

## *Corinne ou l'Italie: un roman double*

MARÍA DOLORES PICAZO. U.C.M

Du point de vue formel, et tout particulièrement du point de vue génétique, le Premier Romantisme se caractérise par l'éclosion et l'affermissement d'espaces littéraires sinon toujours de nature autobiographique, du moins toujours étroitement liés aux domaines du moi. En fait, il ne pourrait en être autrement à l'époque de la prise de conscience de l'être individuel en tant qu'existence singulière et originale, dans laquelle par ailleurs l'homme, plongé dans son immanence, se complaît. C'est-à-dire, en d'autres termes, à l'époque de l'exaltation du moi par excellence et du goût pour l'introspection et l'exploration des abîmes de l'être.

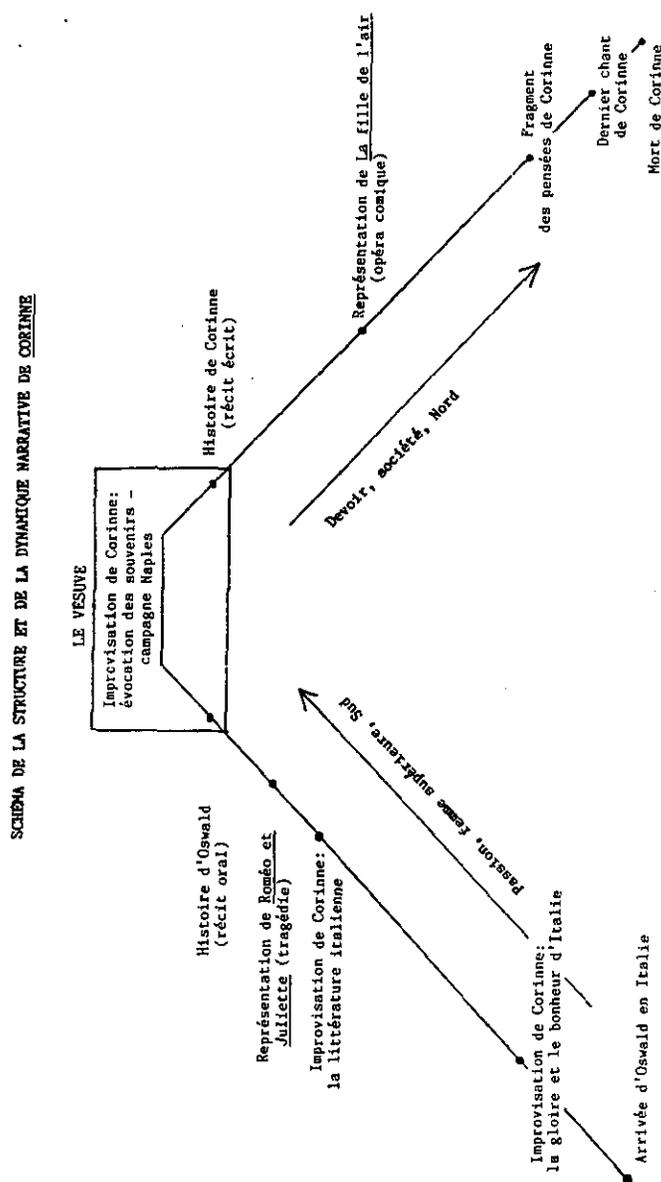
En ce sens donc, rien de plus cohérent que l'apparition et la prolifération d'autobiographies, journaux intimes, de romans personnels et de rêveries philosophiques qui deviennent ainsi les espaces littéraires privilégiés du Premier Romantisme.

D'autre part et pour ce qui est des thèmes les plus caractéristiques de ce mouvement, il faut signaler qu'en rapport avec l'exaltation du moi, le goût pour l'introspection et l'exploration des abîmes de l'être, les premiers romantiques vont développer un riche et touffu réseau thématique, dont on peut néanmoins extraire certaines constantes, parmi lesquelles: le paysage, en tant que lieu de l'expérience existentielle, le temps, d'où se dégage la valeur prépondérante du présent et, finalement, la recherche de l'absolu.

Eh bien!, au développement de ce Premier Romantisme, dont nous venons d'énumérer les caractéristiques formelles et thématiques les plus voyantes, contribua en grande partie Mme. de Staël, en raison des nombreux voyages que, forcée par son exil, elle réalisa à travers l'Europe. Entre eux, il faut remarquer tout particulièrement ses voyages en Allemagne qui lui fournirent une connaissance approfondie du courant

romantique allemand, dont l'influence sur le Premier Romantisme français est évidente et largement connue.

Le cadre ébauché, abordons la lecture de *Corinne ou l'Italie*.



1.1. Le roman de *Corinne* se présente sous la forme d'un dyptique en deux volets symétriques, dont l'un est le négatif de l'autre (Cf. schéma).

Le premier volet comprend les onze premiers chapitres du livre, c'est-à-dire, la partie de l'histoire qui va depuis l'arrivée d'Oswald en Italie jusqu'au voyage à Naples entrepris par les deux protagonistes et, particulièrement, jusqu'à l'ascension au Vésuve. Et c'est justement cette montée qui détermine le mouvement de ce premier volet qui, en effet, présente une dynamique ascendante; car il trace l'évolution de l'amour de Corinne et Oswald depuis leur première rencontre au Capitole, jusqu'au moment de l'affermissement le plus solide de leur lien.

Les trois chapitres suivants: *L'Histoire de Lord Nelvil*, *Le Vésuve* et *L'Histoire de Corinne*, constituent et la charnière narratologique qui permet l'ouverture du second volet et, en même temps, la nucléée réactive qui déclenche l'abandon d'Oswald et, partant, la chute de Corinne.

Le deuxième volet, qui comprend alors les six derniers chapitres de l'oeuvre, s'ouvre donc sur l'aveu de Corinne et s'étend jusqu'à sa mort; de sorte que le mouvement change de signe, ou plutôt de sens, devenant dans cette deuxième partie nettement descendant. Car, en effet, après les aveux des deux protagonistes, mais particulièrement après celui de l'héroïne, il se produit un affaiblissement graduel de la liaison entre les deux amants, qui comporte à son tour un anéantissement progressif de Corinne et mène finalement à un dénouement fatal.

Ainsi donc, suivant la progression de l'histoire nous sommes passés du roman de l'amour et de l'exaltation de la passion au roman du regret et de l'absence.

Considérons maintenant de façon plus précise les points essentiels qui jalonnent cette histoire, de manière à montrer plus clairement la symétrie des deux volets, et à expliquer les raisons du changement de signe de la dynamique et des événements qui composent le récit.

Le roman de *Corinne* commence par une anomalie. Car, dans ce livre qui va être consacré aux gestes, aux sentiments et aux pensées d'une brillante héroïne, ce n'est pas celle-ci qui ouvre le récit; c'est Oswald, un personnage somme toute secondaire, qui le fait. Corinne elle-même ne fera son entrée qu'assez tard, longtemps après que le lecteur se sera habitué à la connaître par le seul truchement des sentiments qu'elle inspire. Mme. de Staël par cet effet technique, dont je considérerai plus tard la portée significative dans toute son étendue, cherche à nous montrer une femme supérieure, douée déjà d'un talent adulte au moment où elle fait son apparition sur la scène. Et ce don essentiel qui caractérise Corinne est le don de l'impro-

visation, des discours non préparés, bref, le don de l'éloquence; ce qui prouve l'importance capitale du langage dans *Corinne*. De là que les jalons essentiels qui déterminent le roman relèvent, pour la plupart, de faits de langage.

En ce sens, aux deux improvisations qui ont lieu dans la première partie, lors du couronnement de Corinne au Capitole et lors de l'arrivée à Rome de M. Edgermond, et qui portent sur *la gloire et le bonheur d'Italie* et sur *la littérature italienne* respectivement; c'est-à-dire, en définitive, sur des sujets d'ordre général, étrangers en principe aux profondeurs du moi, à ces deux improvisations donc, répondent deux autres faits de langage qui, de façon symétrique, se produisent dans la deuxième partie.

Or, contrairement aux deux premiers, ceux-ci ne relèvent pas de l'oral, mais de l'écrit; bien que les marques de l'oralité s'y retrouvent également<sup>1</sup>. Mais en effet de ces deux derniers discours, l'un est constitué par les fragments des pensées de Corinne, qu'elle écrit à la suite de son voyage en Angleterre, quand elle rentre à Florence, plongée dans le désespoir et la détresse par la nouvelle des fiançailles d'Oswald et de Lucile; et l'autre par le dernier chant de l'héroïne qui, complètement anéantie par la maladie et l'affliction, se voit obligée de l'écrire pour le faire réciter par une jeune fille.

Mais l'éloquence écrite ou orale n'est pas la seule forme du langage dans *Corinne*. Il y en a d'autres: la musique, la danse et, en particulier, la représentation théâtrale. Nous reviendrons sur ce point par la suite, mais il convient de remarquer en ce moment que la même référence théâtrale se retrouve dans les deux volets. En effet, de même que dans la première partie Corinne joue le rôle de Juliette, toujours lors de l'arrivée de M. Edgermond, dans la deuxième partie elle représente également un rôle dans *La fille de l'air*, juste avant le départ d'Oswald pour l'Angleterre. Curieuse coïncidence qui devient encore plus significative par le fait qu'il ne s'agit plus ici d'une tragédie, mais justement du genre contraire, d'un opéra comique.

---

<sup>1</sup> Une analyse de poétique, centrée en particulier sur l'instance énonciative montrerait de façon bien nette la dimension orale de ces discours.

Par conséquent, symétrie presque parfaite qui s'avère d'ailleurs d'autant plus évidente que les jalons d'un volet sont le contraire des jalons de l'autre<sup>2</sup>.

Il est donc évident que ce qui marque le tournant du roman c'est l'ensemble de l'épisode du Vésuve; c'est-à-dire, l'Histoire d'Oswald, l'improvisation de Corinne sur le cap Misène et l'aveu de l'héroïne de sa propre histoire. Ensemble tripartite, dont le premier et le troisième élément se correspondent aussi, quoique, suivant le schème général de l'oeuvre, de façon inverse.

Alors qu'Oswald raconte son passé de vive voix, Corinne douée du talent de l'improvisation, le fait cependant par écrit, dans la longue lettre qu'elle remet à son amant, juste après son dernier discours improvisé sur les souvenirs que ces lieux de la campagne de Naples retracent. Nous verrons d'ailleurs, par la suite, que même cette dernière improvisation présente déjà les signes de la transformation postérieure. Mais limitons-nous pour l'instant à expliquer pourquoi cette charnière narratologique devient aussi le réactif qui déclenche le changement de signe des éléments du roman.

La raison en est l'expression même du passé, puisqu'elle suppose la manifestation de la propre identité et, partant, la prise de conscience du temps, dont le poids est accablant. Tant que les protagonistes et, spécialement, Corinne conservait son passé dans l'ombre, l'illusion d'un présent éternel doublé d'un désir d'être au-delà de soi suffisait à son bonheur, mais du moment où le passé prend corps dans l'expression verbale, le Temps recouvre son pouvoir et teint le présent d'amertume. Et, qui plus est, le désir d'être au-delà de soi devient aussi angoissant, puisque la réinsertion

---

<sup>2</sup> Bien que pour ne pas nous étendre excessivement, nous ayons laissé de côté la fonction narrative d'autres thèmes mineurs, en réalité en ce qui les concerne il en est de même. Disons simplement, en guise d'exemple, que l'eau et le feu qui apparaissent fréquemment dans *Corinne*, associés en général aux descriptions des paysages, présentent aussi ce double aspect.

Le feu et toutes ses variations, soleil, lumière, chaleur, flammes, symboles de vie dans la première partie, rattachés en général aux descriptions de l'Italie, deviennent après d'épisode du Vésuve, symboles de destruction et de mort. Quant à l'eau, la même métamorphose s'opère au cours du récit. L'eau en mouvement caractéristique du premier volet, et donc symbole de dynamisme vital, se transforme dans la deuxième partie, en eau stagnante, immobile, métaphore d'affliction et de ruine.

de la dynamique du temps transforme la nature spatiale du désir en un futur à venir. D'où l'urgence pour l'atteindre et, par conséquent, la destruction progressive du bonheur présent.

Voici comment décrit Mme. de Staël l'état où se trouva Corinne immédiatement après son aveu:

Corinne (...) après quelques heures d'attente ne put résister au besoin de voir Oswald; elle entra dans sa chambre et ne l'y trouvant point, cette absence dans ce moment lui causa une terreur nouvelle. Elle vit sur la table de Lord Nelvil ce qu'elle lui avait écrit, et ne doutant pas que ce ne fût après l'avoir lu qu'il s'en était allé, elle s'imagina qu'il était parti tout-à-fait, et qu'elle ne le reverrait plus. Alors une douleur insupportable s'empara d'elle; elle essaya d'attendre, et chaque moment la consummait.(...) Enfin, ne résistant plus à son anxiété, elle descendit pour demander si l'on n'avait pas vu passer Lord Nelvil. (Staël, 1985: 392).

C'est donc de nouveau un fait de langage qui détermine le roman, et cette fois-ci au niveau de sa structure globale, puisqu'en effet, par l'action de l'expression verbale du passé -orale ou écrite, peu importe dans ce cas-, le roman de la passion, de la femme supérieure et de l'exaltation du Sud devient le roman du devoir, de la société en tant que symbole de l'ordre établi et du Nord.

1.2. Voyons justement, pour terminer ce chapitre concernant la structuration narrative de l'oeuvre, comment s'expriment ces trois couples d'apories sur lesquels repose la structure du texte.

L'aporie passion/devoir se concrétise essentiellement dans le domaine du sentiment. C'est l'amour que Corinne éprouve pour Oswald, un amour fou, passionné, *agité* et *spasmodique* dira G. Poulet (Poulet, 1978); mais c'est aussi le sentiment de culpabilité et le respect dévoué qu'Oswald porte à la mémoire de son père:

(...) j'allai me prosterner sur sa tombe. J'y jurai (...) que jamais je ne me marierais sans le consentement de mon père. Hélas! (...) que signifiaient alors ces paroles de mon délire! Je dois les considérer au moins comme un engagement de ne rien faire qu'il eût désapprouvé pendant sa vie. (Staël, 1985: 333).

Mais l'aporie passion/devoir s'exprime aussi dans l'attitude à l'égard de la religion, c'est-à-dire encore une fois dans un comportement qui relève du sentiment. Le sentiment religieux des catholiques, extroverti et allègre, face au sentiment des protestants qui est, en revanche, sévère et sombre. Et si au long du roman il y a de nombreuses références à la religion, la formula-

tion de cette opposition entre catholicisme et protestantisme se fait particulièrement évidente dans le chapitre consacré à la Semaine Sainte:

Notre religion, comme celle des anciens, anime les arts, inspire les poètes, fait partie pour ainsi dire de toutes les jouissances de notre vie, tandis que la vôtre, s'établissant dans un pays où la raison dominait plus encore que l'imagination, a pris un caractère d'austérité morale dont elle ne s'écartera jamais. La nôtre parle au nom de l'amour, la vôtre au nom du devoir. (Staël, 1985: 269).

*L'aporie femme supérieure/société s'exprime fondamentalement dans le domaine des moeurs et, en particulier, dans la question relative à la fonction et à la place que la femme doit occuper au sein de la société. En ce sens, Corinne, femme indépendante, douée de nombreux talents, intelligence, sensibilité, créativité, s'oppose à la société qui n'admet que la femme consacrée à sa famille, à ses enfants, se trouvant donc toujours à l'arrière-plan.*

Corinne revendique, par conséquent, le droit de la femme à l'indépendance et à l'exercice de ses talents; même si finalement cette femme supérieure se voit abandonnée par un homme qui lui préfère une créature plus semblable à lui, soumise et assujettie aux convenances de l'ordre établi, sa thèse féministe et son accusation d'une société sclérosée, qui n'admet pas que la passion prenne le pas sur l'ordre, demeurent au premier plan.

Et c'est là l'un des buts poursuivis par Mme. de Staël; car quoique la société triomphe sur l'amour et que le dénouement de *Corinne* soit celui d'une tragédie, c'est justement ce droit au malheur, au désordre, en définitive à ce qui est la différence romantique de l'individu, ce qui prime dans son roman.

Avec quoi, nous voyons s'esquisser aussi le portrait de l'héroïne romantique: une femme sensible, impétueuse, passionnée et souffrante, capable d'amour vrai et de tout sacrifier à son amour: les convenances et sa vie même.

Finalement, l'aporie Sud/Nord, qui en réalité encadre les deux autres, prend chair pour cette raison aussi bien dans le domaine des caractères et des moeurs que dans celui de la littérature et dans la descriptions des paysages. C'est pourquoi, ayant déjà considéré les deux premiers et de même en quelque sorte, la description des paysages, qui en fait ressort sans difficulté de l'analyse des thèmes de l'eau et du feu, nous nous bornerons à faire une brève observation à propos de la littérature.

La littérature italienne, tout comme le caractère des paysages du Midi, se présente aussi sous le signe de l'éclat et de la lumière, sans chercher

d'autre but que les plaisirs de l'imagination. Même la prose, qui est par définition plus proche de la réflexion et de l'expression du réel, se voit ici imprégnée aussi de lyrisme et de fantaisie. Quoiqu'à cet égard Mme. de Staël ne cache pas ses réserves, et fait dire à la propre héroïne:

Les Italiens, il est vrai, craignent les pensées nouvelles, mais c'est par paresse qu'ils les redoutent, et non par servilité littéraire (Staël, 1985: 176).

De cette façon, elle établit d'une part l'opposition entre la littérature italienne et l'anglaise, profondément mélancolique, selon ses propres mots, et dont le but consiste à pénétrer intimement le coeur humain; et d'autre part, elle envisage aussi la littérature française, dont elle apprécie l'éloquence et la profondeur, sans pour autant renoncer à mettre en relief le danger de la servitude aux règles classiques:

J'ai de la peine à croire, répondit Corinne, qu'il fût désirable pour le monde entier de perdre toute couleur nationale, toute originalité de sentiments et d'esprit, et j'oserai vous dire, M. le Comte, que dans votre pays même -la France-, cette orthodoxie littéraire, si je puis m'exprimer ainsi, qui s'oppose à toute innovation heureuse, doit rendre à la longue votre littérature très stérile (Staël, 1985: 176-177).

Cela dit, et bien que certaines des données que nous venons de mettre en évidence constituent déjà des thèmes, il faut préciser davantage la structure thématique de l'oeuvre. Car, s'il est vrai que quelques-uns de ces éléments, particulièrement l'eau et le feu, permettent d'appréhender la réalité, à vrai dire, ils ne font que partiellement. En revanche, langage, qui est le leit-motif du roman, constitue aussi en même temps le thème essentiel de *Corinne*, dans la mesure où c'est à travers lui que l'héroïne prend entièrement conscience d'elle-même et, par conséquent, du rapport de son moi avec le monde.

2.1. On avait déjà remarqué que le roman de *Corinne* commence en quelque sorte par une anomalie, dans la mesure où l'héroïne est d'abord et pendant longtemps, présentée par les sentiments d'admiration qu'elle inspire et la rumeur qui s'élève autour d'elle, avant d'être introduite en personne.

On avait également signalé que le but poursuivi par Mme. de Staël avec ce procédé technique consistait à nous présenter une femme douée déjà d'un grand génie au moment où elle entre en scène. Mais cela implique

toute une série de circonstances qu'il convient de mettre en relief, puisque le langage y joue un rôle primordial.

Mme. de Staël cherche, en effet, à nous décrire être génial ou, plutôt, un être de génie dans sa gloire, c'est pourquoi elle doit nous le faire connaître dans le bruit que sa génialité cause autour de lui, c'est-à-dire d'abord de l'extérieur.

De ce point de vue la fonction d'Oswald, au moins au début du roman, devient évidente: c'est lui, le personnage destiné à devenir le témoin le plus attentif de la gloire de Corinne et le plus complètement soumis à son influence exaltante, celui qui devait se poser en intermédiaire pour que le lecteur pût aborder l'héroïne. C'est pour cela qu'il devait ouvrir le roman, pour fournir justement cette connaissance périphérique et indirecte, que d'ailleurs lui-même devra aussi acquérir avant de pénétrer dans le cercle qui l'entoure et, par là, à l'intérieur de Corinne.

Avant de la voir et de l'entendre, il faudra, en effet, qu'Oswald apprenne par ouï-dire l'existence et les vertus de Corinne. C'est pourquoi, dans ce roman tout commence par des mouvements de foule, des cris d'admiration, des acclamations, c'est-à-dire par le bruit qui se fait autour d'un être qu'on ne voit pas, mais de qui tout le monde s'occupe:

Oswald sortit pour aller sur la place publique; on y entendit parler de Corinne, de son talent, de son génie. On avait décoré les rues par lesquelles elle devait passer. Le peuple, qui ne se rassemble d'ordinaire que sur les pas de la fortune ou de la puissance, était là presque en rumeur pour voir une personne dont l'esprit était la seule distinction. (...) À chaque instant on la nommait, on racontait un trait nouveau d'elle, qui annonçait la réunion de tous les talents qui captivent l'imagination. L'un disait que sa voix était la plus touchante de l'Italie, l'autre que personne ne jouait la tragédie comme elle, l'autre qu'elle dansait comme une nymphe, et qu'elle dessinait avec autant de grâce que d'invention; tous disaient qu'on n'avait jamais écrit ni improvisé d'aussi beaux vers, et que dans la conversation habituelle, elle avait tour à tour une grâce et une éloquence qui charmaient tous les esprits (Staël, 1985: 50).

Et puis aussi, avant de l'aborder il faudra encore qu'Oswald la voit, dans toute sa majesté, monter au Capitole, mais toujours à distance:

Enfin les quatre chevaux blancs qui traînaient le char de Corinne se firent place au milieu de la foule. Corinne était assise sur ce char construit à l'antique, et de jeunes filles, vêtues en blanc, marchaient à côté d'elle (...). Elle était vêtue comme la Sybille du Dominiquin, un schall des Indes tourné autour de sa tête, et ses cheveux du plus beau noir entremêlés avec ce schall. (...) Son attitude sur le char était noble: on apercevait bien qu'elle était contente d'être admirée. (...) C'est au pied de l'escalier qui conduit au Capitole que ce char s'arrêta, et dans ce moment tous les amis de

Corinne se précipitèrent pour lui offrir la main. Elle choisit celle du prince Castel-Forte (...): elle monta cet escalier du Capitole, dont l'imposante majesté semblait accueillir avec bienveillance les pas légers d'une femme. La musique se fit entendre avec un nouvel éclat au moment de l'arrivée de Corinne, le canon retentit, et la Sybille triomphante entra dans le palais préparé pour la recevoir (Staël, 1985: 51, 52, 53).

Tout cela contribue donc à nous présenter, d'abord, essentiellement l'aspect extérieur d'un être génial.

Et si éclatante est la présentation de cette femme géniale, plus éclatante encore est la conscience de soi à laquelle cette femme parvient en se détachant de soi pour se situer au-dehors et se voir sous la forme d'un objet digne de contemplation et d'admiration.

Corinne se présente en train de se contempler elle-même. Elle se contemple non pas à travers les regards de la conscience portée sur sa propre intériorité, mais justement à travers l'image d'elle-même qu'elle projette sur les autres. De cette façon, en prenant conscience de cette chose extérieure à elle-même, qui est sa propre gloire, elle se voit à la fois comme sujet et comme objet, dans l'intériorité de son génie et dans l'extériorité de sa gloire.

Et c'est là justement que le langage intervient en plein pour accomplir une fonction capitale; puisque cette image d'elle-même qu'elle communique à autrui et où elle prend conscience de soi, dépend essentiellement de la parole. Elle se montre à travers ses discours et se trouve admirable dans l'admiration qu'elle inspire; d'où, outre la nature narcissique du rapport entre le moi et son entourage, la valeur prépondérante du langage; car il est, en définitive, l'instrument à travers lequel le moi -Corinne-Germaine de Staël- prend conscience de soi.

Le génie de Corinne est donc essentiellement verbal; d'ailleurs, nous le savons, son talent le plus remarquable est celui de l'improvisation. Or, ces discours non préparés qui la caractérisent impliquent aussi une certaine réciprocité. Ce sont des conversations comprenant une partie parlée et une partie écoutée; de là, en même temps, la nature communicative de ce génie, puisque tout discours suppose des interlocuteurs. Et, en effet, Corinne a besoin d'avoir près d'elle une conscience auditrice à laquelle s'adresser.

Il est vrai que sa parole se borne souvent à être un simple monologue qui se poursuit dans le silence, ne réquérant d'autrui que l'attention et l'admiration. Mais cette improvisation n'en reste pas moins une conversation qui lie des partenaires. Il s'y produit un échange. L'enthousiasme inspiré qui naît dans la pensée de l'improvisatrice se communique aux

auditeurs; et par un mouvement de reflux il est ensuite renvoyé à l'improvisatrice. En ce sens, il ne serait pas exagéré de dire que tout dans *Corinne* est langage, puisqu'en fait toute l'intrigue du roman est jalonnée de certains grands moments où l'héroïne se met à parler.

Cependant, chez Corinne, le discours ne prend pas toujours la forme d'une suite de mots; il se présente également sous d'autres aspects qu'on avait déjà remarqué aussi: la musique, la danse, la représentation théâtrale.

Corinne ne se contente pas de parler; elle danse, elle joue la tragédie. À un moment donné, en pleine effervescence de son amour pour Oswald elle offre à ses admirateurs une chorégraphie, s'aidant d'un tambour de basque. Mme. de Staël décrit ainsi la scène:

Corinne en dansant, faisait passer dans l'âme des spectateurs ce qu'elle éprouvait, comme si elle avait improvisé, comme si elle avait joué de la lyre ou dessiné quelques figures; tout était langage pour elle (Staël, 1985: 148).

La danse n'est donc, pour Corinne, qu'une variante de l'improvisation, donc encore une forme du langage. Et il en est de même pour le jeu de l'actrice; rappelons que Corinne donne deux fois un spectacle théâtral: l'un pour jouer la tragédie, l'autre pour représenter un opéra comique. Dans les deux cas le but poursuivi est le même: elle cherche à communiquer à Oswald, qui la contemple, ses idées et ses sentiments; mais elle cherche surtout à lui plaire. Ses gestes, ses intonations, ses regards, tout s'adresse à lui, tout lui parle.

2.2. D'un autre côté, il faut aussi remarquer que le langage, tout comme les autres thèmes que nous avons appelés mineurs, change de signe, ou plutôt de registre, après l'épisode tripartite du Vésuve: il passe, nous l'avons dit, de l'oral à l'écrit. Or, nous allons voir que cette transformation n'implique aucune variation substantielle au niveau de la fonction que le langage accomplit dans *Corinne*, et que, par conséquent, elle n'intéresse que le niveau fictionnel du roman.

Déjà la première improvisation de l'héroïne avant son aveu, celle qui a lieu sur le cap Misène, présente les deux *versants* du langage et annonce la transformation postérieure; bien qu'elle conserve encore de tous les points de vue sa condition de discours oral. Mais, en effet, à la différence des improvisations antérieures qui portaient toujours sur des questions générales, celle-ci, tout en commençant de même, abandonne à un moment donné

cette dimension extérieure au moi, pour se centrer justement sur lui, et devenir ainsi un discours entièrement introspectif.

Voici comment se termine cette improvisation qui portait, en principe, sur les souvenirs qu'évoquait la campagne de Naples:

Sublime créateur de cette belle nature, protège-nous (...). Les passions exercent en nous une tyrannie tumultueuse, qui ne nous laisse ni liberté ni repos. Peut-être ce que nous ferons demain décidera-t-il de notre sort; peut-être hier avons-nous dit un mot que rien ne peut racheter. Quand notre esprit s'élève aux plus hautes pensées, nous sentons comme au sommet des édifices élevés, un vertige qui confond tous les objets à nos regards; mais alors même la douleur, la terrible douleur, ne se perd point dans les nuages, elle les sillonne, elle les entr'ouvre. Oh! Mon Dieu, que veut-elle nous annoncer (Staël, 1985: 354).

D'autre part, l'aveu de Corinne qui met fin à cet épisode central du Vésuve, suppose déjà en lui même un changement de registre. Car, non seulement il découvre l'intimité de l'héroïne dans toute sa profondeur, mais encore il ne se fait pas oralement mais par écrit.

En réalité, c'est précisément ce changement de tonalité ce qui entraîne le passage de l'oral à l'écrit. Tant que Corinne, ivre d'amour et de passion pour Oswald, se complaît dans cette image extérieure d'elle-même qui est sa propre gloire, son langage prend la forme d'un discours oral, alors que du moment où anéantie par le malheur, elle se replie sur elle-même, son discours devient écrit.

L'oral correspond donc à l'exaltation de la passion et, pour cela, il est une source de pensées fécondes et glorieuses; tandis que l'écrit, encadré dans une atmosphère de délire et de souffrance, devient l'expression d'un cri de douleur *intarissablement répété* -dira Mme. de Staël-, *monotone à la longue, comme celui des oiseaux dans la nuit*.

De ce point de vue, on serait tenté de dire que Corinne passe de l'oral à l'écrit, parce que, n'ayant plus à charmer, elle n'a plus besoin d'un auditeur; mais il n'en est pas ainsi. D'abord, les fragments des pensées de Corinne conservent toutes les traces de l'oralité, et puis, son dernier chant, quoique non improvisé, est écrit pour être dit de vive voix.

Cela prouve, en conséquence, que le changement de registre opéré dans le langage ne touche qu'au niveau événementiel du roman, puisqu'il ne sert qu'à exprimer l'évolution du sentiment de l'héroïne, qui passe de la passion à l'après-passion et l'abandon. Mais, il n'implique aucune variation en ce qui concerne la fonction ontologique qu'il accomplit chez Corinne: il est

toujours la raison d'être de l'héroïne, et l'instrument qui lui permet d'appréhender son moi.

Et s'il est vrai que l'expression de la passion exige nécessairement la présence sur place d'un récepteur, il n'en reste pas moins que l'expression du malheur la vise aussi. Autrement, comment expliquer le caractère oral de ses réflexions et surtout le dernier chant qu'elle fait réciter à une jeune fille, devant Oswald, juste avant de mourir?

La présence du récepteur n'est donc pas en rapport avec le dessein de charmer -les discours de cette femme, quel que soit leur contenu, considèrent toujours la présence (plus ou moins explicite) du destinataire; car pour cette femme, douée essentiellement du don de l'éloquence, le langage est l'instrument à travers lequel le moi prend entièrement conscience de soi-même.

Voici, pour terminer, quelques lignes de ce chant du cygne:

Recevez mon salut solennel, ô mes concitoyens! Déjà la nuit s'avance à mes regards; mais le ciel n'est-il pas plus beau pendant la nuit? (...) Belle Italie! C'est en vain que vous me promettez tous vos charmes, que pourriez-vous pour un coeur délaissé? (...) Me rappelleriez-vous le bonheur pour me révolter contre mon sort? C'est avec douceur que je m'y soumetts. Oh vous qui me survivrez! quand le printemps reviendra, souvenez-vous quelquefois mes vers, mon âme y est empreinte; mais des muses fatales, l'amour et le malheur, ont inspiré mes derniers chants (Staël, 1985: 582-583).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- \* POULET, G. (1968): *Mesure de l'instant*. Paris: Le Seuil.
- \* POULET, G. (1972, mars-avril): "Corinne et Adolphe, deux romans conjugués" in *R.H.L.F.* Paris: A. Colin.
- \* *R.H.L.F.* (1966) numéro spécial: "Mme. de Staël et B. Constant". Paris: A. Colin.
- \* STAËL, G. de (1807. Réed. 1985): *Corinne*. Paris: Gallimard, Folio.