

Margaux MORIN¹

«VOUS NE ME CONNAISSEZ PAS²» : LA VOIX ET L'IDENTITÉ DE CORINNE

Qui est Corinne ? Ce questionnement sur l'identité convoque aussi celui de la communication. Peu à peu et jusqu'à la mort sur laquelle s'achève le roman, l'héroïne éponyme perd sa voix au point de ne plus se reconnaître. Comment comprendre ce lent *decrecendo* d'un personnage qui maîtrise d'abord tous les langages ? Corinne est connue pour ses talents d'improvisation, de chant, de danse, de comédie ou encore d'écriture. Lors de l'improvisation au Capitole, elle se montre dans toute sa gloire. Jusqu'à la fin de l'œuvre pourtant, la richesse des langages interdit toute connaissance certaine de son identité. Elle reste *une autre*, pour le lecteur, pour les autres personnages, mais aussi pour elle-même. Difficilement comprise, elle est dès lors difficilement explicable. Corinne n'est pas seulement *une autre*, elle est aussi *une autre qu'elle-même* et *une autre pour-elle-même* : elle possède non pas une, mais plusieurs voix et se présente ainsi comme un personnage *polyphonique*. La correspondance de Staël en témoigne : « Il y a des jours où, comme je le dis dans *Corinne*, il me semble qu'il y a une voix intérieure qui me répond et fait deux âmes d'une seule

¹ Université de Rouen.

² Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie* [1807], réed. *Œuvres Complètes*, série II, t. III, Simone Balayé (dir.), Paris, Champion, 2000, p. 105.

âme³». Dès lors, *qui parle* quand Corinne dit «je»? Le roman se caractérise par une remise en cause des pouvoirs du langage: Corinne parle sans nécessairement se *dire*. Jouant à la fois les rôles de masque et de dévoilement, le foisonnement des langages la rend insaisissable. D'autres parlent à sa place, comme son corps lorsqu'elle danse ou la Sibylle lorsqu'elle improvise. En tant que *médiations*, les langages ne sont plus le gage d'une communication transparente. Ils mettent les autres personnages ainsi que le lecteur à l'épreuve de l'autre. Langage et identité sont intimement liées dans la pensée staëlienne et le langage *parle* sur celui qui s'exprime: «C'est soi, c'est l'*empreinte de soi*⁴». Si au premier abord, Corinne ne parle pas d'elle, sa parole est parfois révélatrice de son identité. Pourtant à la fin du roman, elle ne se reconnaît plus et ne parvient plus à se dire. D'une parole géniale à l'aphasie, l'héroïne fait l'expérience de l'extinction de sa voix.

Pourquoi Corinne parle-t-elle ?

Au premier abord, l'essentiel du discours de Corinne concerne l'Italie. Sa première improvisation en est la démonstration la plus frappante. Le titre même du roman invite à s'interroger sur la relation entre le personnage et le pays: Corinne est-elle l'Italie, et si tel est le cas, quelle Italie incarne-t-elle? Les Italiens l'ont érigée au rang d'emblème national et leurs éloges apprennent à Lord Nelvil qu'elle excelle dans tous les langages:

L'un disait que sa voix était la plus touchante d'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 esprits⁵.

³ Germaine de Staël, *Correspondance générale*, éd. Béatrice Jasinski, t. VI, Genève, Slatkine, 2009, p. 203. La lettre est adressée à François Gautier de Tournes. Nous soulignons.

⁴ Germaine de Staël, *De la littérature*, [1800], réed. *Œuvres Complètes*, série I, t. II, Stéphanie Genand (dir.), Paris, Champion, 2013, p. 352.

⁵ *Corinne*, p. 23-24.

Le livre IV, consacré à la visite de Rome, confirme cette préférence pour les sujets italiens. L'héroïne cherche d'abord à plaire à tous, mais avec l'arrivée d'Oswald, elle modifie son discours pour séduire un seul spectateur. « Ève séductrice⁶ », elle multiplie les sujets italiens afin de retarder le moment de la séparation.

Les visites permettent le rapprochement des protagonistes et Corinne a conscience de créer un lien plus affectif qu'intellectuel. La parole de l'héroïne est généreuse, mais elle répond paradoxalement à une stratégie de contournement pour éviter une trop grande implication du « je ». La contemplation des œuvres ainsi que les conversations intellectuelles deviennent des médiations salutaires. Quelles sont les conséquences d'une telle communication implicite ? Soulignons d'abord le réel plaisir de la conversation, source de complicité entre les deux personnages : « Le plaisir qu'avait Corinne à causer devant Oswald, à lui adresser indirectement des réflexions dont *lui seul* comprenait le véritable sens, variait tellement la conversation, qu'à toutes les places de ce même salon Oswald se retraçait des moments doux, piquants, agréables⁷ ». Ce plaisir esthétique et intellectuel n'est toutefois pas sans entraver les échanges, instituant une parole *négative*. En effet, Corinne parle pour ne pas se dire et le roman se structure autour du moment de la révélation de son identité au livre XIV, consacré à son histoire. Le choix de l'écrit, en l'occurrence une lettre, traduit d'ailleurs la parole laborieuse. Alors que l'héroïne était montrée spontanément brillante à l'oral, le recours à l'écrit exprime une perte de spontanéité. Mais si Oswald apprend seulement au livre XIV qu'elle est la sœur de Lucile, préférée par son père pour le mariage, il sait beaucoup plus tôt que la volonté paternelle se trouve au cœur du secret. La décision de reporter une parole directe résulte d'un accord tacite entre personnages conscients que ce manque de transparence permet de retarder la séparation. Aussi Corinne déclare-t-elle : « N'exigez pas de moi que je me fasse connaître de vous ; un jour peut-être, un jour si vous m'aimez assez, si... Ah ! je ne sais ce que je dis (...) vous saurez tout, mais ne m'abandonnez pas avant de m'entendre⁸ ». Mais aussi brillant soit-il, le langage n'empêche pas le départ d'Oswald.

⁶ Marie-Claire Vallois, *Fictions féminines. Madame de Staël et les voix de la Sibylle*, Saragota Calif., Anma libri, 1987, p. 122.

⁷ *Corinne*, p. 242. Nous soulignons.

⁸ *Corinne*, p. 150.

Quelle langue les improvisations parlent-elles ?

Au sens strict, le roman comprend deux improvisations, la première au livre II lors du couronnement au Capitole⁹, la seconde au livre XIII dans la campagne de Naples¹⁰. La dernière grande prise de parole, le « dernier chant de Corinne¹¹ » est un texte écrit par elle mais dont la lecture est confiée à une jeune fille. Que disent ces discours sur l'identité du personnage ? Le lecteur est confronté à une triple transcription qui l'éloigne de la performance originale : l'improvisation se fait à l'oral, en vers et en italien, alors que le lecteur dispose d'un texte en prose et en français. Le narrateur souligne l'imperfection de sa traduction : « Elle se fit entendre dans des vers pleins de charmes, dont la prose ne peut donner qu'une idée bien imparfaite¹² ». Ce dispositif instaure une *altérité* du personnage : Corinne se trouve *ailleurs* que dans cette transcription. Au Capitole, elle s'inscrit dans une filiation de poètes, comme Pétrarque ou Le Tasse, revendiquant ainsi une identité poétique. Quelles sont alors les parts respectives du « je » lyrique¹³ et du « je » personnage mis en scène pour la circonstance ? Deux voix cohabitent et se distinguent difficilement. La polyphonie du personnage complexifie toute tentative de compréhension et d'explication de l'identité personnelle de Corinne.

L'héroïne connaît une première altération de sa parole dès qu'elle cherche à plaire au seul Oswald. À Naples, elle s'exprime d'une « voix altérée¹⁴ » et improvise sur le malheur des grandes figures féminines de l'Antiquité, comme Porcie ou Cornélie qui ont connu la perte de l'être aimé. La célébration de l'Italie laisse place à une poésie des ruines, tandis que l'éloge des poètes est remplacé par la déploration de la perte du génie. Quelle est alors la place du « je »

⁹ *Corinne*, p. 34-41.

¹⁰ *Corinne*, p. 332-339.

¹¹ *Corinne*, p. 523.

¹² *Corinne*, p. 33.

¹³ Pour Staël, le poète lyrique s'exprime en son nom et n'endosse aucun rôle : « La poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé », Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1810], rééd. Simone Balayé (dir.), Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. I, p. 206.

¹⁴ *Corinne*, p. 332.

intime dans les improvisations ? Du Capitole à Naples, la parole se fait de plus en plus personnelle, la figure poétique laissant davantage s'exprimer le « je » hors de tout personnage. Corinne s'écarte du cadre habituel de ses improvisations. Et pourtant, ses intentions paraissent contradictoires : en pleine représentation, elle se montre aussi en plein effort pour rester cachée derrière son masque. À Naples, l'improvisation est « à la fois pur camouflage et pur exhibitionnisme¹⁵ ». Le choix des femmes délaissées comme sujet d'improvisation traduit un reproche indirect adressé à Oswald et l'intime prend ainsi la parole sous le masque de ces figures abandonnées. La « puissance d'aimer et de souffrir¹⁶ » devient la source d'inspiration majeure de Corinne. Elle cherche à rester poète, tout en s'adressant en particulier à Oswald. Mais la transformation formelle de la parole exprime la fatigue d'un « je » qui parvient toujours plus difficilement à garder sa posture de femme de génie : « Ne divisant plus son chant en octaves, elle s'abandonna dans ses vers à un mouvement non interrompu¹⁷ ». Corinne, malgré elle, se dit davantage à travers une parole plus personnelle et spontanée.

Corinne vue par d'autres

Les langages comme écrans compromettent toute tentative d'explication du personnage. Pour les Italiens, Corinne est « une divinité entourée de nuages¹⁸ ». Ceux-ci ne s'interrogent plus sur leur emblème national qu'ils considèrent comme *une autre*. La famille du Northumberland ne cherche pas non plus à la comprendre et ne retient que l'incompatibilité du caractère de la jeune femme avec les mœurs anglaises. Après la traversée de Corinne vers l'Italie, sa belle-mère préfère la faire passer pour morte. Cette mort sociale en Angleterre lui permet de se redéfinir et d'affirmer son génie en Italie. Cependant, l'arrivée d'Oswald réintroduit un regard étranger et donc un questionnement sur l'identité de l'héroïne. Corinne concilie des qualités *a priori* incompatibles et les interrogations du jeune Écossais

¹⁵ *Fictions féminines*, p. 17.

¹⁶ *Corinne*, p. 339.

¹⁷ *Corinne*, p. 337. Nous soulignons.

¹⁸ *Corinne*, p. 25.

témoigne de ces contradictions : « Étonnante personne (...) qui donc êtes-vous, où avez-vous pris tant de charmes divers qui sembleraient devoir s'exclure : sensibilité, gaieté, profondeur, grâce, abandon, modestie, êtes-vous une illusion¹⁹? ». Oswald s'interroge donc d'abord sur l'identité sociale, à savoir les talents montrés sur la scène publique. Mais il est ensuite intrigué par son identité personnelle, distinguant ainsi la personne de ses talents. Corinne n'est donc plus seulement perçue comme un poète, mais aussi comme une femme. Oswald la considère comme « inconcevable » et « sublime²⁰ » et ne peut la réduire à une seule définition. Le narrateur lui-même peine à expliquer son héroïne. Il utilise différents points de vue, prenant parfois une posture philosophique en généralisant son propos. Il a aussi recours à des références littéraires pour aborder autrement son personnage. Il compare par exemple Corinne à Shéhérazade pour insister sur la nécessité de la parole : « Elle dirigeait à dessein son attention vers les objets extérieurs ; comme cette sultane des contes arabes qui cherchait à captiver, par mille récits divers, l'intérêt de celui qu'elle aimait, afin d'éloigner la décision de son sort²¹ ».

Corinne derrière les masques

« Corinne » est le prénom choisi lors de l'arrivée en Italie, en souvenir d'une amie de Pindare²². L'identité de poète constitue donc son premier masque. Mais elle endosse aussi bien d'autres rôles, afin d'apparaître toujours en représentation et de ne se laisser voir qu'à travers des regards partiels. Elle monte régulièrement sur scène, incarnant la Sybille²³, Sémiramis²⁴ ou encore Juliette²⁵ et s'identifie tant à son personnage qu'elle ne s'en distingue plus toujours. Dans la

¹⁹ *Corinne*, p. 63.

²⁰ *Corinne*, p. 139.

²¹ *Corinne*, p. 113.

²² *Corinne*, p. 365.

²³ Lors des improvisations au Capitole et à Naples.

²⁴ Elle joue *La Fille de l'air*, comédie de Gozzi, au livre XVI, chapitre 1, p. 406-408.

²⁵ Elle joue l'héroïne shakespearienne, la représentation se situe livre VII, 3, p. 177-184.

mythologie, la Sibylle est un *intermédiaire* entre le dieu et l'homme : en tant que traductrice de la parole divine, ses propos ne lui appartiennent pas vraiment. Si Corinne est un intermédiaire, alors qui parle pour elle ? Lors de ses improvisations, la Sybille staëlienne parle d'elle de façon détournée. Il en résulte la position paradoxale d'un personnage qui voudrait parler de lui et est en même temps confronté à l'impossibilité de se dire :

Corinne ne peut écrire son autobiographie. Ce que nous trouvons à la place, c'est la femme parlant d'elle-même dans et par le discours de l'autre : c'est successivement le discours de l'amant, le discours de la société, le discours poétique auquel se mêle le discours féminin, mais jamais on ne trouve une coïncidence entre le discours romanesque et le discours féminin, jamais l'histoire féminine semble pouvoir s'assumer comme telle²⁶.

En dehors des improvisations, c'est au théâtre que sa parole est la plus énigmatique, notamment lorsqu'elle joue Juliette. La représentation de la tragédie shakespearienne occupe un rôle central dans la communication des personnages. Considérons d'abord ce passage sous un angle théorique. Le jeu théâtral du personnage répond à la conception staëlienne de l'acteur idéal²⁷, qui parvient à exprimer dans toute sa vérité l'inexprimable des sentiments humains. Le choix de *Roméo et Juliette* n'est pas anodin, Corinne ayant elle-même traduit la pièce pour proposer sa version au public. C'est bien derrière le masque de Juliette qu'elle veut parler à Oswald. Les explications du

²⁶ Marie-Claire Vallois, « Les voi(es) de la Sibylle : aphasie et discours féminin chez Madame de Staël », *Un Deuil éclatant du bonheur*, Jean-Pierre Perchellet (dir.), Orléans, Paradigme, 1999, p. 181-194, p. 193.

²⁷ Staël développe sa vision de l'acteur idéal avec l'éloge de Talma : « Un grand acteur met en évidence les symptômes de la vérité dans les sentiments et dans les caractères, et nous montre les signes certains des penchants et des émotions vraies. Tant d'individus traversent l'existence sans se douter des passions et de leur force, que souvent le théâtre révèle l'homme à l'homme, et lui inspire une sainte terreur des orages de l'âme. En effet, quelles paroles pourraient les peindre comme un accent, un geste, un regard ! Les paroles en disent moins que l'accent, l'accent moins que la physionomie, et l'inexprimable est précisément ce qu'un sublime acteur nous fait connaître », *De l'Allemagne*, II, p. 27.

narrateur témoignent d'une hésitation dans l'identification du personnage: « Elle frappait d'abord *comme une personne nouvelle* puis on reconnaissait sa voix et sa figure, mais sa figure divinisée qui ne conservait plus qu'une expression poétique²⁸ ». Est-ce Corinne ou bien *une autre* qui joue? Assimiler le personnage à une divinité revient à avouer l'échec d'une définition. L'actrice s'adapte à tous les rôles et est pour Oswald « un phénomène admirable qui lui apparaissait de nouveau chaque jour²⁹ ». Corinne n'est jamais la même, ainsi la connaissance qu'Oswald pense acquérir d'elle reste transitoire et incertaine. L'identification de l'héroïne avec Juliette pose alors question. La médiation du rôle théâtral est à la fois salutaire et gênante. À certains moments, le texte shakespearien semble lever paradoxalement toute médiation pour laisser place à une communication d'âme à âme³⁰. Oswald, pourtant spectateur, endosse le rôle de Roméo, chacun oubliant ainsi la frontière entre réalité et jeu théâtral. En cela, cette médiation salutaire permet la communication des sentiments. Toutefois, le rôle de Juliette constitue aussi un cadre contraignant pour Corinne, qui « aurait désiré d'écarter les vers des plus grands poètes pour parler elle-même selon son cœur³¹ ». Le texte préexistant la limite au rôle d'interprète et d'intermédiaire. Cette mise en scène constitue un des rares moments où Corinne parle d'elle, mais la médiation persiste, empêchant toute communication transparente. L'entremêlement de la voix de Corinne avec celle de Juliette contribue à l'invisibilité de l'héroïne qui semble toujours ailleurs, en décalage avec sa propre parole.

Vers l'aphasie : l'émergence d'une voix personnelle ?

L'histoire du roman est celle d'une séparation de deux voix, celle du génie et celle du « je » intime. Du triomphe du Capitole au dernier chant précédant la mort, la voix de Corinne connaît un *decrescendo*

²⁸ *Corinne*, p. 179. Nous soulignons.

²⁹ *Corinne*, p. 177.

³⁰ Il s'agit de la sympathie staëlienne, « cet accent qui va de l'âme à l'âme sans l'intermédiaire même des paroles! », *De l'Allemagne*, II, p. 38. Nous soulignons.

³¹ *Corinne*, p. 182.

progressif. Le « je » intime se cache toujours plus difficilement derrière la voix du génie. Lors de la première improvisation, l'héroïne ne connaît aucune hésitation, n'intègre aucun silence : l'improvisation est totalement sonore. Le public exprime bruyamment son admiration, des poètes récitent leur texte en l'honneur de l'improvisatrice et elle-même s'accompagne à la lyre. Ce triomphe contraste avec la défaillance qu'elle connaît devant M. Edgermond, un parent de sa sœur Lucile. Cette défaillance lui coupe littéralement la parole, au point qu'elle déclare : « Je me suis trouvée ainsi tout à fait au-dessous de moi-même³² ».

La représentation de *Roméo et Juliette* constitue un moment de gloire pour Corinne, unanimement applaudie. Pourtant, ce triomphe représente aussi une étape du *decrecendo* de sa voix. En effet, son éloquence s'explique par les liens que l'actrice établit entre le sort de son personnage et sa propre situation. Elle ne reste éloquente³³ que sur les sujets qui la touchent personnellement et perd l'inspiration sur les sujets extérieurs à elle. Ainsi, malgré le succès général, Corinne assiste à sa propre déchéance. Il en va de même à Naples, lors de la seconde improvisation, où la souffrance devient la principale source d'inspiration :

Se sentant alors incapable de détourner sa pensée de sa propre situation, *elle peignait ce qu'elle souffrait*; mais ce n'étaient 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 talent³⁴.

Devenue prisonnière de sa douleur, elle ne peut désormais plus assurer qu'une voix hésitante. Lors de sa dernière intervention, elle confie à une jeune fille la lecture de son texte d'adieu à son public : le « je » poétique rejoint le « je » intime. Le passage à l'écrit est significatif de l'aphasie du personnage qui d'ailleurs a cessé de publier.

³² *Corinne*, p. 152.

³³ La parole éloquente est celle qui touche le public. Pour Staël, seule une parole sincère peut être éloquente : « On ne peut être éloquent, dès qu'il faut s'abstenir de dire la vérité », *De la littérature*, p. 358.

³⁴ *Corinne*, p. 473. Nous soulignons.

Dans ce *decrecendo* progressif, le silence devient de plus en plus significatif. D'abord signe de prudence face aux mœurs anglaises d'Oswald, il exprime ensuite la défaillance d'un personnage qui assiste à sa propre déchéance et à son propre *devenir autre*. Corinne analyse alors les bouleversements de son langage comme symptômes de sa maladie. À la fois patient et médecin, elle subit son *altération* tout en cherchant à l'expliquer. Son aphasie appelle une nouvelle réflexion sur l'identité personnelle et l'incite à prendre la mesure de ce qu'elle n'est plus. Centrée sur sa souffrance, Corinne s'étudie elle-même en recourant aux « fragments de pensées³⁵ », alors que le narrateur la disait « surtout aimable par l'abandon et le naturel³⁶ ». L'inachèvement des fragments exprime à la fois la souffrance et la difficulté de se dire de la part d'une héroïne ayant perdu le talent montré au Capitole. En effet, alors qu'elle visait un discours à portée universelle, elle s'enferme peu à peu dans un dialogue avec elle-même. La pensée fixée sur sa propre souffrance est d'ailleurs pour Staël une « inépuisable source de réflexions pour le génie³⁷ ». Mais cette réflexion est-elle salutaire ? Destinataire de sa propre parole, Corinne cherche d'abord dans sa pensée un remède au mal. Elle s'apprend et se redécouvre par la douleur : « Le malheur du cœur étant inépuisable, plus on a d'idées, mieux on le sent³⁸ ». La souffrance analysée est ainsi démultipliée pour devenir une « dévorante faculté de penser³⁹ ». Corinne connaît les symptômes de la « passion réfléchissante⁴⁰ ». Ce nouveau langage, plus

³⁵ *Corinne*, p. 90.

³⁶ *Corinne*, p. 103.

³⁷ *De la littérature*, p. 327.

³⁸ *Corinne*, p. 392.

³⁹ *Corinne*, p. 467.

⁴⁰ « Il n'y a que Rousseau et Goethe qui aient su peindre la passion réfléchissante, la passion qui se juge elle-même, et se connaît sans pouvoir se dompter. Cet examen de ses propres sensations, fait par celui-là même qu'elles dévorent, refroidirait l'intérêt, si tout autre qu'un homme de génie voulait le tenter. Mais rien n'émeut davantage que ce mélange de douleurs et de méditations, d'observations et de délire, qui représente l'homme malheureux se contemplant par la pensée, et succombant à la douleur, dirigeant son imagination sur lui-même, assez fort pour se regarder souffrir, et néanmoins incapable de porter à son âme aucun secours », *De la littérature*, p. 256.

personnel, joue le rôle de miroir à travers lequel elle s'éprouve et s'observe, le « je » se scindant en deux unités. Aussi s'analyse-t-elle *comme une autre*, « comme un étranger pourrait le faire⁴¹ ». Elle se trouve confrontée à une difficulté, celle de penser une certaine permanence de son identité malgré les changements. Lorsqu'elle dit à Oswald : « Je me regrette⁴² », elle exprime à la fois la perte et le maintien de soi, la rupture dans la continuité. L'identité du « je » devient alors particulièrement paradoxale : il est à la fois le même, pour se souvenir, et un autre, pour faire le constat de la perte.

Observatrice de ses troubles du langage, Corinne éprouve des difficultés à se penser de manière unifiée, au point de ne plus toujours se reconnaître et de diagnostiquer la folie⁴³. Elle se sent d'abord préservée par la conscience même de cette folie : « Je passerais pour insensée, si je n'avais pas le triste don d'observer moi-même ma folie⁴⁴ ». Dans des moments de délire, elle perd ensuite le contrôle de ses paroles et trahit ses secrets, comme si une autre la *doublait*, en parlant avant elle et à sa place. Cette autre n'est plus la Sibylle inspirée, mais une voix non identifiée : « Elle traçait des paroles sans aucun sens, des paroles qui l'effrayaient elle-même quand elle se mettait à les relire⁴⁵ ». Effrayée par elle-même, Corinne ne se reconnaît plus et ne parvient plus à surmonter ses propres contradictions. La voix de l'héroïne parcourt ainsi le trajet qui la mène à l'altérité puis à l'aliénation. En effet, elle n'est plus protégée par le cadre des représentations. Ce n'est donc plus le génie qui s'exprime, mais la femme. À cela s'ajoute le regret de rester incomprise malgré un public nombreux : « Je mourrai sans que l'on ait aucune idée de moi, bien que je sois célèbre⁴⁶ ». Dans ses moments de délire, le personnage est à rapprocher des *Folles* staéliennes dont le langage est aussi symptôme de souffrance. Les folles, comme Corinne, connaissent la perte de l'être aimé et s'expriment

⁴¹ *Corinne*, p. 474.

⁴² *Corinne*, p. 373.

⁴³ Staël explore le thème avec trois folles : *La Folle du Pont-Neuf*, *La Folle de la forêt de Sénart* et *L'Imbécile d'Allemagne*, parues dans le *Cahier Staëlien* n° 52, Paris, Société des Études staéliennes, Champion, 2001.

⁴⁴ *Corinne*, p. 479.

⁴⁵ *Corinne*, p. 473.

⁴⁶ *Corinne*, p. 474.

par une parole singulière. Dans les *Folles*, le narrateur aide la parole à advenir par des questions⁴⁷. La folle connaît ainsi tour à tour des moments de lucidité et d'égarement. Cette instabilité empêche toute communication transparente.

Quelles ressources reste-t-il alors à une femme qui ne supporte pas la perte de ses talents et ne se reconnaît plus? Comment Corinne peut-elle se redéfinir? Quand l'être aimé se détourne définitivement, elle envisage le suicide⁴⁸. Mais elle se laisse finalement mourir dans sa chambre en présence d'Oswald. N'étant plus le génie du Capitole, Corinne donne à sa mort le sens du refus d'endosser l'identité de femme ordinaire. Sa fin théâtrale⁴⁹ lui assure sa survie à elle-même dans le souvenir d'Oswald. Mais elle prend surtout soin de continuer à vivre par l'intermédiaire de Juliette, la fille de Lucile et Oswald. En effet, elle mobilise ses dernières forces pour lui transmettre tous ses talents. Elle lui enseigne l'italien, lui transmet son accent au point qu'Oswald retrouve la voix de Corinne en entendant Juliette: « Sa prononciation, qui ressemblait à celle de Corinne, fit tressaillir Oswald⁵⁰ ». Le sens à donner à cet héritage reste incertain. S'agit-il d'un dernier acte de partage, à l'image de la générosité avec laquelle elle partageait ses connaissances avec Oswald, ou bien d'une mort accusatrice? Cette alternative interroge l'identité *post mortem* de Corinne et le souvenir qu'elle veut laisser. Si son souhait est de poursuivre celui qui l'a délaissée, alors elle fait

⁴⁷ Il n'est pas anodin que la folle déclare à son interlocuteur: « Je ne peux plus parler; questionnez-moi, cela m'aidera », *La Folle de la forêt de Sénart, Cahier Staëlien* n° 52, p. 15. Comme Corinne, elle connaît cette scission du moi en deux instances au point de parler du « moi d'ici », p. 16.

⁴⁸ Staël consacre à la question ses *Réflexions sur le suicide* [1813], rééd. *Œuvres Complètes*, I, 1, Florence Lotterie (dir.), Paris, Champion, 2008. Dans *De l'influence des passions*, elle voit le suicide comme seule issue pour la femme délaissée: « Quelle ressource dans le monde peut-il exister contre une telle douleur? Le courage de se tuer ». *De l'influence des passions* [1796], rééd. *Œuvres Complètes*, I, 1, Florence Lotterie (dir.), Paris, Champion, 2008, p. 205.

⁴⁹ Elle meurt en montrant à Oswald la lune couverte d'un nuage, comme elle l'avait fait à Naples, livre II, chapitre 1, pour lui signaler un mauvais présage.

⁵⁰ Corinne, p. 517.

de Juliette son propre spectre, son souvenir incarné. Elle imposerait alors à Oswald l'expérience simultanée de l'absence et de la présence, la douleur continue de la perte de l'être aimé. Si l'éducation de Juliette est un acte ultime de générosité, alors Corinne permet à Oswald de la revoir à l'époque où elle disposait de tous ses talents. En s'effaçant au profit de Lucile, elle exprime également la volonté d'un retour à la norme sociale : Oswald peut à la fois vivre selon les mœurs anglaises et se souvenir du génie de Corinne à travers sa fille.

Le roman s'ouvre sur une héroïne qui éblouit son public au point de ne plus être visible. En tant que masques, les langages empêchent la connaissance du « je » personnel. L'arrivée d'Oswald oblige Corinne à repenser ses langages ainsi que son implication personnelle dans son art. Peu à peu, la voix du génie se sépare du « je » intime. L'histoire de Corinne devient alors celle d'un *decrecendo*, d'un passage de la polyphonie au silence. Qui peut-elle être après la perte de ses talents ? Refusant l'identité de femme ordinaire, elle ne parvient pas à affirmer un « je » qui existerait indépendamment du génie perdu. Sa mort, certes un renoncement, répond toutefois à une tentative de redéfinition de soi. Ses derniers efforts pour parler sont en effet adressés à Lucile qu'elle choisit comme héritière. L'héroïne se montre toujours tendue entre le désir d'être connue et celui de rester dissimulée derrière un masque, si bien qu'on ne sait quel souvenir elle souhaite laisser. Quoi qu'il en soit, le personnage résiste aux tentatives de définition et la question d'Oswald : « Qui donc êtes-vous⁵¹ ? » demeure sans réponse certaine. Corinne reste un personnage mal entendu. La seule certitude dans le roman staëlien est le caractère flottant de l'identité modifiée par des influences extérieures et la perception de soi : « Qu'est-ce donc qui atteste cette identité, si ce n'est le MOI toujours le même, qui voit passer devant son tribunal le MOI modifié par les impressions extérieures⁵² ? ».

⁵¹ Corinne, p. 63.

⁵² De l'Allemagne, II, p. 147.