

«*Le Roman de la momie* : apories d'un improbable roman historique», *Revue des sciences humaines*, « Panorama Gautier », n° 277, 2005/1, pp. 71-88.

CORINNE SAMINADAYAR-PERRIN

Le Roman de la momie : apories d'un improbable roman historique

Rêve barbare d'énormités flamboyantes et de démesure raffinée, l'Égypte du *Roman de la momie* déploie une sorte de mirage compensatoire que Gautier oppose à la médiocrité uniformisante de l'Europe industrielle ; l'écrivain revendique la violence exotique de l'Orient ancien comme antidote au philanthropisme et au moralisme bourgeois dominants : cet éloge artiste de la barbarie prolonge le discours esthétique de *Mademoiselle de Maupin*, et préfigure *Salammbô*. Le choix de l'Égypte s'avère en ce sens particulièrement significatif ; Gautier y voit une civilisation où la Beauté cherche obstinément à s'inscrire dans l'éternité et l'incorruptibilité des formes, où l'épiphanie du visible vaut pour célébration de l'idéal, où la spiritualité se veut immanente – bref, la plénitude esthétique et ontologique d'un monde pour lequel le Christ n'est pas, n'est jamais venu.

Ces lectures désormais classiques¹ sont d'une indéniable pertinence, et permettent d'expliquer certaines des infractions que l'écrivain multiplie par rapport aux codes du roman historique. Cependant, quoiqu'elles mettent efficacement en perspective *Le Roman de la momie* dans l'ensemble de l'œuvre de Gautier, ces analyses tendent à minimiser ses caractères spécifiques, et l'originalité qui le différencie, notamment, des nouvelles « antiques » qui le pré-

1. — Voir la synthèse que propose Paolo Tortonese dans *La Vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », 1992, p. 129-140 notamment.

cèdent et l'annoncent (*Le Pied de momie* et *Une nuit de Cléopâtre*, mais aussi *Le roi Candaulé*, *La Chaîne d'or* et *Arria Marcella*). Car l'épisode biblique choisi par Gautier – la lutte du peuple juif asservi pour obtenir de Pharaon sa liberté – a des implications historiques, voire politiques évidentes pour le public contemporain ; l'opposition entre Pharaon et Moïse, en particulier, emblématise de manière exemplaire la rivalité entre deux modes de civilisation, deux types de spiritualité et deux rapports à l'Histoire, la race² des Hébreux remportant finalement une victoire dont notre Occident judéo-chrétien est l'héritier : le départ des tribus juives symbolise cet enclenchement de l'Histoire comme devenir, face à la civilisation de l'immobilisme et de l'éternité qu'est l'Égypte pharaonique.

Or, cette donnée initiale se trouve d'emblée brouillée par le dispositif narratif du roman : l'opposition entre Pharaon et le peuple hébreu apparaît comme doublement décentrée. Structurellement, l'Histoire sainte prend le relais de l'histoire amoureuse à partir du chapitre XIV, au moment où la séquestration de Tahoser bloque l'intrigue passionnelle, si bien que l'Exode semble un événement narrativement marginal et sans lien réel avec le récit romanesque. D'autre part, le triangle amoureux Tahoser-Pharaon-Poëri ne renvoie pas à la rivalité entre Juifs et Égyptiens, puisque Poëri n'aime pas Tahoser. Plutôt que de voir dans ces déséquilibres un défaut d'unité, ou une défaillance symptomatique de la crise du roman historique telle que la définit Lukács³, on peut se demander si ces troubles ne témoignent pas d'une tension aporétique dont l'œuvre ne parvient pas à assurer la résolution : si l'opposition irréductible entre peuple égyptien et peuple hébreu est clairement affirmée, elle ne se donne pas à voir dans le texte de manière tangible et intelligible ; la souveraineté de Pharaon emblématise certes ces « gigantesques sociétés disparues » dont lord Evandale fait l'éloge nostalgique (p. 54-55)⁴, mais le Roi-Soleil apparaît

2. — Rappelons qu'à partir des années 1820 et des travaux d'Augustin Thierry, la pensée historiographique française a eu tendance à faire des oppositions de races (Aryens et Sémites, Sémites et Égyptiens, etc.) l'un des ressorts majeurs du devenir historique. Pour une bibliographie sur le sujet, voir *L'Idée de « race » dans les sciences humaines et la littérature (XVIII^e-XIX^e siècles)*, sous la dir. de Sarga Moussa, Paris, L'Harmattan, 2003.

3. — Il est cependant indéniable que le traumatisme de 1848 a profondément modifié la manière de réfléchir le présent (à tous les sens du terme) dans le cadre d'un récit historique. Le récent retour critique sur *Salammbô* a permis d'interroger ces modalités nouvelles, dont *Le Roman de la momie* est un symptôme.

4. — Toutes les références infrapaginales au *Roman de la momie*, ainsi qu'aux autres « nouvelles antiques » de Gautier, renvoient à l'édition Presses-Pocket du roman (texte et dossier de 1998).

surtout comme un despote exerçant un pouvoir prédateur plus angoissant qu'exaltant – si bien que la splendide et barbare Égypte, patrie de l'éternité, en vient à exclure l'art et l'artiste de manière aussi sûre que l'industrialisme moderne.

« *Quand Israël sortit d'Égypte...* »

« S'il y eut jamais un sujet poétique et grandiose, c'est celui-là. La délivrance d'un peuple opprimé quittant la terre d'esclavage pour la terre promise, sous la conduite d'un prophète inspiré de Dieu, quel admirable thème à développer ! Et, pour fond à cette action, la mystérieuse Égypte, avec ses énormités architecturales, ses allées de sphinx accroupis, ses avenues d'obélisques, ses monstrueuses idoles à têtes d'animaux... » C'est en ces termes enthousiastes que Gautier chroniqueur salue dans *La Presse* (8 novembre 1852) la reprise du *Mosè in Egitto* de Rossini, sous le titre français *Moïse ou le passage de la mer Rouge* ; en 1837 déjà, il avait apprécié cette même œuvre, qui fut sans doute parmi les sources d'inspiration d'*Une nuit de Cléopâtre* (1838). On a depuis longtemps remarqué que Gautier a repris à Rossini le schéma amoureux de son drame, en l'infléchissant : dans l'opéra, Osiride, le prince héritier, est amoureux de la belle Juive Elcia ; dans *Le Roman de la momie*, c'est Pharaon lui-même qui désire Tahoser amoureuse du beau Juif Poëri. Mais l'intertexte rossinien, qui insiste sur le face-à-face grandiose entre Moïse et Pharaon⁵, a aussi pour effet de souligner la portée historique de l'épisode biblique de l'Exode, bien mise en valeur par l'analyse qu'en donne Balzac dans *Massimilla Doni* (1839).

Dans cette nouvelle, une longue analyse du *Mosè* s'enchaîne dans l'intrigue proprement dite ; la lecture qu'en propose l'héroïne Massimilla Doni, elle-même muse du Risorgimento, est nettement politique, la révolte des Hébreux asservis prenant un sens tout particulier dans une Italie soumise au joug brutal de l'Autriche : « Moïse est le libérateur d'un peuple esclave ! [...] Souvenez-vous de cette pensée, et vous verrez avec quel religieux espoir la Fenice tout entière écoutera la prière des Hébreux délivrés, et par quel tonnerre d'applaudissements elle y répondra⁶ ! » L'amour tragique qui unit Osiride, l'héritier royal, et la juive Elcia tire sa valeur dramatique de ce contexte d'affrontement politique : « Quoi

5. — « Un grand ministre du Tout-Puissant, faisant trembler un vil tyran sur son trône », écrit significativement Stendhal dans sa *Vie de Rossini* (repris dans *L'Âme et la musique*, Paris, Stock, 1999, p. 670).

6. — Balzac, *Massimilla Doni*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, p. 588.

de plus riche qu'un peuple voulant sa liberté, retenu dans les fers par la mauvaise foi, soutenu par Dieu, et entassant prodiges sur prodiges pour devenir libre ? Quoi de plus dramatique que l'amour du prince pour une Juive, et qui justifie presque les trahisons du pouvoir oppresseur⁷ ? » Pour *Massimilla Doni*, l'opéra de Rossini vaut comme allégorie de l'asservissement italien, et comme appel immédiat à l'action politique et insurrectionnelle – aussi a-t-elle soin de dérober ses commentaires les plus explicites aux oreilles d'éventuels mouchards.

Lorsque donc Gautier choisit pour l'histoire d'amour du *Roman de la momie* le contexte biblique de l'Exode, il s'agit d'un sujet idéologiquement marqué, suscitant un horizon d'attente *a priori* sans surprise : la tradition scottienne, infléchie dans une perspective apologétique par *Les Derniers Jours de Pompéi*, privilégiait depuis longtemps une intrigue centrée sur l'affrontement de deux groupes socio-historiques, dont la rivalité se trouve dramatisée par la passion tragique qui unit deux protagonistes appartenant à chacun des clans rivaux. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir l'intrigue se nouer dans une Thèbes antique où bien des indices suggèrent la crise à venir. L'Égypte ancienne, comme la Carthage de *Salammbô* (et la France de 1857...), se présente comme une puissance impérialiste et colonisatrice, s'imposant par sa force militaire aux nations voisines de l'Afrique et du Moyen-Orient, d'où elle tire sa richesse et sa main-d'œuvre servile ; le Pharaon, en outre, exerce sur son propre peuple un pouvoir despotique : lors du triomphe de son souverain (le Roi-Soleil, écrit Gautier en un anachronisme hautement signifiant...), Thèbes est symboliquement « déserte comme si un conquérant eût emmené son peuple en captivité » (p. 83-84), cependant qu'au champ de manœuvres se rassemble une foule ayant « l'aspect d'un campement de peuple en migration » (p. 87-88), image qui préfigure dès les premières pages l'Exode final. Alors que *L'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* de Feydeau, l'une des sources principales de Gautier, mentionnait dans sa description de Thèbes des « réfugiés économiques » chassés en Égypte par la faim, *Le Roman de la momie* ne retient pas ce détail lorsqu'il évoque les « échantillons divers de races exotiques » (p. 79) qui arpentent les rues de la capitale : la cité apparaît d'emblée comme une mosaïque de peuples assujettis, où l'éloge esthétique du divers (p. 79) révèle progressivement son envers idéologique et politique (le « défilé des races » légitimant l'impérialisme de Pharaon, p. 188-189).

7. — Balzac, *Massimilla Doni*, op. cit., p. 595.

Dans cette population mêlée, les Hébreux occupent une place à la fois marginale et très spécifique : sans se mêler à quiconque, ils habitent ensemble les banlieues reculées où ils moulent les briques destinées aux imposants monuments égyptiens « cimentés avec le sang des races opprimées » (p. 177), dressés à la gloire d'une civilisation qui les asservit. Cette exclusion, volontaire ou subie (le texte ne donne aucune précision), est radicale : on ne trouve pas de Juifs dans la foule bigarrée venue accueillir le Pharaon à son retour de campagne. À en croire le discours des personnages, les Hébreux sont rigoureusement inassimilables : les servantes de Poëri n'oublient pas que leur maître « appartient à cette race barbare d'Israël » (p. 144), et Tahoser s'explique les visites secrètes du jeune homme à la belle Ra'hel par un désir de cacher cette origine infamante : « Peut-être est-ce sa sœur [...] et vient-il la voir secrètement, ne voulant pas qu'on sache qu'il appartient à cette race réduite en servitude » (p. 153). Poëri lui-même souligne que, malgré son statut d'intendant en faveur auprès de Pharaon, il est « le fils d'une race réduite en esclavage » (p. 176). Aussi le désir de vengeance contre l'opresseur égyptien suffit-il à expliquer la trahison de Thamar, qui s'empresse de « vendre » Tahoser au Pharaon : « Elle avait pour la race d'Égypte une haine aveugle, farouche, irraisonnée, presque bestiale... » (p. 180).

Une fois (artificiellement) rassemblés, ces éléments épars semblent annoncer une structure romanesque traditionnelle, mettant aux prises deux camps opposés et irréconciliables. Or, la vieille Thamar semble être la seule à éprouver de réels sentiments d'hostilité raciste ou nationaliste. Rien de tel chez les autres personnages : Pharaon n'hésite pas à confier à Poëri une charge importante d'intendant des biens de la Couronne, et le jeune homme, alors même que l'Exode se prépare, ne voit là aucune compromission gênante avec le despotisme égyptien ; Ra'hel, exilée et captive, accueille sans réticence l'idée que la fille d'un grand-prêtre puisse devenir la deuxième épouse de son bien-aimé... En somme, l'esclavage indigne infligé aux Hébreux, quoique clairement affirmé par le discours des personnages et la topographie urbaine, n'apparaît ni dans les comportements du personnel romanesque, ni dans la logique globale de l'intrigue, du moins jusqu'aux derniers chapitres démarqués de l'Histoire sainte. D'ailleurs, la propagande politique égyptienne ne justifie nullement la servitude d'Israël, comme elle le fait pour les autres peuples vaincus : le « défilé des races⁸ » (p. 188-189) qui, dans le palais de Pharaon,

8. — Ce défilé ethnographique s'inspire d'une description de Champollion (*Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, Paris, Christian Bourgois, 1986,

affirme la supériorité de l'Égypte sur les Noirs, les Asiatiques et les sauvages Européens, ne mentionne pas les Juifs – alors même que les sources archéologiques de Gautier, notamment Belzoni⁹ et Champollion, recensaient dans les palais et les hypogées de nombreuses représentations du peuple juif jugées très reconnaissables. Quant à l'origine politique ou militaire de la servitude des Hébreux, le lecteur n'en saura rien.

Du moins pourrait-on penser que cette insaisissable opposition entre Égyptiens et Hébreux se cristallise sur le conflit religieux. Or, là encore, le roman se montre d'une extrême discrétion. Bien que Tahoser soit fille d'un grand-prêtre, bien que les pompes et les mystères de la religion égyptienne soient abondamment évoqués dans les sources de Gautier, le récit élude le sujet jusqu'à éviter tout tableau de procession ou toute allusion au culte païen ; symétriquement, Poëri quitte secrètement sa demeure non pour célébrer quelque cérémonie religieuse, comme l'imagine sa servante Harphré, mais pour retrouver sa bien-aimée. Conséquence : le roman ne montre aucune incompatibilité entre le mode de vie hébreu et les mœurs égyptiennes, auxquelles Israël emprunte même ses coutumes funéraires – on le voit emporter dans son exode « la momie d'Yousouf, dans son cercueil peint et doré » (p. 221) : rien de surprenant, donc, à ce que Tahoser se convertisse sans grande peine... Bizarrement, Pharaon en vient à définir la religion égyptienne comme un monothéisme impérialiste, lui-même revendiquant la toute-puissance de l'Éternel : « Il n'y a d'autre dieu qu'Amon-Râ, l'être suprême et primordial, à la fois mâle et femelle, son propre père et sa propre mère, dont il est aussi le mari [...] Retirez-vous de devant ma face » (p. 204). Dès lors, c'est une pure rivalité de pouvoir qui l'oppose à Moïse – d'où l'ambiguïté des derniers chapitres, où les prodiges de Yahvé se manifestent dans le cadre d'un concours de magie¹⁰ vaguement entaché de charlatanisme¹¹.

p. 300-302).

9. — Dans le tombeau de Séthi 1^{er}, modèle de l'hypogée de Tahoser, Belzoni découvre « un cortège militaire et mystérieux, où toutes les personnes ont les regards fixés sur un homme dont la taille est de beaucoup supérieure à la leur, et qui est tourné vers eux. On distingue à l'extérieur de ce cortège des hommes de trois sortes de nations qui diffèrent des autres individus, et qui représentent évidemment des Juifs, des Éthiopiens et des Perses [...] Les Juifs sont reconnaissables à leur physionomie et à leur teint, et les Éthiopiens à la couleur de leur peau, et à leur parure » (Giambattista Belzoni, *Voyages en Égypte et en Nubie*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1979, p. 195).

10. — Ennana (nom de vieux radoteur...) se donne parfois le ridicule d'un apprenti-sorcier : pour refaire l'enchantement (le tour ?) de Moïse, il rappelle les

L'asservissement du peuple d'Israël et sa lutte pour la liberté, donnée essentielle de l'intrigue dans les derniers chapitres, manquent ainsi curieusement de motivation et même de présence dans l'ensemble du roman ; le clivage entre Égyptiens et Hébreux semble relever non de déterminations historiques objectives, mais d'un système de fantasmes collectifs confortant un mode social d'exclusion – ainsi, la servante de Poëri imagine que les Hébreux célèbrent en secret des « sacrifices d'enfants » (p. 145), traditionnel préjugé antisémite que Tahoser est près de partager (p. 151) lorsqu'elle pénètre dans les zones marginales de la capitale où habitent les Hébreux. Car l'aspect sinistre de la banlieue où ils sont relégués suffit à motiver de tels fantasmes : ces « espaces dangereux et déserts qu'habitent la nuit les membres de l'association des voleurs » (p. 178) projettent dans l'urbanisme de la Thèbes antique toutes les grand-peurs que se forge le XIX^e siècle bourgeois face aux quartiers périphériques où s'entassent les « classes dangereuses ». Inversement, Poëri, parce qu'il a su échapper par son statut social à ce ghetto ouvrier, bénéficie d'une parfaite insertion qui en fait un favori du Pharaon.

Dans l'économie du roman, l'Exode n'apparaît donc pas comme la conclusion logique d'une crise historique opposant une nation impérialiste à un peuple asservi ; si l'antagonisme entre Égyptiens et Hébreux est clairement marqué au niveau symbolique¹², du moins dans les derniers chapitres (deux religions rivales de la Lumière, deux conceptions opposées de l'éternité, deux définitions antagonistes du Livre), elle n'est pas motivée historiquement dans le récit et ne se définit pas comme un conflit de civilisations. D'où un décentrement du discours romanesque : ces Juifs, qui sont censés incarner les ancêtres de notre civilisation judéo-chrétienne, ne sont pas plus proches de nous que les Égyptiens – il est significatif que le peuple égyptien soit représenté comme appartenant à

grenouilles sur la terre d'Égypte... mais ne parvient plus à les en chasser !

11. — C'est un lieu commun, dans les récits de voyage, de dénoncer le charlatanisme des psyllés qui cherchent à abuser les étrangers et les touristes. Maxime Du Camp évoque le lien entre ces psyllés et l'Ancien Testament : « Ont-ils appris par transmission héréditaire le secret des magiciens qui luttèrent contre Moïse devant le trône de Pharaon ? » (*Un voyageur en Égypte vers 1850 : Le Nil de Maxime Du Camp*, Paris, Sand/Conti, 1987, p. 93). Notons que la pluie de sauterelles, autre plaie d'Égypte, est également mentionnée par les voyageurs (notamment chez Vivant Denon et Belzoni) comme un phénomène naturel dont ils furent témoins.

12. — Sur ce point, voir Corinne Saminadayar-Perrin, introduction au *Roman de la momie* dans *Œuvres complètes* de Théophile Gautier, t. 5, Paris, Champion, 2003.

la race blanche¹³, si bien que l'éloge de la belle momie fait appel à des références esthétiques classiquement européennes : « La peau [...] avait la nuance blonde d'un bronze florentin neuf ; et ce ton ambré et chaud qu'on admire dans les peintures de Giorgione ou du Titien, enfumées de vernis, ne devait pas différer beaucoup du teint de la jeune Égyptienne en son vivant » (p. 57).

Le Roman de la momie présente ainsi une curieuse contradiction entre le discours historique explicite (les Juifs asservis revendiquent légitimement leur liberté face à un Pharaon tyrannique et cruel) et la logique de l'intrigue, laquelle ne tient aucun compte des implications romanesques de cette donnée. L'histoire apparaît comme un processus abstrait, non pas inintelligible mais parfaitement étranger à l'ordre du réel – malgré le caractère indéniablement « historique » du personnel narratif. La rupture avec le dispositif « classique » du roman historique est nette. Sans doute peut-on voir là une des marques du désenchantement politique que Gautier partage avec sa génération : une lecture « révolutionnaire » (à la Massimilla Doni) de l'Exode est, en 1857, impossible. Mais ce désenchantement prend une résonance toute particulière du fait que le rêve grandiose de l'Égypte pharaonique est lui aussi soumis à une dégradation subreptice autant que révélatrice.

Un avatar égyptien du despote oriental

À première vue, les contradictions internes qui affaiblissent la cohérence du *Roman de la momie* pourraient s'expliquer par le projet esthétique de Gautier : chanter les énormités splendides d'une civilisation grandiose exclut toute condamnation nette du pouvoir tyrannique exercé par Pharaon, et toute apologie sans réserves du peuple juif, au demeurant ancêtre de cette modernité industrielle et bourgeoise qu'exècre l'artiste. En 1838 déjà, *Une nuit de Cléopâtre* célébrait les « effrayantes somptuosités » de l'Orient antique : « L'on s'étonne que les hommes ne se soient pas révoltés contre les confiscations de toutes les richesses et de toutes les forces vivantes au profit de quelques rares privilégiés, et que de si exorbitantes fantaisies n'aient point rencontré d'obstacles sur leur chemin sanglant. C'est que ces existences prodigieuses étaient la réalisation au soleil du rêve que chacun faisait la nuit, – des personifications de la pensée commune, et que les peuples se regar-

13. — Au contraire, dans *Le Pied de momie*, la princesse Hermonthis a le teint « café au lait très foncé, comme la bayadère Amani » (p. 234) ; dans *Une nuit de Cléopâtre*, on trouve des danseuses « égyptiennes et grecques, représentant les heures noires et blanches » (p. 284).

daient vivre symbolisés sous un de ces noms météoriques qui flamboient inextinguiblement dans la nuit des âges. Aujourd'hui, privé de ce spectacle éblouissant de la volonté toute-puissante, de cette haute contemplation d'une âme humaine dont le moindre désir se traduit en actions inouïes, en énormités de granit et d'airain, le monde s'ennuie éperdument et désespérément » (p. 279). Peut-on voir dans *Le Roman de la momie* une nouvelle variation sur ce rêve compensatoire d'inhumanité splendide ?

La haute figure de Pharaon semble bien devoir incarner l'idéal de ces « existences énormes » et libres. C'est pourquoi Gautier, au prix d'une visible infraction à la tradition historiographique, efface la dimension sacerdotale du pouvoir politique qu'il exerce – alors que cette influence considérable de la religion et du clergé était, depuis Hérodote, considérée comme très caractéristique de la civilisation égyptienne : « Mais toujours des temples ! Pas un édifice public, pas une maison qui eût assez de consistance pour résister au temps, pas un palais de roi ! Qu'était donc la nation ? Qu'étaient donc les souverains ? Il me semble que la première était composée d'esclaves ; les seconds, de pieux capitaines ; et les prêtres, d'humbles et hypocrites despotes, cachant leur tyrannie à l'ombre d'un vain monarque, possédant toutes les sciences, et les enveloppant de l'emblème et du mystère, pour mettre ainsi une barrière entre eux et le peuple », écrit par exemple Denon¹⁴, dénonçant avec la véhémence des Lumières cette toute-puissance civile du clergé. Rien de tel dans notre roman, où Ennana et ses hiéroglyphites apparaissent comme d'humbles serviteurs aux ordres du souverain. Aussi les sanctuaires de Médinet-Abou, Karnak et Louxor deviennent-ils, dans le récit, des palais¹⁵, cependant que la procession religieuse, scène traditionnelle dans le roman historique, disparaît au profit d'un triomphe militaire tout à la gloire du Pharaon.

Cette concentration de tous les aspects du pouvoir en la seule personne de Pharaon fait du souverain, malgré l'apparente légitimité politico-religieuse dont il se targue, une variante égyptienne du despote oriental – Jean Richer a pu ainsi rapprocher son por-

14. — Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1990, p. 205. Ce motif réapparaît à maintes reprises sous la plume du voyageur.

15. — Vivant Denon, comme Belzoni, considère tous ces édifices comme des temples ; Denon s'étonne même de ne pas trouver sur les sites de témoignages d'architecture civile. Si les archéologues de la première moitié du XIX^e siècle hésitent parfois à voir dans tel ou tel monument de Thèbes un sanctuaire ou un palais, il est très révélateur que Gautier, lui, ne fasse figurer aucun temple important dans sa capitale romanesque (à l'inverse, Flaubert accordera une place décisive aux temples de Tanit et de Moloch dans *Salammô*).

trait de celui du sultan Abdul Medjid dans *Constantinople* : « Sa figure immobile m'a paru profondément empreinte des satiétés suprêmes du pouvoir : un ennui fixe et intense toujours égal à lui-même, éternel comme la neige des hauts lieux, lui faisait comme un visage de marbre [...]. Quant aux yeux, je ne puis les comparer qu'à des soleils noirs arrêtés dans un ciel de diamant ; aucun objet ne semblait s'y réfléchir ; comme les yeux des extatiques, on les eût crus absorbés par quelque vision insaisissable au regard vulgaire. Cette physionomie n'était du reste, ni sombre, ni terrible, ni cruelle, elle était extra-humaine ; je ne puis trouver de meilleur mot. On sentait que ce jeune homme, assis comme un dieu sur un trône d'or, n'avait plus rien à désirer au monde : que tous les rêves les plus charmants étaient pour lui d'insipides réalités, et qu'il se glaçait lentement dans cette froide solitude des êtres uniques¹⁶. »

La personne du Pharaon, Roi-Soleil exerçant un empire absolu, concentre nombre de motifs caractérisant le despotisme – dont la symbolique solaire fait d'ailleurs partie. Le souverain incarne ainsi « un Soleil vivant brûlant les yeux éblouis » (p. 90) ; son seul regard fascine et tue : « Ses yeux d'épervier lançaient de tels éclairs de dédain que les pauvres femmes qui s'étaient risquées à ces hardiesses se retiraient interdites » (p. 156). Le despote, comme le soleil et la mort, ne se peut regarder en face, alors même qu'il s'offre en spectacle lors de ses apparitions cérémonielles : « Le regard du despote attire et fascine : principe et fin d'un mouvement centripète et ascendant, ce soleil serait comparable à celui de la cosmologie aristotélicienne s'il n'en était, justement, le double parodique. À le regarder fixement, il se confond avec la mort. Objet d'amour et cause de désir, le regard du despote cache et désigne le gouffre où tout ce qui, dans l'Empire, vaut comme objet de jouissance vient s'engloutir, corps et biens¹⁷. » Ce monopole du regard, à la fois meurtrier et dispensateur de toute vie (les plus belles femmes sont mortes aux pieds de Pharaon en « implorant un regard d'amour qui n'est pas descendu », p. 192), s'ajoute à la confiscation de la parole – dans le palais, il ne s'agit jamais de répondre au despote mais de lui faire écho, ce que Tahoser captive ne manque pas de faire pour « gagner du temps » (p. 210). Seul à pouvoir s'exprimer, le discours du pouvoir se synthétise dans la

16. — Cité par Jean Richer, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, p. 104-105. Cette figure du Despote oriental est bien sûr fantasmagique, comme en témoigne le portrait « réaliste » du même Sultan dans la Correspondance de Gautier.

17. — Alain Grosrichard, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979, p. 90.

profération spectaculaire du Nom (d'autant plus fascinant qu'il reste mystérieux dans le roman), ce cartouche de Pharaon indéfiniment répété sur les robes de ses femmes, les armes de ses oëris, les murs de ses monuments.

L'amalgame entre les réalités historiques de l'Égypte pharaonique et la figure fantasmée du despote oriental permet de comprendre pourquoi l'espace romanesque privilégié où s'exerce le pouvoir de Pharaon n'est pas public et politique : Pharaon ne quitte guère ses appartements privés, d'abord le gynécée du palais de Rhamsès-Meïamoun puis le Palais du Nord, bientôt voué à enfermer Tahoser la belle captive. Ces espaces représentent autant de variations égyptianisantes autour de l'image du sérail, image qui révèle la vérité du pouvoir despotique avec la netteté d'une épure : « Aussi bien le sérail n'est-il pas une figure de régime politique, mais, confondue avec un espace classificatoire qui la rend immédiatement lisible, une *structure de pouvoir*¹⁸. » Le gynécée de Pharaon montre clairement le processus d'anéantissement de l'Autre comme sujet, caractéristique du pouvoir despotique ; non seulement les femmes dédaignées deviennent des « ombres souriantes » (p. 190), mais Tahoser elle-même, pourtant censée avoir rendu, par l'amour, le souverain à l'humanité, est accueillie au palais par ces paroles révélatrices : « Tahoser, la fille de Pétamounoph, n'existe plus » (p. 193). Les désirs grandioses de l'homme-Dieu s'inversent en un déchaînement d'appétits brutaux, la figure du prédateur sauvage constituant l'envers effrayant de la royauté solaire : « L'ibex a peur du lion, la colombe redoute l'épervier, la prunelle craint le soleil », déclare significativement Tahoser, laquelle termine cependant sa tirade par une clause pleine de circonspection rhétorique : « Un dieu effraye toujours une mortelle » (p. 209).

Indépendamment d'un faisceau de détails convergents¹⁹, le dispositif symbolique du roman empêche ainsi toute lecture euphorique de cette figure fantasmée du Pharaon en despote oriental²⁰. La structure narrative oppose une première partie dominée par une symbolique codifiée, opaque et terroriste, vouée à légitimer le

18. — *Ibid.*, p. 38.

19. — Ainsi le motif de la justice expéditive et arbitraire qu'exerce impunément le tyran revient à plusieurs reprises (p. 134, 158 et 170) ; ce thème, très présent dans les récits de voyage, stigmatise le despotisme ottoman qui pèse au début du XIX^e siècle sur les populations de l'Égypte contemporaine.

20. — On comparera à cet égard Pharaon et Cléopâtre ; dans cette dernière nouvelle, la toute-puissance de la reine « concubatrice des peuples » revêt une tonalité coquette et mondaine non dépourvue d'ironie, si bien que la tentation despotique prend la forme d'un caprice de femme à la mode.

pouvoir de fait qu'exerce le Pharaon, et un deuxième versant narratif marqué par la reprise métaphorique de ce même réseau symbolique, lequel, arraché à l'ordre politique et religieux qu'il fonde, dévoile sa paradoxale (et subversive) puissance de révélation. Le Prologue, et à un moindre degré les premiers chapitres, déploient une lourde érudition égyptologique accumulant les « signes » politiques et religieux de tous ordres, lesquels saturent la diégèse et rendent la lecture difficile : si la précision des descriptions et le style volontiers pédagogique de Gautier permettent aisément de se figurer cette multitude de personnages et d'objets symboliques, le sens mystique, cosmologique ou politique n'en est jamais donné, et tout donne à penser qu'il reste obscur même pour les contemporains de Tahoser. Les grandioses monuments de l'Égypte ancienne incarnent ainsi un régime tyrannique et terroriste du symbole, qui impose son autorité politico-religieuse par son caractère hiératique et impénétrable. En revanche, la suite du récit tend à reprendre ces symboles en les désolidarisant du code officiel dans lequel ils étaient insérés, et en opérant une remotivation révélatrice des signes : à leur manière, les symboles du pouvoir disent la vérité, à condition de retourner leur rhétorique aliénante. Le roman met ainsi à nu la vérité d'un pouvoir fondé sur la violence et l'animalité : si le Pharaon a pour compagnon un lion et comme figure symbolique l'épervier de Phré, c'est qu'il est à la fois un fauve et un oiseau de proie.

Voyons d'abord le portrait de Pharaon en « lion superbe et généreux ». La première apparition du souverain en fait un Chevalier au lion (p. 95), qui s'avance à la tête de son armée dans un fracas comparable au « rugissement d'un lion » (p. 88). Or le lion constitue aussi, d'emblée, le double animalisé de son maître, dont il partage la majesté granitique et le regard inquiétant. On ne s'étonnera donc pas de voir le désir amoureux rendre Pharaon à sa nature de fauve : le voilà rôdant « comme un lion qui cherche la piste de sa proie » (p. 157 ; on notera la reprise de l'image biblique du Mal rôdant *ut leo, quaerens quem devoret* – formule d'autant plus connue des contemporains qu'elle constituait un exemple de grammaire latine...). Quant à Tahoser, qui déjà chez Ra'hel palpite « comme une gazelle prise » (p. 166), elle apprend de son royal amant lui-même que « le léopard ne peut s'unir à la gazelle » (p. 191) – triste préfiguration du destin qui l'attend, comme ce cratère ciselé de « gazelles poursuivies » qui orne ses appartements dans le palais de Pharaon (p. 199)... L'emblème du lion se dégrade, du courage valeureux au désir dévorant – si bien que l'image de la femme-gazelle, à son tour, perd toute valeur esthétique

pour ne plus renvoyer qu'à la faiblesse de la proie vouée au carnage. Parallèlement, le souverain-lion fait régner autour de lui un ordre qui ressemble fort à la terreur de la « Cour du lion » chez La Fontaine – si bien que le fidèle Timopht obéit en s'élançant « avec la rapidité de l'ibex » (p. 159).

La démystification des signes se radicalise quand le récit prend pour cible le symbole politico-religieux qu'est l'épervier, lequel renvoie à la toute-puissance que Pharaon tire de sa nature divine et de sa filiation avec le Dieu-Soleil. Cet épervier apparaît pour la première fois, sans aucun commentaire explicatif, sur le maillot funèbre enveloppant la belle momie : on y découvre « l'épervier de Phré couronné du globe, l'envergure éployée, le corps imbriqué de plumes symétriques, et la queue épanouie en éventail » (p. 51). Après quoi, le récit tend à exténuer progressivement le sens politique et cosmique de ce symbole solaire (l'un et l'autre étant inséparables dans la conception égyptienne du pouvoir pharaonique) pour faire de Pharaon un véritable oiseau de proie. D'emblée, le souverain accable son peuple d'un regard de prédateur, faisant peser sur lui ses « yeux énormes [...] dont les paupières ne s'abaissaient non plus que celles de l'épervier sacré » (p. 94) ; après avoir repéré sa victime, l'oiseau de proie se met en chasse, poursuivant « la femme sur laquelle [s]on regard d'épervier a daigné s'abattre » (p. 111). Regard qui équivaut à un viol – Ahmosis, se défendant de dissimuler chez lui Tahoser, déclare significativement : « Aucun des rayons [de Phré] terminés par des mains ne l'a atteinte chez moi » (p. 134). Peut-être la mort inexplicquée et prématurée de Tahoser, prisonnière pour un temps du palais-charnier où traînent encore les cadavres des messagers assommés, prisonnière pour l'éternité de la sépulture royale, n'est-elle que le dénouement symbolique de cette histoire d'amour en forme de chasse cruelle, à l'image de « la colombe palpitante aux serres du faucon qui l'emporte dans son aire » (p. 185)...

Les symboles du pouvoir théologico-politique, qui appuient leur autorité sur le mensonge de leur code rhétorique, révèlent leur paradoxale vérité par le travail de l'écriture romanesque. À un niveau supérieur, le récit vise à déconstruire l'analogie qui fonde en nature le pouvoir pharaonique en l'intégrant dans un ordre cosmique (le Roi-Soleil garant de l'harmonie sociale comme reflet de l'harmonie de l'univers). Si le souverain s'identifie officiellement au Soleil bienfaisant, toutes ses manifestations l'apparentent au contraire à un fléau naturel. D'emblée, son armée s'avance en assombrissant la lumière du jour d'une « brume roussâtre comme celle que soulève le vent du désert » (p. 88) ; quant à Pharaon, il

ressemble « à Osiris ou plutôt à Typhon » (p. 101 ; il est révélateur que Gautier ait préféré ce nom à celui de Seth, qui désigne communément la même divinité toujours opposée à Osiris dans la mythologie, si bien que dans sa colère il « se tient sur sa terrasse, immobile et sinistre comme Typhon, dieu du mal » (p. 179). C'est aussi sous la forme inquiétante de ce dieu destructeur qu'il surveille Tahoser jusque dans ses appartements privés, ornés d'un cratère ayant pour couvercle « une tête monstrueuse de Typhon » (p. 199).

Aussi le Roi-Soleil se métamorphose-t-il dans le récit en (prosaïque) Seigneur des orages : son armée entre dans Thèbes avec un fracas de « tonnerre terrestre », les chars s'élançant hors du palais royal en faisant résonner un « tonnerre sourd [...] on eût pu croire à un orage » (p. 160), et le seul char de Pharaon retentit dans les rues désertes « comme un tonnerre sourd » (p. 181). Rien de surprenant dès lors à ce que le souverain courroucé frappe « comme un carreau de foudre » (p. 162) : la puissance cosmique s'est inversée en déchaînement meurtrier, emblématique d'un pouvoir autocratique dans lequel « l'exécution sui[t] la pensée comme l'éclair suit la foudre » (p. 191). La grandeur même de ce pouvoir de dévastation est réduite à néant par la victoire finale de l'Éternel, dont les fléaux (la grêle et la nuit notamment), puis le « souffle » ouvrant la mer, anéantissent les prétentions pharaoniques à incarner (par le bruit de ses chars ou le choc de son sceptre !) l'orage et la tempête.

La faillite de l'Art

La figure despotique de Pharaon n'incarne plus le rêve esthétique d'une grandiose affirmation du Moi dans sa toute-puissance : aussi les fêtes du Roi-Soleil n'ont-elles pas l'originalité cruelle de celles de Cléopâtre. De plus, on voit les comportements sociaux propres au capitalisme bourgeois se réintroduire dans l'économie des échanges et des désirs. Ainsi, c'est par une logique marchande d'épicier enrichi que Pharaon espère séduire Tahoser : il lui envoie des cadeaux dont la valeur fait seule le prix, sans même prendre la peine de choisir (p. 136) ; puis il compte la séduire en l'installant dans son palais avec tout le luxe d'une courtisane du Second Empire : « Puisse à même mes trésors, fais couler l'or à flots, amoncelle les pierreries... » (p. 193) Ces prodigalités se résument finalement aux « richesses contenues dans les coffres » et aux « choses précieuses [avec lesquelles] on eût pu payer la rançon d'un royaume » (p. 200) : Pharaon se comporte comme un riche ban-

quier entretenant une actrice, la prodigalité marchande remplaçant la délicatesse dans le choix des cadeaux.

Cette surprenante résurgence de la modernité bourgeoise permet de comprendre l'absence de toute figure de l'Artiste dans cette Égypte splendide pourtant placée sous le signe de la Beauté. Certes, l'ensemble du récit vaut comme célébration esthétique : « L'on ne s'étonnera guère de voir l'*ekphrasis*, la description littéraire comme tableau, au centre d'une telle esthétique : elle tend à tailler le réel aux dimensions d'un "type" préexistant, à le rendre homogène à l'Idée²¹. » Cette stylistique de l'*ekphrasis* a pour effet de transsubstantier, par le travail de l'écriture, l'Égypte représentée en objet d'art, incarnant un flamboyant rêve de pierre ; mais ce triomphe plastique souligne d'autant plus nettement l'exclusion de l'artiste au sein même du déploiement de luxe le plus effréné.

D'emblée, l'art égyptien se définit comme un art contraint ; Gautier reprend l'idée traditionnelle d'une esthétique soumise à de « rigoureuses lois hiératiques²² » (p. 69), qui voue l'artiste à abdiquer toute originalité propre au profit d'une production quasi-standardisée – on trouve ce motif jusque chez Vivant Denon, pourtant enthousiaste devant les chefs d'œuvres égyptiens : « [Les monuments] étaient construits aux frais de la nation, sous la direction de collègues de prêtres, et par des artistes auxquels il était imposé des règles invariables [...] L'art de la sculpture, enchaîné à l'architecture, était circonscrit dans le principe, dans la méthode, dans le mode : une figure n'exprimait rien par le sentiment ; elle devait avoir telle pose pour signifier telle chose ; le sculpteur en avait le poncif, et ne devait se permettre aucune altération qui aurait pu en changer le vrai sens : il en était de ces figures comme de nos cartes à jouer²³. »

21. — Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 394.

22. — Le compte rendu consacré à *l'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* de Feydeau soulignait déjà cette caractéristique, jugée contraire au plein épanouissement artistique de l'Égypte ancienne : « Malgré la contrainte hiératique qui ne permettait pas de varier les attitudes sacramentelles, l'art se fait jour en plus d'un endroit » (article cité dans le dossier du *Roman de la momie*, p. 465). Mais le motif est ancien chez Gautier, puisqu'il apparaît déjà dans *Le Pied de momie* (1840).

23. — Vivant Denon, *op. cit.*, p. 168. On retrouve jusque dans la deuxième moitié du siècle cette idée d'un art rigoureusement contraint par la tradition : « On prétend que certaines lois hiératiques imposaient des formes réglementaires aux ouvriers du temps ; cela doit être vrai », écrit par exemple Zola dans un article intitulé « L'Égypte il y a trois mille ans » et repris dans *Mes haines* (1866), Paris, Cercle du Livre précieux, tome X, 1968, p. 96.

Ainsi compris, les arts sont autant de métiers requérant plus de compétence technique que de talent – aussi Champollion, classant ses dessins relevés sur les peintures murales, amalgame-t-il dans un même registre « Arts et métiers » aussi bien les peintres et les sculpteurs que les potiers ou les menuisiers²⁴. Si bien que l'artiste se dégrade en simple artisan, au service des caprices du client ; Nofré rappelle ainsi à Tahoser : « Si tu rêves d'un bijou, tu livres à l'artisan un lingot d'or pur, des cornalines, du lapis-lazuli, des agates, des hématites, et il exécute le dessin souhaité » (p. 76). Les beaux-arts se réduisent aux arts décoratifs : on comparera à cet égard le « quadrupède-lit » de Tahoser (p. 68), dû au travail d'un ouvrier habile, avec le « lit antique sculpté par Ikmalius » (p. 337), véritable objet d'art aux yeux de l'esthète qu'est le roi Candaule. Les splendeurs égyptiennes relèvent de la richesse et du savoir-faire, alors que les autres civilisations de l'antique Orient évoquées par Gautier exaltent la gloire de l'Artiste. Les nefes qui sillonnent le Nil sont assurément plus pittoresques que les bateaux à vapeur de l'âge industriel, mais n'approchent nullement du navire où s'embarque Ctésias, héros de *La Chaîne d'or* : « Toute la coque était peinte à l'encaustique, et sur le bordage on avait représenté au vif des néréides et des tritons jouant ensemble. C'était l'ouvrage d'un peintre devenu bien célèbre depuis, et qui avait débuté par barbouiller des navires. Les curieux venaient souvent examiner le bordage de *L'Argo* pour comparer les chefs-d'œuvre du maître à ses commencements » (p. 362). Quant au triomphe de Pharaon, il présente au peuple de Thèbes un riche butin, mais rien de comparable aux merveilles de l'art que le roi Candaule fait figurer dans son cortège de noces : « Un tableau de Bularque, payé au poids de l'or par Candaule, peint sur le bois du larix femelle, et représentant la défaite des Magnètes, excitait l'admiration générale par la perfection du dessin, la vérité des attitudes et l'harmonie des couleurs » (p. 297-298). À aucun moment le souverain ne se montre fin connaisseur ni généreux mécène – là encore, on mesure la différence avec Candaule, lui-même peintre et sculpteur (p. 299).

Le génie n'a aucune place dans cette Égypte ancienne où l'art est prisonnier d'un pouvoir politico-religieux qui le ligote aussi cruellement que les captifs de Pharaon : « L'art égyptien, contrarié par la règle sacerdotale [...] ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret » (p. 46). Assujetti au despotisme du Maître, l'art devient un instrument d'exercice du pouvoir – d'où ces cratères à tête de Typhon, ou ornés de gazelles

24. — Champollion, *Lettres et journaux...*, op. cit., p. 135.

poursuivies, que le Pharaon place symboliquement dans les appartements de Tahoser pour marquer sa toute-puissance jusque dans ses générosités.

Cette dépendance de l'art vis-à-vis du pouvoir explique la primauté de l'architecture : « L'architecture, "l'art-tyran" est profondément lié, dans son immobilité minérale, à l'âge théocratique²⁵. » Expression de l'âge terroriste du symbole, elle assure en outre, par ses monuments, une efficace propagande en faveur du Pharaon : les bas-reliefs du palais de Rhamsès-Meïamoun célèbrent les victoires militaires du souverain (p. 99), et les peintures murales légitiment son impérialisme colonialiste (p. 188-199) – toutes « pages d'histoire démesurées » dont la logique romanesque démontre le mensonge²⁶, ne serait-ce que parce qu'elles ne mentionnent pas cette donnée narrative essentielle qu'est l'esclavage du peuple hébreu.

Le Roman de la momie reprend ainsi une distinction qu'on retrouve dans toute l'œuvre antérieure : l'opposition entre l'épanouissement libre du génie et le régime oppressif et opaque du symbole propre aux civilisations archaïques. Cléopâtre déjà, emblème de « ces individualités énormes, ces existences colossales en dehors de toutes les proportions modernes, dont le monde attentif regardait se dérouler [...] les fantaisies titaniques et démesurées²⁷ », incarnait un hellénisme en tous points opposé à l'ancienne civilisation des Pharaons ; quant à l'artiste-roi qu'est Candaule, ses choix esthétiques n'ont rien à voir avec le hiératisme contraint qu'on trouve dans l'ancien palais des rois de Sardes (p. 310). On songe au texte fondateur de Hugo dans *Notre-Dame de Paris* : « Entre l'architecture théocratique et [les maçonneries populaires], il y a la différence d'une langue sacrée à une langue vulgaire, de l'hieroglyphe à l'art, de Salomon à Phidias²⁸. » Comme le roi Soliman mis en scène par Nerval dans « L'histoire de la Reine du matin²⁹ » (*Voyage en Orient*), Pharaon assoit son despotisme

25. — Claude Millet, *Le légendaire au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 72.

26. — Cette dénonciation des mensonges de l'épigraphie monumentale est un lieu commun de l'époque (on songe par exemple à Renan, ou à Zola) : voués à la propagande officielle, les bas-reliefs exaltant Pharaon sont le *Moniteur universel* de l'Égypte ancienne.

27. — Théophile Gautier, compte rendu dans *La Presse* de la pièce *Cléopâtre* de Delphine de Girardin (1847), texte cité par Adophe Boschot dans sa préface au *Roman de la momie*, Paris, Garnier, 1967, p. XII.

28. — Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 181.

29. — La reine de Saba défend les conceptions originales du génial Adoniram face au traditionalisme étroit, et politiquement conservateur, de Soliman qui jus-

aliénant sur un véritable terrorisme artistique qui exclut tout libre épanouissement du génie.

Est-il possible de faire une lecture historique, voire politique du *Roman de la momie*, comme le suggère l'épisode de l'Exode choisi par Gautier ? Assurément, les dysfonctionnements narratifs et les infractions multipliées aux codes du roman historique interdisent toute interprétation apologétique ou révolutionnaire. Mais l'éviction de toute dimension réellement historique dans le récit n'est pas la conséquence d'une exaltation artiste de la démesure barbare : contrairement à Candaule ou à Cléopâtre, le Pharaon, malgré l'impressionnant appareil de son pouvoir, a tout d'un « Héliogabale boutiquier », ou d'un Nucingen amoureux, sans que jamais les caprices du maître relèvent d'une authentique transfiguration esthétique du réel. Conséquence : patrie de la Beauté, l'Égypte ancienne exclut pourtant toute figure de l'artiste – comme la Carthage de Flaubert.

Le Roman de la momie témoigne ainsi d'une crise : le rêve compensatoire de l'Égypte ancienne, envers parfait des médiocrités bourgeoises de la modernité industrielle, débouche sur un malaise, voire sur une aporie sanctionnée par l'exclusion de l'artiste et du génie (et, sur le plan narratif, par la mort de Tahoser). Le détour par l'exotisme barbare ne suffit pas à conjurer le présent : sans doute est-ce pour cette raison que les personnages du *Roman de la momie* souffrent d'un ennui très Second Empire (on songe au poème « Au lecteur » qui ouvre *Les Fleurs du mal*). Aussi le grammate Kakevou, double du romancier auquel le Prologue attribue le récit, n'appartient-il pas au personnel du roman : « gardien des livres » (p. 225), il n'a pas sa place dans l'Égypte de Pharaon, pas plus que l'authentique artiste dans la France de Napoléon III.

tement s'inspire de la civilisation pharaonique : « Doit-on éternellement reproduire la froide immobilité des figures hiératiques transmises par les Égyptiens, laisser comme eux la statue à demi enfouie dans le sépulcre de granit dont elle ne peut se dégager, et représenter des génies esclaves enchaînés dans la pierre ? » (*Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 678).