

Pages de pierre

Les apories du roman archéologique

Corinne Saminadayar-Perrin

*Je lui raconte une petite histoire : j'ai été envoyé dans le Sud, tout dans le Sud, pour escorter une mission scientifique chargée d'étudier les inscriptions romaines gravées sur les sables du désert.
Darien, Biribi, 1890.*

En même temps que l'histoire entame le grand mouvement de réflexion méthodologique et épistémologique qui l'arrache à la sphère du discours pour l'ériger en authentique science humaine, le XIX^e siècle voit l'archéologie au sens moderne se définir puis s'imposer comme un savoir et une démarche spécifiques, garantissant un rapport nouveau au passé – et avant tout au passé le plus « consacré » et le moins étranger : l'Antiquité. L'archéologie se veut et se proclame science nouvelle, se recommandant de sa modernité et de ses acquis récents ; son essor comme discipline historique est inséparable de son succès auprès d'un grand public : avant et après Bouvard et Pécuchet et leurs découvertes pseudo-celtiques, des cohortes de bourgeois archéomanes et d'artistes rêveurs ont visité Pompéi ou, plus simplement, les reconstitutions des musées et de l'Exposition universelle.

Cet essor, ce succès ouvrent une crise des savoirs et une crise des imaginaires. Crise des savoirs d'abord : alors que les études préhistoriques en émergence se dessinent et s'arrogent des territoires nouveaux, par définition hors écriture, l'archéologie des mondes anciens occupe d'emblée un terrain jusque-là dominé par le verbe, le texte, la rhétorique : l'Antiquité du XIX^e siècle, celle des humanités classiques, est avant tout une réalité de discours, accessible à travers ses monuments textuels – il est révélateur que les érudits du XVIII^e siècle ne se soient d'abord intéressés aux fouilles d'Herculanum que dans l'espoir d'y (re) trouver, sous forme de papyri, les textes classiques perdus¹. L'archéologie, en faisant des *realia* un objet scientifique (et plus seulement herméneutique au esthétique), instaure un rapport nécessairement conflictuel avec cet empire de mots morts, cet univers littéraire que la culture présentait jusque-là comme l'Antiquité. Ce rapport conflictuel s'articule étroitement à une crise des imaginaires, qui touche aussi bien les arts plastiques (certaine école du « paysage historique » se trouve énergiquement battue en brèche) que les représentations collectives, désormais influencées, de manière décisive, par tous les modes de vulgarisation des savoirs dont profite l'archéologie naissante.

Ce que les contemporains ont appelé le « roman archéologique » cristallise de façon exemplaire cette tension polémique. Le roman archéologique, comme « sous-genre » du roman historique, repose en effet sur une double paradoxe : alors que l'archéologie se veut processus de « contournement » de l'impérialisme textuel classique, comment peut-elle s'inscrire dans un texte littéraire, et qui plus reste tributaire d'un long passé thématique et stylistique – qu'elle subit jusque dans ses refus ? Plus grave encore : comment le savoir archéologique peut-il revendiquer un effet de représentation (de « résurrection », c'est la métaphore d'époque) qui lui soit propre, sans recourir aux puissances éprouvées mais récusées de l'intertextualité ? Ces paradoxes constitutifs deviennent particulièrement saillants lorsque les romanciers, pour éviter les écrans autoritaires et fallacieux du classicisme, se tournent vers « l'autre Antiquité », essentiellement architecturale et plastique, de l'Égypte ou de Carthage : l'absence d'intertextes littéraires suffit-elle à conjurer les séductions propres à la « chair textuelle » des mondes anciens ?

1 – Sur ce point, voir Catherine Volpilhac-Augier, « Les cités vésuviennes et l'érudition française : l'histoire d'un malentendu », *Il Vesuvio e le citta vesuviane*, 1760-1860, Cuen, Napoli, 1998, pp. 133-144.

L'archéologie: trous de mémoire et espaces du discours

Alors que les études préhistoriques balbutiantes se construisent sur un territoire intellectuel à peu près vierge, l'archéologie moderne à sa naissance prolonge autant qu'elle déplace une sensibilité et un discours romantique (voire proto-romantique) qu'on pourrait qualifier de « poétique des ruines ». Aussi le rapport d'intimité qui lie le promeneur au site archéologique se traduit-il d'emblée sur le mode discursif – non seulement parce que, traditionnellement, la méditation sur les ruines est une machine à générer du discours², mais aussi parce que l'activité herméneutique comme la rêverie naissent d'une confrontation avec un paysage parlant. Car le site ne vaut pas comme empreinte d'une altérité radicale, mais comme lieu de réminiscence qui entretient avec notre Antiquité imaginaire, et notre modernité, des affinités troublantes que note Stendhal : « Il faut chercher dans l'Orient, parmi les ruines de Palmyre, de Balbec ou de Pétra, des édifices comparables à celui-ci pour la grandeur ; mais ces temples étonnent sans plaire. Plus vastes que le Colysée, ils ne produiront jamais sur nous la même impression. Ils sont construits d'après d'autres règles de beauté, auxquelles nous ne sommes pas accoutumés. Les civilisations qui ont créé cette beauté ont disparu [...] Le Colisée est sublime pour nous, parce que c'est un vestige vivant de ces Romains dont l'histoire a occupé toute notre enfance »³. Aussi toute rencontre purement archéologique, comme celle de l'Égypte ancienne qui ne possède pas la même prépondérance dans notre mémoire culturelle, doit-elle être préparée par un travail préalable, visant à réduire l'étrangeté par la multiplication des écrans textuels – se promener sur un site, c'est d'abord arpenter une bibliothèque ; Nerval, en 1843, n'envisage le voyage de Louxor qu'après avoir « épuisé la bibliothèque égyptienne qui nous permettra de voir les antiquités avec fruit »⁴.

Lieu de mémoire, le site archéologique devient alors espace magique où le texte classique se fait voix. Le paysage avec ruines prend la parole ; la métaphore est récurrente, depuis Chateaubriand, qui oppose les voix du passé

2 – Voir Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France*, Droz, 1974, et Philippe Hamon, *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.

3 – Stendhal, *Promenades dans Rome*, cité par R. Mortier, *op. cit.*, p. 204. On notera le glissement de l'affinité esthétique à la mémoire historique et personnelle (« ces Romains dont l'histoire/a occupé notre enfance »).

4 – Lettre du 18 mars 1843, cité par Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 1956, tome II, p. 33.

au bruissement inarticulé de la nature⁵. Lorsque même l'absence d'intertextes culturels ou l'opacité d'une écriture bloque l'émergence d'une parole, celle-ci s'inscrit en creux, par son silence même ; ainsi de l'art égyptien, « qui ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret »⁶. Logiquement d'ailleurs, une avancée scientifique aussi décisive que le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion rend la parole aux ruines de l'ancienne Égypte ; de manière révélatrice, le célèbre égyptologue lui-même, racontant son expérience de fouilles, a recours à la même image que celle de Michelet évoquant ses recherches aux Archives – troublante fusion du site et de la bibliothèque, du monument et du texte : « Il me faut le silence absolu, afin d'entendre la voix des ancêtres »⁷, déclarait l'égyptologue pour justifier ses face-à-face solitaires, souterrains (et souvent dangereux) avec les bas-reliefs et les peintures murales de l'ancienne Égypte.

Cette voix du passé, qui sanctionne la puissance de résurrection propre aux ruines, naît du texte (littéraire, classique, culturel) pour se réincarner en texte : elle devient inscription. Rêvant sur les paysages d'Hubert Robert, Diderot superpose au monument tout un imaginaire épigraphique ; le peintre représente-t-il un obélisque ? le critique d'art souhaiterait y voir gravées des inscriptions : « Ces ruines me parleraient... Je m'entretiendrais de la vanité des choses de ce monde, si je lisais au-dessus de la tête d'une marchande d'herbes, *au divin Auguste, au divin Néron*, et de la bassesse des hommes qui ont pu diviniser un lâche proscriptionnaire, un monstre couronné »⁸. La rencontre archéologique est lecture, écoute, dialogue et prélude au discours – bref, elle s'inscrit dans un entrelacs de paroles : « Parcours de discours [...] Chaque halte du périple est un déchiffrement d'inscriptions, un affrontement philologi-

5 – « Quand on est très jeune, la nature muette parle beaucoup ; il y a surabondance dans l'homme ; tout son avenir est devant lui... Mais dans un âge plus avancé, lorsque la perspective que nous avons devant nous passe derrière, que nous sommes déçus sur une foule d'illusions, alors la nature seule devient plus froide et moins parlante... » *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine*, cité par R. Mortier, *op. cit.*, p. 180.

6 – Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, Livre de Poche, 1985, p. 43.

7 – Champollion, *Lettres et journaux*, passage cité par J. M. Carré, *op. cit.*, p. 238.

8 – Cité par R. Mortier, *op. cit.*, p. 96. Le rêve des ruines se place ainsi d'emblée sous le signe de la lecture ; le héros flaubertien de *Novembre* s'imagine en Égypte « lisant des inscriptions et déchiffrant des obélisques » (cité par P. M. de Biasi, introduction au *Voyage en Égypte* de Flaubert, Grasset, 1991, p.86) ; en route pour l'Orient, l'écrivain fait du musée d'Avignon un mini-espace plus épigraphique qu'archéologique, prélude (en modèle réduit) aux énormes « livres de pierre » qui l'attendent en Égypte : « Son charmant musée où l'on est tout seul, lisant les inscriptions antiques sur les stèles de marbre, au bruit des arbres du jardin qui se penchent contre les carreaux », *op. cit.*, p. 148.

que avec la pierre gravée »⁹. Aussi la « manie scripturale » qui pousse les voyageurs à graver leur nom, voire de véritables graffiti, sur des sites fameux ne relève-t-elle pas seulement de l'« épigraphie de la bêtise » telle que la stigmatisent un Flaubert ou un Maxime du Camp (dont les relations à cette épigraphie moderne sont, d'ailleurs, complexes¹⁰) ; comme l'a montré Sarga Moussa, il s'agit surtout d'un rituel visant à l'identification d'un parcours de mémoire et à l'inscription dans une continuité historique et culturelle¹¹ – bref, la mémoire écrite d'un dialogue avec le monument, dont les archéologues eux-mêmes ne s'abstiennent pas : « La base (de la pyramide de Chéops) est entourée d'une inscription en hiéroglyphes modernes, tracée par le docteur Lepsius, qui compare modestement le roi de Prusse à Ramsès-Sésostris »¹².

Le paysage archéologique se donne ainsi à lire comme un livre monumental en même temps qu'il s'offre comme une page d'écriture. Se dessine une variante du motif romantique du « livre de la Nature, livre écrit par le Créateur, livre que seuls les poètes ont le privilège de déchiffrer »¹³. L'énormité, la monstruosité des ruines en Égypte ancienne favorisent le parallèle : « Architecture et paysage semblent avoir été faits par le même ouvrier », remarque Flaubert, lequel compare les Pyramides à « une falaise, quelque chose de la nature, une montagne qui se serait faite comme cela », cependant que symétriquement « les assises régulières amoncelées (de certaines montagnes) donneraient (si on ne les avait pas vues) la meilleure idée de la base en ruine de la Grande Pyramide »¹⁴. L'histoire des hommes et le passage du temps s'inscrivent parallèlement sur la pierre, brouillant l'épigraphie du souvenir : « Le temple est recouvert par de grandes dalles plates, dont

9 – P. Hamon, *op. cit.*, p. 55.

10 – À côté de l'anathème (déjà traditionnel) jeté sur la vanité bourgeoise, on découvre une fascination trouble, où le graffiti moderne non moins que l'inscription ancienne se fait source de rêverie – en témoigne le relevé méticuleux que Flaubert, comme Du Camp, fait parfois de ces signatures, avec la précision méticuleuse d'un relevé épigraphique : « *Colonne de Pompée*, monolithe avec un splendide chapiteau corinthien et le nom « Thomson of Sunderland » écrit à la peinture noire [...] en lettres de trois pieds de haut. », *Voyage en Égypte*, p. 175. Voir notre article « Paysage avec ruine : Le kitsch et le miroir », dans *La mémoire en ruines*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 59-80.

11 – Sarga Moussa, « Signatures : ombre et lumière de l'écrivain dans la correspondance d'Orient de Flaubert », *Littérature*, n° 104, décembre 1996 ; ainsi, le comte de Marcellus, en 1820, appose sa signature sur les célèbres lions de Mycènes : « Ajouter sa signature à celle de ses prédécesseurs est ainsi, pour le voyageur, une façon de réaffirmer le lien qu'entretient la culture française avec les débuts de la littérature occidentale. Tout se passe comme si, avant que la description de l'espace grec puisse avoir lieu, il fallait d'abord rappeler le texte homérique, *prétexte* », p. 77.

12 – Maxime Du Camp, *Le Nil*, Sand-Conti, 1987, p. 105.

13 – Michaël Riffaterre, « Chateaubriand et le monument imaginaire », *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 130.

14 – Flaubert, *Voyage en Égypte*, respectivement pp. 379, 217 et 304.

plusieurs sont chargées d'inscriptions grecques illisibles. Il y a sur ces dalles des ondulations régulières naturelles comme seraient des vagues »¹⁵ ; la nature elle-même se fait page écrite, et le voyageur chemine à travers un gigantesque territoire textuel : « On fit la sieste dans une grotte couverte d'inscriptions hiéroglyphiques... »¹⁶.

Paradoxalement, le discours des écrivains comme celui des critiques, voire des archéologues eux-mêmes, reprend et porte à son comble la confusion entre site architectural et espace d'écriture. La dédicace du *Roman de la Momie* à Ernest Feydeau, archéologue, repose tout entière sur ce paradoxe ; lorsque Gautier écrit : « Sur vos pas je me suis promené dans les temples, dans les palais, les hypogées », la référence archéologique s'avoue intertextuelle, puisqu'il s'agit là non de visiter les sites, mais d'arpenter la bibliothèque de l'érudit ; quant à la métaphore finale : « Je n'ai eu qu'à réunir par mon style, comme par un ciment de mosaïque, les pierres précieuses que vous m'apportiez », elle sanctionne la fusion entre *realia* antiques et fragments textuels. Équivoque de romancier¹⁷, qui prend sens de par sa position stratégique au seuil de l'œuvre ? Sans doute, mais il est révélateur de voir l'archéologue Frœhner, qui attaque Gautier et (surtout) Flaubert au nom de la rigueur scientifique, mettre lui aussi sur le même plan sources archéologiques et sources écrites : « *Le Roman de la Momie* est pastiché sur l'antiquité même (on notera le paradoxe sémiologique), sur les ruines visibles de l'ancienne Thèbes, les statues, les bas-reliefs, les antiquailles, les textes hiéroglyphiques, les saintes Écritures »¹⁸. La réflexivité archéologie/écriture s'avère d'ailleurs réversible – un discours se trouve ainsi invoqué par Alexandre Dumas à titre de « preuve » archéologique, et le texte du romancier historique dessine une configuration métaphorique révélatrice : « Comme le génie de Vergniaud est tout entier dans ce discours, nous le citerons tout entier ; nous croyons qu'on éprouvera, en le lisant, la même curiosité qu'on éprou-

15 – Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 309.

16 – Maxime Du Camp, *Mémoires d'un suicidé*, éditions de Septembre, 1991, p. 14. Le roman (1853) a été écrit peu après le voyage d'Orient d'où est issu *Le Nil*.

17 – Le rapprochement n'a rien de spécifiquement original ; Ballanche, par exemple, établit le même parallèle : « Un hémistiche de Virgile, une ligne de Pascal, sont pour nous aussi sacrés qu'un arc de triomphe, une colonne antique... », Cité par R. Mortier, *op. cit.* p.165.

18 – Guillaume Frœhner, « Le Roman archéologique en France », *La Revue contemporaine*, décembre 1862 ; texte publié dans son intégralité dans la *Correspondance* de Flaubert, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, tome III, 1991, préface et notes par J. Bruneau, p.1247.

verait, en visitant un arsenal, devant une de ces machines de guerre historiques qui auraient renversé les murailles de Sagonte, de Rome ou de Carthage »¹⁹.

Cette confusion permanente, et consciemment orchestrée, est d'autant plus surprenante que, à rebours, les contemporains manifestaient une conscience aiguë du clivage entre la rêverie romantique sur les ruines et le regard scientifique de l'archéologue. Roland Mortier interprète ainsi la « conversion archéologique » de Chateaubriand en 1829 comme un renoncement à la poétique des ruines antérieure : « Le poète des ruines s'est mué en archéologue ; il participe aux fouilles de Torre Vergata avec un enthousiasme qui lui insuffle une nouvelle jeunesse dont on trouve les échos dans sa correspondance »²⁰. En fait, autour de 1830, la démarche archéologique hésite entre deux attitudes épistémologiques ; soit les *realia* ont pour unique fonction de compléter et de confirmer un savoir antérieur déjà transmis par les textes, soit, au contraire, les fouilles révèlent des pans de mémoire morte, les territoires de l'oubli historique : « (Les) trous archéologiques, trous de mémoire s'il en est qui se révéleront finalement des accès à l'oubli, à la fascination que peut exercer, en cette période où croît l'emprise historique sur l'imaginaire culturel, ce qui échappe à l'histoire, en constitue soudain un horizon antérieur de nuit sans texte »²¹. D'où, authentiquement archéologique, la « fascination de l'étrusque » chez Stendhal : le silence des vestiges étrusques échappe irrésistiblement au territoire textualisé, à l'impérialisme rhétorique du monde gréco-latin où il s'inscrit. D'où le paradoxal (et seul possible) mutisme écrit de Flaubert face aux alignements de Carnac – cette fameuse non-description qui congédie le discours, s'ouvrant par « Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y en a beaucoup (des pierres) » et se concluant par : « Les pierres de Carnac sont de grosses pierres. » Démarche significative : Flaubert en Égypte cherche à échapper au vertige du Signe en se détournant de l'écriture (inscrip-

19 – Alexandre Dumas, *La Comtesse de Charny*, éditions Bouquins, 1990, p. 956. Le texte vaut surtout comme archéologie d'une modernité de plâtre plus que de marbre ; du récit des *Mémoires d'un suicidé*, le narrateur premier annonce en introduction : « C'est presque un livre d'archéologie, car, grâce à Dieu, elle s'éteint chaque jour davantage, cette race douloureuse et malade qui a pris naissance sur les genoux de René », p. 29.

20 – R. Mortier, *op. cit.*, p. 192.

21 – Jean-Pierre Guillermin, « La nuit des temps. Stendhal et quelques amateurs d'archéologie », *Revue des Sciences humaines*, n° 252, 1998/4, p. 95. La confrontation à l'objet muet, « hors-texte », impose à l'archéologie des aveux d'incompréhension dont certains érudits, comme G. Fröhner, n'hésitent pas à se moquer : « *Nous n'y comprenons rien* ». Ce mot est devenu la devise nécessaire de tous ceux qui s'étaient appelés entre eux des « hommes éminents » et des « connaisseurs de compétence » (« Le Roman archéologique », article cité, p. 1238).

tions, hiéroglyphes, graffiti) pour rêver sur la trace, l’empreinte archéologique au sens propre – celle par exemple d’un pied : « Autour du temple marques de pieds au ciseau – personne n’a encore rien dit là-dessus – et chaque fois que je rencontre ces pieds, je suis ému – c’est trop beau comme témoignage, rien que la marque d’un pied ! »²² Ce qui bouleverse l’écrivain, c’est que l’empreinte ne dise rien – à cette profondeur de rêverie que permet le silence s’oppose l’archéologie textuelle de Maxime Du Camp, son compagnon de voyage, qui propose immédiatement à son lecteur un système d’explication assimilant la trace au rituel (ancien et moderne) de la signature²³.

On constate que, paradoxalement, le goût des contemporains pour les périples méditerranéens, et en particulier pour le voyage en Orient, ne favorise guère l’appréhension directe des réalités archéologiques mises à jour par les récentes campagnes de fouilles. La première raison en est que l’engouement oriental (déjà ancien) du public, loin de réduire l’impérialisme de la culture classique, superpose à son imaginaire textuel un système complexe d’écrans picturaux (gravures, illustrations tableaux) dont la fidélité archéologique reste pour le moins douteuse. Ainsi, jusqu’aux premiers relevés « scientifiques » fournis par les ingénieurs de l’expédition d’Égypte, les voyageurs privilégient une « vision classicisante » des monuments représentés, qui réduit l’étrangeté architecturale et en fait un « doublet » énorme, ou une ébauche mal dégrossie, de la Grèce ou de Rome telles qu’on les rêve alors ; en 1856, Ernest Feydeau, dans son *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, illustrée par Prisse d’Avennes dont il fait l’éloge, se plaint encore de l’emprise de ces déformations classicisantes sur les images de l’Égypte proposées au public. Il est vrai qu’à partir de 1830 environ, le regard des peintres orientalistes tend à supplanter le « paysage historique » – mutation des imaginaires donc, mais qui évince toujours le site archéologique comme objet propre de représentation. Quant à ceux qui font véritablement le voyage d’Orient, ils n’échappent guère au vertige intertextuel qui conditionne aussi bien leur rencontre avec l’altérité orientale (d’une Antiquité rêvée qu’est-il donc resté?) que l’écriture même du récit de voya-

22 – Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 361.

23 – « Je vois un grand nombre d’inscriptions grecques cursives, placées sous un trait grossier, représentant deux pieds. Sur tous les temples égyptiens, j’ai retrouvé ce dessin primitif de deux pieds toujours et invariablement accompagné d’une inscription grecque, hiéroglyphique ou démotique. Sans doute, lorsqu’un pèlerin avait terminé ses dévotions, il montait sur la terrasse du temple, y gravait la forme de ses pieds en tournant la pointe vers sa patrie et écrivait au-dessous son nom et la date de son voyage. », *Le Nil*, p. 130.

24 – Voir sur cette question Sarga Moussa, *La Relation orientale*, Klincksieck, 1996.

ge²⁴ (on ne se détourne des auteurs classiques que pour recourir à la Bible ou à un imaginaire barbare inscrit d'avance aux marges de la littérature gréco-latine) ; même la visée « documentaire », celle qu'invoque Chateaubriand en tête de *L'Itinéraire* (chercher des « images » pour servir de cadre à l'épopée chrétienne des *Martyrs*, « voir et peindre ») n'a rien d'une saisie des « choses vues », et n'appréhende le réel que comme sujet et objet de représentation. Enfin, un penchant à l'anachronisme systématique amène à percevoir les réalités orientales traditionnelles comme le témoignage d'une inaltérable pérennité des usages antiques – l'authenticité se confondant avec l'ancienneté, comme dans la campagne égyptienne sous la plume de Gautier : « Damerhour, que traverse le chemin de fer, a un aspect qui ne doit pas différer beaucoup de celui des anciennes villes d'Égypte englouties maintenant sous le sable, ou simplement retombées en poussière. De grands murs en talus, faits de briques crues ou de pisé gardant la couleur de la terre, l'entourent pareils à des soubassements de temples [...] Se profilant sur la ligne du ciel, (les femmes) prenaient une élégance et une sveltesse rares. On eût dit des statues plantées sur le couronnement des édifices ou le fronton des temples »²⁵. Conséquence : soit l'Égypte du XIX^e siècle s'offre comme une projection grandeur nature des fresques archéologiques (« Il nous semblait voir marcher ces zones de bas-reliefs colorés, représentant des scènes d'agriculture, qui parfois décorent les chambres de tombeaux égyptiens », écrit Gautier des fellahs marchant sur la route d'Alexandrie au Caire²⁶), soit au contraire les fresques antiques renvoient aux réalités de l'Occident contemporain (ainsi des fresques érotiques que découvre Flaubert : « Ces demoiselles ont des robes transparentes – cela rappelle les bordels Devéria 1829 »²⁷). Sans doute la publication du guide Joanne, en 1861, marque-t-elle une inflexion décisive : le parcours oriental se fait explicitement visite méthodique d'un vaste espace archéologique, séparé de la « modernité » orientale ; or ce « recentrage archéologique » n'est pas l'occasion d'une confrontation à l'altérité ou à la spécificité d'une civilisation disparue : l'Orient est présenté comme le « berceau de notre civilisation », le savoir textuel véhiculé par le guide servant à réduire la distance archéologique au profit d'une continuité culturelle construite sur l'imaginaire sur cette réappropriation culturelle d'un

25 – Théophile Gautier, *Voyage en Égypte*, La Boîte à Documents, édition préfacée et annotée par Paolo Tortonese, 1990, p. 51.

26 – T. Gautier, *Voyage en Égypte*, p. 58.

27 – Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 390.

28 – Sur cette réappropriation culturelle d'un Orient palimpseste, voir Jean-Claude Berchet, introduction à l'anthologie, *Le voyage en Orient*, Laffont, Bauquins, 1985.

Orient palimpseste²⁸.

La pierre, le texte, la voix

Si l'archéologie peut prétendre à une fonction propre, c'est au prix d'un arrachement, d'une rupture dans l'ordre des savoirs et des représentations ; comment inscrire cette conversion (cette apostasie, diraient d'aucuns) dans l'espace romanesque ? La démarche impose de rompre d'une part avec les intertextes classiques des humanités, d'autre part avec l'esthétique du « roman-Anacharsis »²⁹. D'où la prédilection du « roman archéologique » naissant pour les marges du monde classique, excentrées dans la littérature gréco-latine. L'Égypte apparaît aux contemporains comme un domaine de prédilection pour l'archéologie ; avant même le *Roman de la momie*, Gautier déclare au sujet de l'ouvrage qui constituera sa principale source, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, que cette étude est faite « non d'après des livres (les Égyptiens n'ont laissé que quelques papyrus plus ou moins déchiffrés), mais d'après les monuments seuls »³⁰. Autre civilisation textuellement engloutie : Carthage – d'où l'apparent « défi référentiel » que constitue *Salammbô*, récit édifié sur le vide des sources écrites : « (Flaubert) était allé choisir exprès un pays de monstres et de ruines, l'Afrique, – non pas l'Égypte trop décrite déjà, trop civilisée, trop connue, mais une cité dont l'emplacement même a longtemps fait doute parmi les savants, une nation éteinte dont le langage lui-même est aboli, et dans les fastes de cette nation un événement qui ne réveille aucun souvenir illustre »³¹.

Le vide textuel opère ainsi la conversion de l'histoire-mémoire, conçue comme narration-résurrection, à un autre mode littéraire, dominé par le descriptif, la taxinomie, le répertoire – bref, le roman archéologique porte à sa limite l'esthétique réaliste-naturaliste d'une œuvre conçue comme explication-exposition raisonnée du monde, esthétique dont P. Hamon a bien montré les enjeux et les pratiques. Conséquence : les romans archéologiques tiennent

29 – *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce* : s'agit du « best-seller » pédagogique (et pas seulement pédagogique) de l'abbé Barthélemy, imposé à des générations de collégiens – Charles Bovary, au collège, se distingue par cette lecture traditionnellement tournée en dérision chez les jeunes gens : « Il repassait ses cahiers d'histoire, ou bien lisait un vieux volume d'*Anacharsis* qui traînait dans l'étude. » (Édition GF, 1986, p. 67).

30 – Compte-rendu au *Moniteur universel* du livre d'Ernest Feydeau (le dédicataire du *Roman de la momie*) : *Histoire des usages funèbres et des sépultures chez les peuples anciens* (1856). Le peuple égyptien a le « génie de l'architecture », répète-on à l'envi (voir par exemple M. Du Camp, *Le Nil*, p. 89).

31 – Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, 8 décembre 1862.

à la fois du catalogue (de musée) et du guide, de l'imaginaire : « Ce n'est pas l'histoire, c'est la description que l'auteur aime à mettre sur le premier plan [...] La peinture du pays, de la religion, des mœurs, les détails de technologie militaire s'y prélassent à leur aise, s'y étendent à l'infini ; et c'est là qu'on reconnaît aisément l'influence du musée Campana et de la mission phénicienne. Le trop-plein des recherches, l'abondance de documents recueillis de toutes parts et enrichis à plaisir, nuit à l'ensemble de l'ouvrage. Le roman est devenu un magasin »³². Par un effet de symétrie ironique, les *Promenades dans les galeries du musée Napoléon III*, l'un des guides « officiels » du musée Campana, relèvent d'un statut générique ambigu dont témoigne le titre – et le contenu, dont l'intarissable Frœhner conteste vigoureusement la validité scientifique (l'œuvre se trouve convoquée aux côtés de *Salammbô* et du *Roman de la momie* sous l'appellation commune de « roman archéologique ») : « La plume enchantée de cet écrivain sait au contraire transformer les magasins en romans »³³.

L'obsession du catalogue se trouve d'ailleurs thématifiée en un certain nombre de points-clés du roman archéologique : chez Flaubert, la visite des magasins d'Hamilcar, gigantesque catalogue des richesses et objets manufacturés de la Carthage antique, dans un palais qui rappelle à la fois le *Bonheur des dames* et la caverne d'Ali-Baba³⁴ ; chez Gautier, l'inventaire des troupes défilant devant l'intendant Poëri, qui en prend note et les commente pour Tahoser en un long exposé didactique entremêlé de descriptions (on reconnaît là le « technicien affairé » de Hamon) – « Les dialogues entre Tahoser et Poëri sont des magasins, des catalogues de vente qu'on pourrait utiliser à l'hôtel Drouot », stigmatise l'impitoyable Frœhner³⁵. Notons que,

32 – G. Frœhner, article cité, pp. 1240-1241, Corollaire de cette obsession de l'inventaire : l'ennui. « Contradiction singulière ! M. Feydeau, qui depuis des années faisait de l'archéologie, s'ennuyant un matin de n'être pas lu, a fait *Fanny* ; M. Flaubert qui venait de faire *Madame Bovary*, comme s'il s'était senti humilié d'être trop lu, s'est mis à faire son roman archéologique. » (Sainte-Beuve, *Le Constitutionnel*, 22 décembre 1862).

33 – G. Frœhner, article cité, p. 1241.

34 – On songe aussi aux magasins souterrains du palais d'Antipas, dans *Hérodias* – entrepôts, arsenaux, et grottes aux trésors. Sainte-Beuve évoque les magasins d'Hamilcar, mais en réduit la portée, n'y voyant qu'une mise en récit d'un relevé archéologique : « Dans toute cette visite à des magasins souterrains, le but de l'auteur n'est pas de montrer le caractère d'Amilcar, il n'a voulu que montrer les magasins. Mais ils ont beau renfermer des couloirs, des portes masquées, des surprises sans nombre, comme il paraît qu'on en rencontre dans les sépulcres des rois à Jérusalem, l'architecture, même avec tous ses dédales, ne saurait être un ressort de roman. » (*Le constitutionnel*, 15 décembre 1862).

35 – G. Frœhner, article cité, p. 1249. La fin du siècle, traversée par un vaste mouvement de méfiance anti-scientiste, théorise cette opposition à l'invasion du descriptif comme modalité de l'écriture du savoir archéologique dans le roman (voir par exemple Anatole France, « Les torts de l'histoire », *La Vie littéraire*, 13 mai 1888, et les débats autour d'une œuvre comme *Thaïs*, 1889).

dans ce dernier cas, le recensement et l'inventaire renvoient effectivement aux premières (et parfois seules) sources écrites dont dispose l'archéologie pour certaines périodes archaïques (tablettes ou inscriptions) ; le motif du « magasin » méthodiquement agencé et parcouru inverse l'esthétique romantique du bric-à-brac, où le chaos du passé féconde la rêverie et fait jaillir le sens par la juxtaposition incohérente (la boutique fabuleuse où Raphaël trouve sa Peau de chagrin, le capharnaüm où le héros de Gautier achète son Pied de momie... bref, un topos fantastique/fantaisiste dans la première moitié du siècle).

A l'inverse cependant du régime réaliste-naturaliste, où le monde s'érige en gigantesque objet d'exposition, le roman archéologique produit l'effet référentiel par l'écriture du catalogue – l'écriture transfigure le musée en réel ; il ne s'agit plus de « classer » le monde sur le modèle du magasin, mais de faire naître un univers d'un magasin. Le réalisme passe non plus par la résurrection mais par la restauration, l'« effet de réel » au sens de Barthes devenant le pivot de la description ; le récit s'organise selon une succession de thèmes prédéterminés par les différents domaines d'étude : « C'est une scène de funérailles très bien étudiée, scrupuleusement rendue : l'auteur a ainsi voulu qu'il y eût dans son livre un tableau de toutes les scènes que l'archéologie peut fournir »³⁶. Tableau certes, mais textuel – le catalogue ayant pour vocation de pulvériser les Antiquités imaginaires des représentations collectives, la fonction référentielle passe plus par la stylistique de l'inventaire que par l'illusion descriptive ; d'où le refus obstiné qu'oppose Flaubert aux demandes d'illustration de ses éditeurs : « La persistance que Lévy met à demander des illustrations me fout dans une fureur *impossible à décrire*. Ah ! qu'on me le montre, le coco qui me fera le portrait d'Hannibal. – Et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! [...] Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte »³⁷.

Le roman archéologique revendique comme source l'objet plutôt que le mot, l'énumération plutôt que le texte, l'édifice plutôt que le monument littéraire – l'efficacité évocatoire naît d'une écriture des savoirs assumée comme telle, annexant une esthétique de l'inventaire à visée référentielle, ce qui instaure une rupture avec une esthétique plus « classique » du récit à l'antique, où le palimpseste intertextuel garantit un effet de réel fondé sur la

36 – Sainte-Beuve, *Le constitutionnel*, 15 décembre 1862.

37 – Flaubert, Correspondance, 24 juin 1862, p. 226.

reconnaissance. A première vue, ce renversement se contente de traduire dans l'ordre narratif la collusion – parfois brutale – entre la démarche archéologique et la méthode historique des « humanités », fondée prioritairement sur des textes. Reste que la « querelle du roman archéologique » que déclenche la parution de *Salammbô* – mais le Gautier du *Roman de la momie* se trouve aussi engagé dans la polémique – montre que ce clivage apparemment fondamental repose en fait sur des ambiguïtés majeures, qui font resurgir du texte là où on ne s'y attendait guère.

Notons d'abord que ces ambiguïtés ne sont pas le seul fait du discours des écrivains ; discutant de la fiabilité de l'information scientifique flaubertienne, Frøehner – qui se place pourtant sur le terrain archéologique ! – établit un parallèle entre les documents écrits et les témoignages de l'architecture, sans problématiser le rapport (conflictuel autant que complémentaire) qu'entretiennent ces deux « sources » (la question est pourtant centrale, concernant la Carthage d'Hamilcar !) : « Pour la délimitation des « données authentiques », il est nécessaire, d'abord, de préciser l'authenticité des documents. Pour cela il est fait référence à deux garanties : l'auteur ancien et le monument authentique. C'est sur ces deux points que l'un et l'autre s'affirment ou s'infirmen. Par exemple, à propos de détails religieux [...] Frøehner déclare : “Ces détails ne se trouvent dans aucun auteur ancien ni dans aucun monument authentique” »³⁸. Le propos n'établit pas de différence essentielle, sémiologique ou épistémologique, entre ces deux types de sources. La réponse de Flaubert déplace ce rapport du document au site archéologique. A première vue, il s'agit d'une vérification des données de l'érudition (les ouvrages des spécialistes, donc, plutôt que les livres des auteurs anciens, également exploités mais invoqués à l'appui d'autres points de l'argumentation) : « Vous me blâmez « de n'avoir consulté ni Falbe ni Dureau de La Malle, dont j'aurais pu tirer profit ». Mille pardons ! je les ai lus, plus souvent que vous peut-être, et sur les ruines mêmes de Carthage »³⁹. L'apparente rigueur de l'information (le plan confronté au site, le discours historique à l'épreuve des *realia*) recouvre mal la résurgence d'une pratique « romantique » bien attestée depuis Chateaubriand : lire un texte ancien sur le site même qui l'inspira ou qu'il chante. Détail révélateur, Flaubert insiste sur l'acte de lecture, non sur le regard investigateur : le cadre carthaginois charge le texte de sens mais n'a aucune valeur de vérification – le site est illustration ou opérateur de résurrection, non source d'un savoir autonome, encore moins espace expérimen-

38 – Jacques Neefs, « *Salammbô*, textes critiques », *Littérature*, n° 15, 1974, p. 56.

39 – Flaubert, *Correspondance*, 21 janvier 1863, p. 293.

tal.

L'approche flaubertienne des sources confirme ce décalage de lecture : l'authenticité « est dans le déjà-dit, déjà-cité »⁴⁰, le verbe suffit à attester le réel. Autrement dit, le document n'a pas valeur scientifique ; sa valeur informative est garantie non par son exactitude, mais par son « rendement » scriptural : « Le plus souvent, le document sera consommé pour sa textualité, ou, plus précisément, ses qualités virtuelles de « transfert » textuel », note R. Debray-Genette⁴¹. Le document fait signe non vers le référent, mais vers la réécriture qu'il appelle et féconde, d'où, dans le roman archéologique flaubertien, un statut de la représentation définie par le second degré. L'incipit d'*Hérodias*, éminemment « archéologique » pourtant (description architecturale), témoigne de ce mode de lecture : « Le document doit susciter l'envie d'écrire, de réinsérer tel morceau de phrase, de faire fonctionner ce que nous appelons maintenant l'intertextualité. Depuis le traitement des noms propres, copiés avec leurs différentes orthographes, modulés ensuite de copie en copie, de brouillons en copie finale, jusqu'à la transcription morcelée de telle description archéologique d'une forteresse arasée par le temps et le sable, en passant par de pesantes généalogies, [...] il n'est rien qui échappe à sa plume chercheuse. Plume, et non tête, si l'on peut dire. Car ce ne sont jamais des curiosités de savant ou d'esthète. Il s'agit de laisser flotter les mots dans la mémoire certes, mais sur le papier surtout, pour voir les inconvenants, les lourdauds, les malins, les efficaces »⁴². Symétriquement, pour une civilisation engloutie comme la Carthage punique, le seul véritable monument dont dispose l'archéologie est une source épigraphique – retour à l'écriture : « Un vrai monument carthaginois, c'est l'inscription de Marseille écrite en vrai punique. Il est simple, celui-là, je l'avoue, car c'est un tarif »⁴³.

L'épigraphie monumentale avec toutes ses variantes (fresques, inscriptions, listes de noms...) réalise dès lors l'idéale fusion qui fait de l'architecture un gigantesque déploiement d'écriture. En Nubie J.-J. Ampère, archéologue méticuleux, parcourt ainsi de gigantesques livres de pierre illustrant à ses yeux Homère (!), l'intertexte appelant la réécriture (la référence architec-

40 – J. Neefs, article cité, p. 57.

41 – Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Seuil, « Poétique », 1979, p. 117.

42 – *Ibid.*, p. 27.

43 – Flaubert, *Correspondance lettre à Sainte-Beuve*, 23-24 décembre 1862, p. 276.

turale proprement dite disparaissant entre ces deux « couches » de texte) :

Quand je vis ces grands murs, vastes pages d'Homère,
Où le roi, sur son char de guerre,
Foulant ses ennemis qui tombent par milliers,
Fier, et l'arc tendu, vole au galop des coursiers...⁴⁴

L'Égypte ancienne devient non plus référent du discours historique, mais réalité de discours, musée d'elle-même et guide de ce musée, « vaste encyclopédie pittoresque, Pompeï colossal où l'on voit se dérouler l'existence égyptienne tout entière »⁴⁵ ; comme le *Magasin pittoresque*, les fresques des murailles joignent le texte et l'illustration : « ... Une suite de scènes allégoriques, expliquées sans doute par les hiéroglyphes inscrits au-dessous en manière de légende »⁴⁶. Finalement, le monument et ses inscriptions s'offrent non comme source du savoir historique, mais comme écriture même de l'histoire, où la trace verbale et le vestige archéologique ne font plus qu'un ; si la source littéraire s'efface, c'est devant l'« universel reportage » de ce qui représentait (l'image est récurrente au XIX^e siècle) la presse dans l'Antiquité : « Autrefois, on écrivait à coups de ciseau l'histoire sur les murailles sacrées, comme maintenant on l'écrit dans les livres. Les *premiers-Thèbes* sont à Karnak entaillés sur les colonnes en hiéroglyphes impérissables et racontent les conquêtes de Sésostris, comme à cette heure les *premiers-Paris* du *Moniteur* racontent nos victoires d'Algérie »⁴⁷. Conséquence : le monument doit être soumis à une critique de type textuel, comme n'importe quelle source écrite. C'est la méthode dont se réclame Renan, qui ne distingue pas la source épigraphique du document historiographique : « Ne reconnaissez-vous pas, dans le fameux poème du *Pentaour*, sculpté sur les parois du temple de Louxor, la “basse flatterie” et “le genre d'éloquence du *Moniteur*” ? Quelle confiance accorder à ces innombrables inscriptions mura-

44 – Cité par J. M. Carré, *op. cit.*, II, p. 63. On notera le « glissement » qui tend à annuler la différence entre le texte de référence et la fresque évoquée : chez Homère, les guerriers ne combattent pas en char.

45 – J. J. Ampère, cité par J. M. Carré, *op. cit.*, II, p. 58. Le monument devient double (gigantesque) de la tablette : « L'imagination se perd à rêver le procédé par lequel ce peuple merveilleux écrivait sur le porphyre et le granit, comme avec une pointe sur des tablettes de cire. » (T. Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 43).

46 – T. Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 32.

47 – M. Du Camp, *Le Nil*, p. 235.

48 – Renan, *Mélanges d'histoire et de voyages*, 1898 (le voyage en Égypte date de 1864) ; cité par J. M. Carré, *op. cit.*, II, p. 242. Même remarque à propos des inscriptions funéraires qualifiées de « grandes pages d'interminable catéchisme ».

les ? « Comme tous les *Moniteurs* du monde, les histoires officielles n'offrent qu'une vérité relative »⁴⁸.

Face à ces civilisations-textes, à ces architectures-livres, la « résurrection intégrale » à laquelle prétend le roman archéologique – résurrection qui passe, Claudie Bernard l'a bien montré, par une « démonumentalisation de l'histoire »⁴⁹ – déplace finalement le clivage sources écrites/*realia* : il ne s'agit plus d'opposer le réel et son empreinte aux sources littéraires, puisque le réel même est toujours déjà texte, mais de rendre la parole aux traces écrites non-littéraires, non-officielles, non-monumentales. L'archéologie permet en effet d'entendre l'écho lointain et troublant des voix du passé, non pas immobilisées et sanctifiées par la grande littérature ou l'épigraphie monumentale, mais éparses en un texte fragmentaire et morcelé, affiches, graffiti, éclats de discours comparables aux empreintes de pieds qui fascinèrent tant Flaubert – ou aux ornières imprimées dans le pavé des rues. Le miracle du Pompéi d'*Arria Marcella* n'est pas celui d'une ville-encyclopédie, d'un *Magasin pittoresque* à grande échelle ; il tient tout entier dans ce bruissement des voix du passé : « Ces ornières de char creusées dans la pavage cyclopéen des rues et qui paraissent dater d'hier tant l'empreinte en est fraîche ; ces inscriptions tracées en lettres rouges, d'un pinceau cursif, sur les parois des murailles : affiches de spectacles, demandes de location, formules votives, enseignes, annonces de toute sorte... »⁵⁰. L'Antiquité se réincarne dans sa parole vivante ; c'est pourquoi la Pompéi de Gautier bouleverse les visiteurs non par l'émotion esthétique, mais par le « timbre » de sa voix, par les formules phatiques qui, mieux que les inscriptions officielles ou les chefs-d'œuvre de la littérature et de la peinture, rendent présent le passé : « Sur la paroi latérale de la porte un molosse de Laconie, exécuté à l'encaustique et accompagné de l'inscription sacramentelle : *Cave canem*, aboyait à la lune et aux visiteurs avec une fureur peinte. Sur le seuil de mosaïque le mot *Ave*, en lettres osques et latines, saluait les hôtes de ses syllabes amicales »⁵¹. Cette

49 – Claudie Bernard, *Le Passé recomposé : le roman historique français du XIX^e siècle*, Hachette supérieur, 1996, p. 166 sq.

50 – T. Gautier, *Arria Marcella*, Récits fantastiques, édition GF, 1981, p. 240. Ces affiches retrouvent immédiatement l'immédiateté et la vie, par la lecture qu'en donnent les trois jeunes gens visitant le site : « Mon cher Octavien, dit Max, qui pendant cette petite conversation s'était arrêté devant une inscription tracée à la rubrique sur la muraille extérieure, veux-tu voir des combats de gladiateurs ? – Voici les affiches : – Combat et chasse pour le 5 des nones d'avril, – les mâts seront dressés, – vingt paires de gladiateurs lutteront aux nones, – et si tu crains pour la fraîcheur de ton teint, rassure-toi, on tendra les voiles... » (p. 243).

51 – *Ibid.*, p. 253.

interpellation appelle naturellement une réponse ; au silence de la méditation romantique sur les ruines, livre en main, s'oppose la parole vive de la lecture à haute voix et du contrepoint joyeux – à Pompéi, le héros de Gautier et ses camarades lisent « avec force lazzi les épitaphes de Nevoleja, de Labeon et de la famille Arria »⁵². On notera la toute-puissance de cette parole vivante, puisque les personnages évoqués (au sens plein) sont les Pompéiens que le héros rencontrera dès la nuit suivante dans la cité ressuscitée. L'écriture monumentale ne trouve sens que par cette résurrection dans la voix vivante – d'où les re-grets de l'obélisque laissé à Louxor et songeant à son frère absent, dressé en plein Paris moderne :

Là-bas il voit à ses sculptures
S'arrêter un peuple vivant,
Hiératiques écritures
Que l'idée épelle en rêvant [...]
Il est vivant et je suis mort⁵³.

La rencontre archéologique se marque ainsi par le passage de l'écriture à la parole. On retrouve le même phénomène d'« irrigation par l'oralité » dans les romans archéologiques au sens propre, ceux qui mettent en scène une civilisation disparue. Le document-source se trouve arraché à l'immobilisme du texte pour se trouver saisi dans l'instant de son surgissement ; dans le *Roman de la momie*, l'intendant Poëri « parle » l'inventaire des richesses de son domaine agricole en même temps qu'il l'écrit, et le triomphe de Pharaon ressuscite la voix momifiée des inscriptions officielles : « Un héraut ou lecteur, tenant à la main un rouleau couvert de signes hiéroglyphiques, s'avance tout seul entre les porte-étendards et les thuriféraires qui précédaient la litière du roi./ Il proclamait d'une voix forte, retentissante comme une trompette d'airain, les victoires du Pharaon : il disait les fortunes des divers combats, le nombre des captifs et des chars de guerre enlevés à l'ennemi... »⁵⁴. Rien de plus révélateur à cet égard que la « scène au théâtre », un des « passages obligés » du roman archéologique, qui articule réalité architecturale (le théâtre est sans doute le monument antique le mieux connu du grand public) et littérature classique ; le récit renvoie aux marges de la narration description archéologique et description de la pièce pour se centrer sur le public – dont la conversation constitue une « mise en dialogue » des textes consacrés par

52 – *Ibid.*, p. 243.

53 – T. Gautier, *Émaux et camées*, « Nostalgies d'obélisques : L'Obélisque de Louxor ».

54 – T. Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 93.

les humanités. Voici, par exemple, les propos d'un habitant d'Alexandrie assistant à une performance de la belle Thaïs dans un spectacle tiré d'Euripide : « Toutes les religions enfantent des crimes, répliqua l'Épicurien. Par bonheur, un Grec divinement sage vint affranchir les hommes des vaines terreurs de l'inconnu »⁵⁵. On reconnaît les vers célèbres de Lucrèce, « orali-sés » : si le roman archéologique démonumentalise l'histoire, c'est d'abord par une résurrection de l'écriture par la parole.

Paysages d'écriture

Le site archéologique s'ouvre donc au voyageur comme un livre de pierre ; par une sorte d'expansion métonymique presque magique, c'est finalement l'ensemble du « paysage avec ruines » qui devient page à déchiffrer et fresque géante. En Égypte, tout se métamorphose en écriture : « Le chacal, monté sur un piédestal vide, allonge son museau de loup derrière le buste d'un Pan à tête de bélier [...] La poule-sultane s'y tient immobile, comme un oiseau hiéroglyphique de granit et de porphyre »⁵⁶. Même saisi dans le mouvement fugace du vol, l'oiseau est gagné par la pétrification hiératique, signe plutôt que geste d'écriture – sous la plume du comte de Marcellus, l'oiseau sauvage « se dessinant sur l'azur du ciel formait comme un vivant hiéroglyphe »⁵⁷. Le voyageur lui-même devient silhouette projetée en noir sur la page-paysage : « Nos deux ombres à cheval marchant parallèlement sont gigantesques – elles vont devant nous régulièrement, comme nous – on dirait deux grands obélisques qui marchent de compagnie »⁵⁸.

L'Égypte se déploie comme un immense espace offert à l'écriture comme au dessin (c'est l'ambiguïté du signe hiéroglyphique). Le regard rencontre des paysages à l'encre de Chine, où le tracé l'emporte sur le volume : « Au

55 – A. France, *Thaïs* (1889), éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 753.

56 – Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, cité par R. Mortier, *op. cit.*, pp. 172-173. Le terme « poule-sultane » opère la transition scripturale entre réalité de basse-cour et pittoresque « oriental ». On retrouve un oiseau de pierre dans maints récits de voyage – par exemple, chez M. Du Camp (*Le Nil*, p. 182) : « Souvent j'ai vu un vautour fatigué dormir sur son faîte, qui paraissait alors le piédestal immense d'une statue d'oiseau. »

57 – Marcellus, *Souvenirs d'Orient*, troisième édition (1861), cité par J. M. Carré, *op. cit.*, II, p. 209. Vivant hiéroglyphe aussi que le serpent que contemple T. Gautier : « Cela fait un assez singulier effet de voir vivant et s'agitant devant soi un reptile qu'on avait été tenté de prendre jusque-là pour un symbole hiéroglyphique » (*Voyage en Égypte*, cité par J. M. Carré, *op. cit.*, II, p. 206).

58 – Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 180 ; même image chez son compagnon Maxime Du Camp : « Le soleil couchant allongeait nos ombres qui ressemblaient sur le sable à de grands obélisques en mouvement. » (*Le Nil*, p. 80).

coucher du soleil, les arbres ont l'air faits au crayon noir et les collines de sable semblent être de poudre d'or. De place en place elles ont des raies noires minces (traînées de terre, ou plis du vent) qui font des lignes d'ébène sur ce fond d'or »⁵⁹. Le désert s'étend comme une gigantesque page vierge où se déploient les mirages, livre et encrier à la fois : « Le désert [...] lieu de l'illusion d'optique, est en quelque sorte doublement déréalisé, puisque Flaubert en compare le sable à « de l'encre », donc au liquide qui évoque l'homme-plume, comme si le réel était (déjà) de l'écrit... »⁶⁰ ; En miroir, l'épervier tournoyant inscrit une « noire virgule du ciel clair »⁶¹, un ciel où – autre « impression textuelle », mais au second degré – le soleil voilé dessine « un grand bouclier d'argent dépoli »⁶² sorti des pages d'Homère.

L'Antiquité égyptienne que ressuscite le roman archéologique ouvre elle aussi un monde où triomphe l'écrit sous toutes ses formes – un monde où le réel ne semble avoir d'autre vocation que d'offrir un support épigraphique. On ne s'étonnera guère de ce qu'une momie héroïne d'un conte fantastique, comme la princesse Hermonthis chez Gautier, porte « un pagne de bandelettes chamarrées d'hiéroglyphes noirs et rouges », marque de son appartenance à « la race hiéroglyphique des bords du Nil »⁶³ ; mais ce curieux vêtement-texte pare aussi les femmes (bien vivantes) de Pharaon, dans *Le Roman de la momie*, conformément d'ailleurs aux indications très précises de l'archéologue Ernest Feydeau : « Les reines d'Égypte ont souvent tout le corps, à partir du buste, couvert d'une robe d'étoffe légère [...] Entre chaque croisillon, est écrit, sur la robe, en caractères hiéroglyphiques, le nom et les titres de Pharaon ! N'est-ce pas galant ? »⁶⁴. Le mythe du tissu-texte gagne également l'Orient punique, puisque le fameux zaïmph de *Salammbô* serait, pour certains, « une étoffe couvert d'écriture »⁶⁵... Le texte se fait même consommable, puisque la nourriture n'est pas épargnée par l'envahissement scriptu-

59 – *Ibid.*, p. 293.

60 – S. Moussa, « Signatures », article cité, p. 85.

61 – T. Gautier, *Émaux et Camées*, « Nostalgies d'obélisques : L'Obélisque de Louxor ».

62 – L'image est de M. Du Camp dans *Le Nil* ; évoquant le même paysage, Flaubert se contente de comparer le soleil à « un disque de plomb » (au demeurant non moins homérique, mais la référence littéraire est moins marquée). On retrouve le soleil-bouclier chez T. Gautier, avec ce crépuscule kitsch emprunté à *Une nuit de Cléopâtre* : « Du côté où le soleil, rouge comme un bouclier tombé des fournaises de Vulcain, jette ses ardents reflets... » (Éditions Presses-Pocket, 1998, p. 256).

63 – T. Gautier, *Le Pied de momie*, Presses-Pocket, 1998, p. 234.

64 – Ernest Feydeau, lettre à Théophile Gautier (printemps 1857), citée par Jean Richer, *Études sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981, p. 101.

65 – Lettre de Frédéric Baudry à Flaubert, 27 octobre 1859 (avec référence à Renan, *Nouvelles considérations sur le caractère général des peuples sémitiques*), *Correspondance* de Flaubert, III, p. 1063.

66 – T. Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 110.

ral ; dans la salle du festin (elle-même couverte de fresques et d'inscriptions), on remarque « un amoncellement de pains à croûte blonde, estampés de dessins et marqués d'hiéroglyphes »⁶⁶. Quant aux prêtres et aux hiéroglyphites (nom révélateur), avec leurs « souliers de byblos » et leur canne « gravée de caractères hiéroglyphiques »⁶⁷, ils inscrivent dans le récit de véritables corps-textes. Rien d'étonnant à ce que, par un burlesque (et très symbolique) effet de miroir, l'archéologue Rumphius fasse de son propre costume un espace épigraphique : « Près du genou droit, l'observateur attentif eût remarqué sur le fond grisâtre de l'étoffe un travail régulier de hachures d'un ton plus vigoureux, qui témoignait chez le savant de l'habitude d'essuyer sa plume trop chargée d'encre sur cette partie de son vêtement »⁶⁸.

La conversion fondatrice du roman archéologique, qui détourne l'œuvre de l'intertexte littéraire pour s'appuyer sur les réalités mises au jour par les fouilles, aboutit paradoxalement à ressusciter un monde-livre. Ultime métamorphose : l'architecture monumentale elle-même, que la puissance de résurrection du récit devrait faire se dresser sur les ruines arasées des sites, devient dans la diégèse pur tracé, relevé d'un plan plutôt qu'évocation architecturale. Rien de plus révélateur à cet égard que l'articulation entre le Prologue du *Roman de la momie*, à dominante nettement « archéologique », et le premier chapitre, qui fait pénétrer le lecteur dans la vivante Thèbes ancienne. L'érudit Rumphius et lord Evandale, cherchant l'accès à la chambre funéraire du tombeau qu'ils ont découvert, lisent l'édifice comme un plan, un relevé de lignes significatives : « Une ligne noire, mince et nette comme le trait tracé à la règle sur un plan d'architecte, se dessina, et, suivie minutieusement, découpa sur le sol une dalle de forme oblongue. » Jusque-là, rien d'étonnant à cette abstraction toute scientifique chez les fouilleurs, qui cherchent à se repérer dans un labyrinthe savamment combiné ; de plus, l'image renvoie assez exactement à l'aspect général d'un site archéologique, lequel ne conserve souvent sur le sol que le tracé d'un plan. On s'attendrait logiquement à ce que l'épisode suivant, qui ressuscite la Thèbes antique, oppose la verticalité massive des édifices antiques au tracé horizontal du plan des archéologues ; or, les premières pages du texte annulent immédiatement cette opposition constitutive du roman historique : « L'ombre ne traçait plus au pied des édifices qu'un mince filet bleuâtre, pareil à la ligne d'encre dont un architecte dessine son plan sur

67 – *Ibid.*, p. 79 et 282.

68 – *Ibid.*, p. 18.

69 – *Ibid.*, p. 37 et p. 61.

le papyrus »⁶⁹.

L'architecture égyptienne se projette ainsi spontanément en lignes plutôt qu'en volumes – on mesurera l'écart qui sépare l'imaginaire monumental de Chateaubriand et les « paysages architecturaux » que Flaubert découvre en Égypte: « Promenade au coucher du soleil dans les bois de palmiers, leur ombre s'étend sur l'herbe verte comme les colonnes devaient faire autrefois sur les grandes dalles disparues – le palmier, arbre architectural – tout en Égypte semble fait pour l'architecture: plans des terrains, végétation, anatomies humaines, lignes de l'horizon. »⁷⁰ Ces espaces-plans se peuplent de profils de fresques: l'inventaire de l'intendant Poëri met en récit, dans le *Roman de la momie*, toutes les activités d'un grand domaine agricole telles que les représentent les peintures murales « rustiques »⁷¹. Quant aux Égyptiens qui hantent les massifs palais-écritures, ils se présentent eux-mêmes comme des corps minéraux, déshumanisés, ciselés dans le granit comme des œuvres d'art, moins des êtres vivants que les doubles des bas-reliefs et des peintures qui les entourent; Pharaon, qui se définit comme « un dieu de basalte », se plaint d'être « entouré d'ombres souriantes qui se disaient des femmes et ne produisaient pas plus d'impression sur (lui) que les figures peintes des fresques »⁷². Finalement, les archéologues censés rendre à la vie le passé le plus lointain se trouvent eux-mêmes gagnés par la pétrification qui les intègre au monde de la fresque et du hiéroglyphe: « Rumphius, armé d'un ciseau et d'un marteau pour séparer en deux la cartonnage de la momie, avait l'air d'un de ces génies funèbres coiffés d'un masque bestial, qu'on voit dans les peintures des hypogées s'empresser autour des morts [...]; lord Evandale, attentif et calme, ressemblait avec son pur profil au divin Osiris attendant l'âme pour la juger »⁷³.

Le roman archéologique sabote l'illusion référentielle en redoublant systématiquement l'univers que ressuscite la diégèse par son « reflet » textuel dans le livre-monument; ainsi, le récit du *Roman de la momie* est déjà partiellement inscrit sur les murailles du palais de Pharaon, en « pages d'histoi-

70 – Flaubert, *Voyage en Égypte*, p. 219.

71 – « Voici que se déroulait sous leurs yeux, ciselée sur la paroi des grottes, toute la vie agricole des vieux Égyptiens, pêche, chasse, labours, semailles et moisson. » (J. M. Carré, *op. cit.*, I, p. 155). Ces fresques inspirent les peintres orientalistes: « Dans son tableau de la *Moisson en Égypte*, qu'on croirait copié d'après les bas-reliefs d'un tombeau de la 28^{ème} dynastie, Gérôme a rendu admirablement la sauvage poésie et les formes sculpturales de ces animaux. » (T. Gautier, *Voyage en Égypte*, p. 82).

72 – T. Gautier, *Le Roman de la Momie*, p. 199.

73 – *Ibid.*, p. 49.

74 – *Ibid.*, p. 103.

re démesurées écrites au ciseau sur un colossal livre de pierre, et que la postérité la plus reculée devait lire »⁷⁴. La confrontation archéologique avec les sites égyptiens ne s'oppose pas aux savoirs issus du livre – elle les déplace, le voyageur ne se promène plus dans une bibliothèque mais dans un livre gigantesque : « La caravane arrive enfin au Wadi-Mokatteb (la Vallée-Ecrite), à une hauteur de deux cents mètres ; les flancs de la montagne, aussi polis que des marbres préparés exprès, sont couverts d'inscriptions sinaitiques ; pendant plus de trois kilomètres, ces signes extraordinaires tapissent littéralement les deux versants qui s'élèvent à pic comme deux immenses pages d'écriture »⁷⁵. Changement d'échelle donc, qui enferme la quête archéologique dans les spirales de l'écriture – Maxime Du Camp, qui se targue du plus grand sérieux scientifique dans ses investigations, donne pourtant un exergue significatif à l'un des chapitres du *Nil* : « Égypte ! Égypte ! *religionum tuarum solae supererunt fabulae, aequae, incredibiles posteris, solaque supererunt verba lapidibus incisa tua pia facta narrantibus...* »⁷⁶.

Dès lors le roman archéologique se donne comme la projection sur papier des livres de pierre anciens⁷⁷ – cette projection n'inscrit d'ailleurs qu'un reflet de plus dans le cercle de miroirs textuels de l'Antiquité : le *Roman de la momie* traduit un papyrus qui lui-même reprend en partie l'histoire officielle inscrite sur les murs du palais de Pharaon... Toute découverte archéologique connaît un immédiat dédoublement qui la métamorphose en objet écrit ; l'incipit d'une nouvelle de Baudelaire offre un exemple particulièrement éclairant de ce processus. Selon une tradition de l'*ekphrasis* qui remonte à *Daphnis et Chloé*, l'œuvre s'ouvre par l'évocation d'une fresque fascinante et mystérieuse, qui appelle le récit : « Pendant les fouilles faites en présence du roi de Naples, lors de la restauration de 1815, on trouva dans une des chambres de la maison d'Alcmæon une grande fresque d'une beauté très particulière ». Or, le vestige archéologique s'offre à lire non comme représentation d'un monde éteint, mais comme illustration d'un texte : « Dans les premiers mois de l'année 1836, un de ces papyrus, qui sont maintenant soumis à un excellent procédé de déroulement inventé par le chevalier Collini de Naples, fut ouvert, et laissa voir aux yeux surpris la fresque, – en miniature –

75 – T. Gautier, « Une échappée dans le bleu », Gajette de Paris, 30 janvier 1872, repris dans le *Voyage en Égypte*, p. 159.

76 – M. Du Camp, *Le Nil*, p. 71.

77 – G. Fröhner lui-même, pour contester la validité du « roman archéologique », recourt à la métaphore du monument-page : « L'histoire des temps reculés est pour (l'écrivain) comme une muraille où la science ne lui permet pas de charbonner ses figures. » (Article cité, p. 1252).

78 – Baudelaire, *Le Jeune enchanteur*, œuvres complètes, éditions Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, présentée et annotée par C. Pichois, 1975, I, p. 523.

en tête de la première partie du manuscrit. Le papyrus, déroulé en entier, contenait la présente histoire, sur laquelle avait été incontestablement fait le dessin dont elle était *illustrée* »⁷⁸.

Jusque dans la diégèse, l'objet le plus matériellement archéologique est susceptible de se faire métaphore du livre – ainsi de la momie de Gautier avec son « cartonage » et ses bandelettes qui font « un petit bruit sec comme celui du papier qu'on froisse ou qu'on déchire »⁷⁹. Les *realia* sur lesquelles s'appuie la reconstitution-résurrection archéologique (le sein d'Arria Marcella plutôt que la littérature classique) sont invoquées non comme garanties de l'illusion référentielle, mais comme figures à déchiffrer dans un univers de l'épigraphe généralisée. Si bien que l'objet muséographique échappe à son statut de vestige ; il ne s'agit plus de l'incruster comme un fragment brut du réel dans la mosaïque textuelle (l'image se décline sous toutes ses formes au XIX^e siècle), mais de l'ériger en figure – figure de la civilisation engloutie dont il est le miroir épigraphique ou pictural, du texte dont il est la métaphore, et même du « romancier archéologique » : « On compare M. Théophile Gautier à un vase étrusque décoré de caprices et de chimères ; M. Théodore de Banville à un rython grec, orné de pampres et de mascarons ; M. Charles Baudelaire, à une urne sicilienne dont les rouges figures tranchent sur un fond noir. M. Flaubert, le pot colossal de ce musée Campana littéraire, n'a pour ornement que des cannibales affreuses »⁸⁰. Symétriquement, certains ouvrages s'ornent d'un frontispice « à l'antique » qui fait du livre le double en papier d'un monument ancien ; ainsi Prisse d'Avennes dessine dès 1851, pour *Le Nil* de Maxime Du Camp, un frontispice représentant une stèle monumentale à demi-enfouie, sur laquelle le titre de l'œuvre emprunte à l'épigraphe les caractères et l'allure d'une inscription.

« Monolithe au sens aboli... »⁸¹ Ainsi se dresse en plein Paris l'obélisque de la place de la Concorde : vestige archéologique et texte de pierre, il résume l'imaginaire d'une Égypte ancienne conçue comme empire du Signe, monde de l'épigraphe généralisée.

Cet obélisque offre une image emblématique du paradoxe constitutif inhérent au projet du roman archéologique. Lorsque celui-ci définit sa spécificité générique en refusant l'impérialisme intertextuel qui régit la représentation

79 – T. Gautier, *Le Roman de la momie*, p. 49 et p. 53.

80 – Théophile Silvestre, article du *Figaro* (8 janvier 1863), passage cité dans la *Correspondance* de Flaubert, III, pp. 1229-1230.

81 – T. Gautier, *Émaux et Camées*, « Nostalgie d'obélisques : l'obélisque de Paris ».

de l'Antiquité classique, il se tourne très logiquement vers un Orient ancien que protège soit le silence des sources écrites (c'est la Carthage punique de Flaubert), soit le mystère de son écriture d'ailleurs limitée aux rituels et aux inventaires (l'Égypte) ; s'il cherche à ressusciter les mondes engloutis que dévoilent les grands sites nouvellement fouillés du monde méditerranéen (Pompéi plus que tout autre fait rêver), c'est pour déployer un imaginaire architectural où l'esthétique de l'exposition l'emporte sur la magie évocatoire du pittoresque. Reste que, en un mouvement de métaphorisation ambigu, l'interrogation sur l'objet archéologique, trace et empreinte du passé, transforme les *realia* en signes, et les réinvestit d'un fonctionnement linguistique latent qui les donne à déchiffrer comme textes – la réalité concrète des civilisations disparues se révèle réalité d'écriture. Aussi l'Antiquité qu'ouvre le roman archéologique est-elle avant tout parcours textuel, à travers un imaginaire monumental où des corps-écriture hantent des pages de pierre.