

TRAUMA ET ÉRUPTION : LA LITTÉRATURE
COMME MISE EN SCÈNE DE L'INCONSCIENT.
RÉFLEXIONS SUR *CORINNE OU L'ITALIE*
DE MADAME DE STAËL

WINFRIED WEHLE*

1

On ne peut pas dire que l'histoire culturelle occidentale ait ignoré l'inconscient en tant qu'*ombre* (C. G. Jung), en tant que l'autre exclu de ce qui nous est conscient. Toutefois, jusqu'à l'ouverture scientifique de ses accès, il a mené une existence largement refoulée, en dehors, en dessous, au-delà des zones de sécurité cultivées par la pensée et la morale, comme un *étranger intérieur* (S. Freud). Sans pour autant se laisser réduire au silence. À la lumière de la raison, il apparaissait comme un obscur antagonisme, dangereux et impénétrable avec les conséquences freudiennes propres à tout refoulement : il cherchait à se manifester en revenant sous des formes travesties. L'un de ses endroits sémiotiques de prédilection a été — et reste — la littérature. On comprend dès lors que Sigmund Freud lui ait emprunté beaucoup et lui ait appliqué ses méthodes. Pour autant qu'il puisse passer pour un achèvement dans l'histoire de la découverte scientifique de l'inconscient¹, les explorations et les approfondissements des arts du langage constituent un facteur important de son rattachement préscientifique². De

* Université Bonn/Eichstaett.

1. Voir L. Lütkehaus dans l'introduction historico-philosophique du volume édité par ses soins : *Diese wahre innere Afrika. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud*, Francfort, Fischer (Tb. 1980), 1982, p. 7-45.

2. S. Freud : « La description de la vie de l'âme humaine est son [i.e. du poète] domaine propre ; il fut de tous temps le précurseur de la science et donc aussi de la psychologie scientifique », *Œuvres complètes en 18 vol.*, Francfort, éd. Anna Freud (S. Fischer), 1964, t. VII (Œuvres des années 1906-1909, dont : *Der Dichter und das Phantasieren*), p. 70.

bonnes raisons président à ce parrainage entre poésie et psychanalyse, pour peu qu'on les considère particulièrement sous l'angle de leur théorie scientifique. Ce que Freud exprima de façon plutôt thérapeutique, à savoir que l'homme trouve dans la langue un succédané pour l'action, grâce auquel l'affect peut être *déchargé*, sert, dans la version structurale de Lacan, de point d'ancrage dans la découverte épistémologique de l'inconscient, à savoir qu'il est lui-même structuré comme une langue³. Prendre contact avec lui devient par conséquent un problème de traduction. Il s'agit de faire passer les sombres annonces de sa langue étrangère dans les zones éclairées de la langue culturelle, c'est-à-dire — sous un aspect thérapeutique — de rétablir pratiquement dans ses anciens droits le *moi* face au *ça* et de sauver son exigence hégémonique.

Là aussi, la littérature pouvait servir de modèle. Ce qu'elle a à dire, elle le fait sur le mode du fictif. Au sens le plus large, son succès repose en conséquence — du moins dans la perspective psychanalytique — sur son discours impropre. Ne lui revient-il pas pour cela, en principe, le même statut qu'aux déclarations chiffrées de l'inconscient ? D'autant plus que la « langue » de celui-ci, par analogie avec la littérature, peut avoir valeur de représentation imagée voire symbolique. Le *murmure de l'inconscient* (Breton) surréaliste ne retient cette représentation d'une certaine manière qu'en la renversant, quand il espère encore une fois y trouver une entrée vers un authentique pneuma de « l'âme », intact, libre de préjugés.

La fonction de la littérature a cependant trouvé ses limites pour Freud dans le fait qu'en dernière instance, il l'a toujours perçue comme médecin. Dans son aperception orientée vers l'esthétique de la production, les écrivains et leurs personnages fictifs lui servaient de sujets d'expérience. Ou devrait-on dire plus résolument : de patients par écrit ? Ils étaient au service de ses études médicales et lui offraient un matériel de comparaison pour le développement de sa théorie analytique. En cas de doute, cette perspective plaçait dès le départ les symptômes de l'inconscient sous le signe d'un tableau pathologique. Les tentatives de faire de la psychanalyse une méthode littéraire ont révélé qu'un rapport de maladie psychique et le discours de la littérature peuvent tout à fait correspondre à un désir inconscient. Mais leur originarité commune ne peut être obtenue qu'en supprimant le façonnement esthétique avec laquelle la littérature a déjà apporté un désir (réprimé) dans le modelage culturel d'une histoire et d'une œuvre.

Si l'on part d'une inspiration de l'art par l'inconscient, ne pourrait-on pas alors tout simplement lui imputer un intérêt inverse ? Ses lecteurs ne

3. J. Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, éd. J. A. Miller, 1973, p. 23. — Pour les présupposés et les limites de la psychanalyse appliqués à la littérature (et à la science de la littérature), cf. Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris (SEDES), 1980, p. 71.

sont-ils pas bien situés à maints égards ? S'ils satisfont — même insuffisamment — au déroulement « normal » de la vie, aux devoirs et aux peines de chaque jour, ils ne doivent pas, vu sous l'angle psychiatrique, passer directement — consciemment — pour malades. Il reviendrait alors justement à la littérature de faire apparaître les normalités du quotidien comme d'imperceptibles refoulements personnels. Quand Chateaubriand écrit que le monde est vide, donc grandement déficitaire, que le cœur est certes plein, mais que ses passions sont *vagues*⁴, il a avec ces mots ancré son projet d'écriture dans la découverte de l'inconscient. Mais on peut déjà prévoir ici la place que cela va prendre dans le programme de la modernité esthétique : le moteur donnant l'impulsion, le désir créaturel, se verra valorisé comme origine de la créativité⁵, et l'imagination devra être la *reine* (Baudelaire) de cette connaissance par le bas.

Elle a vu le jour historiquement à l'époque de la Révolution française. Mesurée à ses idéaux de liberté, égalité et fraternité, la réalité révolutionnée a dû, au plus tard depuis la Terreur, être ressentie comme traître à ses promesses. *L'avenir n'a point de précurseur. Le guide de la vraisemblance, de la probabilité n'existe plus. L'homme erre dans la vie comme un être lancé dans un élément étranger*⁶. Des principes rationalistes furent même déclarés sans effet. Il en résulta un sentiment d'étrangeté (*étranger*) dont la logique impénétrable révéla les abîmes mélancoliques de ces temps : *le mal du siècle*. Même si le progrès scientifique fut tôt vanté comme le remède pour un avenir plus radieux⁷ — son projet humain présupposait les perturbations à venir dans les souterrains du sentiment de vie. Mais la foi affichée dans le progrès devait pouvoir les refouler. Les nombreux morts dans la littérature du XIX^e siècle montrent cependant symboliquement combien il fallut d'énergie cathartique (tout à

4. *Génie du Christianisme*, partie II, Livre III, 9 ; in *Essai sur les révolutions/Génie du Christianisme*, éd. M. Regard, Paris (Bibl. de la Pléiade), 1978, p. 714.

5. La médecine psychologique traditionnelle qui traitait encore l'inconscient dans les dimensions cartésiennes des *passions de l'âme* avait déjà reconnu le « désir » et sa forme d'expression comme besoin en tant que source d'action et de réaction primaire. Cf. par ex. Louis de la Caze, *Idee de l'homme physique et moral pour servir d'introduction à un traité de médecine*, Paris 1755. Voir aussi à ce sujet Roselyne Rey, *Naissance et développement du vitalisme en France*, Oxford (Voltaire Foundation), 2000, p. 187 sqq.

6. Mme de Staël, *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la révolution etc.*, éd. crit. L. Omacini, Genève (Textes litt. franç. 269), 1979, p. 2.

7. En est représentatif le rapport de Cuvier de l'Institut de France : *Rapport historique sur les progrès des sciences naturelles depuis 1789 (etc.) de l'année 1808*, Paris, Imp. impériale, 1810. En résumé, on y lit : « Conduire l'esprit humain à sa noble destination, la connaissance de la vérité ; répandre des idées saines jusque dans les classes les moins élevées du peuple ; soustraire les hommes à l'empire des préjugés et des passions ; faire de la raison l'arbitre et le guide suprême de l'opinion publique (...) ; voilà comment elles (*i.e.* les sciences) concourent à avancer la civilisation (...) pour fonder le bonheur futur de la France » (p. 387 sqq. Je souligne).

fait dans le sens freudien)⁸ pour rompre le charme de telles déterminations inconscientes.

Ainsi est abordée la question capitale d'une littérature en train de se reformer de façon moderne. Comment peut-elle avec ses moyens (histoires, images, motifs) ramener à la lumière des contractures, des fixités, des enfermements profondément ancrés ; comment faire passer les inconscients collectifs dans l'espace culturel du conscient et les « traiter » en ce sens ?

2

Les signes de ces nouveaux temps apparaissent visiblement autour de 1800. Ce passage a pris corps dans un roman qui, à de nombreux égards, fonctionne de façon traditionnelle, mais qui malgré ses conventions discursives, fait apparaître un élément essentiel de cette modernité esthétique : *Corinne ou l'Italie*⁹ de Germaine de Staël, paru en 1807. Ce roman a été écrit sur la base d'observations et de notes prises au cours d'un voyage en Italie que l'auteur a effectué en 1804-1805. Ces deux carnets suivent les itinéraires courants des voyages et des écrits du *Grand Tour*¹⁰. À côté de Rome et Venise, Naples et la Campanie représentaient une étape obligatoire. Mme de Staël s'est intimement reflétée pendant trois semaines dans cette région. L'ascension du Vésuve, image contrastant avec le paysage paradisiaque alentour, était l'apogée programmé de cette étape (25 février 1805). On peut présumer que sa montée en haut du cratère se fit par les moyens de transport habituels : mule et chaise à porteurs¹¹. Tout ce qu'elle a pu alors voir, ressentir et penser, elle ne l'a pas, comme initialement prévu, rapporté dans un récit de voyage en Italie, mais dans la fiction d'un roman d'artiste. Ce qui ne l'a pas empêchée de revisiter généreusement la bibliothèque de voyage afférente à ce sujet. En faisait sans aucun doute partie l'épître sur le Vésuve de Chateaubriand, parue en juillet 1806¹².

8. *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XIV (Œuvres des années 1925-1931), p. 300, où la méthode cathartique est développée par référence à Aristote, donc totalement sur un arrière-plan littéraire.

9. Éd. utilisée : éd. Simone Balayé, Paris, Gallimard (Folio classique, 1632), 1985. Les pages données entre parenthèses sont conformes à cette édition.

10. Voir à ce sujet R. Casillo : *The Empire of Stereotypes. Germaine de Staël and the Idea of Italy*, New York, Palgrave, 2006, part. chap. 3, p. 83 sqq. — Cf. plus part. aussi l'étude de F. Wolfzettel s'appuyant sur la théorie de la perception, *Le Désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jh.*, Tübingen, 1986, p. 1-110.

11. Voir S. Balayé, *Les Carnets de voyage de Mme de Staël*, Genève 1971, p. 116 sqq. : « Naples ».

12. Voir à ce sujet l'art. complémentaire de l'auteur : *Kinesthétique. Écrire à l'image du Vésuve. — Goethe/Chateaubriand*, in *L'Italie dans l'imaginaire romantique*, éd. Hans Peter Lund, Copenhague, 2008 (The Royal Danish Academy of Sciences and Letters, Historik-Filosofiske Meddelet ser. 105), p. 43-79.

L'expérience du volcan est le centre et la péripétie du roman. Mais l'intégrer ainsi dans l'action d'un roman change fondamentalement sa représentation. Chateaubriand en avait profité pour tirer d'une tradition générique une innovation discursive. Dans le fond, Mme de Staël présuppose déjà ce passage. Du reste, les voyageurs avaient déjà pu lire abondamment le choc que le volcan réserve à l'observateur. La même chose vaut aussi pour le rendu linguistique. L'effet du Vésuve apparaît de façon tout aussi conventionnelle chez Mme de Staël. Elle déplore d'ailleurs ces vieilles lourdeurs¹³. Le lexique habituel est déployé : désert ; terre brûlée ; le feu de la lave dévorant tout ; le silence abyssal — signes visibles de l'esprit élémentaire de la nature. Ici, au sommet, il devient évident qu'il n'a dans ses profondeurs aucun rapport avec l'homme (*la nature n'est plus dans ces lieux en relation avec l'homme*, 337). Plus encore : avec la destruction et la mort qu'il dégage, le volcan déclare la maîtrise humaine de la nature vaine. Ceci évoque l'image de l'enfer et avec elle le Mal (*génie malfaisant*, 338), qui annihile les desseins de la Providence. Toute dévotion *rousseauiste* à la nature est dès lors dépourvue de fondement. Dans une lettre à Humboldt, elle ajoute que cette vue révèle la nullité (*l'anéantissement*)¹⁴ de toutes les aspirations morales qui s'y sont rattachées. La nature n'est habitée par aucun intérêt humain. Interrogée à ce sujet, elle répond par un silence profond (338).

Personne néanmoins ne peut rester indifférent à sa vue. Le volcan se montre plein d'une dynamique agressive, dangereuse. Mme de Staël la place au centre de son décor scénique. La lave ardente, qui s'écoule en jetant continuellement des éclairs déchirant le ciel nocturne aussi bien que la mer où tout se reflète, transforme le paysage en un théâtre de feu. La dépense débridée de la nature, se refusant à toute conception raisonnable, se donne en spectacle. Elle brûle continuellement son énergie et ne laisse conclure à rien d'autre qu'à une animalité sauvage (*tigre royal ; férocité*, 337). C'est dans cette violence aveugle, déchaînée, que résident sa dangerosité et son potentiel d'excitation. Plus que chez Chateaubriand, le volcan, fiction romanesque, apparaît expressément comme un symbole de la nature humaine. La puissance éruptive qui règne dans ses profondeurs est la même que celle qui tourmente le fond de « l'âme »¹⁵. Il faut se demander — propose l'instance narrative dans une réflexion intercalée — si ce

13. *Carnets, op. cit.*, p. 120 : « On voudrait le voir en sauvage sans avoir rien lu ».

14. *Ibid.*, p. 122, rem. 22.

15. M. Delon a retracé ce rapport de manière approfondie, tout à fait aussi dans l'optique de Mme de Staël et de ses liens idéels avec le XVIII^e siècle, par ex. avec le marquis de Sade où l'on peut lire (*Idée sur les romans*) que la nature humaine « ressemble au foyer des volcans » et les passions humaines aux « laves du Vésuve » (M. D., *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Paris, PUF, 1985, p. 195 sqq.).

principe caché ne contraint pas également la nature mais aussi l'homme à être sauvage et cruel. Une *analogia entis* les unit tous les deux sous le signe d'un abîme pré-rationnel, expression de l'inconscient, qui n'a pas encore de nom scientifique établi¹⁶. Mais le feu qui nourrit ce volcan intérieur — ce sont les flammes de la passion, anéantissant tous les principes « moraux » établis (*anéantissement moral*). Chateaubriand avait dégagé de la poussée chaotique de la nature un mouvement culturel qui libère l'imagination. Mme de Staël, quant à elle, évalue d'abord cette même agitation de façon plus traditionaliste, mais aussi plus systématique : comme force motrice d'une crise anthropologique. *Corinne ou l'Italie* possède les caractéristiques d'un roman à thèse.

Dans ses grands traits, il rappelle des précurseurs comme *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau ou le *Werther* de Goethe : là, une femme entre deux hommes ; ici, un homme — Lord Nelvil — entre deux femmes : Lucile, appartenant à l'Angleterre et au Nord, et Corinne, sa demi-sœur, imprégnée des affinités électives avec l'Italie et le Sud¹⁷. L'histoire relatée est, dès le départ, présentée comme la mise en scène d'un conflit entre deux cultures morales antagonistes¹⁸. La présence des personnages agissants se rattache donc à la représentation — pour le dire avec Goethe — d'une topographie anthropologique. Dans leur approche du Vésuve, l'éclairage illumine à la fois les décors du voyage ainsi que la nature des voyageurs. L'Angleterre, le Nord, parle pour un climat externe et interne qui mène à l'introversion. Lui correspond un ordre social froid (*aride ; ordre social*, 302 *sqq.*), dans lequel calcul et contrainte disciplinent l'âme. Un concept imagé en est donné par la maison paternelle de Nelvil (305 *sqq.*). Sous ce toit idéologique se trouve aussi Lucile. Le père a lui-même rédigé dans son testament le règlement intérieur. Ceci résume, transposé en Angleterre, les principes rigoureux de l'Ancien régime social : aux pères, l'autorité ; aux enfants, l'obéissance (*devoir des enfants*, 333 *sqq.*). Avec, par derrière, un argument racinien, qui renvoie au dualisme cartésien : L'homme en tant qu'être générique et constant, par-delà toutes variantes culturelles (*l'homme ne se renouvelle point, il se diversifie*, 334). Il est animé par la tension entre cœur (*passion/sens*, 334) et *raison*. Les passions, décréte ce père du logos classique des Lumières, déchaînent l'imagination et ses mondes trompeurs des fantasmes et du désir. La raison, en revanche,

16. Voir L. Lütkehaus (éd.), *Dieses wahre innere Afrika*, op. cit., introduction.

17. Pour les précédents et la genèse issus de l'esprit du romantisme allemand, voir S. Balayé, *Corinne — histoire du roman*, in *L'Éclat et le silence. Corinne ou l'Italie de Mme de Staël*, Paris (Champion) 1999, p. 7-38.

18. La dialectique de fond entre nature extérieure et intérieure a été développée par U. Schöning, *Die Funktionalisierung des Ortes in Mme de Staëls Corinne ou l'Italie*, *Romanist. Ztschr. f. Lit. Gesch.*, 23/1999, p. 55-67.

apporte de la lumière dans leur agitation mal canalisée et les neutralise dans le corset étroit des devoirs et des lois. Lucile est passive, parce qu'elle n'autorise aucune *passion*.

De l'autre côté, Corinne schématise le Sud riant (*Corinne ou l'Italie*). Elle oppose à la répression de l'élan vital une joie de vivre s'épanchant librement. Lord Nelvil, le voyageur entre deux sites anthropologiques, est le meilleur juge de son programme vertueux : elle est, dit-il, *la personne la plus vraie, la plus naturelle et la plus généreuse* (333). Cependant, sur quoi se fonde cette forme ouverte de son identité ? La voix narratrice systématise : Corinne est l'illustration de l'imagination et du génie. Ce que Nelvil ressent pour elle — la *passion* — explicite justement les fondements anthropologiques dont elle vit. En tant que poétesse, artiste, elle est la preuve vivante que la nature passionnelle est capable de culture, si elle se déploie dans l'espace culturel des Beaux Arts. Elle y institue une propre raison, en quelque sorte une *ratio imaginativa*¹⁹. Au lieu de socialiser l'énergie brute au moyen de la maîtrise de soi, Corinne la vit justement de manière individualiste (*la première destination des femmes, et même des hommes, n'était pas l'exercice des facultés intellectuelles, mais l'accomplissement des devoirs particuliers à chacun* ; 343). Le gain esthétique à retirer des facultés animales est l'animation : le narrateur laisse ainsi Corinne se fondre expressément dans des *sensations mobiles*. Toutefois, elles n'habilitent pas la discipline intellectuelle, mais justement la mobilité de l'esprit — et du corps. L'héroïne éponyme est tout en un : poétesse, chanteuse, danseuse, récitante, *impresaria*. Tout, aussi bien sa vie que ses agissements, est guidé par une poétique de l'improvisation (59 *sqq.*) — l'expression cultivée de *l'ordre naturel*, qui obéit à l'inclination plutôt qu'au devoir, à la spontanéité et à l'enthousiasme plutôt qu'à la discipline. En Corinne, la nature célèbre une fête culturelle.

Mais Lord Nelvil, placé entre les deux, représente en quelque sorte la question ouverte de cette constellation anthropologique : comment mettre d'accord, voire réconcilier les exigences antagonistes de sensibilité et de raison ? De par son origine, il se trouve placé sous le commandement de l'éthique puritaine : *les mœurs d'Angleterre, les habitudes et les opinions d'un pays où l'on se trouve si bien du respect le plus scrupuleux pour les devoirs, comme pour les lois, le retenaient dans des liens (...) étroits*. S'y ajoute son caractère hésitant : timide, craignant le public, peu disert, sensible, sans ambition — fils d'un père dominant ; ses sentiments repoussés vers le romanesque. C'est précisément ce qui lui fait ressentir son atta-

19. C'est dans ce contexte fondamental que R. Behrens place son interprétation de la spatialité symbolique dans *Corinne*. Voir « Fliesstext. Raumwahrnehmung, Kunstbetrachtung und Imagination in *Corinne ou l'Italie* von Germaine de Staël », in *Romanistisches Jahrbuch* 57/2006, p. 169-197 (avec de nombreuses indications bibliographiques).

chement à l'ordre social (*les relations de la vie sociale devaient l'emporter sur tout*, 343) en même temps comme fixité. De cette expérience déficitaire (*profonde tristesse*) naît en lui un besoin violent pour l'autre manquant de son moi : *l'ordre naturel*. Bref, il souffre tout simplement du mal du siècle littéraire : la mélancolie. Conformément à son diagnostic de pathologie humorale, il sombre dans la passivité ; il est irrésolu, incertain, inconstant, indécis — un *dividuum* (Novalis) proromantique, déchiré entre désir et réalité²⁰.

Son indécision fait de lui le théâtre privilégié de la crise éthico-anthropologique de son temps. Elle se traduit par deux réactions : l'étroite raison sociale réclame l'inclination du cœur — et, sur un plan spatial, le règlement rigide de la maison et de la famille plaide pour l'indépendance, comme les voyages la promettent. Nelvil entreprend ainsi deux voyages principaux à l'opposé de ses entraves. La mise en scène se déclenche chaque fois sous la fascination de l'éruptif, de la démesure et du bouleversement. Le premier voyage conduit Nelvil en France. Là-bas, la Révolution avait éveillé des attentes ne concernant rien moins qu'un renouveau de l'histoire mondiale (*Cette révolution... prétendait à recommencer l'histoire du monde*). Nelvil avait envie de s'exposer à ce tourbillon de l'altérité. Réfléchi, comme un héros classique, il s'explique lui-même : *Un homme d'un caractère sérieux et sensible (...) revient toujours à sa nature ; mais ce qui l'en fait sortir, au moins pour quelque temps, lui fait du bien* (308). Une déclaration dont la portée se révélera seulement à partir de l'issue fatale de l'histoire. Son expérience de voyage a lieu dans le format romanesque de l'amitié et de l'amour. Ils confirment la Révolution comme événement de désillusion de premier plan. Son ami, le comte Raimond, est tué dans le désordre des troubles révolutionnaires. La sœur de celui-ci met en œuvre une froide combinaison de calcul et de contrainte (331) pour se l'attacher. Là où la *raison* se profile, que ce soit dans l'espace public comme dans l'intimité de l'amour, elle tue — c'est le constat — tous les élans naturels. De ce fait, elle affiche, pour le dire dans l'imagerie anthropologique, qu'elle n'a aucun sens pour les exigences du cœur. De façon symbolique, le père meurt de l'irritation qu'il éprouve de ne pas comprendre ce fils qui, sous l'impression de la Révolution, s'est laissé détourner de la tradition de son pays natal pour sacrifier au présent.

Le roman envoie le protagoniste donc dans un deuxième voyage pour mettre en place l'épreuve inverse. Cette fois-ci, il part du Nord et de sa morale implacable vers le Sud, l'Italie, où dominant en contrepartie la joie de vivre et la gaieté de l'art, toutes choses incarnées par Corinne. Et

20. Concernant l'image de la maladie « mélancolique », voir en détail A. Amend, *Zwischen « Implosion » und « Explosion » — Zur Dynamik im Werk der Germaine de Staël*, Trèves, 1991.

comme les romans se plaisent à le faire, Nelvil tombe, bien sûr, amoureux d'elle. Son caractère inconstant se voit par là livré à un défi contraire : à un amour marqué par la *passion*. L'intérêt de l'auteur aussi penche du côté de cette configuration expérimentale. Voici la question qu'elle déroule : quelles sont les exigences morales et culturelles qu'on peut tirer de l'esprit de la nature ? Car la Révolution française, lit-on en justification, a désillusionné complètement toute référence à la nature de l'esprit. Le voyage de Nelvil et de Corinne en Campanie et à Naples, tout au long des repères obligés du *Grand Tour*, est à la recherche d'un for anthropocentrique de la nature. Celui-ci, cependant, est à l'image du Vésuve.

3

L'ascension (de nuit) de la montagne en feu n'est pas originale, presque un pastiche comme tant d'autres. Mais elle est signifiante par sa fonction. Située non seulement au centre du roman, elle est aussi la péripétie de son histoire et décide de la vie des protagonistes. La montée vers le sommet en furie est liée à une descente dans le cratère de deux âmes furieusement excitées²¹. Leur passion réciproque avait mis en branle un processus qui, comme Nelvil le diagnostique lui-même, l'élève au-dessus de lui-même et de sa *mélancolie naturelle* (308). Plus ils s'approchent, plus s'intensifie — en concordance exacte de l'extérieur et de l'intérieur — l'excitation, marquée par deux scènes d'aveux classiques : Lord Nelvil avant, Corinne après l'ébranlement du Vésuve — référence à la référence de Chateaubriand à Pétrarque laissant l'effet du sommet se fondre dans les *Confessions* de saint Augustin. Elles répondent à la recherche d'un concept de vie renouvelé. Tout à fait consciemment, comparables aux héros du classicisme français, ils révèlent leur code comportemental et son unilatéralité. L'expression en est leur rédaction écrite. Nelvil inscrit sa vie dans les écrits de son père qu'il porte toujours sur lui. Corinne, bien qu'oratrice, met elle-même son *secret* par écrit. Tous les deux fixent ainsi leurs complexions intimes justement dans le langage dont ils se sentent prisonniers. Leurs aveux se livrent ainsi à un cercle vicieux discursif. En conséquence, leur effet n'a pas lieu : ils nomment certes les déficits, mais sans les surmonter.

C'est bien plus la rencontre avec le volcan qui va leur en fournir l'occasion. Elle se produit comme un événement profondément sémiotique.

21. Ph. Berthier, qui parle de cette péripétie, l'a caractérisée en passant, mais avec justesse comme un cas auquel Sigmund Freud (comme pour le *Gradiva* de Jensen) aurait pu aussi s'intéresser (*Au-dessous du volcan*, in J.-L. Diaz, *Mme de Staël*, op. cit., p. 133-141), d'autant plus que le Vésuve se révèle être un terrain d'exercice des ébranlements socio-psychologiques !

Déjà sa position entre les deux scènes d'aveux le dit, comme le déroulement de l'action était entièrement axé vers le Vésuve, sommet classique du voyage en Italie. Nelvil en attend un dernier éclaircissement sur *l'ordre naturel*, représenté par Corinne : *Je veux contempler avec vous cette étonnante merveille, apprendre de vous à l'admirer* (229). La nuit s'est faite sur le bouleversant rapport des égarements de Nelvil (*le plus criminel des hommes*, 236) ; le volcan en feu entré dans sa plus haute expressivité, lié explicitement à un changement d'ordre perceptif : il parle à l'imagination (*frappa vivement l'imagination, ibid.*), la langue originaire de la nature. Elle agit en dehors des concepts culturels, s'exprimant de façon pré-rationnelle, en images agitées. C'est pourquoi, en voyant son amant au comble de l'émotion, Corinne fait ce qui lui dicte son *ordre naturel*. Elle se fie à la religiosité de la nature, à laquelle les disciples de Rousseau comme Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et d'autres ont appelé, pour arracher Lord Nelvil à l'agitation destructrice de ses souvenirs (*l'arracher aux souvenirs qui l'agitaient*). Le drame visuel du volcan devrait le livrer à un foudroyant ravissement des sens et le détourner de la mélancolie de ses pensées (*se hâta de l'entraîner avec elle sur le rivage de cendres de la lave enflammée ; ibid.*). Elle ne vise rien moins qu'à utiliser le potentiel d'excitation qui réside dans la force éruptive pour l'amener à sortir totalement de lui-même (*ce qui l'en fait sortir de sa nature*, 308) et à réaliser en lui la merveille de la nature (*cette étonnante merveille*, 299), qui lui apportera à l'autre *rivage* de son moi. D'autre part : le conflit de son âme n'en serait-il pas réglé ainsi en son sens à elle ? Ne lui serait-il pas demandé un avenir sans origine, donc une rupture avec ses passés, tout comme la Révolution l'avait infligée à l'Ancien Régime ? Qu'en disent les images du volcan ? Vue de façon linguistique, Mme de Staël, comme d'autres vulcanologues littéraires, livre en substance des topos visuels connus. Ce n'est pas ici que réside leur originalité, mais dans leur fonction. L'immédiateté des impressions, et c'est de cela qu'il s'agit, ne laisse pas de temps à un travail réflexif. Elles font ainsi remonter en surface une perception d'eux-mêmes qui était jusqu'alors mise sous censure dans les tréfonds de la conscience.

C'est justement parce que *Corinne ou l'Italie* a plus d'affinités avec la tradition de la littérature sentimentale que le roman de Mme de Staël acquiert une signification particulièrement historique, dans la mesure où il apporte déjà une contribution notable à l'exploration de l'inconscient. Quand Nelvil et Corinne exposent consciemment leurs regards au tumulte du Vésuve, il advient ce qui devait advenir avec Freud : le volcan hostile à l'homme (*la nature n'est plus dans ces lieux en relation avec les hommes*) déclenche en lui une sorte de catharsis métonymique : la fascination qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, y peut-on lire, correspond à une énergie sauvage (*férocity*, 338) et déchaînée. Rien ne pourrait mieux

exprimer sa vacuité idéale que le jugement de Corinne elle-même, qui croyait trouver dans *l'ordre naturel* une patrie spirituelle. Dans cette dégénération, on ne reconnaît plus aucun créateur bienveillant. À la vue du Vésuve toute idéalisation de la nature tomberait dans le vide. Ce qui reste d'elle, est *affreux*, une dépense d'énergie sauvage.

Ce spectacle primitif bouleverse tant les sens de Corinne que la voix narratrice la conduit à une déclaration spontanée, d'autant plus authentique : dans cette révélation volcanique, la nature brute (lui) apparaît presque comme *criminelle* (339). Avec ce mot, cependant, elle a involontairement prononcé la vérité fatale sur Nelvil. Il ressemble à une condamnation à mort de son amour, de sa vie et de son projet anthropologique. Car c'est avec exactement ce même mot que Lord Nelvil s'était lui-même condamné peu de temps auparavant : comme *le plus criminel des hommes* (336). Au lieu de le libérer de son emprisonnement dans le monde de ses pères, Corinne scelle ainsi, sous l'impression du volcan, son identité entravée. La péripétie du roman s'engouffre dans cet instant. Il se transforme en une tragédie aux dimensions tout à fait classiques. Le couple avait cherché au cours du voyage une médiation idéale (leur projet de mariage) entre leurs points de vue « du sud » et « du nord » et appelé la nature comme témoin divin (*sentir le souffle bienfaisant de son* [i.e. la nature] *créateur*). Pourtant, elle répond à leur désir avec le même *profond silence* (339) que chez Chateaubriand. Ainsi est anéanti le charme de *l'ordre naturel*, auquel Corinne prêtait jusqu'alors force de preuve. Celle qui se sentait des affinités avec la nature voulait apprendre au voyageur en chemin vers son véritable moi à admirer le Vésuve. Sa tentative à lui — et la sienne — se termine dans une affliction mortelle. À l'origine de la nature, il n'y a rien qui accorde à l'âme de Nelvil, blessée par la civilisation, un caractère obligeant de contre-monde. Une identité naturelle est irrémédiablement perdue. Le volcan et le désir, élan vital externe et interne, peuvent certes vitaliser l'homme, mais non le former. Aucun projet humain susceptible d'apaiser les troubles de l'âme ne se laisse plus repérer dans un retour au naturel. Ramené à Nelvil : le miracle qu'il espérait du Vésuve par l'intermédiaire de Corinne n'a pas lieu. Plus encore : la montagne en rage retourne sur lui son regard *criminel* et le renvoie inévitablement à l'inculturation de ses pères. Le naturel, son manque, n'est plus à envisager que de façon pathogène, comme expérience d'absence.

S'il se voit ramené ainsi au « point de vue » rigide de ses origines, il en va de même pour Corinne et l'étoile du sud qu'elle a suivie. Qu'elle

condamne sans le vouloir lord Nelvil, rompt aussi son authenticité à elle, sa spontanéité et son enthousiasme. C'est pourquoi son propre « cas » est encore plus lourd de conséquences que le désenchantement de son amant. Le Vésuve devient surtout pour elle la montagne de la décision. De son côté, elle ne s'était encore jamais reflétée dans son image. L'escalader signifiait, dans sa perspective, remonter jusqu'à l'origine de l'ordre naturel auquel elle avait souscrit, à la source de son agitation et par là même à sa propre identité. Le jugement qu'elle porte sur les agissements infernaux du volcan n'anéantit dès lors pas seulement la vision que Nelvil s'était faite d'elle (*la personne la plus vraie, la plus naturelle et la plus chaleureuse*), mais également celle qu'elle avait d'elle-même. Comme sa confession écrite le révèle (Livre XIV), son *italianità* repose sur une *vita nova* arrachée des affres de la mélancolie (*j'ai beaucoup souffert... pour vivre en Italie*, 49). En tant que demi-sœur de Lucile, elle avait séjourné de nombreuses années dans la maison de son père en Angleterre, un séjour sans vie (384), anémiant toute imagination (*les maladies de l'imagination*, 380). Pour en guérir, rien n'était moins nécessaire qu'un passage — symbolique — par la mort. Elle quitte en secret l'Angleterre — le nord sentimentalement froid et sa raison morale répressive —, est déclarée morte là-bas, et trouve en Italie sous un nouveau prénom (*Corinne*) une résurrection sous le signe de l'imagination, des Beaux-Arts et de la littérature (386 *sqq.*). Au lieu de brider sa personnalité selon les normes de la raison, elle mise, avec tout le poids d'un choix de vie, sur l'épanouissement personnel, en prêtant foi aux impératifs enthousiastes de la nature humaine.

Mais que visent-ils en dernière perspective ? À la vue du Vésuve, elle découvre que son imagination n'est soutenue par aucun fondement originel qui puisse se réclamer d'une nature-mère. Elle doit finalement reconnaître que sa décision de vie est aussi déficitaire que celle de Nelvil de l'autre côté anthropologique²². Cette péripétie était depuis longtemps annoncée de façon codée. Au paroxysme de son *italianità* — son couronnement au Capitole — une voix (de culture antique) remarque : *c'est une divinité entourée de nuages* (51). Ces ombres assombrissant son idéal sont transposées de façon romanesque dans son amour pour Lord Nelvil. Il représente sa seule véritable passion. Rien ne pourrait mieux illustrer le questionnement anthropologique de cette histoire. D'instinct, comme sa façon de penser l'y invite, elle sent en lui le complément qui manque à l'accomplissement de *l'agitation de son cœur*. Le volcan, dont elle se

22. Sur ce point, S. Balayé avance une conception difficilement vérifiable, quand elle prétend que Corinne rassemble harmoniquement en elle l'esprit du Nord et du Sud. En Italie, Corinne se trouve dans un exil anthropologique (bienfaisant) qui convient à sa nature, mais qui en même temps lui fait ressentir passionnément l'autre manquant (en la personne de Nelvil). Voir la préface de l'éd. cit., p. 17.

détourne en tremblant, lui ouvre symboliquement les yeux sur la partialité de sa vie esthétique. Leur projet d'union doit donc échouer sur tous les plans. Un mariage n'aura pas lieu. Ils ne peuvent pas se passer l'un de l'autre, ils n'arrivent pas non plus à s'unir. Elle avait cherché une guérison psychique et physique à sa souffrance sociale — son mal du siècle — en s'adressant à un ordre naturel. Mais entre la « nature », représentée par Corinne et celle représentée par le volcan, un gouffre mortel de non-identité s'est ouvert. *Quittons ce désert (...); mon âme est ici mal à l'aise* (339), dit-elle. Le Vésuve lui apprend que *le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts*, comme dira plus tard Victor Hugo dans la « Préface de Cromwell ». L'énergie vitale ne peut satisfaire aux besoins humains que lorsqu'elle est enchâssée culturellement. À cet égard, le texte pose un signe à ne pas méconnaître : La sémiotique tumultueuse du volcan, son *sifflement*, ne perd son caractère menaçant de langue étrangère que lorsqu'elle est couverte par le son des cloches montant de la ville. Seuls des instruments culturels peuvent disposer la matière brute à témoigner une sympathie pour l'homme. Ceci explique l'affection emphatique de Corinne pour lord Nelvil : elle pressent sombrement que les œuvres d'art éphémères de l'improvisation, suivant uniquement les inspirations spontanées de l'imagination, ne permettent pas l'accomplissement désiré de son *ordre naturel*. Pour devenir tout à fait elle-même, il lui faudrait ce qu'il représente — à outrance — et vice versa. L'échec de leur projet de mariage témoigne donc de l'épuisement réciproque de leurs précédentes représentations identitaires. Ni l'obéissance à la nature humaine ni l'obéissance à la raison sociale ne pouvaient offrir une garantie de bonheur — aucun ne sera heureux sur son côté anthropologique. Cette situation était déjà — transposée en *une seule* personne — la quintessence du René de Chateaubriand. Leur relation acquiert cependant une dimension tragique par le fait qu'ils ne trouvent pas non plus de troisième « point de vue » où leurs positions antagonistes auraient pu se concilier. *Animés* par le ciel méridional de la Campanie, ils avaient bien cru percevoir dans la nature ravissante *la voix du ciel* (356), un ensemble heureux d'institutions stimulant les facultés humaines, développant l'âme et montrant à l'homme comment il aurait pu se perfectionner parmi ses semblables. C'était toutefois l'effet d'un regard détourné, qui pour quelques moments précieux repoussait la contre-image du volcan à l'arrière-plan. Pour lui laisser ensuite occuper de nouveau le premier plan de l'action avec une violence d'autant plus affective.

Que reste-t-il alors de cette ascension dans les profondeurs idéelles de la nature ? Une liaison amoureuse échouée en son nom. Mais elle laisse une conscience émotionnellement aiguisée par le fait que les exigences morales (Nelvil) et naturelles (Corinne) se déterminent certes réciproque-

ment, mais que leur antagonisme ne peut être arbitré ni surmonté. Les protagonistes se retrouvent exposés à une modernité où règne la cohérence de l'incohérent. Conformément à elle, ils auraient à développer l'identité différenciellement, comme un processus réciproque à jamais clos entre fixités culturelles et délestages contre-culturels²³. Aux termes du roman : il s'agirait de confronter de façon intermittente le nord froid — et son existence dans les limites de la maison et de l'habituel — à la joie sensuelle du sud et d'une vie en plein air (303).

Les protagonistes de Mme de Staël ne réussissent pas cette herméneutique culturelle. Ils demeurent prisonniers de leurs partis pris. Leur voyage dans les souterrains de la nature se termine par un retour en arrière. Le Vésuve leur révèle qu'elle est certes un monde propre, mais qu'elle ne se préoccupe aucunement de l'intérêt de l'homme. La sortie de la nature, à laquelle l'homme s'est lui-même condamné par son péché originel, est ainsi irréversible. Les progrès de la pensée l'ont vidée de toute idée anthropophile. Elle n'a plus rien de substantialiste à communiquer à ceux qui sont à l'écoute de ses messages (*un silence profond*, 338). Tout ce qu'elle leur peut signifier se révèle donc être une signification attribuée de bonne volonté. Ainsi, elle ne peut plus offrir de refuge aux malades de la civilisation.

5

Cependant, les effets de la nature continuent à exister. De son paradis perdu, Corinne et Nelvil font un lieu de mémoire où est cultivée l'absence de ses promesses de bonheur. C'est ce qu'en dernière instance le Vésuve aussi peut leur communiquer. Sa leçon est développée dans l'histoire amoureuse de Corinne. Sa « *conversio* », sa fuite en Italie, ressemble certes à un retour à la nature. Mais elle est précédée d'une rupture sentimentale : cœur et devoir sont en plein désaccord. Elle subit le mode différentiel de la modernité. Le bonheur du sud, les simples gens de la Campanie peuvent, il est vrai, le ressentir encore. Mais celle qui est de retour, ne peut plus le concevoir que d'une façon inversée, en tant que femme qui était consciemment malheureuse. Placer sa vie sous l'*ordre naturel*, présuppose ainsi une négation de la négation que la froide pensée

23. Mme de Staël a certes pris conscience de cette dialectique, mais elle n'a pas ébauché un modèle de conciliation — une *harmonie des contraires*, telle que Hugo la postulera. Juliette est biologiquement la fille de Nelvil et de Lucile, mais par son apparence et par sa mentalité elle est la fille de Corinne (un motif analogue à celui des *Affinités électives* de Goethe, parues également en 1807). Ce « beau » motif n'offre cependant pas de solution « moderne ». Elle s'articulera philosophiquement dans l'herméneutique ; historiquement dans la foi au progrès technique et scientifique.

du Nord avait exigée d'elle. Corinne occupe avant tout le titre du roman, parce que, presque doctrinalement, à l'aide de l'imagination, elle rejoint culturellement, en tant qu'artiste, la nature dépossédée.

La fascination de Corinne se nourrit au fond de la fascination qui émane de sa deuxième nature, à savoir de son art. Vu sous cet angle, l'amour de Nelvil pour Corinne et l'amour que celle-ci porte à l'art forment pour ainsi dire une « chaîne d'amour » esthétique. Elle élève l'art au rang d'une déité du moderne. Un office divin à lui consacrer consisterait donc à éveiller la *disposition poétique* et « musicale » (*musique mélodieuse*, 286) de la nature et de l'incarner dans un acte « euphorique » : l'art en tant qu'accomplissement de la nature²⁴. C'est avec ce programme de perfectionnement que l'artiste Corinne s'est présentée devant le tribunal spectaculaire du Vésuve.

Son verdict brutal a cependant anéanti tout réveil de la langue originelle, tel que les artistes romantiques l'invoquaient ailleurs²⁵. Son silence abyssal ou le sifflement infernal du feu, mais aussi les *Lazzaroni* — ces larrons qui vivent avec le volcan et poussent en conséquence des *cris terrifiants* sans raison — sont les vrais interprètes de la voix de la nature. Ils révèlent ainsi métonymiquement les *cris* de l'âme assombrie de Nelvil comme une identité fatale, désenchantée (*laissez-moi couché sur cette terre, qui s'ouvrira peut-être à mes cris, et me laissera pénétrer jusqu'au séjour des morts*, 336 ; *ces sons aigus que faisaient entendre les sorcières*, 338). L'aphasie du volcan fait comprendre à Corinne que son art naturel ne peut pas se réclamer d'une voix archaïque de la nature. Ainsi se trouve exclue en même temps toute perspective thérapeutique de s'ouvrir — par l'intermède du chant et des images de la langue — un retour vers une intimité naturelle originelle. *Si la poésie est la langue maternelle du genre humain*, comme le voulait Hamann²⁶, c'est tout au plus dans la mesure où elle met l'homme en relation avec lui-même : *La pensée*, dit Corinne, *qui n'a plus d'aliments au-dehors, se replie sur elle-même, analyse, travaille, creuse les sentiments intérieurs* (217).

24. M. Delon a démontré tout à fait en ce sens que ce langage originel, cette vérité qu'il s'agit de conjurer au moyen d'impressions synesthésiques, précède en quelque sorte physiquement toute autre vérité culturelle. L'expérience du Vésuve n'est qu'une confirmation disharmonique de cette *esthétique* qui n'est plus *classique*. Voir *Corinne et la mémoire sensorielle*, in J.-L. Diaz (éd.), *Mme de Staël, Corinne*, op. cit., p. 125-131.

25. Voir Merrit Ruhlen, *L'Origine des langues. Sur les traces de la langue-mère*, Paris/Berlin 1994, ainsi que Christine Ott, *Torso-Göttin Sprache*, Heidelberg, 2003 (Studia Romanica), n° 115, p. 11-50.

26. J. G. Hamann, *Aesthetica in nuce. Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa*, in *Schriften*, ausgew. u. hg. K. Widmaier, Francfort, 1980, p. 189 sqq. On y trouve le principe (§ 2), complété dans le § 3 : « C'est en images que consiste tout le trésor de la connaissance humaine et du bonheur » (*ibid.*).

Pour Corinne, ce brutal désenchantement de son projet de vie fut mortel, aussi bien physiquement qu'esthétiquement. À partir de là, ses forces poétiques et vitales s'étiolèrent rapidement. Désormais, toute tentative d'échapper aux goulets de l'habituel et du conventionnel s'avérait impossible. L'identité naturelle lui révélait bien plus crûment encore ce qu'elle avait toujours été : un idéal culturel faisant pendant aux dégâts de la civilisation. Toutefois, l'agonie de sa perfectibilité prémoderne ne signifiait pas pour autant l'épuisement de son potentiel culturel. Sur ce point aussi, le volcan apporte des informations décisives. Certes, ses agissements furieux n'apportent pas de réponse à la question de savoir *ce qui* se passe en lui en fin de compte, mais ils nous renseignent par contre sur le *comment*. On s'en aperçoit au fait qu'il contraint ses observateurs à un changement de point de vue marquant. La nature devait les accueillir de façon généreuse, mais son intérêt profond ne se montrait que purement génératif, limité à lui-même. Si elle obéit à un « ordre », ce n'est que celui, grandement artificiel, du « meurs et deviens ». Le texte illustre à plusieurs reprises cette physiologie naturelle. Un paysage cultivé et fertile naît de la lave qui détruit le pays. Le feu brûle tout, mais sur ces cendres pousse le vin le plus délicieux (303). Elles ont détruit Pompéi — mais l'ont conservée par là même. Elles ne trouvent jamais de repos. C'est pourquoi vouloir saisir linguistiquement le vitalisme indomptable du volcan signifie l'enregistrer dans l'imagerie de l'écoulement irréfrenable, conjugué à la violence élémentaire de la mer. Ils illustrent tous les deux que la nature est certes une *force*, mais qu'ici aussi elle se termine dans un *empire de la mort* (304). Ceci inclut par analogie la nature brute de l'homme. Sur le chemin du retour, dans la nuit, Corinne et Nelvil rencontrent symboliquement une pluie qui tombe à *flots* et qui commence à éteindre les flambeaux — de leur passion. Quant aux *Lazzaroni* qui se pressent autour d'eux, ils reflètent eux aussi, sous une forme humaine, cet activisme sans objet : *ces hommes sont quelquefois agités par un superflu de vie dont ils ne savent que faire*. Leur agitation est dénuée d'*esprit* et de *cœur* (339). Cette dynamique aveugle de la nature n'admet donc qu'un seul sens moral : sa vanité. Elle constitue une *terrible* provocation pour celui qui a du *cœur* et de la *raison*.

Pourtant, c'est justement dans le dérèglement de cette excitation que réside une dernière fonction culturelle. Quel est l'effet produit par l'ascension du volcan ? La *terreur* du spectacle allume tellement leur émotion, que Corinne et Nelvil transgressent tous les lieux forts d'une raison impérative à laquelle ils croyaient devoir se soumettre. Pour eux-mêmes, cette éruption « morale » finit tragiquement. Pris en lui-même cependant, le choc affectif que ce spectacle dénué d'*esprit* exerce sur eux peut se comprendre comme un procédé permettant d'*ébranler* (336), par des

moyens non-rationnels, d'inévitables prises de positions et refoulements rationnels. Mais n'y aurait-il pas là une stratégie moderne qui évoque sciemment de tels effets éruptifs, donnant ainsi la possibilité de produire artistiquement, culturellement, dans un *ordre social* bien établi, ce que la nature prise en elle-même veut élémentairement : se régénérer sans entraves ? Sur ce point, la mort physique et psychique de Corinne et Nelvil présente un *memento vitae* douloureusement manifesté. Il rappelle que plus la nature humaine est exploitée au nom d'une obéissance sociale, plus elle perd de son « élan vital ». La conception de l'individu favorisée par les Lumières a disparu et cédé la place au *dividuum* (Novalis) avec ses deux âmes dans la poitrine²⁷.

Les maintenir ensemble nécessite alors une écologie culturelle d'un genre nouveau. En ce sens, l'épisode volcanique de Mme de Staël en pose les premiers jalons. *Corinne ou l'Italie* est aussi un roman sur la langue, la littérature et l'art ; l'ascension du Vésuve un événement sémiotique élémentaire. C'est là principalement ce qui le porte au côté des tendances esthétiques révolutionnaires autour de 1800. Les voyageurs en chemin vers l'origine de la nature y font l'expérience troublante de se voir confrontés à de violents appels aux yeux et aux oreilles, qui demeurent inaccessibles à leur entendement. Le profond silence, les cris aigus, les éclairs fulgurants, se manifestent à eux dans une langue étrangère à laquelle d'autre part ils n'arrivent pas à se soustraire. Car, d'une manière déconcertante, elle communique avec le plus profond de leur *âme*. Elle l'arrache éruptivement de son enclos subconscient et le soumet à la lumière de la conscience. Nelvil : *cet aspect de l'enfer, tout affreux qu'il est, me cause moins d'effroi que les remords du cœur* (338). Le Vésuve les identifie comme les laves de la conscience profonde, qui se laissent certes refouler, mais pas apaiser. Ainsi le Vésuve en effusion se reproduit en eux comme un flux d'images. Nelvil déclare (parlant de lui !) : *la roue qui tourne sans cesse, l'eau qui fuit dès qu'on veut s'en approcher, les pierres qui retombent à mesure qu'on les soulève, ne sont qu'une faible image pour exprimer cette terrible pensée* (388). Ces images, d'une manière presque végétative, sont irrésistibles. Elles déchargent une vérité souterraine qu'un autoportrait censuré avait ensevelie dans le subconscient.

27. Avant l'expérience du Vésuve, il est dit, avec une conviction proche d'une religiosité naturelle (et dans l'esprit du préromantisme allemand) : « La nature a destiné cette musique pour le climat : l'une est comme le reflet de l'autre. Le monde est l'œuvre d'une seule pensée, qui s'exprime sous mille formes différentes » (*Corinne*, p. 247). Après la catastrophe du Vésuve, on trouve de façon plus moderne, dans la clarification critique de la littérature de *De l'Allemagne* : « Ce monde offre à l'observation deux faces absolument contraires » (IX, 9 ; p. 157). — D'un autre point de vue théorique, ceci relativise la structure de la modernité, telle que Michel Foucault l'a systématisée avec le concept de l'hétérotopie (*Espaces autres*, 1967, in *Dits et écrits*, éd. D. Defert /Fr. Ewald, Paris, 1994, t. IV, § 360).

Mais que faire de cette découverte ? Chateaubriand en avait tiré une conséquence hardie en portant ces images au rang de la vérité elle-même. Mme de Staël s'approche plus conventionnellement de cet effondrement moderne du savoir convenu. Dans *Corinne ou l'Italie* qui le dramatise avant tout, elle traduit en histoire bouleversante le bouleversement provoqué par le volcan. C'est l'*Histoire de Corinne* (Livre XIV). Quand sa tentative de fuir une morale rigide se révéla vaine devant le Vésuve, son talent d'improvisation — l'éclat de son imagination — devint « fugitif » (*ses mouvements agités et rapides, ses regards qui ne s'arrêtaient sur rien*, 344). Comme la nature ne lui offrait plus de repère idéal, il ne lui restait plus qu'une issue : poursuivre par les seuls moyens culturels son projet de vie naturelle. Elle échoue. Alors l'oratrice qu'elle était jusqu'à présent opère de son côté un changement discursif à l'enseigne de la modernité. Elle aussi, comme le voyageur Chateaubriand, s'installe et écrit (précisément l'*Histoire de Corinne*). Son roman dans le roman (comme l'*Histoire de Lord Nelvil*, Livre XII) devient sous ces circonstances un programme poétologique. Il remplace le dialogue de l'art (*il fallait juger Corinne en poète, en artiste* ; 342) avec la nature, tel que la théorie d'imitation et la philosophie de la nature le privilégiaient. L'art, maintenant, est renvoyé à sa « nature » propre ; il subit le tournant autoréférentiel.

Par voie de conséquence, Corinne médite au *plus beau site du monde*, au *Pausilipe* (344), non pas sur le paysage même qui s'épanche à sa vue, mais sur le tombeau de Virgile — un topos du voyage en Italie —, auquel se substitue le souvenir de l'hommage de Pétrarque. Une scène d'une grande valeur révélatrice : la perte de la nature, garant paradigmatique d'un sens de la vie, produit une rééducation de la vue qui s'appuie sur un continuum alternatif, celui — syntagmatique — de l'art et de sa cohérence de longue durée qu'est son histoire. Dans le dialogue des auteurs et des textes le long des siècles se dessine un nouvel horizon de référentialité ancrée dans la mémoire des hommes et de sa chaîne de tradition²⁸. Il lui manque certes un fondement direct dans la création. En revanche, il se sait rattaché à un processus de créativité humaine ininterrompu. Chaque époque a fait esthétiquement le compte de ses progrès civilisationnels. Est-ce dû à la mauvaise conscience de la raison qui dépossède la nature pas à pas ? Ou bien s'agit-il d'un instinct de conservation tout à fait primaire, qui retient avec art ce qui disparaît du naturel ? Les textes de Chateaubriand et de Mme de Staël, truffés de citations et d'allusions²⁹,

28. Un aperçu marquant, axé sur la mythologie, en est donné par B. Didier, *Corinne et les mythes*, in J.-L. Diaz (éd.), *op. cit.*, p. 191-198.

29. Quant à Chateaubriand, voir l'art. de Marc Fumaroli, *Chateaubriand et l'Italie*, in *L'Italie dans l'imaginaire romantique*, *op. cit.* n. 12, p. 16-42 ; p. ex. p. 36.

semblent pencher de ce côté-là. Ils témoignent pour un statut à venir d'autonomie des arts. Justifier l'action esthétique par elle-même, donnent-ils à entendre, est possible, si cela se rapporte à la communication (*entretien*) que les artistes et leurs œuvres ont de tous temps « entretenue » entre eux : l'intertextualité. Elle tire de la confusion babylonienne des langues un « ersatz » de paradis littéraire, où chacun — qui plus est poète — peut amener chacun à parler, écho de cette langue primitive qui faisait communiquer autrefois *una voce* Dieu, anges, hommes et bêtes dans le jardin d'Eden³⁰. Certes, ceci présuppose perdue l'immédiateté mythique de la nature. Mais la littérature offrirait une sorte de lieu fermé où peuvent s'échanger et s'interpénétrer sans gêne les voix poétiques de toutes les époques. Ne trouverait-t-on pas également justifiée ici la confiance idéologique qui s'associa plus tard à l'intertextualité, lorsqu'elle fut déclarée l'un des chevaux de Troie avec lequel les bastions du logocentrisme devaient se laisser affiler de l'intérieur³¹ ? Exécutée consciemment, une telle « écriture » dialoguée créerait une constance propre dans le changement (*entretien que l'art perpétue et renouvelle*, 345). Elle s'apparenterait à une transcendance du performatif³². Au royaume des arts — uniquement là — chacun est à tout moment illimité, peut se référer à tout autre, l'imiter, le surpasser, se rattacher, se détourner — bref : dans la grande lave des voix et des signes historiques se procurer à sa mesure sa propre généalogie esthétique et ainsi une histoire d'origine culturellement produite. Mais ne procède-t-il pas ainsi *comme* la nature, qui suit de façon tout à fait autonome son propre élan *génératif* ? Comment Corinne, l'artiste, voit-elle l'explosion de la lave ? Irrésistiblement, *ses torrents noirs* (337) dévalent la pente depuis l'origine, arrachant et engloutissant tout sur leur passage, avant de s'arrêter au loin et de laisser émerger d'eux la nouvelle vie d'un paysage paradisiaque. Ceci a valeur de symbole. La Révolution française n'est pas seule à avoir procédé ainsi. Cela sert aussi de modèle à une révolution des arts. Hugo formulera plus tard cet effet de changement : *à peuple nouveau, art nouveau*. Détruire, surmonter, ressusciter, renouveler : n'est-ce pas aussi la nature en quelque sorte végétative de l'art

30. En tient compte une poétique du « vague » qui s'oriente au paradigme de la musique et de sa communication sans langage. Voir M. Delon, *Du vague staëlien des passions*, in *Mme de Staël*, éd. M. Delon/F. Mélonio, Paris, 2000, p. 75-83. — Toute production lyrique (exigeante) du 19^e siècle a sacrifié sur cet autel.

31. Voir par ex., en réf. à M. Bachtin, J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in *Critique*, n° 239, 1967, p. 438-465 ; G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982.

32. Ici, le style de conversation, la narration proche du discours oral, son allure improvisatoire et sa mobilité, bref une langue en quelque sorte sur le mode de la sensorialité trouve sa justification, comme P.-L. Rey l'a prouvé précisément (« Écrivain, elle causait encore »), in *Mme de Staël, Corinne ou l'Italie*, éd. J.-L. Diaz, *op. cit.*, p. 59 sqq.

moderne ? Et les querelles et les controverses ne sont-elles pas la chaleur de son processus culturel ?

6

Le texte de Mme de Staël a déjà par ailleurs préparé une telle lecture. Dans de longues et parfois traînantes conversations de salon, Corinne notamment s'était déjà projetée sur un concept de littérature, dont elle ne s'approchait certes pas encore elle-même, mais sans doute l'auteur de son roman. Sa vie en tant qu'artiste, qui élève les principes artistiques au rang de principes de vie, mise sur la langue alternative de l'imagination. Elle agit sur un mode emphatique³³. C'est pourquoi l'impression produite par le Vésuve était si bouleversante : il lui a communiqué dans la langue émotive des images que l'imagination est certes toujours prête à produire, mais jamais à la recherche d'un résultat concluant. Toutefois, Corinne a tôt compris à quoi sert son potentiel d'excitation : *je ne puis approcher d'aucun des sujets qui me touchent, sans éprouver cette sorte d'ébranlement qui est la source de la beauté idéale dans les arts* (85). Une œuvre d'art de cette sorte aurait donc à s'assimiler l'effet bouleversant³⁴, que la nature du volcan peut produire, et à le reproduire par la rhétorique de ses fictions. Ce serait là sa stratégie moderne pour contredire la *médiocrité despotique* (82) qui fait se figer l'élan vital. N'est-ce pas la dernière offre que la nature aurait à faire à l'art : imiter l'énergie d'Éros et de Thanatos ? Obéissance sociale, soumission à la raison, morale utilitaire, pouvoir du savoir, quel que soit le nom que portent les traumas d'une *anima vegetativa* réprimée — leur domination s'appuie sur l'effet anesthésiant de l'habituel et du conventionnel (*la société, la société ! Comme elle rend le*

33. Dans lequel la sonorité de la langue, son « chant », occupe une fonction poétique de premier ordre : « Quand nos Siciliens, en conduisant les voyageurs dans leurs barques, leur adressent (...) un doux et long adieu, on dirait que le souffle pur du ciel et de la mer agit sur l'imagination des hommes comme le vent sur les harpes éoliennes, et que la poésie, comme les accords, est l'écho de la nature » (84). — Quand Corinne se livre à l'art (de l'improvisation), elle dit : « Je crois éprouver alors un enthousiasme surnaturel, et je sens bien que ce qui parle en moi (!) vaut mieux que moi-même » (85), ceci dit dans l'ascendant de son imagination en communion avec la nature. Après l'expérience du Vésuve, elle est en hantée par ses forces sombres. C'est l'instance de jugement de la culture qui fait apparaître l'inconscient comme une nature double, alors que l'expérience du Vésuve l'a justement révélé comme énergétique inconsciemment indivise. Voir Chr. Planté, *Ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même*, in *Mme de Staël, Corinne ou l'Italie*, éd. J.-L. Diaz, op. cit., p. 89-100.

34. Une conception que l'*Essai sur les fictions* (1795) a déjà préparée : « Le don d'émouvoir est la grande puissance des fictions ; on peut rendre sensibles presque toutes les vérités morales en les mettant en action », in *Œuvres complètes de la Mme la Baronne de Staël*, Paris, éd. A. de Staël, 1820, t. II, p. 161-200, ici p. 168. Ce concept — kinesthésique — de représentation acquiert d'autant plus de valeur de connaissance que disparaît la certitude de « vérités morales » après la Révolution.

cœur dur et l'esprit frivole ; 552). Son envoûtement, produit de la culture, ne peut être lui-même rompu que culturellement. Le Vésuve a appris aussi bien à Chateaubriand qu'à Mme de Staël que ceci pourrait réussir à l'aide d'une kinesthésie de l'éruptif. Là où elle est pratiquée comme art, elle peut rompre avec des opinions évidentes et irréflechies et les faire comparaître devant le tribunal de la conscience. En ce sens, Corinne croyait devoir socialiser son amour dans le mariage. Chateaubriand cite le cratère comme un *gouffre infernal* pour s'en émanciper en tant que moderne. Tous les deux pouvaient voir dans l'image du Vésuve le principe brut d'un art post-mimétique postulant que, pour survivre, une culture doit continuellement se régénérer en passant par une re-barbarisation (cultivée) de mondes discursifs établis³⁵.

Le noyau de violence, qui lui est indubitablement inhérent, relève cependant, contrairement aux révolutions naturelles et politiques, d'une mise en scène consciente. En tant que telle, elle demeure rattachée à un *mal du siècle*, à un « malaise dans la culture » (Freud). Si sa dépense kinesthésique en était retirée, il lui manquerait le rapport contradictoire qui seul rend l'action créative. Dans cette mesure, son énergie aveugle ne se laisse pas aveuglement déchaîner : elle doit satisfaire au critère consistant à mettre à nu énergiquement des distorsions cachées du monde vécu. Le Vésuve n'a-t-il pas fait voir à Goethe la nécessité de la culture de l'esprit face à une nature hostile ? Chateaubriand n'a-t-il pas démontré combien la providence et le destin ont peu de choses à lui opposer ? À la vue du chaos volcanique, Corinne comprend que sa nature passionnée convient certes pour un art fascinant, mais non pour une vie réussie.

L'étrangeté kinesthésique, ses débuts littéraires le montrent, ne peut agir de façon vitalisante que si elle offre une alternative à la médiocratie abêtissante, dont se nourrit l'*Ennui* de Baudelaire et qui connaît un triomphe satirique dans le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. En conséquence, Mme de Staël a laissé Corinne émettre en ce sens un pronostic audacieux pour la modernité littéraire, pour laquelle son héroïne elle-même n'était pas encore prête. Les romans n'auraient (dans le fond) aucun but, car *rien ne dénature plus les ouvrages d'imagination que d'en avoir un* (187). En ce sens, elle refuse une solution dans son roman, mais offre en revanche une émotion bouleversante. C'est d'ailleurs principalement pour cette raison que les bons romans du XIX^e siècle finissent mal.

Ce qui se fait jour ici se développe dans les révolutions romantiques des arts en une véritable rhétorique du choc. Toute nouvelle poussée de modernité s'en servira ensuite doublement. La révolution politico-sociale

35. Là-dedans, on trouve encore une confiance religieuse primaire en l'inconscient de la nature et son « intact » rendu langagier dans l'art. Voir en ce sens *Corinne*, p. 247.

a érigé la rupture brutale avec un monde traditionnel en paradigme du progrès historico-culturel. Sa poussée en quelque sorte éruptive ne s'est cependant nulle part mieux établie que dans le libre espace des arts (n'étant plus qualifiés de « beaux »). Ses éruptions appliquées à départements discursifs bien surveillés ainsi que ses avancées sur de nouvelles terres expressives se rassemblaient autour du concept agressif d'« avant-garde ». Les œuvres qui transgressent intentionnellement le *statu quo* du langage sur la réalité passent pour être modernes en son sens. Elles y sont autorisées par un credo littéraire correspondant qui veut que la normalité soit par principe déficitaire³⁶. L'habitude banalise et étouffe l'imagination. Nodier établit presque une règle entre l'essor de la civilisation et le déclin de la poésie : *L'histoire poétique d'un peuple finit au moment où sa civilisation se perfectionne et se complète*³⁷. L'idéal des poètes romantiques trouve pour cette raison son lieu socio-psychologique *dans nos misères — un effet nécessaire des progrès de notre perfectionnement social* (vol. I, 411). La réalité sous toutes ses formes disponibles camoufle presque institutionnellement ce qui se remue au fond de nous-même. Pour ressentir authentiquement, nous sommes, face à cela, réduit à la *via negationis* : dénoncer émotionnellement comme impropre l'impropre subi dont nous sommes inconsciemment prisonniers³⁸.

Chez Benjamin Constant, contemporain engagé des nouvelles mises en question, cette rhétorique est devenue un programme explicite qui se déclare pour une kinesthétique, motrice des progrès en art. Son exercice culturel est reconnu propre de l'art : *il est (...) essentiellement du domaine de la poésie. Consacré par elle, il trouve dans tous les cœurs des cordes qui lui répondent*. Est exigé alors un renversement principal de la percep-

36. Cette vue des choses restera en passant par Balzac, Flaubert, Mallarmé et Proust une composante solide d'une esthétique négative. Elle s'oppose à une tendance socio-historique cherchant à interpréter le comportement normatif comme style social. La sociologie contemporaine relie cette catégorie à la psychologie des profondeurs et à l'esthétique et voit dans le comportement habituel une « grammaire générative des modèles d'action », dont les règles sont d'autant plus permanentes qu'elles échappent à la conscience. Le caractère génératif de l'inconscient est — particulièrement en regard des concepts d'artistes — productivement intégré comme élément de système dans le développement de formes de vie et s'en trouve justement de nouveau atténué. Voir P. Bourdieu, *Postface*, à E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'abbé Suger de Saint-Denis*, 2^e éd., Paris, 1967, S. 133-167.

37. *Mélange de littérature et de critique*, Paris, 1820 (2 vol.), t. II, p. 324.

38. Transposée de façon littéraire, Corinne a formulé comme suit cette « loi » moderniste en tant que quintessence de son identité naturelle : « mon génie (...) se fait sentir seulement par la force de ma douleur ; c'est sous les traits d'une puissance ennemie qu'on peut (...) le reconnaître » (583). Chateaubriand l'avait rédigé ainsi : « Les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toutes empruntées d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes et des inquiétudes de la vie ». Voir *Génie du christianisme*, part. II, chap. 10, *op. cit.*, p. 675.

tion : il faut faire vibrer les *cordes du cœur*. Ce qui est ainsi entonné, reste inexplicable à la raison (*la raison, sans doute, ne peut l'expliquer*), car l'instrument de celle-ci est *l'analyse* qui réduit la voix du cœur au mutisme. Ses communications ne s'ouvrent pas à la réflexion, mais tout d'abord aux affectations kinesthésiques : précisément par cet *ébranlement intime qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune*³⁹. Des aperçus jaillis de ces régions de l'âme demandent, cependant, pour ne pas s'estomper dans des lieux communs, une expressivité conforme à leur état d'âme. Toutefois, outrepasser complètement la langue convenue condamnerait au silence ces annonces montées de l'inconscient. C'est pourquoi les capter linguistiquement — et Constant le voit bien pour sa part — aboutit à une exigence paradoxale, à un *langage ineffable* — une langue qui, quand elle veut parler aux forces de l'âme (*l'intérieur de son [i.e. l'homme] âme*), doit en appeler à une sémantique libre des charges coutumières. Ce n'est que l'imagination qui a accès à cette nature profonde de l'homme, parce qu'elle sait la traduire en images — qu'il s'agisse de petites métaphores ou de grandes histoires. Il revient à son iconographie mentale de faire sauter les parenthèses verbales qui encerclent le principe de réalité.

7

Le succès inouï du mélodrame apporta aux élites cultivées du premier romantisme la preuve évidente de l'efficacité de cette rhétorique kinesthésique. Ce fut tacitement *le grand événement* littéraire de l'ère révolutionnaire. Dans son théâtre élémentaire (et dans son double narratif du *roman noir*), le trauma historique trouva une forme de décharge de premier ordre. Il traduisait le bouleversement de l'histoire dans un antagonisme entre Bien et Mal. Un comportement moral est par là même directement lié à une omniprésence de l'immoral. Celui représente les abîmes d'angoisse que la logique mortifère de la Révolution a ouverts dans l'inconscient collectif. À travers sa dramaturgie drastique en noir et blanc le genre mélodramatique exerce sur ce point donc une critique du rationalisme sur place. Dans le meurtrier, elle fait régner la téléologie radicale des forces instinctives qui froissent tout sentiment (rousseauiste) de la nature. Les millions de spectateurs ont répondu à cette provocation insupportable avec des transports de passion indescriptibles. Nodier présenta cette thérapie d'ébranlement esthétique comme la seule chaire restée intacte de l'époque post-révolutionnaire.

39. B. Constant, *Mélanges de littérature et de politique*, chap. 5, in B. C., *Œuvres*. Texte présenté et annoté par Alfred Roulin, Paris, 1957, p. 900 sq.

Que cette kinesthésie puisse satisfaire en même temps à de plus hautes visées littéraires, d'autres après Chateaubriand, Nodier et Mme de Staël l'ont rendu programmatique. Friedrich Schlegel par exemple déclare une poétique du *choquant* comme inévitable à chaque système d'art moderne⁴⁰. Baudelaire est devenu leur apologiste souvent invoqué. Dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, par exemple, il justifie à sa manière l'imagination comme agent de connaissances souterraines⁴¹. Le poète se fraye un accès vers elles — le seul positif (C 623) — d'une manière *bizarre*, par un *paradoxe apparent*, la déformation artistique (*difformité*, C 631) du savoir qui a cours. Baudelaire, il est vrai, se réfère toujours à la nature mais en tant que *force primitive, irrésistible*, encline à la seule perversion. Ceci vaut aussi pour la nature de l'homme (*la perversité primordiale de l'homme*, C 623). Un *gouffre* (!) animal, plein de fascination sauvage, s'ouvre alors à celui qui veut l'explorer à fond. C'est néanmoins là-bas — nullement ailleurs — que se produit une « explosion » de ces vérités originelles, sans lesquelles *une foule d'agissements humains resteraient inexplicables et inexplicables*. *Exciter, enlever l'âme* (C 633) est donc la voie qui mène à la connaissance authentique de l'homme⁴². Pour cela, tous les moyens sont permis, pourvu qu'ils servent à provoquer une *totalité d'effet* (C 630).

Par là même, Baudelaire prend ses distances avec l'idéal romantique d'une *harmonie des contraires*⁴³, qui croyait pouvoir réconcilier l'antagonisme entre sublime et grotesque, esthétique et kinesthétique. Il ne lui reste qu'à s'arranger d'une beauté paradoxale du laid, des « Fleurs/du Mal ». Leurs vers finaux expliquent : *Nous voulons (...) Plonger au fond du gouffre* [!], *Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* (« Le voyage », 122-127) en termes imagés proches de ceux de Chateaubriand et de Mme de Staël qu'aucune visée humanitaire n'habite cet argument pervertissant. Cet art « nouveau » n'a plus de but ; il ne peut pas en avoir un, doit aller toujours plus en avant, se faire avant-garde. À cette progressivité doublement sans fin répond néanmoins une éthique quoique négative. Car vivre signifie selon Baudelaire : *voyager à travers le grand désert des hommes* (OC, 466). Mais là où il n'y a

40. *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1796), in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg.v. A. Hübscher, Wiesbaden, 1946-1950 ; t. 1 (²1979), p. 254.

41. Cf. *Curiosités esthétiques / L'Art romantique*, Paris, éd. H. Lemaître, 1962 (Classiques Garnier), p. 619 sqq. (cit. entre parent. sous C avec n° de page).

42. Voir en complément : « Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible ; — d'où il s'ensuit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la Beauté », in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Cl. Pichois (Bibl. de la Pléiade), 1961, p. 1254 ; Fusée VIII.

43. Victor Hugo, *Préface au drame Cromwell* (1827), in *Théâtre complet*, t. I, éd. R. Purnal, J.-J. Thierry, J. Méléze, Paris, 1963 (Bibl. de la Pléiade, 166), p. 425.

plus d'arrivée définie, ne reste plus qu'un départ à perpétuer. La foi dans le progrès n'est en vérité — poétiquement conçue — rien qu'une énorme chimère. Elle nous enserme (*Chacun sa chimère*, OC, 235) aussi longtemps qu'elle n'est pas bannie par une mise en image grotesque. Seul l'art en a le pouvoir et sait dénoncer les lieux communs, hostiles à la vie, comme *un désert d'indifférence*⁴⁴.

Comme Baudelaire l'explique dans son portrait de *Constantin Guys*, le peintre de la vie moderne : qui veut servir l'art du langage doit se transformer et avec lui son œuvre en un *kaléidoscope*, métaphore de *la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie*. Mais aucune nouvelle métaphysique même pas négative du propre ne peut être imputée à l'inconnu inaccessible. Avec des réflexes issus de la philosophie de Fichte, il prévient justement de tout détournement vers des formations substantialistes : *C'est un moi insatiable du non-moi* (C 246). Il est fondé sur un processus interminable d'autoposition et d'autoconsommation. Sa nourriture est la langue des certitudes du moi : *qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive* (*ibid.*). Le quotidien fugitif et vain n'apparaît véritablement dans son identité que lorsque ses produits discursifs sont continuellement (à chaque instant) bouleversés par de violentes transformations métaphoriques et ainsi réanimés (*plus vivantes que la vie*). La modernité, avancée ainsi esthétiquement, garde systématiquement présent le fait qu'un concept de la vie créative s'exprime de préférence dans ses performances, mais qu'en revanche tout aspect systémique est une *détermination*, une définition. Les concepts sont des dérivations secondaires ; sans images, ils sont aveugles à leur origine du monde premier avec lequel l'imagination opère. Il règne là une autre loi renversante, la *vibrativité*, dont les mouvements oscillatoires pénètrent le cosmos tout entier. Dans la mesure où l'art en enregistre sa *langue de l'âme*, elle ne doit avoir au sens strict aucun but propre, mais seulement une fonction protéique. À l'instar de Corinne, Baudelaire ne laisse aucun doute sur ce point : *La poésie, pour peu qu'on veuille (...) interroger son âme (...) n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre* (C 634). Cette profession de foi en faveur de l'art pour l'art ne revendique pas le droit propre de l'art par un mépris narcissique du monde. Elle marque bien plus la mesure d'inadaptation nécessaire pour troubler le *Dictionnaire des idées reçues* (Flaubert) dans lequel un *Art pour la société* convenu fixe la sémantique des opinions courantes. L'exigence du vrai, dont témoigne l'écriture réalistes, doit être sans cesse à nouveau contestée.

44. Voir W. Wehle, *Schweigen gebietend. Von ästhetischer Widerrede gegen rationale Behauptungen – Chateaubriand/Baudelaire*, in *Französisches Pathos. Selbstdarstellung und Selbstinszenierung*, éd. A. Betz, Würzburg, 2002, p. 163-188.

Ce que Chateaubriand pratique en principe, Baudelaire le fait explicitement : cette alternance esthétique entre suppression et dépassement demande une poétique semblable à celle qui est popularisée par le spectacle visuel du diorama. C'est justement sa magie brutale et énorme qui peut imposer un illusionnisme utile : *Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai*. Les artistes se font menteurs quand leur paysage discursif ne ment pas (*Salon de 1859*, C 381). Mais quand ils falsifient à dessein la falsification des intérêts naturels opérée par le monde vécu, l'imagination peut prendre la direction (*reine*) dans les affaires humaines et mettre en lumière, dans le *combat* (C 321) des connaissances, l'ordre préconscient des rapports qui règnent dans les profondeurs de l'être humain (*des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme*, C 321). Leur accès est fermé à la raison. Mais l'art, dans le miroir de l'imagination, est même capable de faire naître l'étincelle de l'esthétique d'un état créatif *pervers*, quand bien même dans un sens extra-moral : par une créativité constructive-destructive (*Elle décompose toute la création, [...] elle crée un monde nouveau*, C 321). Le volcan cracheur de lave n'avait-il pas déjà enseigné ce « meurs et deviens » ? Mais le rejet naturel de l'imagination est l'image. Avec le pouvoir kinesthésique de *l'analogie et de la métaphore*, C 321 — la langue originelle du monde (*l'imagination... a créé au commencement du monde l'analogie et la métaphore*, C 321) — elle perce les carapaces discursives. Car c'est uniquement dans la mise en œuvre de cette violence esthétique qu'une *sensation du neuf* (*ibid.*) peut être encore produite. Ce n'est qu'alors que se laissent entrevoir, dans l'obscurité du réel, comparables aux éclairs nocturnes du volcan, des aperçus de cette vie générative qui anime le monde créatif : *Le possible*. Baudelaire avance un concept philosophique pour déceler une dernière perspective culturelle dans l'énergie inhumaine de la nature. Le fait qu'il confie cette mission à la poésie et non pas à la pensée n'est pas seulement dans l'intérêt d'un écrivain se débrouillant sans mécène. Elle est bien plus portée par un credo moderniste qui institue l'art en tant que la vraie nature d'une culture, qui s'est émancipée en quelque sorte de façon ultra-citadine de la conception idyllique de la nature. Elle s'assure son niveau de connaissance par autoréférentialité. *La première idée consiste naturellement dans la représentation de moi-même*, annonçait le début du *Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*⁴⁵. Celui qui se pense ainsi, comprend son moi comme un projet culturel (jamais clos) qui, quand il se réfère à son identité naturelle, doit d'abord se la représenter culturellement, comme rapport contradictoire.

45. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, éd. R. Bubner, Bonn, 1982 ; Annexe, p. 261.

Le *Cantique des Cantiques* de l'imagination, que les débuts romantiques de la modernité esthétique ont entonné, sert depuis de modèle. Balzac, par exemple, lui dédie un hommage frappant : *Le peintre (...) le plus exact [...] de Florence n'a jamais été à Florence*⁴⁶. La réalité du réel ne saute aux yeux que lorsque d'éblouissantes hypothèses les ouvrent⁴⁷. Pour lui aussi, le surprenant est une condition kinesthésique pour que l'autre mode de connaissance qu'est l'art moderne se produise. Et pour garantir son efficacité, elle doit être maintenue en mouvement par un *être neuf* permanent. Rimbaud, sans doute, se révolte en ce sens. Il met à nu la société, de façon choquante, en la gratifiant de tout ce qu'il peut inventer de stupide, de sale et de méchant ! La raison de cette perversion (esthétique) délibérée de ce qui passe pour être conforme à la règle, c'est *d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens*⁴⁸. Car le « Je » avec lequel nous vivons est une *farce* que nous jouons à notre (véritable) Moi : *Je est un autre* — un lieu commun infligé par le regard des autres (*C'est faux de dire : Je pense ; on devrait dire : On me pense ; ibid.*). Celui qui veut venir à soi doit traverser l'enfer d'un volcan mental et s'exposer à une monstrueuse dérégulation de son imaginaire estompé. Vu de façon poétique : transformer la langue de la beauté (*Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux*, 411) en une *bête féroce*, dont les métaphores nous assaillent — comme le *tigre royal* que Corinne voyait dans le Vésuve déchaîné.

Depuis les avant-gardes historiques, l'art s'est trouvé pratiquement élevé au rang d'une loi culturelle sous le signe de la kinesthésie. Apollinaire en a tôt fait le programme d'action d'un nouvel art synthétique : *Tel est l'ouvrage : la fausseté d'une réalité anéantie*⁴⁹. Son moyen d'action : *La surprise est le grand ressort nouveau. C'est par la surprise (...) que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'ont précédé*⁵⁰. Ses coups briseurs de frontières défont les apparences du vrai pour toucher au poétiquement vrai : *Les poètes sont (...) surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu* (*ibid.*). Ils doivent ceci à l'alchimie métaphorique, au *perpétuel renouvellement de nous-mêmes* en vertu d'une *poésie sans cesse renaissante dont nous vivons* (« L'Esprit Nouveau »). Le futurisme, le

46. Préface de *La Peau de Chagrin*, in *Œuvres complètes*, éd. de la Société des études balzacques, Paris 1956, vol. 18, p. 575. — Voir aussi W. Wehle, *Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination*, in *Honoré de Balzac*, éd. Gumbrecht/Stierle/Warning ; München 1980 (UTB, 977), p. 57-80.

47. « Introduction, par Félix Davin », in *Études de Mœurs au XIX^e siècle*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, p. 767.

48. A. R., *Œuvres complètes*, éd. P. Brunel, Paris (Libr. Gén. Franç.), 1999 (Pochothèque) ; p. 237 (Lettre à Georges Izambard du 3 mai 1871).

49. *Œuvres complètes* de G. A., éd. M. Décaudin (4 vol.), Paris (Balland/Lecat), 1966 ; t. III, p. 812.

50. *Ibid.* *L'Esprit nouveau et les poètes*, t. III, p. 900-910.

dadisme, le surréalisme pousseront à l'extrême la provocation kinesthésique des arts. Dans une séquence scandaleuse du film de Buñuel, « L'Âge d'or », un rasoir tranche un œil. Il commet un attentat symbolique à l'aveuglement qui naît des opinions normales. Dans ces *valeurs de choc*, Valéry fonde une *esthétique* propre, indépendante de la traditionnelle *idée du Beau — une sorte de morte —*, comme *étude de la sensation*⁵¹. La kinesthésie, production de sens moderne, a obtenu la dignité d'une méthode philosophique — mais par un philosophe poète.

Son mode de pensée renversant est devenu philosophie tout à fait dans la campagne menée par Jacques Derrida contre le monstre philosophique qu'est la métaphysique. Elle pense le monde dans des oppositions d'exclusivité : âme/corps ; raison/déraison ; bien/mal ; beau/laid ; *signifiant/signifié*⁵² — tout à fait comme la vue du Vésuve obéissait à une distribution métaphysique de ses images : lui-même *enfer* — son environnement, paradis oppositif. C'est dans de telles oppositions que se révèle, selon Derrida, la raison mythique de la pensée logique : son besoin d'une certitude originelle, d'un point de départ, d'une *archè*⁵³. Il en tira une *eschatologie du propre*⁵⁴. Pour s'en assurer, Chateaubriand et Mme de Staël avaient entrepris leurs ascensions métaphysiques du volcan. Au fond de son cratère, ils n'avaient cependant rencontré que l'absence des idéologies au nom desquelles ils s'étaient mis en route. Dans le fond, Derrida n'a fait que reprendre cette expérience pour la durcir en arme antimétaphysique contre le penchant métaphysique de l'Occident. Son mot d'ordre (irrévérencieux) est le néologisme *différance*. Si la différenciation est l'opération fondamentale du logocentrisme, il ne s'agit pas simplement de détruire son monde conceptuel — ce qui serait de nouveau une métaphysique, celle de la destruction. Derrida se place plus en profondeur, au processus même de différenciation, qui est le seul à dégénérer proprement les illusions métaphysiques. Leur désir d'atteindre l'*eidōs*, l'*archè*, le *telos*, l'*energeia*, l'*ousia*, doit pour cette raison être continuellement *différé* et ainsi tenu ouvert⁵⁵. Si quelque chose de pertinent y prévaut, ce serait justement ce *mouvement pur* qui précède toute différenciation. Mais son manque d'idéalité ne s'apparente-t-il pas à la cinétique créaturelle, qu'ont mise en valeur les débuts de la modernité (littéraire) ? Préparer une *trace* à cette sombre *énergie opaque*, c'est donc l'action de la *différance* (*La trace [pure] est la différence*)⁵⁶.

51. *Discours sur l'esthétique* (1937), *ibid.*, p. 1313.

52. J. D., *De la grammatologie*, Paris, 1967, p. 25.

53. *La différence*, in *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, p. 6.

54. *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 156 sq.

55. *L'Écriture et la différence*, Paris, 1967, p. 410 sq.

56. *De la grammatologie*, p. 92.

Seul le *Comment*, la performance, lui incombe. Avec pour aide, le travail de déconstruction. Elle aussi repose — comme allant de soi — sur un global *mal du siècle* idéologique causé par la mythologie de l'homme sage, c'est-à-dire par le mythe logocentrique de la « ratio ». Son exigence ne résiste cependant pas à un ultime désir originel (*Le nom d'origine ne lui convient donc plus*)⁵⁷. Elle doit donc être à toute reprise (*origine de toute répétition*) révélée dans son inconditionnalité. C'est pourquoi aussi aucun but propre ne lui est dû. La déconstruction ne peut en conséquence exercer sa critique que comme une *stratégie finalement sans finalité*⁵⁸. Au lieu de cela, elle repousse son point de vue de façon diaphorique et déploie son énergie pour *Mettre en question le nom de nom*⁵⁹ — rien de plus, mais ceci en permanence (*sans cesse*). Donner un *nom* à quelque chose revient à l'enfermer dans un *ensemble fini*, qui évoque un *significat transcendantal*. Pour ne pas succomber à cette séduction idéologique, il faut une contre-indication sémantique : laisser ouverte la *signification* dans un *mouvement infini de substitution*. *L'infini* : Derrida adopte cet idéal de l'art moderniste de façon à peine voilée, comme centre de sa déconstruction de la langue. Il trouve sa quintessence dans le jeu (*le jeu de la signification*)⁶⁰.

Plus encore : pour gagner à ce *jeu*, il mise manifestement sur l'énergie libérante de la kinesthésie. Si l'on lit ses propres textes d'une façon déconstructive, la poétique éruptive de sa philosophie apparaît immédiatement. Elle a à réaliser la *disruption* de tout ce qui se présente avec la suggestion dominante de présence⁶¹. Toutefois, on ne peut la soutenir efficacement que si elle *rompt absolument* avec la normalité établie (!)⁶². Il s'agit, peut-on lire ailleurs, de *faire sauter l'opposition tranquillisante entre le parler propre et impropre*. Ce n'est pas le seul endroit où l'on peut découvrir un écho de la leçon discursive que le volcan avait donnée. L'effet (*ébranler*)⁶³ doit se produire en tant que *forme informe (...)* et *terrifante de la monstruosité*⁶⁴. Mais n'est-ce pas là l'esprit non-esprit moderne que le volcan avait enseigné aux artistes ? Il se fait voyant en détruisant les aveuglements d'une pensée irréfléchie : critique naturelle d'une culture dénaturée.

La philosophie de Derrida s'approprie ainsi les moyens — kinesthésiques — de l'esthétique moderne. Elle part de l'opposition entre poésie

57. *La différence*, *op. cit.*, p. 12.

58. *Ibid.*, p. 23. Plus loin, on trouve : « la différence (...) n'a pas de sens et (...) n'est pas ».

59. *Ibid.*, p. 28 sq.

60. *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 423, 411.

61. *Ibid.*, p. 426.

62. *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 14.

63. « C'est à l'aide du concept de signe qu'on ébranle (!) la métaphysique de la présence », in *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 412.

64. *Ibid.*

et pensée — *Dichten und Denken*, comme il dit en allemand —, mais pour déconcerter sa relation. D'où s'arroe-t-il, cependant, l'autorité de s'élever en tiers au-dessus du rapport contradictoire du signifiant et du signifié, alors qu'il est lui même imbriqué dans le pandémonium des signes et des textes ? Derrida se réfère à *l'innommable*⁵⁵, expression de ce qui se cache anonymement comme divinité absente derrière tout ce qui est fait nommément.

L'art du langage, aussi moderne qu'il puisse se donner, est toujours — vu sous l'angle déconstructiviste — métaphysiquement infidèle. Ceci peut valoir quand il distribue de façon distrayante des aliments de base affectifs. Mais là où il procède avec une détermination kinesthésique, il n'a jamais fait mystère du masque métaphorique porté par ses fictions. Dans ce *larvatus prodeo* qui est le sien réside sa revendication éthique de prendre en compte l'apparence de la propriété et de pouvoir la révéler énergiquement dans son impropriété, sans y succomber. Avec les bouleversements kinesthésiques qu'elle inflige aux normativités établies, elle procède ainsi de façon rénovante contre ses propres solidifications discursives. En revanche, Derrida lui-même ne remplit qu'à moitié son impératif anthropologique (*le propre de l'homme [...] est la dislocation même du propre en général*)⁵⁶. Il ne peut dire quelque chose que sur un mode disant que cela ne dise pas quelque chose⁵⁷. La littérature, surtout moderne, obéit à une anthropologie plus réaliste. Son espace offre un lieu dégagé qui permet à l'homme d'entrer d'une façon culturelle dans ses contradictions naturelles.

55. *Marges*, op. cit., p. 428.

56. *De la grammatologie*, op. cit., p. 347-420.

57. Voir. J. Derrida, *Comment ne pas parler. Dénégations*, in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, p. 535-595.