



**HAL**  
open science

## Sur l'usage romanesque des Poèmes d'Ossian : Corinne et “ le fils de Caïrbar ”

Shelly Charles

► **To cite this version:**

Shelly Charles. Sur l'usage romanesque des Poèmes d'Ossian : Corinne et “ le fils de Caïrbar ”. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2017, 177 (3), pp.90-106. halshs-01967872

**HAL Id: halshs-01967872**

**<https://shs.hal.science/halshs-01967872>**

Submitted on 17 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SUR L'USAGE ROMANESQUE DES *POÈMES D'OSSIAN* : CORINNE ET « LE FILS DE CAÏRBAR »

[Shelly Charles](#)

Armand Colin | « [Romantisme](#) »

2017/3 n° 177 | pages 90 à 106

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200931438

DOI 10.3917/rom.177.0090

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-3-page-90.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Shelly Charles

## *Sur l'usage romanesque des Poèmes d'Ossian : Corinne et « le fils de Caïrbar »*

Dans son introduction à l'ouvrage collectif consacré à la réception d'*Ossian* en Europe, Howard Gaskill dresse le constat suivant :

Le mépris pour l'auteur du canular, et une condescendance amusée envers les dupes qui se sont laissé prendre, tendent à être aussi profondément enracinés que la connaissance de l'œuvre et de sa réception reste superficielle. [...] On suppose que l'enthousiasme engendré par cette poésie dépendait entièrement de la croyance en sa parfaite authenticité comme épopée remontant au troisième siècle<sup>1</sup>.

Tout se passe en effet comme si, privé d'autorité, le texte d'*Ossian* ne méritait pas que l'on y retourne, ne serait-ce que pour savoir ce que lisaient tous ces auteurs que nous continuons pourtant à étudier. Il ne nous en reste souvent que quelques clichés produits par son immense succès, et nous tendons à confondre notre vision embrumée avec celle des auteurs qui l'ont réellement lu et s'en sont délectés. Le cas du mystérieux « fils de Caïrbar », rencontré dans *Corinne ou l'Italie*, pourrait nous inciter à changer quelque peu notre regard.

### L'ERREUR DE CORINNE

On connaît le célèbre moment où Corinne montre à Oswald sa galerie de tableaux. Le couple s'arrête devant deux œuvres du peintre anglais George Augustus Wallis :

[...] voici les deux tableaux où, selon moi, l'histoire et la poésie sont heureusement unies au paysage. L'un représente le moment où Cincinnatus est invité par les consuls à quitter sa charrue pour commander les armées romaines. C'est tout le luxe du Midi que vous verrez dans ce paysage, son abondante végétation, son ciel brûlant, cet air riant de toute la nature qui se retrouve dans la physionomie même des plantes ; et cet autre tableau qui fait contraste avec celui-ci, c'est le fils de Caïrbar endormi sur la tombe de son père. Il attend depuis trois jours et trois nuits le barde qui doit rendre des honneurs à la mémoire des morts. Ce barde est aperçu dans le lointain, descendant de la montagne ; l'ombre du père plane sur les

---

1. *The Reception of Ossian in Europe*, Howard Gaskill (éd.), Londres, Thoemmes, 2004, p. 1 (nous traduisons).

nuages ; la campagne est couverte de frimas ; les arbres, quoique dépouillés, sont agités par les vents, et leurs branches mortes et leurs feuilles desséchées suivent encore la direction de l'orage<sup>2</sup>.

« Tout le roman est présent dans ces quelques lignes avec ses oppositions Nord-Midi, Angleterre-Italie, christianisme-paganisme, sévérité des mœurs-jouissance de la vie », écrit Simone Balayé<sup>3</sup>. Les oppositions, mais aussi le basculement : la symétrie entre les deux tableaux est en effet rompue par la scène à laquelle le second donne lieu, à savoir la réaction douloureuse d'Oswald se rappelant le tombeau de son père, et la compassion de Corinne, qui se met alors à lui chanter des « romances écossaises » en s'accompagnant de sa harpe. Le moment est bien décisif. La description du second tableau mérite que l'on s'y attarde et que l'on s'interroge plus particulièrement sur l'identité du personnage qui fait pendant à Cincinnatus : le « fils de Caïrbar ».

Or il se trouve que ce passage central contient une « erreur » : « Mme de Staël [...] a commis une erreur à propos d'Ossian : il ne s'agit pas de Caïrbar, mais de Connal, fils de Duthcaron », lit-on dans une note de l'édition « Folio » (p. 629). En effet, si l'on cherche dans *Ossian* un fils qui reste prostré plusieurs jours sur la tombe de son père en attendant le barde qui, selon la coutume, doit venir en chanter l'éloge funèbre, c'est bien le fils de Duthcaron que l'on trouvera. Et c'est bien lui qui a été peint par Wallis. En effet, dans ses *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità, etc.*, parus en 1806, G. A. Guattani décrit deux tableaux ossianiques du peintre, l'un représentant Ossian devant la tombe de son père Fingal, l'autre, celui qui nous intéresse, « une nuit au clair de lune, où l'on voit Connal qui dort sur la tombe de son père Duthcaron ». Et Guattani d'ajouter : « La célèbre Mme de Staël était si touchée par la force d'expression de ces deux tableaux qu'elle disait les avoir toujours présents à l'esprit dans la lecture de ses poèmes favoris d'Ossian<sup>4</sup>. »

En même temps qu'il nous aide à identifier le tableau réel, ce témoignage suggère l'improbabilité d'une simple méprise de Mme de Staël au sujet d'une scène tirée de l'un de « ses poèmes favoris ». Il nous apprend en effet que la romancière en modifie à la fois le détail et le contexte. Ainsi, nulle trace dans *Corinne* des « différents monuments suivant l'usage celté », décrits par Guattani, et qui montrent « les nombreux faits d'armes qui se sont déroulés en ce lieu ». Dans le tableau staëlien, le paysage naturel domine, et pour cause : il ne fait plus partie d'un diptyque ossianique, mais entre dans une opposition entre paysages du Midi et du Nord. Et la question se pose : Mme de Staël, qui modifie manifestement le tableau de Wallis pour l'adapter à une démonstration théorique, aurait-elle aussi sciemment modifié la désignation des personnages qu'il représente afin d'enrichir le lien entre la situation romanesque décrite dans *Corinne* et l'univers des *Poèmes d'Ossian* ?

2. Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Simone Balayé (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 237-238. Toutes nos références sont tirées de cette édition.

3. Dans sa nouvelle édition critique de *Corinne*, *Œuvres complètes*, série II, *Œuvres littéraires*, série II, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 225.

4. Trad. Simone Balayé, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 226. Son propos déforme cependant le témoignage de Guattani, qui ne parle pas du *Cincinnatus*.

Commençons par lire l'épisode de la mort de Duthcaron, au livre III de *Temora* :

La nuit descendit sur Duthula. Les deux héros se retiraient en silence. Un torrent traversait la largeur de la plaine. Duthcaron ne peut le franchir. « Pourquoi t'arrêtes-tu, mon père ? lui dit Connal, j'entends l'ennemi qui s'approche. – Fuis, Connal, répondit Duthcaron, ton père sent que ses forces l'abandonnent [...] – Non, tu ne resteras pas seul, ô mon père, reprit Connal en soupirant. À ces mots il se penche sur son père, Duthcaron expire.

Le jour parut et la nuit succéda sans qu'aucun barde portât ses pas dans la plaine. Mais Connal pouvait-il abandonner la tombe de son père, avant qu'on eût chanté l'hymne de sa gloire ? [...] Sept nuits il reposa sa tête sur la tombe de son père [...]. Enfin, le chef des bardes de Temora, Colgan, arriva : Duthcaron reçut l'hymne de sa gloire : son ombre alors brilla dans les airs et monta pleine de joie sur les vents<sup>5</sup>.

On constate que le deuil de Connal, le fils exemplaire, le héros qui s'exclame : « Non, tu ne resteras pas seul, ô mon père », et celui d'Oswald, torturé par le fait d'avoir abandonné son père et peut-être causé sa mort, présentent un lien pour le moins imparfait (à moins que l'on ne passe par l'idée d'un douloureux contraste). Mais l'allusion semble n'avoir jamais intéressé la critique : si Mme de Staël et Corinne se trompent, pourquoi chercher la précision ? pourquoi ne pas considérer, avec Paul Van Tieghem, que « l'ossianisme de Mme Staël avait été plutôt une curiosité de son esprit qu'une adhésion de son cœur », que « la partie durable de son œuvre ne lui doit à peu près rien<sup>6</sup> » ?

Reste que si le « fils de Caïrbar » n'existe pas (ou presque, nous y reviendrons), Caïrbar lui-même est une des figures principales des deux premiers chants de *Temora* (le poème préféré de Mme de Staël, à en croire Guattani), et que ce personnage du méchant par excellence peut difficilement se confondre avec Duthcaron. Reste aussi que si Mme de Staël se trompe, elle le fait avec aplomb, choisissant de ne désigner le fils que par le nom du père et nous renvoyant ainsi, à tort ou à raison, vers la tombe de ce sinistre guerrier.

Revenons donc au début de *Temora* pour y trouver l'épisode qui parasite en quelque sorte celui du vrai tableau de Wallis. Dans le premier chant, le « sombre et sanguinaire » Caïrbar meurt en tuant Oscar, le fils d'Ossian. Les bardes refusent alors à Caïrbar, qui a toujours été leur ennemi personnel, le traditionnel et indispensable chant funèbre. Voué à l'anonymat, le plus cruel des sorts pour un guerrier, « Caïrbar dort dans la tombe, privé de son chant funèbre » (p. 137). Intervient alors l'histoire d'un proche tourmenté par cette indignité. Ce n'est pas le *fils* de Caïrbar, mais son *frère*, le « généreux Cathmor » : « le sommeil ne descendit point sur les yeux

5. *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle. Poésies galliques*, traduites sur l'anglais de M. Macpherson, par M. Le Tourneur, Paris, Musier fils, 1797, t. III, p. 163. Toutes nos références sont tirées de cette édition.

6. *Ossian en France*, Paris, 1917, p. 665. Voir aussi, pour l'étude de l'idée ossianique, Catherine Jones, « Mme de Staël and Scotland : Corinne, Ossian and the Science of Nations », *The Journal of Romantic Culture and Criticism*, 2009, 15 [3], p. 239-253 et Catriona Seth, « La littérature nordique à l'épreuve du romanesque. Ossian entre *De la littérature* et *Corinne* », dans *La Raison exaltée*, Marc André Bernier (dir.), Paris, Hermann, 2013, p. 91-106.

de Cathmor. L'âme plongée dans un noir chagrin, il vit l'ombre de Caïrbar, qui, privée de son chant funèbre, errait sur les vents de la nuit » (p. 134). Le second chant sera donc consacré à la quête d'un barde qui apaise l'ombre de Caïrbar, et c'est finalement par Ossian lui-même, dont Caïrbar venait de tuer le fils, que Cathmor sera entendu : « Ma colère, lui dira-t-il, n'a point suivi Caïrbar dans sa tombe [...]. Ton frère entendra le chant des bardes, et son ombre se réjouira dans les nuages » (p. 137). Apparaît alors Carril, le barde diligenté par Ossian :

Mais quel est celui qui vient de la vallée du Lubar, et sort des plis humides de la robe du matin ? Les gouttes de rosée sont sur sa tête, sa démarche annonce la tristesse. C'est Carril, le chantré des temps passés [...]. Je l'aperçois sur le rocher, au travers des voiles légers du brouillard.

[...]

Mais, ô Carril, n'aperçois-tu point cette ombre auprès du torrent ? Trois pierres lèvent leurs têtes au-dessous d'un chêne courbé par les vents : sous ces pierres repose un chef : ouvre à son âme le séjour des vents, ouvre-lui son palais aérien ; c'est le frère de Cathmor : que tes chants montent vers son ombre et la comblent de joie (p. 138-139).

Nous sommes bien loin du laconique « Enfin, le chef des bardes de Temora, Colgan, arriva » que nous avons trouvé dans le récit de la mort de Duthcaron, et la description de la descente de Carril vers la tombe de Caïrbar correspond bien mieux à celle que donne Corinne de l'arrivée du barde dans le texte cité plus haut.

Cette dramatisation, qui semble avoir attiré l'attention de l'improvisatrice, est lourde de sens. Carril, le barde qu'Ossian envoie pour célébrer Caïrbar, avait en effet été tenu prisonnier par ce dernier, jusqu'à ce que Cathmor vienne l'invectiver : « Caïrbar, rends la liberté aux bardes. Ce sont les chantres de la renommée, et leurs voix retentiront dans l'avenir longtemps après que les Rois de Temora ne seront plus » (p. 112). Grâce à la référence à Caïrbar, la longue attente du barde se charge d'un potentiel dramatique particulièrement pertinent pour l'intrigue romanesque et délivre une leçon essentielle : si Caïrbar n'avait pas, de son vivant, voulu faire taire les bardes, il ne serait pas mort non accompagné ; si lord Nelvil père n'avait pas jugé que les performances artistiques de la jeune miss Edgermond (la future Corinne) la rendaient indigne d'épouser son fils, s'il n'avait pas annulé le projet matrimonial et remplacé Corinne par la très jeune Lucile, Oswald ne serait pas parti en France libre de tout engagement, vouant ainsi son père à une mort solitaire et lui-même à une vie de remords.

## LA FAUTE À LE TOURNEUR

Le réseau intertextuel formé dans la mémoire staëlienne autour de la figure de Connal, et qui produit ici un virtuel « Connal, fils de Caïrbar », doit peut-être quelque chose à la conjugaison de deux erreurs typographiques dans la traduction d'*Ossian* par Le Tourneur. La plus frappante est introduite dans l'édition de 1797 (et persiste

dans toutes les suivantes) : elle transforme « Connal, fils de Caïtbat » en « Connal, fils de Caïrbar » (I, p. 78). Or, cette coquille s'ajoute à une autre, qui, dès la première édition, transforme l'anglais « *Comal* », héros d'une histoire d'amour tragique (*Comal and Galvina*), enchâssée dans le même chant, en « Connal », et laisse ainsi au lecteur l'impression que Connal, le héros de l'histoire principale, est aussi celui de l'histoire secondaire – autrement dit, que « Connal, fils de Caïtbat », puis « de Caïrbar », est en même temps l'amant tragique de la belle Galvina qu'il tue dans un accès de jalousie mal placée :

Les grâces de la jeunesse étaient sur son visage. Son bras était la mort des héros [...]. Une belle fut l'objet de son amour : elle était belle, la fille du puissant Comlo : elle paraissait au milieu des autres femmes comme un astre éclatant : sa chevelure était noire comme l'aile du corbeau (I, p. 75).

Quand Galvina « tombe dans son sang », Connal découvre son erreur fatale. Il ne s'en remettra jamais : « Il promena depuis ses pas sur la colline, mais il errait sans cesse dans un morne silence autour de la tombe de son amante » (p. 77). Et les effets de la transformation de Comal en Connal ne s'arrêtent pas là. Le nom français de l'amant de Galvina l'associe à un autre Connal encore, amant de Crimora celui-là. Ainsi, un dernier Connal, sans doute le plus célèbre, car connu en France dès 1760 dans une traduction de Turgot, entre dans le réseau staëlien. Ce guerrier au « front obscurci » par la tristesse meurt accidentellement au combat des mains de sa maîtresse « la tendre Crimora », « belle comme la lumière du jour », « plus douce que le zéphir de la colline », et dont les « blonds cheveux flottaient négligemment » (II, p. 76-77).

Au Connal le fils endeuillé d'un père mort dans la solitude, car il méconnaissait le pouvoir des bardes, viennent ainsi se joindre deux autres, amants tragiques de deux jeunes femmes, l'une brune et l'autre blonde. Deux maîtresses ossianiques au sort funeste, qui renvoient à l'évidence à Corinne et Lucile et font pendant aux figures des fameux tableaux italiens qui leur sont associés. C'est, d'une part, la *Madonna della Scala* du Corrège, vue à Parme lors du lugubre retour d'Oswald en Italie, et à laquelle le malheureux Oswald convie sa femme à s'identifier (p. 558). C'est, d'autre part, la Sibylle du Dominiquin, dont Corinne portait le costume au Capitole (p. 52). Tableau dont Oswald verra l'original lors du même voyage, et qui provoquera chez Lucile le désir de savoir s'il « parlait plus à son cœur que la Madone du Corrège » (p. 561). La réponse d'Oswald ne laisse alors pas de doute sur l'identification dans *Corinne* du personnage pictural au personnage romanesque :

La Sibylle ne rend plus d'oracles ; son génie, son talent, tout est fini : mais l'angélique figure du Corrège n'a rien perdu de ses charmes ; et l'homme malheureux qui fit tant de mal à l'une ne trahira jamais l'autre (p. 562).

Que vaut ce parcours intertextuel qui fait fi de l'identité précise des personnages et de la cohérence narrative du texte source (même sans les erreurs typographiques, le texte anglais compte trois Connal différents) ? Nous touchons ici à la nature même du texte d'*Ossian*. L'hypothèse d'une mémoire et d'une exploitation fragmentaires de ce dernier semble compatible avec la nature particulière du « corpus » ossianique et de

sa perception par les lecteurs contemporains. En effet, même si Macpherson a fini par intégrer en 1765 dans *Ossian* les premiers *Fragments* de 1760, cette perception reste morcelée et les rapports entre les différents personnages portant le même nom, ainsi qu'entre les différentes histoires où ils figurent demeurent flous. Fiona Stafford voit dans cette nature diffuse et répétitive de l'œuvre la raison même d'une vogue dont la caractéristique la plus frappante réside dans son action sur l'imagination créatrice d'un lecteur appelé non seulement à remplir les espaces entre les fragments, mais à superposer personnages et événements<sup>7</sup>. Pour éclaircir la nature de cette démarche, on pourrait par exemple comparer la relation *in absentia* des textes ossianiques dans *Corinne* à leur relation *in praesentia* dans *Les Souffrances du jeune Werther*. À la veille de sa mort, lisant à Charlotte sa traduction d'*Ossian*, Werther passe sans transition d'un fragment des *Chants de Selma* à un fragment de *Berrathon*, assimilant ainsi le « je » d'Armin à celui d'Ossian mourant et, évidemment, au sien propre. Dans *Werther* comme dans *Corinne*, c'est ce parcours libre que permet le texte d'*Ossian*, cette confusion des histoires et des identités en son sein même qui facilitent la confusion ultime, celle recherchée par les amateurs des poésies galliques, aussi bien les réels que les fictionnels, entre leur univers et celui de leurs lectures. Werther et Charlotte « sentaient leur propre infortune dans la destinée des héros d'Ossian ; ils la sentaient ensemble, et leurs larmes se confondaient<sup>8</sup> ». Quant à Oswald, « à l'aspect de ce tableau, le tombeau de son père, et les montagnes d'Écosse se retracèrent à sa pensée, et ses yeux se remplirent de larmes » (p. 238).

## CORINNE, MALVINA

Et c'est alors que le barde sort du tableau et revêt une forme féminine : « Corinne prit sa harpe, et devant ce tableau elle se mit à chanter les romances écossaises dont les simples notes semblent accompagner le bruit du vent qui gémit dans les vallées. » Moment de communion (« l'un et l'autre s'abandonnèrent sans contrainte à leurs larmes ») qui aboutit à l'ébauche d'un échange de vœux solennel :

Me suivrais-tu dans ces retraites peuplées par mes souvenirs ? Serais-tu la digne compagne de ma vie, comme tu en es le charme et l'enchantement ? – Je le crois, répondit Corinne, je le crois, puisque je vous aime (p. 238).

Après la performance du chant devant une représentation de la tombe du père, une nouvelle intervention artistique de Corinne achèvera l'engagement. Quand Oswald tente de se racheter de l'abandon de son père et de devenir effectivement un Connal en sauvant, au péril de sa vie, un vieillard qui se noyait, le portrait de Lord Nelvil qu'il porte sur sa poitrine se trouve effacé par les eaux. Grâce à la diversité de ses talents, Corinne le restaure et gagne le droit à une bague de fiançailles :

7. James Macpherson, *The Poems of Ossian and related works*, Howard Gaskill (éd), introd. Fiona Stafford, Edinburgh UP, 1996, p. xvi.

8. Trad. Pierre Leroux revue par Christian Helmreich, *Le livre de poche classique*, 1999, p. 176. Toutes nos références sont tirées de cette édition.



C'est un miracle du ciel qui vous désigne à moi comme la compagne de mon sort, puisqu'il vous révèle le souvenir de celui qui doit à jamais disposer de moi. Corinne [...], règne à jamais sur ma vie. Voilà l'anneau que mon père a donné à sa femme [...], je l'ôte de mon doigt pour le mettre au tien (p. 359).

Sous le regard enchanté d'un Oswald qui cherche désespérément à nouer un lien privilégié entre son père et sa maîtresse (« c'est mon père qui vous a envoyé vers moi, pour que je ne souffre plus sur cette terre », p. 231), Corinne entre peu à peu dans la légende ossianique non seulement comme simple personnage, mais comme le double de cette figure emblématique de la poétesse du Nord qu'est Malvina, l'héroïne féminine d'*Ossian*, l'amante explorée d'Oscar, le soutien de son père, Ossian, et surtout sa muse. « Le chant de [sa] douleur [...] coule ainsi qu'un fleuve », elle conjugue amour tragique, dévouement filial et génie poétique<sup>9</sup>. C'est une Sibylle improvisatrice à sa manière, qui transmet un savoir ancestral grâce à un don surnaturel :

O ma fille, ta voix charme mon oreille : tu as, sans doute, entendu dans tes songes les chants des bardes décédés, lorsque le sommeil descendait sur tes yeux au doux murmure du Morut : tu as entendu leurs concerts dans un beau jour au retour de la chasse, et tu répètes leurs chants mélodieux.

Cette « belle dont la voix inspire l'amour » (I, p. 108), dont les chants « embrasent l'âme du barde » (VII, p. 43), est la destinataire de la plupart des poèmes d'Ossian, qui reproduisent souvent ses propres paroles inspirées et décrivent inlassablement les effets enchanteurs de ses performances. Dans le « Discours préliminaire » de *Le Tourneur* (qui prend quelques libertés avec la chronologie), Malvina apparaît même comme l'auteur second d'*Ossian* :

Malvina apprenait par cœur les poèmes d'Ossian, à mesure qu'il les composait, et les chantait en s'accompagnant de la harpe. Après la mort d'Ossian, les bardes les apprirent de Malvina, et les répétaient de préférence à leurs propres ouvrages (I, p. XXIII).

C'est cette même voix d'outre-tombe qu'Oswald prie Corinne de lui faire entendre en lui récitant les écrits de son père sur l'obéissance filiale (p. 333).

Contrairement à Oswald, Corinne sait, ou du moins soupçonne, qu'elle ne peut pas être la Malvina d'un lord Nelvil/Ossian. Comme son « histoire » nous l'apprend, elle a toujours fait le lien entre sa performance artistique devant le père et l'annulation du projet précoce d'union avec le fils. Mais ce lien reste longtemps conjectural. Sous le regard enchanté d'Oswald, Corinne tente de réparer son tort, de se racheter auprès de ces deux figures écossaises modernes que sont les deux Nelvil en changeant d'inspiration. Sa transformation, on le sait, est inscrite dans ses deux grandes performances publiques en plein air. D'abord l'improvisation du

9. Au moment où Mme de Staël écrit *Corinne*, le personnage ossianique avait déjà inspiré deux romans à succès qui marquent explicitement l'affiliation en prénommant leurs héroïnes tragiques d'après la poétesse calédonienne. Il s'agit d'abord, en 1796, du roman anglais de Maria Régina Roche, *Les Enfants de l'Abbaye* (trad. 1797), puis, en 1799, de *Malvina* de Sophie Cottin.

Capitole, où, après un début « classique », la vue d'Oswald dans l'auditoire provoque un remarquable changement de tonalité :

[...] elle le reconnut pour un Anglais. Le deuil qu'il portait et sa physionomie pleine de tristesse la frappèrent. Son regard alors attaché sur elle semblait lui faire doucement des reproches ; elle devina les pensées qui l'occupaient, et se sentit le besoin de le satisfaire (p. 65).

Ensuite, l'improvisation du cap Misène, où il ne s'agit plus pour Corinne de s'ouvrir simplement à la tristesse d'Oswald et de la soulager, mais de s'« abandonner » elle-même à sa propre douleur :

Corinne cependant fut tout à coup saisie par un attendrissement irrésistible : elle considéra ces lieux enchanteurs, cette soirée enivrante, Oswald qui était là, qui n'y serait peut-être pas toujours, et des larmes coulèrent de ses yeux. [...] Elle préluda quelque temps sur sa lyre, et ne divisant plus son chant en octaves, elle s'abandonna dans ses vers à un mouvement non interrompu (p. 352).

Le premier basculement, celui du Capitole, met en avant l'art consommé de l'improvisatrice, capable de toucher le touriste anglais endeillé et de provoquer en lui un enthousiasme qui excède même celui des Italiens (p. 66). Quant au tournant du cap Misène, l'accent y est mis, au contraire, sur l'éloignement de Corinne par rapport à son ancienne manière : « Les Napolitains [...] auraient souhaité que ces vers fussent inspirés par une disposition moins triste [...]. Mais les Anglais [...] étaient pénétrés d'admiration pour elle » (p. 355).

L'univers de la poésie ossianique fait en réalité son apparition dès le commentaire sur l'improvisation du Capitole : « La prosodie anglaise est uniforme et voilée ; ses beautés naturelles sont toutes mélancoliques ; les nuages ont formé ses couleurs, et le bruit des vagues sa modulation » (p. 67). Mais, tandis qu'alors il ne s'agit encore que d'« adoucir » l'éclat d'« un beau climat » et de « créer un attendrissement aussi vif qu'imprévu », ce sera bientôt à travers un voile écossais de plus en plus épais que Corinne verra l'Italie. Au cap Misène, il ne reste plus rien du « beau climat ». Un décor typiquement ossianique est planté (le clair de lune, le promontoire, le vent de la mer...), propre à faire résonner la « voix altérée » d'une Corinne, jadis solaire, désormais lunaire, telle que Malvina est toujours vue par Ossian :

Elle vient : c'est elle, c'est l'amante de mon Oscar. Tourterelle délaissée, elle vient, pareille à la lune éclairant les montagnes désertes, lorsqu'elle avance lentement parmi les nuages, et qu'à travers un léger brouillard elle se montre couverte de pâleur : elle vient, cette belle lumière, pleurer la mort de ses compagnes (VII, p. 42).

Ce sont ces images de Malvina que Corinne semble avoir à l'esprit au cap Misène, surtout au moment où elle s'apprête à passer à la seconde partie de son improvisation, consacrée au deuil féminin.

Et il n'y a pas que dans ses improvisations que Corinne adopte la manière ossianique. Si les nuages d'*Ossian* apparaissent explicitement au milieu des « fragments »

qu'elle écrit à son dernier retour d'Écosse (« On peint dans les mythologies du nord les ombres des chasseurs poursuivant les ombres des cerfs dans les nuages », p. 524), c'est bien plus tôt, et dès son arrivée avec Oswald à Naples, qu'elle entre pour ainsi dire en communication avec les éléments célestes, porteurs de présages. Selon la démarche décrite par Schiller dans *De la poésie naïve et sentimentale*<sup>10</sup>, elle associe naturellement les traits de la poésie calédonienne et ses souvenirs d'enfance :

[...] je ne sais par quel hasard une superstition de mon enfance s'est ranimée dans mon cœur. La lune que je contemplais s'est couverte d'un nuage, et l'aspect de ce nuage était funeste. J'ai toujours trouvé que le ciel avait une impression, tantôt paternelle, tantôt irritée, et je vous le dis, Oswald, ce soir il condamnait notre amour (p. 289).

Le motif et la scénographie ossianique qui l'accompagne vont bien sûr être repris :

[Oswald] aperçut de loin Corinne, à genoux devant le rocher sur lequel ils étaient assis ; et il vit en regardant la lune, qu'elle était couverte d'un nuage, comme il y avait deux mois à la même heure (p. 400).

Et l'héroïne, qui croit alors voir le ciel porter son deuil, ne manquera pas de l'observer au moment d'expirer :

Elle leva ses yeux vers le ciel et vit la lune qui se couvrit du même nuage qu'elle avait fait remarquer à Lord Nelvil, quand ils s'arrêtèrent sur le bord de la mer en allant à Naples. Alors elle le lui montra de sa main mourante et son dernier soupir fit retomber cette main (p. 586).

Ce ciel qui renvoie évidemment au Lord Nelvil père (Oswald avait « foi aux paroles de [s]on père comme à un oracle ») peut évoquer plus particulièrement l'ombre de Caïrbar, quand, dans le quatrième chant de *Temora*, elle apparaît justement à son frère Cathmor pour lui prédire sa mort (III, p. 184).

## DE LA LITTÉRATURE DANS CORINNE

Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas de la réponse de Corinne à la demande que lui fait Oswald de le suivre dans son pays natal. L'amante dévouée s'y voit naturellement en Malvina :

[...] s'il vous plaisait de passer vos jours au fond de l'Écosse, je serais heureuse d'y vivre et d'y mourir auprès de vous : mais loin d'abdiquer mon imagination, elle me servirait à mieux jouir de la nature ; et plus l'empire de mon esprit serait étendu, plus je trouverais de gloire et de bonheur à vous en déclarer le maître (p. 366).

10. « Notre enfance, voilà tout ce qui reste de la nature dans l'humanité telle que la civilisation l'a faite [...]. Il n'est donc pas étonnant, lorsque nous rencontrons hors de nous l'empreinte de la nature, que nous soyons toujours ramenés à l'idée de notre enfance » (Schiller, *Œuvres esthétiques*, trad. Adolphe Régnier, Paris, Hachette, 1862, p. 538).

L'adhésion à la « poésie naïve » du Nord, pour reprendre les termes de Schiller, ne tarde pas à trouver une formulation explicite. Nous sommes à la veille du départ d'Oswald en Angleterre. Les amants, ayant quitté Rome pour Venise, sont en haut du clocher de Saint-Marc et Corinne, pointant au loin la Dalmatie, explique :

Il y a des improvisateurs parmi les Dalmates [...]. Leur poésie ressemble un peu à celle d'Ossian, bien qu'ils soient habitants du Midi ; mais il n'y a que deux manières très distinctes de sentir la nature, l'animer comme les anciens, la perfectionner sous mille formes brillantes, ou se laisser aller comme les bardes écossais à l'effroi du mystère, à la mélancolie qu'inspirent l'incertain et l'inconnu. Depuis que je vous connais, Oswald, ce dernier genre me plaît (p. 429).

Cet aveu rappelle évidemment celui que faisait déjà Mme de Staël dans *De la littérature* :

L'on ne peut décider d'une manière générale entre les deux genres de poésie dont Homère et Ossian sont comme les premiers modèles. Toutes mes impressions, toutes mes idées me portent de préférence vers la littérature du Nord<sup>11</sup>.

Ainsi, dans ce moment d'émotion extrême où la séparation fatale est imminente, Corinne parle toujours un langage chargé de références esthétiques. Et quand aussitôt elle poursuit en opposant le « genre » des bardes écossais à son « genre » d'autrefois (« Autrefois j'avais assez d'espérance et de vivacité, pour aimer les images riantes et jouir de la nature sans craindre la destinée »), ce qu'elle évoque sur le mode d'un *lamento* personnel, ce sont les attributs de l'imaginaire méridional, opposés à ceux de l'imaginaire nordique, tels qu'on les trouve justement dans le paratexte d'*Ossian* :

Homère a plus d'agrément et de gaieté qu'Ossian ; il déploie toute la vivacité grecque, tandis qu'Ossian conserve partout la gravité d'un héros celte. Cette différence peut s'expliquer par les situations diverses, soit nationales, soit personnelles, où se sont trouvés ces deux poètes<sup>12</sup>.

De fait, le « langage convenu » de la poésie italienne (p. 186) ne peut plus servir à Corinne touchée par « une passion profonde » (p. 430). L'auteur de *De la littérature* ne nous a-t-elle pas expliqué que l'italien est « de toutes les langues de l'Europe la moins propre à l'éloquence passionnée de l'amour » (p. 197) ? et le « talent » perdu que déplore l'improvisatrice ne fait-il pas piètre figure à côté de son abandon « à l'effroi du mystère, à la mélancolie qu'inspirent l'incertain et l'inconnu » ?

Plus que les improvisations proprement dites, c'est leur commentaire qui nous conduit à percevoir la transition et à comprendre la construction d'une intrigue romanesque propre à porter ce basculement esthétique. L'inspiration nordique, qui va s'accroissant avec l'intensité de la douleur et du drame, trouve son point culminant dans les « Fragments des pensées de Corinne » et dans son « dernier chant ». Dans ces « improvisations » écrites (Corinne ne se produit plus en public), l'allusion aux

11. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Gérard Gengembre et Jean Goldzink (éd.), Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 205. Toutes nos références sont tirées de cette édition.

12. « Nouvelles observations sur les poésies d'Ossian », *Variétés littéraires*, Paris, 1804 (1768), t. I, p. 215.

« fragments » ossianiques et au « dernier hymne d'Ossian », *Berrathon* (qui contient aussi le récit de la mort de Malvina) est flagrante. Rappelons le commentaire qui précède la reproduction des « Fragments » de Corinne :

Combien elle était loin alors du talent d'improviser ! Chaque mot lui coûtait à trouver, et souvent elle traçait des paroles sans aucun sens, des paroles qui l'effrayaient elle-même [...]. Se sentant alors incapable de détourner sa pensée de sa propre situation, elle peignait ce qu'elle souffrait ; mais ce n'était plus ces idées générales, ces sentiments universels qui répondent au cœur de tous les hommes ; c'était le cri de la douleur, cri monotone à la longue [...] c'était le malheur, mais ce n'était plus le talent (p. 519).

Quand le narrateur affirme que Corinne était « loin [...] du talent d'improviser », il est impossible de ne pas penser à *De la littérature* et au rang que Mme de Staël y accordait à ce talent, comparé aux pratiques poétiques du Nord :

La foule d'improvisateurs assez distingués qui font des vers aussi promptement que l'on parle est citée comme une preuve des avantages de l'italien pour la poésie. Je crois au contraire que cette extrême facilité de la langue est un de ses défauts, et l'un des obstacles qu'elle offre aux bons poètes pour élever très haut la perfection de leur style. Les gradations de la pensée, les nuances du sentiment, ont besoin d'être approfondies par la méditation [...].

Et la conclusion imagée du propos : « [...] et ces paroles agréables qui s'offrent en foule aux poètes italiens pour faire des vers, sont comme une cour de flatteurs qui dispensent de chercher, et souvent empêchent de découvrir un véritable ami » (p. 198-199), semble justement annoncer l'épisode inaugural du Capitole, où Corinne reconnaît en Oswald ce véritable ami dans une cour de flatteurs. Quand le narrateur déplore ensuite la perte, chez Corinne, des « idées générales », causée par l'incapacité « de détourner sa pensée de sa propre situation » et de « ce qu'elle souffrait », comment ne pas se souvenir que, dans *De la littérature*, « la poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie », que « la tristesse fait pénétrer bien plus avant dans le caractère et la destinée de l'homme que toute autre disposition de l'âme » (p. 205), et que, par ailleurs, la langue italienne « cause souvent une sorte de lassitude de la pensée » (p. 199) ? Quand il semble enfin dénigrer le « cri monotone », on se rappelle Mme de Staël faisant dans son ouvrage théorique l'apologie de la monotonie :

On reproche à Ossian sa monotonie [...]. La poésie mélancolique ne peut pas se varier sans cesse. Le frémissement que produisent dans tout notre être de certaines beautés de la nature est une sensation toujours la même [...]. L'âme, doucement ébranlée, se plaît dans la prolongation de cet état, aussi longtemps qu'il lui est possible de le supporter. Et ce n'est pas le défaut de la poésie, c'est la faiblesse de nos organes qui nous fait sentir la fatigue au bout de quelque temps (p. 209).

Quant à son « dernier chant », Corinne a beau s'y adresser à l'Italie et en faire l'éloge (« Vous m'avez permis la gloire, oh ! vous, nation libérale, qui ne bannissez point les femmes de son temple », p. 582), c'est en Malvina, « tourterelle délaissée », qu'elle s'y exprime. « Que pourriez-vous pour un cœur délaissé ? » demande-t-elle à

la « belle Italie », avant de se présenter, prête à recevoir l'ange de la mort annoncé par des « présages » semblables à une « musique intérieure » :

Si le vent murmure, on croit entendre sa voix. Quand le jour tombe, il y a de grandes ombres dans la campagne qui semblent les replis de sa robe traînante. À midi, quand les possesseurs de la vie ne voient qu'un ciel serein, ne sentent qu'un beau soleil, celui que l'ange de la mort réclame aperçoit dans le lointain un nuage qui va bientôt couvrir la nature entière à ses yeux (p. 584).

## POÉSIE NAÏVE ET ROMAN SENTIMENTAL

Et nous arrivons à ce qui peut apparaître comme le paradoxe des usages romanesques d'*Ossian* dans *Corinne*. En effet, contrairement à ce que laissait présager le parti pris de *De la littérature*, la trajectoire esthétique de la poétesse fictionnelle y est partout traitée dans les termes d'un anéantissement de ses capacités (« son génie, son talent, tout est fini »). Les commentaires de *Corinne* sur sa propre évolution, comme ceux du narrateur d'ailleurs, sont empreints de négativité et se forment systématiquement dans un vocabulaire de la perte.

Les valeurs positives attachées dans le discours théorique à la poésie du Nord seraient-elles devenues des valeurs négatives dans le discours romanesque ? En vérité, les formules mêmes choisies par l'héroïne pour décrire sa déchéance sont suspectes. Quand elle s'exclame :

Je voudrais être susceptible des distractions que donne le monde ; autrefois je les aimais, elles me faisaient du bien, les réflexions de la solitude me menaient trop loin et trop avant ; mon talent gagnait à la mobilité de mes impressions. Maintenant j'ai quelque chose de fixe dans le regard, comme dans la pensée : gaieté, grâce, imagination, qu'êtes-vous devenues ? (p. 522-523),

on ne peut oublier ni l'idée exprimée dans *De la littérature*, selon laquelle « c'est la fixité qui produit les miracles de la passion » (p. 206), ni ce passage d'une lettre adressée par Mme de Staël au poète Foscolo lors de son voyage en Italie :

[...] je crois toujours que dans l'état actuel, une nation si favorisée par le ciel, et si dégradée par son gouvernement, une nation pour qui la vie physique est si belle et la vie morale si bornée, une telle nation n'aime rien que de superficiel, il lui faut des tableaux, elle a besoin de voir plutôt que de sentir et de penser. [...] Ils veulent retrouver partout les sensations de leur beau ciel, et souffrir et mourir leur paraissent des idées dont il faut se détourner. – Or le malheur est plus fécond mille fois que toutes les joies de ce monde, et le cœur humain n'est jamais sondé jusqu'au fond que par la douleur et la pitié<sup>13</sup>.

13. Foscolo, *Lettere inedite del Foscolo, del Giordani e della signora di Staël a Vincenzo Monti*, Livorno, 1876, p. 273. Rome, ce 16 mars [1805].

Ni une évolution esthétique de l'auteur réel<sup>14</sup>, ni l'utopie entrevue par l'artiste fictionnelle avec le fragile idéal d'équilibre entre les inspirations du Midi et du Nord qu'elle incarne (« la réunion de tous les charmes qui caractérisent les différentes nations », p. 153)<sup>15</sup>, ne peuvent expliquer l'inflexion négative donnée dans *Corinne* à ce qu'étaient dans *De la littérature* les traits hautement valorisés de la muse septentrionale. Et c'est justement du côté de la transcription romanesque du débat esthétique qu'il faut chercher une réponse. Si la mise en roman nuance, à l'évidence, le dogme esthétique, elle est aussi et surtout une manière d'exacerber ses enjeux par sa confrontation au « réel ».

### « L'esprit poétique et le sens commun des gens positifs »

La spécificité du conflit romanesque dans *Corinne* réside dans la rencontre de la trajectoire esthétique de l'héroïne et de sa trajectoire amoureuse. Contrairement à ce qui sera le cas dans *Sapho*, *Corinne* n'expose pas seulement les conséquences délétères de la passion amoureuse chez la femme artiste. Pour porter le drame à son comble, Mme de Staël choisit en effet de mettre en scène la nature mortifère de l'amour d'une artiste *italienne* pour un *Anglais*. « Il n'y avait certainement rien de plus contraire aux habitudes et aux opinions d'un Anglais que cette grande publicité donnée à la destinée d'une femme » (p. 49), lit-on en préambule à la rencontre entre Oswald et Corinne ; et en préambule à leur séparation : « Corinne avait tort, pour son bonheur, de s'attacher à un homme qui devait contrarier son existence naturelle, et réprimer plutôt qu'exciter ses talents » (p. 431). Or, en définissant ainsi les données de l'intrigue et du conflit, Mme de Staël semble faire de la même culture du Nord qui porte l'esthétique qu'elle valorise dans son discours théorique, une culture hostile à l'épanouissement et à la reconnaissance publique des talents de son héroïne. Fait-elle pour autant entendre qu'« en se laissant aller à la mélancolie du Nord, en donnant à l'inconnu qu'est encore Oswald, une emprise sur elle, Corinne dénature son don », qu'« ayant commencé comme artiste dans ses improvisations, elle devient de plus en plus femme », qu'elle « prostitue sa muse à son amant<sup>16</sup> » ? Rien n'est moins sûr.

Les conséquences fatales de la « conversion » progressive de Corinne à l'esthétique valorisée par Oswald alimentent au contraire ce que Mme de Staël considère sans doute comme le motif poétique par excellence : la rupture tragique entre idéal et réalité. C'est justement au moment où l'héroïne prononce ce que l'on peut tenir pour une « déclaration d'amour esthétique » que le processus se cristallise. Quand Corinne

14. Liée à ses voyages en Allemagne et en Italie. (Voir par exemple, Christine Planté, « *Ce qui parle en moi vaut mieux que moi-même* : improvisation et poésie dans *Corinne* », dans *Madame de Staël. « Corinne ou l'Italie »*, sous la dir. de José-Luis Diaz, Paris, Sedes, 1999, p. 89-99, et « Sur les improvisations de *Corinne* », dans « *Une mélodie intellectuelle* » : *Corinne ou l'Italie*, Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant (dir.), Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, p. 61-79.

15. Voir Florence Lotterit, « La puissance d'aimer » : progrès et sensibilité dans *Corinne ou l'Italie* », *ouvr. cité*, p. 109-125.

16. Catriona Seth, « "À sa voix, tout sur la terre change en poésie" : les improvisations dans *Corinne* », dans *Un Deuil éclatant du bonheur. Corinne ou l'Italie de Mme de Staël*, Jean-Pierre Perchellet (dir.), Orléans, Paradigme, 1999, p. 141 et 143.

avoue son nouveau penchant pour Ossian, et le lie directement à son amour pour Oswald (« Depuis que je vous connais, Oswald, ce dernier genre me plaît »), quand elle explique les causes de ce lien (l'aptitude des littératures du Nord à exprimer la passion profonde), quand elle trébuche sur le mot ambigu *talent* (« le talent a besoin d'une indépendance intérieure que l'amour véritable ne permet jamais »), la réponse terre à terre de l'amant qu'elle croyait ossianique ne se fait pas attendre : « Ah ! s'il est ainsi, s'écria Lord Nelvil, que ton génie se taise et que ton cœur soit tout à moi » (p. 430). Et cet échange direct en reprend un autre. À une Corinne qui se déclare prête à l'accompagner dans une Écosse littéraire où elle n'aurait naturellement nul besoin « d'abdiquer [s]on imagination », Oswald répond par un plan de réhabilitation sociale. À la veille de son retour en Angleterre, il explique ainsi à sa maîtresse l'enquête qu'il compte mener sur les motifs de l'opposition de son père à leur mariage :

Si, comme je le crois, ils ne tiennent qu'à des circonstances peu importantes, je les compterai pour rien ; je te pardonnerai d'avoir quitté le pays de ton père et le mien, une si noble patrie ; j'espérerai que l'amour t'y rattachera, et que tu préféreras le bonheur domestique, les vertus sensibles et naturelles, à l'éclat même de ton génie (p. 394).

Cette réhabilitation n'aura évidemment pas lieu, mais ce sont les termes mêmes du projet d'Oswald qui, d'emblée, la condamnent. Par une ironie tragique, celui qui conduit la poétesse italienne vers Ossian et le sublime septentrional va trahir cette inspiration en choisissant l'ordre. Retourné en Angleterre, « il échange le désir indéfini d'un bonheur romanesque contre l'orgueil des vrais biens de la vie » (p. 448). Ce qui le « frappe » désormais, ce ne sont pas les spectacles du Vésuve ni de l'ouragan dans les Apennins, équivalents, chez un Schiller, de « la grande nature dont s'inspirait Ossian », mais le « bon goût qui règn[e] dans l'arrangement du jardin et du château » de Lady Edgermond (p. 449), une femme à qui « toute la poésie du cœur [...] semble un caprice importun » (p. 442). Et la « trahison » d'Oswald ne concerne pas que le paysage. À son abandon des sublimes « cataractes sauvages de l'Écosse » pour un jardin « tiré au cordeau<sup>17</sup> », correspond aussi le choix du « bonheur domestique » au détriment de l'idéal amoureux des Calédoniens, pour qui les femmes étaient « des égales et des compagnes », y compris sur le champ de bataille, comme l'explique Le Tourneur dans son « discours préliminaire » à *Ossian* (I, p. XXXVII). Le père d'Oswald n'est pas un Ossian. Sa muse n'est pas Corinne/Malvina, mais Lucile, une jeune fille timide et obéissante dont l'une des « perfections » est précisément de ne pas avoir appris la musique<sup>18</sup>... Oswald, quant à lui, n'est ni Oscar ni Connal, ou n'en est qu'un avatar dégradé, velléitaire. Si Corinne est, comme Malvina, une « tourterelle

17. La mutation des goûts d'Oswald est fortement connotée : « Qui n'aime mieux repaître ses yeux des cataractes sauvages de l'Écosse, et de ses montagnes brumeuses, de cette grande nature dont s'inspirait Ossian, que de s'extasier, dans cette Hollande tirée au cordeau, devant le laborieux triomphe de la patience sur le plus opiniâtre des éléments ? » (Schiller, *Du sublime*, dans *Œuvres esthétiques*, éd. citée, p. 468).

18. « Je n'avais d'autre amusement que l'éducation de ma petite sœur ; ma belle-mère ne voulait pas qu'elle sût la musique », explique Corinne dans son « Histoire » (p. 372). D'où l'importance des leçons de musique qu'elle donne à Juliette avant sa mort.



délaissée », ce n'est pas du fait de la mort héroïque de son amant, mais parce que ce dernier l'a abandonnée pour la divinité du foyer que son père avait formée pour lui.

Mais loin d'invalider le modèle ossianique, cette intrigue et ce conflit servent à le nourrir. Les Nelvil, père et fils, que Corinne a voulu prendre pour des Calédoniens de l'âge d'or, ne sont jamais que leurs « faibles descendants », la « race dégénérée » décrite par Ossian lui-même dans *Berrathon*, son « dernier hymne » : « Nos faibles descendants me verront, et admireront la haute stature des héros du temps passé : ils se cacheront dans leurs grottes et ne regarderont le ciel qu'en tremblant » (II, p. 183). Ainsi, pour reprendre l'expression de Schiller à propos du contraste central de l'œuvre romanesque de Goethe, ce que Mme de Staël met en place dans *Corinne*, c'est l'opposition entre « l'esprit poétique et le sens commun des gens positifs<sup>19</sup> ». C'est cette opposition qui permet aux traits de l'inspiration italienne de l'héroïne, jugés vulgaires dans *De la littérature*, d'être transformés. Confrontés à l'aspect domestique mesquin de la culture anglaise et non pas à sa tradition héroïque, ils ont dans le roman partie liée avec l'univers ossianique et peuvent ainsi participer, sur un mode élégiaque, de la nouvelle inspiration septentrionale du personnage. En effet, « l'objet de la plainte poétique », explique encore Schiller, « ne doit jamais être un objet externe, mais bien seulement un objet interne et idéal ; lors même qu'elle déplore une perte réelle, il faut qu'elle commence par en faire une perte idéale ». Et sa référence est encore Ossian :

Quand Ossian parle des jours qui ne sont plus et des héros qui ont disparu, son imagination a depuis longtemps transformé ces tableaux que lui représente sa mémoire en un pur idéal<sup>20</sup>.

Or, c'est justement ce processus que Corinne reproduit. Son histoire lui permet de sublimer l'Italie par l'idée de la perte (d'abord par l'exil réel, ensuite par l'exil intérieur) et de la reconstruire sur le modèle de la Calédonie idéale d'Ossian.

## Pouvoirs du roman

Dans *Corinne* comme dans *Werther*, mais à une tout autre échelle, la mise en scène romanesque du destin tragique d'un poète qui quitte Homère pour Ossian<sup>21</sup> est essentielle à la réflexion esthétique. Le roman, genre anglais par excellence<sup>22</sup> – et qui participe d'ailleurs en tant que tel de l'opposition Nord/Midi (« il n'y a pas un seul roman » en Italie, affirme Oswald, p. 153) – accueille naturellement l'évolution ossianique de Corinne et en rachète l'ensemble des « défauts ». L'intrigue romanesque, mettant en scène une héroïne à l'identité nationale complexe, permet non seulement de nuancer les dichotomies esthétiques, mais de formuler *in situ* les effets d'une

19. *De la poésie naïve et sentimentale*, éd. citée, p. 393.

20. *Œuvres esthétiques*, éd. citée, p. 383.

21. « Ossian a supplanté Homère dans mon cœur » écrit Werther (éd. citée, p. 137), annonçant la déclaration de Corinne que l'on sait. Notons aussi que les deux personnages meurent après une performance ossianique (la traduction d'extraits d'*Ossian* par Werther, l'improvisation sur un thème d'*Ossian* dans « Le dernier chant de Corinne »).

22. « Il est un genre d'ouvrages d'imagination, dans lequel les Anglais ont une grande prééminence : ce sont les romans sans merveilleux, sans allégorie, sans allusions historiques, fondés seulement sur l'invention des caractères et des événements de la vie privée » (*De la littérature*, p. 243).

rencontre entre Nord et Midi, sous la forme d'une redécouverte « ossianique » des paysages italiens (« Ce n'est pas connaître l'impression du Colisée que de ne l'avoir vu que de jour ; il y a dans le soleil d'Italie un éclat qui donne à tout un air de fête ; mais la lune est l'astre des ruines », p. 408). En même temps que le roman connote négativement l'inspiration septentrionale en l'associant à la déchéance de Corinne, il permet à cette déchéance et au motif du tarissement et de la perte des facultés de participer à son héroïsation. « Ce n'est pas avec le tableau des jouissances de l'amour-propre qu'on fait un roman intéressant », expliquait déjà Mme de Staël dans *De la littérature* (p. 244). Mais on en fait sans doute avec les regrets qu'occasionne la perte de ces jouissances, avec la mise en scène d'une artiste tiraillée entre une culture qui lui offre ses hommages sans lui permettre de ressentir ni de formuler les passions profondes (les Italiens « n'ont point de romans [...] parce que l'amour qu'ils conçoivent, n'étant pas une passion de l'âme, ne peut être susceptible de longs développements », *ibid.*, p. 200) et une autre culture qui ne les lui fait découvrir qu'au prix de son anéantissement. Le roman, genre que la littérature italienne ne possède pas, pour des raisons expliquées pratiquement dans les mêmes termes par Mme de Staël dans *De la littérature* et par Oswald dans *Corinne*, vient ainsi magnifier le dilemme et donner son éloquence au silence et à la disparition. De même, le reproche essentiel que Corinne se fait à elle-même, la perte de l'universalité et partant de l'intérêt de son discours, s'annule. En effet, quand le *je* lyrique est aussi un *je* romanesque, quand le lecteur est introduit aux tenants et aux aboutissants d'une passion dont les données ne sont en rien anecdotiques, le retournement vers soi, la « fixité », sont les voies idéales vers la réflexion philosophique. Le roman vient en somme sauver un discours poétique de plus en plus perturbé. La matière romanesque qui le porte et la figure du poète personnage rendent possible son expression fragmentaire, monotone et même délirante.

Enfin, en écrivant un roman encyclopédique dont l'héroïne est une poétesse nationale, Mme de Staël donne un sens large à ce que, avec Schiller, elle admirait par-dessus tout dans *Werther*, à savoir la peinture de la « passion réfléchissante », la « sublime réunion [...] de pensées et de sentiments, d'entraînement et de philosophie » (*De la littérature*, p. 259-260). Quand Oswald décrit avec admiration une Corinne qui « pouvait tout à la fois éprouver des sentiments si passionnés, et planer, en les jugeant, sur ses propres impressions » et conclut qu'« aucune société sur la terre ne peut suffire à celui qui goûta l'entretien d'une telle femme », ce n'est évidemment pas seulement à son penchant werthérien pour l'introspection qu'il fait allusion, mais aussi et surtout à son fameux talent de conversation. Rappelons en effet qu'Oswald convie M. Edgermond, pour qu'il « joui[sse] de l'entretien de Corinne, qui valait bien ses vers improvisés » (p. 173), et que cet entretien va justement porter sur les caractères respectifs de différentes littératures nationales. Partout le discours poétique de l'héroïne est indissociable de son métadiscours. Tandis que *Werther*, ayant déclaré qu'Ossian a supplanté Homère dans son cœur, continue par une description de la nature où il se trouve alors transporté, le même aveu se poursuit chez Corinne par des considérations générales sur les traits distinctifs des improvisateurs du Nord et

du Midi et un rapprochement entre les Dalmates et les Calédoniens. Quand elle « plane [...] sur ses propres impressions », l'héroïne staélienne ne réfléchit pas que sur sa passion, mais aussi sur l'histoire, les mœurs, la culture dans lesquelles cette passion s'inscrit. Et cette réflexion, par son principe même, nous ramène encore à *Ossian*. La reprise du modèle ossianique dans *Corinne* se manifeste en effet non seulement dans les improvisations de l'héroïne, non seulement dans sa manière d'être, de sentir et de décrire son environnement, mais, bien au-delà, dans sa conception hétérogène de l'œuvre. Alors que nous avons coutume de voir dans *Corinne ou l'Italie* la rencontre du journal de voyage et du roman, il peut être intéressant d'examiner l'hypothèse d'une autre hybridation, inspirée de l'*Ossian* de Macpherson considéré dans son intégralité, à savoir, du texte *et* du paratexte, également logés à l'enseigne de la fiction. Rappelons d'abord que, comme *Corinne*, *Ossian* est une œuvre pseudo-traduite (du gaélique en anglais). Rappelons ensuite, et surtout, qu'elle se construit autour des performances d'un poète dont l'existence est portée par un discours « comparatiste », historique, ethnographique et esthétique. Dans les *Poèmes d'Ossian, fils de Fingal*, texte narratif et discours critique se côtoient et s'interpénètrent ; aux « dissertations » (de Macpherson et de Hugh Blair) s'ajoutent de nombreuses notes, parfois aussi longues que le texte lui-même, et où abondent les citations d'autres « fragments », accompagnés à leur tour de commentaires. Près d'une décennie après *De la littérature*, où il était déjà très présent, le paratexte d'*Ossian*, dont on tend alors de plus en plus à reconnaître le statut fictionnel et le rôle dans la constitution de la légende, n'est plus utilisé « naïvement ». Dans *Corinne*, ce discours savant investit une écriture romanesque à laquelle il permet de construire une nouvelle figure mythique, doublement monstrueuse : l'artiste au carrefour des cultures et la femme auteur.

(CNRS / CELLF 16<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> UMR 8599 CNRS-PARIS IV)