

Les Conduites spatiales des personnages masculins dans les écrits fictionnels de Mme de Staël

Claire Garry-Boussel

Lieux clos ou déclos, privés ou publics, profanes ou sacrés, en extension ou en contraction sont autant de pôles susceptibles d'organiser l'espace de la fiction. Les indications topographiques et les développements descriptifs servent en quelque sorte de première assise au récit et redoublent ou prolongent les personnages. Mme de Staël accorde à chacun de ses êtres fictifs un certain type d'espace fixé à l'avance, qui se dilate ou se rétrécit en fonction des métamorphoses des héros.

Peut-on dresser la carte géographique d'un espace romanesque sexué? Quelles sont les zones d'interférence entre les sphères d'action masculine et féminine? Quelle est, en un mot, dans ces nouvelles, ces romans et ces pièces de théâtre à vocation sentimentale, la place accordée à l'homme par l'auteur ainsi que par les héroïnes?

L'espace est une notion imprécise, personnelle et beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît car liée inexorablement au temps. Phénoménologues, psychologues et psychanalystes s'accordent à reconnaître que tout individu possède une géométrie intime dont la configuration est déterminée aussi bien par le climat moral, social ou intellectuel de la société où il vit que par des structures mentales innées.¹

1 Si l'espace fait l'objet, depuis déjà longtemps, d'études importantes dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme, de la sociologie et de l'anthropologie, en revanche, les recherches d'ensemble, consacrées à la représentation de l'espace dans le texte littéraire sont relativement

Si on peut représenter l'espace mental de Mme de Staël à l'aide de schèmes, c'est la structure armillaire qui semble figurer le mieux sa perception de l'univers extérieur et intérieur. La reprise constante des mots chargés d'un sémantisme du cercle—la cour, l'assemblée, la réunion, la cellule familiale—atteste la présence d'une géométrie inconsciente chez l'auteur de *Corinne*. Dans un système clos sur lui-même, les personnages masculins occupent des orbites différentes selon leur position sociale ou leur degré de parenté et gravitent autour de l'héroïne qui occupe le centre narratif de l'ouvrage.



C'est dans de riches demeures que l'on peut rencontrer le mari. Celui-ci occupe dans une société fortement masculinisée une position-clé qu'il défend avec fermeté: sa vie sociale se confond avec sa vie privée. La foule d'emplois, services à la cour ou à l'armée, affaires publiques, qui peut enlever à tout moment un époux à sa femme, ne met pas en péril le lien conjugal. L'étendue du territoire masculin est chose admise mais toute atteinte à l'espace féminin est jugée outrageuse. Le déracinement est le premier acte de violence commis par le mari sur la personne de la jeune épousée. Dans *Delphine*, Thérèse d'Ervins, à peine mariée, doit abandonner la terre de son enfance:

j'appris que c'était une Italienne dont la famille habitait Avignon: on l'avait mariée à quatorze ans à M. d'Ervins, qui avait vingt-cinq ans de plus qu'elle, et la tenait depuis dix ans dans la plus triste terre du monde.²

nouvelles. Les travaux du phénoménologue Jacques Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945) renouvellent les concepts classiques de la psychologie et, parmi eux, ceux de la perception. Gaston Bachelard propose un système topologique de décors récurrents dans la *Poétique de l'espace* (Paris: PUF, 1957). Georges Matoré dans *L'Espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain* (Paris: La Colombe, 1962), Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Bordas, 1969), et Georges Poulet dans *Les Métamorphoses du cercle* (Paris: Plon, 1961) explorent eux-aussi l'espace littéraire. Plus récents, les travaux de Philippe Hamon tentent de décliner toutes les possibilités d'une sémiotique de l'espace qui ouvre d'intéressants rapprochements entre les sciences de la littérature et de l'architecture. Voir «L'architecture/Le sens/Le réel/La représentation», *Romans, réalités, réalisme* (Paris: PUF, 1989). P. Francastel, dans l'*Histoire de la peinture française* (Bruxelles-Paris: Editions Meddens, 1955), étudie la figuration de l'espace d'une civilisation à l'autre: «Pour le primitif, l'espace est personnel, dynamique; pour les Grecs, il fut mesurable et lumineux; pour les Chinois, il est topographique; pour le Moyen-Age, il s'efface devant un autre ordre: la hiérarchie des essences; pour la Renaissance, il est numérique, scénographique et statique; pour les artistes actuels, il est ouvert, dynamique et qualitatif» (p. 54).

2 Mme de Staël, *Delphine*, éd. Simone Balayé et Lucia Omacini (Genève: Droz, 1987), 1:8, 121. Les références renvoient à cette édition, par partie, lettre, et page.

Le début de son mariage ressemble à s'y méprendre à une demi-séquestration. Élise, la future femme de M. de Lebensei, soustraite brutalement à son milieu d'origine, la région languedocienne, considère que ses premières noces ressemblent à un enlèvement:

Il [M. de T.] se prit, je ne sais pourquoi, d'une passion très vive pour moi, me demanda, m'obtint, et m'emmena dans son pays où je ne connaissais personne. Il fallut, à dix-huit ans, rompre avec tous les souvenirs de ma vie. (2:7, 286)

Ainsi la conquête de la femme passe par l'annexion de son espace personnel. Dépossédée de son passé, de ses amis ou de sa famille, par son mari-geôlier, la jeune captive doit mobiliser toute son énergie pour recouvrer une partie de son territoire personnel. Mme de Vernon, dans *Delphine*, fait appel à la ruse pour pouvoir résider dans la ville de son choix, Paris: «J'engageai M. de Vernon avec tant d'adresse à passer plusieurs années à Paris, qu'il crut y aller malgré moi» (2:41, 406).

C'est en terme de territorialité que se jouent les relations entre époux. Tout un système de signes spatiaux, regroupés en séries oppositionnelles: proximité et distance, espace extérieur et espace intérieur, espace intime et espace conjugal, redessinent une carte conjugale du Tendre. Les didascalies liminaires de la pièce *Sophie ou les sentiments secrets* revêtent une grande importance pour la lisibilité du petit drame.³ L'espace scénique est organisé selon une tripolarité: un lointain château représente le couple Sainville, une urne funéraire figure la mélancolique Sophie, et un pavillon fermé, les amours interdits du comte. La grille qui sépare le château du grand chemin marque symboliquement la limite entre deux espaces, l'un public et l'autre privé. Le pavillon, dans lequel M. de Sainville a érigé un buste de Sophie, qu'il vénère en cachette, est fermé à double tour: le comte pense ainsi préserver son jardin secret. Seul un espace compartimenté permet de réduire les tensions qui circulent entre le tuteur et l'orpheline.

Tandis que le comte de Sainville se trouve au carrefour de plusieurs voies (ou vies) possibles, symbolisées par des lieux pluriels, Léonce de Mondoville n'arrive pas à se fixer, à transformer sa demeure en foyer, en οἶκος. Marié contre son gré, il n'est toujours pas installé dans ses nouvelles fonctions de propriétaire et de mari, deux mois après son mariage:

On dirait que Léonce attend toujours quelque événement extraordinaire, et qu'il n'est dans sa maison qu'en passant; il n'arrange rien chez lui, n'a pas seulement fait ouvrir la caisse de ses livres, aucun de ses meubles n'est à sa place. (2:17, 325)

3 Consulter l'article d'Anne Amend-Söchting, «La Grille qui donne sur le grand chemin», dans les *Cahiers staëliens* 48 (1996-97).

Au niveau fantasmatique, la possession de la femme, de son espace personnel et de ses biens, est étroitement mêlée.

Autre cas de figure: l'espace de la vie professionnelle peut submerger, par assauts répétés, l'espace de la vie privée. Le capitaine Kernadec qui donne son nom à une petite pièce de théâtre, gouverne sa maisonnée comme un navire de rang. Un hors-scène transmis verbalement par des expressions idiomatiques ou par un réseau d'images appartenant à la thématique de la mer envahit l'espace scénique figurant un salon. C'est la conjugaison d'un lieu visible et invisible qui génère la confusion dans l'esprit du marin-mari qui ne sait plus distinguer la vie en mer de la vie sur terre.

Ainsi les structures proxémiques⁴ jouent un rôle déterminant dans l'établissement du lien conjugal. Les conduites spatiales maritales offrent une grande diversité et passent par des états successifs liés à la variation des affects. La confiscation, l'appropriation ou la négation du territoire féminin par le conjoint transforment le champ spatial des échanges en terrain d'affrontement et la mise en contact ou la disjonction des lieux masculins et féminins dépend totalement de la bonne volonté de l'époux.

Mais l'entente d'un couple peut s'appuyer sur une perception commune de l'espace. Les *Lebensei* sont donnés en exemple aux lecteurs car ils ont trouvé un état d'équilibre. Le gentilhomme protestant vit non à Paris mais dans «l'heureux et doux asile de Cernay». «Un autel élevé sur quelques marches de gazon», «dans un bois retiré», atteste la profondeur des sentiments du bon époux.⁵ Pour échapper à la dislocation du moi qui guette les gens du monde, celui-ci ne fréquente les cercles de la bonne société que par nécessité, y parle peu et ce, devant un auditoire restreint: «comme son esprit est animé et son caractère assez sérieux, plus le cercle se resserre, plus il déploie dans la conversation d'agrément et de ressources» (2:7, 285, 282, 291).

L'horizon d'Henri de *Lebensei* ne se limite pas aux salons traditionalistes mais il côtoie, en tant qu'ami de la liberté, les milieux politiques libéraux. Espace privé, espace mondain et espace politique coexistent harmonieusement.

La répartition de l'espace au sein du couple est déplacée dans un temps mythique, celui de l'idylle pastorale, lors du récit de la visite chez les Belmont (3:18, 507-19). Le mari aveugle habite avec sa femme et ses deux enfants dans une «maison de paysan, petite mais agréable»; «son accident fixe sa vie au sein de sa famille», et le logis, *locus occlusus*,

4 La proxémique est la «science de l'espace, de son utilisation et de son organisation signifiante, dans les relations entre les êtres animés». Définition du *Robert*.

5 Construit dans le goût de l'époque, l'édifice a été élevé à la demande des deux époux.

est transformé par sa présence continue en *locus amoenus* (3:18, 508). L'homme ne tend-il pas à identifier sa propre image avec l'espace qu'il habite? L'harmonie vient non plus de la délimitation des sphères publiques et privées mais de la fusion des liens familiaux et conjugaux dans un espace resserré sur l'intime où ni l'attrait d'une vie mondaine, ni l'aspiration à un domaine privé n'exercent désormais leur séduction. Dans une situation poussée à l'extrême limite, le point d'attache de M. de Belmont se trouve au cœur d'un univers féminin qui l'englobe et le protège. Seule la musique ouvre l'espace, l'approfondit en lui adjoignant une troisième dimension: la communication avec le divin. Le récit, condensé dans un temps figé, dans un lieu borné, s'achève sur un point d'orgue qui instaure un espace de félicité, intemporel et infini (3:18, 516).



Le père évolue aux confins de l'espace social et familial. Si le lien conjugal se jouait sur le plan de l'horizontalité, dans un espace peu sujet aux remous, orienté essentiellement autour de deux pôles: le dedans et le dehors, à l'opposé, le lien parental qui est construit sur un axe vertical, s'ordonne autour d'une série d'oppositions binaires: bas et haut, terre et ciel, vie et mort, découpant du même coup un espace éthique.

Le père vit dans un cercle restreint, loin de l'agitation des salons, dans une campagne retirée. Dans la géographie mythique staëlienne, le pays des pères (*patria*) est situé dans le comté du Northumberland qui jouxte au nord, l'Écosse. Les Highlands, terre des épopées celtiques, patrie du poète légendaire Ossian, disent le passé, chantent les races farouches des patriarches et font surgir par un sortilège attaché à leur sol, des brigades paternelles indéfiniment renouvelées.⁶ Au fur et à mesure que Lord Nelvil, dans *Corinne*, se rapproche du berceau de son enfance, les souvenirs se font de plus en plus pressants:

Les lieux qu'il voyait en s'avancant vers le nord de l'Angleterre lui rappelaient toujours plus l'Écosse; et le souvenir de son père, sans cesse présent à sa mémoire, pénétrait encore plus avant dans son cœur.⁷

Dans la pièce *Sophie ou les sentiments secrets*, qui a pour cadre la France, l'Angleterre toute entière abrite trois pères invisibles, celui de l'héroïne

6 Ossian est le nom d'un barde imaginaire du IV^e siècle, dont le poète écossais Macpherson publia les *Poèmes* en 1760 qui connurent un succès extraordinaire et influencèrent la littérature romantique.

7 Mme de Staël, *Corinne*, éd. Simone Balayé (Paris: Gallimard, 1985), 16:5, 449. Les références renvoient à cette édition, par livre, chapitre, et page.

Sophie, celui de la comtesse de Sainville et celui du prétendant Henri Bedford.⁸ Des représentants paternels, surgis du néant, le vieil officier dans *Delphine* et M. Dickson dans *Corinne*, profèrent apophtegmes et propos menaçants, à la tombée de la nuit ou à l'ombre des saints lieux, puis s'évanouissent aussi vite qu'ils sont apparus.⁹

L'image floue du patriarche peu singularisé durant son séjour terrestre, prend toute sa dimension lorsqu'il s'apprête à traverser les eaux du Styx ou qu'il se trouve du côté de la rive des morts. Le père suit une trajectoire ascensionnelle qui le conduit du monde souterrain au monde supraterrestre. Trois espaces situés sur un axe vertical marquent son être-là. Enfoui dans la terre, le sépulcre qui renferme ses restes, constitue le premier degré de cette échelle de Jacob, au sol, le cabinet d'étude, encore empreint de la présence de son propriétaire, porte à jamais les traces du disparu, enfin, le parvis céleste, siège des esprits, offre un dernier séjour au défunt. Celui qui passe de vie à trépas, devient, enrichi par cette expérience suprême, un modèle pour les autres. Établi dans les fonctions de «passeur», il aide à franchir les passages malaisés, donne accès à l'inaccessible et bénit l'ultime traversée des siens.

À l'instar des *divi manes* romains, il veille sur la conduite de ses enfants en «revenant», c'est-à-dire en apparaissant soit directement dans des cieux moutonnés ou orageux, soit métonymiquement par le biais de tombeaux, de portraits ou d'écrits autographes. La circulation de ces signes abondants dans le massif fictionnel staëlien et la reprise anaphorique de lieux spécifiquement paternels structurent l'espace textuel et suggèrent des correspondances entre les éléments de chaque lieu. L'itinéraire d'Oswald est jalonné de tombeaux: dans l'*incipit* de *Corinne*, il quitte la terre écossaise où son père a vécu et s'est éteint, et dans l'épilogue, il suit la pompe funèbre de Corinne.

La scène sépulcrale tirée du tableau de Wallis, le fils de Cairbar endormi sur la tombe de son père, qui se trouve dans la galerie d'art de la maison de campagne de Corinne, à Tivoli, regroupe et condense de nombreux traits fantasmatiques se rapportant au père. Les harmoniques de cette toile funèbre qui illustre une problématique centrale dans l'univers de la fille

8 Mme de Staël, *Sophie ou les sentiments secrets, Œuvres complètes* (Paris: Nicolle, 1819), t. 3: le père de Sophie, acte I, scène I, pp. 86-87; le père de la comtesse de Sainville, acte I, scène VI, p. 102; le père d'Henri Bedford, acte II, scène IV, p. 113.

9 Dans *Delphine*, Léonce, venu pour se recueillir dans l'église où tous ses ancêtres avaient été ensevelis, aperçoit un vieil officier, «qui avait servi sous son père» (Deuxième dénouement, p. 976). Dans *Corinne*, Oswald se promène dans l'allée favorite de son père, suit «son image à travers les arbres», quand tout à coup surgit au même endroit M. Dickson, l'ancien ami de son père (16:7, 465).

de M. Necker, l'interdépendance des morts et des vivants, se propagent à l'ensemble de sa production littéraire. Dans ce tableau, comme dans l'imaginaire staëlien, le père envahit l'espace lugubre par son ubiquité: il gît sous la pierre tombale et siège dans le firmament, «l'ombre du père plane sur les nuages» (8:4, 238). Ce mort trop présent témoigne de sa difficulté à renoncer à la vie. Il s'ensuit que le cérémonial inaccompli des funérailles menace de désorganiser le cosmos (la terre écossaise elle-même est prise dans un processus de deuil) et de provoquer le retour au chaos.

Les enfants eux-mêmes se refusent à admettre l'absence du père et l'instauration d'un espace sacré est le moyen pour les descendants de lutter contre sa néantisation. C'est toujours dans les lieux où circule un souffle de vie du père que se jouent les antagonismes familiaux. C'est devant «le sarcophage noir élevé sur la place où les restes de Lord Edgermond étaient ensevelis» que Corinne renonce solennellement à l'amour de Lord Nelvil (18:9, 502).

Mais la quête de sa présence est une entreprise vouée à l'échec. L'*imago* paternelle, sujette à l'effritement, doit être indéfiniment reconstruite pour ne pas être dissoute par le temps. L'effigie du père est un objet transitionnel qui maintient en vie, au moins dans la mémoire du survivant, le défunt et qui assure en retour la protection du patriarche. Toute représentation d'un être participe de cet être. Or le portrait sacralisé devient alors vénéré pour lui-même. Lord Nelvil, après avoir sauvé de la noyade un pauvre vieillard qui se baignait dans la baie de Naples, éprouve un grand trouble en constatant que la miniature de son père qu'il portait toujours sur lui, a été dégradée par les flots:

Le second mouvement d'Oswald fut de porter sa main sur sa poitrine pour y retrouver le portrait de son père: il y était encore; mais les eaux l'avaient tellement effacé qu'il était à peine reconnaissable. Oswald, amèrement affligé de cette perte, s'écria:—Mon Dieu! vous m'enlevez donc jusques à son image! (8:7, 359)

Les héros staëliens vouent un culte au père: ils l'honorent dans le sanctuaire de leur âme ainsi que dans les emplacements sacrés que sont sa sépulture ou son cabinet d'étude. L'espace géographique qui lui est consacré devient le lieu d'habitation du père sur la terre, le lieu de sa présence réelle. Des conduites rituelles—Oswald s'attarde devant tous les tombeaux qui se trouvent sur sa route—achèvent de le sacraliser et de le mettre au rang des êtres célestes. Mais par-delà les oppositions du plein et du vide, du continu et du discontinu, du profane et du sacré, le «*templum*» découpé dans le monde des vivants, lieu de tous les dévoilements, concrétise toutes les

tentatives menées par les orphelins pour retrouver les liens perdus avec le père.

Mausolées, sépulcres, pierres tombales, chambre de mort ou de l'absent, tous ces *monumenta* sont reliés par des fils invisibles et convergent, dans les profondeurs de l'univers staëlien, vers un seul et même thème obsessionnel: la disparition de l'être cher.

Celui qui n'est plus, ne peut être évoqué que négativement, par le vocabulaire du non-être et par la figure du vide. Objets d'admiration, voire de fétichisme, les dernières traces du disparu jalonnent désormais l'itinéraire des enfants survivants et les incitent à marcher dans les pas du père, *premens patris vestigia*. La dernière demeure de Lord Nelvil est décrite à deux reprises, une fois immédiatement après son décès et une seconde fois, un an après. Le douloureux pèlerinage du fils revenu sur les lieux du drame redouble celui de l'écrivain rentré précipitamment d'Allemagne en Suisse en mai 1804 pour trouver le cabinet de travail de M. Necker déserté. L'événement vécu est à peine déguisé sous le voile de la fiction.

Lorsque j'entrai dans la chambre de mon père, je vis son manteau, son fauteuil, son épée, qui étaient encore là comme autrefois; encore là: mais sa place était vide, et mes cris l'appelaient en vain! (7:2, 333)¹⁰

Les deux récits autobiographiques qui figurent dans *Du caractère de M. Necker et de sa vie privée* et dans *Dix années d'exil* offrent peu d'écarts avec le texte transposé.¹¹

Si les cris lancés sur les derniers asiles paternels—chambre ou tombeau—résonnent dans le vide, le lien avec le père peut parfois retrouver sa force quand le héros ou l'héroïne lève les yeux vers le ciel. Métaphorisé par la figure du nuage, le chef de famille, devenu un être céleste, occupe les régions supérieures de l'atmosphère.¹² Isolé parmi les mortels pendant la semaine sainte, Oswald, après avoir contemplé «l'admirable spectacle

10 La description de la chambre du père, un an après, est à peine modifiée: «Oswald alla s'enfermer dans la chambre de son père, où il retrouvait son manteau, sa canne, son fauteuil, tout à la même place» (16:7, 464).

11 La fin de l'opuscule *Du caractère de M. Necker et de sa vie privée* (Paris: Firmin-Didot frères, 1836), p. 285, ne diffère guère du texte romancé: «Je suis là, dans ce même cabinet, entouré des objets qui lui ont appartenu; toute ma pensée, tout mon cœur, l'appellent, mais c'est en vain!» Dans *Dix années d'exil* avant son départ de Coppet du 23 mai 1812, elle raconte les derniers moments passés dans la demeure familiale: «J'allai revoir le cabinet de mon père où son fauteuil, sa table et ses papiers sont encore à la même place; j'embrassai chaque trace chérie, puis je pris son manteau rouge que jusqu'alors j'avais ordonné de laisser sur sa chaise et je l'emportai avec moi pour m'en envelopper si les gendarmes de Bonaparte ou le messager de la mort s'approchaient de moi». *Dix années d'exil* (Paris: Fayard, 1996), pp. 227–28.

12 À trois reprises dans *Corinne*, la figure paternelle apparaît dans les nuages (pp. 289, 400, et 586).

du soleil, qui vers le soir, descend lentement au milieu des ruines» cherche l'ombre de son père:

Il lui semblait qu'à force d'amour il animerait de ses regards les nuages qu'il considérait, et parviendrait à leur faire prendre la forme sublime et touchante de son immortel ami. (10:1, 258)¹³

Enfin, le père dont les enfants portent dans l'âme l'éternelle empreinte, peut, vivant ou mort, conduire ses descendants sur le chemin de la sagesse en substituant à une mauvaise appropriation de l'espace social et personnel, un autre modèle plus orienté vers les devoirs et les responsabilités. Mme de Cerlèbe, dans *Delphine*, à l'instigation de l'auteur de ses jours, opère un recentrement de ses activités et de ses choix.

Quand je regrettais l'amour, et désirais le succès, la société, la nature, tout me paraissait mal combiné, parce que je n'avais deviné le succès de rien: je me sentais hors de l'ordre, à l'extrémité du cercle de l'existence; mais rentrée dans la morale, je suis au centre de la vie, et loin d'être agitée par le mouvement universel, je le vois tourner autour de moi sans qu'il puisse m'atteindre. (5:17, 806)

Le père est le seul à savoir stabiliser et fixer ses enfants. Placé au centre de leurs pensées, il occupe une place considérable.



Le personnage masculin jeune—amoureux, amant ou prétendant—mène, conformément aux goûts de l'époque, une vie itinérante.¹⁴ L'étude des modalités de ses déplacements, inscrits dans un double mouvement de fuite et de poursuite, mérite autant d'être examiné que le tracé de son itinéraire.¹⁵

Peut-on trouver des caractères communs spécifiques aux trajectoires masculines, figurées spatialement par une succession de lieux toujours chargés de signification et quelles sont les incidences de la mise

13 Il est intéressant de rapprocher ce passage avec un autre qui termine *Du caractère de M. Necker et de sa vie privée*, p. 280: «J'atteste que dans les dernières années de son existence, il avait pris quelque chose de céleste dans le regard, dans les parole; c'est ce renouvellement de force et de sensibilité qui fondait mon espérance. J'y voyais un nouveau gage de la durée de sa vie, et c'était le ciel qui descendait d'avance dans son cœur».

14 Oswald est attaché au sol de sa patrie, mais une fois rentré en Angleterre, il continue à changer souvent de résidence.

15 P. Hamon, *Le Personnel du roman* (Paris: Droz, 1983), p. 234: «Les déplacements des personnages sont donc des mouvements plus qualitatifs (ils construisent des différences ou des neutralisations, soulignent et opèrent des transformations) que quantitatifs (chiffrables en kilomètres)».

en mouvement des protagonistes masculins sur l'espace physique des héroïnes? Il n'est pas toujours aisé de démêler dans les entrelacs de l'intrigue la trajectoire du héros de celle de sa partenaire. En règle générale, les sujets masculins arrivent plus tard que les figures féminines sur la scène romanesque et en repartent plus tôt.¹⁶

Mme de Staël, dans ses premiers essais, choisit pour ses personnages une progression unilinéaire, continue ou interrompue par des blancs narratifs. Dans l'*Histoire de Pauline*, deux personnages secondaires suivent un parcours qui présente de nombreux points communs. Théodore, l'apprenti libertin, sur les conseils de son maître, déshonore Pauline de Valville—M. de Meltin a trouvé ce subterfuge pour mieux posséder ultérieurement la jeune femme—puis il franchit l'océan et vient mourir de désespoir et de maladie au Havre. Le suborneur compromet à son tour Pauline et semble ne traverser l'Atlantique que pour achever son œuvre, c'est-à-dire ruiner définitivement la réputation de sa victime réfugiée en Normandie. Lui-aussi expire dans la ville portuaire et ce, à la suite d'un duel. L'itinéraire unique des deux protagonistes ne comporte ni détour, ni retour en arrière, ni rupture.

À l'inverse, le tracé du parcours de Fernand dans *Zulma* est fondé sur la figure de l'alternance: le jeune homme oscille entre la culture espagnole et la culture indienne, puis entre deux femmes, Zulma et Mirza. Plus tard, le héros effectue des allées et venues entre sa terre d'origine et les pays ennemis. Le mouvement de va-et-vient ne comportant pas de fin en lui-même, seule une intervention extérieure, en l'occurrence la mort, peut arrêter la marche de balancier.

Les personnages masculins dans les deux grands romans *Delphine* et *Corinne* suivent un itinéraire autrement plus tortueux, à l'image de la complexité des liens qu'ils tissent avec leurs proches. Des décrochements, des boucles ou des cassures peuvent masquer le dessin de leur trajectoire, l'orientation de leur destin. Parti de Madrid après un long séjour à Paris, entrecoupé de déplacements dans sa terre vendéenne, Léonce de Mondoville, une fois sa femme morte, se lance à la poursuite de Delphine en Suisse et finit sa vie selon les différents épilogues, à Chaumont ou en Vendée.

Dans *Corinne*, tous les voyages des personnages masculins et féminins sont construits sur la figure du cercle. L'homme, à la différence de la femme, a la possibilité de revenir à son point de départ, quels que soient

16 Il faut faire un sort à part aux deux œuvres: *Mirza* et *Corinne*. Dans la première, le héros Ximéo prend en charge le récit de sa passion pour Mirza. C'est donc lui qui introduit et conclut l'énoncé narratif. Dans le second ouvrage, Lord Nelvil occupe l'intérêt du lecteur bien avant d'être éclipsé par la talentueuse poétesse, Corinne. Les dernières lignes du roman lui sont consacrées.

les écarts ou les déviations opérées par rapport au trajet initial. Oswald quitte l'Angleterre et puis retourne dans son pays, après avoir séjourné deux fois à Paris et avoir fait une fois le tour de l'Italie (la circularité du récit est soulignée sur le mode de la répétition par l'insertion d'une excursion à Naples et au Vésuve dans le premier voyage effectué dans la péninsule italienne). Quant à l'héroïne, Corinne, prisonnière d'un univers inscrit sous le signe de l'inachevé, elle ne peut aller jusqu'au terme de son périple, c'est-à-dire renouer avec sa famille naturelle et l'élue de son cœur. Le seul parcours que la poétesse de génie mène à son terme est celui de sa vie personnelle, puisqu'elle voit le jour et meurt à Florence. Ses déambulations illustrent la fameuse maxime de l'auteur: «la gloire elle-même ne saurait être pour une femme qu'un deuil éclatant du bonheur».¹⁷ Ainsi les trajectoires des héros ou de leurs comparses, intégrées dans un dispositif narratif plus élaboré, s'inscrivent diachroniquement dans un processus de diversification et de complexification.

Les points de départ des itinéraires masculins présentent davantage de similitudes. Dans *Delphine*, Léonce de Mondoville encourt la disgrâce du roi d'Espagne. Le voyage d'Oswald en France motivé par une grande curiosité politique masque d'autres objectifs inavoués: le fils souhaite faire l'apprentissage de la liberté. Le premier déplacement des deux héros est lié à un conflit—ouvert ou latent—avec les instances du pouvoir. Dans *l'Histoire de Pauline et Adélaïde et Théodore*, un climat de suspicion, qui ne va pas jusqu'à la défiance totale, entoure le comte Édouard de Cerney, l'amateur de livres, et Théodore, l'amateur de femmes. Les jeunes gens échappent à leur milieu soit en se transportant sous des cieux plus cléments, soit en se livrant à des effusions amoureuses. Rappelons que pour l'héroïne staëlienne, seule la mort du père ou de ses substituts peut conduire à l'idée d'un départ.¹⁸

En langage romanesque, le mouvement intérieur des personnages est matérialisé par leurs déplacements. Les migrations d'un lieu à un autre constituent autant d'étapes d'une mutation profonde. Voyager, c'est donc franchir des seuils, reculer ses propres limites et redessiner de nouvelles frontières, mais, paradoxalement, c'est aussi s'enfermer en répétant une situation qui ne cesse de se dégrader, quand l'objet de la quête est inaccessible. Valorbe décrit de grands cercles autour de sa proie, Delphine, et ne peut sortir de son enfermement mental que par le suicide (5:36, 291).

17 Mme de Staël, *De l'Allemagne* (Paris: GF-Flammarion, 1968), troisième partie, chap. 19, p. 218.

18 Delphine d'Albemar gagne la capitale après la mort de son mari-père. Corinne prend la décision de fuir le Northumberland quand son père est rappelé à Dieu. L'héroïne de *Sophie ou les sentiments secrets* vient en France après la mort de son père.

Or les personnages masculins s'expatrient avec d'autant plus de facilité qu'ils sont reliés à leur milieu d'origine par un double ou triple lien. Dans *Mirza*, le Sénégalais Ximéo bénéficie de trois points d'appui: son gouverneur, son pays et sa famille. Tenu en haute estime par l'administrateur éclairé, il habite près de Gorée et vit tendrement aimé par sa femme Ourika et sa petite fille de deux ans. Après la mort de Mirza, son premier amour, il ne connaît ni l'exil, ni l'errance qui attend l'autre sexe dans une situation analogue.

Il en va différemment de l'héroïne qui, étrangère au monde dès sa naissance, doit lutter pour ne pas subir le déracinement inscrit dans son destin de femme, et dont la position sociale dépend totalement du bon vouloir de son partenaire.



On voyage beaucoup dans les ouvrages de Mme de Staël. L'homme sensible avance irrésistiblement vers son malheur, sur un chemin semé d'embûches. Sa progression lente, à l'ouverture du roman, s'accélère pour finir par une marche haletante et dérégulée qui ouvre, à chaque changement d'horizon, de nouveaux espaces. Tout est prétexte pour courir le vaste monde: les servitudes militaires, les affaires d'honneur, les séparations, les poursuites amoureuses, etc. Hormis *Corinne* qui peint la campagne italienne dans toute sa magnificence, les villes et les pays traversés au cours de ces pérégrinations sont nommés sans être pour autant représentés.

Les lieux, toujours imprégnés d'une forte coloration affective, rapprochent ou séparent les amants.¹⁹ Rome, interprétée par l'imagination et le génie apparaît dans la géographie staëlienne comme le lieu de l'entente. Le voyageur Lord Nelvil et la «femme la plus célèbre de l'Italie» y scelent une union qui sera harmonieuse ... le temps du séjour dans la Ville éternelle.²⁰ À l'opposé, l'Angleterre, terre de l'ex-centricité, semble, par sa position géographique, susciter les dissensions et les séparations. La mort du chef de famille Lord Nelvil clôt définitivement le dialogue entre le père et le fils. Le retour de Corinne sur le sol anglais consacre sa rupture avec Oswald. Sous les brumes d'Outre-Manche, les sentiments se dissolvent et se noient dans l'air glacé du Nord.

19 Béatrice Le Gall étudie l'évolution du paysage dans l'œuvre romanesque de Mme de Staël: «Le paysage chez Mme de Staël», *RHLF* 1 (1966), 38–51. B. Didier a republié cet article sous son nom de jeune fille dans son livre *L'Écriture femme* (Paris: PUF, 1981), «Mme de Staël et l'écriture au pinceau», pp. 111–29.

20 Voir dans S. Balayé, *Mme de Staël, écrire, lutter, vivre*, l'article «Corinne et la Ville Italienne ou l'espace extérieur et l'impasse intérieure» (Genève: Droz, 1994), pp. 91–109.

Les lieux évoqués ou représentés qui servent de toile de fond aux épisodes amoureux semblent s'apparenter à des décors en trompe-l'œil. À bien y regarder, ils se distinguent et s'opposent par un certain nombre de traits spécifiques qui, regroupés en système binaire, donnent sens à l'orientation des parcours féminins et donc ... masculins. Dans le maquis des métaphores spatiales utilisées par la romancière pour peindre les méandres du cœur humain, nous ne retiendrons que quelques séries oppositionnelles (espaces sains et malsains, sacrés et sacrilèges, protégés et exposés) qui se complètent, se chevauchent ou même se superposent pour constituer un axe fondamental de la problématique amoureuse: l'instauration d'un espace d'intimité.²¹ La difficulté, voir l'impossibilité de dessiner dans l'espace textuel un *locus amoenus* est une des constantes de l'écriture staëlienne. Quel rôle la romancière fait-elle jouer à ses héros dans l'établissement, le maintien ou la perte d'un lien qui autorise l'abandon entre les deux partenaires?

Il arrive au jeune héros, mais le fait est rare, de refuser nettement de partager des moments d'intimité avec la femme aimée. Guilfort Dudley ne se cache pas derrière des circonlocutions pour rejeter la demande de son épouse, Jane Gray, qui souhaite vivre avec lui en France: «Aujourd'hui je ne puis suivre ce que j'adore».²² Le jeune comte préfère se battre aux côtés de son père, le duc de Northumberland, pour reprendre le pouvoir à Marie Tudor plutôt que de goûter la félicité conjugale.

À l'opposé, Léonce de Mondoville souhaite se rapprocher de Delphine d'Albémar et n'a de cesse qu'il n'obtienne son départ pour Bellerive, localité imaginaire située dans la vallée de Chevreuse. La jeune femme commet son premier faux pas important en cédant aux objurgations de son amant, c'est-à-dire, en prenant «le parti de la retraite» (3:12, 486). En effet le lieu d'amour va rapidement se transformer en lieu de réclusion dont le cachot des dernières pages du roman ne sera que l'ultime avatar.²³ Tandis que Léonce s'affranchit impunément du joug conjugal, Delphine, dans le même temps, fait l'apprentissage de l'asservissement à la loi masculine. Certes l'héroïne n'est pas menacée dans son intégrité mais sa réputation est entachée par les bruits qui se répandent sur son compte dans la haute société parisienne.

21 On peut même établir une relation d'équivalence entre les caractères des séries d'espace. Un lieu gagné par le mauvais air (les marais Pontins, par exemple dans *Corinne*) est dangereux et devient donc déconseillé ou défendu. Consulter sur la structure spatiale du texte littéraire l'ouvrage d'Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique* (Paris: Gallimard, 1973), pp. 309-23.

22 Mme de Staël, *Jane Gray, Œuvres complètes*, t. 3, acte II, scène VI, p. 36.

23 Deuxième dénouement, p. 941 et ss.

L'espace d'intimité peut donc être aboli par la parole répressive de l'homme comme par les cent voix de la rumeur qui relaient le héros dans son entreprise de déconsidération. Le séjour des deux amants à Baden—duplication de celui de Bellerive—est bâti sur les mêmes illusions et connaît donc les mêmes effets. Artisan de son propre malheur, Léonce recherche l'intimité tout en la fuyant.

A Bellerive, Léonce souhaitait avec fureur de posséder celle qu'il aimait; dans la solitude, près de Baden, il ne se serait pas permis un témoignage d'amour qui aurait pu faire croire à Delphine qu'il n'était pas déterminé à l'épouser. Ses manières avec elle étaient tendres et respectueuses: il tombait souvent dans de profondes rêveries en la regardant; ses yeux se remplissaient de larmes, quand Delphine lui adressait quelques paroles sensibles et souvent même aussi quand elle paraissait calme et heureuse.²⁴

Cerné par la clameur populaire qui fait écho aux reproches que Léonce s'adresse, l'asile est investi, démantelé, miné de l'extérieur comme de l'intérieur. Ainsi le processus de désagrégation du couple est engagé au sein même d'un lieu qui avait été aménagé pour l'union des âmes et des corps.

Dans *Corinne*, le héros secondé par la nature dans ses desseins, dégrade et pervertit les moments de solitude à deux. Il n'est pas inutile de rappeler que l'initiative de l'excursion à Naples revient à Lord Nelvil.²⁵ En vain le comte d'Erfeuil condamne, au nom de l'ordre moral, un voyage présenté comme un défi aux convenances: rien ne peut arrêter l'élan du couple. La transgression de l'interdit semble s'accompagner d'une métamorphose de la nature qui, devenue active et mystérieuse, se fait tour à tour agent de la punition et de la séduction. Tout est promesse de bonheur dans la campagne de Terracine:

Chaque pas, en pressant les fleurs, faisait sortir les parfums de leur sein. Les rossignols venaient se reposer plus volontiers sur les arbustes qui portaient les roses. Ainsi les chants les plus purs se réunissaient aux odeurs les plus suaves; tous les charmes de la nature s'attiraient mutuellement; mais ce qui est surtout ravissant et inexprimable, c'est la douceur de l'air qu'on respire. (11:1, 287)

Les résistances des amants faiblissent, les forces défont et des désirs troubles les conduisent au bord de l'abîme. Alanguie par la traversée

24 Deuxième dénouement, p. 962.

25 Précisons que Corinne accède à la demande d'Oswald et que l'un et l'autre se chargent de l'organisation du voyage.

des marais pontins, Corinne doit faire face aux entreprises amoureuses d'Oswald, dans une contrée où «le parfum méridional des citronniers en pleine terre» et les exhalaisons des fleurs portent à la volupté (11:1, 286). Les deux amants, après s'être avoué mutuellement leur passé près du Vésuve, sont séparés plus que jamais par la figure toute-puissante du père, incarnation de la loi morale.²⁶

Tout aussi dangereux que l'air empoisonné ou parfumé de la Campanie sont les édifices religieux pour Delphine. Dans un moment d'égarement, Léonce tente d'arracher à l'infortunée un «serment d'adultère» dans l'église même où il a épousé sa femme, Matilde.²⁷ Le héros n'hésite pas à profaner des lieux doublement sacrés pour lui par le caractère dénaturé de ses exigences. Mais le piège tendu par Léonce à la jeune femme se retourne contre lui: le rapprochement des deux héros, parce qu'il se situe dans le climat d'une extrême tension, bannit toute manifestation d'intimité.

Ainsi le trait dominant des lieux qui ponctuent la conjonction de la trajectoire masculine et féminine est leur ambivalence: souvent engageants au départ, ils deviennent insalubres quand ils sont habités, gangrenés par la rumeur, le mauvais air ou les forces telluriques. D'une manière générale un interdit—qui peut se manifester tardivement ou indirectement—pèse sur cet espace d'intimité.

Les lieux institués pour célébrer l'union des cœurs, vieux mythe de la régression heureuse projeté dans un passé reculé ou dans un hors temps, sont dans les constructions romanesques staéliennes dénaturés dès leur création ou sujets à de multiples dysfonctionnements qui peuvent aboutir en dernier ressort à une inversion complète du code des lieux: la chambre d'amour se mue en cellule carcérale ou monacale, le jardin des délices en jardin des supplices.

Toute la relation des héros staéliens se joue en terme de distance affective: trop faible, elle nuit à l'harmonie du couple, trop importante, elle provoque sa dislocation. Voyant son intimité invariablement malmenée, violentée, martyrisée, le personnage de roman n'a plus d'autre ressource que dans la fuite: l'intégrité est à ce prix.²⁸ Or dans cette quête pathétique

26 La confession d'Oswald (livre 12) est orale, celle de Corinne (livre 14) est écrite.

27 L'expression «serment d'adultère» est tirée d'un article de Fiévée, paru le 1^{er} janvier 1803, cf. article de S. Balayé, «Un émissaire de Bonaparte, Fiévée critique de Mme de Staël et de Delphine», *Cahiers staéliens*, n^o 26–27.

28 Dans une lettre écrite le mercredi 2 ou jeudi 3 septembre 1789 à M. de Staël, Mme de Staël se plaint que son mari fasse de la fuite un système de relation: «Il me semble que vous vous êtes fait un système de vous éloigner de moi toutes les fois que je veux me rapprocher de vous». *Correspondance Générale*, texte établi par Béatrice W. Jasinski (Paris: Pauvert, 1962), t. 1, deuxième partie, p. 332.

pour fixer l'être aimé, la stratégie diffère selon les sexes. Celle de l'homme s'inspire fortement de la cynégétique. Le héros se lance à la poursuite de la femme convoitée, courant le monde dans l'espoir de la tenir à sa merci.²⁹ Tout est bon pour l'isoler, la soustraire à son milieu naturel et la faire céder par l'emploi de la force. Fragilisée, coupée de ses attaches affectives et sociales, la femme traquée n'a plus d'autre alternative que de suivre l'homme dans ses pérégrinations, conformément à l'usage ou de le fuir pour sauvegarder sa vertu. Le personnage masculin, après avoir tout mis en œuvre pour devenir le centre des pensées de sa victime, l'entraîne dans un univers dont le centre est en perpétuel déplacement.³⁰ La quête ardente d'un espace à deux aboutit en définitive pour l'héroïne à l'éloignement, à l'exil, voire à la réclusion.

Ainsi chacun des deux sexes a pour ambition d'amener l'autre sur sa propre trajectoire. Or l'incapacité de l'héroïne à fixer l'homme sur son territoire altère son mode de vie: des changements de lieux successifs entraînent pour elle un déclassement social et une réduction de son espace personnel.³¹ Née malgré elle sous le signe de la mobilité, elle erre ballottée dans un univers dont les limites sont indéfiniment remodelées et reculées, à la recherche d'un centre, d'un axe, d'un homme qui, comme le père, arrêterait sa dérive sentimentale.



Au terme de ce cheminement dans les ouvrages d'imagination staéliens, il apparaît clairement que le personnage masculin entretient, par nature et par choix, un rapport avec l'espace différent de celui du personnage féminin. Mme de Staël considère que la notion d'espace va de soi et qu'il n'est pas indispensable de la déterminer, de l'analyser, en un mot de la rendre explicite. Il est donc possible de déceler les caractéristiques spatiales de l'univers masculin soit en les déduisant de l'univers féminin, soit en observant ses affleurements dans le tissu textuel. Le héros staélien, qu'il soit itinérant (prétendant, amant) ou sédentaire (mari, père), jouit d'un champ d'action étendu mais qui décroît avec l'âge. Il se meut dans un

29 Ceci est particulièrement manifeste dans *Delphine*: Léonce et Valorbe poursuivent sans relâche l'héroïne.

30 Voir P. Fauchery, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle, 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque* (Paris: A. Colin, 1972), pp. 689-722.

31 Deux héroïnes du théâtre staélien connaissent des situations extrêmes. Dans la pièce biblique, *Agar dans le désert*, l'héroïne a été répudiée par Abraham et dans la pièce troubadour, *Geneviève de Brabant*, le personnage principal a été condamné à mort par son mari, Sigefroi, comte de Brabant.

espace objectivé, maîtrisé et qui lui revient de droit. Il y a donc bien, dans les ouvrages d'imagination, une façon masculine de s'approprier l'espace, de le gérer, de le structurer et de le hiérarchiser mais les conduites spatiales, toujours très différenciées selon les rôles, ne s'écartent guère de la tradition romanesque. Dans cette œuvre littéraire qui occupe une position charnière entre le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle, entre Lumières et Romantisme, la transformation de la perception de l'espace imaginaire ouvre une voie nouvelle à la critique érudite. La thématique chère au XVIII^e siècle de la fuite et de la poursuite est progressivement remplacée par une autre forme de déplacement: le voyage. Chez Mme de Staël la quête d'un espace privé et public, liée au renouvellement de l'organisation sociale, transparait dans une géographie mythique qui reste encore à explorer.