

Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

Ainsi va, dans son allure variée, cette muse bizarre, aux toilettes multiples, muse cosmopolite douée de la souplesse d'Alcibiade ; quelquefois le front ceint de la mitre orientale, l'air grand et sacré, les bandelettes au vent ; d'autres fois, se pavanant comme une reine de Saba en gouquette, son petit parasol de cuivre à la main.

Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859

« Je suis un homme des temps homériques ; – le monde où je vis n'est pas le mien, et je ne comprends rien à la société qui m'entoure. Le Christ n'est pas venu pour moi ; je suis aussi païen qu'Alcibiade et Phidias¹. » Cette profession de foi, prêtée en 1836 à d'Albert, pourrait servir d'exergue à *Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Le Roi Candale* (1844) et *Arria Marcella* (1852) : ces trois nouvelles font de l'archéofiction un prétexte à une rêverie compensatoire, la résurrection des prodigieuses civilisations anciennes offrant une évasion salvatrice loin de la platitude bourgeoise et de son univers en grisaille. L'Antiquité déploie un monde de spiritualité immanente, où la malediction du Christ n'a pas encore frappé d'interdit la beauté des corps et les splendeurs de la matière : monde où l'épiphanie du Beau, où la religion de l'art rendent à l'être humain toute sa grandeur (voire sa divinité). Univers fascinant aussi pour sa démesure et son sens authentique de l'héroïsme esthétique : à Alexandrie, à Sardes et même à Pompéi, point d'hypocrite morale juste-milieu, point de culte capitaliste de la rentabilité et du profit pour brider les exigences de la passion et émasculer les énergies. En somme, le départ (narratif) pour l'Antiquité vaut comme tentative d'évasion ; l'évocation des

mondes anciens revêt le même rôle que la passion du divers qui anime Gautier voyageur : l'autrefois est, à sa manière, un ailleurs, imaginaire mais doté de toute la rutilante densité d'un rêve de pierre. D'Albert écrivait déjà : « Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je construis à mes chimères sont construits de ces matériaux². »

Cette lecture esthétisante rend assurément compte d'une dimension essentielle autant qu'explicite des récits antiques qui, dans l'œuvre de Gautier, annoncent et préfigurent *Le Roman de la momie* (1857). Une telle perspective a néanmoins pour conséquence de minimiser la teneur proprement historique des trois nouvelles envisagées, alors même que les sujets choisis par l'écrivain semblent interdire une telle marginalisation. Au lieu en effet de situer ses intrigues dans les interstices de l'histoire, et de peupler ses fictions de figures purement imaginaires (*La Chaîne d'or ou l'amant partagé*, en 1837, adopte cette solution), Gautier place au premier plan des personnages dont l'aura légendaire se fonde sur un rôle historique incontestable. Reprenant le mythe de Gygès, l'écrivain choisit de passer sous silence la tradition de l'anneau magique qu'on trouve chez Platon, et prend pour source le récit d'Hérodote – centré sur une question politique, puisqu'il s'agit d'expliquer un changement de dynastie : « Voici comment le pouvoir passa des Héraclides à la famille de Crésus qu'on appelle les Mermnades [...] Les Héraclides, issus d'une esclave d'Iardanos et d'Héraclès, reçurent de leurs mains le pouvoir, en vertu d'un oracle, et l'exercèrent pendant vingt-deux générations, soit cinq cent cinq ans, le fils succédant au père, jusqu'à Candaule fils de Myrsos³. » Les amours de Cléopâtre et de Marc-Antoine, ainsi que le suicide spectaculaire de la dernière des Lagides, portent non seulement une tradition littéraire (notamment shakespearienne) vivace dans les années 1830, mais aussi un discours historique déjà ancien, reconfiguré et revivifié par l'*Histoire romaine* de Michelet (1831) : la défaite de Cléopâtre face à Octave-Auguste symbolise un recul décisif du vieux monde oriental, dominé par la nature, au profit de la civilisation occidentale et des valeurs qu'incarne l'Empire romain (le droit constitue une première forme d'universalité). Enfin, le triomphe européen du roman de Bulwer-Lytton *Les*

Derniers jours de Pompéi (1834) articule le récit de la catastrophe à un discours apologétique que Gautier s'emploie à retourner terme à terme : chez le romancier anglais, la ville engloutie annonce la fin imminente du paganisme ancien, dans un bassin méditerranéen désormais gagné par l'expansion du christianisme.

Gautier privilégie donc des sujets consacrés par la tradition et/ou en prise sur l'actualité littéraire récente, en tout cas déjà porteurs de discours parfaitement identifiés. Ce qui n'est pas sans influence sur l'horizon d'attente que mobilisent ses fictions antiques : la tentation esthétisante n'annule pas une portée historique au demeurant difficilement récusable pour un public encore fasciné par Walter Scott, Vigny, Hugo ou Dumas. D'où un compromis instable, parfois paradoxal, dont témoigne le déploiement spectaculaire et déréalisant de la représentation, au détriment d'une histoire qui ne s'esquisse que sur le mode de la fantasmagorie, et n'apparaît que pour mieux se dérober.

DIALOGISME ET EFFETS D'INTERTEXTUALITÉ

- 165

À l'évidence, le double détour à l'œuvre dans les fictions antiques de Gautier (une époque reculée, une Antiquité géographiquement décentrée) permet d'aborder toute une batterie de questions d'actualité – celles-là même à qui l'on doit l'invention du drame romantique et du roman historique : comment s'opèrent les profonds changements qui font passer d'un mode de civilisation à un autre ? comment penser le devenir en intégrant la béante rupture que provoquent les cataclysmes naturels ou révolutionnaires ? qui sont les véritables acteurs de l'histoire ?

Le roi Candaule (le titre le souligne) aborde de front la question du régicide, à la suite (entre beaucoup d'autres références contemporaines) de *Cromwell* (1827) et de *Lorenzaccio* (publié en 1834 dans *la Revue des Deux Mondes*). Le héros éponyme de Gautier meurt comme le duc Alexandre, en attendant dans son lit la venue d'une femme adorée (Nyssia ou Catherine), et de la main de son ami le plus proche (Gygès ou Lorenzo). Cet assassinat marque aussi la fin violente d'une dynastie, question brûlante depuis la Révolution, et

ravivée après 1830 : « Ainsi finit la dynastie des Héraclides après avoir duré cinq cent cinq ans, et commença celle des Mermnades dans la personne de Gygès⁴ » – on songe aux dernières lignes de la préface de *Ruy Blas* : « Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche⁵. » *Une nuit de Cléopâtre* aborde également, quoique de manière implicite, cette thématique : avec Cléopâtre s'achève la lignée des souverains lagides, avant qu'Auguste réduise l'Égypte à l'état de province romaine.

Quant à la catastrophe qui engloutit Pompéi, elle renvoie, autour de 1850, à deux types concurrents d'explication : soit la catastrophe naturelle est un châtement de Dieu venu détruire une civilisation décadente, exténuée de corruptions et de vices, afin de régénérer le monde (le roman de Bulwer-Lytton reprend certains éléments de cette interprétation providentielle), soit l'éruption renvoie métaphoriquement à la violence révolutionnaire, brusque explosion des colères longtemps amassées dans les profondeurs du peuple – on songe à la géologie politique de Michelet⁶, ou, plus prosaïquement, à la fameuse remarque de Salvandy quelques semaines avant la révolution de Juillet : « Nous dansons sur un volcan ». Un certain nombre de détails évoquent indirectement cet interdiscours : les villages « plutonien[s] et ferrugineux » qui avoisinent Pompéi ressemblent aux modernes enfers industriels de « Manchester et Birmingham », car « la grande forge du Vésuve halète et fume à deux pas de là » (p. 375) ; cependant, en ses jours sereins, le Vésuve affiche le même calme bienveillant que le petit peuple des faubourgs (ou de Montmartre) hors des jours d'émeute : « Le volcan, d'humeur débonnaire ce jour-là, fumait tout tranquillement sa pipe, et sans l'exemple de Pompéi ensevelie à ses pieds, on ne l'aurait pas cru d'un caractère plus féroce que Montmartre » (p. 376). Allusions fugaces, dont les logiques du récit n'actualisent pas les potentialités.

Cette inscription en filigrane d'un discours historique virtuel mais resté latent prend toute sa paradoxale signification dans le dialogue intertextuel qu'*Une nuit de Cléopâtre* engage avec l'œuvre de Hugo. L'ouverture du récit place d'emblée l'œuvre sous le patronage de *Notre-Dame de Paris* : « Il y a, au moment où nous écrivons cette ligne, dix-neuf cents ans environ, qu'une cange⁷... » Mais c'est surtout à *Ruy Blas* que Gautier, infatigable militant du romantisme,

rend hommage – ce drame, qui date lui aussi de 1838, est alors dans tous les esprits, et sa portée politique, énergiquement soulignée par la préface, n'a rien de mystérieux.

Nombreux sont les jeux d'écho voire les clins d'œil qui attirent l'attention du lecteur. Ruy Blas se qualifiait de « ver de terre amoureux d'une étoile » (v. 798), et, dans le triomphe de la passion partagée, s'écriait : « Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé » (v. 1291). Meïamoun, de son côté, inspire au narrateur cette réflexion : « C'est une étrange situation que d'aimer une reine : c'est comme si l'on aimait une étoile » (p. 261) – et la lampe qui brille à la fenêtre de Cléopâtre rayonne dans la nuit comme « une étoile fardée » (p. 269)... Comme Hernani, Meïamoun a tout du « lion superbe et généreux » dont il a revêtu la peau (p. 257) ; comme Ruy Blas, précipité par l'amour « dans le gouffre où [s]on destin [l']entraîne » (v. 365), le jeune homme est voué à la fatalité : « L'abîme l'appelait » (p. 260 et 269).

Ces rapprochements ponctuels se trouvent corroborés par la reprise de certaines scènes-clés. L'acte I de *Ruy Blas* s'achève sur le passage du brillant cortège de la Reine sous les yeux de l'amoureux pétrifié : « La reine, vêtue magnifiquement, paraît, entourée de dames et de pages [...] Ruy Blas, effaré, la regarde comme absorbé par cette resplendissante vision. » Même ravissement pour Meïamoun guettant l'entrée du Palais d'été : « Cléopâtre, appuyée sur Charmion, passa rapidement comme une vision étincelante entre une double haie d'esclaves portant des fanaux » (p. 257). A l'exemple de Ruy Blas, Meïamoun déclare son amour par une lettre non signée. Quant au dénouement tragique de l'intrigue, il rappelle la fin d'*Hernani* : comme le vieux Ruy Gomez annoncé par le son du cor, Marc-Antoine survient précédé « d'un bruit de clairon », et précipite la catastrophe : « [Meïamoun] vida d'un trait le vase fatal et tomba comme frappé de la foudre » (p. 285).

Tous ces points de contact mettent en évidence, par contraste, le travail de déshistoricisation auquel se livre systématiquement Gautier. *Une nuit de Cléopâtre*, comme *Ruy Blas*, pourrait proposer une réflexion (d'actualité...) sur le crépuscule des dynasties. La réflexion finale de la reine, qui annonce son destin futur⁸, rappelle l'imminente victoire d'Octave-Auguste et la fin prochaine de la puissance lagide

– Cléopâtre n'a déjà plus que la lumière des étoiles mortes. Reste que Marc-Antoine, galant soudard, ne perçoit nullement les implications historiques sous-jacentes à l'épisode, et se désole pour des motifs bien plus prosaïques : « J'arrive trop tard [...] le souper est fini » (p. 285). D'ailleurs le jour qui se lève semble promettre, ultime mensonge, une illusoire renaissance à la dernière des Ptolémées : « Un rayon de soleil vint jouer sur le front de Cléopâtre comme pour remplacer son diadème absent » (p. 285).

Dans *Le roi Candaule*, la substitution dynastique relève du tour de passe-passe, l'usurpateur s'achetant à prix d'or une légitimité que nul ne conteste : « Les Sardiens, indignés de la mort de Candaule, firent mine de se soulever ; mais l'oracle de Delphes s'étant déclaré pour Gygès, qui lui avait envoyé un grand nombre de vases d'argent et six cratères d'or du poids de trente talents, le nouveau roi se maintint sur le trône de Lydie » (p. 347-348). La distorsion opérée sur le texte-source d'Hérodote⁹ fait de ce passage une dénonciation satirique de l'affairisme et du macairisme véreux que couvre le parapluie du roi juste-milieu – comme à la cour de Louis-Philippe, la (quasi)légitimité est à vendre, et les velléités révolutionnaires sont impitoyablement réprimées.

Rien d'étonnant à ce mépris, puisque la pompe de l'histoire royale absente le peuple de sa propre histoire. La scène d'ouverture de *Une nuit de Cléopâtre* reprend, après Shakespeare et Michelet, un passage fameux de Plutarque ; l'enchanteresse reine d'Égypte remonte le Cydnus dans une cange fabuleuse pour séduire le nouveau maître de l'Orient, Marc-Antoine, sous les acclamations des populations venues l'admirer : « La poupe était dorée, les voiles de pourpre, et des rames argentées suivaient la cadence des flûtes et des lyres. Des Amours et des Néréides entouraient la déesse, couchée nonchalamment sous un pavillon égyptien. Sur les deux rives, l'air était enivré des parfums d'Arabie. Pour voir cette Vénus, cette Astarté venue visiter Bacchus toute la ville courut au fleuve¹⁰. » Chez Gautier au contraire, la reine, confinée dans son naos d'honneur, traverse les vastes étendues désertiques d'un pays mort : « Les rives étaient désertes [...] Le silence était si profond, qu'on eût dit que le monde fût devenu muet » (p. 245).

Quant au peuple de Sardes, s'il vient en masse assister aux cérémonies des noces de Candaule, c'est sans jamais discuter des implications politiques d'une telle alliance¹¹ ; la foule éprouve « cette espèce d'inquiétude joyeuse et d'émotion sans but qu'inspire aux masses tout événement, quoi qu'il ne les touche en rien et se passe dans les sphères supérieures dont elles n'approchent jamais » (p. 287). Symétriquement, les souverains, dans leur splendide isolement, vivent coupés de la vie de leur peuple, si bien que « les rois [sont] ordinairement les gens les plus mal informés de leur royaume » (p. 290). Si bien que les cérémonies du pouvoir, par un singulier dévoiement de leur fonction politique, se résorbent en un pur déploiement spectaculaire, aussi fascinant qu'apparemment dépourvu de profondeur.

MISES EN SPECTACLE DE L'HISTOIRE

Cette impression troublante de déréalisation contamine paradoxalement deux dispositifs narratifs dont le roman historique a montré l'efficacité : l'inscription de l'intrigue dans le cadre spatial qui lui confère cohérence et signification, ainsi que l'usage de la focalisation interne, laquelle amène le lecteur à épouser le point de vue des contemporains – ce qui naturalise les effets de couleur locale et permet de ressusciter le passé en tant qu'expérience vécue.

- 169

Une nuit de Cléopâtre s'ouvre sur une longue évocation des paysages brûlés de l'Égypte, conformément à un usage fréquent aussi bien dans le roman historique que dans l'historiographie romantique : « Les contemporains étaient sensibles à l'introduction dans les récits d'histoire de la description et du paysage. Elle leur rappelait les charmes du roman historique à la Walter Scott, la description des lieux participant à la construction d'un monde autonome du récit, cercle enchanté dont le lecteur devient pour son plaisir [...] Transposant le procédé des panoramas [...] Michelet plonge le lecteur dans un autre univers, lui fait découvrir Rome comme s'il se trouvait au sommet du Capitole et voir l'Italie comme du haut d'une montgolfière¹². » En l'occurrence pourtant, le récit de Gautier inverse maintes formes de rentabilité narrative que la tradition confère au

procédé. Le récit historique ambitionne un idéal de résurrection intégrale du passé, et, à ce titre, il repeuple volontiers les ruines désertes des civilisations disparues (dans *Arria Marcella*, Octavien découvre un théâtre envahi par la foule là où, quelques heures plus tôt, seuls quelques lézards hantaient les gradins) ; Cléopâtre, au contraire (et au mépris de toute fidélité à l'exactitude historique), traverse un paysage d'outre-apocalypse, frappé par la foudre du ciel, avec ses « montagnes exfoliées de chaleur, déchiquetées et zébrées de rayures noires, semblables aux cautérisations d'un incendie » (p. 246), univers de dévastation s'étendant sous « un ciel mort et desséché » (p. 251). On ne saurait mieux caractériser un au-delà de l'histoire, un après-fin du monde d'où toute vie est désormais bannie.

Si bien que l'Égypte lagide, région infernale livrée aux feux du ciel, apparaît comme une étrange planète tout entière métallique : les « flèches de plomb » (p. 244) du soleil tombent d'un « ciel de bronze » (p. 251), brûlant comme de « métal à la fournaise », cependant que la cange trace un « sillage argenté » sur la « nappe d'étain fondu » du Nil à l'heure de midi (pp. 244-245). Même les rares touffes de nopal dardent leurs « feuilles acérées comme des glaives de bronze » (p. 247). Le paysage est également gagné par une pétrification envahissante : même la lumière est « poussiéreuse », cependant que l'eau du Nil, lourde et immobile, s'engourdit sous la « pellicule fuligineuse » qui la recouvre, entre les « vases cendrées » de ses rives (p. 244). Nul mouvement, nul souffle de vie – pas de vent, un fleuve dense et cadavérique, dans ce paysage d'une « tristesse aride, sèche comme la pierre ponce » (p. 245). Gautier semble s'inspirer de l'Égypte en ruines que visite Eudore dans *Les Martyrs*, emblème d'une civilisation défunte, car fondée sur une conception de l'éternité matérielle obsolète dans un monde en voie de christianisation ; quant à la méditation de Cléopâtre sur le royaume de la mort que représente la terre des pharaons, elle pourrait déboucher sur une figuration symbolique du rôle de l'écrivain, médium capable de franchir l'Achéron et de ressusciter les disparus¹³. Autant de pistes que le récit préfère ne pas actualiser : aucune méditation sur les vertiges de la longue durée, la mort des civilisations ou les devoirs de mémoire – le narrateur partage avec ses personnages une imperméabilité totale à l'historicisation du présent, et à la lecture du contemporain comme produit du travail du passé.

Cette impression d'infranchissable distance se retrouve dans l'usage très particulier de la focalisation. Celle-ci, dans l'historiographie contemporaine comme dans la fiction, revêt une double fonction ; elle produit l'illusion référentielle tout en fournissant un efficace outil herméneutique : « Loin d'enfermer dans la fascination du spectacle, la multiplication des vues incompatibles permet en effet de libérer l'interprétation [...] Ce dépaysement de l'œil induit par les jeux d'échelle permet des interprétations alternatives¹⁴. » Chez Gautier au contraire, les jeux d'échelle et les changements de points de vue ne favorisent pas un feuilletage de la lecture, mais un curieux absentement des personnages de la scène narrative où ils sont censés agir. On constate notamment un contournement systématique de la focalisation interne, là où celle-ci favoriserait pourtant la justification et la naturalisation de longs passages descriptifs. C'est le cas lors du défilé des noces de Candaule : les trois protagonistes mis en scène lors de la conversation initiale disparaissent dès l'arrivée du cortège, et ne peuvent donc pas servir de relais au regard du narrateur¹⁵ ; on passe à un pluriel indifférencié (« les jeunes filles », p. 295) qui lui-même se résorbe dans l'impersonnel (« l'admiration générale », p. 298), pour aboutir finalement à une logique étrange qui déconnecte la dynamique narrative des attentes des personnages : « L'idée de voir Nyssia préoccupait toutes les têtes. / Enfin Candaule apparut » (p. 298). Comme si les habitants de Sardes étaient aussi étrangers que le lecteur au spectacle qui leur est donné.

Ce refus d'un effet de proximité par l'usage de la focalisation interne se combine à d'abruptes ruptures dans le cadrage, rendant impossible l'assignation du narrateur à une position fixe sans pour autant expliciter la logique d'ensemble régissant ces basculements inattendus. *Une nuit de Cléopâtre* s'ouvre sur la surimpression rapide de la cange fugace sur l'immobilité du paysage : « La cange filait comme la flèche [...] et quelques globules écumeux, venant crever à la surface, témoignaient seuls du passage de la barque, déjà hors de vue » (p. 245). Après quoi, brusquement, le point de vue s'inverse et le lecteur se retrouve à bord – sans pour autant partager le point de vue de Cléopâtre, soigneusement confinée dans son naos fermé : « Les berges du fleuve [...] se déroulaient rapidement » (p. 245). Autant de déstabilisations qui empêchent d'appréhender l'espace comme totalité vécue.

Loin de favoriser un effet de projection ou d'identification, la théâtralisation ouvertement assumée aboutit à une déréalisation et à une impression d'artificialité généralisée. La représentation tient de la fantasmagorie, relevant de deux modèles concurrents. Le premier est celui du cosmorama, déjà mobilisé pour définir la poétique gautiériste du « voyageur pressé » : « La seconde [manière de voyager] se borne à prendre le prospect général des choses, à voir ce qui se présente sans qu'on le cherche, sous l'angle d'incidence de la route, à se donner l'éblouissement rapide d'une ville ou d'un pays, comme, au Cosmorama, on regarde défiler devant soi une longue bandelette peinte vous menant de Liverpool à San Francisco, avec cette différence qu'ici le spectateur chemine et que le spectacle reste immobile¹⁶. » Ainsi, sous les yeux du lecteur embarqué dans le cange royale, « le spectacle chang[e] à tout instant » (p. 246), faisant défiler des « vues » diverses : « Les berges du fleuve [...] se déroulaient rapidement comme des bandelettes de papyrus » (p. 245) – la comparaison insistant sur la platitude d'un paysage sans profondeur. L'autre modèle est fourni par le diorama ; sous le regard d'Octavien, « la ville [de Pompéi] se peuplait graduellement comme un de ces tableaux de diorama, d'abord déserts, et qu'un changement d'éclairage anime de personnages invisibles jusque-là » (p. 391). Savants jeux d'éclairage qui étagent des lointains semblables à des décors de théâtre : « Sur [le] disque échanuré [du soleil] se dessinait la silhouette brune d'une ville lointaine que l'œil n'aurait pu discerner sans cet accident de lumière » (p. 257).

Ces décors aussi soignés qu'artificiels laissent parfois place à des tableaux à effet, comme les jardins de Cléopâtre enchâssant un luxuriant paradis de verdure au cœur du désert – non sans échappées vers des décors fabuleux devinés en arrière-plan, « des fraîcheurs ombreuses, un morceau de la vallée de Tempé transporté en Égypte » (p. 273). Comme dans une pièce à grand spectacle, le clou du récit accumule volontiers des effets spéciaux dignes d'une féerie (ou d'un ballet¹⁷) : « Tout à coup des lignes de feux, des cordons scintillants, dessinèrent toutes les saillies de l'architecture ; les yeux du sphinx lancèrent des éclats phosphoriques... » (p. 282) – Gautier propose une exubérante amplification du passage correspondant, nettement plus sobre, de Michelet¹⁸ ! Quant aux complications merveilleuses

de l'architecture orientale, elles rappellent les labyrinthes sans fin où s'engloutissent les personnages des mélodrames : « Une femme voilée [...] prit Gygès par la main et le conduisit à travers les corridors obscurs et les détours multipliés de l'édifice royal » (p. 344). Au-delà des praticables, on distingue de fantastiques constructions dignes de Piranèse : « De prodigieux escaliers de porphyre, si polis qu'ils réfléchissaient les corps comme des miroirs, montaient et descendaient de tous côtés » (p. 281).

La théâtralité exacerbée du récit s'inscrit aussi bien dans les lieux communs ouvertement assumés par la fiction (dont « l'orgie échelonnée », version antique d'un *topos* Jeune-France), que dans la prédilection pour les épisodes mettant en abyme le déploiement spectaculaire – le cortège des noces royales, la représentation de la *Casina* de Plaute... Le goût pour l'hyperbole et la rhétorique de l'excès multiplie bijoux, pierres précieuses, costumes et accessoires, important dans la fiction le kitsch fastueux caractéristique de l'Opéra ou du ballet¹⁹, cependant que le récit redouble, au second degré, l'effet de mise en spectacle : « Par-dessus [la salle du festin], le ciel s'ouvrait comme un gouffre bleu, et les étoiles curieuses s'accouaïent sur la frise » (p. 281).

- 173

Dans ce décor surexposé évoluent des personnages qui assument un rôle plus qu'ils n'agissent directement dans ou sur l'histoire dont ils sont les acteurs. Cléopâtre apparaît d'emblée en grand costume de scène : « Cléopâtre, ce jour-là, par caprice ou par politique, n'était pas habillée à la grecque ; elle venait d'assister à une panégyrie, et elle retournait à son palais d'été dans la cange, avec le costume égyptien qu'elle portait à la fête » (p. 248) – cérémonie religieuse à laquelle la dernière des Lagides est visiblement aussi étrangère que le lecteur. Quant à Meïamoun, l'amour de sa reine le sacre souverain de tout un peuple, « vêtu d'une tunique de lin constellée d'étoiles²⁰ avec un manteau de pourpre et des bandelettes dans les cheveux comme un roi oriental » (p. 281). Le magnifique couple dont l'orgie célèbre les noces pourrait figurer une possible alliance entre la dynastie finissante des Ptolémées, et le peuple égyptien reconquérant ses droits. Ce schéma – celui de *Ruy Blas* et de *Joseph Balsamo* : l'aristocratie exténuée connaît une possible régénération grâce à la vigueur populaire qui la féconde – esquisse le scénario d'une histoire alternative que l'arrivée de Marc-Antoine renverra au néant.

Si bien que l'histoire, conçue comme jeu de rôles et prétexte à costumes fastueux, se réduit à la dimension dérisoire d'une chronique de mode. Si Cléopâtre « mérit[e] littéralement l'épithète de *conculcatrice des peuples*, que lui donnent les cartouches royaux » (p. 272), c'est parce que ses sandales portent, gravées sur leurs semelles, des figures d'esclaves vaincus. Et la souveraineté de la reine d'Égypte tient aussi (surtout ?) à son talent pour la mise en scène de sa beauté : « Ses grands cheveux, soulevés par l'eau, s'étendaient derrière elle comme un manteau royal ; elle était reine même au bain » (p. 274). L'Antiquité se fige en tableaux vivants d'inspiration mythologique – ainsi Candaule se plaît à adorer Nyssia en bacchante ou en Vénus naissant des eaux, « debout dans une conque de nacre, faisant pleuvoir de ses tresses une rosée de perles au lieu de gouttes d'eau de mer » (p. 309). Le récit tout entier se fait onirique, et s'efface à l'*ex-cipit* : « Il fait jour, c'est l'heure où les beaux rêves s'envolent », rappelle Meïamoun (p. 285) – alors que l'irruption brutale de l'histoire sur la scène narrative précipite la catastrophe en dissipant l'univers de la fiction.

LA PROBLÉMATIQUE EXPRESSION DU DEVENIR

L'impossibilité des personnages à coïncider avec leur propre historicité, la coupure qui s'instaure entre leur conscience et l'inscription vécue dans l'univers qui leur est contemporain, se traduisent sur le plan narratif par le traitement paradoxal de la temporalité. Restituer l'expérience sensible d'une durée intériorisée, au croisement de l'individuel et du collectif, est, sous la monarchie de Juillet, l'un des objectifs majeurs de l'historiographie romantique : « Ce qui distingue Michelet des autres historiens du dix-neuvième siècle, c'est qu'il s'attaque frontalement à l'expression du devenir. Là où des Guizot et des Tocqueville s'attachent essentiellement à l'assignation des causes, des relations logiques, des interactions, disons au *pourquoi*, Michelet s'intéresse aussi au *comment*, à la manière dont les transformations se déroulent, se manifestent, se répercutent dans la vie des hommes²¹. » Le récit, fictif ou non, est un instrument privilégié pour cette expression subjectivée du devenir.

Or, c'est précisément cette impression de continuité vécue qui manque aux civilisations antiques telle que les évoque Gautier. La présence du passé, l'inscription dans une histoire longue ne se marquent pas par le prolongement de la tradition dans le présent ; la modernité culturelle ne se définit pas non plus comme une réaction à un héritage lointain dont on reconnaît l'influence en même temps qu'on la rejette. La juxtaposition et le disparate triomphent, faisant du présent un bric-à-brac où coexistent abruptement éléments archaïques et objets contemporains. L'Égypte lagide où règne Cléopâtre affirme la démesure titanesque de l'architecture pharaonique, « des palais démesurés » (p. 246) et « des escaliers faits pour des enjambées de Titans » (p. 253) dressés sur l'horizon du désert, toutes énormités étranges qui contrastent avec l'élégance mignarde des jardins de la reine, ornés de cariatides, néréides et tritons (p. 272-273). Même présence obstinée, et jamais résorbée, de l'archaïque dans la capitale du roi Candaule ; le palais royal est éminemment composite, où « l'élégance de l'architecture grecque se mêl[e] aux fantaisies et aux énormités du goût asiatique » (p. 301), et où l'on trouve encore « une partie reculée de l'ancien palais dont les murailles étaient formées de pierres à angles irréguliers et jointes sans ciment à la manière cyclopéenne. Cette vieille architecture avait des proportions colossales et un caractère formidable. Le génie démesuré des anciennes civilisations de l'Orient y était lisiblement écrit » (p. 310).

Les temps reculés, ainsi momifiés et incrustés pour l'éternité dans le monde contemporain, y perpétuent la mémoire d'un usage terroriste du symbole et d'un art bridé, assujéti, contraire à l'expression du génie individuel de l'artiste interprète de l'esprit de son temps. Les ancêtres de Candaule ont une « attitude anguleuse, [des] gestes gênés et contraints » (p. 311), cependant que les sphinx égyptiens dressent sur l'horizon de hiératiques figures de l'énigme : « Quel secret étrange leurs lèvres serrées retiennent-elles dans leur poitrine ? » (p. 252) Cette esthétique de la contrainte s'oppose à tout enclenchement du devenir, à toute mise en marche de l'histoire : « Ces colosses, que leurs jambes engagées dans la pierre condamnent à rester éternellement les mains sur les genoux [...] quand donc viendra le géant qui doit les prendre par la main et les relever de leur faction de vingt siècles ? » (pp. 251-252)²².

Face à cette menaçante présence de l'archaïque, Cléopâtre comme Candaule valorisent une esthétique résolument moderne, celle de l'idéal grec – lequel apparaît comme une importation étrangère jamais susceptible de métissage ou d'acculturation. *Une nuit de Cléopâtre* construit une opposition terme à terme entre « des monstres affreux à voir, des chiens à tête d'homme, des hommes à tête de chien, des chimères, nées d'accouplements hideux dans les profondeurs des seringues » (p. 252) et les « chimères caressées par le ciseau des plus habiles sculpteurs grecs [...] de charmantes figures de femmes [...] délicieux monstres » (p. 272). Ces ravissantes figures de fantaisie, « couchées mollement sur le gazon tout piqué de fleurs, comme de sveltes levrettes blanches » (*Ibid.*) inversent l'énormité pétrifiante des sphinx ornant l'« escalier en marbre noir » du débarcadère (p. 257). Quant à Candaule, il affiche clairement ses choix esthétiques en donnant à la colossale effigie de son ancêtre Héraclès un gracieux cortège, « les statues de la Vénus céleste et de la Vénus Génitrice, taillées [...] dans ce marbre de Paros dont l'étincelante transparence semble faite tout exprès pour représenter la chair toujours jeune des immortelles » (p. 297). C'est à quelque Apelles que le roi eût aimé confié la beauté de Nyssia (p. 308-309), laquelle lui reproche d'être « insouciant à la pudeur comme un statuaire d'Athènes ou de Corinthe » (p. 331). Et l'épouse outragée médite sa vengeance en profitant de l'absence de Candaule parti acheter « [un] lit d'Ikmalius [pour] le substituer au lit dans le goût oriental qui, disait-il, ne lui avait jamais beaucoup plu » (p. 345).

Cette juxtaposition abrupte de deux âges de l'art constitue une projection spatiale, concrète, de la rupture qui sépare les personnages – fussent-ils fils de rois et rois eux-mêmes – de leur propre passé historique, celui de leur dynastie ou du pays qu'ils gouvernent. La tradition religieuse nationale semble ainsi obscure à ceux-là mêmes qui en sont les héritiers. La symbolique égyptienne, énigmatique pour le narrateur (« le globe emblématique ouvrait ses ailes mystérieuses », p. 246), semble non moins opaque et oppressante aux yeux de Cléopâtre : « D'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racont[ent] en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus et qui appartiennent sans doute à des créations disparues » (p. 252). Les parties les plus reculées du palais de Candaule recèlent de semblables

énigmes : « Le chapiteau était composé de quatre têtes de taureaux affrontées et reliées entre elles par des nœuds de serpents qui semblaient vouloir les dévorer, obscur emblème cosmologique dont le sens n'était déjà plus intelligible et qui était descendu dans la tombe avec les hiérophantes des siècles précédents » (pp. 310-311).

À cet égard, la « cour des portraits » du palais royal de Sardes (p. 315), ornée d'un « bas-relief généalogique » (p. 311) où tous les Héraclides, aïeux de Candaule, siègent majestueusement, offre une version « à l'antique » de la célèbre scène des portraits dans *Hernani*. Parallélisme qui souligne une différence essentielle : alors que don Ruy Gomez proclame sa fidélité à son sang depuis Silius, « qui fut consul de Rome », Candaule ne prête nulle attention aux effigies qui l'entourent, et rêve d'immortaliser Nyssia en marbre plutôt que de songer à réaliser sa propre statue. Rien d'étonnant donc à ce qu'il ne saisisse nullement les avertissements du passé – il n'entend pas « de sourds gémissements sortir des lèvres de pierre du bas-relief » (p. 315), et ne remarque pas une préoccupante particularité de la salle : « Le cercle dynastique était fermé, et, pour loger les descendants de Candaule, il eût fallu de toute nécessité élever un nouveau portique et recommencer un nouveau bas-relief » (p. 312). Mais est-il bien de la race des Alcides, ce roi dilettante qui a « une nature de poète [plutôt] que de guerrier » (p. 299) ?

Cette imperméabilité des souverains au sentiment d'une continuité de la tradition tient à ce que, dans la logique de la fiction, le temps humain vécu, l'expérience quotidienne de la durée n'a aucune commune mesure avec le temps long de l'histoire²³. L'Égypte, qui paye son rêve d'éternité par sa pétrification mortifère²⁴ (c'est la version négative du « miracle pompéien », destruction salvatrice), amène une réaction inverse chez Cléopâtre, qui rythme en jours et en nuits, en levers et couchers du soleil, la durée vivante et passionnée de ses amours (dans le *Roman de la momie*, on verra de même Tahoser devenir Hora après de Poëri : « Les jours succéderont aux jours²⁵... »). À Meïamoun enivré, elle offre la danse symbolique « des jeunes filles égyptiennes et grecques, représentant les heures noires et blanches » (p. 284). Le temps ramassé des récits n'a rien de commun avec le temps de l'histoire, les « deux mille ans » du passé pharaonique de l'Égypte (p. 253) ou les « cinq cent cinq ans » du règne des Héraclides en Lydie (p. 347).

Si bien que la vision catastrophique de l'histoire, telle que Gautier la met en œuvre dans ses fictions antiques, aboutit à déconstruire radicalement les systèmes interprétatifs que les contemporains attachaient aux épisodes choisis par l'écrivain. Les amours et la mort de Cléopâtre fournissent à Michelet la spectaculaire clausule de son *Histoire romaine* ; le suicide de la dernière des Lagides revêt un sens symbolique explicite dans l'histoire mondiale : « L'aspic qui tue et délivre Cléopâtre, ferme la longue domination du vieux dragon oriental. Ce monde sensuel, ce monde de la chair, meurt pour ressusciter plus pur dans le christianisme, dans le mahométisme, qui partageront l'Europe et l'Asie. C'était une belle et mystérieuse figure que l'imperceptible serpent de Cléopâtre, suivant le triomphe d'Octave, le triomphe de l'Occident sur l'Orient²⁶. » Gautier, lui, opère un double déplacement. Dans *Une nuit de Cléopâtre*, c'est l'obscur indigène Meïamoun qui bénéficie des derniers enchantements que, dit-on d'après Plutarque, la reine d'Égypte prodigua à Marc-Antoine traqué, vaincu et près de mourir²⁷ ; quant à l'entrée finale du général romain, elle déclenche la catastrophe, figurant ainsi l'irruption brutale, violente, de l'histoire romaine et impérialiste venue fracasser le rêve oriental. Si l'idéal artistique grec fait l'objet d'un éloge sans équivoque, l'expansionnisme militaire romain et l'universalisation qu'il impose par la force n'ont chez Gautier aucune supériorité morale, intellectuelle ou esthétique sur la démesure vitaliste de l'Orient.

Même subversion du discours apologétique associé, depuis le roman de Bulwer-Lytton au moins, aux derniers jours de Pompéi : « Nydia représente à la fois l'impasse morale de Rome et les vérités chrétiennes qui vont permettre d'en sortir. Les deux Grecs rescapés, convertis au christianisme, quittent à la fin du roman Rome et reviennent à Athènes. Cette conclusion a pour fonction d'établir une continuité historique ininterrompue entre la Grèce et l'Europe chrétienne, qui réduirait Rome à l'état d'une parenthèse sombre. Le récit du désastre aura ainsi justifié une coupure violente et renoué le fil des temps, rassuré le sentiment du progrès et conservé l'épaisseur d'une longue tradition²⁸. » Chez Gautier au contraire, la catastrophe culturelle que représente la victoire du christianisme prend la place de l'éruption attendue, et détruit sans recours un monde de beauté et de spiritualité immanente ; c'est pourquoi le récit enchâssé

s'achève sur une reprise de la légende de la *Fiancée de Corinthe* – dans laquelle Michelet verra « le reproche profond, l'indomptable réclamation de la Nature »²⁹ contre la haine mortifère du corps, de l'amour et du désir qu'impose l'Église triomphante.

Le goût pour le spectaculaire et l'esthétisme exacerbé qui caractérisent les fictions antiques de Gautier infléchissent sensiblement les modes de représentation propres au récit historique tel que le définissait l'horizon d'attente des contemporains – si bien qu'on a pu voir dans ces nouvelles une préfiguration des splendeurs cruelles et des rutilances barbares qu'affectionnera, après *Salammbô*, la littérature fin-de-siècle. Plutôt que d'une éviction ou d'une marginalisation de l'histoire, mieux vaut cependant parler de dispositifs d'évitement, de contournement ou d'absentement : les schémas interprétatifs éprouvés qu'esquisse l'intrigue ne sont jamais actualisés, les personnages restent désespérément étrangers à leur propre historicité, l'expérience intime de la durée n'est à aucun moment connectée avec la dynamique de quelque devenir collectif que ce soit. D'où une déconstruction systématique de certains motifs privilégiés par l'historiographie et le roman historique contemporains, mais aussi un dialogue intertextuel tendu avec certaines œuvres romantiques et la conception du devenir qu'elles défendent : la confiance dans la valeur et les vertus de la civilisation européenne, née de l'universalisme romain et catholique, se trouve sérieusement malmenée, de même que la foi en un progrès indéfini du droit, de l'esprit ou de la liberté. Dans le contexte de désenchantement politique qui touche les ex-Jeunes France sous la monarchie de Juillet, ce retrait subversif a un sens historique certain, et sous-tend un discours aux implications idéologiques claires : ces récits en trompe-l'œil proposent une interrogation en acte sur ce qui définit l'historicité.

NOTES

1. GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, GF, 1966, p. 201.
2. *Ibid.*, pp. 201-202.
3. HÉRODOTE, *Enquête*, I, 7, Paris, Gallimard, « Folio », 1964 (traduction d'André Barguet).
4. GAUTIER, Théophile, *Le roi Candaule*, Paris, Pocket, 1998, p. 347. Toutes les références aux trois nouvelles de Gautier étudiées renverront désormais à cette édition (pagination insérée dans le fil du texte).
5. Clausule de la préface datée du 25 novembre 1838 (*Une nuit de Cléopâtre* paraît dans *La Presse* du 29 novembre au 6 décembre).
6. « On ne comprend rien aux éruptions de ces vieux volcans du Midi, si avant tout on n'en sondait le foyer toujours brûlant [...] Le feu n'est pas à la surface. Mais, dans ce gazon jauni, si vous enfoncez un bâton, il fume, il prend feu, il révèle l'enfer qui dort sous vos pieds. » (*Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, I, pp. 369-370).
7. Rappelons le célèbre *incipit* hugolien : « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans, six mois et dix-neuf jours que les Parisiens s'éveillèrent... »
8. « C'est un poison que j'essayais pour m'en servir si Auguste me faisait prisonnière » (p. 285).
9. « Gygès s'empara donc du trône et son pouvoir fut confirmé par l'oracle de Delphes [...] Devenu tyran de Lydie, Gygès envoya des offrandes à Delphes, en grande quantité » (Hérodote, *Enquête*, *op. cit.*, passage cité – Gautier reprend le montant exact desdites offrandes).
10. MICHELET, Jules, *Histoire romaine* [1831], Paris, Les Belles-Lettres, collection « Eux et eux », p. 537.
11. Ce qui inverse l'un des lieux communs des « scènes de foule » dans le roman historique : les échanges entre badauds, dans leur prosaïsme même, signifient le rapport des masses à leur propre historicité.
12. PETITIER, Paule, introduction à l'*Histoire romaine* de Michelet, *op. cit.*, pp. XII-XIII.
13. C'est le positionnement éminemment signifiant qu'adopte Michelet au seuil de l'*Histoire romaine* : « Le Capitole, d'où Michelet nous propose ensuite d'examiner la topographie de Rome, "sépare la ville des vivants et la ville des morts". C'est dire la position particulière, médiatique et médiumnique, de l'historien, qui transgresse et réaffirme la frontière de la vie et de la mort » (P. Petitier, *op. cit.*, p. XIV).
14. LOUÛPRE, Muriel, « Modèles optiques et jeux d'échelles », *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire*, Paule Petitier éd., Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 120.
15. Le procédé sera repris lors de l'entrée triomphale de Pharaon à Thèbes dans le *Roman de la momie* – suscitant la légitime inquiétude de Julien Turgan, l'un des directeurs du *Moniteur*, qui écrit à son ami Gautier : « Ton placard d'aujourd'hui est d'une beauté superbifique, jamais tu n'as fait une chose plus magnifique, mais tu

aurais un peu coupé la description continue pure et simple par une pensée quelconque que tu aurais mise au cœur de tous ces gens ; ils reviennent de la guerre contents ou tristes – il serait entré un poète quelconque qui aurait raconté quelque chose, un héraut aurait dit – Servez chaud – ou – Faites entrer les dames au salon, etc., etc., ou n'importe quoi, cela à quatre places dans dix colonnes n'aurait en rien affaibli l'effet de la description et aurait permis aux malheureux bourgeois ou même aux mondains qui lisent avec attention de survivre... » Sur cette artificialité exacerbée (et assumée) de la représentation, je me permets de renvoyer à mon introduction au *Roman de la momie*, Paris, Champion, 2003, pp. 45-47 notamment.

16. « Ce qu'on peut voir en six jours », *Le Moniteur*, 29 et 31 mai 1858, passage cité par Alain Guyot, « Récréation, devoir et chant du monde. Pour une poétique du voyage et de son récit chez Théophile Gautier », *Revue des Sciences humaines*, n° 177, 2005/1, « Panorama Gautier », p. 105.

17. Rappelons qu'*Une nuit de Cléopâtre* avait été pensée initialement comme un livret de ballet.

18. « [Marc-Antoine] invita la reine ; mais elle exigea qu'il vînt le premier. Elle l'étonna d'une magique illumination ; les plafonds, les lambris de la salle du banquet étincelaient de mille figures symétriques ou bizarres, tracées comme d'une main de feu » (*Histoire romaine, op. cit.*, p. 537).

19. On songe, par exemple, au compte rendu de l'opéra de Félicien David *Herculanum* par Villiers de l'Isle-Adam (*La Causeur*, 11 décembre 1859) : « Nous sommes à Herculanium ; ce sont des licteurs, des richesses, des draperies, des Bacchanales, sous les sphynx tumulaires, des torches, des satyres, des chants, des coupes, des fleurs et des esclaves (et, soit dit en passant, tout cela est d'un magnifique naturel) ; bien. » (Cité par Marie-France de Palacio, *Antiquité latine et décadence*, Paris, Champion, 2001, p. 167).

20. Lui aussi, comme Ruy Blas, « marche vivant dans [s]on rêve étoilé... »

21. PETITIER, Paule, avant-propos à *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire, op. cit.*, p. 12.

22. De même, l'antique Héraclès, ancêtre du roi Candaule, est représenté « assis sur un trône, les pieds sur un escabeau » – statisme qui le condamne à « déploy[er] en vain d'énormes efforts pour dégager sa massue de granit » (p. 315).

23. C'est cette difficile articulation qui constitue un objet essentiel de la réflexion historiographique de Michelet : « L'histoire rythmée de Michelet s'oppose implicitement à une vision abstraite, linéaire, désincarnée, telles celles de Guizot ou de Cousin. Composé de retours, d'aspérités accentuelles, d'irrégularités, le rythme dit une histoire qui ne veut pas rompre avec l'expérience de ceux qui l'ont vécue. Il correspond au souci de Michelet de ne pas abandonner la réalité matérielle du devenir. Mais en même temps [...] le rythme se trouve pris dans une sémiologie qui fait de lui un instrument essentiel du processus interprétatif » (Paule Petitier, avant-propos à *Michelet, rythme de la prose, rythme de l'histoire, op. cit.*, p. 16).

24. De fait, dans l'Égypte-tombeur telle que la perçoit Cléopâtre, le passé échoue à venir irriguer et enrichir le présent ; aucune dynamique du devenir n'est concevable

quand les morts restent éternellement présents et transforment le pays en gigantesque nécropole, immense conservatoire de momies : « Dans les autres contrées de la terre on brûle les cadavres, et leur cendre bientôt se confond avec le sol. Ici l'on dirait que les vivants n'ont d'autre occupation que de conserver les morts » (p. 253).

25. GAUTIER, Théophile, *Le Roman de la momie*, *op. cit.*, p. 180. Au contraire, l'entrée dans le palais de Pharaon, espace d'une histoire pétrifiée dans une éternité toute matérielle, anéantit brutalement l'individu vivant : « Tahoser, la fille de Pétamounoph, n'existe plus » (p. 240).

26. MICHELET, Jules, *Histoire romaine*, *op. cit.*, p. 549.

27. « Retiré près d'Alexandrie dans la *Tour de Timon le misanthrope* qu'il s'était fait construire, il y attendait la mort [...] [Cléopâtre] enivrait l'infortuné de voluptés funèbres, ou le berçait de vains songes. Ce n'était plus le temps de la vie inimitable ; elle avait imaginé à la place une société des inséparables dans la mort. Les nuits se passaient en festins ; le jour, elle essayait des poisons divers sur des esclaves, assistait à leur agonie, pour savoir s'il n'existait pas une mort voluptueuse. Antoine s'endormait dans cette douce pensée que Cléopâtre voulait mourir avec lui » (*Ibid.*, p. 547).

28. BLIX, Göran, « Les lendemains de Pompéi », *La Plume et la pierre. L'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, Martine Lavaud dir., Nîmes, Lucie éditions, 2007, p. 66.

29. MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 49-51. Le texte de Goethe constitue sans doute une source commune aux deux écrivains, qui reprennent nombre de détails symboliques (la bandelette noir et or, par exemple).