Zeitschrift: Revue historique vaudoise

Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie

Band: 106 (1998)

Artikel: Mme de Staël et le théâtre : "tableaux vivants" et peinture sur porcelaine de l'école de Genève, début XIXe siècle

Autor: Johnson-Cousin, Danielle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-74024

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Mme de Staël et le théâtre : « tableaux vivants » et peinture sur porcelaine de l'école de Genève, début XIXe siècle

DANIELLE JOHNSON-COUSIN

Expérimentation dramatique staëlienne, « tableaux vivants » et peinture sur porcelaine de l'école de Genève, début XIXe siècle : un exemple d'analyse esthétique symbolique de la Nouvelle Critique romantique allemande.[1]

Introduction. Le vase de Coppet

Théâtre et porcelaine, théâtre sur porcelaine : les visiteurs du Château de Coppet, spécialistes staëliens ou grand public cultivé, ont-ils souvenance du petit vase de porcelaine blanche orné de Melpomène et de Thalie, portant l'inscription « L'amitié Reconnaissante », avec, en témoignage, les noms des acteurs et actrices de société les plus en vue, qui jouèrent la tragédie et la comédie avec Mme de Staël à Genève, lors de la brillante saison du Molard, l'hiver et le printemps de 1805-1806 ? Les particuliers du Château de Coppet soupçonnent-ils par ailleurs l'authenticité du précieux objet décoré à la main, façon école de Genève, début du XIXe siècle, qui figure, exposé dans une vitrine du boudoir aménagé à côté de la chambre de Mme Récamier ?

Le visiteur non averti, ayant hâte de découvrir tant de lieux parlants, serait tenté de passer rapidement, alors que ce qu'il convient d'appeler dès lors le vase de Coppet, mérite un commentaire vivant et détaillé, relevant à la fois de l'histoire de l'art, de l'histoire littéraire

[1] La présente étude porte l'empreinte de l'approche critique de Jean STAROBINSKI, *1789. Les Emblèmes de la raison*, Paris, 1979, analyse virtuose des images, mythes et emblèmes du socio-politique au travers d'une thématique esthétique – et l'inverse. Toutes les citations et références, en cours de discussion, sont extraites de l'édition susmentionnée. Le titre est abrégé ci-après en *1789*.

et, dernier pan du triptyque, de l'analyse esthétique picturale/littéraire des « signes » du *pathos* intérieur racinien.

Ce modèle unique par sa riche décoration en violet et or, de même que par l'originalité de sa thématique, véritable allégorie picturale de l'activité dramatique de Mme de Staël et du Groupe de Coppet, symbolise en fait l'importance d'un grand moment historique, culturel, esthétique, non seulement genevois mais aux incidences européennes, tout en témoignant d'une exceptionnelle urbanité et convivialité cosmopolites, hélas, à jamais perdues. Certes, « la porte de Coppet s'ouvrait sur le monde, en face du ciel », pour reprendre la pensée de P. Kohle.[2]

Situé au point d'intersection entre littérature (art dramatique) et arts décoratifs appliqués – peinture sur porcelaine – début XIXe siècle, au moment de la floraison de cet art à Genève, le vase de Coppet, témoin autant que témoignage privilégié, mériterait d'être mis en valeur dans l'ancienne galerie, l'actuelle bibliothèque du château, lieu privilégié lui aussi, de nombreuses et mémorables représentations organisées par Mme de Staël et sa société.

Dépassant l'histoire de l'art alliée à l'histoire littéraire, la présente étude, dans sa partie la plus intéressante mais aussi la plus difficile (et peut-être à cause de cela même), se propose de construire une brève analyse sémiotique des manifestations de l'émotion tragique par l'intermédiaire d'un système de correspondances visuelles, à la fois picturales et littéraires, aboutissant à la synesthésie du « signe » peint et du « signe » écrit (et/ou l'inverse) ; ou, si l'on préfère, à la jonction entre la représentation dramatique vue sur scène en 1806, et celle « inscrite » sur porcelaine : spectateurs, à notre tour, par la peinture et par le texte, de la parfaite synthèse esthétique du jeu, de la déclamation, des costumes antiques, et du commentaire critique les concernant.

---

[2] Pierre KOHLER, *Madame de Staël et la Suisse*, Lausanne/Paris, 1916, p. 663.

I. Théâtre et porcelaine

Poursuivant mes recherches, à la suite de mon étude sur la société dramatique de Mme de Staël de 1803 à 1816,[3] où figure le vase de Coppet en iconographie,[4] je m'étais fixé pour objectifs de tenter d'en reconstituer l'histoire aussi précise que possible, et d'en estimer la valeur artistique en tant qu'objet précieux en soi mais aussi dans le cadre de la porcelaine et de l'émaillerie de l'époque – fin XVIIIe et début XIXe siècles. J'ai alors dirigé mes efforts vers le Musée Ariana, à Genève, à nouveau accessible au public, après d'importants travaux de rénovation et d'embellissement, dont la réalisation en fait aujourd'hui un des musées de la porcelaine, de la céramique et du verre les plus importants d'Europe.[5]

Je devais m'en féliciter : le « nouveau » Musée Ariana, synthèse réussie du style traditionnel italien et d'un modernisme fonctionnel du meilleur goût, révélant l'opulence et le miroitement de ses collections sans ostentation aucune, mérite à lui seul plusieurs visites attentives : plaisir des yeux, plaisir de l'esprit et du goût, dans le cadre d'un théâtre de verdure pour le moins inattendu, à quelques minutes du centre-ville. Quant au vase de Coppet et ses antécédents possibles, je devais trouver à l'Ariana, dans les collections dites du « Vieux-Genève »,[6] plusieurs pièces exposées de forme et de style semblables. Les ouvrages et documents spécialisés figurant au catalogue de la

---

[3] Danielle JOHNSON-COUSIN, « La société dramatique de Mme de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d'interprétation de l'activité dramatique staëlienne du Groupe de Coppet », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 296, Oxford, 1992, pp. 207-242, avec quatre pages d'iconographie en complément de discussion, p. 218, A)-D); par la suite, abrégé en *SVEC*.

[4] *Idem*, p. 218, A), B) et C).

[5] Voir l'article de Marie-Thérèse COULLERY, « Réouverture du Musée Ariana », *Musée de Genève*, 326, septembre-octobre 1993, pp. 3-6.

[6] Voir en particulier, Maurice GIROD, « Vieilles porcelaines de Genève », in *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève 1901), pp. [5]-12 ; Walter DEONNA, « Pierre Mulhauser et sa manufacture de porcelaine à Genève au début du XIXe siècle », (avec Catalogue et planches (XI-XVII) ; Table des matières et provenance des pièces) in *Genava*, XV, 1937, p. 222, et J. Albert MOTTU, *Quelques notes sur la porcelaine de Nyon, 1781-1813, et sur la porcelaine décorée à Genève par Pierre Mulhauser ou sous sa direction, 1805-1818*, Genève, 1940, p. 14, de même que les ouvrages et articles spécialisés étudiés et la documentation consultée cités à la note suivante.

nouvelle bibliothèque[7] allaient eux aussi contribuer aux compléments d'information qui suivent, inédits et/ou jamais mentionnés à ce jour par la critique staëlienne, à verser au dossier « Staël-Théâtre ». Le présent travail permet ainsi de compléter mes recherches dans le domaine dramatique staëlien consacré au théâtre de société. Je souhaite également que ce texte présente un certain intérêt pour les spécialistes *ès* arts décoratifs appliqués, porcelainerie et décoration, début XIXe siècle, à Genève.

Au départ, cinq points précis de recherche(s), à chacun desquels il est accordé, par souci de précision et de clarté, un alinéa séparé, numérotés en chiffres arabes (1)-(5).

(1) Il s'agissait, en tout premier lieu, de tenter de déchiffrer et d'identifier la marque du vase, peinte sur émail, sous pied, afin d'en tracer l'origine (manufacture et/ou décoration) : était-ce le monogramme en cursives « T M »-« Théâtre du Molard », ou encore « P M », avec « *Genève* », lisiblement inscrit au-dessous, comme je me l'étais demandé dans mon étude précitée ?[8] Et que signifiait au juste cette signature ?

(2) Il importait ensuite de m'efforcer de déterminer la date de la manufacture et/ou de la décoration du vase de Coppet, celui-ci n'étant pas daté et ne portant aucune marque distinctive en creux dans la pâte. Je le supposais de 1806, facteur commun à tous les noms inscrits des acteurs et actrices connus, appartenant au

---

[7] Servent de base à la présente discussion : Walter DEONNA, « Porcelaine de Nyon au monogramme de G. G. Wrangel », *op. cit.*, pp. 213-215 (avec planche X) ; Maurice GIROD, *op. cit.* ; J. Albert MOTTU, *op. cit.* ; Aloys DE MOLIN, *Porcelainerie de Nyon, 1781-1813. Histoire documentaire de la manufacture de porcelaine de Nyon, 1781-1813*, Lausanne, 1904 ; enfin et surtout, l'*Album de modèles de la Manufacture P. Mulhauser, Genève, 180[5] -1818 ; MS in folio*, Genève, Musée Ariana : Bibliothèque et Centre de Documentation (cote C12, des ouvrages de la Réserve) ; ont été consultés de même, Charles BASTARD (pinxit) *200 Décors de porcelaine de Nyon*, Genève, 1901-02 (reproduction réservée, Coll. Ch. Bastard et don de Mme Ch. Bastard, oct. 1936 ; Bibliothèque Ariana, ouvrage non catalogué). Je renvoie aussi au *Catalogue officiel du Musée Ariana*, Genève, Atar, (s.d.), de même qu'au classeur de « Documents et photographies concernant la fabrique de porcelaine de Nyon », « réunis et remis par Mr. Maurice Girod, 1915 » (non publié).

Je tiens enfin à remercier Mme Anne-Marie Kuffer, bibliothécaire et documentaliste du Musée Ariana, à Genève, dont j'ai pu apprécier l'aide efficace et généreuse pour la recherche d'ouvrages imprimés et manuscrits pertinents à mon sujet, et à qui j'adresse mes sentiments reconnaissants pour son obligeant accueil en août 1995.

[8] *SVEC*, p. 213.

Groupe de Coppet ou gravitant autour de celui-ci,[9] et figurant sur les quatre colonnes ornementales du vase, sur fond violet de rideau de scène, vermiculé or.[10]

(3) La forme du vase, élancée, malgré les dimensions réduites de celui-ci (20 cm environ), s'arquant avec élégance vers le haut, m'intriguait, de même que la qualité de sa porcelaine « en blanc » : quelle en était la provenance, porcelaine manufacturée dans la région immédiate, à Nyon (Pays de Vaud), ou originaire de France (Paris) ?

(4) Il importait de découvrir, si possible, qui l'avait commandé et offert à Mme de Staël, directrice de sa société dramatique, metteur en scène et protagoniste des pièces jouées lors de la première et la plus brillante des saisons théâtrales organisées par elle sur les bords du lac Léman, à Genève (Maison Peschier, au Molard) ; à Coppet et au « Petit-Ouchy », propriété de Montagny, de nos jours connue sous le nom d'Elysée. J'avais dit, faute de mieux, offert « par ses amis acteurs ».[11]

(5) Le style du vase et sa décoration enfin, reliés au premier point mentionné (1), joignant le somptueux déploiement des draperies et costumes au tracé net et précis des deux péristyles corinthiens, méritaient une réflexion toute particulière. Pièce unique, à première vue, par le sujet traité, mythologique/allégorique – Melpomène et Thalie, muses de la Tragédie et de la Comédie, en médaillons ovales, sur la face et au revers – sujet allié au thème de l'amitié et de la reconnaissance ; pièce exceptionnelle surtout par la richesse de son ornementation en dégradés violet ; les ors prodigués enfin, la netteté de leur application et la perfection de leur brunissage. Le travail de décoration du vase de Coppet permet la comparaison avec les pièces les mieux cotées du même genre exposées au Musée Ariana.[12]

---

[9] *Idem*, p. 214.

[10] *Idem*, p. 218, B) et C).

[11] *Idem*, p. 213 et p. 218, A), légende explicative.

[12] Voir en particulier, Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 258, se référant à Pierre Mulhauser, précisément : « 119. Collection de M. Pierre TAVEL, Mulhouse. – *Service* complet à thé à sujets mythologiques, d'après des gravures anglaises, dans des panneaux rectangulaires, en grisaille sur fond rose et or [...] ». Tout le commentaire repris par l'auteur mériterait d'être redonné ici (voir pp. 257-258 ; citation en conclusion, p. 258).

Mes recherches à l'Ariana devaient me procurer les renseignements permettant de répondre aux cinq points énumérés ci-dessus ; concours de circonstances qui mérite d'être souligné puisque bien souvent, en matière d'érudition, les efforts des chercheurs, comme on sait, s'avèrent être insuffisants, lacunaires ou, à la limite, infructueux. Dans le cas présent, comme je me propose de le démontrer sous forme de petit mémoire, toutes les données nouvellement acquises, inédites et/ou peu ou point connues, devaient s'intégrer aisément et produire enfin l'éclairage parfait du vase de Coppet, en complétant son étude.

Le commentaire critique proposé dans ces quelques pages se rapporte autant aux Études staëliennes qu'au domaine spécialisé de l'histoire de la porcelaine de Nyon et de Genève, fin XVIIIe et début XIXe siècles, je le répète, s'inscrivant, en l'occurrence, dans le prestigieux décor intellectuel et émotionnel de Coppet, transporté, lors de la première saison dramatique de 1805-1806, Maison Peschier, place du Molard, à Genève.[13]

Procédons systématiquement, dans l'ordre d'énumération des cinq points d'investigation à éclaircir, soit (1)-(5).

Par association visuelle, la forme du vase, déjà brièvement commentée en début d'article,[14] allait me permettre d'établir le premier maillon

---

[13] Par souci de simplification de l'appareil critique du présent travail, je juge préférable de renvoyer le lecteur à mon article, paru dans *SVEC*, en particulier à la note 6, p. 213, où figurent tous les travaux critiques consacrés au théâtre de Mme de Staël au Molard (1805-1806). L'on consultera de même la note 9, p. 214, pour la référence à d'autres ouvrages et études essentiels à la présente discussion dont J.-D. CANDAUX, « Calendrier des spectacles », in *Cahiers Staëliens*, n° 14, septembre 1972, pp. 19-32 ; J.-D. CANDAUX, N. KING, « Théâtre et société : la correspondance des Staël et des Odier (1806-1817) », in *Cahiers Staëliens*, n° 38, 1987, pp. 1-111 ; D. JOHNSON-COUSIN, « Madame de Staël et le Groupe de Coppet : Expérimentation dramatique », in *Ecriture*, n° 25, Lausanne, Hiver 1985-86, pp. 103-115 ; et, bien entendu, P. KOHLER, *Mme de Staël et la Suisse*, Lausanne/Paris, 1916.

[14] Voir (3) et surtout l'iconographie qui complète le présent travail. L'impulsion donnée à mes nouvelles recherches se rapportant au vase de Coppet, figure dans le *Cahier 32*, octobre 1986, de l'*Alliance culturelle romande*, consacré aux « Musées de la Suisse romande », où figure, en particulier, p. 66, à propos du Musée Ariana, la photographie en noir/blanc d'un « Vase-cornet en porcelaine blanche, attribué à l'atelier Pierre Mulhauser (1805-1818), Genève ». Je renvoie aux planches illustrant le présent article (pl. I-III : le vase de Coppet ; IV-VII : Musée Ariana, Genève ; droits de reproduction : Collections du Château de Coppet et Musée d'Art et d'Histoire, Ville de Genève, respectivement).

de l'enchaînement sans rupture des questions-réponses qui nous occupent ici. Typiquement de l'école de Genève, le vase à fleurs en forme de cornet (connu encore sous l'appellation de *vase-cornet*), provenait de l'atelier de décoration de porcelaine du Genevois Pierre Mulhauser (1779-1839). Dans le cas présent, donc, (1), le monogramme en cursives signant et identifiant le vase de « L'amitié Reconnaissante » s'avère être « P M » (et non « T M », supposition d'origine erronée de ma part).

L'attribution du vase est sûre, puisque l'on sait d'autre part qu'il n'exista aucune *manufacture* de porcelaine à Genève aux XVIIIe et début XIXe siècles, spécifiquement entre 1805 (établissement de l'atelier de décoration de P. Mulhauser) et 1818 (date de sa fermeture). La mention « *Geneve* », inscrite au-dessous du sigle « P M » est typique d'une des *variantes* du poinçon dont signait Pierre Mulhauser, et exclut par ailleurs l'hypothèse d'une pièce ayant été décorée par la célèbre porcelainerie de Nyon, puisque le vase enfin, je le rappelle, ne porte aucune autre marque dans la pâte. Le monogramme de Pierre Mulhauser est ici d'un tracé en cursives tout à fait particulier, le premier jambage du « M » servant au jambage du « P » (et non « T », comme je l'ai déjà souligné). Soit : M.[15] Dès lors, le jour allait se faire sur toutes les parties d'ombre du vase de Coppet qu'il me restait à mettre en lumière.

(2) L'hypothèse de 1806 pour la datation du vase, à partir des noms s'y trouvant inscrits, devait s'avérer correcte, comme le prouve l'extrait d'une lettre d'Albertine de Staël à son frère aîné Auguste, datée du 3 avril [1806 : millésime ajouté au crayon par Auguste de

---

À noter, ce même vase, en forme de *cornet*, se retrouve en photographie, gros plan noir/blanc dans une plaquette de Marie-Thérèse COULLERY, Fabienne-Xavière STURM (éds.), *L'Enfant et ses jeux*, Genève, 1978, planche 10, « Le dénicheur », et sa description, p. 29 (10) ; voir de même, *Catalogue (descriptif) de l'Exposition « L'Enfant et ses Jeux »*, établi par F.- X. STURM, Musée Ariana, 4 avril-31 octobre 1978, n° 4, p. 6 (texte dactylographié).

[15] Je signale au lecteur le très utile « Tableau des poinçons de la manufacture de Pierre Mulhauser », établi par Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 233 : *Figure 2. – Porcelaine de P. Mulhauser. Marques* ; n° 14 : *PM en monogramme*, et p. 234, n° 14^b^ : *PM en monogramme et « Genève » au-dessous* (*Or : 122* [renvoie au vase de Coppet ; voir plus loin, texte et notes correspondantes] ; voir n° 122 de l'« Inventaire des pièces discutées » par Walter DEONNA, p. 258 sq.). Voir enfin, Maurice GIROD, *op. cit.*, p. 12 et J. Albert MOTTU, *op. cit.*, p. 14 et planches.

Staël], se rapportant au vase de « L'amitié Reconnaissante ».[16] Je cite ce précieux document, publié par le professeur et spécialiste W. Deonna, fondateur du Musée d'art et d'histoire de Genève,[17] jamais toutefois mentionné jusque-là par la critique staëlienne,[18] puisque cet extrait, peu ou point connu, révèle aussi qui fut à l'origine de ce don.

Il est intéressant de noter d'autre part que Pierre Mulhauser, en 1805 précisément, au moment de l'ouverture de la saison dramatique du Molard,[19] « s'installa pour son compte et organisa un atelier de décoration de porcelaine situé au Calabri et plus tard au Manège » ; « atelier qu'[i]l ferma en 1818 pour se fixer à Nyon [...] ». Coïncidence qui n'est donc pas fortuite, la première apparition de la porcelaine dite « Vieux Genève », provenant exclusivement de l'atelier de P. Mulhauser, est fixée « à la fin de l'année 1805 [date de son mariage à Genève] ou au commencement de 1806 ».[20] Il est alors possible d'inférer que le vase de Coppet fut l'une des premières pièces de choix commandées à Mulhauser et qu'il exécuta avec ses ouvriers spécialisés, sous sa direction, dans son atelier genevois. L'on trouve donc là un utile recoupement avec le document staëlien mentionné plus haut, qui confirme la datation du vase de Coppet (printemps 1806).

(3) Forme du vase et qualité de sa porcelaine. Les ouvrages et documents graphiques consultés à la Bibliothèque du Musée Ariana,[21] en particulier l'*Album de spécimens* dessinés et peints à la main, à

---

[16] Voir plus loin, « Épilogue », du présent article, texte et note 98. Cette lettre – ou le fragment – dont il est question ici ne figure pas dans Béatrice W. Jasinski (éd.). *Correspondance générale de Mme de Staël*, t. VI, Paris, 1993, pp. 34 sq. (Par la suite, abrégé en *C. G.* VI). J'ai vérifié de même dans J.-D. Candaux, N. King, *op. cit.*, mais sans résultat. Ce fragment manuscrit est sans doute un document d'archives. Il serait intéressant de pouvoir lire toute la lettre manuscrite d'Albertine de Staël, si elle existe encore, pour d'autres renseignements éventuels sur l'activité dramatique staëlienne du printemps 1806.

[17] Voir Walter Deonna, *op. cit.*, pp. 259-260.

[18] Voir ci-dessous point (4).

[19] À partir du lundi 30 décembre 1805 ; voir J.-D. Candaux, *op. cit.*, en particulier, p. 30, et J.-D. Candaux, N. King, *op. cit.* Voir aussi *C. G.* VI, « Calendrier staëlien (9 novembre 1805-9 mai 1809) », p. XVII.

[20] Walter Deonna, *op. cit.*, p. 220 ; J. Albert Mottu, *op. cit.*, p. 13, et Maurice Girod, *op. cit.*, pp. 8-9

[21] Voir *supra* note 7, sans toutefois omettre de faire référence aux remarquables pièces en exposition permanente au Musée Ariana, Genève. Le document le plus révélateur, pour la présente étude, a été, bien entendu, l'*Album de spécimens ou types*

l'encre de Chine, à la sépia, et en couleurs, que Pierre Mulhauser soumettait à sa clientèle lorsque celle-ci passait commande d'un objet de porcelaine décorée pour honorer telle ou telle personnalité et/ou occasion (ou les deux, en l'occurrence), de même que bon nombre des pièces exposées à l'Ariana, dont plusieurs *vases-cornet(s)* d'une facture remarquable, montrent clairement l'importance de la porcelaine « en blanc » de style Empire pour le « Vieux Genève ». Le vase de Coppet, par ses lignes et sa forme essentiellement classiques, en évasement, me semble bien trouver sa place sous cette dénomination correspondant au début du XIXe siècle et au goût du jour.

Quant à la qualité de la porcelaine, en l'absence de toute marque distinctive en creux dans la pâte, je pense qu'il doit s'agir d'une des pièces importées de France par Mulhauser, en porcelaine de Paris. Notons en passant que le stock figurant dans son atelier comprenait, pour la plupart, des spécimens de Nyon ; de France, comme déjà dit ; et quelques pièces d'Angleterre (Wedgwood et Neale).[22]

(4) L'extrait de la lettre mentionnée[23] d'Albertine, alors âgée de huit ans, à son frère aîné Auguste qui, lui, se trouvait à Paris, est d'autant plus précieux qu'il nous révèle non seulement la date du vase (avril 1806) mais aussi – et surtout – qui fut à l'origine de ce royal présent :

> Coppet, ce trois avril [la date 1806 a été rajoutée au crayon par Auguste de Staël]
> [...] Toutes les comédies sont joués *(sic)* le dernier jour. Madame Odier a fait présent à Maman d'une jolie urne sur laquelle était *(sic)* les noms de tous les acteurs, cela m'a causé une véritable peine de ne pas te voir écrit comme moi en lettres d'or [...][24]

---

avec formes découpées, coloriées et numérotées, MS in folio (voir Walter DEONNA, *op. cit.*, pp. 219, 225-26, et p. 230). La liste des tarifs figurait à part. Il eût été utile de pouvoir s'y référer, de même qu'à d'éventuels livres de comptes de l'établissement de peinture sur porcelaine du Manège, mais ces documents semblent bien perdus.

Nous savons en revanche qu'en 1810, le magasin de vente au détail des porcelaines décorées par P. Mulhauser se trouvait sur la place de l'Hôtel-de-Ville et qu'en 1815, une facture le situe « au bas de la Treille » et « le dépôt présentement au milieu de la Cité n° 221 » (Walter DEONNA, *id.*, p. 220).

[22] Walter DEONNA, *op. cit.*, pp. 224-225 ; J. Albert MOTTU, *op. cit.*, p. 10.

[23] Voir (2) et notes correspondantes.

[24] Walter DEONNA, *op. cit.*, pp. 259-260 : « 122. Collection de la comtesse d'HAUSSONVILLE et de la comtesse LE MAROIS, Château de Coppet, Vaud. – [Etc.] » (p. 258). Auguste de Staël se trouvait alors à Paris, en pension (voir *C. G.* VI ; voir *supra*, note 16).

Ce fut donc Madame Odier – Adrienne Odier-Lecointe (1748-1817), fille du pasteur et professeur Gédéon Le Cointe, et seconde épouse du célèbre médecin genevois, le Dr Louis Odier – *not least*, proche amie genevoise de Germaine Necker de Staël – qui fut le porte-parole de la société dramatique de Mme de Staël en lui offrant le vase de « L'amitié Reconnaissante » (et en le commandant elle-même, on peut le présumer).[25] Choix logique, si l'on se rappelle l'enthousiasme de Mme Odier pour le théâtre – qui, certes, ne pouvait égaler la passion de Mme de Staël pour celui-ci – et ses talents d'actrice de société reconnus à l'unanimité des témoignages de l'époque.[26] Adrienne Odier-Lecointe fut la personnalité féminine la plus en vue, aux côtés de Mme de Staël, dans le domaine du théâtre de société à Genève ; en premier lieu, lors de la saison du Molard, l'hiver et le printemps 1805-1806.

L'étude des ouvrages spécialisés dans le domaine de la porcelainerie, de même que la documentation se rapportant en premier lieu à Pierre Mulhauser, la réflexion enfin, me permettent d'émettre certaines hypothèses, quant à la décoration du vase de Coppet : le thème de « L'amitié Reconnaissante », dont l'inscription emblématique figure, en lettres d'or, en un petit cartouche sur la face du vase, fut certainement l'idée de Mme Odier, s'accordant aux sentiments de toute la société dramatique de Mme de Staël, pour celle dont le génie du théâtre avait permis la brillante série de spectacles et divertissements du Molard, entre le lundi 30 décembre 1805 et le lundi 31 mars 1806. Mme Odier de même, selon moi, serait à l'origine du choix du sujet allégorique/mythologique représentant, je l'ai déjà mentionné, Melpomène et Thalie, principe unifiant convenant parfaitement aux

---

[25] *Idem*, pp. 225 et 230-231, à partir de l'*Album*... déjà mentionné. Une annotation fréquente renvoie au tarif des pièces, séparé, je l'ai déjà mentionné. Le thème de *l'« Amitié »* figure au n° 273 de l'*Album d'échantillons*, mais comme on pourrait s'y attendre, dans un décor totalement différent de celui de Coppet, se trouvant, dans le cas présent, fortement personnalisé.

Je mentionne enfin l'en-tête d'une facture de l'atelier de P. Mulhauser, citée par Walter DEONNA, p. 220, descriptif particulièrement intéressant du travail de décoration et de dorure sur porcelaine, mais texte cité, trop long pour être redonné ici, et d'ailleurs plus tardif (1815). (Voir note 21, ci-dessus).

[26] Voir tout particulièrement, J.-D. CANDAUX, N. KING, « Le Théâtre au Molard ou les trois mois de bonheur de l'hiver 1805-1806 », *op. cit.*, pp. 21-29 ; *C. G.* VI, pp. 17 sq. ; *SVEC.* Pour d'autres travaux à consulter, voir *supra* note 13 et tout particulièrement Pierre KOHLER, *op. cit.*, pp. 383 sq.

circonstances et à la valeur symbolique du don du vase à sa charismatique destinataire. Il est fort possible que Mme Odier ait aussi bénéficié des conseils d'August Wilhelm Schlegel et de la poétesse danoise Friederike Brun, en la matière.[27]

Mme Odier, enfin, s'inspira-t-elle du « Portrait de Zulmé », par le comte de Guibert, éloge allégorique de Germaine Necker, dont les quelques extraits publiés par Mme Necker-de Saussure dans sa *Notice* (1820), se trouvent maintenant remplacés par le manuscrit intégral du *Portrait*, retrouvé par John Isbell. L'un de ces passages mérite d'être redonné in extenso, puisqu'on peut y lire, « en attente », la thématique du vase de Coppet : temple d'Apollon et peinture de Melpomène sous les traits de Phèdre, petite-fille du Soleil.

L'on conviendra, à tout le moins, d'une curieuse et intéressante parité entre ce texte, datant de la jeunesse de Mme de Staël (vers 1785-1786), et la création du vase au moment de l'apogée dramatique de 1805-1806. La seconde partie de l'extrait cité, que je redonne dans la version intégrale de John Isbell, pourrait fort bien se prêter à la description de Mme de Staël/Melpomène, incarnant le rôle de Phèdre, au printemps 1806, à Genève. Le lecteur pourra en effet le constater lui-même, la tonalité émotive des accents recherchés de J.-A.-Hippolyte de Guibert n'est pas sans affinité avec les méditations enthousiastes de Mme Brun, et les éléments descriptifs du spectacle virtuel/réel d'improvisation dramatique de 1785-1786 semblent faire écho à ceux qui figurent dans les extraits du texte de la poétesse danoise (avril 1806). Il y a là, certes, une filiation dramatique/esthétique/poétique qui mérite réflexion et dont on peut deviner ou anticiper les prolongements jusqu'à la création de *Corinne* (1807), tant au plan de la philosophie esthétique (idéaliste) de l'œuvre que pour sa thématique de la femme de génie adulée par tout un peuple, esprit ou « génie » de ce peuple même.

> Zulmé n'a que vingt ans, et elle est la prêtresse la plus célebre d'apollon, elle est la favorite du dieu, elle est celle dont l'encens lui est le plus agréable, et dont les hymnes lui sont les plus chers. ses accents le font quand elle le veut descendre des cieux *pour embellir son temple*, et pour se meler parmi les mortels.

---

[27] Voir plus loin, deuxième et troisième parties de la présente discussion.

Vase, cache-pot : portrait de J. Necker.
Manufacture de J.-P. Mulhauser (Genève, 1805-1818).
Musée Ariana, Ville de Genève.
Photo J. Pugin

... du milieu de ces filles sacrées s'en avance tout a Coup une, mon cœur s'en souviendra toujours. ses grands yeux noirs etincelloient de Genie. ses cheveux de Couleur d'ébene retomboient sur ses epaules en boucles ondoyantes. ses traits etoient plutot prononcés que délicats : on y sentoit quelque chose au-dessus de la destinée de son sexe. *telle il faudroit peindre* ou la muse de la poèsie, ou clio, ou *melpomene.* la voila – la voila – Secria t'on quand elle parut elle va parler elle va parler et on ne respira plus... la jeune prêtresse etoit animée sans alteration, et inspirée sans yvresse. son charme etoit libre, et ce qu'elle avoit de surnaturel paroissoit lui appartenir. elle se mit a chanter les louanges d'apollon... je l'ecoute, je la regarde avec transport, je decouvre dans ses traits des charmes supérieures à la beauté. que sa phisionomie a de feu et de variété ! que de nuances dans les accents de sa voix ! quel accord parfait entre la pensée et l'expression ! elle parle, et si ses paroles n'arrivoient pas jusqu'a moi, son inflexion son geste, son regard Me sufisoient pour la comprendre. elle se tait un moment, et ses derniers mots resonnent dans mon cœur, j'interroge son silence, et je trouve dans ses yeux ce qu'elle n'a pas dit encore. elle se tait entièrement, *alors le temple retentit d'applaudissements,* sa tête S'incline avec modestie, ses longues paupiéres noires descendent sur ses yeux de feu, *et le soleil semble s'être voilé pour moi...*[28]

La forme du vase « en blanc », de style premier Empire, s'inscrivant dans le climat esthétique inévitablement politisé du jour, fut certainement le choix de Mme Odier également, à partir des *vases à fleurs, en forme de cornet* figurant comme modèles dans le très bel *Album de spécimens* de Pierre Mulhauser ; ses dimensions réduites accentuant l'élégance de son évasement et s'adaptant mieux, par conséquent, à une destinataire-femme de lettres (célèbre), que les grands *vases-cornet(s)* en l'honneur d'hommes illustres de la République de Genève, tels Jean-Jacques Rousseau (d'après Chapuy), Horace-Bénédict de Saussure (d'après St-Ours), Charles Bonnet (d'après Juel), et, d'intérêt immédiat pour la présente discussion, Jacques Necker (d'après Duplessis) ; remarquables *vases-portraits* (mon expression) réalisés de

[28] « Zulmé Morceau Traduit Du Grec », in *Cahiers Staëliens,* n° 47, 1995-1996, pp. 9-12, souligné par moi. Orthographe originale respectée.

même par l'atelier de P. Mulhauser et exposés aujourd'hui au Musée Ariana.[29]

Pour ce qui est du choix et de l'exécution de la décoration de l'œuvre de porcelaine enfin, toujours sur la base des renseignements recueillis, cet aspect étant le plus important et constituant le dernier point de la première partie de ma discussion, je suppose que P. Mulhauser lui-même se chargea de l'application des ors et du fond en rideau de scène et rinceaux en drapés, le tout en une variété de tons de violet, l'une des couleurs qui le fascinaient, créant chez l'observateur (ou le spectateur) du vase de Coppet, même à partir de son pourtour réduit, un effet d'envoûtement, de magie et de mystère : δραμα (drama).

De P. Mulhauser émaneraient aussi la guirlande en blanc de feuilles de laurier (Empire), symbole ici du génie poétique de l'Antiquité, en haut du col, à l'intérieur du vase,[30] de même que « l'architecture » de la « pièce » en colonnes et péristyles corinthiens latéraux.[31] La forme elliptique des deux médaillons centraux sur panneaux rectangulaires, enfin, constituant un emboîtement ou un cloisonnement qui rappelle la géométrie des colonnades, s'avère être typique des créations de P. Mulhauser, comme le confirment son *Album de spécimens* et surtout les vases, tasses, sucriers, compotiers et « urnes » exposés au Musée Ariana et au Musée de la Porcelaine de Nyon.[32]

Quant à la calligraphie « anglaise », de ligne souple, en petites cursives régulières, servant à l'inscription des noms des acteurs et actrices associés à l'amitié et à la reconnaissance d'Adrienne Odier-Lecointe pour Mme de Staël – peints en mauve et en biais dans les limites des quatre colonnes légèrement nervurées de mauve – tout ce

---

[29] Walter DEONNA, *op. cit.*, pp. 229-230 et notes correspondantes : « Il [Mulhauser] n'a pas la prétention de créer des compositions originales ; mais il reproduit des tableaux célèbres de maîtres français, anglais, popularisés par la gravure, Fragonard, Reynolds, Lawrence, etc. ; des gravures d'artistes suisses à paysages et à paysans, Freudenberg, Haberli, Lory, Konig, Zurlauben, Biedermann, Joyeux, Wocher, Dubois, Bouvier, etc. ; des portraits par Duplessis, Chapuy, Juel, Saint-Ours, etc. » (pp. 229-230 et notes correspondantes également). Je ne saurais assez encourager le lecteur à aller admirer les originaux sur place.

[30] Voir *SVEC, iconographie*, p. 218, A), détail.

[31] *Ibidem*, p. 218, B) et C).

[32] Voir tout particulièrement, Walter DEONNA, *op. cit.*, planches XII ; XIII ; XIV, et texte, pp. 227, 226 (dans cet ordre). Le violet pourpre, apprend-on, était l'une des couleurs caractéristiques de son atelier.

Sucrier : portrait de Mme de Staël.
Manufacture de J.-P. Mulhauser (Genève, 1805-1818).
Musée Ariana, Ville de Genève.
Photo Y. Siza

Sucrier : portrait de J. Necker.
Manufacture de J.-P. Mulhauser (Genève, 1805-1818).
Musée Ariana, Ville de Genève.
Photo Y. Siza

qui est « écriture » sur la couverte ou surface du vase est aussi, selon toute vraisemblance, à partir des renseignements réunis, le travail impeccable de Pierre Mulhauser.

L'expertise du célèbre décorateur genevois, reconnu à Paris dès 1806, lors de l'Exposition industrielle,[33] d'entrée en scène pourrait-on dire, passé maître de la dorure et doué en calligraphie, mais portraitiste et paysagiste (sur porcelaine) ne possédant pas d'aussi brillantes aptitudes, me force à présumer que la réalisation des deux miniatures en médaillon(s) « spectaculaires » – véritables portraits en pied de Mme de Staël sous les traits de Melpomène et de Thalie – dut être confiée par Mulhauser à quelqu'un de ses associés, ouvriers spécialisés de son atelier ou encore peintres sur émail consacrant leur art à la décoration de boîtiers de montres de Genève, tabatières et autres objets précieux en vogue à l'époque, artistes dont les noms, pour la plupart, sont regrettablement restés anonymes.[34]

Plus encore que la profusion des ors, bien de style Empire et d'autant plus frappante à la vue des dimensions restreintes du vase, l'exécution des *deux* médaillons ornementaux – non seulement côté face mais au revers – laisse bien voir (ou entendre) qu'il s'agissait de la commande de choix d'une pièce de porcelaine qui se devait remarquablement soignée, le style de Mulhauser se limitant de coutume à un seul médaillon ovale avec portrait et/ou paysage, portrait surtout, côté face. D'autres spécimens le prouvent, de même forme, auxquels est appliqué le même principe de décoration.[35]

---

[33] Renseignements obtenus à partir du « Rapport du Préfet du Léman » (Walter DEONNA, *op. cit.*, pp. 234-235, qui cite Maurice GIROD, *op. cit.*, pp. 11-12). De façon générale, je renvoie le lecteur à Paul LAFOND, *L'Art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire*, Paris, 1900, p. 192, en particulier.

[34] Voir Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 230 et J. Albert MOTTU, *op. cit.*, p. 14.

[35] Je juge utile de citer Walter DEONNA, p. 227 : « *La peinture* peut être traitée sur le fond libre du support, dont elle couvre une partie seulement, ou, surtout dans les grandes pièces, *la totalité, tournant autour du récipient.* Elle est souvent *enfermée* dans un panneau rectangulaire, parfois à pans coupés, *dans des médaillons* ronds ou *ovales, encadrés de dorure, qui l'isolent, lui donnent la valeur d'un véritable tableau, et qui occupent un côté du vase*, l'autre recevant ou non une ornementation dorée, *plus rarement les deux côtés.* On peut dire que *ce compartimentage*, bien dans la note du style Empire, *est typique de ses produits les plus soignés* » (c'est moi qui souligne). Il faudrait pouvoir citer toute la page 227 ; j'y renvoie le lecteur, à propos des ors, « d'une beauté et d'une fixité remarquables ».

En effet, la représentation *en camée(s)* (mon expression), encadrée d'un large filet or, des deux figures féminines grecques emblématiques du vase de Coppet, est si remarquable, qu'il m'a semblé justifié de me demander si les deux médaillons ou « tableaux miniatures », marquant « l'accentuation passionnée » de la « pièce » de porcelaine,[36] ne furent pas l'œuvre de Firmin Massot, Töpffer, ou encore de Pierre-Louis Bouvier, peintres et miniaturistes genevois célèbres, comme chacun sait, dont il existe certains portraits et miniatures de Germaine Necker de Staël émanant des collections du Château de Coppet, du Musée d'Art et d'Histoire de Genève et de la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, par exemple(s).[37] Artistes qui, parfois, devait-on apprendre, étaient précisément sollicités par P. Mulhauser pour la décoration en portraits et/ou paysages de certains spécimens de porcelaine privilégiés, ne pouvant se charger lui-même de ce délicat travail artistique.[38]

Or, l'examen attentif du style pictural des deux médaillons – celui, surtout, employé pour la représentation de Melpomène – permet d'en attribuer le travail de décoration à Firmin Massot (né en 1766 ; de retour à Genève en 1798). Des recherches approfondies de ma part

---

[36] Expression reprise de Jean STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 5, convenant parfaitement à la problématique des genres masculin et féminin, esquissé(e)s ; voir de même, deuxième et troisième parties de la présente discussion.

[37] Sans compter les collections privées. Pour l'iconographie staëlienne, les ouvrages suivants s'avèrent indispensables et constituent une partie de la bibliographie générale servant de base au présent travail : Yvonne BÉZARD, *Madame de Staël d'après ses portraits*, Paris/Neuchâtel, 1938 ; Pierre CORDEY, *Mme de Staël et Benjamin Constant sur les bords du Léman*, Lausanne, 1966 ; Georges SOLOVIEFF (éd.), *Mme de Staël, ses amis, ses correspondants. Choix de lettres (1778-1817)*, Paris, 1970 ; Béatrix D'ANDLAU, *Madame de Staël*, Coppet, 1985 ; Béatrix D'ANDLAU, O. D'HAUSSONVILLE, *Le Château de Coppet*, Coppet, 1973 ; Simone BALAYÉ, *Madame de Staël et l'Europe. Catalogue de l'Exposition de 1966 à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1966 ; mon article in *SVEC*.

Non illustrés, mais se rapportant à la question, voir de même, Pierre KOHLER, *op. cit.*, et idem, *Madame de Staël au Château de Coppet*, Lausanne, 1929 ; ainsi que mon article paru dans *Écriture*, *op. cit.*

[38] Voir J. Albert MOTTU, *op. cit.*, p. 14 et tout particulièrement Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 232.

et les renseignements obtenus semblent bien confirmer mon hypothèse et mes raisonnements.[39]

---

[39] Firmin Massot (1766-1849), soutenu par Mme Necker, dans ses débuts de carrière, l'un des peintres qui peignit ou dessina le plus souvent Mme de Staël, et dont les œuvres (portraits, dessins) ponctuent la vie de celle-ci.

C'est essentiellement le *style pictural* de Massot, par comparaison avec celui de Pierre-Louis Bouvier et Saint-Ours, qui m'a permis de pencher pour le premier mentionné.

Il ne peut s'agir à cette date, printemps 1806, d'Amélie Munier-Romilly, née en 1788, qui devint l'élève favorite de Massot à partir de 1805, ni, par ailleurs, de Louis-Ami Arlaud-Jurine (1751-1829), peintre en miniature et aquarelliste ; ceux-ci peindront Mme de Staël mais plus tardivement, à partir de 1808.

Je discute plus loin en détail (voir *infra* note 59) *la manière ou le style de Massot*, et mon analyse, s'appuyant sur des exemples précis, s'intègre au présent commentaire.

Les nombreuses références à Firmin Massot dans l'ouvrage d'Yvonne BÉZARD confirment aussi mon hypothèse ; je renvoie aux pp. 11-12, 14, 21, 24-25, 31, 33-35, et notes correspondantes ; voir également planches en noir/blanc, pp. 24^b^ et 25^b^ : portrait de jeunesse, p. 12, et portrait de 1803, p. 14, ainsi que Pierre CORDEY, *op. cit.*, p. [117], (reproduction noir/blanc). Dans le même ouvrage, je me réfère aussi à la p. 135 : « Mme de Staël, par Firmin Massot : portrait fait au printemps 1812, avant son départ pour la Russie » (reproduction en noir/blanc, très beau portrait), de même qu'à la discussion de Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 232, qui étaie mon argumentation.

Le plus simple, et l'argument déterminant, est de faire référence aux reproductions d'œuvres précises par Massot, en comparaison avec d'autres, de P.-L. Bouvier (1766-1836) et Jean-Pierre Saint-Ours (1752-1809) : comparons donc le style de Massot dans les portraits de Mme de Staël mentionnés et le portrait d'Albert de Staël au fusain estompé (voir plus loin, note 59 pour les références précises), avec le portrait-miniature de Mme de Staël (1816), par Bouvier, dit portrait « du dernier automne » (reproduit en couleur, en couverture de Béatrix D'ANDLAU, *op. cit.* et dans la plaquette du Béatrix D'ANDLAU, O. D'HAUSSONVILLE, *op. cit.* p. 25 : belle reproduction en couleur également ; de même, mais en noir/blanc, in Pierre CORDEY, *op. cit.*, p. [202]).

L'on établira aussi la comparaison contrastée entre les deux médaillons peints par Massot, de Jacob-Louis Duval et François-Louis Duval, son frère (Genève, 1795), avec Marie, Louis, Suzanne Bouvier, peints en 1800 par leur père, « grande plaque rectangulaire en ivoire peinte à la gouache » (je renvoie à Marie-Thérèse COULLERY, Fabienne-Xavière STURM (éds.), *op. cit.*, planches noir/blanc n°s 20, 21 et 22 ; voir de même le commentaire s'y référant, p. 31, et le *Catalogue* supplémentaire dactylographié, *op. cit.*, pp. 9, 10).

Contrastons enfin Massot à St-Ours, en faisant référence à *Rousseau illustré par Saint-Ours. Peintures et dessins pour « Le Lévite d'Ephraïm », 1795-1809*, Genève, 1978, dans une série de reproductions en noir/blanc d'œuvres terminées en 1806 ou aux environs de cette date.

Enfin, ce précieux renseignement trouvé dans l'étude d'Yvonne BÉZARD (p. 33 et notes correspondantes) : « ... de son vivant, elle [Mme de Staël] s'était fait représenter sur un sucrier. *Elle avait fait peindre*, en effet, *par Jean-Pierre Mülhauser [(...)]*, un service où le château de Coppet figurait sous toutes ses faces. Les deux sucriers étaient ornés *par l'image* de Necker et par celle *de Mme de Staël, telle qu'elle figure dans le crayon de Massot.* Le service était un cadeau destiné à M. Massé-Diodati de Genève qui devait

Ces deux tableaux-miniatures, représentant, de face, Mme de Staël dans son grand rôle de Phèdre,[40] avec, au revers, la muse de la Comédie, inspirée peut-être de Mme de Staël jouant le rôle d'Angélique de Vieuxbois *(La Fausse Agnès*, de Destouches), ou encore celui de Rosine, dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais (pièces inscrites au répertoire de la saison genevoise de 1805-1806 et rôles effectivement tenus par Mme de Staël), ces deux tableaux en médaillon(s), donc, nécessitent un rapprochement logique avec le savant et minutieux témoignage d'August Wilhelm Schlegel, à propos de Melpomène/Mme de Staël en particulier, lors de la représentation du 31 mars 1806.

Ce texte-analyse, datant d'avril 1806, connu de tous les Staëliens et auquel j'ai déjà fait référence dans ma précédente étude[41] n'est point dépourvu d'un sentiment où se mêlent l'amitié et la reconnaissance du premier théoricien de l'art romantique (ici : dramatique) pour son modèle du grand art tragique français en observation.

Il existe là, il faut en convenir, plus qu'une remarquable coïncidence, puisque l'analyse de l'état pictural du vase de Coppet et de l'état narratif-descriptif de l'analyse schlegelienne, aboutit à un

---

ainsi penser à l'aimable châtelaine de Coppet, chaque fois qu'il sucrait son café [(...)] ». (Je souligne ; voir de même, reproduction noir/blanc, p. 37, en face, et p. 25). Walter DEONNA, *op. cit.*, fait le commentaire détaillé de ce *« service à dessert »*, mais il attribue par erreur, selon moi, le portrait de Mme de Staël à Bouvier et non à Massot (voir p. 248 et planche XI, n° 2). Bouvier serait une œuvre beaucoup trop tardive. Ce service de table est aussi mentionné dans le *Catalogue de l'Exposition Benjamin Constant*, Paris, 1967, p. 34, n° 125.

Je mentionne enfin que je n'ai trouvé nulle référence au vase de Coppet dans l'étude d'Yvonne BÉZARD.

[40] L'idée des deux muses décorant le vase se trouvant être les portraits de Mme de Staël n'avait jamais encore été émise avant la judicieuse observation du Comte d'Haussonville. Je remercie Mlle Simone Balayé de m'avoir aimablement communiqué ce précieux renseignement, se trouvant confirmé par la ressemblance que l'on peut découvrir entre les deux figures peintes et Germaine de Staël, en 1806, et où nous pouvons discerner, ce me semble, la tendance de Massot à *idéaliser* ses sujets ; ce qui correspondrait, dans le cas présent – et à propos de la saison dramatique de 1805-1806 en général – à l'influence de la philosophie *idéaliste* allemande.

[41] *SVEC*, voir en particulier, pp. 237-238, et *iconographie*, p. 218, A). Je juge utile d'en redonner ici la référence complète en sa traduction française, Axel BLAESCHKE, Jacques ARNAUD, (éds. et trad.), « [August Wilhelm SCHLEGEL], De quelques rôles tragiques tenus par Mme de Staël. 1806. A Madame Bethmann, comédienne du Théâtre royal national de Berlin », in *Cahiers Staëliens*, n° 23, 1977, pp. 19-36. Voir également *SVEC*, p. 209, note 1 et p. 214, note 9, de même, pour le titre dans l'allemand original.

système d'*équivalences* parfait(es) des signes de la passion tragique et de leur intelligence globale. Il est aussi intéressant d'observer le même phénomène de *convergence* de signification picturale/esthétique et dramaturgique/littéraire (cf. jeu de scène, attitudes, et déclamation pour l'essentiel) se référant au texte de la poétesse danoise Friederike Brun, lui aussi connu de la critique staëlienne et datant d'avril 1806 : *De quelques interprétations théâtrales de la Baronne de Staël-Holstein, née Anne-Germaine Necker.*[42] J'aurai lieu de m'y référer pour la discussion du style du vase de Coppet et sa décoration surtout, (5) ; en particulier, à propos du champ passionnel dans lequel s'inscrit le portrait poétique de Melpomène, sous les traits de Phèdre, incarnée par Mme de Staël.[43]

II. Théâtre sur porcelaine

L'état des faits, brièvement résumé ci-dessus, permet de vérifier la validité de mon hypothèse initiale de la présence de certains artistes genevois au premier rang du public choisi, en grande partie genevois lui aussi, vaudois, et français de même, assistant aux représentations dramatiques du Molard, Maison Peschier.[44]

Ne serait-il pas plausible en effet – et même logique, vu le programme de recherches intellectuelles de Mme de Staël et du Groupe de Coppet – d'imaginer Massot, esquissant sur le vif Mme de Staël sous les traits de Melpomène, dans le feu de l'action, alors qu'au même moment, le grand savant et critique romantique allemand, plongé dans son sujet de réflexion comparative entre la *Phèdre* d'Euripide et la *Phèdre* de Racine, assis au premier rang lui aussi et ne s'occupant pour lors que du riche costume antique, des attributs royaux de l'actrice, de son jeu de scène statuesque (on voit déjà Corinne prendre naissance),[45]

---

[42] Voir Bernard BÖSCHENSTEIN, Stéphane MICHAUD (éds. et trad.), « Un témoignage de Friederike Brun inédit en français : «De quelques interprétations théâtrales de la Baronne de Staël-Holstein, née Anne-Germaine Necker» », in *Cahiers Staëliens*, n° 23, 1977, pp. 3-17. Voir également *SVEC*, p. 214, pour le titre original en allemand.

[43] Voir troisième partie de ma discussion.

[44] *SVEC, iconographie*, p. 218, D).

[45] Il existe, je le rappelle, une esquisse au crayon de Mme de Staël dans le rôle d'Hermione, portrait présumé, datant de 1807, dont on trouve la reproduction dans l'ouvrage de Pierre CORDEY, *op. cit.*, p. [184] ; de même, dans l'ouvrage de G. SOLOVIEFF, *op. cit.*, p. 164, B), figure 9. Ce dessin est tout à fait remarquable et n'a pas

A.W. Schlegel donc, fixait pour nous l'apparition de la « fille de Minos et de Phasiphæ » ?

Comparons la photographie du vase, côté face, en regard du texte de l'analyse de Schlegel, cité en réimpression : son témoignage de première vue du spectacle racinien corrobore tous les aspects de la re-présentation de Melpomène, « inscrite » sur porcelaine.[46] Il faut retourner à Coppet admirer et étudier, comme il le mérite, le vase de « L'amitié Reconnaissante », tout en relisant attentivement ces lignes d'A.W. Schlegel, non dépourvues par moments d'une certaine tonalité passionnée et sensuelle. En l'écoutant, nous pouvons voir, à notre tour, au travers de la coloration des mots, Mme de Staël incarner l'esprit de la passion racinienne :

> Racine aurait eu quelque peine à inventer une image aussi hardie ; c'est chez Euripide qu'il en a trouvé le modèle. Quelle que soit l'intention de l'auteur quant à la sévère moralité de sa pièce, dans la mesure où il ne laisse aucun crime impuni, il n'en paraît pas moins que cette tragédie est séduisante. Dans la caresse de tels soupirs, de tels accents d'émotion et de mélancolie inassouvie et languissante, il y a quelque chose de troublant que n'estompent pas même les considérations ultérieures sur les effets fatals, quelque chose qui voudrait même aviver ce trouble encore plus, car le danger même a un pouvoir de séduction. Loin de moi l'idée d'approuver ici ou même de réprouver ces deux aspects de la pièce ; je ne fais que les rapporter tels qu'ils sont. Cela reste toujours un trait de génie que d'avoir osé aller jusqu'à l'ultime limite du genre tragique et dramatique sans blesser ni repousser de manière choquante ; et Racine, ce me semble, y est parvenu.

été commenté jusque-là comme il le méritait : il pourrait fort bien avoir été esquissé sur le vif, lors d'une des représentations dramatiques du « Petit-Ouchy », près de Lausanne, propriété de Montagny, connue aujourd'hui sous le nom d'Elysée, l'été 1807. Ceci corroborerait alors mon hypothèse de la présence de Massot dans le public, au Molard, en 1806, esquissant Mme de Staël pour les deux portraits du vase. À propos du dessin de 1807, on notera un détail du costume antique d'Hermione-Mme de Staël (?), le diadème en pointe.

L'expression « statuesque » est par ailleurs tout à fait justifiée par la Nouvelle Critique symbolique esthétique allemande, qui trouve son inspiration dans les Beaux-Arts ; j'en ai relevé de nombreuses manifestations dans les deux textes d'August Wilhelm Schlegel et de Friederike Brun (voir plus loin, deuxième et troisième parties de ma discussion, de même que ma conclusion).

[46] August Wilhelm Schlegel ne fait pas l'analyse comparative systématique de Mme de Staël symbole de Thalie, muse de la Comédie, voulant uniquement consacrer ses réflexions au genre noble de la Tragédie.

Vase de porcelaine, école dite « Vieux-Genève », atelier de décoration Pierre Mulhauser (Genève, 1806). De face, Melpomène/Phèdre, portrait de Mme de Staël, vraisemblablement par Firmin Massot (Genève 1766-1849). Collections particulières du Château de Coppet

Selon tout ce que l'on pouvait attendre de l'évolution du rôle jusqu'à présent, Madame de Staël sut encore surprendre et étonner. Son interprétation fut à proprement parler ce qu'on peut appeler « du grand art ». C'est exactement cette majesté du regard, des gestes et des poses, même dans la situation la plus désespérée, qu'on imagine chez la fille de Minos, la petite-fille du Dieu du Soleil. Tout en donnant l'image de la plénitude et de la gloire de ce siècle héroïque, elle permit au spectateur de se faire une idée de la violence des passions dont furent victimes des personnages aussi surhumains. Qu'elle ait pour la première fois osé entrer en scène dans de véritables costumes de l'époque (c'était la seconde pièce ayant trait à la vie grecque) voilà qui provoqua sans nul doute une impression avantageuse : elle était vêtue d'une robe blanche brodée d'or, sans manches et sans forme, tenue sur les épaules par des fibules, resserrée sous la poitrine par un ruban, et dont les plis se répandaient jusqu'à ses pieds. Un manteau royal de pourpre, également sans forme, l'enveloppait, simple morceau d'étoffe carré, attaché de la manière la plus simple. De véritables sandales ajoutaient encore vie et passion à la forme fine et délicate du pied. Sur sa tête, un diadème, élevé en pointe en son milieu sur le devant, étincelant de diamants ; nous ne saurions non plus oublier le voile de fils d'or dont elle se défait en prononçant ces mots :
« Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent ! »
Comme elle se laisse chaque fois entraîner par ses propres paroles – je le disais plus haut – il lui est impossible d'accorder une attention particulière au pittoresque de ses gestes, d'accorder un soin tout particulier à sa toilette et de calculer les effets de ses poses. Madame de Staël s'en remet, sûre d'elle-même, à sa grâce naturelle ; et dans ce rôle de Phèdre, qui demande vraiment beaucoup à l'imagination, on vit chez elle l'enthousiasme se substituer au geste étudié. Sa silhouette, rehaussée par la noble allure de sa robe, se profilait avec un avantage toujours certain sous le riche drapé qui épousait ses formes ; le jeu de ses bras, plus passionné et apparemment plus mesuré que d'ordinaire, suivait d'autant plus gracieusement la souplesse des vagues. Et sa voix ! Comme elle liait bien tous les mots qu'elle prononçait, de sorte que ce n'était plus des paroles isolées mais une harmonie de soupirs et d'accents de désir ![47]

---

[47] *Cahiers Staëliens*, n° 23, 1977, pp. 29-30. Je redonne tout le passage afin que le lecteur puisse apprécier les parallèles entre l'attitude et les gestes de Melpomène, sur le médaillon du vase, et le jeu dramatique de Phèdre/Mme de Staël sur scène, au Molard, à Genève, en 1806.

Deux points s'imposent, ayant trait au témoignage de Schlegel que je viens de citer, permettant de relier ses observations à certaines remarques de Friederike Brun, ces deux textes faisant écho par moments : autre exemple de symbiose esthétique/littéraire en présence. Il est intéressant, d'une part, de noter que la description détaillée du costume de Phèdre/Mme de Staël, dans l'extrait précité, se trouve confirmée par la description « essentielle » de Mme Brun : j'en redonne les deux passages correspondants en troisième partie de la présente discussion, dans l'ordre logique de la démonstration ou de l'argumentation soutenant l'hypothèse de la présence et de l'observation de première vue du peintre – Firmin Massot, comme mes recherches me le font présumer – qui exécuta le portrait poétique, à la fois pictural, dramatique et littéraire de Melpomène/Mme de Staël. Il n'est, d'ores et déjà, point inutile de rappeler au lecteur cette citation du texte de Friederike Brun, emblématique de cet aspect précis de la discussion : « Théâtre sur porcelaine ». « [...] Je ne t'ai pas seulement représenté l'artiste », écrit Mme Brun à sa correspondante danoise ; « sans y prendre garde, le noble être s'est involontairement et nécessairement mêlé dans son intégralité *à cette peinture.* Loin de t'en demander pardon, j'en attends des remerciements ; car *elle est ainsi* ».[48]

Le second point à noter à propos du texte de Schlegel, et qui nécessite un bref commentaire, se rapporte à l'expression elliptique – « la souplesse des vagues » : plasticité et fugitive évocation sémantique de l'eau, qui ne laissent de surprendre à la première lecture (et même à la relecture), puisque l'expression employée par Schlegel ne se réfère pas au *jeu des bras de l'actrice* – sujet de discussion. Qu'en est-il alors de cette évocation polysémique/métaphorique ? Nous en trouvons l'élucidation dans le texte de Friederike Brun, à propos du style de déclamation de Mme de Staël/Phèdre :

> Il y avait dans son jeu des pressentiments de tourments encore inconnus ; dans ses accents de douleur légèrement *flottants*, dans ses regards, des scènes d'effroi et de ravissement que le cœur est incapable de rendre, et que seuls le regard et la voix, la parole, les soupirs, et le silence aussi, savent produire dans leur alliance magique.[49]

---

[48] Péroraison de la lettre-commentaire de Friederike Brun à son amie, Charlotte, comtesse de Dernath, née Bernstorf ; voir *Cahiers Staëliens*, n° 23, 1977, p. 17. Seule la seconde expression est en italiques dans l'original.

[49] *Idem*, p. 14. Mot clé du passage, souligné par moi.

Ne voyons-nous pas, n'entendons-nous pas, tout à la fois, les ondes de la parole tragique staëlienne ? Mouvement régulier et toujours renaissant de l'eau, mue par elle-même ; force interne du flot de paroles raciniennes, force inexorable du destin ; mouvement régulier, et renaissant toujours, de l'alexandrin déclamé. Parole en vagues, parole par vagues, que suivait le jeu de ses bras, « d'autant plus gracieusement ».

Effet d'envoûtement, de magie, et de mystère transmis par les dégradés de violet du vase, mais dans l'immédiat de la représentation dramatique, il me semblerait assister, symboliquement parlant, au phénomène d'*incorporation* des spectateurs de *Phèdre*, à rapprocher de celui du rituel des incantations de la *mantra* sanscrite. Rappelons-nous l'observation de Marguerite Yourcenar : « Qui a entendu énoncer par un officiant une *mantra* sanscrite sait à quel point celle-ci se répand sur la foule à la façon d'ondes concentriques, enfermant l'auditeur dans le mystère du son ».[50] N'est-ce pas précisément l'expérience vécue et décrite par Friederike Brun, et à laquelle Schlegel, plus maîtrisé, fait elliptiquement allusion ; expérience « magique » communiquée par Mme Brun, à propos de la représentation de *Phèdre* du 31 mars 1806, nous enveloppant, nous, dans le mystère de son lyrisme et de son débordement émotionnel.[51] L'analogie entre le spectacle dramatique occidental et l'expérience mystique hindoue ne relève point de l'arbitraire ou encore de la pure fantaisie si l'on tient compte de l'importance fondamentale des travaux d'érudition de Friedrich et d'August Wilhelm Schlegel en ce domaine, linguistique et philosophie y comprises. Mme de Staël et le Groupe de Coppet puisaient aux sources de la pensée de l'Occident et de l'Orient. Je rappelle la citation

---

[50] Voir Marguerite YOURCENAR, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, 1983, p. 203 (extrait de l'essai « Approches du Tantrisme ») ; je renvoie à mon étude, Danielle JOHNSON-COUSIN, « L'Orientalisme de Mme de Staël dans *Corinne* (1807) : politique esthétique et féministe », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 317, 1994, pp. 181-237 ; p. 202 et note 26 en particulier, et à l'étude de fond par Guy L. BECK, *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*, Columbia, 1993. Voir enfin Georges SOLOVIEFF, « Scènes de la vie de Coppet (Récits d'hôtes européens) », in *Cahiers Staëliens*, n° 45, 1993-94, p. 63, à propos des livres orientaux de Schlegel à Coppet, détail qui peut soutenir mon hypothèse : la forme du médaillon appliquée à la décoration du vase pourrait suggérer le *mandala* oriental (du sanskrit : *cercle*), renfermant une signification symbolique pouvant s'apparenter à celui-ci.

[51] Le témoignage de Friederike Brun est on ne saurait plus romantique, dans l'acception d'origine du terme.

de P. Kohler : « la porte de Coppet s'ouvrait sur le monde, en face du ciel »,[52] cette dernière image pouvant fort bien suggérer l'influence de la philosophie idéaliste allemande sur la pensée de Mme de Staël et dans la recherche intellectuelle du Groupe de Coppet.

(5) Style et exécution de la décoration du vase. Compris en son unité « objective », le vase de Coppet, de lignes et de style Empire, offre la synthèse d'une évocation à la fois masculine et féminine. « Virilité volontaire » de la structure et de l'architecture géométrique de l'objet d'art : symbolisé par la richesse de ton violet des pans du rideau de scène, où s'encastrent les deux médaillons centraux ; évocation corinthienne du temple d'Apollon dédié aux muses de la Tragédie et de la Comédie grecques ; colonnes de « marbre » enfin, sur lesquelles figure, « gravée », l'inscription des noms de ceux et celles qui vinrent y consacrer leur talent dramatique, confirmé ou de circonstance. Le principe masculin se trouve joint à la « féminité sensible » des deux peintures-portraits en mandala, consacrés à Melpomène et Thalie, figures à la fois antithétiques et complémentaires du Tragique et du Comique.[53]

L'on peut alors observer, au premier regard, à propos du style et de la décoration du vase, l'intéressante dialectique du masculin/féminin, traduisant les deux tendances culturelles prépondérantes, en ce début dix-neuvième siècle : néoclassicisme (premier) Empire et romantisme – anglais, en l'occurrence, P. Mulhauser étant « épris des choses de l'Angleterre », beaux-arts (peintures et gravures), en tout premier lieu.[54]

Toutefois, ce qui frappe d'emblée l'observateur ou le « spectateur » du vase de Coppet, est l'harmonieuse intégration de ses principes artistiques opposés, réalisant à la perfection, me semble-t-il, l'évocation du génie dramatique de Mme de Staël, tel qu'on le vit se déployer lors de la première et la plus brillante des saisons dramatiques, à Genève, l'hiver et le printemps 1805-1806.

---

[52] Pierre KOHLER, *op. cit.*, p. 663.

[53] L'expression est empruntée à Jean STAROBINSKI, *1789*, p. 70 ; cette partie de l'essai, « Le serment : David » (pp. 65 sq.), construite à partir de la dichotomie du masculin/féminin, se prête particulièrement bien à la discussion du vase de Coppet. Je signale, entre autres, ce passage : « ... le dessin, lié à l'exigence de la pensée ; la couleur et la substance chromatique des objets, liées aux mouvements de la sensibilité » (p. 75).

[54] Voir en particulier, Walter DEONNA, *op. cit.*, pp. 229-230 ; p. 253 ; p. 254 ; p. 257 et p. 258 ; renseignements repris par des critiques subséquents.

Les deux factures du vase, « classique » et « romantique », communiquent bien aussi, selon moi, les deux tendances essentielles de la personnalité de Mme de Staël, de même que le double objectif qu'elle s'était fixé au départ, en créant le cycle de spectacles genevois : représentation de l'école tragique française (Voltaire, Racine, dans cet ordre du calendrier de 1805-1806), et expérimentation dramatique-esthétique – *drames*, sous forme de *« tableaux vivants »* et *attitudes* – trouvant leur origine aux abondantes sources de la nouvelle littérature et sensibilité romantiques allemandes : « Je continue ici mes essais dramatiques, écrit-elle à Henri Meister, dans sa lettre du 12 [mars 1806] ; ils vont bientôt finir cependant, et j'en aurai recueilli le genre d'idées que je voulais avoir sur cet art ».[55]

La profonde signification et l'originalité de cette première saison dramatique staëlienne, symbolisée par le vase de Coppet et son style de décoration, ne sauraient être véritablement et intelligemment saisies sans l'appréciation de la peinture (italienne), de la sculpture antique (grecque), et des Beaux-Arts en général – porcelainerie et émaillerie y comprises : composantes essentielles, je le rappelle, de la Nouvelle Critique esthétique-symbolique allemande, dont le représentant le plus érudit était A.W. Schlegel, précisément, et à laquelle la poétesse danoise Friederike Brun n'était certes pas étrangère.

Enfin, sur un plan plus vaste, le vase de Coppet, témoin et témoignage genevois d'un moment culturel cosmopolite privilégié, marque de même une étape importante de l'évolution du théâtre français vers le drame romantique.

III. « [C]omme un matin d'été annonciateur de la tempête » : vers un langage symbolique pictural de la passion racinienne

Beaucoup plus révélateur que le texte d'A.W. Schlegel, dont le style se veut généralement analytique et réservé, le témoignage de Friederike Brun, dans ses excès d'expressivité, nous est fort utile pour l'analyse du langage pictural qui émane du « portrait dramatique » de Melpomène/Mme de Staël, symbolisé par Phèdre.

---

[55] Voir Paul USTERI, Eugène RITTER (éds.), *Lettres inédites de Mme de Staël à Henri Meister*, Paris, 1903, p. 190 ; *C. G.* VI 1993, p. 54.

Ce spectacle royal et fatal, apogée de la saison dramatique de Genève, le 31 mars 1806, suscita une gamme d'émotions et de sensations chez la spectatrice danoise, assise, dit-elle, « tout à fait devant », afin de mieux pouvoir entendre et voir l'amie dans ce rôle d'exception, celui de reine maudite, auquel Mme de Staël s'identifiait de façon saisissante, et qu'elle préférait entre tous. Massot, Mulhauser peut-être, se trouvaient-ils assis au premier rang des invités, aux côtés de Schlegel et Mme Brun ? J'aimerais le croire, à juger la remarquable corroboration, déjà mentionnée, entre le langage pictural de la composition en médaillon, côté face (Melpomène),[56] et le langage émotionnel de l'actrice, communiqué par le *pathos* contenu de la dramaturgie racinienne, de même que par les composantes du jeu, de la déclamation, de la gestuelle et enfin, des costumes, dont « le choix exquis et le soin minutieux », écrit Schlegel (ce que confirme la peinture du vase), « ne laissèrent rien à désirer ».[57]

Observons attentivement le portrait « parlant » (mon expression) de Mme de Staël sous les traits de Phèdre, incarnant la Muse de la Tragédie, à la lumière d'un choix d'extraits du texte-témoignage de Friederike Brun. Les exactes correspondances trouvées entre eux, selon la synesthésie d'une écriture en peinture (ou l'inverse), nous permettent d'éclairer le *tableau dramatique*, de facture essentiellement romantique. L'expressivité tragique se traduit par le jeu féminin des drapés et des plissés qui « habillent » le médaillon et créent « l'unité mouvante de l'ensemble »,[58] d'une manière qui n'est certes point étrangère au style de Massot.[59]

---

[56] J'en donne plus loin, troisième partie, les manifestations les plus frappantes, constituant un véritable *système d'équivalences de signes*. Je m'en tiens à la discussion du genre tragique, les textes de Schlegel et de Friederike Brun s'abstenant de faire l'analyse systématique du genre comique.

[57] Voir *Cahiers Staëliens*, n° 23, 1977, p. 21.

[58] Noter, d'une part, les rinceaux en draperies retenues des deux côtés, au-dessus des colonnes ; d'autre part, le mouvement des draperies, anglais, et non français (ou de mode Empire). Melpomène, enfin, est vêtue à l'antique, et la sensualité des étoffes est évidente pour l'œil attentif. Je renvoie à Walter DEONNA, *op. cit.*, et aux planches qui le documentent ; voir de même, *supra*, note 54, à propos de l'influence anglaise, de Lawrence et de Reynolds, par exemple.

L'évidente symbolique féminine du vase et de sa décoration se trouve aussi justifiée, je le rappelle, par le rituel du don du vase de Coppet, de sa donatrice, Mme Odier-Lecointe, à sa destinataire, Mme de Staël.

[59] Je renvoie le lecteur à la photographie du vase, en première symbiose avec le texte-analyse déjà cité de Schlegel, voir ci-dessus.

L'enchaînement de l'analyse sémantique dramatique-picturale se présente, par le regard de Mme Brun, selon dix passages ou « instantanés », que je redonne ci-après dans l'ordre de leur cohérence

---

Le style, ou la manière de Massot, peut se résumer comme suit : souplesse de pinceau, harmonie des formes et régularité des lignes ; rien de gauche ni de raide. À noter aussi, les contrastes estompés et un certain flou de l'arrière-plan des décors ; enfin, caractéristique technique la plus frappante, le mouvement en « brushing » des cheveux (voir Yvonne BÉZARD, *op. cit.*, p. 35 : « Dans le fusain de Massot, les cheveux [du modèle : Mme de Staël] apparaissent souples comme si un peu de shampooing les avait rendus plus légers ». Voir de même, pp. 14, 33-34 ; portrait de Mme de Staël à côté du buste de son père, datant de 1803 et attribué à Firmin Massot, reproduction couleur, in Ghislain DE DIESBACH, *Necker. Un libéral conservateur, 1732-1804*, Paris/Coppet, 1989, p. 61 (en face) ; ce même portrait, dit « portrait de 1803 » figure en noir/blanc dans l'ouvrage d'Yvonne BÉZARD, *op. cit.*, p. 25 (en face, cliché B), désigné comme « anonyme »), où les cheveux paraissent « sans coiffure et fouettés par le vent d'orage », p. 14. Mes remarques peuvent s'appliquer de même aux célèbres portraits de Mme de Staël en Corinne (huile sur bois, 1807) et de Benjamin Constant (mine de plomb et craie blanche, vers 1800), tous deux par Firmin Massot.

On peut déjà observer la richesse des étoffes et leurs coloris intenses, la sensualité des draperies « encadrant » partiellement le buste de Necker qui se retrouve dans les plissés du châle Cachemire en étole de Germaine Necker-de Staël ; quant à la robe de celle-ci, cette observation d'Yvonne BÉZARD me semble d'un intérêt tout à fait particulier, si l'on pense au vase de Coppet, réalisé trois ans plus tard, en 1806 : « ... l'étoffe de la robe : soie crème, semée de petites fleurs jaunes *qui rappelle la facture des porcelaine de Nyon* », *op. cit.*, p. 14, je souligne ; je renvoie de même à Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 232, et à Danielle JOHNSON-COUSIN, « Un "air écossais" dans la vie de Madame de Staël. Extraits inédits du "Journal" de Lord John Campbell », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 83, 1983, p. 103 et note 77, p. 107 (visite de la porcelainerie de Nyon avec ses hôtes anglais et écossais), et surtout, référence à Massot et au « portrait de 1803 » (p. 103).

Voir par ailleurs le portrait au fusain (rehaussé de gouache ?) d'Albert de Staël, fils cadet de Mme de Staël, par Massot également, dans Béatrix D'ANDLAU, O. D'HAUSSONVILLE, *op. cit.*, p. 13 (figure aussi dans Pierre KOHLER, *op. cit.*, p. 40*bis*, planche VII).

De Firmin Massot toujours, pour la démonstration convaincante de son style, voir Marie-Thérèse COULLERY, Fabienne-Xavière STURM (éds.), « Jacob-Louis Duval et François-Louis Duval, son frère », in *op. cit.*, p. 31 et planches en noir/blanc ; voir aussi pp. 5-6 ; mentionnés de même au *Catalogue annexe* dactylographié (*op. cit.*, p. 9, n° 2 ; voir *supra*, note 14) : « *Miniatures ovales* sur papier au crayon comté avec rehauts de gouache. Firmin Massot, Genève, 1766-1849 ». (C'est moi qui souligne). Noter, à nouveau, le mouvement caractéristique des cheveux du modèle, tout spécialement à propos du n° 20, Jacob-Louis Duval, dont le visage harmonieusement arrondi comporte une certaine ressemblance avec celui de Melpomène/Phèdre du vase, toutes proportions gardées évidemment ; remarquer de même la beauté des yeux et la douceur nostalgique de l'expression du petit garçon, celle-ci se trouvant métamorphosée en tristesse, par la fixité du beau regard sombre de Phèdre/Melpomène-Mme de Staël, en 1806, à comparer avec le portrait de 1803, très ressemblant ; je renvoie à la discussion du début de la présente note.

significative par rapport au « spectacle » dramatique du vase, et à l'inexorable déroulement du *fatum* féminin staëlien, annonciateur du destin de Corinne, et symbolisé par l'emboîtement ou le cloisonnement du médaillon (je renvoie au point (4), discuté plus haut).

La scène s'ouvrait sur le monde grec, en face de l'abîme des flots passionnels raciniens : alors, « *dans un décor de beauté* », la néoplatonicienne du Nord, « saisi[e] de vertige », réalise, en quelque sorte, la pensée de Schlegel (« car le danger même a un pouvoir de séduction ») – *l'émotion* intellectuelle pure d'une sensualité totale. Face au spectacle de « la vie réduite à l'état de problème moral »[60], pour reprendre l'essentiel des termes de David G. Lang, Mme Brun ne peut que s'écrier : « *[J]e l'ai vue, entendue, ressentie !* ».[61] Tournons le regard vers la scène en médaillon et écoutons les impressions de la poétesse[62] :

> 1. Quelle apparition ! Elle avait toute la magnificence et la simplicité d'une statue des dieux exécutée par Phidias. Vêtue des pieds à la tête du noble costume de l'Antiquité, elle avait la profondeur, la plénitude, l'infini de la force divine et des passions. On la voyait abandonnée à la colère de la déesse, dominée par un sort inexorable, incapable de résister aucunement, avec pour seule liberté celle des passions, et d'un vain combat contre elle-même ; – [...] terrible gouffre qui se manifestait pour nous, dès le premier acte, dans ses regards emplis d'un sombre feu, et au bord duquel, dès sa première apparition sur scène, nous la voyions évoluer, spectateurs saisis du même vertige.[63]

---

[60] David G. LANG, *Mme De Staël. La vie dans l'œuvre, 1766-1800*, Paris, 1924, p. 27.

[61] *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, p. 7 ; souligné dans le texte original.

[62] J'ai essayé de recréer le pouvoir évocateur du spectacle racinien (*Phèdre*) par dix citations présentées selon leur cohérence significative d'illustration et de commentaire analytique de la peinture en médaillon de Melpomène/Mme de Staël, suivies de mes observations en *synesthésie* textuelle/picturale, qui se voudront nécessairement limitées à l'essentiel. Le lecteur trouvera utile de se référer à la photographie du vase, pour chaque citation redonnée. Vu l'ampleur du présent article et l'appareil critique le complétant, je choisis de me restreindre à ne tracer que de nouvelles pistes de pensée. Libre à la lectrice et au lecteur de développer le(s) raisonnement(s), au gré des interprétations suggérées. Il est clair que mon commentaire critique pourrait être, à lui seul, développé en un article séparé, systématiquement *sémiologique*, sur « Correspondances staëliennes ou théorie de l'imaginaire : les signes de la passion tragique », exemple d'analyse qui pourrait bien entendu s'appliquer à d'autres aspects de la créativité staëlienne - théâtre : genre *comique*, par exemple, *verso* du vase et éventuels témoignages *inédits* de spectateurs s'y rapportant – sans toutefois se limiter au domaine de la littérature. Comme point de départ théorique, je renvoie à Georges SOLOVIEFF, *op. cit.*, pp. 177 sq. ; voir aussi mon article, déjà mentionné, *SVEC*, 317, pp. 204-205.

[63] *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, pp. 13-14.

Noter d'emblée l'expression métaphorique de Mme Brun, « *comme un matin d'été annonciateur de la tempête* »,[64] puisque l'analogie apparaît comme emblématique de la signification symbolique du portrait-médaillon de Phèdre/Melpomène. Composition « *oppositionnelle* » dont le contraste devient de plus en plus affirmé au travers des observations descriptives et exclamatives de la « sensitive poétique » (F. Brun). Métaphore qui sert de fil conducteur au texte de celle-ci, de même qu'à mon analyse comparative succincte qui accompagne chaque passage cité (1 à 10).

Relever l'*incipit*, repris plusieurs fois : « apparition » aussitôt évocatrice du spectacle dramatique, mieux définie encore, peut-être, en « image » de lanterne magique, si l'on tient compte de toute la composition sur la face du vase – médaillon et compartimentage, sur fond violet foncé avec semis de brins or, symbolisant « la boîte à rêves ». Noter de même, d'entrée en scène, l'insistance sur la statuaire grecque (référence à Phidias), confirmée par la figure de Melpomène : *stature ;* proportions justes ; harmonie de l'ensemble ; beauté des bras et du visage ; présence statuesque : c'est déjà une première apparition de Corinne. Exemple pictural/littéraire illustrant les tendances esthétiques/idéalistes de la Nouvelle Critique symbolique allemande du début du dix-neuvième siècle.[65]

Le costume de Melpomène/Phèdre est antique ;[66] noblesse d'attitude à souligner,[67] évoquant l'expérimentation esthétique/dramatique de 1805-1806 par Mme de Staël et son Groupe, de même qu'avec Mme Brun et l'une de ses filles, Ida, l'enfant prodige des Beaux-Arts, sous forme d'*attitudes* et de *tableaux vivants*.[68] Mme Necker-de Saussure dira : « une série de *tableaux* enchanteurs », à propos de la scène lyrique d'*Agar* de Mme de Staël.[69]

---

[64] Voir plus loin (6), p. 52.

[65] Voir Axel BLAESCHKE, Jacques ARNAUD, (éds. et trad.), *op. cit.* ; également la « Préface » de Simone Balayé à Madame DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

[66] Commenté par Schlegel aussi, avec un surcroît de détails, voir *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, pp. 22-23.

[67] *Ibidem*, « ... majesté du regard, *des gestes et des poses...* », je souligne.

[68] Je renvoie le lecteur à mon article in *Écriture*, *op. cit.*, ainsi qu'à *SVEC*.

[69] Voir J.-D. CANDAUX, *op. cit.*, p. 29 ; témoignage de Mme Necker-de Saussure toujours, à propos de Phèdre, citation importante, mais trop longue pour être redonnée ici. Le mot « tableaux » est souligné par moi.

Port de reine qui contraste avec la vulnérabilité de la femme passionnée, dominée par son destin : c'est Corinne qui prend forme. Au « matin d'été » évoqué par « l'infini de la force divine »,[70] s'oppose « la tempête » menaçante des tourments de l'âme.

L'examen attentif de la composition en tableau miniature (ou en médaillon) révèle l'esquisse, au-dessus de la tête de Phèdre/Melpomène, de la colère des dieux, sous forme de masque grimaçant, d'une furie soufflant sa malédiction sur la reine maudite ; « surgissement significatif »[71] du destin de Phèdre, son souffle au cœur. Le visage et le corps de la femme extraordinaire, ainsi fragilisée, sont obliquement mus vers un/le destin fatal (Mme Brun : « On la voyait abandonnée à la colère de la déesse, dominée par un sort inexorable, incapable de résister aucunement,... »). Le regard de Melpomène/Phèdre, délibérément dirigé vers ce « matin d'été » d'un amour illusoire, où le faux-jour s'oppose à « la tempête » de la passion totale, symbolisée par le mouvement des drapés du manteau royal et du riche baldaquin « encadrant » la scène. La sensualité contenue du texte de Racine s'exprime par la volupté des étoffes peintes, « solarité » ou esthétisation qui communique au « spectateur » du vase, le désir aussi, plus fort chez Racine que la volonté humaine ; désir « annonciateur de la tempête », « terrible gouffre » qui se lit dans le regard rivé de Phèdre/Melpomène ; d'où le « vertige » des spectateurs qui s'identifient complètement à la scène.[72]

Mais quelle magnificence des yeux et quelle lutte tragique dans la fixité du regard de Phèdre/Mme de Staël : on y perçoit en même temps l'énergie et le désespoir ; évocation romantique qui annonce Hernani, du même genre décrit par Lemercier à Talma : « ... Vous avez déjà fait sentir au public que les hommes mus par de fortes passions portaient dans les traits et dans la contenance une continuelle tristesse, et cela est si vrai que leur ivresse même est mélancolique ».[73]

---

[70] Phèdre, « fille de Minos et petite-fille du Dieu du *Soleil* », *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, p. 22 ; je souligne.

[71] Expression employée par Jean Starobinski qui convient parfaitement ici.

[72] *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, p. 30.

[73] TALMA, *Correspondance avec Mme de Staël, suivie de toute la correspondance léguée à la bibliothèque Mazarine (fonds Lebrun), avec introduction de Guy de la Batut*, Paris, 1928, pp. 85-86. Voir également infra note 99 ; cité par A.L.C. KROMSIGT, *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme (1789-1830)*, Zutphen, 1931, note 9, p. 19.

J'éclaire enfin, dans ce premier commentaire des extraits du texte de Mme Brun, la ressemblance entre le visage de Phèdre/Melpomène et le portrait de Mme de Staël par Firmin Massot, dit « portrait de 1803 ».[74] L'aspect tempétueux du médaillon – souffle de la furie, espèce de brouillard envahissant la scène (ou l'espace vital), courants d'air annonçant l'orage – contribue au romantisme du « tableau », déjà présent dans le beau portrait de 1803, sous forme de frondaisons et de ciels d'orage.

> 2. [...] dans toute la magnificence et la solennité de la muse tragique, elle nous appara[ît] comme un être supérieur.[75]

« C'est exactement cette majesté du regard, des gestes et des poses, même dans la situation la plus désespérée, qu'on imagine chez la fille de Minos, la petite-fille du Dieu du Soleil ».[76] La figure de Melpomène/Phèdre, dans sa transparente blancheur, occupe (logiquement) tout le premier plan du médaillon ; l'élan passionné des étoffes en dégradés de violet, le lyrisme des draperies, soulignent la noblesse féminine tragique. L'on y perçoit l'influence anglaise, l'inspiration dérivée de toiles et de gravures admirées par Massot et P. Mulhauser.[77] Sous la souplesse et l'harmonie des lignes, se devinent toutefois la violence et l'intensité contenues des plissés et des drapés, symboliques des sentiments et émotions complexes de Phèdre, tout l'ensemble communiquant à l'observateur attentif, la magie ou l'envoûtement maléfiques dont Phèdre est victime.[78]

> 3. Ses yeux, le regard qu'ils lancent, sa voix, sa démarche, le mouvement de ses beaux bras sont autant de dons des muses ; tout en elle parle ; et lorsque, vêtue de véritables habits antiques et chaussée de sandales, elle incarna *Phèdre*, je la vis à proprement parler, animée des pieds à la tête du profond mouvement de douleur que lui causait le feu de sa blessure mortelle, et comme traversée des éclairs de ces souffrances intimes que seules les natures puissantes sont capables de ressentir.[79]

---

[74] Voir note 39 du présent article, de même que mon étude in *RHLF*, *op. cit.*, p. 103 en particulier.

[75] *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, p. 7.

[76] *Idem*, p. 22.

[77] Voir ci-dessus, note 39.

[78] Voir ci-dessus note 50, la brève discussion du *mandala* oriental.

[79] *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, p. 8.

Reprise de la description physique, terrestre, de la créature d'exception, ayant reçu tant de « dons des muses » : autre manifestation de la thématique corinienne (mon expression) ; brève description aussi des vêtements antiques de Phèdre ; il convient de se référer au texte analytique/minutieusement descriptif de Schlegel, qui correspond exactement à la peinture du portrait de Melpomène.[80] Le verbe « incarner » est à noter en passant : Mme de Staël ne joue pas le rôle de Phèdre ; dès son entrée en scène, elle devient Phèdre, elle *est* Phèdre. Témoignages unanimes et enthousiastes à ce sujet. Les mouvements de son âme tourmentée, sa sensibilité excessive, les émotions et sentiments de l'amoureuse qui meurt d'amour, sont évoqués par Mme Brun au travers du discours métaphorique de « l'orage », déjà commenté dans les pages précédentes (cf. « le feu de sa blessure mortelle » ; « ... comme traversée des éclairs de ces souffrances intimes... »). Puissance, mais aussi vulnérabilité de Phèdre, de la femme d'exception ; première vision de Corinne : de la femme artiste, trop sensible, trop humaine ; victime de sa propre tendresse.

> 4. Quelle descente dans les profondeurs de la couleur (*sic*) à sa *première apparition !* Quelle langueur à la fois calme et brûlante provoque la torche de la passion dans la première scène ! A chaque mot, plus soupiré que prononcé, sa vie semble s'enfuir, ou plutôt s'écouler par la profonde blessure de son cœur.[81]

La coquille « *c*ouleur » pour « *d*ouleur » est des plus intéressante, le pouvoir poétique du peintre ayant voulu communiquer la profondeur psychologique de son sujet par les dégradés du violet pourpre caractéristique de la production de l'atelier de P. Mulhauser ; de même que par les nuances de tons introduites, créant ainsi la *mise en abyme* des sentiments et émotions de Phèdre/Mme de Staël. La reprise de l'*incipit* « apparition »[82] se charge d'une forte connotation psychologique « oppositionnelle » : cette « langueur à la fois calme et brûlante » qui avive « la torche de la passion » – sceptre royal devenu flambeau, appuyé sur le cœur de Phèdre/Melpomène – décrit parfai-

---

[80] *Idem*, pp. 22-23.
[81] *Idem*, p. 15.
[82] *Idem*, p. 32.

tement l'attitude de Mme de Staël /Phèdre sur le médaillon peint du vase. L'élément du feu, après celui de l'air,[83] bien plus menaçant par son pouvoir de destruction latente, annonce, dès la première scène, l'inexorable rituel tragique. Mais ce n'est pas tout : la thématique élémentaire de l'eau, dont a été souligné la signification, se retrouve, suggérée dans la dernière phrase, eau symbolique de la vie de Phèdre, qui « semble s'enfuir, ou plutôt s'écouler par la profonde blessure de son cœur ». – Eau plutôt que sang : regardons les effets de vagues, peintes au-dessus de l'épaule droite de Melpomène, sur le vase : le manteau royal se dissout dans une zone de couleur pâle et floue, qui se mêle au souffle maléfique de la furie.

De façon significative, symbolique de l'anéantissement de Phèdre, le peintre du vase a choisi de « dissoudre » la couleur du manteau qui l'enveloppe, au-dessus de son bras droit ; précisément le bras qui tient le sceptre-flambeau. Les effets de vagues mentionnés tout à l'heure se métamorphosent en un brouillard envahissant, complémentaire du deuil, qui « mange » déjà le pouvoir et la magnificence de cette créature exceptionnelle, petite-fille du Dieu du Soleil. La dichotomie Nord/Midi, dont on voit l'oppositionnalité « brouillard »/« soleil », mérite d'être rappelée ici puisqu'il s'agit d'une des composantes de la recherche et du système de pensée de Mme de Staël et du Groupe de Coppet, Sismondi et Bonstetten en particulier, Constant de même.

> 5. Il y avait dans son jeu des pressentiments de tourments encore inconnus ; dans ses accents de douleur légèrement flottants, dans ses regards, des scènes d'effroi et de ravissement que le cœur est incapable de rendre, et que seuls le regard et la voix, la parole, les soupirs, et le silence aussi, savent produire dans leur alliance magique. C'est pourquoi *Phèdre* ne m'a pas fait pleurer ; elle m'a pétrifiée comme vous rend muet l'inexorable. Ensuite, pourtant, de hautes vagues se soulevaient à l'intérieur de l'âme ; toutes les douleurs de la vie se réveillaient, toutes les blessures se remettaient à saigner, et je ressentais ce que peut souffrir et faire un être humain passionné et profondément sensible. *Racine* et notre *Mme de Staël*, dans leur union, m'avaient ouvert toutes les profondeurs du cœur humain.[84]

---

[83] *Idem*, pp. 34-35.
[84] *Idem*, p. 14.

Description du jeu, de la déclamation et des attitudes de Mme de Staël incarnant Phèdre. Effets visuels, rehaussés par les modalités de la voix staëlienne, « souple et riche d'accents » (témoignage de Mme Brun) : reprise – on l'aura noté – de l'élément (métaphorique) de l'eau pour décrire les « accents de douleur légèrement flottants » de Phèdre. Cette observation de Mme Brun confirme mon interprétation du passage précédent (4.). Le plus significatif est la vision communiquée par le génie dramatique de Mme de Staël, d'un autre monde, psychologique et émotionnel. Le passage cité réaffirme en effet la notion de « composition en abyme » ou représentation d'une réalité nouvelle (pour 1806), subliminale, mystérieuse : sensibilité, émotions, sentiments, souffrance. Vérité psychologique.

Identification totale de la spectatrice danoise avec l'héroïne tragique, vivant par Phèdre, et au travers de celle-ci, le destin de la femme trop émotive. Phénomène de *mimésis* et nouvelle apparition de l'élément métaphorique de l'eau (« de hautes vagues se soulevaient à l'intérieur de l'âme ») ; empathie de Mme Brun pour le spectacle et l'héroïne : l'on sent chez la première, au travers de sa description poétique, une nette libération du refoulé, une *catharsis* de la terreur et de la pitié, mais aussi des souffrances vécues soi-même : « ... toutes les douleurs de la vie se réveillaient,... » etc. Aspect magique du spectacle dramatique, envoûtement de la spectatrice/critique d'art, mais son vertige aussi, face au « gouffre » de la transgression morale.

> 6. Dans la seconde scène, celle de l'*aveu à Hippolyte*, l'espoir naissant (mais qui se détachait toujours sur le fond noir du destin inéluctable, de la colère divine persécutrice) semblait saisir toute sa personne *comme un matin d'été annonciateur de la tempête ;* là non plus, rien n'était laissé au hasard, tout était provoqué par un destin odieux.[85]

La première expression est soulignée dans le texte. Passage des plus révélateur puisque l'on peut d'une part imaginer Phèdre, tournée vers Hippolyte : visage et corps de femme fragilisés par le désir, obliquement mus vers son destin. L'analogie conductrice de tout le texte de Mme Brun et de la présente analyse, se trouve ici explicitée : frémissements lumineux de la peinture sur porcelaine, porteurs de tous les signes « de la tempête » existentielle du destin incontournable. La

[85] *Idem*, p. 15.

robe blanche de Phèdre et ses émouvantes séductions,[86] symboliseraient alors cet espoir tremblant, factice, de même que la vulnérabilité de l'héroïne.

Noter d'autre part la *correspondance* du « fond noir du destin inéluctable, de la colère divine persécutrice » avec le rideau de scène peint du vase, d'un ton de violet pourpre, qui entoure le portrait en camée. Le commentaire de Mme Brun évoque une composition picturale antinomique en blanc et noir (ou blanc et violet intense sur la porcelaine du vase) ; et toujours, dominant le tout, le masque hideux du malheur, exhalant sa malédiction au-dessus de la tête de Phèdre.

> 7. C'était un enfant des dieux que j'avais devant moi, un être surpuissant, et pourtant victime d'une puissance supérieure, qui ne dépassait la capacité de souffrir des natures mortelles qu'en ceci qu'il ouvrait devant nous des perspectives nouvelles, dans des champs d'épouvante encore inconnus.[87]

Ce passage reprend la dichotomie de surpuissance et de faiblesse à propos de Phèdre, autre *leitmotiv* du texte de Mme Brun ; « enfant des dieux » maudite pourtant. Noter les marches du trône, « voilées », sur la peinture en médaillon ; Phèdre en est descendue : reine « victime d'une puissance supérieure », elle s'appuie sur un guéridon où est posée sa couronne. Lyrisme de la souffrance racinienne, qui est à l'origine d'une réalité picturale en profondeur, « ouvrant des perspectives nouvelles, dans des champs d'épouvante encore inconnus ». Emergence d'un monde psychologique et émotionnel moderne (romantique), « emblème » de l'irrationnel du subconscient, symbolisé par l'énergie cinétique des courants de l'imaginaire qui envahissent la scène du médaillon. L'œil captivé découvre, transposé par le talent poétique du peintre (Massot), l'envoûtement de Phèdre/Melpomène ou son enveloppement tragique dans la draperie pâle, sinueuse dont l'origine se trouve au-dessus du masque de la furie.

Observons alors la *correspondance* entre la représentation symbolique picturale des profondeurs du cœur humain et la description de Schlegel déjà citée,[88] à propos des vêtements de Phèdre : « ... nous

---

[86] *Idem*, p. 23.
[87] *Idem*, p. 16.
[88] *Idem*, p. 23.

ne saurions non plus oublier le voile de fils d'or dont elle se défait en prononçant ces mots : "Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent !" » Le peintre du vase a parfaitement compris l'intelligence du texte racinien.

> 8. Sa mort aussi, dans le rôle de *Phèdre*, était remarquable. Ce n'était pas l'effondrement progressif d'une nature épuisée ; elle ne mourait pas du filtre empoisonné de Médée. Le flambeau de sa vie qui jetait de hautes flammes s'éteignait tout à coup, soufflé par la tempête tout puissante de la passion.[89]

La mort de Phèdre, surhumaine elle aussi ; non point profane, comme la mort de Médée, mais royale, sacrificielle. Phénomène surnaturel, cataclysmique dans ses conséquences (cf. acte V, scène 6), suggéré de façon stylisée par le peintre du vase. La métaphore de la torche brûlante du désir envahissant, ou du « flambeau » de la passion, est reprise par Mme Brun qui en transpose la signification en « flambeau de vie » funeste : la déclaration de l'amour coupable à Hippolyte, les tourments de son âme, les luttes qui la traversent, sont autant de « hautes flammes » ; et puis, plus rien : tout s'éteint tout à coup sous les assauts redoublés de l'ouragan. L'observation du médaillon montre bien les multiples mouvements d'air de la « tempête toute puissante de la passion ». La métaphore conductrice de tout le commentaire de Mme Brun atteint son point culminant : cœur de reine blessé à mort (noter le flambeau appuyé contre son sein gauche), œil de la tempête dévastatrice.

L'on peut imaginer Mme de Staël/Phèdre, le jeu de sa pantomime, jeu sans paroles ; silences parlant encore ; la « noble allure de sa robe, [qui] se profilait avec un avantage toujours certain sous le riche drapé qui épousait ses formes » ;[90] scène picturale, *tableau vivant* de Phèdre expirant. « Madame de Staël sut encore surprendre et étonner. Son interprétation fut à proprement parler ce qu'on peut appeler "du grand art" ».[91] Clarté étale des ondes de silence Mantra.

Synthèse réalisée du classicisme et du romantisme à ses débuts, dans cette extériorisation dramatique et picturale du pathétique

---

[89] *Idem*, p. 16.
[90] *Idem*, p. 23.
[91] *Idem*, p. 22.

intérieur de la tragédie classique racinienne. Il faut relire le texte magnifique, brillant, que Mme de Staël, théoricienne de l'esthétique théâtrale, consacre à Talma et à son génie dramatique dans *De l'Allemagne* (des extraits en sont cités dans l'introduction à la *Correspondance* de Talma), pour l'imaginer – elle – sur scène, pour comprendre sa philosophie « totale » ou orientale de l'art dramatique et du jeu tragique. Le spectacle staëlien de *Phèdre*, de même que la peinture-miniature sur la face du vase de Coppet, communiquent quelque chose de nouveau, la peinture de la *spiritualité du malheur prédestiné* de la femme trop aimante, trop émotive, trop idéaliste, première esquisse de Corinne.

L'œil fixé sur la peinture du médaillon découvre une affirmation du sacré, jusque dans le raffinement du désordre même de l'image voluptueuse, transmise par la « lanterne magique » ; spectacle que la virtuosité et l'intelligence poétique de Massot ont admirablement su interpréter et capter sur porcelaine.

> 9. [E]lle avait tant suscité d'enthousiasme que, sur ce très petit théâtre, furent créés des effets et produite une impression d'ensemble tels qu'on n'en voit peut-être pas actuellement créés sur la plus grande scène du monde.[92]

Les expressions d'admiration sont unanimes, en effet, à propos de la saison genevoise de 1805-1806. L'« impression d'ensemble », mentionnée par Mme Brun, de même que « les effets créés » sur le théâtre de la Maison Peschier, au Molard, jugés par elle comme étant exceptionnels (ce qui est confirmé par tous les témoignages retrouvés), méritent d'être soulignés, par rapport à Paris (« la plus grande scène du monde »).[93] Impression d'ensemble qui se retrouve elle aussi dans le portrait-miniature de Melpomène/Phèdre, par le mouvement des drapés, étoffes, et courants d'air ; plissés de la tunique blanche de Phèdre, flou et « vagues » du manteau royal ; courbe harmonieuse des bras ; voile en forme de « S » : courants de l'imaginaire, du subconscient et de l'inconscient, qui concrétisent l'envoûtement de Phèdre, son enveloppement tragique, accentués tous deux par le filet

---

[92] *Idem*, pp. 13-14.
[93] Voir *SVEC*, p. 235, note 88.

or du médaillon et le cloisonnement de celui-ci. Sont présents, enfin, les quatre éléments de la cosmogonie traditionnelle : l'air, l'eau, le feu, et, certes, la passion trop terrestre de Phèdre/Corinne, dans ses élans, transcrits par la dialectique du *chiaroscuro* de la composition du vase et l'ensemble lyrique du « champ passionnel » du médaillon.

> 10. Car *c'est pour elle* qu'il [Racine] avait pensé, chanté, ressenti ! Cette femme fière, audacieuse, puissante, avait flotté devant son esprit, sortie de l'*Antiquité* [...].[94]
> – « [C]omme un matin d'été annonciateur de la tempête ».

Souligné dans le texte. Phèdre : apogée du talent dramatique de Mme de Staël. Mme Brun identifie Racine avec Mme de Staël, ce qui équivaut à louer le génie dramatique de cette dernière, et sa parfaite intelligence poétique et intuitive, philosophique aussi, du texte de *Phèdre.* Au-delà d'une rare sensibilité historique des cultures et des peuples, l'on discerne les connaissances de l'Antiquité acquises par Mme de Staël auprès de Benjamin Constant, des Schlegel et au contact de l'école romantique allemande (nouveauté des costumes d'époque ; couleur locale, pour ne citer que ces deux exemples ; vérité de ton et de goût). Mme Brun écrit :

> ... sortie de l'*Antiquité*, dont, réellement, *Anne Germaine de Necker-Staël (sic)* est bien la plus proche par l'esprit, la force, et la hauteur de vues, qu'elle ne l'est de *notre époque.*[95]

Une fois encore, la poétesse danoise emprunte la métaphore de l'eau, ici, brume méditerranéenne, égéenne : Mme de Staël « avait flotté » devant les yeux de Racine, devant son esprit, métonymie qui suggère un phénomène esthétique surnaturel, une synesthésie de créativité hors des flots de l'ordinaire. Réalité exceptionnelle de Mme de Staël/Phèdre, reproduite par l'instantané de Melpomène du médaillon : « Quelle apparition ! Elle avait toute la magnificence et la simplicité d'une statue des dieux exécutée par Phidias ». Première image projetée par « la lanterne magique » du vase de Coppet ; dernière image de la « boîte à rêves ».

---

[94] *Cahiers staëliens*, n° 23, 1977, p. 13.
[95] *Ibidem*, souligné dans l'original.

Épilogue

Théâtre sur porcelaine, théâtre et porcelaine : pour conclure, je juge utile de redonner in extenso la description du vase de Coppet, recensé dans le *Catalogue des porcelaines de Pierre Mulhauser ;* d'attribution sûre et exacte, établi par Walter Deonna,[96] sous la rubrique intitulée « Sujets mythologiques, monochromes, sur fond or et couleur ».[97]

> 122. Collection de la comtesse d'HAUSSONVILLE et de la comtesse LE MAROIS, Château de Coppet, Vaud. – Vase à fleurs, en forme de cornet, avec bordure or sur le pied et le haut. Un grand rideau de scène, derrière des colonnes, couvre tout le pourtour, détails traités en divers tons de violet. Sur chaque face, un médaillon elliptique, à bordure or, dans le sens de la hauteur, avec sujets mythologiques à la sépia : a) une femme debout, vêtue à l'antique, tenant un sceptre, près d'elle une table sur laquelle repose une couronne ; fond avec rideau et escalier ; c'est sans doute la personnification de la Tragédie ; au-dessus de ce médaillon, le rideau violet est soutenu par une couronne avec une poignée d'épée en or ; b) femme debout, sans doute la Comédie, vêtue à l'antique, tenant dans la main droite un masque, de l'autre une marotte de folie, soit un sceptre à tête humaine orné de grelots, sur un fond de paysage ; au-dessus, le rideau montre des attributs de même sens, masque, marotte, miroir. A droite et à gauche de chaque médaillon, les noms suivants sont inscrits en or sur le fond violet du rideau, de haut en bas obliquement :
>
> | | |
> |---|---|
> | À gauche de la Comédie : | à droite : |
> | Necker | D.G. de Souza |
> | L. Necker | A. de Saussure |
> | J. L. Boissier | C. Sismondi |
> | E. Boissier | Al. Turretini |
> | N. Schlegel | Al. de Staël |
> | J. L. Cramer | T. de Chateauvieu |
> | A gauche de la Tragédie : | à droite : |
> | Mesdames | G. de Barante |
> | de Tries | C. de la Bédoyère |
> | A. Odier E. 1 | H. de la Bédoyère |
> | J. Odier | B. Constant |

---

[96] Walter DEONNA, *op. cit.*, en particulier les pp. 257-260 ; n° 122, pp. 258-260.

[97] *Ibidem*, ainsi que p. 271, *Catalogue : « Pièces signées par Mulhauser » :* n° 122 ; et enfin, p. 272, *Provenance des pièces :... d'Haussonville, Coppet : n° 122.*

Vase de porcelaine, école dite « Vieux-Genève ».
Atelier de décoration Pierre Mulhauser (Genève, 1806).
Collections particulières du Château de Coppet

de la Fléchère de Divonne
Ab. de Staël J. Beaumont
Sur le pied, dans un cartouche allongé, ménagé dans le champ d'or, en lettres or sur fond blanc : « L'Amitié reconnaissante ».
Sous le pied : la signature P. M en monogramme, et au-dessous Genève, en lettres or.
À l'intérieur du col, large bande or, avec couronne de laurier réservée en blanc, courant tout autour. Trois tenons de porcelaine devaient supporter quelque grillage disparu. Haut. 0,213.
Ce vase fut commandé à P. Mulhauser et donné à Mme de Staël par Mme Odier, en 1806, à l'occasion de représentations théâtrales au château de Coppet ; ces circonstances expliquent le sujet choisi : un grand rideau de scène, les figures mythologiques de la Tragédie et de la Comédie, les attributs, masque comique, marotte de folie. Les noms sont ceux des acteurs et parmi eux figure celui de la donatrice, à laquelle fait allusion la dédicace « L'Amitié reconnaissante ».
La comtesse Le Marois, qui a bien voulu m'autoriser à examiner cet intéressant document, a eu de plus l'amabilité de me communiquer le fragment suivant d'une lettre adressée le 3 avril 1806, peu après la représentation, à Auguste de Staël (1790-1827), par sa sœur Albertine (1796-1838), la future duchesse de Broglie, alors âgée de moins de 10 ans, qui avait joué avec sa mère Mme de Staël et son frère Albert (1792-1813) dans ces représentations :
« Coppet, ce trois avril » [la date 1806 a été rajoutée au crayon par Auguste de Staël].
« [...] Toutes les comédies sont joués *(sic)* le dernier jour. Madame Odier a fait présent à Maman d'une jolie urne sur laquelle était *(sic)* les noms de tous les acteurs, cela m'a causé une véritable peine de ne pas te voir écrit comme moi en lettres d'or [...] ».[98]

---

[98] *Idem*, citation description du vase de Coppet.
Deux corrections ou précisions s'imposent, à propos du commentaire que je viens de citer : les noms des acteurs et actrices de société qui encadrent, en quelque sorte, le médaillon-tableau représentant Melpomène/Mme de Staël, auraient dû figurer en premier (voir Walter DEONNA, *op. cit.*, p. 259 ; ordre inverse à celui de sa présentation), puisque Melpomène se trouve sur la face du vase, marquant la supériorité du grand art tragique sur le comique en général, et lors des représentations dramatiques de 1805-1806, en particulier. (Ce qui ne veut toutefois pas dire que les comédies jouées au Molard, à Genève, ne furent pas un éclatant succès ; il ne s'agit ici que de la question de l'importance des genres). Deuxième point : les noms sont inscrits à l'intérieur des colonnes, donnant l'impression qu'ils y ont été gravés ; je l'ai déjà fait observer en début d'article ; ce que prouve d'ailleurs l'iconographie du vase (voir *SVEC*, 296, pp. 218, B) et C), et planches en annexes au présent article).

Vase de porcelaine, école dite « Vieux-Genève ».
Atelier de décoration Pierre Mulhauser (Genève, 1806).
Collections particulières du Château de Coppet

Le 15 février 1810, Mme de Staël écrivait à Talma : « Votre art est pour moi le premier de tous, il est passager comme la jeunesse, la beauté, le bonheur, et c'est précisément *l'impossibilité de le fixer comme la peinture* ou la poésie qui le rend encore plus précieux ».[99]

Le vase de « L'amitié Reconnaissante », dont la décoration dut être achevée entre le 31 mars et le 3 avril 1806, serait alors le témoin unique de la première et de la plus exceptionnelle des saisons dramatiques organisées par Mme de Staël et le Groupe de Coppet, l'hiver et le printemps 1805-1806 à Genève, Maison Peschier, Place du Molard.

La perfection de cette création de porcelaine, son « langage » à la fois pictural (figuratif/expressif) et dramatique (dans les deux sens du terme), de même que la symbolique esthétique et émotionnelle du choix et du style de sa décoration, à la fois classique et romantique, en font l'une des pièces dites « Vieux-Genève » les plus importantes créées par l'artiste genevois Pierre Mulhauser, dès l'établissement de son atelier dans cette ville en 1805.

La décoration détaillée et nuancée des deux médaillons-portraits en miniatures ovales de Mme de Staël, sous les traits de Melpomène/Phèdre (face) et de Thalie (revers), peinture « sur couverte » que j'attribue à Firmin Massot, peintre genevois de renommée européenne, contribue d'autant à la valeur de cet objet d'art, pouvant soutenir la comparaison avec les pièces de porcelaine « en blanc » du même genre, dites « vases-cornet(s) », exposées dans les collections du Musée Ariana, à Genève.

Le vase de Coppet, éclairé à la lumière des renseignements et de l'analyse présentés dans le présent travail, montre bien, ce me semble, qu'August Wilhelm Schlegel et Mme Friederike Brun, spectateurs de premier rang lors des représentations du Molard, s'inspirèrent non seulement de ce qu'ils virent sur scène, mais aussi de la décoration du vase, avant d'écrire chacun leur texte commentant le jeu scénique, la déclamation, de même que les costumes de Mme de Staël.

Du point de vue de la critique dramatique staëlienne, il me semble enfin indispensable d'étudier les témoignages et commentaires analytique-descriptif (Schlegel) et descriptif-émotionnel (Mme Brun),

---

[99] TALMA, *op. cit.*, p. 30. C'est moi qui souligne. Le vase de Coppet s'investirait alors de la valeur d'un défi, magnifiquement gagné.

Vase en forme de cornet.
Manufacture de J.-P. Mulhauser (Genève, 1805-1818).
Musée Ariana, Ville de Genève.

en symbiose avec le vase de Coppet, afin d'apprécier, à sa juste valeur, le remarquable système de correspondances esthétiques qui existe(nt) entre eux ; langage autant pictural que littéraire qui marque ou « fixe », pour reprendre le terme de Mme de Staël dans sa remarque à Talma, les débuts de la Nouvelle Critique symbolique/esthétique romantique allemande.

La présente étude révèle aussi l'intéressante filière esthétique et littéraire du « Portrait de Zulmé » (1785-1786) par le comte de Guibert, à *Corinne* (1807), signalant au lecteur par l'analyse picturale et littéraire du vase de Coppet, au-delà du nouveau genre dramatique des « tableaux vivants » et « attitudes », les premières manifestations de la thématique de *Corinne* et de son héroïne. L'on ne saurait donc étudier les antécédents du grand roman de Mme de Staël sans prendre en compte la signification des deux textes critiques de Schlegel et de Friederike Brun, en étroite corrélation avec le vase de Coppet : première apparition visuelle/virtuelle de Mme de Staël/Corinne, au-delà de la représentation de Phèdre.

Dans la mouvance du grand art tragique, trois faisceaux de lumière entrecroisés éclairent enfin cet instant unique du spectacle staëlien, à l'avant-garde du romantisme français, dont nous sommes, quelque cent quatre-vingt-dix ans plus tard, les spectateurs privilégiés.

Adrienne Odier-Lecointe (1748-1817), seconde épouse du célèbre Dr Odier de Genève, qui fut à l'origine de ce don, témoignant l'amitié et la reconnaissance de toute la société dramatique de Mme de Staël pour celle-ci, mérite, elle aussi, notre gratitude, inscrite en lettres or sur fond violet de rideau de scène.

« Les yeux sont tout-puissants sur l'âme ».[100]

---

[100] Madame DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Livre IV, ch. IV, édition présentée, établie et annotée par Simone Balayé, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 111. Je signale enfin le commentaire critique magistral de Simone Balayé, sous forme de « Préface », à propos, entre autres, de la question esquissée dans le présent article concernant la Nouvelle Critique esthétique symbolique allemande : « L'idée de *l'art pour l'art* apparaît nettement dans le roman contre l'utilitarisme et la morale puritaine ; pour Corinne la contemplation du beau dans l'art peut contribuer au perfectionnement moral de l'individu. *C'est ici qu'interviennent les leçons allemandes :* on parle de l'art à travers Lessing, Winckelmann, Kant, Schiller, les *Schlegel*, encore mal connus en France [en 1807]. D'où *une vision esthétique nouvelle* qui frappa les trop rares lecteurs avertis », p. 15 (c'est moi qui souligne). Le vase de Coppet est une première manifestation staëlienne de cette « vision esthétique nouvelle » (1806), textes d'August Wilhelm Schlegel et de Friederike Brun à l'appui.

Je tiens à citer le récent article de Laurence BARGHOUTH, « Ducros, Bridel et Francillon : trois amateurs d'art autour de 1800 », in *Revue Historique Vaudoise*, 1995, pp. 337-362 et « Errata », pp. 362-368 ; une excellente discussion qui fait écho à plusieurs points d'ordre général figurant dans la présente étude du vase de Coppet ; sans toutefois se référer à la porcelainerie ni à l'émaillerie genevoise et nyonnaise. Voir enfin les articles de Danielle BUYSSENS, « Les conditions de la vie artistique à Genève au XVIIIe siècle », pp. 271-277 ; Pierre CHESSEX, « Quelques aspects de la vie artistique en Suisse romande à l'époque des Lumières », pp. 259-268 et de Laurence BARGHOUTH, « Les collections privées vaudoises entre 1750 et 1850 », pp. 239-256 et Annexes : « Liste non-exhaustive des collectionneurs d'art du Canton de Vaud entre 1750 et 1850 », pp. 257-258 (avec mention de J. Necker et Mme de Staël, p. 258) in Alain DUBOIS, Anne HOFMANN, François ROSSET, *Les Conditions de la vie culturelle et intellectuelle en Suisse romande au temps des Lumières*, *Annales Benjamin Constant*, 18-19, Lausanne/Genève/Paris, 1996.