

« Autour de Virgile : poétique et politique », *Une mélodie intellectuelle : Corinne ou l'Italie*, Christine Planté, Christine Pouzoulet et Alain Vaillant dir., Presses universitaires de Montpellier, « Écritures au singulier », 2000, pp. 159-180.

Autour de Virgile : poétique et politique

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN
Université de Saint-Étienne

« Quo magis Italia mecum laetere reperta. »
(*Enéide*, VI, v. 718).

« La patrie des tombeaux » : l'expression, dans la bouche de Corinne, désigne Rome, mais la formule pourrait s'étendre à l'ensemble de l'imaginaire romanesque, vaste nécropole textuelle où les personnages tentent vainement de s'arracher à l'emprise du passé et des morts. Au cœur de ce livre-cimetière se dresse le tombeau de Virgile, à qui la poétesse inspirée rend hommage avant son improvisation au cap Misène, dont le seul nom évoque un épisode fameux de *L'Enéide*. Rien que de traditionnel d'ailleurs à ce pieux pèlerinage, qui, au tournant du siècle, constitue une étape obligée du périple méditerranéen ; le roman inscrit sur le monument même les marques de ces dévotions d'humanistes : « Les étrangers qui sont venus en foule honorer la mémoire de Virgile ont écrit leurs noms sur les murs qui environnent l'urne. L'on est importuné par ces noms obscurs qui

semblent là seulement pour troubler la paisible idée de solitude que ce séjour fait naître »¹.

Cet hommage rendu au poète latin souligne par contraste le relatif silence auquel le condamne l'œuvre. A première vue en effet, le texte romanesque ne fait guère référence qu'au célèbre livre IV de *L'Enéide*, qui raconte les amours carthagoises d'Enée et de Didon ; si l'épisode campanien renvoie sans équivoque possible à la descente aux Enfers du livre VI, l'effet d'intertextualité reste apparemment ponctuel. Le choix exclusif de ces deux séquences est surprenant pour une fiction qui se donne explicitement pour ambition de *penser l'Italie* ; il marque une incontestable rupture avec les « usages culturels » contemporains.

La culture classique, qui dessina pour Mme de Staël une première image de l'Italie, se caractérise en effet, à la fin du XVIII^e siècle et pendant la plus grande partie du siècle suivant, par un virgilocentrisme écrasant, dont témoigne par exemple Chateaubriand ; les Carnets du voyage en Italie qui prépara la rédaction de *Corinne* « révèlent la relecture et l'influence des poètes latins qu'elle cite plus ou moins par cœur (cela se voit aux inexactitudes). C'est le cas de Virgile, Horace, Ovide, des élégiaques : Tibulle, Catulle et surtout Propertius »². D'autre part, la méditation politique qui s'inscrit en filigrane dans la fiction romanesque semble appeler la référence à *L'Enéide* : ce poème constitue le modèle même de l'épopée nationale destinée à chanter « le bonheur et la gloire de l'Italie », puisque Virgile prend pour sujet l'héroïque fondation de la nation romaine — « tantae

1. Mme de Staël, *Corinne ou l'Italie*, édition Folio, 1985, p. 345. Toutes les références à l'œuvre renverront désormais à cette édition. La pratique consistant à graver son nom sur les monuments visités au cours d'un voyage était fréquente ; au début du XIX^e siècle, il serait anachronique de n'y voir que l'« épigraphie de la bêtise » touristique, comme dirait Flaubert : il s'agit d'inscrire le signataire dans une lignée culturelle dont il revendique et prolonge l'héritage.
2. Simone Balayé, « Histoire du roman », *L'Éclat et le silence*, Champion, Unichamp, 1999, p. 21.

molis erat Romanam condere gentem » : cet hexamètre était alors su par cœur dans toute l'Europe cultivée. *L'Enéide* est donc susceptible d'être investie d'une double valeur exemplaire : l'épopée constitue le monument d'une grandeur passée où les Italiens pourraient puiser la fierté nécessaire à leur résurrection nationale, Virgile célébrant l'énergie capable de fédérer en une puissante nation une juxtaposition de peuples divers ; au second degré, la référence virgilienne garantirait l'efficacité politique et pragmatique de la fiction, le choix (apparemment paradoxal) du genre romanesque pour un tel propos pouvant dès lors s'abriter derrière d'illustres précédents.

Or, c'est la figure de Dante que Mme de Staël choisit pour cristalliser l'essentiel de sa réflexion sur les problèmes de l'identité nationale italienne³. A première vue, ce choix peut sembler cohérent (il n'a rien, en soi, de particulièrement original) : après tout, il s'agit de penser l'Italie contemporaine, et le rêve risorgimental et républicain ne suppose nullement d'aller exhumer une Antiquité morte et, semble-t-il, sans prise sur la modernité. Reste que la prééminence accordée au génie de Dante (dont *La Divine Comédie* est centrée sur la grande ombre de Virgile) ne suffit pas à expliquer pourquoi, dans cette épaisseur d'intertextes qui cimente l'œuvre, la voix du poète latin ne se fait guère entendre — ainsi, la mélancolie des ruines, qui ouvre systématiquement sur la réflexion historique, n'est jamais l'occasion d'entendre quelque écho virgilien que ce soit. Ce silence est

3. Sur cette question, voir les deux études de Christine Pouzoulet : « Pour une renaissance politique et littéraire de l'Italie : enjeux du modèle de Dante chez Mme de Staël et Sismondi », *Le Groupe de Coppet et l'Europe*, Jean Touzot, Paris, 1994, et « A quoi sert un roman pour penser l'Italie en 1807 ? », *L'Éclat et le silence*. Précisons que le parallèle Dante / Virgile constitue dès la première moitié du XIX^e siècle un paradigme productif — Michelet écrit par exemple dans *L'Histoire romaine*, dont les premières pages s'inspirent explicitement de Bonstetten : « Au-dessus de tout cela, une immense poésie historique, l'inspiration du tombeau de Virgile, l'écho des deux Toscans qui ont chanté les deux antiquités de l'Italie, Virgile et Dante » (Calmann-Lévy, 1876, p. 4).

d'autant plus étonnant que Bonstetten, ami de Mme de Staël, avait quelques années plus tôt (1804) articulé un récit de voyage à une méditation archéologico-politique sur la décadence économique, politique et sociale de l'Italie, dans un ouvrage significativement intitulé *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Enéide* : la démarche humaniste et proto-archéologique du périple italien ne contredit nullement l'interrogation sur les destinées de l'Italie actuelle, que bien au contraire elle suscite et nourrit.

Comment peut-on expliquer cette écriture déceptive, alors que par ailleurs bien des séquences évoquent avec insistance l'œuvre de Virgile ? Sur le mode de l'intertextualité oblique, brouillée, *L'Enéide* est au cœur d'un dispositif romanesque articulant une réflexion sur le double héritage, poétique et politique, que représente Virgile : la réécriture authentiquement créatrice ne suppose pas un asservissement au passé et aux morts, non plus que la résurrection de l'Italie ne signifie l'imitation d'un modèle impérial institué par Auguste — et revendiqué par Napoléon.

Le romanesque virgilien

Une évidence, d'abord : le chant IV de *L'Enéide*, consacré à la passion tragique de Didon pour Enée, est perçu dès le début du XIX^e siècle comme l'épisode le plus romanesque (voire le plus romantique) de l'épopée virgilienne. La lecture des contemporains tend à isoler et à autonomiser ce texte, en centrant le récit sur le personnage féminin, cependant qu'Enée — qui narrativement enclenche et clôt le mini-roman — passe au second plan (Mme de Staël reprend cette structure paradoxale dans *Corinne*, qui s'ouvre et se ferme sur la figure d'Oswald arrivant en Italie, puis regagnant la terre de ses pères). Lorsque Sainte-Beuve, par exemple, écrit en 1862 que la reine carthaginoise constitue « la figure la plus touchante que nous ait laissée la poésie des Anciens »⁴, il synthétise un lieu commun d'époque. Cette

4. Sainte-Beuve, article consacré à *Salammbô*, *Le Constitutionnel*, 8 décembre 1862.

« fortune de Didon » tient, dans une large mesure, au caractère farouche et paroxysmique d'une passion qui mène l'héroïne à un suicide fort peu féminin (en ce sens, le terme de « touchant » choisi par Sainte-Beuve dénature quelque peu l'enthousiasme de la génération romantique⁵ pour le personnage) : aucune résignation chez la reine trahie, mais une mort mise en spectacle et d'une énergie toute virile. Didon se frappe avec l'épée d'Enée ; elle se suicide comme Ajax sous les murs de Troie, au lieu de se pendre comme Phèdre ou Jocaste. C'est significativement aux derniers instants de Didon abandonnée que Mme de Staël emprunte l'exergue de *De l'influence des passions* : « Quætvit coeio lucem ingemnitque reperta »⁶. Didon offre ainsi une figure emblématique de la passion féminine dans ce qu'elle peut avoir de plus « touchant » et de plus violent : c'est cette originalité double qui la rend susceptible d'un fort réinvestissement romanesque.

Ce réinvestissement romanesque, Mme de Staël l'a évoqué à plusieurs reprises. Dès *L'Essai sur les fictions*, s'ébauche, à l'état virtuel encore, l'idée d'une réécriture moderne de l'épopée virgilienne, et l'analyse se porte tout naturellement sur le chant IV : « Lorsque Didon aime Enée, parce qu'elle a serré dans ses bras l'Amour que Vénus avait caché sous les traits d'Ascagne, on regrette le talent qui aurait expliqué la naissance de cette passion par la seule peinture des mouvements du cœur »⁷. Dans *De la littérature*, le même passage est pris en exemple, mais le propos va plus loin ; en effet, on trouverait dans le texte même de Virgile les premiers éléments d'une récréation romanesque : « Dans les ouvrages des anciens mêmes, combien ne préfère-t-on pas ce qu'on y trouve d'observations sur le cœur humain, à tout l'éclat des fictions les plus brillantes ? L'image de l'Amour

5. Berlioz, né en 1803, raconte dans ses *Mémoires* l'émotion quasiment malade qui le saisit à sa première lecture du chant IV de *L'Enéide* (passion carthaginoise dont témoigne l'œuvre ultérieure du compositeur).
6. *Enéide*, IV, 692 : « Elle a cherché la lumière au ciel et gémit de l'avoir retrouvée » (je reproduis la graphie de l'édition Ramsay, 1979). Ce vers est également cité par Berlioz.
7. *Essai sur les fictions*, Ramsay, 1979, p. 28.

prenant les traits d'Ascagne pour enflammer Didon en jouant avec elle, peint-elle aussi bien l'origine d'un sentiment passionné, que les vers si beaux qui nous expriment les affections et les mouvements que la nature inspire à tous les cœurs »⁸ ?

S'agissant plus particulièrement de *Corinne*, deux autres facteurs contribuent à faire de Virgile un hypotexte de prédilection. D'une part, la médiocrité de la production romanesque contemporaine, tout particulièrement en matière amoureuse, impose de trouver d'autres sources d'inspiration : « Cette innombrable quantité de fades romans a presque usé la passion même qu'ils ont peinte ; et l'on a peur de retrouver dans sa propre histoire le moindre rapport avec les situations qu'ils décrivent »⁹. D'autre part, comme le remarque sans bienveillance Oswald, le concept même de « roman d'amour italien » repose sur une contradiction dans les termes : « Dans cette nation où l'on ne pense qu'à l'amour, il n'y a pas un seul roman, parce que l'amour y est si rapide, si public, qu'il ne prête à aucun genre de développement, et que, pour peindre véritablement les mœurs générales à cet égard, il faudrait commencer et finir dans la première page » (p. 153) ; la « passion italienne » (à tous les sens du terme) qui anime *Corinne* ne peut donc s'écrire qu'en réactivant un héritage littéraire et générique autre mais non étranger, d'où le recours à *L'Enéide*. L'intertextualité virgilienne n'est certes par une nouveauté dans l'écriture romanesque de Mme de Staël — *Delphine* déjà chantait le rôle de la reine carthaginoise dans un « trio de Didon »¹⁰ ; mais le déplacement d'accent entre les deux œuvres montre clairement le rôle décisif que joue cette référence dans *Corinne*. Dans *Delphine*, la mise en abyme était placée sous le signe de la théâtralité mondaine, et la scène proposait une lecture « sensible » et « touchante » de l'épisode, ce dont témoignent les paroles chantées qui viennent s'inscrire dans le récit : « Tu sais si mon cœur est sensible, épargne-le s'il t'est possible : veux-tu m'accabler de douleur ? ». Rien de tel dans le roman italien,

8. *De la littérature*, Garnier, 1998, p. 353.
9. *Essai sur les fictions*, p. 40.
10. *Delphine*, Droz, Genève, 1987, pp. 198-199.

qui d'emblée inscrit la référence virgilienne dans un contexte de réflexion esthétique qui vaut implicitement comme discours amoureux.

La mise en abyme passe cette fois par la peinture, selon un procédé récurrent dans l'œuvre¹¹ ; la séquence se trouve soulignée par une apparente contradiction dans la logique romanesque interne. La visite de la galerie de Corinne à Tivoli couronne en effet une longue discussion esthétique portant sur la spécificité de la représentation picturale : « Lord Nelvil pensait aussi qu'on devait de préférence représenter en tableaux les scènes de tragédie, ou les fictions poétiques les plus touchantes, afin que tous les plaisirs de l'imagination et de l'âme fussent réunis. Corinne combattit encore cette opinion, si séduisante qu'elle fût » (p. 225). Cette polémique reprend et développe un débat déjà esquissé quelques pages plus haut : « Corinne soutenait aussi que les faits historiques, ou tirés de poèmes, étaient rarement pittoresques. Il faudrait souvent, pour comprendre de tels tableaux, que l'on eût conservé l'usage des peintres du vieux temps, d'écrire les paroles que doivent dire les personnages sur un ruban qui sort de leur bouche » (p. 222). La position de l'héroïne est claire ; on s'étonnera donc d'une contradiction manifeste qui semble entacher la cohérence des convictions ainsi défendues : dans la galerie de Corinne, on trouve un tableau représentant la rencontre d'Enée et de l'ombre de Didon aux Enfers. Si en revanche, comme l'y invite la Sybille¹², le lecteur transforme le tableau en illustration et ajoute à l'image les paroles que Virgile prête au héros troyen, il trouve un condensé des excuses et dénégations qu'Oswald paraphrasera à l'envi après avoir abandonné son amie :

11. Simone Balayé, « Du sens romanesque de quelques œuvres d'art dans *Corinne* », *Écrire, lutter, vivre*, Genève, Droz, 1994.

12. Sybille tragique au demeurant, incapable de reconnaître son avenir dans l'ombre de la reine morte.

« *Invitus, regina, tuo de litore cessi.
Sed me jussa deum, quae nunc has ire per umbras,
per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
imperii egere suis ; nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem* »¹³.

C'est tout le programme narratif du roman qui vient s'inscrire en filigrane dans cette scène de confrontation virgilienne ; celle qui se veut Sybille deviendra Didon pour n'avoir pas su détourner Oswald-Enée d'aller consulter son père mort, ce que souligne éloquemment sa dernière lettre (« J'ai l'air d'une ombre », p. 573) comme la dernière entrevue avec Lord Nelvil : « Elle s'assit, chercha des yeux à découvrir Oswald, l'aperçut, et, par un mouvement tout-à-fait involontaire, elle se leva, tendit les bras vers lui, mais retomba l'instant d'après, en détournant son visage comme Didon lorsqu'elle rencontre Enée dans un monde où les passions humaines ne doivent plus pénétrer » (p. 581).

Virgile permet donc d'inscrire dans le récit une épure du modèle narratif sous-jacent à l'écriture romanesque, ce qui produit et désigne du même coup la structure tragique à l'œuvre dans *Corinne*. L'intertextualité infléchit également le sens de la géographie mythique qui structure le roman. La douceur enchanteresse (lieu commun d'époque) de la nature italienne prend ainsi, dans l'épisode napolitain, des connotations farouches qui rappellent la brûlante Carthage et les rivages africains : « Les aloès, les cactus à larges feuilles que vous

13. *Enéide*, VI, v. 460-464 : « Reine, c'est malgré moi que je me suis éloigné de tes rivages. Les ordres des dieux, qui me forcent aujourd'hui d'aller à travers ces ombres et les hideux taillis et la nuit épaisse, m'y ont impérieusement poussé. Et je ne pouvais pas penser que tu ressentirais une telle douleur de mon départ... » (Traduction A. Bellessort, Les Belles-Lettres, 1956 – toutes les références à cette œuvre renverront désormais à cette traduction). Précision : ce n'est pas sur l'ordre des dieux qu'Enée est descendu aux Enfers, mais parce que lui-même avait demandé à aller consulter l'ombre de son père mort (VI, v. 106-117) : on retrouvera ces demi-mensonges chez Enée et le pieux Oswald, qui décidément lui doit beaucoup.

rencontrez à chaque pas, ont une physionomie particulière, qui rappelle ce que l'on sait des redoutables productions de l'Afrique » (p. 286). Ces détails valent à la fois comme indicateurs intertextuels et comme métaphores de la passion, ce que souligne une reprise plus explicite du motif quelques pages plus loin : « La rive africaine qui borde la mer de l'autre côté se fait déjà presque sentir, et il y a je ne sais quoi de Numide dans les cris sauvages qu'on entend de toutes parts » (p. 292). De manière plus marquée parce que plus surprenante selon les codes de l'imaginaire géographique, Rome elle-même devient la Carthage qui n'a pas su retenir Oswald : « Corinne contempla Rome jetée dans la campagne inculte comme une Oasis dans les déserts de la Libye » (p. 410 ; le motif s'esquissait déjà p. 141, où la présence d'un palmier, « député de l'Afrique », modifiait la perspective du paysage romain). D'autres analogies, plus ténues, trouvent leur sens dans ce réseau virgilien latent — ainsi, l'amour de Didon naît dans les enchantements du récit, lorsque Enée lui raconte ses combats et ses errances depuis la prise de Troie ; de même, c'est en apprenant les exploits héroïques d'Oswald à Ancône que Corinne laisse échapper les premiers signes de sa passion naissante. Et la reine carthaginoise, comme Corinne, tente de retenir son bien-aimé en lui faisant partager la ville qu'elle emblématise (IV, v. 260-267).

Réécrire Virgile : stratégies de déplacement

L'intertexte virgilien, ainsi réactivé par dissémination, garantit l'efficacité structurelle du tragique romanesque ; mais le principe de réécriture qu'esquisse la réflexion théorique de Mme de Staël dans *De la littérature* s'avère infiniment plus exigeant : il s'agit de substituer à une fatalité mécanique et externe (l'amour, c'est « Vénus tout entière à sa proie attachée ») une logique interne fondée sur l'analyse des caractères et des situations. Ce déplacement n'amène cependant pas, dans *Corinne*, un recouvrement complet de l'hypotexte par le discours romanesque : bien au contraire, le jeu de l'intertextualité se fonde sur une pratique généralisée du décalage, laquelle superpose sans cesse

deux modes de logique, celui de la psychologie et celui du destin, ou — variante hautement significative — celui de l'avouable et celui du non-dicible.

Car la quasi-autonomie traditionnellement accordée au livre IV de *L'Enéide* ne doit pas faire oublier une (autre) évidence : l'épopée virgilienne, et tout particulièrement les six premiers livres, placent tout le récit sous la loi du Père — en l'occurrence le vénérable Anchise, celui par qui parlent les destins : il est l'interprète suprême des songes et des oracles, c'est lui qui assume la direction morale de l'émigration troyenne ; si le pieux Enée n'hésite pas à abandonner Didon pour gagner l'Italie où il doit fonder la nation romaine, c'est autant fidélité à son père qu'obéissance à ces dieux dont Anchise s'est fait le médiateur. Dans ce contexte, les amours carthagoises apparaissent comme une double trahison : trahison envers le devoir civique dont est investi le héros, trahison envers la loi paternelle qui s'en est fait l'expression ; lors de la descente aux Enfers qui permet à Enée de s'entretenir avec son père, celui-ci lui déclare sans équivoque : « Quam metui ne quid Libyae tibi regna nocerent »¹⁴ ! Enée aborde d'ailleurs au rivage carthaginois juste après la mort de son père, circonstance qu'il rappelle avec émotion à la fin de son récit à la reine (III, v. 708-713) ; c'est encore l'ombre de son père qu'il invoque¹⁵ (IV, v. 351-353) pour justifier son départ. Autant de

14. *Enéide*, VI, 694 : « Comme j'ai eu peur du mal que pouvait te faire le royaume de Libye ! » La préface d'A. Bellessort (1956 !) précise : « Si [Anchise] avait vécu, on peut être sûr que la flotte troyenne serait repartie de Carthage le lendemain du banquet de la reine. »

15. « Chaque fois que la nuit recouvre la terre de son humide vapeur, chaque fois que les astres de feu se lèvent, l'image souveraine de mon père Anchise m'admoneste dans mon sommeil et m'épouvante. » Rien dans le récit virgilien n'atteste la véracité de ce propos : ces cauchemars ne sont jamais mentionnés, et c'est Mercure en personne, non l'ombre d'Anchise, qui a ordonné à Enée de partir pour l'Italie. Mensonge en pointillé donc, et fort révélateur si l'on songe aux motivations avouées d'Oswald après sa rencontre avec Lucile...

circonstances qui rapprochent l'idylle carthaginoise des amours italiennes d'Oswald.

Ces analogies de surface mettent en évidence les distorsions que la logique romanesque inflige au schéma virgilien. Si Oswald, comme un personnage d'épopée, croit entendre des avertissements surnaturels transmis par la voix de son père mort, le discours de la fiction « naturalise » et rationalise aussitôt cette attitude ; ce n'est ni Anchise ni Lord Nelvil qui s'opposent aux amours de leur fils, mais une « pensée des profondeurs » surgissant indûment et révélant l'inavouable : « Cette réflexion, qui venait de lui [Oswald], l'effraya lui-même comme une inspiration de son père. / Dans les combats de sentiment, qui n'a pas souvent éprouvé je ne sais quelle superstition secrète, qui nous fait prendre ce que nous pensons pour un présage, et ce que nous souffrons pour un avertissement du ciel ? » (p. 202). Le roman, dans la lignée de *La Nouvelle Héloïse* (le rêve du voile), va jusqu'à intégrer l'irruption du surnaturel, tout en suggérant simultanément un système de causalité beaucoup plus rationnel qui vient s'inscrire dans la syntaxe même. Voici par exemple une séquence qui superpose fugacement les Enfers virgiliens, où Enée rencontre son père (nous y reviendrons), au parc d'un domaine écossais : « Le soir, Oswald alla se promener dans l'allée favorite de son père ; il suivit son image à travers les arbres. Hélas ! qui n'a pas espéré quelquefois, dans l'ardeur de ses prières, qu'une ombre chérie nous apparaîtrait [...] Pendant qu'Oswald s'y livrait tout entier, il entendit une voiture dans l'avenue, et il en descendit un vieillard qui s'avança lentement vers lui » (p. 465). Ici, le vacillement hallucinatoire est rendu par la conjonction « lorsque », qui suppose sans l'attester un possible lien causal — d'autant plus ambigu que le vieillard en question, M. Dickson, est dans le roman le double dégradé du père d'Oswald, le dépositaire de la parole paternelle et (par conséquent) de la voix du destin : bref, un sous-Anchise romanesque.

En somme, si les fantômes paternels reviennent hanter les vivants, c'est que ceux-ci les ont suscités¹⁶ : c'est cette double lecture que laisse entendre la superposition de la causalité externe et de la causalité « psychologique », superposition que généralise (de manière latente) l'intertextualité virgilienne. Corinne elle-même théorise ce processus mental et l'explique à Oswald : « Chacun conçoit sa vie intérieurement toute autre qu'elle ne paraît. On croit confusément à une puissance surnaturelle qui agit à notre insçu, et se cache sous la forme des circonstances extérieures, tandis qu'elle seule est l'unique cause de tout » (p. 415). La réécriture est aussi remise en cause implicite de l'autofiction spontanée qui caractérise les personnages, et particulièrement Oswald.

L'épisode campanien, clé de voûte du roman, synthétise ce régime ambigu de l'intertextualité virgilienne. Au cœur d'un véritable paysage-texte centré sur le tombeau de Virgile et le cap Misène, non loin de l'ancre de la Sybille et de l'Arverne que cite l'improvisation de Corinne (du texte au texte donc : le chant VI s'inscrit dans un paysage qui génère un poème), l'ascension du Vésuve réécrit explicitement la descente aux Enfers — que Virgile place également au centre exact de son œuvre. Précisons d'emblée que le parallèle établi par Mme de Staël ne se contente pas d'actualiser une topique traditionnelle, comme on peut le constater en comparant son texte à celui de Chateaubriand, rédigé en 1804 et publié en 1806. Conformément à une tendance contemporaine (notamment chez les archéologues) dont témoigne aussi Bonstetten, Chateaubriand développe sur le volcan des considérations géologiques qui n'occupent dans *Corinne* qu'une place assez réduite ; quant à l'inévitable image de l'Enfer, elle fait explicitement référence à Dante — c'est une citation du poète qui

16. Séparé de Corinne pendant la Semaine Sainte, Oswald ne souhaite d'autre compagnie que celle de son père : « Il cherchait l'ombre de son père au milieu des ombres célestes qui l'avaient accueillie. Il lui semblait qu'à force d'amour il animerait de ses regards les nuages qu'il considérait, et parviendrait à leur faire prendre la forme sublime et touchante de son immortel ami » (p. 258).

occupe la place textuelle dévolue à la description des fleuves de lave en feu. Se réclamer de Virgile représente donc, sinon une originalité, du moins un choix significatif parmi les « hypotextes infernaux » que propose la culture classique.

Ce choix se justifie d'abord par la portée symbolique de l'épisode napolitain. La « montée aux Enfers » succède immédiatement à la visite de Pompéi, autre métaphore du travail d'anamnèse que va réclamer le récit d'Oswald ; le texte précise explicitement que la cité ensevelie perpétue la mémoire individuelle, privée, d'un passé dont les ruines romaines incarnent la dimension publique et collective (p. 300). Sur les cimes du Vésuve, en compagnie de la moderne Sybille, Oswald est saisi du même désir qui ouvre à Enée les portes de l'Achéron : « ... Cette terre, qui s'entr'ouvrira peut-être à mes cris, et me laissera pénétrer jusqu'au séjour des morts » (p. 336). Le récit lui-même, plongée dans le passé, constitue un *analogon* romanesque de la traversée des enfers ; il ressuscite le père mort qui, comme chez Virgile, prend la parole (par l'intermédiaire du livre, toujours Livre des Morts dans le roman — Corinne n'a pas de bibliothèque) et garde le dernier mot.

Ce parallélisme inscrit en filigrane ne peut échapper au lecteur, car l'épisode multiplie les « signes de surface » renvoyant au texte de Virgile (peut-être le plus connu de toute *L'Enéide*). Ainsi, la notation apparemment « naturaliste » « A une certaine hauteur les oiseaux ne volent plus » (p. 303) paraphrase le distique virgilien qui décrit l'entrée des Enfers : « ... Quam super haud ullae poterant impune volantes / tendere iter pennis » (VI, v. 239-240)¹⁷ ; quant à l'adjectif substantivé qu'emploie Corinne dans l'expression (rythmiquement peu heureuse) « le séjour des bons » (p. 339), il retrouve toute sa force stylistique par référence au latin *bonorum*. Autant de détails qui contribuent à encoder clairement le sens de la séquence ; ce faisceau d'indices converge sur l'allusion directe au texte de Virgile, dont, conformément à l'interprétation alors dominante des mythes anciens,

17. « Aucun oiseau ne pouvait impunément traverser l'air au-dessus [de cette caverne] » (il s'agit de l'entrée des Enfers).

Oswald propose une lecture allégorique : « Jamais ! Jamais ! Ah ! Corinne, quelle parole de fer et de feu ! Les supplices inventés par les rêves de la souffrance, la roue qui tourne sans cesse, l'eau qui fuit dès qu'on veut s'en approcher, les pierres qui retombent à mesure qu'on les soulève, ne sont qu'une faible image pour exprimer cette terrible pensée, l'impossible et l'irréparable ! » (p. 338).

Mais le dispositif intertextuel n'en fonctionne pas pour autant de manière univoque. Si l'imaginaire chrétien ne suffit pas à brouiller le sens de l'évocation virgilienne, il en va tout autrement de l'allusion à Lucain qui surgit de manière inattendue : « Un vert livide, un jaune brun, un rouge sombre, forment comme une dissonance pour les yeux, et tourmentent le vue, comme l'ouïe serait déchirée par ces sons aigus que faisaient entendre les sorcières quand elles appelaient, de nuit, la lune sur la terre » (p. 338). Voici donc la descente aux Enfers de *L'Enéide* rapprochée d'un épisode fameux de la *Pharsale*, lequel d'ailleurs joue déjà de l'intertextualité virgilienne : au chant VI (bien sûr), le fils de Pompée, Sextus, consulte une sorcière thessalienne qui possède, entre autres, le pouvoir qu'évoque Mme de Staël (v. 500-506). Mais l'allusion prend tout son sens par rapport à l'ensemble de la séquence à laquelle le roman fait référence. Car Sextus Pompée ne s'intéresse pas au spectacle de la lune dansant dans l'herbe : s'il consulte la terrifiante sorcière Erichtho, c'est (comme Enée) pour connaître les destins. Comme chez Virgile encore, c'est la voix d'un mort qui prophétise l'avenir — mais on est loin de l'initiation symbolique que représente la descente aux Enfers : dans une scène d'une violence toute baroque, c'est un cadavre encore frais, ramassé sur un champ de bataille, que la sorcière rend à la vie et à la parole — une parole qui d'ailleurs ne promet que du sang et des larmes à la race de Pompée. Ce double menaçant du chant VI de Virgile problématise le sens symbolique de l'épisode romanesque — ce dont Corinne, pressée de retourner « vers les vivants » (p. 339), a parfaitement conscience : il peut être mortifère de réveiller les morts.

L'intertexte de Virgile ne fonctionne donc pas selon un jeu de transfert simple, qui combinerait un héritage symbolique et un

réinvestissement romanesque : la réécriture exploite la tension qu'elle instaure entre le récit et son hypotexte, et place ce dernier au centre d'un système complexe d'interférences qui multiplie les niveaux de lecture. Cette stratification complexe, horizontale et verticale, diffracte le motif des Enfers dans l'ensemble du texte — mais, cette fois, il ne s'agit pas (comme dans le cas de références carthagoises) d'éléments à valeur indicielle : de telles séquences ne prennent sens que par leur fonction dans la combinatoire romanesque. Ainsi, la « montée aux Enfers » du Vésuve construit un réseau d'associations « verticales » (Virgile, Lucain...), mais s'oppose aussi à l'« enfer glacé » dantesque que traverse Oswald à son retour en Italie. Entre ces deux épisodes s'établit un jeu de parallélismes (les Napolitains appellent le Vésuve « la montagne », de même que les paysans de la Maurienne désignent le Mont-Cenis comme « le mont » ; toute présence humaine fait place au silence, etc.) et de contrastes (rouge et noir contre blanc et noir, feu contre glace, Dante contre Virgile...), ce qui permet (aussi) de mettre en place une nouvelle série de dichotomies — Virgile / Dante, paganisme / christianisme, Midi / Nord, autant d'oppositions symboliques qui structurent l'ensemble du texte et se reconfigurent de manière originale. Ces deux séquences du Vésuve et du Mont-Cenis sont l'élément le plus marqué d'un système d'oppositions binaires fondé sur le motif infernal. En Italie, il n'est d'autres Enfers que le tranquille Elysée de Virgile, qu'on retrouve aussi bien dans les jardins de Rome, *inania regna* où les ombrages silencieux sont peuplés d'ombres (p. 148), que dans les paysages d'oliviers, « dont la verdure pâle et légère semble convenir aux bosquets qu'habitent les ombres de l'Elysée » (p. 418)¹⁸. En revanche, l'Angleterre se définit comme un royaume des morts beaucoup plus angoissant, dont les habitants sont

18. Michelet, dans *L'Histoire romaine* (rédigée à la fin des années 1840) reprend presque la même image : « Le pâle olivier adoucit partout les teintes ; son feuillage léger donne à la campagne quelque chose de transparent et d'aérien. Entre Massa et Pietra Santa, où la route traverse pendant plusieurs lieues des forêts d'oliviers, vous croiriez voir l'Elysée de Virgile » (p. 28). Lieu commun ou résurgence des sources ?

déjà des ombres ou des enterrés vivants : la métaphore est récurrente dans l'Histoire de Corinne (en ce sens l'épisode campanien représente bien, pour elle aussi, une descente aux Enfers, mais cette fois sous l'égide de Dante), et s'actualise lorsque Corinne erre, pâle fantôme, dans le parc du château d'Oswald (pp. 499 sq. — la topique des Enfers est clairement incrite dans le paysage : le fleuve où l'on boit l'oubli, les deux rives symboliques, les arbres noirs, les champs d'ombres, Corinne-spectre...) Là encore, ce réseau d'oppositions met en évidence, par effet d'intertextualité, d'autres structures signifiantes (Virgile contre Dante et Shakespeare, notamment).

Le recours à l'intertextualité virgilienne permet donc d'instaurer dans la linéarité de l'écriture narrative un système de double combinatoire : le discours romanesque se trouve problématisé aussi bien par le décalage qu'il entretient avec l'hypotexte que par les effets de structure que le jeu intertextuel met en évidence. Le réinvestissement romanesque ponctuel, fondé sur une analogie thématique ou structurale, ne représente qu'une partie des possibilités signifiantes qu'offre la référence virgilienne. Aussi faut-il se demander si le silence obstiné qu'observe *Corinne* sur le contenu politique de *L'Enéide* ne désigne pas, en creux, un autre mode d'inscription du discours politique dans la fiction ; l'intertextualité virgilienne constituerait alors un « point d'optique » idéal pour saisir dans son unité un discours politique inscrit en (gros) pointillés dans le texte (le rapprochement Dante-Shakespeare en est un bon exemple — C. Pouzoulet a clairement analysé les enjeux idéologiques qu'engage cette analyse).

Intertextualité et discours politique

Si le sens politique de la descente aux Enfers est évident (l'épisode culmine sur le discours d'Anchise prophétisant la grandeur future de Rome, et chantant la régénération augustéenne), ce mode de lecture est également inscrit en filigrane dans l'épisode amoureux du livre IV : le héros virgilien renonce aux délices des amours carthagoises par fidélité à ses devoirs envers son père et sa patrie future, de

même qu'Auguste, loin de céder comme Antoine aux attraits de l'Orient et de l'envoûtante Cléopâtre, refonde la grandeur romaine sur l'héritage des vertus ancestrales. Le discours romanesque de Mme de Staël semble éluder de manière systématique les implications politiques des deux séquences qu'elle privilégie dans *L'Enéide* ; ce silence paradoxal prend la valeur d'un manifeste lorsqu'on confronte l'hypotexte virgilien au discours politique que suscite, dans le roman, l'évocation du modèle national romain.

Ce modèle national, qui transcende l'opposition République / Empire, se trouve défini par Anchise en des termes que tout lecteur contemporain de Mme de Staël connaissait parfaitement :

« Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore voltus,
orabunt causas melius, caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent :
tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
parcere subjectis et debellare superbos »¹⁹.

On touche là une première raison pour refuser le discours idéologique virgilien : si l'Italie a un avenir comme nation, c'est par la vitalité de son héritage culturel ; fonder l'unité nationale sur la force des armes et l'impérialisme constitue à la fois une impasse historique (la puissance de l'Italie moderne n'est certes pas militaire) et une aberration politique (le roman refuse le modèle augustéen et ses héritiers, dont évidemment Napoléon). Ce qui suffit à condamner l'Antiquité romaine comme modèle politique, c'est qu'elle revendique comme caractère distinctif l'esprit militaire, contrairement au modèle concurrent, les

19. « D'autres, je le crois, seront plus habiles à donner à l'airain le souffle de la vie et à faire sortir du marbre des figures vivantes ; d'autres plaideront mieux et sauront mieux mesurer au compas le mouvement des cieux et le cours des astres. A toi, Romain, qu'il te souviene d'imposer aux peuples ton empire. Tes arts à toi sont d'édicter les lois de la paix entre les nations, d'épargner les vaincus, de dompter les superbes ».

Républiques du Moyen-Age : « Cette nation a été sous les Romains la plus militaire de toutes, la plus jalouse de sa liberté dans les républiques du Moyen-Age » (p. 160).

Sans doute Corinne veut-elle faire de sa poésie un authentique « chant national », ce que suggèrent les titres de ses deux premières improvisations ; mais c'est en un tout autre sens que celui que lui donne *L'Enéide*. En témoigne une distorsion, discrète mais significative, qu'opère sur le texte virgilien l'improvisation au cap Misène : « Un Triton a plongé dans ces flots le Troyen téméraire qui osa défier les divinités de la mer par ses chants » (p. 349). Dans *L'Enéide*, Misène n'est pas célèbre pour son chant, mais pour l'énergie avec laquelle, de sa trompette, il appelle les soldats au combat : pour Corinne au contraire, ce n'est pas la trompette guerrière, mais le chant de la poétesse inspirée qui réveillera l'Italie endormie. Quant à Virgile, il doit son immortalité à son génie poétique, non à son rôle « propagandiste » qui l'érigerait en historien de la nation romaine naissante : son œuvre est à lire comme fiction (p. 119 et 349)²⁰. Cet infléchissement significatif était déjà perceptible dans la première improvisation de Corinne : alors que les premiers mots offrent une variation sur la célèbre invocation des *Géorgiques* (*Salve, magna parens*), l'héritage idéologique virgilien se trouve quelque peu subverti lorsque la suite du poème fait voisiner la gloire des armes avec celle des beaux-arts, avant de faire du « génie » et de la « liberté » les deux

20. Sur ce point, Mme de Staël s'oppose explicitement à Bonstetten (voir Jean-Marie Roulin, « Bonstetten et Mme de Staël, ou comment lire Virgile après Ossian ? », *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, CRIER, 1998, pp. 175-185). Ainsi, le chapitre « Caverne de Cacus » dans le *Voyage sur la scène des six derniers livres de l'Enéide* ne met pas en doute l'existence d'une telle grotte dans les environs de Rome, et confirme l'exactitude de Virgile historien ; rien de tel dans *Corinne*, où au contraire cet épisode permet de qualifier de « fiction » l'ensemble de *L'Enéide* : « Virgile a placé sur le mont Aventin la caverne de Cacus ; et les Romains, si grands par leur histoire, le sont encore par les fictions héroïques dont les poètes ont orné leur origine fabuleuse » (p. 119).

éléments essentiels du « caractère romain » (pp. 60-61). L'attaque se fait plus précise, et plus insidieuse, lorsque Corinne retourne exactement l'une des affirmations d'Anchise sur les destinées romaines : « Le ciel lui révéla ses lois ».

Cette première prise de distance, qui touche l'ensemble de l'imaginaire romain antique et des modèles qu'il suscite, s'articule étroitement à la condamnation explicite de l'idéal augustéen tel que le célèbre l'*Enéide*, modèle dont s'inspire la pensée napoléonienne²¹. Si Auguste a donné son nom à son siècle, c'est qu'il a su détourner à son profit la gloire des hommes de génie (p. 96) ; mais ce sont ces derniers qui constituent la continuité historique de la nation, son héritage vivant, et transforment la géographie italienne en lieux de mémoire (p. 230). Conséquence : alors qu'« on cherche en vain [sur le Palatin] les deux lauriers plantés devant la porte d'Auguste, le laurier de la guerre, et celui des beaux-arts cultivés dans la paix » (p. 117), le laurier de Virgile et de Pétrarque reverdit aux tempes de Corinne couronnée au Capitole. Si l'on excepte le mérite du mécénat, le portrait d'Auguste qui se dessine en filigrane dans le roman n'a rien de flatteur ; s'agit-il par exemple d'Auguste mourant (de la main de Livie...), le récit met immédiatement en regard « ses proscriptions [et] sa gloire » (p. 118)²². Plus perfide : lorsque Corinne évoque le Panthéon qu'Agrippa voulait dédier « au Dieu de la terre, la puissance », autrement dit à Auguste, Mme de Staël n'hésite pas à réécrire l'histoire ; elle ignore délibérément le rôle politique d'Agrippa dans la mise en place d'une stratégie dynastique, ce qui lui permet d'en faire un flatteur attaché à plaire à son « maître » (le terme est répété deux fois p. 95). Le Panthéon, rappelle Corinne, était orné d'« un char de

21. Sur ce point, nous proposons une lecture différente de celle que développe Laure Lévêque dans *Corinne de Mme de Staël, poétique et politique*, éditions du Temps, Paris, 1999.

22. Mme de Staël s'oppose ainsi à la traditionnelle « légende dorée » qui transfigure le « mauvais » Octave, le triumvir assassin (entre autres) de Cicéron (p. 351), en « bon » empereur, restaurateur de l'Age d'Or et fondateur de la *pax romana*.

bronze [...] sur lequel étaient placées les statues d'Auguste et d'Agrippa » : réplique en négatif du char de triomphe qui a porté Corinne au Capitole, un triomphe qui, contrairement aux campagnes des deux Romains, « n'a coûté de larmes à personne » (p. 53). Par un revirement signifiant, le Panthéon, qui devait initialement être dédié à Auguste, célèbre le culte du génie, et ce sont les grands artistes italiens qui occupent ce sanctuaire d'où la figure impériale a disparu ; l'héritage du passé italien, et même de la grandeur augustéenne, ne prend sens que comme mémoire culturelle.

L'attaque en règle contre le modèle politique augustéen, attaque non dépourvue de résonances contemporaines, s'élargit à une critique d'ensemble du système impérial. Dans sa dénonciation des tyrans sanguinaires (Tibère, Caligula, Néron), le discours du roman se contente de réactiver une topique bien établie ; on ne s'étonnera guère non plus de voir en César le meurtrier de la République et l'assassin de la liberté romaine (p. 417). Il est beaucoup plus significatif que les pages consacrées à la visite des ruines de la Rome impériale évitent toutes les images idéalisées des « bons » empereurs ; ces pages n'hésitent pas à multiplier les infractions délibérées à l'encontre du « code culturel » des lecteurs : Titus, dont la tradition célèbre la sensibilité et l'humanité, est ainsi cité pour les persécutions qu'il fit subir aux Juifs²³, et le roman rappelle avec insistance que c'est lui qui dédia au peuple romain le Colisée, théâtre des plus sanglantes violences (p. 113-114). Quant à Hadrien, il accable les artistes de génie avec la cruauté d'un despote oriental : « [Il] était jaloux d'Apollodore, fameux architecte grec, et le fit périr pour avoir blâmé les proportions de son édifice » (p. 113) ; par un juste retour des choses (et une indéniable invraisemblance archéologique), son fameux Palais n'a laissé d'autre trace dans le paysage-mémoire italien que « quelques pierres éparses qui s'appellent l'Égypte, l'Inde et l'Asie » (p. 229)²⁴.

23. La séquence se clôt sur une formule digne de Tacite : « Les longs souvenirs conviennent aux longs malheurs. »

24. L'entorse à la réalité historique est flagrante ; en décembre 1803, Chateaubriand avait fait une description étendue des ruines du palais

Remarquons que cette critique systématique du modèle impérial n'implique nullement un éloge de la grandeur de la Rome républicaine : ses sévères vertus ne sont guère évoquées que sur la forme terrifiante de Brutus sacrifiant ses deux fils aux pieds de la statue de Rome (p. 232) — le sort tragique d'Oswald (et de Corinne...) montre qu'une telle conception de la grandeur nationale, dans l'Angleterre moderne, continue à assassiner les individus au nom de l'État. Aussi le texte n'évoque-t-il les grands épisodes de la République romaine que sous une forme oblique, et sans aucun commentaire politique : le tableau de Cincinnatus à la charrue (p. 237) est décrit comme un paysage, et le dévouement de Curtius, mis en ballet, prend une tonalité résolument comique dans la bouche du comte d'Erfeuil (p. 179). Deux raisons peuvent expliquer cette éviction du modèle républicain romain. Tout d'abord, les réflexions révolutionnaires et post-révolutionnaires sur la validité de ce modèle pour fonder une démocratie contemporaine avaient mis en évidence les différences essentielles opposant la *libertas* des Anciens (sujétion des citoyens à un État fort et centralisé, exclusion des femmes, des étrangers, des esclaves, tendance naturelle à l'impérialisme dans les relations internationales) et la conception moderne de la liberté²⁵. Surtout, la réflexion historique que développe le roman refuse non seulement le modèle augustéen proposé par Virgile, mais aussi l'idée même de modèle en matière politique : Corinne figure la continuité et la vitalité de l'héritage italien, depuis l'Antiquité²⁶, mais la résurrection de l'Italie comme nation ne peut prendre la forme de l'imitation d'un passé glorieux. Ce ne sont pas les morts qui feront l'avenir, comme en témoigne une image fugace mais très significative : « On trouve à Rome un genre de masques qui n'existe point ailleurs. Ce sont des masques pris d'après les figures des statues antiques, et qui de loin

d'Hadrien à Tivoli (lettre à Joubert du 11 décembre 1803, publiée dans le *Voyage en Italie* en 1827).

25. Voir par exemple Volney, *Leçons sur l'histoire* (1803), ou, dans l'entourage direct de Mme de Staël, Benjamin Constant, *De l'esprit de conquête* (1814).

26. Voir l'article déjà cité de Jean-Marie Roulin.

imitent leur parfaite beauté : souvent les femmes perdent beaucoup en les quittant. Mais cependant cette immobile imitation de la vie, ces visages de cire ambulants, quelque jolis qu'ils soient, font une sorte de peur » (p. 241-242).

L'intertextualité virgilienne est ainsi au croisement des questions poétiques et politiques que le roman met en perspective. L'œuvre refuse le modèle augustéen que propose *L'Enéide*, et l'idée même d'un asservissement du poète au pouvoir — attitude que radicalisent entre autres les frères Schlegel²⁷ ; mais ce refus oblige le texte à repenser les rapports de la fiction et de l'idéologie, et à s'interroger sur la légitimité et la possibilité d'intégrer le politique dans l'ordre du romanesque, d'où la complexité des stratégies d'écriture auxquelles a recours Mme de Staël. Réécrire Virgile suppose en outre une réflexion sur la notion même de modèle ; en ce sens, la recreation littéraire qui caractérise le jeu intertextuel²⁸ inscrit dans la trame même du roman la métaphore d'une refondation politique intégrant l'ensemble de la mémoire nationale, mais capable d'opérer une reconfiguration originale et vivante de cet héritage.

27. Sur la critique du modèle augustéen et virgilien au sein du groupe de Coppet, voir l'article de Jean-Marie Roulin, « Épopées et romans chevaleresques dans le Groupe de Coppet : racines nationales et identité européenne », *Le Groupe de Coppet et l'Europe*, pp. 183-197.

28. Là encore, les frères Schlegel ont théorisé cette idée : il s'agit de passer d'une imitation rigide à une émulation dynamique, seul moyen de « résoudre l'antithèse Anciens/Modernes dans une nouvelle harmonie » (J. M. Roulin, « Bonstetten et Mme de Staël... », article cité, p. 175).