

SALAMMBO ET LA QUERELLE DU « ROMAN ARCHÉOLOGIQUE »

CORINNE SAMINADAVAR-PERRIN*

« J'étais à deux doigts de ce qu'on appelle l'histoire. Quelle chute ! J'allais tomber dans l'art. Car l'histoire n'est qu'un art, ou tout au plus une fausse science. Qui ne sait aujourd'hui que les historiens ont précédé les archéologues, comme les astrologues ont précédé les astronomes, comme les alchimistes ont précédé les chimistes, comme les singes ont précédé les hommes ? »

(Anatole France, « M. Pigeonneau », *Le Temps*, 9 janvier 1887).

En 1862 — l'année des *Misérables* — la parution de *Salammbô* déclenche un scandale voulu, préparé et programmé par Flaubert. On décèle le désarroi et le malaise causés par l'ouvrage dans les trois grands articles que Sainte-Beuve consacre au roman (dans *Le Constitutionnel* des 8, 15 et 22 décembre 1862), ainsi que dans l'attaque violente orchestrée en même temps par l'archéologue Guillaume Froehner dans les pages de la *Revue contemporaine*. C'est à Froehner que l'on doit l'étiquette de « roman archéologique », octroyée du même coup au *Roman de la momie* (1857) : le livre de Gautier est convoqué d'une part pour attester, par contraste, l'imposture de la fausse érudition flaubertienne, d'autre part comme preuve à charge démontrant la non-viabilité de l'archéofiction.

À première vue, la querelle du roman archéologique n'a rien d'une bataille d'*Hernani*, ni même d'un événement littéraire tant soit peu significatif : on serait tenté de n'y voir qu'un épiphénomène, dont les enjeux politiques et stratégiques (dans le cas de Froehner) incitent à relativiser l'importance. Le réquisitoire de Froehner, tout comme, sur un tout autre

* Université Montpellier 3 / RRRA 21.

registre, les réserves courtoises mais fermes de Sainte-Beuve, invitent cependant à considérer le débat sous un autre angle : la question de l'archéofiction marque une étape importante dans la longue réflexion menée tout au long du siècle sur la constitution d'une historiographie « scientifique », et des rapports avec le récit qu'une telle ambition suppose.

La querelle éclate à une période très sensible à cet égard. Les traumas de Juin 1848, puis du Coup d'État, ont porté un coup décisif à une certaine conception romantique de l'historiographie qu'incarne exemplairement Michelet : en s'effritant, l'idéal d'une histoire totale, participative, démocratique et prométhéenne provoque une crise de la fiction historique. Ce sésime favorise en outre le développement d'un influent courant scientifique, dont la constitution de l'archéologie en discipline autonome, sous l'égide de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, est l'une des manifestations. Au printemps 1862, la vogue du musée Campana confirme l'engouement archéomane des Parisiens : on est à la veille du ministère Duruy (1863-1869), dont les réformes joueront un rôle capital dans le tournant positiviste dont la troisième République recueillera l'héritage ; un an plus tard (1^{er} décembre 1863), Taine, autre figure-phare de l'historiographie « scientifique », fera paraître dans la *Revue germanique* son fameux article « L'histoire, son présent, son avenir », ensuite repris comme introduction à l'*Histoire de la littérature anglaise* (1864). Dans le même temps, l'anthropologie naissante et les premières études sur la pré-histoire mobilisent volontiers le récit pour favoriser leur reconnaissance intellectuelle et disciplinaire¹.

Dans un tel contexte, le roman archéologique pourrait fournir à l'archéologie un modèle heuristique comparable à celui que, quarante ans plus tôt, l'œuvre de Walter Scott avait offert à l'historiographie libérale en pleine refondation : « Si l'on considère [...] que l'acte de naissance de la discipline historique telle que nous la connaissons réside dans la confluence des deux traditions jusqu'alors disjointes, celle de l'érudition antiquaire et celle de l'exposition narrative ou philosophique, on tient ici le point précis où ce mariage difficile parvient à s'opérer complètement et devient indissoluble. Ce qu'un Gibbon ou un Niebuhr n'étaient pas parvenus pleinement à réaliser, en dépit de leurs puissants efforts, pour ne pas parler de tentatives de rapprochement plus timides, la révolution des pouvoirs du signe et du récit initiée dans l'espace romanesque va permettre de l'obtenir. Pas de fait qui ne soit susceptible de prendre place dans le discours se proposant de restituer intelligiblement la substance du passé et

d'y devenir expressif ou parlant² ». Les enjeux du débat sont indissociablement épistémologiques et esthétiques. Se pose d'abord un problème de partage des savoirs : quel rôle le savant ou l'écrivain peuvent-ils légitimement accorder à l'« imagination scientifique » ? Au-delà, l'essor de l'archéologie pose crûment une question sémiotique : comment penser le rapport de l'objet au fait et/ou au sens ? quel juste usage du paradigme indiciaire permet-il de reconstituer la spécificité d'une époque et les logiques du devenir à partir des fragments matériels fournis par l'archéologue ? Enfin, et ce point engage l'ensemble de la problématique : quel est le rôle du récit dans l'opération de production du sens historique ?

Autrement dit, la querelle du roman archéologique exacerbé, en le portant à sa limite, le questionnement sur l'articulation érudition/récit/fiction inhérent à la réflexion méthodologique menée successivement par l'historiographie libérale, romantique puis positiviste. Question essentielle, puisqu'elle met en évidence le lien entre l'intelligibilité qu'ambitionne de produire l'historien et le mode de saisie et d'exposition adopté.

UN FÉTICHISME ARCHÉOLOGIQUE DE L'OBJET ?

La constitution de l'archéologie comme discipline autonome, fondée sur une méthodologie authentiquement scientifique, exige de dépasser la manie collectionneuse des anciens « antiquaires » dont Bouvard et Pécuchet sont une résurgence tardive. Il en va d'une redéfinition de l'objet. Celui-ci ne vaut plus pour sa qualité esthétique, ni comme mémoire des siècles dont il fut le témoin (les petites pierres ramassées sur les sites de Grèce par Chateaubriand, lors de son voyage en Orient, et conservées à titre de reliques³) ; pour les spécialistes, l'objet est un opérateur hermétique. Dans le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* de Duckett⁴, Champollion « montre que pour l'archéologue, la matière fait signe vers l'idée [...] C'est pourquoi elle ne saurait se réduire à "une

2. Marcel Gauchet, « Les Lettres sur l'histoire de France d'Augustin Thierry. L'alliance austère du patriotisme et de la science », *Les Lieux de mémoire. La Nation*, Pierre Nora, dir. [1984-1992], Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, tome I, p. 816.

3. « Je pris, en descendant de la citadelle, un morceau de marbre du Parthénon ; j'avais aussi recueilli un fragment de la pierre du tombeau d'Agamemnon ; et depuis j'ai toujours débrobé quelque chose aux monuments sur lesquels j'ai passé. Ce ne sont pas d'aussi beaux souvenirs de mes voyages que ceux qu'ont emportés M. de Choiseul et lord Elgin ; mais ils me suffirent » (François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* [1811], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2005, p. 187).

4. Sur cet ouvrage qui connut une très large diffusion, voir l'article de Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Semence de paroles à l'usage de la conversation. Le *Dictionnaire de la lecture* », *Spectacles de la parole*, Hélène Milliot et Corinne Saminadayar-Perrin, dir., Saint-Étienne, Les Cahiers Intempêtes, 2001, p. 83-122.

1. Pierre Citti constate ainsi « la multiple nécessité du récit pour l'anthropologue de 1860 » (« Age de pierre : anthropologie et littérature au XIX^e siècle », *La Plume et la pierre*, Martine Lavand, dir., Nîmes, Lucie éditions, 2007, p. 42).

simple satisfaction de la curiosité⁵ ». Nul matérialisme dans cette démarche : l'essentiel reste le travail d'élucidation et d'interprétation fourni par le spécialiste.

À cet égard, l'archéologie cristallise les débats concernant le mode particulier de scientificité dont peut se réclamer l'histoire ; elle met en pleine lumière « une tension méthodologique spécifique au XIX^e siècle, répétée par Carlo Ginsburg, oscillant entre la connaissance par le général — que l'on peut transcrire mathématiquement mais qui sacrifie l'individuel — et un mode d'appréhension autre, dont la scientificité restait à construire, qui s'appuyait sur le déchiffrement de l'individuel, en vertu du paradigme indiciaire »⁶. Dans le domaine du récit historique, l'archéologie rend quelque légitimité scientifique au goût pour le pittoresque discrédité, dès les années 1830, par les abus dont la littérature « troubadour » s'était rendue coupable. D'où l'engouement paradoxal pour une discipline censée ne relever que de l'érudition ; on voit se répandre un nouveau fétichisme de l'objet, devenu support d'opérations interprétatives fascinantes car presque miraculeuses. Sainte-Beuve relève cette tendance, promise à se renforcer dans les décennies suivantes : « L'archéologie est à la mode ; elle est devenue non plus une auxiliaire, mais, si l'on n'y prend garde, une maîtresse de l'histoire. Elle s'impose. Une médaille, une inscription, un pan de mur découvert, une poterie quelconque, sont choses désormais respectables et presque sacrées : des savants ingénieux sont arrivés à tirer de ces fragments, en apparence si mutilés et si secs, des conséquences de tout genre et d'un grand prix »⁷. Rien d'étonnant à ce que la littérature se plaise, au même moment, à célébrer l'héroïsme intellectuel des premiers préhistoriens.

La démarche archéologique ne peut cependant prétendre à servir l'histoire, voire à la concurrencer, qu'à condition de dépasser la multiplication de monographies consacrées à un seul objet. L'exposé historique, comme l'archéofiction, représente ce nécessaire moment de synthèse interprétative. À cet égard, le traitement imposé à l'objet-source par le texte présente quelques points de ressemblance avec celui que la muséographie contemporaine effectue sur le résultat des fouilles : « Pas de saisie globale de l'histoire sans une forme d'abstraction des faits de leur contexte, sans

5. Passage cité et commenté par Dominique Pety, « Archéologie et collection », *La Plume et la pierre*, op. cit., p. 208.

6. Muriel Loupère, « Modèles opiques et jeux d'échelle », *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Paule Petitier, éd., Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 111.

7. Sainte-Beuve, premier article consacré à *Salommbô* dans *Le Constitutionnel*, 8 décembre 1862, repris dans *Salommbô*, Paris, Pocket, 1998, p. 406-407. Toutes nos références aux trois articles du célèbre critique, ainsi qu'au roman de Flaubert, se référeront désormais à cette édition, et seront insérées dans le fil du texte.

les inscrire dans un nouvel espace de relations. Il n'est pas étonnant que le musée ait exercé sur Michelet un si grand attrait (il rapporte sa vocation historique à ses visites d'enfants au Musée des monuments français). À l'évidence, lorsqu'il parle de ces souvenirs, autant que les vestiges exposés en eux-mêmes, ce qui le fascine c'est l'espace dans lequel ils sont réunis. Leur dominant un nouveau sens par la communication qu'il instaure entre eux »⁸. Mise en rapport qui constitue, au sens fort, l'intelligibilité du passé désigné ou représenté par l'historien ou l'archéologue, mais aussi par le romancier.

À cet égard, l'archéofiction peut s'inspirer de deux modèles muséographiques contemporains. Premier modèle : l'exposition de la collection Du Sommerard à l'hôtel de Clugny, en 1838 (les Expositions universelles reprendront l'idée, avec un déploiement superlatif de fabriques kitsch). Chaque salle présente un ensemble d'objets recréant l'atmosphère et l'esprit d'un siècle, dans lequel le visiteur se trouve matériellement plongé — bref, la « couleur locale » du roman historique s'incarne dans un décor réel dont le spectateur devient un personnage : « De la chapelle, vous passez dans la chambre de François I^{er} ou plutôt de la Reine Blanche et, cette fois, vous aviez sous les yeux l'ensemble complet de toute la magnificence royale ou populaire des siècles passés. La porte de cette chambre de François I^{er} avait été la porte même du château d'Anet, elle se soulevait de Diane de Poitiers et d'Henri II. L'échiquier était le propre échiquier du roi Saint Louis »⁹. Le tableau ou l'hypotypose constituent les équivalents textuels de ce mode d'exposition, articulant le détail pittoresque, la mémoire des faits et la reconstitution synthétique d'une totalité vécue. L'autre modèle disponible est ce Musée des monuments français, création de Lenoir, qui fascina tant le jeune Michelet : une suite de salles réunissant chacune quelques monuments représentatifs d'une époque, et organisant un itinéraire faisant passer le visiteur des ténèbres du Moyen-Âge, dans les premières pièces obscures, à la resplendissante clarté des Lumières. Cette organisation dynamique met matériellement en scène le sens du devenir et les logiques du progrès à l'œuvre dans la longue durée. Les projets de cycles de romans historiques bien attestés chez Balzac, Alexandre Dumas ou Victor Hugo renvoient à ce mode de figuration du devenir.

L'archéofiction, comme les expérimentations muséographiques, montre à quel point l'ambition totalisante de la nouvelle histoire roman-

8. Paule Petitier, « Entre concept et hypotypose : l'histoire au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 144, 2009/2, « L'Éloquence de la pensée », p. 72.

9. Article de Jules Janin cité par Dominique Poulot, « Alexandre Lenoir et le Musée de monuments français », *Les Lieux de mémoire. La Nation*, op. cit., p. 1536.

tique puis pré-positiviste est inséparable des questionnements formels qu'elle génère. Ce qui est en cause n'est pas tant le mode d'exposition que la méthode à adopter pour produire un sens global à partir d'éléments divers, hétéroclites et disjoints. Le tableau et ses variantes, comme la dramatisation et la mise en récit, sont les deux solutions déjà expérimentées par l'historiographie romantique pour répondre à ces nouveaux défis. Ainsi l'emportement de la narration et l'implication émotionnelle dans le travail de l'intrigue traduisent-ils directement non pas l'effort du rendu, mais bien le travail du spécialiste. C'est ce que répond Michelet aux critiques formulées par Sainte-Beuve à l'encontre des livres III et IV de *l'Histoire de France* (1837) : « J'ai accepté l'histoire avec toute la diversité de ses éléments mais pour que toutes ces choses puissent graviter ensemble dans l'unité du récit, il fallait un grand mouvement vital. Voilà qui explique et qui excuse l'allure trop rapide peut-être, trop animée en apparence de mon récit. Songez que j'entraîne des masses énormes de choses diverses ; elles ne peuvent suivre qu'autant qu'elles sont saisies dans un puissant tourbillon »¹⁰. L'archéologie relance le débat et le radicalise, en raison du matérialisme et du prosaïsme provocants de ses sources — qui instaurent un écart maximal avec l'Antiquité consacrée, monumentalisée et « poétique » des humanités.

De même que l'archéologie dépasse, par l'effort de synthèse, l'éparpillement de la collection, la fiction qui s'en inspire absorbe et transcende la matérialité de l'objet source dans la logique globale d'un système de représentation. Or, Sainte-Beuve comme Froehner notent chez Flaubert (mais le phénomène est non moins sensible chez Gautier) un dévoiement préoccupant du roman ; au lieu de rendre l'impression d'une totalité vécue, l'œuvre régresse vers l'énumération, l'inventaire ou le catalogue¹¹ : « Amilcar se met à visiter sa maison qu'il a depuis si longtemps quittée, et ses magasins, ses entrepôts, ses cachettes secrètes, les caveaux où gisent accumulées les richesses de toute sorte qui nous sont énumérées avec la minutie et l'exactitude d'un inventaire [...] Dans 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 » (p. 419-420). Conclusion sans appel, formulée par l'improbable Froehner : « Le roman est devenu un magasin »¹².

10. Passage cité par Guillaume Démas, « L'"entraîn" de l'historien. *L'Histoire du Moyen-Âge* », *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire, op. cit.*, p. 83.

11. Sur cette écriture de l'inventaire, je me permets de renvoyer à mon article « Pages de pierre : les apories du roman archéologique ». *Réver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Éric Perrin-Saminadayar dir., Saint-Étienne, PISE, 2001, p. 123-146.

12. Guillaume Froehner, « Le roman archéologique en France », *La Revue contemporaine*, décembre 1862, texte repris dans *la Correspondance de Flaubert*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, tome 3, p. 1241.

Cette écriture de l'accumulation et du disparate contredit à la fois l'ambition encyclopédique de la représentation réaliste (fournir un catalogue raisonné des objets du monde) et la volonté didactique à l'œuvre dans la réflexion muséographique (rôles respectifs de la mise en série et de la mise en ordre chronologique). Le romancier se rend coupable d'une double régression : vers les cabinets de curiosités et ses *mirabilia* ; vers la collection du dilettante épris des chefs-d'œuvre épars artificiellement rassemblés. L'inflation du descriptif traduit un déséquilibre accordant une place excessive à l'objet au détriment du sens ; ce matérialisme esthétisant déconnecte archéologie et historiographie. Si bien que la fiction manque à l'essentiel de sa mission, rendre intelligible le passé qu'elle évoque : « Le côté politique, le caractère des personnages, le génie du peuple, les aspects par lesquels l'histoire particulière de ce peuple navigateur, et civilisateur à sa manière, regarde l'histoire générale et intéresse le grand courant de la civilisation, sont sacrifiés ici ou entièrement subordonnés au côté descriptif exorbitant [...] J'aime mieux, après tout, connaître la politique de Carthage que toutes les mosaïques et les verroteries de Carthage » (p. 430 et 431).

« QUEL EST LE SENS DE TOUT CELA ? »

Mosaïques et verroteries, « carthachinoiseries » (Froehner) envahissant l'espace romanesque : l'archéofiction fonctionne sur le régime de la surexposition de l'objet, ce que traduit sa tendance au spectaculaire. Sainte-Beuve le notait non sans malice, à propos de Salammbô descendant les marches du palais en chantant son grand air : « Il y a toujours de l'Opéra dans tout ce que font les Français, même ceux qui se piquent de réel ; il y a de la décoration, et aussi les coulisses, du solennel » (p. 417). Gautier avait d'ailleurs pensé rédiger *Une nuit de Cléopâtre* sous la forme d'un livret de ballet, et on trouve dans *Aïda* plus d'une réminiscence du *Roman de la Momie*... L'archéofiction déploie de fastueux décors où la surcharge et l'exactitude minutieuse entraînent une troublante impression de déréalisation¹³, la civilisation évoquée s'effaçant sous le travail luxueux de la description, le monde représenté se disloquant en un poudroierement d'infimes et pesants détails. On songe aux vêtements qui dissimulent entièrement Salammbô lorsqu'elle part rejoindre Mâtho au camp des Mercenaires, ou à la somptueuse accumulation d'étoffes qui, dans *Le Roi*

13. J'ai étudié ce phénomène dans « L'archéologie critique de *Salammbô* », *La Mémoire des villes*, Yves Chararon et Bernard Dietriche dir., Saint-Étienne, PISE, 2003, p. 51-55 notamment. Les contemporains de Gautier et de Flaubert, habitués aux pièces à grand spectacle à l'Opéra, devaient être encore plus sensibles à cette dimension.

Candante, dérobe Nyssia aux regards de la foule (et du lecteur). Mais il n'est pas toujours certain qu'il y ait quelque chose à découvrir lorsqu'on lève le voile : le zaimph est là pour le rappeler.

Dans ce gigantesque décor d'Opéra, le personnel romanesque lui-même se réifie. Si les œuvres figuratives, fresques, vases, bas-reliefs et statues servent de sources au romancier pour reconstruire célestes scènes de la vie quotidienne, la logique du récit est censée résorber cette logique génétique : dans le monde de la fiction, ces mêmes œuvres d'art doivent apparaître comme l'expression de la civilisation dont elles sont le produit. Or, effet pervers de la mise au premier plan de l'objet, c'est exactement le contraire qui se produit : ainsi les femmes de Pharaon apparaissent-elles comme les doubles des figures des fresques ornant les murs du gynécée, fresques qui leur dictent un programme de séduction tout en les niant comme sujets¹⁴ ; dans le temple de Tanit où pénètrent Mâtho et Spendius, le regard halluciné des Barbares est happé, fasciné, par de curieuses créatures : « [Les servantes de la Déesse] étaient si couvertes de tatouages, de colliers, d'anneaux, de vermillon et d'antimoine, qu'on les eût prises, sans le mouvement de leur poitrine, pour des idoles ainsi couchées par terre » (p. 109). Ce déstabilisant jeu de reflets parasite la fonction réflexive que l'historiographie prête aux arts visuels, et ajoute à l'impression de fantasmagorie une inquiétante dérobade de la signification.

Cet hypnotisme de l'objet gêne l'activité herméneutique et parasite les tentatives d'interprétation métonymiques, métaphoriques ou symboliques. Ce résultat ne tient pas tant à l'effet de présence (*l'enargeia* et l'hypotypose sont de puissants médiums pour la pensée sensible) qu'à un défaut général de perspective. La question du point de vue avait déjà préoccupé Michélet : « Il met clairement en relation cadrage, visibilité et vérité : trop près on ne voit rien, trop loin les proportions écrasent l'objet, et il faut un détour, l'intercession d'un dispositif optique pour régler la distance de l'observateur, et sa participation à la scène »¹⁵. Or, la prééminence accordée à la reconstitution archéologique de l'existence matérielle amène une hypertrophie du détail : celui-ci prolifère, occupe tout le champ textuel, sans qu'aucune prise de distance assure une vue d'ensemble ou une hiérarchisation de l'information. De gros plans font tout à coup saillie, comme saisis au microscope, et en appellent à un sens impénétrable ou à une transcendance vide : « Contre la muraille du temple, s'élevait une vigne dont les sarments étaient de verre et les grappes d'émeraude : les rayons des pierres précieuses faisaient des jeux de lumière » (p. 109).

14. Cf. Théophile Gautier, *Le Roman de la momie, Œuvres complètes. Romans, contes et nouvelles*, tome 5, Paris, Champion, 2003, introduction de C. Saminadaryar-Perrin, p. 55.

15. Muriel Louâpre, « Modèles optiques et jeux d'échelle », article cité, p. 112.

L'objet, tout à la fois trop matériel et trop lourd de sens symboliques, mythiques et bibliques superposés, finit par se résorber dans son propre chatotement, sans que le lecteur comprenne davantage que les mercuriales médusés.

C'est un reproche adressé dès les années 1840 aux romanciers réalistes, et aux historiographes qui s'en réclament¹⁶ ; le récit se défait sous la pression d'une émeute de détails, entraînant à la fois une présence hallucinée de l'objet et un égarement de la vision. La question, note Sainte-Beuve, est indissociablement épistémologique et esthétique : « Les descriptions étant la partie capitale du livre, j'en dois dire quelques mots. Elles ont de l'exacitude, du relief, parfois de la grandeur africaine, en ce qui est du paysage, mais, en tout, bien de la monotonie. J'y voudrais plus de gradation, et qu'on y observât la perspective naturelle. Je ne m'accoutumerai jamais à ce procédé pittoresque qui consiste à décrire à satiété, et avec une saillie partout égale, ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne peut raisonnablement remarquer » (p. 431-432¹⁷). Ainsi les édités d'une envahissante matérialité, le roman archéologique se définit vigoureusement contre le « poème » à la manière des *Martyrs* ; mais l'uniforme tension du regard traduit l'incapacité à harmoniser et à combiner les différents points de vue, cadrages et perspectives, donc à proposer une vision du réel certes pluridimensionnelle et problématisée, mais formant système et renvoyant à une logique interprétative globale. L'effritement et la dissémination menacent aussi bien la réalité représentée que le texte même du roman, remarque Sainte-Beuve (la métaphore architecturale est particulièrement bien choisie — portes n'ouvrant sur rien et serrures sans clés) : « Chaque partie de l'édifice est soignée, plutôt trop que pas assez ; je vois des portes, des parois, des serrures, des caves, bien exécutées, bien construites, chacune séparément ; je ne vois nulle part l'architecte. L'auteur ne se tient pas au-dessus de son ouvrage ; il s'y applique trop, il a le nez dessus ; il ne paraît pas l'avoir considéré avant et après dans son ensemble, ni à aucun moment le dominer » (p. 428).

La vocation matérialiste du roman archéologique se trouve confortée par la difficulté intrinsèque que rencontrent les écrivains lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'intériorité des personnages projetés sur la scène fictionnelle. Flaubert revient sans cesse, dans sa correspondance, sur cette question à ses yeux insoluble, fautive de sources directes ; Gautier, lui,

16. Muriel Louâpre analyse précisément les réactions des critiques confrontés à ce phénomène de description « microscopique » (*Ibid.*, p. 115).

17. Le reproche est essentiel aux yeux de Sainte-Beuve, qui l'avait déjà formulé deux fois dans le premier article consacré au roman : « ... cette description trop continue, cette tension particulière qui faisait que chaque objet venait saillir au premier plan et attirer le regard » (p. 402) ; « [Flaubert] appuie sur chaque détail, sur chaque point environnant » (p. 409).

expose le problème plutôt qu'il ne le résout en confrontant abruptement anachronismes psychologiques assumés et discours « monumentalisés ». La conscience de l'étrangeté radicale des civilisations anciennes, accrue par le déplacement géographique (l'Afrique plutôt que le monde gréco-romain) et le choix d'une approche centrée sur les *realia*, accentue le décalage entre la minutie dans le rendu des objets et « le contournement fréquent de la psychologie [...] au profit de mécanismes moraux simplifiés, le recours à des structures archétypales¹⁸ ». Cette tentation épique vient contredire la crédibilité scientifique du texte, d'où un redoublement d'insistance minutieuse dans la description.

Or, cette éviction de la psychologie a d'importantes conséquences pour la rationalité historique mise en œuvre par la fiction. Pour Taine comme, plus tard, pour l'école méthodique de Seignobos, la psychologie — une de ces nouvelles « sciences de l'homme » qu'invente le siècle —, parce qu'elle permet d'articuler les faits, les intentionnalités et les représentations collectives, constitue un instrument décisif de compréhension historique : « Science de l'hétérogène, [l'histoire est] fondée sur une méthode associant observation et analyse psychologique qui seule permet d'accéder à une réelle compréhension des faits humains »¹⁹. Autrement dit, la psychologie assure une articulation optimale entre les données matérielles, l'analyse érudite et la reconstruction d'une intelligibilité globale ; elle permet de surmonter le paradoxe constitutif de l'histoire, « à la fois science de la matière et sens de l'esprit²⁰ ». Au contraire, le brouillage des déterminations psychologiques, au niveau individuel et collectif, fait du devenir une dynamique opaque à ses propres acteurs et résistant à toute saisie abstraite d'après un point de vue surplombant.

L'usage flaubertien du style indirect libre rend compte de cette indécision. Lorsque Hamlicar, après le conseil des Anciens, soupçonne sa fille d'avoir failli dans les bras d'un Barbare, il se promet de ne pas lui dire un mot de ce soupçon injurieux ; un simple modalisateur montre néanmoins que le doute persiste : « Elle était pâle extraordinairement, à cause du froid sans doute » (p. 164). Doute lourd de conséquences, puisqu'il fait partir des raisons qui décident le père offensé à prendre la tête de l'armée carthaginoise contre les mercenaires... Même indétermination lorsqu'il s'agit d'analyser les mouvements collectifs. Les Carthaginois assiégés, mourant de soif, ont recours à la puissance de Moloch qu'ils réussissent à fléchir par un spectaculaire sacrifice d'enfants : « Le jour tomba ; des

18. Martine Lavraud, « Introduction », *La Plume et la pierre*, op. cit., p. 18.

19. Nathalie Richard, « Histoire et "psychologie" : Quelques réflexions sur la spécificité de l'histoire au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 104, 1999/2, « Penser avec l'histoire », p. 78.
20. *Ibid.*, p. 80.

nuages s'amoncelèrent au-dessus du Baal [...] Les Carthaginois n'étaient pas rentrés dans leurs maisons que les nuages s'amoncelèrent plus épais ; ceux qui levaient la tête vers le colosse sentirent sur leurs fronts de grosses gouttes, et la pluie tomba » (p. 316 et 318). Cette pluie salvatrice jette en outre le désarroi dans le camp des mercenaires, mal abrités dans un campement de fortune. Sans doute le lecteur, en reconstituant la chronologie du roman, est-il invité à trouver une explication plus rationnelle : l'été s'achève, les orages d'arrière-saison ont commencé (l'atteste, entre autres, la scène de la « baidade sous la tente ») ; mais cette nouvelle logique renvoie à la nature et non à l'histoire. Le choc des interprétations contradictoires du même événement amène non pas une tension paradoxale à fonction heuristique, mais un effritement du sens invalidé aussitôt qu'esquissé — sans qu'aucun dispositif n'englobe, à un niveau supérieur, l'ensemble de ces causalités partielles, partiales et croisées²¹.

L'IMPOSSIBLE RÉSURRECTION ARCHÉOLOGIQUE

Les avancées décisives de l'archéologie depuis les années 1830 offrent une alternative aux traditionnelles sources écrites, monumentales ou épigraphiques sur lesquelles s'appuyait l'historiographie libérale et romatique. Celle-ci, dans son ambition totalisatrice, ne pouvait souvent atteindre la dimension matérielle, quotidienne, du passé étudié qu'en reconstituant les informations transmises par les documents, voire en remplissant les blancs de l'histoire : « Il ne [lui] est parvenu que des documents fabriqués par une vision aristocratique ou monarchique, n'éclairant donc pas les causes réelles de l'évolution mais insistant fallacieusement sur le rôle des individus. D'autre part, ce qu'il importe de reconstituer, "l'état de la société" (Guitot), est aussi par définition ce que le locuteur n'explicite pas parce que cela fait partie d'une situation partagée par ses contemporains. La connaissance directe du passé prend la forme d'un renversement (d'une révolution si l'on veut) replaçant au premier plan et redonnant forme à un fond indistinct. Ce qui avait le statut de "détails"

21. Sur cette question, on consultera Gisele Séginger, *Flaubert, une poétique de l'histoire*, Presses universitaires de Strasbourg, 2000. Voir aussi les analyses de Françoise Gaillard : « L'"élément psychologique" lui échappe car il relève de l'instance de la causalité qui, justement, a déserté toute vision, toute pensée de l'histoire. L'histoire s'étant définissée, il est normal que ses acteurs se soient du même coup "dépsychologisés" [...] L'étrangeté qui entoure d'un voile d'incompréhension les actions des personnages [...] est le fait de ce regard déformé que l'écrivain jette désormais sur toute chose » (« La révolte contre la révolution (Salammô), un autre point de vue sur l'histoire », *Gustave Flaubert. Procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1987, p. 48).

dans le document devient au terme du travail historique l'élément d'un sens général reconstitué »²².

Les objets qu'étudie l'archéologie apparaissent au contraire comme des sources directes, et renvoient à cette histoire matérielle, possiblement démocratique et toujours interstitielle, que les sources écrites négligent voire travestissent. À cet égard l'archéologie opère, pour les civilisations anciennes, la révolution épistémologique revendiquée par l'historiographie romantique. Comme le remarque Pierre Larousse dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* (article « Archéologie »), l'objet archéologique favorise une immersion totale dans les civilisations d'autrefois : « L'archéologie nous fait pénétrer de l'intérieur, dans le fond de cette vie ; elle nous apprend les mœurs, les usages, les coutumes, les croyances des anciens, nous les rend visibles en transportant notre imagination au milieu de l'antiquité ». L'engouement pour les fouilles de Pompéi, attesté dès le début du siècle, s'explique par cette impression de brusque plongée dans l'intimité, le prosaïque, le quotidien d'une civilisation romaine jusque-là perçue essentiellement au travers de ses monuments (architecturaux et textuels) ; Pompéi est une petite ville de province, comme le Saumur ou l'Angoulême dont Balzac scrute les mœurs en ethnologue : « C'est la vie privée, la vie quotidienne de l'empire romain qui se révèle dans ces ruines médiocres »²³.

Quant au détour par le récit, il constitue un mode d'exposition efficace pour rendre intelligible aux contemporains l'organisation matérielle de l'architecture mise au jour par les archéologues ; l'architecte François Mazois bricole, dans *Le Palais de Scouras* (1819), une synthèse de ses réflexions de spécialiste sur les textes canoniques de Vitruve et de Pliny le Jeune confrontées aux récentes fouilles sur le site de Pompéi²⁴ (dont il a fait un relevé complet entre 1809 et 1811, et dont il édite les planches de 1812 à 1826). La fiction explique l'architecture urbaine parce qu'elle l'envisage comme une totalité vivante, en restituant les gestes, les pratiques, les habitudes pour lesquels elle a été conçue : à cet égard, le récit comme l'hypotypose ont une fonction scientifique réelle. Le roman archéologique recueillera l'héritage de ce genre mixte : ainsi le livre de Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1856), constitue-t-il une source importante du *Roman de la momie* ; c'est sans doute à ce type d'ouvrage que songe Sainte-Beuve quand il rappelle : « L'architecture, même avec tous ses dédales, ne saurait être un ressort de roman ni de poème » (p. 420).

22. Paule Petitier, « Entre concept et hypotypose : l'histoire au XIX^e siècle », article cité, p. 73.

23. Gôran Blix, « Les Lendemaïns de Pompéi », *La Plume et la pierre*, op. cit., p. 64.

24. Sur cette œuvre, on consultera l'analyse de Renaud Robert, « Le Palais de Scouras de François Mazois », *La Plume et la pierre*, op. cit., p. 127-150.

L'archéologie, c'est aussi, à maints égards, une histoire de l'art révolutionnée — non plus centrée sur les seuls chefs-d'œuvre, mais étendue aux dimensions d'une histoire culturelle totale, comme le proclame le fier enthousiasme du cousin Pons : « L'archéologie comprend l'architecture, la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, la céramique, l'ébénisterie, art tout moderne, les dentelles, les tapisseries, enfin toutes les créations du travail humain »²⁵. Voici revalorisés les arts décoratifs comme les merveilles de l'artisanat. Bénéfice collatéral, l'archéologie induit un relativisme esthétique qui rompt avec toutes les tentations normatives : le spécialiste doit s'abstraire des lieux communs que dictent les lois du goût, sous peine de ne rien comprendre à la logique intime qui lie une civilisation à l'ensemble de ses réalisations matérielles et artistiques.

L'archéofiction, à laquelle on reproche volontiers l'accumulation de bibelots, bijoux et décors fastueux, peine cependant à restituer comme une totalité vécue l'articulation entre pratiques artistiques, représentations collectives et goûts dominants — notamment, on l'a vu, en raison du déficit psychologique qui affecte les personnages. La fiction archéologique contourne la difficulté en dissociant le déploiement de l'ekphrasis et l'émotion esthétique ressentie par le personnel romanesque : la dense matérialité des objets qui occupent le devant de la scène revêt une fonction essentiellement ornementale, mais ce sont d'autres formes d'art, par essence fugaces, périssables et impossibles à reconstituer, qui déclenchent chez les personnages une authentique réaction esthétique. La musique, justement parce qu'elle n'a pas laissé de trace archéologique directement exploitable, permet ainsi de ressusciter une expérience intime sans rien sacrifier de sa radicale étrangeté — d'autant plus que, souvent, l'auditeur ne comprend pas les paroles : ainsi des Mercenaires charmés par le chant de Salammbô, dont le vieux dialecte chananéen n'est plus compris que par les prêtres ; ainsi de Poëri écoutant Tahosser lui chanter « un vieil air égyptien, vague soupir des aïeux transmis de génération en génération, où revenait toujours une même phrase d'une monotonie pénétrante et douce »²⁶.

Reste que ce subterfuge, qui permet de réconcilier proximité émotionnelle et étrangeté de la représentation, a un prix : il marque, au sein même de l'œuvre, les limites de la fiction archéologique, et suggère que l'essentiel se trouve justement dans ce hors-scène de l'histoire qui n'a laissé aucune trace.

Pour toutes ces raisons, l'archéofiction pose crûment une question décisive : comment penser l'articulation archéologie / histoire ? Aux yeux

25. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Gallimard, « Folio », 1973, p. 91.

26. Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*, op. cit., p. 184.

de Froehner et de Sainte-Beuve, l'objet n'est qu'un indice renvoyant au génie d'un peuple et/ou à l'esprit d'une époque ; la minutie érudite du spécialiste ne prend sens qu'au service d'une histoire totale, dont la culture matérielle est le témoignage mais non l'aboutissement (l'entreprise balzacienne se fonde sur ce postulat pour inventer une histoire romanesque du contemporain). Aussi le roman doit-il opérer une conversion radicale : l'encyclopédie concrète que lui fournit l'archéologie se trouvera ventilée au fil du récit, et prise en charge par la subjectivité des personnages ; l'usage de la focalisation interne, du style indirect libre ou, à un autre niveau, de l'hypotypose, assure textuellement la synthèse entre la matérialité des sources et les logiques du devenir saisies en acte. Tirant toutes les conséquences narratologiques de ce principe, Flaubert a finalement renoncé au chapitre d'exposition qu'il avait initialement prévu de placer en tête de son roman carthaginois ; le refus d'un point de vue surplombant et abstrait plonge abruptement le lecteur dans l'irréductible matérialité d'un monde autre. C'est justement ce que lui reproche Sainte-Beuve ; lorsque le lecteur entre de nuit dans Carthage, à la suite de Mâtho et Spendius, il est aussi désorienté que les Mercenaires : « On s'aperçoit à cet endroit qu'il manque au livre de M. Flaubert, pour l'éclaircir et pour orienter les curieux, un instrument indispensable, une carte de Carthage, un plan de l'isthme, des localités et des monuments tels que l'auteur les a conçus ; toute une partie estimable du livre y gagnerait » (p. 416).

L'archéofiction paraît à cet égard reprendre l'ambition de « résurrection intégrale » propre à l'historiographie romantique ; l'importance désormais accordée aux sources matérielles traduit à la fois la légitimité nouvelle conquise par l'archéologie, et la difficulté à construire de nouveaux modèles d'intelligibilité globale après les déments sanglants apportés à l'historiographie romantique par les traumatismes de Juin et de Décembre. Or, c'est paradoxalement cette objectivité provocante qui rend impossible, aux yeux des critiques, l'entreprise de résurrection intégrale du passé. Sainte-Beuve hésite à attribuer cet échec au décentrement Flaubertien (un épisode obscur d'une histoire marginale par rapport à l'affrontement Rome-Carthage central pour la genèse de notre civilisation occidentale), ou, plus généralement, à l'exil du roman dans la lointaine Antiquité : « Le roman historique suppose nécessairement un ensemble d'informations, de traditions morales, de données de toutes sortes nous arrivant comme par l'air, à travers les générations successives [...] L'Antiquité, au contraire, ne comporte pas, de notre part, le roman historique proprement dit, qui suppose l'entière familiarité de l'affinité avec le sujet. Il y a, d'elle à nous, une solution de continuité, un abîme. L'érudition, qui peut y jeter un pont, nous refroidit en même temps et nous glace. On ne peut recomposer la civilisation antique de cet air d'ai-

sance et la ressusciter tout entière ; on sent toujours l'effort ou le jeu, la marguerite. On la restitue, l'Antiquité, on ne la ressuscite pas » (p. 497 — on songe à Fusiel de Coulanges affirmant comme postulat méthodologique l'écart irréductible entre les civilisations anciennes et la nôtre : *La Cité antique* paraît en 1864).

D'où la solution proposée par Sainte-Beuve à Flaubert : importer sur la scène romanesque un personnage anachronique, projection fictionnelle de l'auteur, « un Grec [...] disciple, par la pensée, des Xénophon, des Aristote, des anciens sages de son pays, un jeune Achéen contemporain d'Aratus, ayant déjà en soi le germe des sentiments humains de Térance, ayant lu Ménandre [...] jugeant, sentant comme nous et comme beaucoup d'honnêtes gens d'alors » (p. 425). C'était précisément la solution adoptée par Augustin Thierry dans les *Récits des temps mérovingiens* ; ayant à raconter un interrègne de l'histoire, une époque barbare, incohérente, pleine de bruit et de fureur, l'historien fait de Grégoire de Tours, sa source principale et l'un de ses personnages de premier plan, un double du narrateur : « La relation du narrateur à l'objet de sa narration reproduit celle de Grégoire vis-à-vis de la conduite des Francs. Mais surtout Grégoire devient le représentant de l'histoire dans une époque sans histoire. Même lorsque l'histoire semble au point mort, il subsiste une conscience historique qui élabore le récit des faits de son point de vue. A défaut de se faire, l'histoire peut encore s'écrire »²⁷. Inversement, l'absentement Flaubertien refuse de distinguer la matérialité brute (et brutale) du devenir en acte, et une conscience supérieure ou intellectualisée de l'histoire : l'intelligibilité historique en devient intensément problématique.

En inversant l'importance relative du matériel et du spirituel, du comportementel et du rationnel, des pratiques et de la pensée, l'archéofiction problématise la possibilité même d'une expérience fusionnelle, personnelle et intime de l'histoire : se trouve mis en cause un postulat qui fondait aussi bien la méthodologie de l'historiographie romantique que l'ambition intellectuelle du roman historique. Les apories et les blocages que relève la réception critique sont donc inhérentes à la nature même du projet. Dans le roman archéologique, la mise au premier plan de l'objet opère une série de déplacements : elle interdit la hiérarchisation implicite accordant au discours (historique ou romanesque) le droit (et le devoir) d'analyser, de rationaliser et d'expliquer de manière abstraite, générale et conceptuelle les logiques concrètes du devenir ; elle oblige à un décentrement radical pour voir dans les pratiques et la culture matérielle l'essentiel d'une civilisation, les croyances et les valeurs n'en constituant qu'un

27. Paul Peitrier, « Du drame à la tragédie : l'évolution de la conception de l'histoire chez Augustin Thierry », *Cahiers de narratologie*, n° 15, 2008 (<http://revel.unice.fr/cnarrat>), p. 6.

dérivé — ce qui invalide toute prétention à une « conscience historique » rationaliste et universelle, garantissant la vérité du discours et le sens de l'histoire. Si bien que le roman enregistre l'infranchissable distance qui sépare désormais l'historien de son objet, mais aussi les personnages de leur propre historicité — pour peu qu'ils en aient une, et qu'il en existe une. C'est cette double question que pose avec acuité le roman archéologique, dans une période où la vérité historique, redéfinie comme exactitude, menace de renoncer à toute intelligibilité globale du devenir.