

De la lyre au turban : Corinne de Madame de Staël et la scénographie auctoriale féminine du premier XIX^e siècle

Aleksandra WOJDA
Sorbonne Université

« Étrangère (on l'a beaucoup dit), protestante en terre catholique, femme qui pense et qui écrit en temps de misogynie institutionnelle, chante des beautés mélancoliques du Nord dans un pays marqué par la latinité, romantique chez les classiques »¹ : c'est ainsi que Florence Lotterie commente la situation paradoxale de Germaine de Staël dans l'histoire littéraire et culturelle française. Une position plus qu'ambiguë, mais qui s'alimente d'une scénographie auctoriale que la première femme écrivain du siècle cherche à former de son vivant, aussi bien à travers ses choix de vie qu'à travers ses écrits, pour se positionner dans le Panthéon des lettres françaises en pleine construction. Cette scénographie survivra à la principale intéressée. Elle évoluera après 1817 date de sa mort, quand la postérité cherchera à resituer à son tour « l'écrivain imaginaire » de Staël dans ce même Panthéon. Et à bien des égards, elle est aujourd'hui connue : le processus qui la nourrit a notamment été minutieusement étudié dans l'ouvrage récent de Stéphanie Tribouillard *Le Tombeau de Madame de Staël*, qui en retrace les enjeux socioculturels, socio-littéraires et socio-esthétiques.

Mais en dépit de ce travail, il semble qu'on se soit rarement penché sur les instruments concrets qui ont discrètement façonnés l'inscription de cette femme étrangère, protestante, et fascinée par les romantismes européens du « Nord » dans la mémoire collective de la France du XIX^e siècle : et pourtant, ils sont souvent non seulement porteurs de la spécificité de chaque scénographie auctoriale, mais ils jouent aussi une fonction non négligeable de *médiateurs* dans la communication entre l'auteur et le public. C'est pourquoi les recherches sur les médias peuvent apporter un éclairage intéressant à leur étude : car ce qu'elles nous disent, notamment, c'est que le *médium*, le support matériel – qui semble transparent – n'est en réalité jamais neutre², qu'il travaille au contraire activement le sens qu'on lui fait véhiculer, sans qu'on en soit forcément conscient. Ce qu'elles nous disent aussi, dans le même mouvement, c'est que l'objet-médiateur n'est jamais fixe ; et qu'il finit donc tôt ou tard par échapper au contrôle de l'émetteur du message, pour déplacer d'une façon active le sens de l'objet même vers lequel il devait renvoyer (et là encore, indépendamment de l'intention

¹ F. Lotterie, « Préface », in S. Tribouillard, *Le Tombeau de Madame de Staël : les discours de la postérité staëlienne en France, 1817-1850*, Genève, Slatkine, 2007, p. 9.

² Voir les textes classiques de Marshall McLuhan, notamment « Le message, c'est le médium », in *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. J. Paré, Paris, Seuil, 2015 [1964].

première de l'auteur). Stable et mouvant à la fois, prétendument secondaire ou marginal, l'accessoire peut ainsi acquérir un véritable pouvoir sur l'objet dont il ne semble constituer que la synecdoque, à l'instar de ce balai de la célèbre ballade de Goethe dont la puissance magique échappe au contrôle du disciple qui ne connaît pas suffisamment son potentiel caché pour savoir s'en servir avec prudence.

C'est dans cette perspective que je proposerai d'étudier l'évolution de trois composantes de la scénographie auctoriale mise en place par Germaine de Staël et son entourage : la lyre, le rameau et le turban. En l'occurrence, il s'agira d'abord de relever les significations que l'auteure a souhaité attribuer elle-même à ces trois accessoires ; ensuite, d'observer leur dialectique et de suivre son devenir dans des contextes ultérieurs, particulièrement entre la date symbolique de la mort de l'écrivaine en 1817 et l'année 1850 : époque où l'image de Mme de Staël et les catégories critiques qui lui seront appliquées vont se fixer, pour garder leur actualité jusqu'à la fin du siècle. Enfin, nous tâcherons de saisir les divers enjeux de l'emploi de ces accessoires, en cherchant notamment à comprendre comment ont-ils contribué à l'élaboration d'une « scénographie auctoriale » spécifiquement féminine : une scénographie sensiblement différente de celle que George Sand réussira à imposer par la suite, mais qui s'avère d'autant plus intéressante qu'elle permet de dialectiser et de dynamiser l'image de la « scène littéraire » des femmes écrivains à une période charnière de « renégociation » de leur statut³.

« *Corinne* », ou les ficelles du spectacle auctorial de Germaine de Staël

Si le souci d'une mise en scène auctoriale est omniprésent dans les écrits de Germaine de Staël, dès ses premiers essais jusqu'aux *Considérations*, en passant par *Delphine*, *De la littérature*, et enfin le célèbre *De l'Allemagne*, il reste qu'aucun de ces textes n'a eu en France une influence aussi décisive sur son image de femme écrivain que son dernier roman. Au point où il aurait été difficile de trouver un autre aspect de l'œuvre de l'auteure de *Corinne ou l'Italie* dont l'intentionnalité convergerait autant avec l'opinion de son entourage réel et avec la conviction des futurs lecteurs du roman : de Julie Récamier à Sainte-Beuve, dans son *Portrait* de Madame de Staël⁴, de Mme Necker de Saussure à Lamartine dans ses *Cours familiers*⁵, tous les commentateurs semblent d'accord sur un point essentiel : *Corinne*, c'est Madame de Staël, ou plus précisément : c'est « une Madame de Staël » imaginée par elle-même ; l'auteure du *De l'Allemagne* aurait ainsi construit dans son roman un personnage qui constitue une projection idéalisée de la femme écrivain qu'elle voulait être sur une « scène littéraire »

³ Voir à ce sujet F. Bercegol, C. Klettke, « Transferts et entrelacements des écrits féminins du début du XIX^e siècle », in *Les femmes en mouvement. L'univers sentimental et intellectuel des femmes des romancières du début du XIX^e siècle*, Berlin, Franck & Timme GmbH, 2017, p. 27, ainsi que les travaux dédiés aux « Territoires du féminin » dans l'ouvrage codirigé par F. Bercegol, S. Genand et F. Lotterie, *Une « période sans nom »*. *Les années 1780-1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*, Paris, Garnier, 2016.

⁴ Mme Trollope, *Paris et les parisiens en 1835*, Paris, Fournier, 1838, vol. I, p. 360-362, et Ch.-A. Sainte-Beuve, « Madame de Staël », in *Poètes et romanciers modernes de la France*, « Revue des Deux Mondes », 1835, vol. II, p. 270.

⁵ Mme Necker de Saussure, « Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël », in *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël publiées par son fils*, Paris, Treuttel et Würtz, 1820, p. 3 ; Alphonse de Lamartine, « CLII^e entretien : Madame de Staël », in *Cours familier de littérature : un entretien par mois*, Paris : chez l'auteur, 1868, vol. XXVI.

à la fois actuelle et éternelle, aux yeux de ses lecteurs du moment et de ses lecteurs futurs⁶. Nous intéressant au statut et aux significations des accessoires qui font partie intégrante de sa scénographie auctoriale, nous sommes donc logiquement amenés à observer de plus près la « mise en scène » du je que propose ce roman.

Considérons tout d'abord les traits spécifiques du personnage à travers lesquels l'auteure cherche à être identifiée. L'héroïne du roman est une femme du Sud, une Italienne, fascinée et inspirée par les cultures du Nord, avec leur mélancolie et leur profondeur spirituelle (représentées par Oswald) dont Madame de Staël fait l'éloge dans *De l'Allemagne* ; elle est ensuite une femme dont le talent poétique, naturellement remarquable, s'exprime autant par des improvisations que dans sa conversation (un trait que Sainte-Beuve considérera comme essentiel dans l'écriture de Germaine de Staël⁷) ; créative et ambitieuse, elle aspire en outre à la gloire dans le domaine des lettres, quitte à s'épanouir dans des domaines traditionnellement réservés aux hommes (une chose que ses contemporains, classiques et romantiques confondus, n'arriveront que rarement à lui pardonner, et que la terre italienne évidemment utopique du roman, et ses habitants idéalisés, accueillent non seulement avec bienveillance, mais aussi avec encouragement et admiration) ; enfin, les idées esthétiques, littéraires, philosophiques largement déployées par Corinne devant un auditoire plus ou moins fasciné par sa conversation se laissent attribuer sans ambiguïté aucune à l'auteure du roman : on les retrouve, exprimées aussi à la première personne, dans *De la littérature* et dans *De l'Allemagne*. Ajoutons à cela que les éléments du portrait physique de Corinne, fondé sur un jeu discret de synecdoques et de litotes, correspond d'une façon systématique aux caractéristiques de Madame de Staël telles que les contemporains les ont peintes ou évoquées : « Ses bras étaient d'une éclatante beauté, sa taille grande, mais un peu forte, à la manière des statues grecques, caractérisait énergiquement la jeunesse et le bonheur ; son regard avait quelque chose d'inspiré⁸ ». Même si l'idéalisation évidente du modèle, présente dans ce passage, n'est pas toujours au rendez-vous dans les caractéristiques du personnage-Staël (pensons à la célèbre description de Lamartine), même si l'impact du modèle littéraire sur les représentations postérieures de l'auteure sera évident, il reste qu'il serait difficile de trouver des témoignages qui rendraient compte de l'écart entre l'un et l'autre ; la stratégie proposée par la créatrice de Corinne s'avère étonnamment efficace.

Bien évidemment, une telle projection autobiographique ne saurait suffire à parler de scénographie auctoriale consciemment construite. Mais précisément : le jeu de Madame de Staël avec son image ne s'arrête pas là. Elle propose au contraire au lecteur de son roman un ensemble de véritables mises en scène réflexives de son héroïne qui valent comme autant de portraits de l'artiste au miroir. Le personnage de Corinne organise avec beaucoup de soin sa propre mise en scène d'elle-même : elle choisit le costume, le cadre et le décor de son spectacle, pour y évoluer ensuite, pour les « jouer », devant un public tantôt large (composé par exemple d'une foule d'admirateurs des arts),

⁶ Voir J.-L. Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 140.

⁷ Ch.-A. Sainte-Beuve, « Madame de Staël »..., ouv. cit.

⁸ Germaine de Staël, « Corinne », in *Œuvres*, édition établie par C. Seth, Paris, Gallimard, 2017, p. 1024. Nous pouvons comparer cette caractéristique à celles de l'auteure même que l'on trouve, entre autres, chez la Duchesse d'Abrantès, « Salon de madame de Staël, ambassadrice de Suède », in *Histoire des salons de Paris*, Paris, Ladvocat, 1838, vol II, p. 363 et 389, dans le *Cours familier* de Lamartine cité ci-dessous, ou encore, dans l'œuvre de François Gérard où l'identification de l'auteure de *Corinne* avec son personnage est particulièrement mise en avant.

tantôt restreint, tantôt même composé d'une seule personne. Parmi ces mises en scène, notons trois moments forts du roman : le couronnement de Corinne au Capitole, où le lecteur, tout comme Oswald, voit la poétesse pour la première fois et entend, pour la première fois, son improvisation ; la visite de Corinne et Oswald au Panthéon, plus intime, mais tout aussi savamment orchestrée et pas moins marquée par le désir explicite de créer et d'immortaliser son personnage :

Dans l'intérieur du sanctuaire du Panthéon sont les bustes de nos artistes les plus célèbres : ils décorent les niches qu'occupaient les Dieux des anciens. (...) Souvenez-vous que notre plus chère espérance, à nous autres artistes, à nous autres amants de la gloire, c'est d'obtenir une place ici. J'ai déjà marqué la mienne.

Enfin, la scène du Cap Misène, où Corinne improvise de nouveau et qui a particulièrement marqué la réception de l'œuvre de Madame de Staël, non seulement à cause de son importance dans l'économie du roman (c'est là que la poétesse-Corinne atteint le sommet de son art), mais aussi à cause du célèbre tableau de François Gérard, *Corinne au Cap Misène* (1819-1821)⁹, peint juste après la mort de l'auteure.

La question qui se pose à nous à la lecture de ces scènes est celle à laquelle l'œuvre du peintre a souvent incitée¹⁰ : faut-il considérer ce tableau – ou ces « tableaux » -, comme « trop théâtralisé(s) » ? Certes, le style du peintre est pour quelque chose dans la théâtralité qui en ressort. Mais il faut avouer que l'objet faisait plus que s'y prêter : il l'appelait. Au fond, une coïncidence semble ici avoir opéré. Celle qui, consciemment ou pas, a permis à l'artiste Gérard de saisir quelque chose que avait échappé aux commentateurs contemporains du roman : la forte dimension autoréférentielle de cette dernière improvisation de la poétesse, où la romancière dévoile en quelque sorte, devant le public, les ficelles de son spectacle auctorial. Modernité ? Chacun en jugera. Nous voilà en tout cas devant une stratégie qui s'apparente sensiblement à celle du théâtre dans le théâtre¹¹, avec tout ce qu'un tel dispositif induit : le spectacle placé au sein d'un roman finit par dire plus de vérité et par dégager plus de « naturel » que la fiction qui l'entoure. Un paradoxe que – me semble-t-il – Germaine de Staël avait bien compris.

Si projection autobiographique il y a, force est donc de constater que c'est celle d'un autobiographisme théâtralisé qui assume ses ambitions scénographiques. Et c'est devant lui que l'accessoire prend toute sa valeur. Car le théâtre exige, même minimaux, des accessoires. Or, si l'on regarde de plus près les extraits que je viens d'évoquer, on y trouve, comme par hasard, les trois attributs dont Madame de Staël souhaite munir son portrait imaginé, et que la postérité retiendra.

⁹ Le tableau est conservé au Musée des beaux-arts de Lyon (Inv. A 2840).

¹⁰ Gustave Planche écrira déjà en 1856 : « Quand on examine aujourd'hui *Corinne au cap Misène* ou *sainte Thérèse*, *Louis XIV déclarant son petit-fils roi d'Espagne* ou le *Sacre de Charles X*, il est difficile de s'expliquer les éloges prodigués à des compositions tantôt emphatiques et théâtrales, tantôt nulles de tous points ». Gustave Planche, « *La Peinture de Portrait en France : François Gérard* », *Revue des Deux Mondes*, 1856, vol. 5, p. 794. Voir aussi S. Tribouillard, ouvr. cit., p. 533.

¹¹ Procédé explicitement présent, à plusieurs reprises, dans *Corinne* ; voir à ce sujet L. Lévêque, « *Corinne ou l'Italie* » de Madame Staël : *poétique et politique*, Paris, Éditions du Temps, 1999, pp. 25-27, ainsi que F. Brunet, « Le jeu de l'acteur selon Madame de Staël : de *Corinne* à Talma », in Ch. Planté, Ch. Pouzoulet, A. Vaillant, « *Une mélodie intellectuelle* » : « *Corinne ou l'Italie* » de Germaine de Staël, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 2000, pp. 81-106.

Le premier de ces accessoires, qui apparaît dès la scène du couronnement au Capitole, est évidemment la lyre. C'est le plus convenu des « labels » que l'on puisse attribuer à une poétesse au début du XIX^e siècle, et on la voit chaque fois lorsque Corinne se met à improviser, on la reverra logiquement dans la scène gérardienne, ainsi que sur bien d'autres portraits de Corinne, ou de Mme de Staël en Corinne, comme celui de Louise Elisabeth Vigée Le Brun (*Portrait de Madame de Staël en Corinne au Cap Misène*, 1809)¹².

Le deuxième accessoire, le rameau, apparaît dans le roman sous la forme de divers invariants (par exemple celui de la couronne de lauriers posée sur la tête de Corinne dans la scène du Capitole, ou de la branche de laurier et de myrte que le peuple jette aux pieds de la poétesse au Cap Misène) ; Gérard la représentera dans son célèbre *Portrait de Madame de Staël* de 1810, qui sera reproduit dans d'innombrables versions et variantes par les peintres et graveurs du siècle¹³.

Enfin, nous remarquons que s'il existe un point commun qui relie la majorité des représentations de Germaine de Staël, c'est bien le turban sur la tête de l'écrivain-Corinne, associé, dans la scène du Capitole, à une référence faite par le narrateur, dans le deuxième livre du roman, au tableau de Domenichino : *Elle était vêtue comme la Sybille du Dominiquin, un schall des Indes tourné autour de sa tête*¹⁴. Ce qui peut s'expliquer au regard de l'histoire : en portant un turban, Madame de Staël suivrait ainsi la mode orientalisante des premières années du XIX^e siècle, issue pour une large part des campagnes napoléoniennes en Égypte¹⁵. Ce schall (orthographié alors de la sorte) apparaît d'ailleurs déjà dans le premier roman de Germaine de Staël, *Delphine*, dont l'héroïne possède elle aussi quelques traits autobiographiques de l'auteure. Pourtant, l'effet de mode n'explique certainement pas toutes les motivations de ce choix. Et à vrai dire quand on le relie aux deux autres accessoires symboliques avec lesquels il forme système, c'est à un questionnement sur l'identité *topique* qu'il nous convie.

Accessoires déplacés, bricolages identitaires

Une lyre, un rameau et un turban : vu de loin, le spectacle ne s'annonce en effet pas particulièrement cohérent, même s'il s'appuie sur des *topoi* qui semblent transparents.

Le premier de ces accessoires peut paraître banal, voire décevant chez celle que l'on considérera bientôt comme « mère » et anticipatrice du romantisme français : l'attribut est plus que classique (la lyre appartient au poète-Apollon, ou éventuellement à l'une de ses muses, et la référence au classicisme grec est encore renforcée par le costume de Corinne). Mais de décevant à déceptif il n'y a qu'un pas. Comme si le *topos* disait *moins* que lui-même. Pour preuve : non seulement le chant de Corinne est en prose, mais il est parlé : « Elle préluda quelque temps sur sa lyre, et ne divisant plus son chant en octaves, elle s'abandonna dans ses vers à un mouvement non interrompu¹⁶ ».

¹² Le tableau appartient à la collection du Musée d'art et d'Histoire de Genève (Inv. 1841-0003).

¹³ L'œuvre fait partie de la collection du Château de Coppet. Parmi ses copies, évoquons notamment le tableau magistral de Marie Éléonore Godefroid de 1813 (*Portrait de Germaine Necker, Baronne de Staël-Holdstein, dite Madame de Staël*, Versailles, Musée Du Château).

¹⁴ G. de Staël, ouv. cit., p. 1024.

¹⁵ Guérolée Milleret, *La mode du XIX^e siècle en images*, Eyrolles, 2012, p. 54.

¹⁶ G. de Staël, ouv. cit., p. 1268.

Le rameau, quant à lui, fait partie de cette même tradition iconographique, qui en fait le symbole de la gloire et de l'immortalité, associé à l'image d'Apollon (s'il est une branche de laurier), ou de l'amour (s'il s'agit d'une branche de myrte). Que l'on observe de près néanmoins, et l'on constatera que la branche que tient Madame de Staël sur le tableau de Gérard ne ressemble à aucun des deux rameaux de la tradition, comme si quelque continuité symbolique s'était brisée, comme si l'écriture poétique n'ouvrait plus nécessairement à la sphère intemporelle et aux émois amoureux.

Les connotations orientales du turban sont évidentes, surtout à l'époque de Madame de Staël, elles le seront encore plus à l'époque où le recueil de Hugo *Les Orientales* fera un succès. Là encore pourtant, un hiatus doit être souligné : ces connotations s'accordent difficilement avec celles des deux autres accessoires... et rien n'y fait même écho dans les motifs ou dans le style. Pour le dire autrement, couvre-chef mis à part, il y a bien peu d'orientalisme chez Germaine de Staël et chez Corinne.

Accessoires vains d'une auteure fantasque et soucieuse de pittoresque, alors ? Ou indices ? En vérité, nous sentons bien que la superficialité n'est peut-être ici qu'un trompe-l'œil, ou un trompe-l'oreille. Au vu de ce qu'il contient de déceptif, le spectacle pourrait gagner à être appréhendé selon une herméneutique proche de celle que l'auteure du *De l'Allemagne* a elle-même élaborée en resituant les choses affichées dans leur contexte, textuel autant qu'extratextuel.

Considérons donc nos objets au regard de ce qu'ils sont dans le roman, et au regard de la situation de l'auteure dans le domaine des lettres, telle qu'elle se présente à son époque. Nous nous apercevons alors, premièrement, que le choix même de se représenter en poète – et plus concrètement : en poétesse symbolisée par la lyre – est peut-être plus osé qu'il y paraît, et cela pour plusieurs raisons. La première semble banale : Germaine de Staël n'a jamais écrit de poésie, du moins au sens qu'on donne au mot « poésie » à son époque, à savoir en vers. Peu habile dans cet exercice, elle écrit essentiellement en prose, et qui plus est, sa prose se trouve souvent aux antipodes du registre lyrique : on le lui a d'ailleurs largement reproché, considérant qu'une femme n'était pas faite pour se lancer dans des débats politiques et des polémiques. Ajoutons à cela qu'avant 1817 (date de sa mort), la figure du poète n'est pas encore porteuse de toute la mythologie dont elle sera parée dans les générations suivantes, en commençant par celle que lui feront revêtir Lamartine et Hugo. Dans ce contexte, le choix de se représenter avec une lyre s'avère pour le moins étonnant – si ce n'est naïf ou provocateur.

Que signifie donc cette lyre, tout comme le costume grec de Corinne, dans les mains d'une auteure de roman ? À un premier niveau, nous pouvons supposer qu'il s'agit d'un geste d'autolégitimation. Dans un contexte socio-politique où l'écriture sérieuse reste une affaire d'hommes¹⁷, la légitimation de sa propre position de femme écrivain est essentielle. Et à cet égard, le lyrisme révolutionnaire et ses échos romains étant passé par là, il y a quelque chose de profondément revendicatif dans le fait de se choisir non seulement une généalogie ancienne – en l'occurrence antique – mais, contre Rome, si l'on peut dire, grecque. Révolution silencieuse de la Muse qui se glisse dans le cortège des Apollons pour leur enlever la lyre qu'ils ont peut-être usurpée et en jouer elle-même, au lieu d'inspirer le poète ? Ou figure d'une Sapho moderne, digne descendante de la première poétesse de la Grèce antique, à laquelle Germaine de Staël rendra hommage dans sa pièce de 1811, en lui attribuant par ailleurs un sort tout à fait

¹⁷ Voir à ce sujet S. Balayé, « Comment peut-on être Madame de Staël ? Une femme dans l'institution littéraire », *Romantisme*, 1992, n°77 : « Les femmes et le bonheur d'écrire », pp. 15-23.

analogue à celui de Corinne, et dont la lyre, porteuse de tonalités harmonieuses et olympiques dignes de la prêtresse d'Apollon, finira par accompagner un chant de souffrance qu'une Vénus étonnamment moderne - déesse de l'amour et de la mort - sera seule à comprendre¹⁸ ? Ajoutons à cela le geste d'autolégitimation qui passe clairement par l'identification de Corinne avec le personnage de la Sybille de Cumès : car c'est bien elle qui est représentée sur le tableau de Dominicino, et c'est précisément au cap Misène qu'Énée devait consulter la prophétesse avant sa descente aux Enfers. Une Sybille nouvelle, donc, qui souhaiterait que ses livres sur l'État et ses prophéties sur le Destin collectif soient entendues, quand bien même elles n'acquerraient pas le statut de paroles sacrées, comme il en va pour la prêtresse antique...

En un sens, toutes ces généalogies disent la même chose ; ici comme là, le monopole de la figure divine masculine est fortement mis en question, du moins en matière de chant lyrique ; les rapports entre l'homme et la femme ressortissent à un déplacement de conventions, et le célèbre tableau de Gérard rend cela explicite : celui qui pourrait être Apollon fait désormais partie du public, alors que la Muse, Sapho ou la Sybille inspirée s'exprime au premier plan, sans forcément lui prêter toute son attention. On comprend d'ici les agacements suscités par le personnage chez les pairs masculins – du martial Napoléon au paternaliste Lamartine, qui disait encore en 1856, dans son *Cours familial* :

On agite sans cesse, sans la résoudre jamais, cette question en effet insoluble : convient-il aux femmes d'écrire et d'aspirer à la gloire des lettres ? S'il s'agissait de résoudre cette question d'une manière absolue, nous aimerions presque autant dire : convient-il à la nature de donner du génie aux femmes ?¹⁹

Pour ne pas accuser la nature de violer les lois de la convenance, il faut admettre l'existence de phénomènes exceptionnels et *quasi*-fantastiques, dont le génie fait partie : forte de ce statut *monstrueux*, la femme de lettres Madame de Staël ne pourra ainsi que « sortir de son sexe » pour déployer ses talents dont l'essence, aux yeux de l'auteur, reste étrangère au genre féminin.

Figure de légitimation donc, lieu de dialectisation des rapports entre l'homme-créateur et la femme qui aspire à l'être à une époque postrévolutionnaire devenue, nous le savons, bien plus hostile que le siècle précédent à l'émancipation féminine par le biais des lettres²⁰, la lyre devient en vérité, dans les mains de Corinne, le symbole de valorisation d'une langue qui pourrait être « lyrique » ou « poétique » dans un sens tout autre que celui qui identifie à l'époque poésie et structure métrique : d'une langue passionnée et subjective – donc, dotée de qualités considérées alors comme spécifiques de l'écriture féminine –, mais dont la subjectivité ne serait contradictoire ni avec la raison, ni avec la largeur de vue.

On voit ce qu'il y a là de *déplacé* en effet, d'inconvenant pour une époque et une bourgeoisie qui se rêvent romaines, quoi qu'elles en aient : la poétique staëlienne ici suggérée rappelle l'Éros intellectualisé de Platon. Elle permet à la lyre de « sortir de son sexe », ce qui se traduit par une étonnante métamorphose de l'instrument : juste avant la première improvisation, celui-ci « ressemble beaucoup à la harpe ». Mieux : si les

¹⁸ G. de Staël, « Sapho », in Huguette Krief, *La Sapho des Lumières*, Publications de l'Université Saint-Étienne, 2006.

¹⁹ A. de Lamartine, *ouv. cit.*

²⁰ Voir à ce sujet, entre autres, F. Bercegol, « Mme de Genlis : pour une fabrique féminine de l'histoire littéraire », in F. Bercegol, S. Genand, F. Lotterie (dir.), *Une période sans nom*, *ouvr. cit.*, pp. 189-204, notamment p. 198.

premières improvisations de la poétesse gardent le souvenir du rythme de l'octave, les dernières se libèrent de ce cadre, tandis que la thématique, le ton, les images, de plus en plus sombres et inquiétantes, gagnent aussi en personnalité. Cet instrument hybride – la lyre « contaminée » par la harpe – constitue en l'espèce une figure parlante de la fusion opérée par Corinne entre la poésie classique du Sud et la poésie romantique du Nord. Elle rappelle la harpe, héritière de l'ancienne tradition biblique des psaumes, qui accompagne en ce temps les chants historiques d'Ossian et d'autres bardes ambulants, et que les lecteurs du roman auront d'ailleurs souvent tendance à substituer à la lyre de Corinne²¹. Ajoutons que cette même transformation s'associe, dans le tableau de Gérard évoqué ci-dessus, au changement du rapport de la poétesse à l'instrument : la lyre se trouve aux pieds de Corinne, à la fois proche et abandonnée, à la fois nécessaire et insuffisante, en tout cas sous sa forme « classique », pour exprimer tout ce que la poétesse voudrait lui faire dire – une fois qu'elle réussit à « sortir de son sexe », c'est-à-dire, qu'elle cherche à dire plus que ce que le cadre assigné à celui-ci permet d'articuler.

En effet, le maniement de l'accessoire proposé par Madame de Staël dans sa mise en scène auctoriale n'a rien de naïf. Il ressortirait plutôt à une dialectisation des connotations héritées, qu'il revitalise en leur apportant des significations nouvelles. Le fonctionnement du deuxième accessoire de sa scénographie, le rameau vert, le confirme.

Tout en l'associant, dans *Corinne*, à la symbolique de la gloire et de l'immortalité héritée d'une bien ancienne tradition iconographique, Germaine de Staël n'hésite pas à en faire un accessoire quotidien de son propre spectacle auctorial ; citons ici l'un des nombreux témoignages existants de ce geste, contenu dans les *Mémoires* de Chateaubriand :

(...) j'étais un matin chez Madame de Staël ; elle m'avait reçu à sa toilette ; elle se laissait habiller par Mlle Olive, tandis qu'elle causait en roulant dans ses doigts une petite branche verte : entre tout à coup Madame Récamier vêtue d'une robe blanche ; elle s'assit au milieu d'un sofa de soie bleue ; Madame de Staël restée debout continua sa conversation fort animée et parlait avec éloquence (...) ²²

Cette incarnation concrète de l'un des schémas iconographiques importants de la peinture occidentale induit nécessairement une réinterprétation du *topos*. Nous sommes là devant un jeu avec la tradition, qui passe par l'appropriation et la personnalisation d'un modèle de représentation, qui désormais sera d'une part nécessairement associé à la scénographie du personnage de l'auteure, mais également réinscrit dans l'histoire, avec pour conséquence une ouverture de son sens à des relectures multiples. De fait, celles-ci ne vont pas tarder. Sans l'associer à sa conversation, Sophie Gay verra ainsi dans le geste de Staël un signe de vitalité et d'énergie intérieure chez une femme qui ne supportait pas l'inactivité²³ ; comme chez Chateaubriand, le symbole est ici interprété

²¹ Nous noterons par exemple que dans l'un des chapitres des *Français peints par eux-mêmes*, le prénom de Corinne est attribué à la harpiste dont les glorieuses perspectives de carrière se réduisent à celle de poser dans des ateliers de peinture, ou « Les *Corinne au cap Mysène* lui sont naturellement dévolues » (M. Couailhac, « L'élève du Conservatoire », in *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Curmer, 1840, p. 282).

²² F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, vol. II, p. 156.

²³ Voir S. Gay, « Madame de Stael-Holstein (la baronne) née en 1766, morte en 1817 », *Le Plutarque français*, Paris 1836, p. 1-15, cité par : S. Tribouillard, ouvr. cit., p. 691.

selon une herméneutique psychologique en construction. Dans son fameux « portrait littéraire » consacré à Madame de Staël en 1835, Sainte-Beuve ira plus loin :

Si l'on ajoute à toutes les qualités de Mme de Staël, qu'elle était riche, généreuse, on ne s'étonnera pas qu'elle ait vécu dans son château enchanté, comme une reine, comme une fée, et sa baguette magique était peut-être cette petite branche d'arbre qu'un domestique devait déposer chaque jour sur la table, à côté de son couvert, et qu'elle agitait pendant la conversation. » A défaut du rameau de feuillage, du gui sacré, c'était l'éventail, ou le couteau d'ivoire ou d'argent, ou simplement un petit étendard de papier qu'agitait sa main, cette main inquiète du sceptre²⁴.

Passons sur l'éventuel fantasme qu'un facétieux commentateur de Sainte-Beuve lui-même pourrait voir dans cette lecture ! Le rameau devient en tout cas pour lui le symbole d'une force créative quasiment surnaturelle - et manifestement « virile » (comme le montrent ses métamorphoses en couteau, en étendard et en sceptre), ce qui n'est pas sans rapport avec sa lecture de l'œuvre de Madame de Staël : une lecture centrée sur sa dimension conversationnelle considérée comme une haute qualité plutôt que comme un trait spécifique d'écriture féminine sentimentale de « deuxième rang ».

Impossible, dès lors, de dissocier le rameau et le geste qu'il symbolise de la vision organique et mouvante de la nature dont l'auteure fait l'éloge dans *De l'Allemagne*, ainsi que de l'idée de perfectibilité, si chère à Germaine de Staël, figurée par l'image de la plante. Difficile, par ailleurs, de ne pas l'associer à la symbolique de l'espoir et de la paix, prônée par l'auteure dans les *Considérations*, comme le reconnaîtra cette fois Lamartine dans son *Ressouvenir du lac Léman* (« Colombe de salut pour l'arche du génie, / Seule elle traversa la mer de tyrannie²⁵ ! »). Ce qui ressort d'un tel déploiement, c'est que dans la main de Madame de Staël, le rameau nourrit toutes sortes de fantasmes et d'idéaux qui conjuguent gloire, dynamisme et créativité quelque peu transgressive, et invite par là d'autres femmes écrivains à l'émulation ; pensons ici au cas de Claire Luisa, duchesse de Duras, qui le reprend en le transposant :

Madame de Duras cherchait, quoique un peu honteusement, à recueillir la succession de Madame de Staël. Elle était elle-même effrayée de cette prétention et aurait voulu qu'on la reconnût sans qu'elle eût à la proclamer. Ainsi, par exemple, n'osant pas arborer le rameau de verdure que Madame de Staël se faisait régulièrement apporter après le déjeuner et le dîner et qu'elle tournait incessamment dans ses doigts, dans le monde comme chez elle, madame de Duras avait adopté des bandes de papier qu'un valet de chambre apportait *in fiocchi* sur un plateau après le café et dont elle faisait des *tourniquets* pendant toute la soirée, les déchirant les uns après les autres.

Elle s'occupait dès lors à écrire les romans qui ont depuis été imprimés et auxquels il me semble impossible de refuser de la grâce, du talent et une véritable connaissance des mœurs de nos salons²⁶.

²⁴ Ch.-A. Sainte-Beuve, ouvr. cit.

²⁵ A. de Lamartine, « Ressouvenir du lac Léman », in *Œuvres poétiques complètes*, texte établi par M.-F. Guyard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 1182.

²⁶ *Mémoires de la Comtesse de Boigne, Née d'Osmond*, Paris, Émile-Paul Frères, 1922, vol. III: de 1820 à 1830, p. 7. La « scénographie auctoriale » de Delphine Gay s'inspirera aussi manifestement de celle de « Corinne », voir J.-L. Diaz, ouvr. cit., p. 123.

S'inscrire dans la lignée de Germaine de Staël, c'est à la fois reprendre et déplacer l'icône à laquelle l'on se réfère, pour en faire la composante d'un autre scénario auctorial féminin en pleine construction.

Le balai du sorcier, ou l'émancipation en turban

Si la lyre et le rameau deviennent ainsi instruments utiles d'un jeu que l'auteure propose à son public, déplaçant les symboles convenus et l'incitant à en deviner le sens, où situer le turban de Madame de Staël – accessoire relativement nouveau et peu exploré avant cette époque, qui apparaît pourtant non seulement dans *Corinne*, mais que son auteure porte obstinément aussi bien dans la réalité que sur les portraits, et dont elle parle déjà dans *Delphine* ?

Rappelons d'abord que dans les premières années du XIX^e siècle, se coiffer d'un turban n'est pas considéré comme une extravagance. C'est même une mode, sous l'Empire, qui répond à un certain traitement ensauvagé de la chevelure « détachée » de l'époque révolutionnaire, en satisfaisant à la fois sa mise en ordre et un goût mesuré du charme naturel. Voici donc, sous l'exotisme du raffinement « oriental » acclimaté, une nouvelle silhouette de l'Eros qui se profile, au demeurant pour longtemps puisque le public féminin puis masculin y reviendra par périodes au cours du siècle, avec un enthousiasme renouvelé et une panoplie élargie à partir des années 30 (l'édition des *Orientales* de Victor Hugo ayant largement contribué à cet engouement).

Or, nous savons par ailleurs que le rapport de Madame de Staël à la mode était pour le moins compliqué, pour ne pas dire tendu, voire à la limite de la désinvolture et de la négligence, si l'on s'en tient aux témoignages de son entourage. Ainsi, la Duchesse d'Abrantès ne mâchait pas ses mots en parlant de sa tenue, et déclarait par exemple : « Elle se mettait fort mal. Je n'ai jamais pu en deviner la cause (...) Mais il est de fait que Mme de Staël se mettait ridiculement²⁷ ». Indépendamment des jugements de valeurs qui appartiennent à la duchesse, il paraît clair que les choix vestimentaires de l'auteure n'étaient pas guidés par l'ambition de se conformer aux canons de la mode ambiante.

Son choix fut-il donc teinté d'une légère provocation censée attirer l'attention du public ? Nous remarquerons en tout cas que l'image séduisante des boucles noires de la poétesse improvisatrice qui s'échappent de son turban revient dans *Corinne*, et qu'elle trouve son anticipation intéressante dans *Delphine*, le premier roman de Germaine de Staël. Nous lisons ici que la jeune héroïne utilise un *schall* semblable à celui qui formera le turban de Corinne (et de Germaine de Staël) dans une scène de danse perçue par le narrateur-Léonce comme « orientale », et particulièrement séductrice :

(...) elle s'entourait d'un schall indien, qui, dessinant sa taille, et retombant avec ses longs cheveux, faisait de toute sa personne un tableau ravissant.

Cette danse expressive et, pour ainsi dire, inspirée, exerce sur l'imagination un grand pouvoir ; elle vous retrace les idées et les sensations poétiques que, sous le ciel de l'Orient, les plus beaux vers peuvent à peine décrire.

²⁷ Duchesse d'Abrantès, « Salon de Madame de Staël, ambassadrice de Suède », in *Histoire des salons de Paris*, Paris, Ladvocat, 1837, vol II, p. 388.

Quand Delphine eut cessé de danser, de si vifs applaudissements se firent entendre, qu'on put croire pour un moment, tous les hommes amoureux, et toutes les femmes subjuguées²⁸.

Protéiforme – capable de former un turban, mais aussi de se transformer en fichu, ou même en accessoire d'un décor d'intérieur, le *schall* « oriental » possède le pouvoir quasi-magique de voiler et de dévoiler, de montrer et de cacher ce qui ne doit pas directement s'imposer à la vue. Est-ce la raison pour laquelle l'auteure de *Delphine* n'est pas la seule à l'utiliser ? Remarquons en tout cas que le motif de la danse avec le *schall* est récurrent dans les romans féminins de la « période sans nom » ; nous en trouvons un autre exemple dans *Valérie* de Madame de Krüdener qui en parle ainsi :

Le schall, qui est en même temps si antique, si propre à être dessiné de tant de manières différentes, drape, voile, cache tout-à-tour la figure, et se prête aux plus séduisantes expressions. Mais c'est Valérie qu'il faut voir : c'est elle qui, à la fois décente, timide, noble, profondément sensible, trouble, entraîne, émeut, arrache les larmes et fait palpiter le cœur (...).

On peut difficilement imaginer instrument plus efficace de séduction. Comme chez l'auteure de *Delphine*, l'accessoire véhicule, ou mieux : forge une modalité spécifique de présentation du personnage féminin, car il met en avant la tension entre la timidité de Valérie (dont l'auteure ne cesse de rappeler les vertus) et son désir inavoué de plaire, non seulement à l'homme-narrateur, mais aussi à un cercle plus large de personnages. Jouant avec les frontières de la convenance, il renégocie ses pouvoirs sur celle qui doit s'y plier ; voilant, il donne plus à voir, pour exciter l'imagination des spectateurs.

Il serait pourtant réducteur de ne voir là qu'un attribut de l'érotisme. Sous le jeu de pouvoir d'Eros s'en cache un autre, beaucoup plus politique, comme le suggère, dans ce type de scènes, le fait que le turban récupère les connotations que le *schall* a acquises avant de couronner la femme auteure. En l'espèce, le *schall* transformé en turban se voit investi, par delà l'économie érotique, d'un pouvoir dans l'économie de la séduction auctoriale féminine que l'auteure de *Corinne* déploie devant ses lecteurs. Il a une fonction métonymique dans un spectacle perturbateur des codes. Et cela s'entend quand on l'appréhende à la lumière de textes où la question du statut spécifique de la femme écrivain, très actuelle aux environs de l'année 1800 (pensons aux travaux de Madame de Genlis ou de Fortunée Broquet datant de la même période²⁹), est posée avec audace. Citons par exemple un extrait du chapitre du *De la littérature* dédié aux *Femmes qui cultivent les lettres*, où l'auteure cherche à caractériser la position sociale de celles-ci :

L'existence des femmes en société est encore incertaine sous beaucoup de rapports. Le désir de plaire excite leur esprit ; la raison leur conseille l'obscurité ; et tout est arbitraire dans leurs succès comme dans leurs revers. (...) Ce qui réussit aux unes perd les autres ; les qualités leur nuisent quelquefois, quelquefois les défauts leur servent ; tantôt elles sont tout, tantôt elles ne sont rien³⁰.

Attirées par la gloire et soucieuses de leur réputation, admirées et condamnées pour des raisons qui échappent à toute règle saisissable et établie, leurs apparitions mouvantes et incertaines sur la scène littéraire s'apparentent sensiblement à celles des

²⁸ G. de Staël, « Delphine », in ouv. cit., p. 402.

²⁹ Voir F. Bercegol, ouvr. cit.

³⁰ G. de Staël, *De la littérature*, in ouv. cit., p. 234.

belles danseuses romanesques que nous avons pu observer : « puissance[s] inconnue[s] qu'on appelle (...) femme[s] », elles cherchent à « sortir » d'une manière semblable du « nuage » qui les « environne », sans quitter définitivement ce « véritable asile » consacré depuis des siècles³¹. Il serait difficile de trouver une métaphore plus juste et plus précise de la situation des femmes auteurs telle qu'elle est décrite ici par Germaine de Staël que celle de la danse avec le *schall* quasi-exotique qui finira par couvrir la tête de l'écrivain : associé au centre symbolique de la pensée et de la raison après l'avoir été avec les formes mouvantes et autres arabesques du corps invitant au plaisir, le *schall* est détourné de son seul usage socialement acceptable en cette position : suggérer quelque affolement mesuré et codifié de l'esprit soumis à une chevelure néanmoins contrainte. En faisant en sorte que son *schall* déplace le centre de gravité de la séduction féminine vers la tête, Madame de Staël ne joue pas le jeu. Elle en fait un usage en effet *déplacé* dans la France postrévolutionnaire.

La séduction auctoriale de Staël tissée et drapée en turban s'est-elle avérée efficace ? En un sens, certainement, et bien plus que celle créée par la lyre-harpe et le rameau : le turban deviendra au cours des décennies suivantes non seulement son véritable emblème, une marque qui permettra de la reconnaître sur tout portrait, mais il sera même imité – là encore, par les femmes qui chercheront, comme la duchesse de Duras ou Sophie Gay, à prendre le relais dans le combat pour les droits d'existence et d'expression des femmes écrivains dans l'espace public³².

Et certes, l'efficacité de cette stratégie apparaîtra aussi comme une arme à double tranchant, quand le turban deviendra une sorte d'argument pictural confirmant les multiples accusations de ceux qui voient dans Germaine de Staël un élément « exotique », mixte, étranger, c'est-à-dire : indésirable, à tous les sens du mot, dans la République des Lettres françaises. Signe qui « trahit » sans faille un Bas-Bleu pour Frédéric Soulié³³, il alimentera aussi les discours de tous ceux qui l'accuseront, comme Barbier d'Aureville, d'un manque de « fixité » et d'un surcroît de subjectivité dans sa réflexion et ses jugements³⁴.

Pourtant, nous pouvons nous demander si, tout en restant tributaire de son époque, la séduction de la féminité auctoriale au turban n'a pas mieux résisté au temps que le compromis moralisant d'une Madame Genlis d'une part, et les stratégies de l'excès d'une George Sand dont l'histoire a atténué la radicalité. Médium d'une présence claire-obscur, mouvante et instable, considérée par Staël comme spécifique de la position des femmes écrivains à une époque de reconfiguration des cadres socio-politiques, son *schall*-turban a peut-être réussi bien plus que la dame au rameau souhaitait lui faire dire : il a activement contribué à forger et à introduire sur la scène littéraire un mode de présence à la fois incertaine et inquiétante, mouvante et insaisissable. Par delà les clivages politiques, et indépendamment des polarisations génériques et sexuelles du temps, cette invention correspondra étonnamment aux évolutions postérieures de l'image du sujet moderne en crise... N'est-ce pas l'avatar de cette image, au final, qui surgit des courbes mouvantes du turban de Germaine de Staël ?

³¹ Ouvr. cit., p. 241.

³² Voir S. Tribouillard, ouvr. cit., p. 690.

³³ F. Soulié, « Du Bas-Bleu en général », in *Physiologie du Bas-Bleu*, vignettes de Jules Vernier, Paris, Aubert et Lavigne, 1841, p. 7-8.

³⁴ P. Glaudes, « Barbey d'Aureville, la littérature de l'Empire et Madame de Stael », in F. Bercegol, S. Genand, F. Lotterie (dir.), *Une période sans nom*, ouvr. cit., p. 152-153.