



Les Poésies d'Ossian : de la gloire au rejet¹

COMMUNICATION DE MICHEL BRIX
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 5 NOVEMBRE 2022

L'histoire littéraire parle, de façon un peu imprudente, des « Poésies d'Ossian », alors qu'il n'y eut, peut-être, ni poésies ni même Ossian. En tout cas, les œuvres attribuées à Ossian n'ont jamais été diffusées en vers, mais ont circulé sous forme de versions anglaises en prose, publiées au XVIII^e siècle et réalisées – c'est en tout cas ce qu'on était invité à croire – à partir de textes gaéliques qui étaient eux en vers, mais dont l'existence n'est pas certaine.

Ossian, l'auteur présumé de ces fameux vers, serait le fils de Fingal, roi de Morven en Écosse ; il aurait vécu au III^e siècle après Jésus-Christ. C'était un guerrier, comme son père, mais aussi un barde s'exprimant en gaélique, ou en langue erse (terme désignant la langue gaélique pratiquée en Écosse). Fingal, Ossian et ceux qui les entourent sont des Écossais des *Highlands*, c'est-à-dire des Hautes Terres, ou des Collines.

James Mac Pherson, lui, a vécu au XVIII^e siècle (il est né en 1736) ; il était également un *Highlander*. Il connaissait la langue gaélique. À l'intention d'un écrivain des *Lowlands* (les Basses Terres), un certain John Home, – il avait traduit des échantillons de poésie gaélique. Ces morceaux plurent à des hommes de lettres d'Édimbourg (notamment à Hugh Blair, titulaire d'une chaire de rhétorique et belles-lettres à l'université de cette ville), qui en réclamèrent davantage. Mac Pherson procura donc d'autres échantillons de poésie gaélique, et les réunit en 1760 dans un mince volume, sans nom d'auteur ni de traducteur, avec une préface non signée (elle

¹ L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : <https://youtu.be/aVNrZM9oWFA>

est l'œuvre de Hugh Blair) : *Fragments d'ancienne poésie, recueillis dans les Hautes-Terres de l'Écosse, et traduits de la langue gaélique ou erse* [from the Galic or Erse Language] (Édimbourg). Le succès de ces *Fragments* poussa Mac Pherson à continuer. Il publia à la fin de 1761, à Londres : *Fingal. Ancien poème épique, en six livres, avec plusieurs autres poèmes, composés par Ossian, fils de Fingal, traduits de la langue gaélique par James Mac Pherson*. Mac Pherson, qui signait cette fois sa traduction, donnait à lire une épopée relatant l'invasion de l'Irlande par les armées de Swaran, roi de Lochlin (nom gaélique d'une région du Danemark) : impuissant face aux envahisseurs, Cuthullin, roi d'Irlande, fait appel aux Calédoniens (ses cousins du Nord), qui, sous les ordres de Fingal, chassent Swaran. En outre, ce texte était suivi de seize morceaux plus courts, également attribués par Mac Pherson à Ossian : certains étaient promis à une grande célébrité, comme « Les Chants de Selma », qui s'ouvrent sur une fameuse adresse à la lune², et « Berrathon », qui passe selon le traducteur pour le « dernier hymne » du barde.

Mac Pherson poursuivit l'entreprise par la publication en 1763 de *Temora, ancien poème épique, en huit livres, avec plusieurs autres poèmes, composés par Ossian, le fils de Fingal, traduits de la langue gaélique par James Mac Pherson*. *Temora* (c'est le nom de la résidence des souverains d'Irlande) raconte ce qui se passe après la mort de Cuthullin : un usurpateur s'empare du trône et Fingal décide à nouveau d'intervenir ; c'est dans ce nouvel opus qu'on assiste à la mort d'Oscar, le fils d'Ossian.

L'ensemble des poèmes ossianiques reparut en 1765, sous le titre : *The Works of Ossian*, avec des dissertations de Mac Pherson et de Hugh Blair (Mac Pherson, qui avait pris l'habitude de parsemer ses traductions de notes, insistait sur la fidélité avec laquelle les textes d'Ossian reflétaient l'époque où avait vécu le barde, tandis que Blair exposait longuement les caractères et les mérites de la poésie ossianique, et mettait en parallèle Ossian et Homère). Nouvelle publication en 1773, en deux volumes, sous le titre : *The Poems of Ossian* (cette édition, qui constitue en quelque sorte la vulgate de l'Ossian de Mac Pherson, donnait le texte et l'ordre définitif des poèmes). À cet ensemble, on joint encore quatorze poèmes publiés en 1780 en langue anglaise, puis en 1787 en gaélique, par un certain John Smith, qui se donne pour le continuateur

² Les douze premiers vers du poème « Le Saule » de Musset proposent la plus célèbre adaptation en français de ce morceau. – Quant à « Berrathon », ce poème met en scène Ossian, seul survivant des batailles, vieux et aveugle, chantant mélancoliquement les exploits passés et les malheurs des siens, guidé par la jeune Malvina, qui accompagne les chants d'Ossian sur sa harpe.

de Mac Pherson (beaucoup de traductions publiées sur le continent intégreront au corpus ossianique les prolongements de Smith).

Dans le monde anglo-saxon, le problème de l'authenticité des textes proposés par Mac Pherson fit rapidement l'objet de vifs débats, d'autant que la question n'était pas seulement littéraire, mais aussi politique. En encourageant Mac Pherson à recueillir et à faire connaître des anciens textes « erses », les gens de lettres d'Édimbourg voulaient offrir à l'Écosse une sorte de compensation pour leur région humiliée, après l'échec de l'insurrection stuartiste contre Londres, sanctionnée par la défaite de Culloden en 1746 puis par la démilitarisation totale de la région et l'interdiction des tenues traditionnelles. Les Anglais interprétèrent d'ailleurs cette exaltation des antiquités écossaises comme le signe de la reprise des hostilités sur un front symbolique : on peut lire en effet, dans les louanges d'Ossian à la gloire d'un héroïsme antique idéalisé, qui ne survit que grâce aux chants d'un barde aveugle et moribond, une nostalgie pour une grandeur militaire révolue que la défaite ainsi que les lois infligées par Londres ont reléguée dans le passé. Le fameux critique anglais Samuel Johnson se montra particulièrement virulent et exigea de voir les originaux. La querelle faillit dégénérer en pugilat. Mac Pherson, qui paraissait n'avoir à sa disposition que des manuscrits ne remontant pas plus loin dans le temps que le XII^e siècle, craignait que ses contradicteurs refusent d'envisager que les faits racontés pouvaient être plus anciens. Finalement il ne montra rien. Du reste, dès 1764, il avait quitté le Royaume-Uni pour les colonies britanniques. Après son retour, deux ans plus tard, il se consacra à d'autres travaux. Il ne revint donc plus sur la question, laissant sur leur faim les sceptiques, qui ne se limitaient pas aux lettrés londoniens. Les Anglais en effet n'étaient pas les seuls à froncer les sourcils : les Irlandais avaient eux aussi leurs raisons de se montrer mécontents ; ils appréciaient peu d'être présentés comme les débiteurs des Écossais et – plus encore – revendiquaient pour leur propre patrie Fingal et Ossian, artificiellement présentés comme des Calédoniens, alors qu'ils étaient des Irlandais, et que c'est à ce titre qu'ils avaient combattu les Danois ; aux yeux des Irlandais, Mac Pherson avait librement composé ses poèmes écossais en se servant de légendes et de noms irlandais (le débat est difficile à trancher, puisque la langue gaélique est, comme on le sait, également parlée en Irlande ; au demeurant, le mot « erse » est à rapprocher semble-t-il d'*irish*).

De l'autre côté de la Manche, ces débats n'eurent d'abord qu'un retentissement limité. On crut de façon générale, dans le reste de l'Europe, à l'authenticité du corpus, en tout cas jusqu'au milieu du XIX^e siècle. La question n'entrava pas le succès continental des poésies d'Ossian³. Celles-ci furent traduites dans tous les pays, et Ossian fut regardé comme l'égal de Shakespeare (pour passer en français, il bénéficia d'ailleurs, en 1777, des soins du traducteur même de Shakespeare, Pierre Letourneur ; et il fut traduit en néerlandais par Willem Bilderdijk, figure de proue du romantisme aux Pays-Bas, qui affirme dans sa préface qu'il ne s'est pas seulement basé sur les ouvrages de Mac Pherson, mais aussi sur les originaux, et donc que sa traduction est en certains endroits plus fiable que la version anglaise [cette déclaration tient à l'évidence de la supercherie]). Le rayonnement européen d'Ossian, à la fin du XVIII^e siècle, est également attesté dans une scène du roman de Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* : au cours de la dernière entrevue de Charlotte et du protagoniste masculin, celui-ci lit à la jeune femme la traduction allemande qu'il a composée des « Chants de Selma » et de « Berrathon ».

Les péripéties de la « réapparition » du cycle d'Ossian sont emblématiques d'une période où on se met, un peu partout en Europe, à la recherche de ce qu'on appelle les *antiquités nationales*. La première publication de ce type est à mettre au crédit d'un Suisse de langue française, le Genevois Paul-Henri Mallet, qui fait paraître en 1756 un ouvrage fondateur sur la connaissance des poèmes mythologiques et des sagas des anciens peuples du Nord (*Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves* ; l'ouvrage confond certes les Celtes et les Scandinaves, mais on doit néanmoins à Mallet l'introduction dans la culture européenne des termes *runes*, *scaldes* et *sagas*, l'exposition de la mythologie de l'Edda et la traduction de quelques fragments de sagas). L'année suivante, c'est au tour d'un autre Suisse, mais de langue allemande cette fois, Johann Jakob Bodmer, de publier des fragments du *Nibelungenlied*, où il déclare identifier les vestiges d'une antique poésie évoquant les révoltes germaniques contre le joug romain. Quelques années plus tard, outre-Manche, tandis que les îles Britanniques débattent de la « redécouverte » d'Ossian, l'abbé Thomas Percy publie en 1765 un recueil de *Reliques of Ancient English Poetry*, rassemblant quelque deux cents ballades anglaises et

³ Voir *The Reception of Ossian in Europe*, textes réunis par Howard Gaskill, London, Thoemmes Continuum, 2004.

écossaises que le signataire disait avoir trouvées dans un ancien manuscrit sauvé des flammes ; ensuite, dans un ouvrage subséquent, le même Percy traduit en anglais l'ouvrage de Mallet et affirme que la poésie populaire britannique est l'ultime reste d'antiques épopées scandinaves.

La deuxième moitié du XVIII^e siècle voit l'émergence en Europe d'un intérêt grandissant pour une littérature qu'on appelle alors volontiers « populaire » (on dirait aujourd'hui : de tradition orale) et qu'on peut décrire aussi comme spontanée, naturelle, primitive, qui ne doit rien à l'imitation des Grecs et des Romains, qui est particulière à chaque pays et qui donne à voir, dans ces pays, les *antiquités nationales*. On fait aussi le lien entre ce patrimoine « populaire » et les épopées, en reconnaissant aux érudits qui exhument ledit patrimoine le droit d'arranger et de réunir des textes courts, pour faire de ceux-ci des épopées. C'est d'ailleurs le système qu'à la fin du XVIII^e siècle le philologue allemand Wolf imagine être à l'origine des œuvres d'Homère (*Prolegomena ad Homerum*, 1795) : Wolf pense que les épopées homériques sont constituées de textes brefs réécrits et assemblés par des critiques tardifs (arrangeurs, ou *diaskevestes*, anonymes ; le rhapsode, au sens étymologique, est celui qui coud ensemble les chants populaires qu'il a recueillis, comble les lacunes et reconstitue les transitions) ; dans cette perspective, on ne se formalise pas des libertés qu'a pu prendre un Mac Pherson avec les *membra disjecta* du cycle ossianique (c'est le même genre de libertés qui auraient été prises pour constituer l'*Iliade* et l'*Odyssée* à partir de fragments épars ; les premières épopées seraient toutes le produit de la réunion de chansons spontanées, courtes, transmises oralement).

En Allemagne toujours (puisque nous venons de parler du philologue Wolf), Herder consacre plusieurs écrits à Ossian⁴, publie deux volumes de *Volkslieder* (1778-1779 ; on y trouve des poèmes ossianiques, qui côtoient des extraits de Shakespeare, d'Homère et du *Minnesang*), échange sur le sujet avec Goethe et affirme que toute littérature est le reflet d'un « esprit » national ; dans cette perspective, il invite les Allemands à prolonger chez eux la vogue ossianique en mettant au jour le patrimoine germanique (l'Allemagne possédant un patrimoine « populaire » analogue aux poésies d'Ossian, Herder s'emploie à susciter des collectes de chants de paysans, de chants de nourrices et de chansons de terroir). Cet appel sera entendu, comme en témoignent

⁴ Notamment l'« Extrait d'une correspondance sur Ossian et sur les chants des peuples anciens », en 1773, et un texte sur « Homère et Ossian », en 1795, dans la revue *Die Horen*, publiée par Schiller.

une série de compilations qui balancent entre l'authentique et le falsifié. On pense notamment au *Cor enchanté de l'enfant* (*Des Knaben Wunderhorn*), recueil constitué par Clemens Brentano et Achim von Arnim. On peut considérer aussi les frères Grimm comme des disciples de Herder, avec leurs *Kinder-und Hausmärchen* (*Contes des enfants et du foyer*, 1812-1815), – ouvrage qui est aussi le fruit d'une collecte, et qui est plus proche de l'esprit et de la structure des textes originaux que le recueil de Brentano et d'Arnim.

Se répand également la thèse que le génie d'une nation s'exprime dans une épopée fondatrice, – elle-même assimilée, on l'a dit, à la réunion de chansons traditionnelles. En Allemagne, cette épopée est le *Nibelungenlied*, mais elle s'accommode en outre de l'existence d'épopées reconstituées, comme celles de Klopstock, *La Messiaïde* et *La Bataille d'Arminius* (*Die Hermannschlacht*; le protagoniste de *La Bataille* est un héros de la résistance germanique contre les Romains). Le *Beowulf* en Angleterre fait l'objet de traductions anglaises et latines à partir du début du XIX^e siècle. C'est à la même époque qu'on se met à publier le *Romancero*, en Espagne. En 1835, Elias Lönnrot (1802-1884) rédige à partir de chansons de tradition orale les 12 000 vers du *Kalevala* (= Terre du héros Kaleva), auquel il donne pour sous-titre : « Vieilles chansons caréliennes des temps antiques du peuple finnois » ; une deuxième édition de plus de 20 000 vers sera procurée en 1849, grâce au travail fourni par d'autres collecteurs. Le *Kalevala* est considéré comme l'épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois. On peut citer aussi le *Chant du prince Igor*, ou le *Chant de la troupe d'Igor*, qui évoque la lutte des Russes au XII^e siècle contre le peuple nomade des Polovstes (Igor est le nom du prince russe qui avait mené cette campagne). L'œuvre fut attribuée à un auteur inconnu du XII^e siècle et aussitôt estimée égale en valeur et en qualité à l'épopée d'Ossian (elle était la preuve que les Slaves avaient eu aussi leur Ossian ou leur Homère). On exprima les mêmes doutes que vis-à-vis de l'ouvrage de Mac Pherson : le manuscrit aurait brûlé lors de l'incendie de Moscou en 1812 ; d'aucuns relevèrent des similitudes entre le *Chant du prince Igor* et certaines œuvres du XIV^e siècle, d'autres prétendirent même que ces textes du XIV^e siècle avaient servi de modèle à l'auteur du *Chant*. L'ouvrage entra néanmoins dans le patrimoine national russe, comme monument culturel.

La recherche et la réapparition des antiquités nationales, ainsi que la thèse que chaque nation possède son épopée fondatrice, met à mal la doctrine esthétique du

classicisme, dans une Europe qui, au XVIII^e siècle, est cependant marquée par l'hégémonie culturelle française, ou mieux encore versaillaise. Le français est alors la langue de la plupart des cours européennes ; on le parle aux quatre coins du continent, dans les Académies et dans les salons. Et règne aussi en Europe, comme un idéal, le modèle illustré par l'âge classique français. Ce modèle est fondé sur une série de présupposés, parmi lesquels figurent le dogme de l'« imitation » des Anciens et celui du caractère immuable de l'art. À entendre les classiques, les formes de l'art auraient été fixées et établies une fois pour toutes par les Grecs et par les Romains. La tâche qui incombe à tout artiste consiste à imiter ceux-ci et ceux-là le plus fidèlement possible. Ainsi, Sophocle ayant montré comment faire une tragédie, Racine suit ce modèle, comme s'il était lui-même un Grec du V^e siècle avant J.-C. D'où des approches critiques dogmatiques : un ouvrage n'est digne de l'attention du public que si l'écrivain a « imité » les Anciens, atteignant ainsi, dans l'affirmative, à l'universalité. Comme on le voit, la réapparition des antiquités nationales réfute cette thèse faisant de l'art une réalité partout identique : chaque littérature est désormais regardée comme un objet singulier, particulier à une nation ; les épopées homériques ne sont plus que les antiquités nationales propres à la Grèce.

Il apparaît qu'en France même, le règne intellectuel du classicisme s'était trouvé contesté à partir du milieu du XVIII^e siècle déjà, époque où fut publié le traité de Montesquieu *De l'esprit des lois* (1748). Comme on sait, cet ouvrage ne parle pas d'art, mais de politique : l'auteur montre que les formes de gouvernement, ainsi que les croyances religieuses, dépendent de causes physiques (climat, géographie, topographie) et morales. Certains n'ont pas tardé à étendre les observations de Montesquieu à d'autres activités humaines, en particulier à l'art, et ont appelé à prendre en considération le contexte de production des œuvres. De cette mutation critique témoigne par exemple l'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (1764) de l'érudit allemand Winckelmann. Celui-ci admire le classicisme grec tout autant que Boileau mais apporte plus qu'une nuance à *L'Art poétique* du courtisan de Louis XIV : l'ouvrage de Winckelmann fait le tableau des circonstances naturelles, politiques et historiques qui ont rendu possible le « miracle » grec et explique que – le monde ayant changé et pareilles circonstances ne pouvant se retrouver – ledit miracle ne se reproduira jamais. D'où le caractère chimérique de la maxime esthétique appelant à « imiter » les Anciens.

On assiste ainsi à une mutation progressive de la critique : d'une critique dogmatique, qui juge les œuvres selon les rapports que celles-ci entretiennent avec des modèles intemporels, on passe à une critique historiciste, hégélienne, qui examine la façon dont les œuvres rendent compte, avec précision ou non, de leur contexte de production. Cette volonté, nouvelle, de rattacher les faits culturels à un cadre historique aurait été impossible à défendre devant un régent du classicisme, parce qu'elle prend le contre-pied de la thèse affirmant la pérennité et l'immutabilité de la littérature, dans son esprit et dans ses formes. L'esthétique moderne renonce à l'idée que l'art ne change jamais. Tous les auteurs qui comptent, à partir du début du XIX^e siècle, se montrent persuadés que les formes de l'art se modifient, pour correspondre aux besoins variables de sociétés et d'individus qui évoluent. L'*Histoire de l'Art* de Winckelmann a ainsi donné le *la* à une réorientation dont on va voir les effets en Allemagne chez Herder, ainsi qu'en France chez M^{me} de Staël, laquelle distingue la littérature du Nord et la littérature du Midi (c'est bien dire qu'il n'y a pas *une* esthétique, contrairement à ce qu'affirmaient Boileau ou Molière) et se donne pour objectif de suivre un programme qui est encore aujourd'hui celui de la critique littéraire : « Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. » Cette phrase constitue l'*incipit* du traité *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, publié en 1800. L'auteure y prolonge la réflexion entamée par Winckelmann et examine l'influence du climat sur l'art, les lettres et l'« esprit » des nations :

Le climat est l'une des raisons principales des différences qui existent entre les images qui plaisent dans le nord, et celles qu'on aime à se rappeler dans le midi. [...]. Les poètes du midi mêlent sans cesse l'image de la fraîcheur, des bois touffus, des ruisseaux limpides, à tous les sentiments de la vie. Ils ne se retracent pas même les jouissances du cœur, sans y mêler l'idée de l'ombre bienfaisante, qui doit les préserver des brûlantes ardeurs du soleil. Cette nature si vive qui les environne excite en eux plus de mouvements que de pensées. [...] / Les peuples du nord sont moins occupés des plaisirs que de la douleur ; et leur imagination

n'en est que plus féconde. Le spectacle de la nature agit fortement sur eux ; elle agit, comme elle se montre dans leurs climats, toujours sombre et nébuleuse⁵.

On voit bien les rapports qu'entretiennent ces orientations nouvelles avec l'entreprise de Mac Pherson, dont les notes et dissertations historico-géographiques insistent, on l'a signalé, sur la fidélité du témoignage offert par les textes d'Ossian concernant les guerres, les arts et les traditions celtes, au III^e siècle après J.-C. Ainsi, Mac Pherson ne se donne pas seulement comme le révélateur d'un poète oublié, mais aussi comme l'historien véridique de l'ancienne Calédonie. C'est effectivement le grand mérite que l'on reconnaît au corpus ossianique, en France et dans toute l'Europe, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles⁶ : on affirme que ces textes restituent exactement les mœurs et les usages du temps où était censé vivre le barde et qu'ils présentent un grand intérêt documentaire (on constate par exemple qu'en 1818, le tout jeune Victor Hugo compose « Les Derniers Bardes. Poème ossianique » et que, de façon tout à fait

⁵ M^{me} de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, GF/Flammarion, 1991, p. 205-206.

⁶ D'autres mérites étaient également soulignés, sur lesquels il n'est pas possible d'insister dans le cadre qui est ici imparti. Ils relèvent tous, eux aussi, de l'« anti-classicisme ». L'œuvre d'Ossian donne une image de poésie instinctive, antérieure aux règles, à l'art même : c'est le génie qui s'exprime sans filtre. L'ossianisme rencontre de la sorte le rousseauisme, qui représente la dissidence des Lumières françaises : tous deux donnent la précéllence aux œuvres « primitives » sur les œuvres raffinées. On reconnaît là l'opposition Rousseau/Voltaire : celui-ci trouvait aberrant qu'un érudit appréciait un ouvrage qui date des enfances de l'humanité (à ses yeux, une poésie « primitive » est forcément ridicule, tandis que l'art est le produit du raffinement de la culture et de la civilisation). Autre lien entre Ossian et Rousseau : les personnages de l'épopée calédonienne sont vertueux, courageux, vaillants, généreux, délicats ; ils correspondent à l'homme de la nature de Rousseau, l'homme que la société et la civilisation n'ont pas encore dépravé (il serait impossible de trouver de tels caractères dans les œuvres « raffinées »). Enfin, dernière analogie avec Rousseau, celui des *Confessions* en l'occurrence : dans le cycle ossianique, l'auteur se met en scène et parle de lui. Ainsi, au livre IV de *Fingal*, Ossian raconte l'histoire de son amour pour Everallin, qui mourut quelque temps avant l'expédition en Irlande ; Everallin lui apparaît sous la forme d'un fantôme et lui apprend que leur fils Oscar est en danger, ce qui conduit Ossian à voler au secours d'Oscar (voir James Mac Pherson, *Œuvres d'Ossian*, trad. et éd. critique de Samuel Baudry, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 177) ; Ossian évoque sa fin prochain (voir « Berrathon ») ; il se dit « dans les ténèbres de [s]a force » (*Œuvres d'Ossian*, p. 365). On considèrerait que ce caractère autobiographique du cycle d'Ossian faisait la supériorité de cet ouvrage sur les épopées d'Homère, où l'auteur n'apparaît pas (Ossian se bat dans les armées de Fingal ; c'est un Homère qui aurait participé à la guerre de Troie) ; la personnalité physique et morale d'Ossian se discerne dans ces textes, le lecteur peut se le représenter, barbe et cheveux au vent, aveugle, l'âme troublée, debout sur d'âpres rochers, à l'écart de la société des hommes (encore une ressemblance avec Rousseau), entendant dans les branches passer le souffle de l'âme des héros, invoquant les astres, se confiant à la lune, triste amie des cœurs solitaires et désespérés (il devient en quelque sorte un personnage de « roman intime » et annonce le René de Chateaubriand).

significative, il assortit ce texte de notes, la plupart empruntées à la traduction française d'Ossian par Letourneur).

Ce qui paraît étonnant aujourd'hui, quand on revient à ce dossier, c'est l'oubli où ont sombré les Poésies d'Ossian, – oubli qui contraste avec la postérité du modèle esthétique que les volumes de Mac Pherson ont contribué à imposer, qui contraste aussi avec le succès immense recueilli par ceux-ci (attesté par les diverses traductions dont ils ont fait l'objet en Europe) et qui enfin ne s'accorde guère non plus avec les discours admiratifs qui saluaient le barde calédonien, à la fin du XVIII^e siècle, comme l'égal d'Homère ou de Shakespeare. Comment expliquer cette désaffection ?

Faut-il en voir l'explication dans l'hostilité qu'aurait manifestée le pouvoir royal anglais vis-à-vis de la diffusion des germes d'un nationalisme celte ? Cette question a pu avoir son importance, même si les poèmes d'Ossian avaient eu le temps de se répandre sur le continent. On note d'ailleurs que le pouvoir français n'a pas encouragé non plus le développement de pareil nationalisme. En 1805, on fonde à Paris une Académie celtique⁷, mais celle-ci met déjà un terme à ses activités en 1814. Il faut presque attendre le milieu du XIX^e siècle pour voir paraître le recueil du *Barzas-Breiz*⁸, fruit de la collecte de *Chants populaires de la Bretagne*, comme le proclame le sous-titre (1839, 2^e éd. en 1845 augmentée de 33 « nouvelles ballades historiques »). L'auteur du *Barzas Breiz*, Hersart de La Villemarqué, voulait construire un Ossian breton, un complément d'Ossian en Bretagne (il s'agissait plus ou moins, dans l'intention du collecteur, de reconstruire l'aire celtique du roman arthurien). La France comme l'Angleterre ont interdit qu'écluse ce nationalisme régionaliste. Et la France avait d'ailleurs choisi son épopée fondatrice dans la « Geste du roi » : le texte de *La Chanson de Roland* fut publié en 1837, deux ans avant la première édition du *Barzas Breiz*. Des deux côtés de la Manche, ce caractère potentiel de dissidence a contribué à empêcher Ossian et les Bretons du *Barzas Breiz* d'occuper durablement une place prééminente dans le patrimoine culturel.

Mais cette opposition politique n'est pas, à l'évidence, la cause principale du rejet qui frappa le corpus ossianique. On observe en effet qu'à partir de 1850,

⁷ Cette Académie se donnait notamment pour tâche la confection d'une « grammaire celto-ossianique composée d'après le texte gallique original d'Ossian, monument précieux de la langue et de la mythologie des Gaulois » (*Mémoires de l'Académie celtique*, tome 2, 1808). Les deux parlers qui étaient censés permettre la reconstitution de la langue celte originelle (le gaulois) étaient le breton et le gallois.

⁸ Par Théodore Hersart de La Villemarqué. Barzas, ou Barzaz : bardit, chant de barde. Breiz : Bretagne.

dominant de plus en plus, quand on parle d'Ossian, des considérations sur la possible voire probable mystification accomplie par Mac Pherson⁹. Ces considérations tendent à éclipser tout autre commentaire sur le sujet. On note en outre – ce qui a quand même de quoi surprendre – que l'assimilation du cycle à une forgerie tend à bannir celui-ci du champ des œuvres littéraires. C'est ce qu'explique par exemple Ernest Renan, dans *L'Avenir de la science* :

Si les chants ossianiques de Mac Pherson étaient authentiques, il faudrait les placer à côté d'Homère. Du moment qu'il est constaté qu'ils sont d'un poète du XVIII^e siècle, ils n'ont plus qu'une valeur très médiocre. Car ce qui fait le beau, c'est le souffle vrai de l'humanité, et non pas la lettre¹⁰.

Autant dire que, selon Renan, la valeur d'une œuvre d'art est celle d'un document historique. Il est curieux de relever qu'un poète comme Leconte de Lisle a dû faire implicitement le même raisonnement : il supprime le nom d'Ossian dans un de ses poèmes (« Le Barde de Temrah », joint au recueil des *Poèmes barbares*) et le remplace par celui de « Murdo'ch », qu'il a trouvé ailleurs¹¹. Mais Leconte de Lisle n'avait-il pas déclaré dans la préface de ses *Poèmes antiques* que ses volumes de vers seraient des « recueils d'études » et n'accueilleraient qu'une antiquité aux allures authentiques ? Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, un tel parti pris est manifestement devenu incompatible avec la mention du barde gaélique. De la sorte, à la toute fin du XIX^e siècle, on voit encore Anatole France justifier à son tour le rejet d'Ossian, une fois l'inauthenticité établie, – l'enjeu d'une œuvre littéraire étant de nature historique : « Ossian semblait l'égal d'Homère quand on le croyait ancien. On le méprise depuis qu'on sait que c'est Mac Pherson¹². »

⁹ En fait, les spécialistes les plus récents ne regardent pas Mac Pherson comme un faussaire : moyennant une part d'invention (mais Mac Pherson a toujours dit qu'il avait exploité aussi des sources orales), il a rassemblé et relié entre eux des fragments isolés, qui existaient bel et bien mais ne transcrivaient peut-être pas des événements ayant eu lieu au III^e siècle après J.-C. – À noter que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle (après la troisième édition du *Barzaz Breiz*, en 1867), des critiques se sont également exprimées quant à l'authenticité des fruits de la collecte bretonne de Hersart de La Villemarqué, et ont pris de l'ampleur. La Villemarqué, mis en demeure de s'expliquer, finit par admettre que, sans avoir commis de faux, il s'était sans doute laissé aller, dans sa jeunesse, à quelques extrapolations imprudentes. Le *Barzaz Breiz* est tombé aujourd'hui dans un complet oubli.

¹⁰ *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 190.

¹¹ Voir P. Van Tieghem, *Ossian en France*, Paris, F. Rieder et C^{ie}, 1917, t. II, p. 434-438.

¹² A. France, *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann Lévy, 1895, p. 224.

Avec le XX^e siècle, n'apparaît aucune perspective de réhabilitation. Bien au contraire. En 1912, dans une *Introduction à l'esthétique*, Charles Lalo approuve Renan d'avoir donné le cas d'Ossian comme l'exemple d'une loi nécessaire : « L'idée de son authenticité [d'Ossian], c'est-à-dire d'une production spontanée par un milieu primitif, est partie constitutive de la beauté d'Ossian. Qu'on enlève cet élément, et l'essentiel de la beauté disparaîtra. Quoi de plus juste¹³ ? » Paul Stapfer, contemporain de Charles Lalo, approuve ce point de vue. La postérité d'Ossian, écrit-il, « vint un jour révéler aux gens de lettres abasourdis à quel point la beauté poétique est chose relative ». Était-ce une raison pour ne l'admirer plus ? « Oui, c'était une raison ; mais il a fallu du temps pour le comprendre. » Cette chute soudaine d'Ossian dans l'oubli « est une chose parfaitement raisonnable et juste » ; elle démontre que « le beau n'est pas une qualité purement intérieure à l'œuvre qu'on admire, et capable par conséquent de subsister dans l'isolement de cette œuvre considérée en soi ». Le beau est l'expression d'une vérité : « Pour qu'Ossian soit beau, il faut qu'il soit authentique, c'est-à-dire spontané, c'est-à-dire primitif¹⁴. »

Il apparaît en fait que le paradigme esthétique qu'Ossian a contribué à établir dans l'Europe du XVIII^e siècle ne pouvait à terme que l'exclure du champ littéraire. Chateaubriand figure parmi les défenseurs les plus éloquents de cette nouvelle manière de voir. Ainsi, on rencontre sous sa plume l'idée que les œuvres d'art doivent demeurer à leur place et que – si l'on veut non seulement les comprendre mais aussi les apprécier – il faut les voir dans les lieux mêmes où elles ont été réalisées. Les plans de l'art s'allient avec la nature, le site et le temple sont inséparables ; le monument ne peut être détaché de son cadre, il forme un tout indissociable avec ce qui l'entoure. En conséquence, Chateaubriand a toujours montré du dédain à l'égard des musées, et il s'est aussi indigné des transferts de tableaux italiens en France (à l'entendre, un seul emplacement convient à un tableau, c'est celui pour lequel il a été peint) et du « vol » de la frise, des frontons et des métopes du Parthénon par Lord Elgin. Pour chaque type d'architecture, continue Chateaubriand, il y a un type correspondant de paysage (l'architecture grecque ou moresque veut un soleil brillant ; l'architecture gothique réclame des ombres et des nuages). De surcroît, ces harmonies touchent aussi à la

¹³ Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique. Les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*, Paris, A. Colin, 1912, p. 231-232.

¹⁴ Voir Paul Stapfer, *Dernières variations sur mes vieux thèmes. Des réputations littéraires. Le style, l'âme, le moi. L'inquiétude religieuse. Confession et testament*, Paris, Fischbacher, 1914, p. 55 et suivantes.

religion et aux habitudes sociales des peuples. La cathédrale gothique convient au ciel de la France, mais est née également de la spiritualité et des mœurs des Français, et est appropriée à leurs besoins. Tout monument n'a qu'une beauté *relative*, parce que cette beauté s'évalue en fonction de ce qui l'entoure, – le site naturel, les mœurs et les institutions des peuples : « Les Grecs n'auraient pas plus aimé un temple égyptien à Athènes que les Égyptiens un temple grec à Memphis ; ces deux monuments, changés de place, auraient perdu *leur principale beauté*, c'est-à-dire leurs rapports avec les institutions et les habitudes des peuples¹⁵. » On note également que le *Voyage en Italie* de Chateaubriand condamne la cathédrale gothique de Milan, au motif qu'elle « jure » avec le soleil et les mœurs d'au-delà des Alpes. Et le même auteur a fait part aussi de sa réprobation devant des édifices parisiens comme la Bourse ou l'église de la Madeleine.

De même, Stendhal écrit que son but, dans l'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), est de montrer que les arts suivent la civilisation et d'expliquer comment chaque civilisation produit ses peintres. À partir du début du XIX^e siècle, on entend soutenir partout la thèse que les formes de l'art doivent se rapporter aux besoins variables de sociétés qui se transforment. Stendhal affirme encore dans *Racine et Shakespeare*, pour promouvoir l'esthétique nouvelle (qu'il appelle, à l'italienne, le « romantisme ») : « De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature¹⁶ ! » L'écrivain a donc pour tâche de proposer au public des œuvres qui correspondent non seulement au tempérament de la nation à laquelle ce public appartient, mais aussi aux habitudes, aux mœurs, aux croyances, aux préoccupations et aux mentalités de son temps, voire seulement du moment où il écrit. Se dessine à nouveau, derrière ces propos, la thèse – passablement étonnante – que le Beau, ou la valeur esthétique d'une œuvre d'art, réside dans la concordance de cette œuvre avec l'époque où elle a été conçue. Dans le paradigme « réaliste », celui de la modernité, la valeur esthétique est non seulement liée, mais conditionnée à la valeur historique. Il vaut la peine de relire ce qu'écrit Hippolyte Taine dans la préface de son *Histoire de la littérature anglaise*. Au fil des

¹⁵ *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris, Migneret, 1802, t. II, p. 292.

¹⁶ *Racine et Shakespeare*, version de 1823, in éd. L. Vincent, Paris, Hatier, 1927, p. 26.

âges, les œuvres qui ont été couronnées de succès sont toujours celles qui représentaient le plus fidèlement les sociétés dont elles émanaient :

[...] [U]n grand poème, un beau roman, les confessions d'un homme supérieur sont plus instructifs qu'un monceau d'historiens et d'histoires. Je donnerais cinquante volumes de chartes et cent volumes de pièces diplomatiques pour les mémoires de Cellini, pour les lettres de saint Paul, pour les propos de table de Luther et les comédies d'Aristophane. [...], c'est en représentant la façon d'être de toute une nation et de tout un siècle qu'un écrivain rallie autour de lui les sympathies de tout un siècle et de toute une nation. C'est pourquoi, parmi les documents qui nous remettent devant les yeux les sentiments des générations précédentes, une littérature, et notamment une grande littérature est incomparablement le meilleur¹⁷.

Si on comprend bien Taine, et comme le fait observer Antoine Compagnon, « beauté littéraire et valeur documentaire vont de pair¹⁸ ». C'est effectivement la thèse curieuse que diffuse, de façon sous-jacente, l'esthétique moderne. À suivre ces attendus, l'œuvre est censée renvoyer authentiquement, fidèlement, à son auteur et à son contexte de production. Si Ossian n'a pas existé, l'intérêt historique de *Fingal* et de *Temora* est nul – on s'y attendait – mais il s'avère également que la valeur esthétique de ces deux poèmes se trouve elle aussi abolie. En régime moderne, réaliste, la question du vrai se pose à l'intérieur de chaque œuvre : est-elle bien ce qu'elle prétend être ? offre-t-elle un reflet exact de ce qu'elle prétend décrire et de son contexte de production ? Si l'auteur n'est pas celui qu'on croit, s'il n'y a aucune certitude que le cycle ossianique donne bien à connaître les antiquités celtes, s'il est acquis que le texte n'a pas été composé à l'époque dont il prétend rendre compte, alors celui-ci se révèle sans portée, y compris sur le plan esthétique.

Peut-être aurait-on pu « sauver » Ossian si Mac Pherson avait eu une personnalité littéraire. Le cycle ossianique aurait alors eu du prix en tant que témoignage sur Mac Pherson lui-même. Mais celui-ci n'a dans sa bibliographie que

¹⁷ *Histoire de la littérature anglaise*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 1866, t. I, p. XLVI-XLVII.

¹⁸ Voir la contribution d'A. Compagnon au recueil *Relire Taine*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 18.

quelques ouvrages d'érudition et n'a pas fait une carrière d'écrivain. Dans le régime de la modernité, une mystification ne rencontre la postérité que si l'auteur qui s'y est livré est connu pour d'autres œuvres : la mystification devient alors un témoignage sur l'auteur, au même titre que les autres ouvrages de cet auteur (ainsi *La Guzla* – prétendue traduction française de chants populaires serbes – et le *Théâtre de Clara Gazul*, deux recueils dont on ne parlerait plus s'ils ne figuraient dans la bibliographie de Prosper Mérimée).

Les Poésies d'Ossian ont été annulées en tant qu'œuvre littéraire, dès le moment où elles se sont trouvées discréditées en tant que document historique. S'il s'avère que la valeur documentaire d'un ouvrage est nulle, sa valeur esthétique, *ipso facto* – et tout aussi surprenant que cela paraisse – le devient également. Ce lien apparemment indéfectible, et fatal à Ossian, établi par notre modernité entre valeur documentaire et valeur esthétique, entre authenticité historique et Beauté littéraire, cette thèse qu'en régime moderne les lauriers du Beau sont destinés à ne couronner que des œuvres qui offrent un reflet fidèle de leur contexte de production, me laissent – si je puis faire état, pour terminer, du sentiment qui m'habite – tout à fait perplexe.

Copyright © 2022 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Michel Brix, *Les Poésies d'Ossian : de la gloire au rejet* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2022. Disponible sur : <www.arllfb.be>