

Annales  
Benjamin Constant

20

Lausanne, Institut Benjamin Constant  
Editions Slatkine, Genève

1997



CLAUDE REICHLER

## Idylle et identité chez Madame de Staël

L'idylle constitue une référence privilégiée de la vie campagnarde suisse, depuis que le XVIII<sup>e</sup> siècle a représenté les paysans des vallées et de la moyenne montagne comme des bergers et des bergères enamorés, oisifs et volontiers musiciens. On s'en rapporte au poète grec Théocrite, et surtout à son proche imitateur, Salomon Gessner. En peinture, les "petits maîtres" du XVIII<sup>e</sup> siècle prennent leur part de cet engouement: qu'on pense à Haberli, Dunker ou Freudenberger, et aux innombrables scènes de vie champêtre qu'ils ont peintes ou dessinées. Mais ce modèle, alors, reste idéal, il est une transposition de la culture savante dans la vie quotidienne, comme le sont les dieux et les nymphes peuplant les salons et les alcôves. On laisse toujours, entre la mythologie antique et la réalité moderne, la distance d'une allégorisation, c'est-à-dire d'une fiction.

Peu à peu, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, les choses changent et l'interprétation s'inverse. C'est la réalité de la vie aux champs qui est censée avoir fourni le prototype, toujours vivant, de la poésie et de l'imagerie idylliques. L'identification entre un mode de vie et une représentation traditionnelle du bonheur simple paraît relever désormais de l'observation concrète, et entre dans des argumentations sociologiques et idéologiques. C'est que cette identification, prise dans un nouveau contexte, sert à des usages nouveaux: elle rejoint et compense les angoisses suscitées par l'urbanisation et l'industrialisation qui touchent l'Europe occidentale tout entière. Elle prend en charge les investissements symboliques liés à l'attachement à la terre et à la communauté villageoise. Au moment où l'imaginaire culturel européen cherche à cerner les menaces qui pèsent sur la vie rustique traditionnelle, il trouve dans la campagne suisse et dans ses représentations, le témoignage opportun d'un monde préservé. L'appel à l'idylle helvétique est donc porteur de bien des contradictions.

A la fois héritière du rêve des Lumières et contemporaine de la nouvelle valorisation de l'idylle, dont témoignent les écrits d'un Florian

ou d'un Delille, l'ouvrage du marquis de Girardin<sup>1</sup> ou l'essor des arrangements paysagers, M<sup>me</sup> de Staël perçoit ces contradictions et les met remarquablement en lumière. Pourtant, au premier abord, ses lecteurs trouveront étrange qu'on puisse se proposer comme thème de recherche un sujet qui n'est chez elle qu'à peine traité. Car il n'y a pas d'idylle dans l'œuvre de Germaine de Staël: ni au sens restreint, technique, de composition poétique, ni au sens culturel élargi, de représentation d'un paysage pastoral, arcadien, ni non plus au sens d'amour simple et naïf. Lorsqu'elle parle de la poésie primitive et de la littérature des Anciens, M<sup>me</sup> de Staël n'aborde que très rapidement les genres consacrés à la célébration de la campagne et des bonheurs agrestes, idylle, églogue, pastorale. S'agissant de Virgile même, *De la Littérature* s'attache peu aux *Bucoliques*. Dans le chapitre du *De l'Allemagne* intitulé «De la poésie classique et de la poésie romantique», qui met en place l'opposition centrale entre la littérature païenne antique et la littérature chrétienne romantique, il est certes question du sentiment de la nature chez les Grecs et les Romains. Mais l'attention de M<sup>me</sup> de Staël se détourne très vite de la nature pastorale pour aller vers l'épique et le tragique:

L'homme personnifiait la nature; des nymphes habitaient les eaux, des hamadryades les forêts: mais la nature à son tour s'emparait de l'homme, et l'on eût dit qu'il ressemblait au torrent, à la foudre, au volcan, tant il agissait par une impulsion involontaire, et sans que la réflexion pût en rien altérer les motifs ni les suites de ses actions<sup>2</sup>.

Pour parler dans les termes de l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle, M<sup>me</sup> de Staël semble immédiatement rejeter le paysage pastoral au profit d'une nature *sublime*, faite de forces violentes auxquelles l'homme est affronté, et dans lesquelles il se transfère. Comme elle avait pu le lire chez Kant dans le chapitre sur l'«Analytique du sublime», ou chez Schiller dans un court traité sur cette notion intitulé «Sur le sublime»<sup>3</sup>, la représentation sublime excède les impressions convenues de l'agréable (ou du pittoresque) et du beau. Elle entraîne l'homme vers un dépassement qui lui révèle sa propre grandeur morale. En même temps, le sublime périmé les formes codifiées et les descriptions académiques.

<sup>1</sup> Citons pour mémoire la *Galatée* de FLORIAN (1783), *Les Jardins* de DELILLE (1782), ou encore *De la Composition des paysages*, de René-Louis DE GIRARDIN (1777).

<sup>2</sup> *De l'Allemagne*, (2<sup>e</sup> partie, chap. XI).

<sup>3</sup> KANT, *Kritik der Urteilskraft*, Zweites Buch, «Analytik des Erhabenen» (1790); SCHILLER, «Über das Erhabene» (1801).

Comment, dès lors, lier un thème presque absent, à un problème – celui de l'identité – qui est, lui, omniprésent dans l'œuvre, et abordé sous tous ses aspects? C'est précisément par son effacement que la question de l'idylle me paraît significative<sup>1</sup>. Ou plus exactement, c'est parce que cet effacement *fait système* qu'il constitue la face cachée d'une opposition dont M<sup>me</sup> de Staël met en évidence le pôle fort. Le privilège accordé au sublime et aux commotions qu'il apporte est en effet fondamental chez M<sup>me</sup> de Staël; il est affirmé dès les *Lettres sur Rousseau*, parues en 1788:

La nature en Suisse est bien d'accord avec les grandes passions! Comme elle ajoute à l'effet de la touchante scène de la Meillerie [sic]! Comme les tableaux que Rousseau en fait sont nouveaux! Qu'il laisse loin derrière lui ces idylles de Gessner, ces prairies émaillées de fleurs, ces berceaux entrelacés de roses! Comme l'on sent vivement que le cœur serait plus ému, s'ouvrirait plus à l'amour près de ces rochers qui menacent les cieux, à l'aspect de ce lac immense, au fond de ces forêts de cyprès, sur le bord de ces torrents rapides, dans ce séjour qui semble sur les confins du chaos, que dans ces lieux enchantés, fades comme les bergers qui les habitent!<sup>2</sup>

Pour mieux récuser l'idylle, le jeune écrivain fait quelque peu violence à l'histoire: l'ouvrage de Gessner (*Idyllen*) est paru en langue allemande en 1756; la première traduction française, qui enthousiasma Diderot, est de 1762. Il ne s'agit donc nullement, dans *La Nouvelle Héloïse* rédigée précisément entre 1756 et 1761, de descriptions nouvelles, d'un progrès, mais bien d'une tension entre deux modes de représentation simultanés, d'ailleurs présents tous deux chez Rousseau. Mais on sait que M<sup>me</sup> de Staël aime surtout, dans l'histoire des deux amants, le tragique de l'amour, la séparation et le deuil, qui lui signifient l'éternel sacrifice de la femme et l'incomplétude à laquelle est voué le sentiment amoureux. Elle le redira dans *De l'influence des passions*:

Non, il n'y a point d'amour dans les ouvrages gais, il n'y a point d'amour dans les pastorales gracieuses. [...]

<sup>1</sup> Voir l'étude documentée et précieuse de Markus WINKLER, «Madame de Staëls Bemerkungen zum Idyllischen in Literatur und Leben der Deutschen», in *Colloquium Helveticum*, n°4, 1986.

<sup>2</sup> *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau*, cité ici d'après Pierre KOHLER, *Mme de Staël et la Suisse*, Lausanne et Paris, Payot, 1916, p. 99. Si l'exactitude botanique et géographique y perd, les cyprès ajoutent à la scène une connotation de mort qui en augmente le caractère sublime.

Ce n'est pas le premier volume de *La Nouvelle Héloïse*, c'est le départ de Saint-Preux, la lettre de la Meillerie, la mort de Julie, qui caractérisent la passion dans ce roman<sup>1</sup>.

Il s'agit là d'une sorte de méconnaissance du roman, dans lequel l'opposition de Clarens et de Meillerie, de l'exil et de l'utopie agreste, ne doit pas être effacée. Lectrice passionnée et partielle, la jeune femme semble oublier l'évocation toute pastorale des *chalets* de la moyenne montagne et la description du jardin de l'Elysée, site arcadien qui est, dans le roman, la métaphore de Julie elle-même. Par cette attention presque exclusive conférée au sublime contre le pastoral, M<sup>me</sup> de Staël s'éloigne du proche XVIII<sup>e</sup> siècle, pour lequel, on l'a rappelé, la poésie des bergers et des bergères constituait une part essentielle de la sensibilité, en même temps qu'elle était la figure d'un idéal fictif d'harmonie sociale, d'une collectivité réconciliée dans une nature heureuse<sup>2</sup>. La tourmente de la Révolution a balayé ces illusions d'une société finissante; mais, pour Rousseau comme pour toute la culture européenne de son temps, c'est l'opposition elle-même qui est constitutive de l'expérience de la nature.

Cette opposition a trouvé son lieu géographique et mental dans le voyage en Suisse. Au cours de la deuxième moitié du siècle, et à nouveau dès la fin des guerres napoléoniennes, des voyageurs de plus en plus nombreux l'accomplirent comme une sorte de pèlerinage esthétique, comme un parcours dans un espace à la fois réel et imaginaire, sensible et culturel<sup>3</sup>. M<sup>me</sup> de Staël ne l'ignore pas, elle qui bénéficie de cet

<sup>1</sup> Voir *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796), note précédant le chap. VI; cité ici d'après éd. Ramsay, 1979, pp. 129-130.

Le même privilège du sublime entraîne la description de la nature dans *Delphine*. Lorsque l'héroïne traverse les montagnes du Jura, ce ne sont que neiges, noirs sapins, abîmes... A Lausanne, une tempête digne de Joseph Vernet accueille la jeune femme: "Je suis descendue vers le lac, un vent impétueux l'agitait, les vagues avançaient vers le bord comme une puissance ennemie prête à vous engloutir; j'aimais cette fureur de la nature qui semblait dirigée contre l'homme. Je me plaisais dans la tempête; le bruit terrible des ondes et du ciel me prouvait que le monde physique n'était pas plus en paix que mon âme." (P. 743, 5<sup>e</sup> partie, fragment V, éd. Droz, Genève, 1987). Rousseau et Meillerie ne sont pas loin, bien sûr, et, avec eux, toute une figuration stéréotypée des tourments de l'âme, dont la nature est le miroir.

<sup>2</sup> Voir Jean STAROBINSKI, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1964; Michel CONAN, postface à la réédition de l'ouvrage du marquis de Girardin, *De la Composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992. Voir aussi Hans Robert JAUSS, «Mythen des Anfangs: Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung», in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, 1989.

<sup>3</sup> Voir *Voyages en Suisse*, textes choisis et présentés par Claude REICHLER et Roland RUFFIEUX, Paris, Laffont, coll. «Bouquins», à paraître en 1998.

engouement et de la société cosmopolite qu'il attire à Lausanne et à Genève. Pourquoi donc, chez elle, ce rejet du pastoral et de l'idylle? On pressent qu'il relève d'autres raisons encore que celles de la biographie "visible", qu'alléguait jadis Pierre Kohler<sup>1</sup>. Quant à la théorie des passions, si elle trouve dans le sublime une expression adéquate, elle demande elle-même à être fondée dans une disposition particulière à M<sup>me</sup> de Staël, d'autant plus lorsqu'il s'agit de l'amour<sup>2</sup>. L'amour est pour Germaine une expérience sublime de la perte de soi et le *choix du malheur* parce qu'il réveille la forme d'un destin, qu'il répond à une nécessité. Pour replacer cette nécessité dans le paysage mental propre à M<sup>me</sup> de Staël, et prendre toute la mesure des découvertes intellectuelles qu'elle lui permet de faire, je voudrais relire quelques textes célèbres, mais peut-être insuffisamment analysés: les textes portant sur la Suisse insérés dans *De l'Allemagne*.

\* \* \*

Le chapitre XX (et dernier) de la Première partie de l'ouvrage porte sur la «Fête des bergers» qui eut lieu à Unspunnen, près d'Interlaken, dans le canton de Berne, les 16 et 17 août 1808, à laquelle M<sup>me</sup> de Staël assista. L'étude des manuscrits montre que le chapitre fut probablement inséré après coup<sup>3</sup>. On peut s'étonner de trouver un texte entièrement helvétique dans un livre sur l'Allemagne: c'est sans doute que le livre porte sur l'ensemble composite des Etats de langue et de culture allemandes, dont les cantons suisses pouvaient être considérés comme une partie<sup>4</sup>. C'est aussi que ce chapitre forme avec quelques autres un réseau thématique à l'intérieur de l'ouvrage: réseau qui ne relève pas seulement de l'image de la Suisse au début du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi de la problématique centrale de l'identité chez Germaine de Staël.

<sup>1</sup> *Op. cit.* P. Kohler met en évidence l'influence de la mère, le goût de la société, le sentiment d'exil qu'éprouve en Suisse la jeune femme.

<sup>2</sup> "J'ai recueilli, pour composer les chapitres précédents, ce que j'ai remarqué dans l'histoire ou dans le monde: en écrivant celui-ci, je me suis laissé aller à mes seules impressions; j'ai rêvé plutôt qu'observé." (*De l'influence des passions*, dernières lignes de la note citée ci-dessus, p. 131, *op. cit.*).

<sup>3</sup> Voir l'édition des Grands Écrivains de la France, due à la Comtesse Jean DE PANGE, avec la collaboration de Simone BALAYÉ, Paris, Hachette, 1958, vol I, p. 280 sqq., dont les notes et les variantes sont précieuses.

<sup>4</sup> Schlegel écrivait de Lucerne en 1807 qu'il éprouvait au bord du lac des Quatre-Cantons un "sentiment national" et qu'il voyait chez les habitants de la Suisse primitive "un type de ce que la nation allemande a été et devrait être".

Mais d'abord, qu'était-ce que cette fête<sup>1</sup>? Elle avait eu lieu une première fois en août 1805; elle était censée alors commémorer en même temps la réconciliation des hautes vallées alpestres avec le duc de Zaehringen, fondateur de la ville de Berne, et le cinquième centenaire du premier pacte helvétique. Elle répondait à d'autres objectifs encore, et notamment celui de rappeler l'attachement des Suisses à leurs anciennes libertés, après l'occupation française des années révolutionnaires. Elle voulait aussi ressouder la société civile dans les cantons et redonner du lustre aux anciennes mythologies de l'unité du "peuple des bergers", où riches et pauvres, propriétaires et paysans auraient vécu de la même vie rustique et simple. La symbolique helvétique traditionnelle, dans laquelle se mêlaient les représentations de la nature alpestre et celles de la communauté libre et heureuse, servait parfaitement ces buts politiques. Mais elle rencontrait aussi une image forte de la culture européenne, affermie et légitimée à travers le voyage en Suisse: le mythe arcadien des Lumières, dont la réalisation paraissait utopique dans les grands Etats européens, ou du moins limitée aux jardins paysagers et à leur rêve. Au contraire, l'espace naturel et humain de la Suisse semblait en avoir préservé les chances. C'est ainsi que des voyageurs de toute l'Europe aristocratique et lettrée se rendirent à Interlaken pour célébrer l'idylle originaire au pays des patriarches, en s'émerveillant devant les montagnes et en dansant avec les bergères...

Dans sa description, M<sup>me</sup> de Staël est d'abord parfaitement fidèle à ces données. Elle déploie au premier plan la belle âme d'une narratrice à la sensibilité émue; elle exalte l'unité populaire, vibre devant la beauté des prairies en fleurs, admire la force des jeunes paysans et pleure au passage des vieillards. Les chants folkloriques et l'éloge de la liberté retrouvée ont leur place dans son tableau, tout comme les allusions au passé glorieux et à la simplicité pastorale. C'est ici le tribut que son texte paie aux conventions. Au second plan, le sublime est là, qui domine et dispose un horizon plus inquiétant:

L'enceinte choisie pour les jeux est entourée de collines parsemées d'arbres, et des montagnes à perte de vue sont derrière ces collines. [...] Jamais un aspect plus riant ne put annoncer une fête; mais quand les regards s'élevaient, des rochers suspendus semblaient, comme la destinée, menacer les humains au milieu de leurs plaisirs.

<sup>1</sup> Voir l'analyse remarquable donnée par Max MATTER, «Die Schweiz von aussen gesehen», in *Grenzerfahrungen Schweizer Wissenschaftler...*, hrsg. Peter Rück, Francfort, 1991.



Le texte respecte l'opposition du terrible et du pastoral, du *locus amœnus* et du *locus horribilis*. Pourtant, ce dernier contrôle l'espace; il clôt le champ de la vision et pèse sur la perception. A vrai dire, il était là dès le début, comme à la porte du voyage: le récit commence en effet par un orage sur le lac, l'apparition dans les nuages de l'inaccessible Jungfrau et l'évocation de la fuite héroïque de Guillaume Tell:

La tempête grossissait, et bien qu'un sentiment de terreur s'emparât de mon âme, j'aimais cette foudre du ciel qui confond l'orgueil de l'homme.

Parmi les effets sublimes auxquels s'attache la narratrice, figure un très beau *nocturne*:

Le soir qui précéda la fête on alluma des feux sur les montagnes [...]. Ces feux placés sur les sommets ressemblaient à la lune lorsqu'elle se lève derrière les montagnes, et qu'elle se montre à la fois ardente et paisible. [...] L'un de ces signaux enflammés semblait placé dans le ciel, d'où il éclairait les ruines du château d'Unspunnen [...]. Des ténèbres profondes environnaient ce point lumineux, et les montagnes, qui pendant la nuit ressemblent à de grands fantômes, apparaissaient comme l'ombre gigantesque des morts qu'on voulait célébrer.

Voilà à quoi tend le sublime des Alpes pour M<sup>me</sup> de Staël: il peut devenir enfermement, resserrement de l'espace et retour inquiétant des spectres. S'il fut au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme on l'a rappelé, le pôle complémentaire de l'idylle, il en constitue plutôt ici l'envers, et peut-être même la destruction. Ses thèmes résonnent beaucoup plus profondément que les attentes convenues de la pastorale, fût-elle politique. Dans le texte de la fête, le spectacle nocturne ne représente plus simplement le cadre grandiose des luttes pour la liberté; devenu funèbre à travers la métaphore insistante des fantômes, il introduit un argument développé par la suite, celui de *l'enfermement dans le temps*. Derrière l'éloge attendu prononcé par la voyageuse, cette fête vouée au "culte du passé", où des vieillards "habillés précisément comme on l'était il y a cinq siècles" sont chargés de manifester les symboles de la communauté, apparaît comme la commémoration d'une sorte de *temps mort*, comme un temps nul:

On dirait que les ancêtres de cette nation règnent encore au milieu d'elle: toujours elle les respecte, les imite et les recommence. La simplicité des mœurs et l'attachement aux anciennes coutumes [...] rapprochent de nous le passé et nous rendent l'avenir présent. Une histoire, toujours la

même, ne semble qu'un seul moment dont la durée est de plusieurs siècles.

Le temps de l'idylle pastorale, même s'il est traduit dans un idéal politique, est un temps mythique qui nie l'histoire, et sur lequel la menace plane. La célébration du mythe immobile de l'Helvétie, sous la plume d'un écrivain qui s'est fait le chantre de la perfectibilité et du progrès, est chargée d'ambiguïtés. Dans cette tonalité funèbre que prend le retour du passé, il ne s'agit pas seulement de jeter le doute sur une illusion propre à la Suisse. La Fête des bergers constitue pour M<sup>me</sup> de Staël une expérience multivalente parce qu'elle est un espace de révélation. En elle se font jour aussi les équivoques du recours au passé dans la culture de cette Allemagne qu'elle appelle romantique. Il était simple pour elle de condamner l'imitation de l'Antiquité dans la littérature et la culture françaises classiques, où cette imitation était en effet devenue stérile. Mais chez les romantiques allemands, selon la philosophie staélienne de l'histoire, le passé – en l'occurrence médiéval – doit faire l'objet d'un usage *réfléchi*. Il ne doit pas recouvrir une identité statique, mais ouvrir à une identité dédoublée, indéfiniment problématique, et donc infiniment fécondante. La fête pastorale, sous ses dehors apaisants, manifeste un échec de la réflexion: l'échec du redoublement, évident dès lors que celui-ci ne produit pas une différence, mais une chute dans une répétition devenue prison du temps.

Dans les Alpes, les lacs tendent certes aux montagnes le miroir de leurs eaux ("l'un de ces lacs dans lesquels les beautés de la nature se réfléchissent", écrit la narratrice au début de son voyage). L'homme admire ces reflets, mais il reste passif devant eux. La réflexion n'est pas médiation, mais reprise, *écho*, comme le dit une note manuscrite:

La nation, la culture, la société, échos des montagnes. Bruit de la pierre doublé par eux [les échos]. Feux sur les sommets *comme* les conspirateurs du Rütli. [...] M. Thormann et sa femme entiers dans leurs impressions *comme* les élèves de Pestalozzi dans leurs travaux, ne se comparant point aux autres...<sup>1</sup>

L'écho est l'analogie sonore du miroir insensible des lacs, la figure naturelle d'une pure répétition. L'espace, la communauté, l'esprit humain, le temps – tout renvoie à une identité autiste, soustraite à l'épreuve de la

<sup>1</sup> De l'Allemagne, op. cit., t. I, p. 295; je souligne les comparaisons. Il s'agit là de notes ajoutées de la main de Mme de Staël dans l'un des manuscrits retrouvés.

comparaison<sup>1</sup>. Le jeu des similitudes est ici extrêmement intéressant, comme d'ailleurs dans tous les textes qu'on vient de citer, où l'essentiel est donné à lire par déplacement et association, entre les lignes: les deux *comme* symétriques appellent le passé et relient l'origine maintenue, celle des fondateurs (des *conspirateurs*) et celle de l'enfance. Figement de l'enfance murée dans son devoir solitaire: à quoi conspire-t-elle?

\* \* \*

Faisons un pas de plus en lisant un texte étroitement associé à celui que nous venons de commenter: le passage qui porte sur le drame de Zacharias Werner intitulé *Le Vingt-Quatre Février*<sup>2</sup>.

Certaines considérations biographiques invitent à rapprocher cette pièce de la description de la fête. C'est à Unspunnen en effet que le Prince royal de Bavière présenta l'auteur dramatique à M<sup>me</sup> de Staël. Celle-ci l'invita à Coppet. Il y séjourna à deux reprises, d'abord en automne de la même année, puis d'août à novembre 1809. Lors de ce second séjour, Werner acheva son *Vingt-Quatre Février*. Il en fit des lectures: Schlegel voulut monter la pièce sur le théâtre du château. Werner et lui-même y tinrent les rôles principaux, d'une manière que M<sup>me</sup> de Staël donnera en exemple dans le chapitre XXVII de la seconde partie du *De l'Allemagne* («De la déclamation»)<sup>3</sup>. Il n'est pas sans conséquence de pouvoir présumer que les pages sur la fête côtoyèrent celles qui portent sur le drame de Werner; qu'elles furent peut-être insérées en même temps dans le manuscrit en chantier. Mais ces considérations externes ne suffisent pas; elles imposent seulement une lecture plus attentive des textes.

La pièce a pour cadre une haute vallée de l'Oberland bernois, située non loin d'Interlaken. Un paysan y vit avec sa famille dans une cabane isolée. Cet homme avait épousé par amour une jeune fille pauvre d'un village proche, malgré l'opposition de son père. Un soir, dans un accès

<sup>1</sup> Voir le premier chap. de *De l'Influence des passions*, sur l'amour de la gloire: c'est la tare des "petits États" d'empêcher la comparaison des individus, et donc l'émulation qui produit le génie. On sait que Mme de Staël a en vue la Suisse.

<sup>2</sup> Seconde partie, chap. XXIV. *Le Vingt-Quatre Février* clôt la présentation de plusieurs pièces de Werner.

<sup>3</sup> La pièce de Werner fut traduite en français par Prosper de Barante, et publiée dans la série des *Chefs d'oeuvre du théâtre étranger* (Ladvocat, 1822-1827). Elle fut admirée par les romantiques. Dans ses *Impressions de voyage en Suisse* (1832), Alexandre Dumas en donne un résumé particulièrement évocateur et la présente comme un drame réaliste (Paris, Maspéro, Coll. «La Découverte», 1982, t. I, chap. XXV).

de rage, il avait tué ce père devenu querelleur et obstiné. Dès lors, une malédiction s'acharne sur la famille. La misère peu à peu s'empare d'eux; les terres deviennent stériles, les vaches meurent. Lors d'un jeu, le jeune fils tue par accident sa petite sœur, puis s'enfuit. Vingt ans plus tard, un 24 février, jour anniversaire de la querelle parricide, alors que la neige tombe et que la tempête rugit, un jeune homme se présente et demande un abri pour la nuit. Il paraît riche, mais il ne donne pas son identité. A minuit, pour lui voler son argent, le paysan misérable lui plonge son couteau dans le cœur. Avant de mourir, le jeune homme révèle qu'il est le fils de la maison, celui qui avait tué sa sœur, revenu pour obtenir le pardon de ses parents.

Dans son commentaire, M<sup>me</sup> de Staël montre que *Le Vingt-Quatre Février* est un drame de l'enfermement. Enfermement dans l'espace de la haute vallée, dans la solitude de la pauvreté, dans la tristesse de la maison, le remords et la nuit du cœur. Enfermement dans le cercle des relations familiales, où les générations ne peuvent que reproduire une malédiction originaires. Enchaînement inéluctable d'actes monstrueux, par lesquels les personnages redoublent la faute en croyant s'en libérer. La question du temps fascine M<sup>me</sup> de Staël:

La cloche d'aucune église ne s'y fait entendre, et l'heure n'y est annoncée que par la pendule rustique, dernier meuble dont la pauvreté n'a pu se résoudre à se séparer: le son monotone de cette pendule, dans le fond de ces montagnes où le bruit de la vie n'arrive plus, produit un frémissement singulier. On se demande *pourquoi du temps dans ce lieu...*<sup>1</sup>

*Le Vingt-Quatre Février*: le titre à lui seul dit ce temps immobile et fatidique de la répétition. Le retour du crime familial à la même date apparaît comme un révélateur qui jette en retour une couleur tragique sur la commémoration de cette *conspiration* fondatrice du pacte helvétique qu'on fêtait à Unspunnen<sup>2</sup>. Dans la pièce de Werner, la cloche villageoise a fait place à une immobilité angoissante. La pendule nie le temps en le marquant de sa régularité sans repères. L'intrigue même transforme une succession d'événements en retour d'une disposition identique. Le mythe

<sup>1</sup> Je souligne.

<sup>2</sup> Les communautés étroites de la Suisse reposent sur des liens familiaux pour M<sup>me</sup> de Staël. Rappelons le chapitre II, qui porte sur les mœurs des Allemands: "Les vieilles chartes, les anciens privilèges de chaque ville, *toute cette histoire de famille* qui fait le charme et la gloire des petits Etats, était singulièrement chère aux Allemands." (Je souligne) Et au début du chapitre sur la Fête d'Interlaken: "On se croit en famille au milieu de deux cent mille hommes."

s'est emparé de la durée et lui imprime son inertie. Le commentaire élargit cette question du temps à la dimension de l'histoire culturelle: car ce qui revient dans la pièce et dans le décor sinistre de l'hiver alpin, c'est toute l'Antiquité avec ses dieux, son tragique, sa conception close de la destinée humaine. Pour M<sup>me</sup> de Staël, le drame de Werner tend à faire disparaître les siècles en ajustant une conception antique de la vie sur une réalité actuelle. Dans son jugement sur la pièce, finalement mitigé malgré sa visible admiration, elle reproche au dramaturge un manque de différenciation historique:

Transporter la destinée funeste de la famille des Atrides chez les hommes du peuple, c'est trop rapprocher des spectateurs le tableau des crimes. L'éclat du rang et la distance des siècles donnent à la scélératesse elle-même un genre de grandeur qui s'accorde mieux avec l'idéal des arts...

Le sujet de cette pièce et les mœurs qu'elle représente sont trop rapprochés de la vérité, et d'une vérité atroce qui ne devrait point entrer dans le cercle des beaux-arts.

En surgissant au sein de l'idylle alpestre, les Atrides font tourner la pastorale en cauchemar. Car il s'agit bien de cela: par son ironie tragique qui est une sorte d'humour noir, Werner montre la face inavouable du poème agreste. L'amour naïf, contrarié, entraîne le crime; l'autarcie agricole mène au désastre; le règne du père se transforme en malédiction; tout ce qui représentait la *simplicité* de la vie paysanne révèle de sombres duplications. Dans le réseau des thèmes suisses du *De l'Allemagne*, le drame de Werner est l'envers excessif, insupportable, du bonheur alpestre, l'abîme dans lequel choit la fête des bergers. Qui prétend maintenir immobile le temps s'expose aux maléfices du redoublement; qui refuse de sortir de l'orbite des jours identiques se laisse enfermer dans les terreurs de son propre monde. *Pourquoi du temps dans ce lieu?* demande M<sup>me</sup> de Staël. Parce que ce lieu a prétendu se soustraire au temps, c'est en somme un temps de l'inconscient, temps de l'ambivalence des pères et des tensions "antiques", qui remonte et l'étreint:

Quand le site, les mœurs, les personnages peuvent se rencontrer sous vos yeux, vous avez peur comme dans une chambre noire...

dit-elle encore de Werner. Chambre noire du rêve et du destin, paysage sombre que dominent des spectres, nuit où l'enfant revenu dans la maison paternelle sans avoir dit son identité, rattrapé par le passé, est promis à la mort.

Mais est-il possible de *dire son identité*? Celle-ci ne nous est-elle pas toujours à la fois imposée et volée par l'éternelle représentation des pères, à laquelle nous serions voués? C'est cela que laisse apparaître le retournement de la fausse simplicité, de la trompeuse immobilité de l'idylle; mais la préférence donnée au sublime, à l'idéal, à l'enthousiasme, ne préserve pas des dangers liés à la recherche de l'identité. Si la construction d'une identité doit devenir féconde, libératoire, ce ne peut être que sous la forme d'une conjecture où l'être se risque hors de l'espace et du temps répertoriés: hors de l'identique. N'est-ce pas un des enjeux les plus personnels et les plus féconds du *De l'Allemagne* que cette recherche d'une identité questionnée par la différence et la comparaison, cette quête des seuils? Le paradoxe de M<sup>me</sup> de Staël est qu'elle vécut comme un exil et une douleur les voyages vers l'ailleurs où l'entraînèrent les contraintes de l'histoire, mais aussi la nécessité si vivement ressentie d'un renouvellement intellectuel et spirituel. Sa gloire est qu'elle fit de cette obligation un art de la médiation dont nous n'avons pas épuisé les effets.

Pour comprendre mieux encore les impasses de l'identité découvertes par M<sup>me</sup> de Staël dans la mythologie pastorale, pour mettre en évidence les liens entre son imaginaire personnel et l'analyse qu'elle fait de l'imaginaire collectif de la Suisse "primitive", il faut évoquer les autres textes "suisse" du *De l'Allemagne*. Le chapitre sur l'histoire, dans lequel Jean de Muller et ses chroniques de l'ancienne Confédération tiennent une grande place, en fait partie. Germaine de Staël attendait de Muller qu'il se fit l'historien de son père: son art de faire revivre le passé, qu'elle loue de manière appuyée, aurait aidé à construire un *tombeau* de Necker:

Il y a – dit-elle de Muller – quelque chose de grave, de noble et de sévère dans son style, qui réveille puissamment le souvenir des vieux siècles.

Le chapitre sur le *Guillaume Tell* de Schiller est plus important encore. Autant que d'une pièce historique portant sur une guerre de libération nationale, il s'agit pour M<sup>me</sup> de Staël d'un drame de l'amour paternel. Elle donne une importance considérable à l'épisode de la pomme, qu'elle retranscrit presque en totalité, avec le dialogue entre Gessler et Tell. Elle met en évidence la confiance de l'enfant, les tourments du père, l'apitoiement terrifié des assistants. Le sublime des sentiments envahit toute la scène. Dans l'un des manuscrits, on peut lire la note marginale suivante:

par le peintre anglais Wallis. On y voit, parmi les brumes, les frimas, les arbres désolés, un fils endormi sur la tombe de son père, dont "l'ombre plane sur les nuages". C'est toute la mélancolie du nord, le christianisme et les douleurs secrètes de l'âme, la mort; c'est l'Ecosse des romantiques, appelée brièvement dans la campagne romaine. Les harmoniques que ce paysage révèle sont destinées à résonner plus tard dans le roman, dans le Livre XVII, intitulé «Corinne en Ecosse».

On se souvient que l'héroïne, abandonnée par Lord Nelvil qui s'attarde en Angleterre et se rapproche de Lucile, est partie à Londres, puis en Ecosse, où elle poursuit son amant sans oser l'aborder. Elle fait une visite secrète au château de son père, dans le lieu où elle a passé son enfance, au moment où sa belle-mère, Lady Edgermond, donne un grand bal. Elle erre dans le parc où se trouve le tombeau du père et surprend sa sœur Lucile priant devant ce tombeau: la description du site naturel avec ses arbres, ses rochers, sa rivière, tout concourt à la représentation d'un *nocturne* sublime. Mais tout aussi, dans ce décor qui est l'envers sombre d'un de ces parcs paysagers dont l'Angleterre était le sanctuaire, montre le rejet de l'idylle qui accompagne les tourments de l'identité. On ne s'étonnera pas que la figure tutélaire de ce moment de crise soit Hamlet, "l'adolescent qui ne peut advenir", selon le mot de Mallarmé<sup>1</sup>.

A trois reprises Corinne évite de se laisser reconnaître, de *donner son identité*: lorsqu'elle aperçoit Oswald, elle réprime le mouvement qui la jette vers lui; lorsqu'elle observe Lucile priant près du tombeau, elle renonce à "se découvrir à sa sœur"; enfin, lorsqu'elle rend l'anneau qui symbolisait l'engagement d'Oswald, elle se dissimule soigneusement. Prisonnière de l'autorité paternelle, elle a choisi le sacrifice et la mort, afin que rien ne sorte du cercle prévu de l'appartenance. Ce faisant, elle accomplit sans doute un destin de femme, mais elle est aussi chargée de la condition tragique de l'être humain dans la société chrétienne moderne, selon la conception développée par M<sup>me</sup> de Staël dans *De la Littérature*.

Il n'y a pas d'idylle pour les Modernes, parce que l'idylle supposerait l'identité "naïve" du sujet, et la possibilité pour ce sujet de contempler son unité dans l'harmonie de la nature. Au contraire, les Modernes sont jetés dans l'histoire et dans l'incomplétude. Les ombres du passé les hantent, mais elles sont impuissantes à refermer le monde sur lui-même; elles en rendent l'ouverture plus incertaine et plus douloureuse. On voit que le parc anglais de *Corinne* est l'occasion d'une autre de ces *scènes du père*, et que celles-ci constituent, dans l'œuvre de M<sup>me</sup> de Staël, une scène de

<sup>1</sup> "On eût dit que dans ces lieux, comme dans la tragédie de *Hamlet*, les ombres erraient autour du palais où se donnaient les festins." (*Op. cit.*, p. 499).

Il semble qu'il y a de certains faits si beaux qu'ils sont donnés par la nature. Les malheurs d'Œdipe et de la famille d'Agamemnon, les événements terribles qui ébranlent l'âme [...] sont un genre de révélation<sup>1</sup>.

La référence au mythe antique, surgi au milieu des Alpes, à nouveau nous alerte sur les ambivalences de la filiation et de l'identité. Ce qui était jugé négativement chez Werner est reçu pour Schiller comme une positivité d'une valeur immédiate et universelle. On pressent que ce sont là les deux faces de cette même médaille où l'effigie du père est frappée, et qui sert de monnaie dans les va-et-vient entre le présent et le passé.

\* \* \*

Je voudrais prolonger un peu ces analyses en évoquant un texte apparemment éloigné de l'idylle et de la Suisse, à savoir *Corinne*<sup>2</sup>. On se souvient qu'à Tivoli, faisant visiter sa galerie personnelle à Lord Nelvil, Corinne lui présente pour finir trois paysages. Le premier est une toile de Salvador Rosa, le peintre napolitain chez qui les Anglais trouvèrent la première inspiration de l'esthétique du sublime, et qui fut un des modèles de la nouvelle perception du paysage alpin au XVIII<sup>e</sup> siècle:

Je n'aime pas beaucoup les scènes champêtres — dit la jeune femme pour introduire le tableau — qui sont fades en peinture comme des idylles, quand elles ne font aucune allusion à la fable ou à l'histoire. Ce qui vaut le mieux, ce me semble, en ce genre, c'est la manière de Salvador Rosa, qui représente, comme vous le voyez dans ce tableau, un rocher, des torrents et des arbres, sans un seul être vivant<sup>3</sup>.

On retrouve le rejet de l'idylle, qui aura des prolongements dans le troisième tableau paysager. Celui-ci représente une scène d'Ossian peinte

<sup>1</sup> *De l'Allemagne*, op. cit., t. III, p. 14, var.

<sup>2</sup> Je ne citerai pas ici les nombreuses et souvent remarquables études auxquelles a donné lieu l'œuvre romanesque de M<sup>me</sup> de Staël. On trouvera dans le volume cité ci-dessous une bibliographie arrêtée à 1985. J'y ajouterai trois publications qui m'ont été utiles: Madelyn GUTWIRTH, «Du silence de Corinne et de sa parole» in *Benjamin Constant, Madame de Staël et le Groupe de Coppet*, éd. par Etienne HOFMANN, Oxford, Voltaire Foundation et Lausanne, Institut Benjamin Constant, 1982; Marie-Claire VALOIS, *Fictions féminines: Mme de Staël et les voix de la Sybille*, Stanford, French and Italian Studies, 1987; Patrick COLEMAN, «Exile and narrative voice in *Corinne*», *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 24, 1995.

<sup>3</sup> *Corinne ou l'Italie*, préface et notes de Simone BALAYÉ, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1985, p. 237.



l'inconscient, primitive dans tous les sens de ce terme. La nature suisse, et la mythologie à laquelle elle a donné lieu, n'en représente qu'un des théâtres. Celui-ci nous a sans doute permis de voir avec plus d'acuité les difficultés de la construction de l'identité staélienne, quand le retour du passé, qu'il soit individuel ou national, peut constituer un piège mortel.

Individuel ou national: l'une des perspectives ouvertes par l'analyse qu'on vient de lire est de faire se rejoindre une configuration personnelle inconsciente, à laquelle le roman donne figure, et une compréhension neuve et forte d'un imaginaire collectif. Quoiqu'elle reste sous-jacente dans l'argumentation de l'auteur et ne devienne perceptible que par un travail d'interprétation, par recoupements et associations, cette compréhension n'en est pas moins effective; elle n'en a pas moins valeur historique. Tout l'effort de la pensée de M<sup>me</sup> de Staël, dans le réseau des thèmes suisses qu'elle disperse dans *De l'Allemagne*, vise à objectiver la perception qu'elle a de l'imaginaire helvétique et des stéréotypes culturels qu'il transporte, *en se servant* des dispositions particulières de son intelligence sensible et imaginante. Celle-ci n'est dès lors plus un obstacle à la compréhension d'un phénomène de représentation collective. Elle devient un appui précieux, un vecteur de l'interprétation. Car la compréhension historique de la culture ne peut se délier des appartenances et des configurations personnelles des sujets. Elle s'appuie sur elles en même temps qu'elle les modèle.

