit à convoquer l'image peinte des Bayadères indiennes ou bien celle des « danseuses d'Herculanum ». Entre l'art et la vie, il est difficile de tenir l'équilibre : Corinne danse si bien qu'elle est minéralisée. Donc, en équilibre.

Damien ZANONE
(Université de Grenoble III)

7. C'est déjà la leçon italienne qui sera plus connue, après Mme de Staël, sous le nom de « syndrome de Stendhal ». Elle sera répétée encore par Henry James (sous forme de satire amère : Rome, dans *Portrait de femme*, devient la coquille vide où se loge le snobisme d'Osmond. Les référents culturels romains font bien toute l'identité que se construit ce personnage : mais il a troqué les monuments contre des bibelots d'appartement) ; ou encore, de manière plus connue, par Thomas Mann dans *La Mort à Venise*.

8. Mais on pourrait retenir aussi l'exemple de la veillée pascalle dans la chapelle Sixtine, puisqu'elle fournit à Oswald la satisfaction d'observer Corinne sous un éclairage propice : « la douce lumière qui éclairait son visage pâlisait son teint sans affaiblir l'éclat de ses yeux. Oswald la contemplait ainsi comme un tableau ravissant et comme un être adoré » (267-268).