

INTRODUCTION

« Introduction », *Le Roman de la Momie / Spirite*, Théophile Gautier, *Œuvres complètes : romans, contes et nouvelles*, tome V, Paris, Champion, 2003, pp. 11-67.

« Rien n'est plus agréable à voir qu'une momie bien conservée. Les Égyptiens s'enterraient sans doute avec tant de coquetterie, dans la prévision du rare plaisir que nous aurions un jour à les déterrer. »

(Zola, *Contes à Ninon*, 1864).

LE RÊVE DE L'ÉGYPTE.

1. Le mirage égyptien.

Il est peu de civilisations anciennes, hors du monde gréco-romain, qui aient exercé sur l'imaginaire occidental une fascination aussi forte et durable que l'Égypte ; si le XIX^e siècle porta à son apogée l'engouement du public pour la « terre des pharaons », ce « mirage égyptien », dont nous sommes encore tributaires, renvoie à un intérêt à la fois historique et anthropologique remontant à l'Antiquité. Pour Hérodote comme pour les périégètes grecs ou latins, l'Égypte apparaît comme la terre des origines, source des arts, des sciences et des cultes, comme une culture aussi passionnante que fabuleuse à tous les sens du terme, par l'énormité de ses réalisations monumentales et la sagesse mystérieuse que semble cristalliser l'écriture hiéroglyphique¹.

L'Égypte se définit ainsi comme l'énigmatique berceau de la civilisation : ses monuments spectaculaires attestent son ancienneté et ses étonnantes compétences techniques, cependant que ses pratiques religieuses et ses cultes à mystères (le culte isiaque notamment), qui se voient attribuer une très haute antiquité, connaissent, à l'époque

¹ Cette fascination est inséparable de l'irréductible étrangeté de la culture égyptienne : « [Les voyageurs de l'Antiquité] ne purent ou ne surent se faire traduire la culture égyptienne. Ils tirèrent d'anecdotes – données historiques ou pseudo-historiques, morceaux de mythes, monuments entrevus, pratiques remarquées – une collection d'images et construisirent de proche en proche un mirage stéréotypé, reflétant plus les questions et les réponses de l'observateur que les conceptions de l'observé. » (Jean Yoyotte, introduction au livre de Peter A. Clayton *L'Égypte retrouvée. Artistes et voyageurs des années romantiques*, Paris, Seghers, 1984, p. VII).

hellénistique et romaine, un extraordinaire succès dans le bassin méditerranéen, allant jusqu'à concurrencer le christianisme naissant. Cette fascination des origines se trouve renforcée par le mutisme qui frappe cette civilisation prestigieuse après l'édit de Théodose : en 391, le christianisme est proclamé religion d'État dans tout l'Empire romain, ce qui entraîne la fermeture des temples et la dissolution des clergés païens ; c'est en 394, à Philae, qu'est gravée la dernière inscription hiéroglyphique connue. Toute la culture ancienne de l'Égypte se trouve dès lors condamnée au silence, d'autant plus irrémédiablement que les prêtres égyptiens, dépositaires et gestionnaires du patrimoine religieux et scientifique, s'étaient peu à peu coupés de leur propre peuple durant la période hellénistique, pour protéger du profane des traditions religieuses qu'ils étaient désormais seuls à connaître. L'épigraphie monumentale continue certes à afficher, en gigantesques « pages de pierre », l'histoire et la religion de l'Égypte pharaonique ; mais c'est une mémoire aphasique, puisque nul ne peut désormais lire les textes légués par une civilisation qui, entre toutes, s'affirma comme civilisation de l'écriture.

Désormais muette, l'Égypte ancienne continua cependant à hanter les esprits et à alimenter la rêverie des origines – en ajoutant à la mémoire culturelle (la Bible et les Anciens) les prestiges et les séductions de l'énigme hiéroglyphique. L'Ancien Testament fait du Moyen-Orient le berceau de l'Occident, et l'épisode de la fuite en Égypte place l'enfance du Christ sur la terre des pharaons ; d'autre part, les œuvres classiques des voyageurs et des érudits gréco-romains pérennisent la représentation d'une Égypte dépositaire d'une sagesse ancestrale, source oubliée des sciences, de la philosophie et de la religion dont le monde occidental recueillit l'héritage. Au Moyen-Âge, pèlerins et croisés, sur la route de Jérusalem, ne traversent guère l'Égypte que pour se recueillir sur les lieux de la servitude des Hébreux et de l'exil de la Sainte Famille ; mais la « révolution culturelle » de la Renaissance, en instaurant un rapport nouveau au passé, installe l'Égypte au centre des préoccupations des lettrés. Dès le XVI^e siècle, les civilisations païennes de l'Antiquité apparaissent comme un âge d'or des sciences et des arts dont le christianisme revendique l'héritage ; reprenant et adaptant un lieu commun ancien, Bossuet, dans son *Discours sur l'histoire universelle* (1681), emprunte aux textes classiques l'éloge de l'ordre politique, religieux et social qui fait de l'Égypte un idéal d'harmonie et de stabilité.

Il est révélateur qu'on retrouve le même discours sous la plume du Chateaubriand de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811)² : malgré l'intérêt que portèrent les hommes des Lumières à l'ancienne civilisation égyptienne, intérêt parfois passionné dont témoigne le succès du *Voyage en Syrie et en Égypte* de Volney (1787), bien des obstacles continuent à empêcher la constitution d'une véritable discipline historique capable d'explorer avec rigueur le passé de l'ancienne Égypte. Ces obstacles sont ceux-là mêmes qui entravent, au même moment, la naissance de l'archéologie des civilisations classiques en Europe : la pratique des « antiquaires » continue à privilégier l'étude – et le culte – de l'objet (de préférence l'œuvre d'art) exceptionnel et unique, qui va orner les salons ou le cabinet de curiosités de l'érudit ou du lettré ; surtout, malgré les mises en série et en perspective que permettent les premiers historiens de l'art, les antiquaires continuent à négliger l'importance des relevés sur le terrain, de la stratigraphie, de l'analyse des objets trouvés *in situ*. Il est vrai que les spécialistes ne bénéficient pas d'institutions permettant d'effectuer facilement des fouilles de terrain – les difficultés se multiplient lorsqu'il s'agit de l'Égypte ; de plus, l'obligation d'allégeance à la chronologie biblique (qui pèse également sur les travaux de Champollion) gêne considérablement toutes les recherches sur les périodes les plus anciennes de la civilisation pharaonique. Sans compter que, jusqu'au déchiffrement des hiéroglyphes, toute hypothèse des historiens doit se passer de sources écrites directes...

Résultat : la tradition maçonnique continue à vénérer une Égypte mère des cultes initiatiques (le roman de l'abbé Terrasson *Séthos, histoire ou vie tirée des monuments, anecdotes de l'ancienne Égypte*, paraît en 1731, *la Flûte enchantée* date de 1791) ; quant à l'étude de l'Égypte proprement dite, elle relève du genre alors florissant des récits de voyage. On comprend dès lors que les *Lettres sur l'Égypte* de Savary (1785-1786), agréable récit d'un périple dans un voluptueux Orient à demi-rêvé, ou l'austère *Voyage* de Volney, qui en prend

² L'Égypte apparaît ainsi comme le « berceau des sciences, [la] mère des religions et des lois » ; Chateaubriand déplore la décadence que le despotisme ottoman inflige à « ces mêmes lieux où vécut un peuple si industrieux, si paisible, si sage ; un peuple dont Hérodote, et surtout Diodore se sont plu à nous peindre les coutumes et les mœurs ! » (*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, « Voyage d'Égypte », *Œuvres complètes*, Paris, Pourrat frères, 1836, tome XI, respectivement p. 9 et p. 17).

ouvertement le contrepied (Bonaparte en vanta l'exactitude, revendiquée dès l'exergue : « J'ai pensé que le genre des voyages appartenait à l'Histoire et non aux Romains »), ne témoignent guère d'un progrès sensible dans l'approche archéologique. Ainsi, si la précision de Volney fait de son ouvrage un véritable guide des Français en Égypte, de l'expédition de Bonaparte à Lamartine et à Nerval, si certaines pages de son œuvre préfigurent la « mélancolie des ruines » chère aux voyageurs romantiques, les Pyramides lui inspirent des réflexions philosophiques (sur le despotisme oriental, sur la « leçon des tombeaux » donnée aux tyrans du présent et de l'avenir...) qui court-circuitent toute démarche spécifiquement historique.

Aussi peut-on dater de l'expédition d'Égypte (1798-1801) la naissance de l'égyptologie « scientifique ». En confiant au mathématicien Monge et au chimiste Berthollet, savants de renommée mondiale qui l'avaient déjà accompagné en Italie, la constitution d'une équipe scientifique regroupant l'élite culturelle des Lumières et de la Révolution, Bonaparte double l'objectif militaire de l'armée d'Orient (s'opposer à la puissance anglaise en s'assurant la maîtrise géopolitique de l'Égypte) d'une visée encyclopédique : il s'agit d'établir un inventaire systématique des richesses naturelles, humaines et culturelles de l'Égypte ancienne et moderne. La Commission des sciences et des arts réunit des professeurs issus des grandes institutions parisiennes, des élèves venus des premières promotions de l'École polytechnique, des architectes, des dessinateurs, des hommes de lettres (dont le célèbre Vivant Denon, auteur, entre autres, du conte galant *Point de lendemain*, qui rapporta d'Égypte un ouvrage et des dessins promis au plus beau succès) ; dans des conditions souvent très difficiles, cette équipe de spécialistes se donna pour tâche de rendre compte de tous les aspects de la civilisation égyptienne : dessinateurs et architectes fournirent à la communauté savante les premiers relevés précis des monuments anciens, et des reproductions beaucoup plus fidèles qu'auparavant des œuvres d'art et des inscriptions hiéroglyphiques, collectées et copiées avec un soin extrême – c'est à l'Institut d'Égypte qu'est présentée en 1799 la fameuse pierre de Rosette, dont l'inscription trilingue servit de base à Champollion pour déchiffrer les écritures hiéroglyphique et démotique.

La monumentale *Description de l'Égypte*, parue de 1810 à 1822, comporte neuf volumes *in-folio* de mémoires et descriptions, accompa-

gnés de dix tomes de planches, de deux atlas de planches géantes puis d'un atlas géographique paru en 1828 seulement ; l'ensemble se compose de trois parties distinctes : Antiquité, État moderne, Histoire naturelle. Dès 1821, le célèbre éditeur Panckoucke proposa une seconde édition plus maniable (27 volumes de texte *in-octavo*). L'ouvrage apporta des progrès décisifs dans la connaissance scientifique de tous les aspects du pays ; il eut d'autre part pour effet (et peut-être pour but) d'occulter le souvenir de l'échec militaire que représenta l'expédition d'Égypte. Quant à l'engouement dont le succès de la *Description de l'Égypte* est l'un des symptômes, il se manifesta aussitôt. Paru en 1802, le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* de Vivant Denon connaît un succès immédiat et durable ; d'autre part, les décorations égyptianisantes tendent à remplacer, dans le style Empire, les motifs antiquisants classiques à la mode dès l'époque de Louis XVI : le mobilier s'orne de sphinx, de scarabées, de têtes d'Isis, de globes ailés, cependant que les intérieurs offrent des chapiteaux lotiformes et des cariatides à pieds nus – même si, comme le remarquera la duchesse de Guermantes, « l'Égypte du style Empire n'a aucun rapport avec la vraie Égypte », la passion égyptienne déborde largement le cercle étroit des milieux érudits pour toucher toute une société.

Cet enthousiasme trouve d'ailleurs un répondant dans l'essor nouveau de l'archéologie égyptienne à la suite du déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion, en 1822. Cette découverte suscita nombre de querelles et de débats dans les milieux spécialisés (ce n'est que tardivement, en 1830, que l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres accepta de recevoir Champollion parmi ses membres, et qu'on créa pour lui la chaire des Antiquités égyptiennes du Collège de France) ; mais, bien au-delà des discussions de la communauté savante, la figure éminemment romantique du découvreur génial et passionné, intelligence sublime déchiffrant à trente ans une énigme de vingt siècles, séduit les imaginations – notons que cette fascination s'exerce encore de nos contemporains : si le grand public ignore généralement les noms de sir Henry Rawlinson, déchiffreur du cunéiforme, ou de Michael Ventris, déchiffreur du linéaire B, la vie et l'œuvre de Champollion sont popularisées par d'innombrables ouvrages. Fondée sur une érudition prodigieuse, à la fois linguistique et historique, et s'appuyant sur une démarche rigoureuse rejetant tout l'héritage mystico-symbolique attaché au mystère des hiéroglyphes, la découverte

de Champollion rend la parole aux monuments de l'Égypte ancienne, et formule les premiers principes d'une archéologie authentiquement scientifique : préservation des sites, protection du patrimoine et multiplication des missions archéologiques, à une époque où la modernisation économique et technique favorisée par Méhémet-Ali n'hésite pas à sacrifier les monuments de l'Antiquité, et où les consuls de France ou d'Italie couvrent (et au besoin organisent) le pillage organisé des chefs-d'œuvre de l'art égyptien ancien, destinés à orner les musées européens. Si l'égyptologie française, à la suite de la mort prématurée de son fondateur, dut attendre les missions de Mariette (à partir de 1850) pour organiser les travaux des archéologues français en Égypte (Mariette fonda le Service des antiquités de l'Égypte et le musée de Boulaq, plus tard transféré au Caire), l'Allemand Richard Lepsius, dont le Rumphius du *Roman de la momie* offre la désopilante caricature, recréa véritablement la discipline dès le début des années 1840, et exerça une influence décisive sur l'avenir de ces études.

L'égyptomanie triomphante qui marque la première moitié du dix-neuvième siècle se développe donc à un moment privilégié dans l'évolution de l'historiographie : alors que l'archéologie se dote des méthodes et des moyens qui en font une discipline à part entière et une authentique science humaine, la figure de l'archéologue se confond encore avec celle de l'explorateur et de l'aventurier – d'où l'extraordinaire succès des *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie* de Champollion, rédigées lors de son unique expédition en Égypte en 1828-1829 et publiées en 1833, ou du *Voyage en Égypte et en Nubie* de Belzoni, qui découvrit (entre autres) la tombe de Séthi 1^{er} dans la Vallée des Rois – ce dernier ouvrage, paru en traduction française dès 1821 (l'édition originale, en anglais, date de l'année précédente), connut un tel succès qu'on en tira ensuite les *Entretiens d'une mère avec ses enfants sur le voyage de Belzoni en Égypte et Nubie* (1838), adaptation pour la jeunesse promise à un bel avenir dans les distributions de prix... Même des ouvrages plus techniques et moins narratifs que les récits de voyage, comme les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie* de Champollion (publié de façon posthume) ou les livres du savant anglais Wilkinson (notamment les *Mœurs et coutumes des anciens Égyptiens*, 1837), passionnent leurs lecteurs par la somptuosité de leurs illustrations (gravures et planches en couleurs). On voit que les sources consultées par Gautier pour le *Roman de la momie* recourent largement les lectures égyptianisantes d'un large public cultivé. Il est

significatif que Maxime Du Camp, soucieux de « lancer » sa carrière littéraire après son voyage en Égypte avec Flaubert (1849), choisisse d'associer son récit de voyage, *Le Nil*, à un luxueux album de photographies prises sur les sites mêmes – c'est l'une des premières contributions de la photographie, technique alors nouvelle, à l'archéologie égyptienne.

A l'image de l'Égypte pharaonique diffusée par ces *best-sellers*, s'ajoute l'impact des expositions à succès, qui enthousiasment le public avant même que Charles X confie à Champollion l'organisation des collections égyptiennes du Louvre, ouvertes en 1828. A son retour d'Égypte, Belzoni fait courir tout Paris en exposant les somptueuses reproductions en couleur, grandeur nature, de l'hypogée de Séthi 1^{er} (1823) ; la collection Passalacqua, qu'évoque Balzac dans *La Maison Nucingen*, et dont le catalogue constitue l'une des sources du *Roman de la momie*, remporte un succès considérable en 1826-1827 ; en 1844, c'est l'exposition de la Chambre des Rois de Karnak qui crée un véritable événement culturel. Depuis 1836, l'un des deux obélisques de Louqsor se dresse place de la Concorde, greffant sur l'urbanisme parisien un (gigantesque) échantillon de la mémoire égyptienne. Toutes ces manifestations, qui touchent un large public parisien, sont relayées à l'échelle nationale par la presse (Gautier consacre ainsi, dès 1837, un article de *La Presse* à la « Collection égyptienne de Monsieur Mimaut ») et diffusées par les nouveaux organes spécialisés dans la vulgarisation des savoirs (on songe notamment, à partir des années 1830, au *Magasin pittoresque* d'Édouard Charton ; c'est dans le *Musée des familles* que Gautier publie en 1840 *Le Pied de momie*).

Parée du double prestige de la science et du mystère, la mode égyptomaniaque finit par devenir, dans la deuxième moitié du siècle, un réservoir de clichés et de lieux communs³. Dès 1811, Chateaubriand avait rangé la description des antiquités égyptiennes au magasin des vieilleries littéraires : « On ne s'attend pas sans doute à me voir décrire l'Égypte : j'ai parlé avec quelque étendue des ruines d'Athènes, parce qu'après tout, elles ne sont bien connues que des amateurs des

³ Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Paysage avec ruines : le kitsch et le miroir », *La mémoire en ruines : le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 59-80.

arts [...] Mais que dirais-je de l'Égypte ? Qui ne l'a point vue aujourd'hui ? »⁴ Bref, ce sont les antiquités d'Athènes qui, paradoxalement, apparaissent comme plus exotiques au grand public que les monuments égyptiens... Cinquante ans plus tard, quand l'essor de l'égyptologie a complètement renouvelé l'approche archéologique, on retrouve néanmoins la même impression de déjà-vu ; dans les *Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric (Contes à Ninon, 1864)*, Zola fait traverser à son géant la terre des Pharaons, cependant que son minuscule compagnon se charge d'agrémenter le voyage par une compilation de tous les sujets rebattus dans les textes de vulgarisation – dont, évidemment, l'archéologie égyptienne et ses énigmes (avec un clin d'œil au roman de Gautier) : « Tâche de prendre, s'il t'est possible, un air d'admiration et de respectueux étonnement. Il est du dernier mauvais goût de rester calme en face d'un pareil spectacle. Je tremble que quelqu'un ne t'aperçoive, dodelinant ainsi de la tête devant les ruines de la vieille Égypte. Nous serions perdus dans l'estime des gens de bien. Remarque qu'il ne s'agit pas de comprendre, ce que personne n'a envie de faire, mais de paraître profondément pénétré du haut intérêt que présentent ces cailloux [...] Je préfère joindre à ces considérations générales un léger aperçu sur les momies. Rien n'est plus agréable à voir qu'une momie bien conservée. Les Égyptiens s'enterraient sans doute avec tant de coquetterie, dans la prévision du rare plaisir que nous aurions un jour à les déterrer. Quant aux pyramides, selon l'opinion commune, elles servaient de tombeaux, si pourtant elles n'étaient pas destinées à un autre usage qui nous échappe. Ainsi, à en juger par celle sur laquelle nous sommes assis, – car notre siège, je te prie de le remarquer, est une pyramide de la plus belle venue, – je les croirais bâties par un peuple hospitalier, pour servir de siège aux voyageurs fatigués, n'était le peu de commodité qu'elles offrent à un tel emploi. Je finirai par une morale. Sache, mon mignon, que trente dynasties dorment sous nos pieds ; les rois sont couchés par milliers dans le sable, emmaillottés de bandelettes, les joues fraîches, ayant encore leurs dents et leurs cheveux. On pourrait, si l'on cherchait bien, en composer une jolie collection qui offrirait un grand intérêt pour les courtisans. Le malheur est qu'on a oublié leurs noms et qu'on ne saurait les étiqueter d'une façon convenable. Ils sont

⁴ *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, édition citée, p. 12.

tous plus morts que leurs cadavres. Si jamais tu deviens roi, songe à ces pauvres momies royales endormies au désert ; elles ont vaincu les vers cinq mille ans, et n'ont pu vivre dix siècles dans la mémoire des hommes. J'ai dit. Rien ne développe l'intelligence comme les voyages. » On aura reconnu, au passage, la parodie des textes de vulgarisation, des dissertations archéologiques, des réflexions philosophiques et morales qui émaillent les récits de voyage, le tout dans une séquence qui tourne en dérision la structure narrative propre aux romans pédagogiques (le périple des héros se double d'un discours fort instructif commentant tous les objets se présentant à leur vue).

Rien d'étonnant à ce que l'engouement pour la terre des pharaons enfin redécouverte se traduise également dans des spectacles égyptianisants. Ainsi, le *Mosè in Egitto* de Rossini est joué à l'Opéra en 1837, dans sa version française *Moïse ou le passage de la mer Rouge* ; dès 1839, Balzac insère une très longue analyse de cette œuvre dans *Massimilla Doni*, et Gautier lui consacre une chronique évocatrice lors de sa reprise en 1852 : « Certes, s'il y eut jamais sujet poétique et grandiose, c'est celui-là. La délivrance d'un peuple opprimé quittant la terre d'esclavage pour la Terre promise, sous la conduite d'un prophète inspiré de Dieu, quel admirable thème à développer ! Et pour fond à cette action, la mystérieuse Égypte, avec ses énormités architecturales, ses allées de sphinx accroupis, ses avenues d'obélisques, ses monstrueuses idoles à têtes d'animaux, ses temples aux panneaux d'hiéroglyphes, aux colonnes grosses comme des tours, ses stèles bariolées, ses syringes s'enfonçant dans le granit rose des montagnes, ses hypogées où dorment, couche par couche, des nations de cadavres embaumés, ses processions interminables de prêtres coiffés du pschent et portant sur leurs épaules la bari mystique, tout cet aspect funèbre et sacerdotal qui étonne et confond l'esprit à travers tant de siècles écoulés... » En 1869, c'est l'archéologue Mariette qui écrit la première version du livret de *Aïda* ; l'opéra de Verdi garde trace du *Roman de la momie* (l'entrée triomphale de Pharaon).

2. « Du mystère et du granit, voilà l'Égypte ».

C'est bien son caractère spectaculaire (à tous les sens du terme) qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, confère sa gloire et ses prestiges à l'Égypte ancienne : alors que les civilisations gréco-romaines se laissent appréhender avant tout comme des réalités

textuelles, empoussiérées et fossilisées sous les strates successives des textes classiques qui en barrent l'accès (le latiniste et l'helléniste, érudits et rats de bibliothèque, ne peuvent guère rivaliser avec les figures flamboyantes d'un Champollion ou d'un Belzoni, sans compter les souvenirs souvent fort indigestes laissés à la bourgeoisie par la culture des humanités...), l'Égypte déploie un univers d'autant plus fascinant que son écriture se confond avec ses monuments – troublante immédiateté que souligne l'énigmatique et insistant discours des hiéroglyphes, ressentis comme mystérieux même après leur déchiffrement. L'Antiquité égyptienne, face à l'usure que la culture classique a infligée aux images de la Grèce et de Rome, présente une paradoxale jeunesse ; de plus, elle offre un ensemble de représentations encore disponibles, non-saturées : dans le silence des sources peuvent se déployer toutes les rêveries (sur les cultes isiaques notamment, qui continuent à susciter un intérêt favorisé par le renouveau de l'ésotérisme), cependant que le gigantisme mystérieux des constructions pharaoniques amène maintes hypothèses sur leur destination comme sur les techniques qui permirent leur construction – ces spéculations peu scientifiques connaissent de sporadiques résurgences jusqu'à nos jours, sous forme de malédiction des Pharaons ou de secret des Pyramides, lieux communs plus ou moins rajeunis par un discours pseudo-scientifique *ad hoc*...

C'est avant tout par l'exceptionnelle richesse de son art monumental (architecture, peinture, statuaire) que l'Égypte envoûte et fascine : la terre des pharaons ouvre aux voyageurs et aux artistes un rêve de pierre où l'énormité s'allie au raffinement et à la perfection du détail, où les colossales lignes architecturales se parent des couleurs les plus flamboyantes – ce qui ne pouvait que plaire à Gautier, dont la jeunesse romantique fut tout entière consacrée à lutter contre le grisâtre bourgeois : « Les intérêts de la couleur nous préoccupaient fort. Pour nous le monde se divisait en flamboyants et en grisâtres, les uns objets de notre amour, les autres de notre aversion [...] Mais nous avions en outre un goût particulier, l'amour du rouge ; nous aimions cette noble couleur, déshonorée maintenant par les fureurs politiques, qui est le pourpre, le sang, la vie, la lumière, la chaleur, et qui se marie si bien à l'or et au marbre », écrit-il en 1872 dans l'*Histoire du romantisme*. La débauche de couleurs vives bariolant costumes et décors, dans le *Roman de la momie*, constitue la forme la plus évidente du *divers* oriental dont incessamment Gautier fait l'éloge, face à la hantise de

l'uniformité, de l'indifférenciation, de l'indistinction propre aux sociétés industrielles modernes dont l'habit noir est le symbole. Cette « ventrée de couleurs » (l'expression est de Flaubert), les voyageurs la retrouvent dans l'Orient contemporain, et, en France, dans l'éclat des toiles orientalistes ; l'œuvre de Prosper Marilhat, célébrée par Gautier, est à la fois un souvenir de l'Égypte visitée par le peintre et un art du « paysage archéologique » susceptible d'une grande exactitude : l'aquarelle intitulée « Vue du temple de Gournah » est publiée pour la première fois par Richard Lepsius dans son très sérieux ouvrage *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* (1849-1859).

Le rêve de l'Égypte se présente ainsi comme une variante archéologique de la fascination orientale qui caractérise la période, d'autant plus que l'Orient apparaît aux voyageurs européens, traumatisés par les mutations rapides de l'ère post-révolutionnaire, comme un univers dominé par la permanence, où le passé le plus ancien, celui de la Bible et des Anciens, se trouve incessamment réactualisé : « Pour la France "révolutionnée", qui a conscience de vivre, sur le plan matériel comme sur le plan social, la plus profonde mutation de son histoire, le vieil Orient commence par incarner un rêve de permanence : immuable, il continue le passé, sans le modifier ; immobile, il persévère dans son être, sans *se* modifier. Il comble ainsi la nostalgie primitiviste du voyageur occidental qui *retrouve* sans cesse ce qu'il a déjà rencontré dans les livres [...] Illusion rétrospective qui transforme le moindre "agneau à la pallikare" en repas homérique, le moindre Bédouin en figure patriarcale, la moindre jeune fille en Rebecca (ou en Nausicaa, si la scène se passe en Grèce). Il est ainsi relié au passé de façon organique, puisqu'il en conserve la réalité vivante, sous forme de types humains, de mœurs, de caractères plastiques, que le voyageur recueille avec reconnaissance (c'est le cas de la dire), comme un album de famille. »⁵ L'Égypte ancienne est ainsi tout entière présente dans l'Égypte contemporaine – si bien que le voyage en Orient permet de projeter dans l'espace géographique le « retour aux sources » historique qui fonde la fascination égyptomane, non sans conséquences idéologiques, puisqu'il y a là une forme de réappropriation brutale de l'altérité musulmane (peut-être le rapt et le viol métaphorique de la momie par lord Evandale figurent-ils, dans le roman de Gautier, cette

⁵ Jean-Claude Berchet, introduction à l'anthologie *Le Voyage en Orient*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 18.

violence latente de la réappropriation archéologique de l'Orient par les Européens) : « Qu'elle soit historique ou linguistique, la science des "orientalistes" a été, en grande partie, archéologique : fouiller, mettre au jour, déchiffrer, reconstituer, voilà son obsession. Une des images de prédilection du romantisme a été celle du palimpseste : le signe est enfoui, le sens est obscurci, mais il est accessible ; en réalité, il est là, derrière ou dessous. Il suffit de faire disparaître les écritures de surface, de ne plus les voir, pour exhumer notre passé, notre bien. Imaginer de la sorte un Orient palimpseste, cela signifie plus ou moins disqualifier un Islam usurpateur, le considérer comme une simple parenthèse historique, afin de recouvrer notre héritage. »⁶

En faisant de l'Égypte pharaonique le berceau de l'Occident judéo-chrétien, Gautier rencontre donc deux tendances propres à la « renaissance orientale » contemporaine : l'archéologie, comme la philologie et l'histoire des religions, cherche hors du monde gréco-romain les sources les plus anciennes de notre civilisation ; d'autre part, nombre de penseurs voient dans le ressourcement culturel né de la relation orientale la promesse d'une renaissance de l'Occident moderne (la venue des saint-simoniens en Égypte a une visée aussi bien spirituelle qu'industrielle et technique, et le sens de l'expérience orientale de Lamartine ne saurait se réduire à sa possible portée colonialiste⁷). Cette renaissance permet d'espérer une refondation mythique du sujet aussi bien que de la société dont il est la victime. *Le Roman de la momie* opère néanmoins deux déplacements significatifs : par une sensible infraction aux codes du roman historique bien établis en 1857, le récit est « décentré », puisque le peuple juif, pourtant aux origines de notre histoire, se voit refuser un rôle narratif prépondérant ; en outre, la résurrection narrative de l'Égypte pharaonique disparue sacrifie l'illusion référentielle au profit d'une insistante interrogation sur le Signe.

Là encore, la transfiguration de l'espace égyptien en empire du Signe, très sensible dans le roman de Gautier, représente l'aboutissement d'une tradition perceptible dans les récits de voyage dès le début du siècle : de même que les paysages naturels redoublent la majesté architecturale des monuments anciens (les lignes de palmiers figurent

⁶ Jean-Claude Berchet, *ibid.*, p. 12.

⁷ Voir Sarga Moussa, *La relation orientale*, Paris, Klincksieck, 1996.

par exemple les colonnades des portiques), l'un et l'autre se confondant parfois lorsque l'architecture sculpte les montagnes en façades ou terrasses majestueuses, le pays des hiéroglyphes ouvre un troublant espace de l'épigraphie généralisée, où le gypaète perché sur un obélisque ajoute un hiéroglyphe vivant aux inscriptions gravées dans la pierre⁸. Le monde devient ainsi un espace universellement lisible, où tout objet se métamorphose en signe ; les monuments déroulent leurs immenses pages de pierre, auxquelles répondent les pages-paysages que décrira Gautier en 1869, lors de son unique et tardif voyage en Égypte : « L'Égypte de Gautier est le pays de la platitude. Comme le profil d'un dieu peint sur le mur d'un temple, tout objet égyptien semble impliqué dans une platitude totale. On ne traverse pas l'Égypte, on la contemple. Elle est plate, elle est une image qui s'offre, une décoration immense qui dépasse les limites du champ visuel. Énorme étendue de signes gravés sur des surfaces de pierre, à parcourir d'un regard inquiet, ou bien dessin précis, délimité, où le regard se fige dans la stupeur : l'Égypte est dans les deux cas un univers de platitude qui s'érige devant nous, une feuille de papier, un tableau, une vision [...] Tout l'univers narratif de Gautier est peuplé d'une longue série d'objets plats, superficiels, sur lesquels des signes sont inscrits : étoffes, gravures, décorations, etc. Les hiéroglyphes font partie de cette série, et même en expliquent particulièrement bien le sens. L'insistance de Gautier sur ces surfaces signifiantes nous fait soupçonner que tout le réel est un hiéroglyphe, et que nous devrions le déchiffrer. »⁹

Mais cette saturation sémiotique du récit (même les robes et les petits pains sont couverts de hiéroglyphes...) irrite le désir herméneutique sans jamais le satisfaire : la séduction de l'énigme hiéroglyphique

⁸ Voir Corinne Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre », *Rêver l'archéologie : de la science à l'imaginaire*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2001, pp. 113-136.

⁹ Paolo Tortonese, introduction au *Voyage en Égypte* de Théophile Gautier, La Boîte à Documents, 1991, pp. 21-23. L'Égypte entière se déploie comme un gigantesque papyrus : « Et l'œil de l'observateur s'engage dans le déchiffrement, n'ignorant plus que la vision cache un discours. Voir, contempler, c'est lire. La création est un livre ouvert, même si l'alphabet de Dieu n'est connu que des élus. Soupçonnant toute chose d'être signe, et tout signe d'être écriture, Gautier s'arrête avec une prédilection évidente sur des objets qui, comme les hiéroglyphes, représentent bien la superficialité signifiante du réel. » (P. Tortonese, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », *L'Orient de Théophile Gautier*, Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 12, 1990, p. 277).

débouche toujours sur la béance du signe, perpétuellement en attente d'un sens qui sans cesse se refuse. Car, dans le *Roman de la momie*, les hiéroglyphes se présentent comme un mystère encore non résolu¹⁰ – au détriment d'ailleurs de la cohérence interne de l'œuvre, puisque tout le récit prétend ne devoir son existence qu'aux récents acquis de Champollion (il s'agirait de la traduction d'un papyrus ancien), et que le Prologue cite, entre autres égyptologues réputés, Champollion et Lepsius, qui ont déchiffré l'écriture hiéroglyphique. Malgré ces références illustres, l'épigraphe monumentale semble résister obstinément à la lecture : les panneaux du tombeau offrent aux explorateurs « le mystère sacré de leur énigme », car « l'art égyptien [...] ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret ».

Quant au récit enchâssé, il suggère que les Égyptiens contemporains de Moïse ne comprenaient pas l'écriture hiéroglyphique¹¹, réservée à une élite très restreinte de mages seuls capables d'en saisir la portée symbolique, au prix de longues études et de terrifiantes épreuves initiatiques. C'est pourquoi les inscriptions hiéroglyphiques ne sont jamais présentées comme un texte à part entière, transcrivant une langue, donc susceptibles d'une lecture et non d'un déchiffrement ; les signes restent isolés et s'affichent seuls, sans s'articuler en un système linguistique cohérent : ainsi trouve-t-on, indéfiniment répété, le cartouche de Pharaon ornant les monuments comme les robes de ses

¹⁰ « Les hiéroglyphes : Gautier les présente au lecteur comme on indique un objet stupéfiant. Pour lui, Champollion n'est pas encore venu : ce qu'il nous montre, n'est pas une énigme résolue, mais une étendue de signes clos, fermés à toute interprétation [...] [Gautier présente] une galerie d'images cryptographiques, sans en éclairer la signification religieuse ou rituelle. Mots sacrés et visages de dieux égyptiens sont insérés dans le texte presque sans aucune explication, non pas pour renseigner sur une civilisation ancienne, mais pour évoquer un monde énigmatique, qui résiste obstinément à l'interprétation. » (P. Tortonese, « Les hiéroglyphes, ou l'écriture de pierre », p. 274).

¹¹ Gautier exprimait déjà cette idée en 1838, dans *Une nuit de Cléopâtre*, mais en se limitant à la seule période hellénistique : « Sur les murs, sur les colonnes, sur les plafonds, sur les planchers, sur les palais et sur les temples, dans les couloirs et les puits les plus profonds des nécropoles, jusqu'aux entrailles de la terre, où la lumière n'arrive pas, où le flambeaux s'éteignent faute d'air, et partout, et toujours, d'interminables hiéroglyphes sculptés et peints racontant en langage inintelligible des choses que l'on ne sait plus et qui appartiennent sans doute à des créations disparues ; prodigieux travaux enfouis, où tout un peuple s'est usé à écrire l'épithape d'un roi ! Du mystère et du granit, voilà l'Égypte. »

femmes, ou « une croix plantée dans un cœur et encadrée par un parallélogramme tronqué à sa partie inférieure pour laisser passer ce signe de favorable augure dont le sens, comme chacun sait, est “la bonne maison” ». Les hiéroglyphes ne sont pas, dans le *Roman de la momie*, une écriture correspondant à un état historique de la langue égyptienne ; ils relèvent de l'ésotérisme (le récit mentionne « les stèles hiéroglyphiques aux sens mystérieux et profonds ») et gardent la mémoire de quelque grand secret enfoui dans la nuit des temps¹², qui garantirait la puissance de l'Égypte – d'où le désespoir final des hiéroglyphites vaincus par les pouvoirs magiques que l'Éternel confère à Moïse : « L'énigme que garde le sphinx n'a pas de mot, et la grande Pyramide ne recouvre que le néant de son énorme mystère. »

Les hiéroglyphes figurent ainsi dans le roman non un code d'ordre linguistique, mais la trace et l'empreinte d'un usage magique de la langue, mobilisant des pouvoirs archaïques déjà en grande partie perdus ; la valeur immédiatement performative des mots et des formules des hiéroglyphites constitue l'envers de leur opacité sémiotique : les mages étendent « leur canne gravée de signes hiéroglyphiques, en marmottant quelques mots d'une langue si ancienne qu'elle ne devait déjà plus être comprise au temps de Ménei, le premier roi d'Égypte ; une langue de sphinx, aux syllabes de granit. » On songe à l'obélisque parisien, énigmatique métaphore d'un régime radicalement autre de la langue, « monolithe au sens aboli ».

¹² C'est un lieu commun que ces secrets détenus par les prêtres égyptiens ; pour le Chateaubriand « soldat du Christ » des *Martyrs*, ce n'est là qu'une supercherie savamment orchestrée depuis la plus haute Antiquité, comme le révèle Eudore : « Je ne trouvais que des fourbes qui entourent la vérité de bandelettes comme leurs momies, et la rangent au nombre des morts dans leurs puits funèbres. Retombés dans une grossière ignorance, ils n'entendent plus la langue hiéroglyphique ; leurs symboles bizarres ou effrontés sont muets pour eux comme pour l'avenir. » (*Œuvres complètes*, Paris, Pourrat frères, 1836, tome XX, p. 55).

3. Gautier l'Égyptien.

« On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors on cherche à travers tout sa vraie patrie... Lamartine et de Vigny sont Anglais modernes ; Hugo est Espagnol-Flamand du temps de Charles Quint ; Decamps, Turc asiatique ; Marilhat, Arabe ; Delacroix, Marocain... toi tu es Allemand ; moi je suis Turc, non de Constantinople, mais d'Égypte. » C'est en ces termes que Gautier écrit à Nerval, alors en Orient, pour lui présenter son ballet *La Péri* (*La Presse*, 25 juillet 1843). Cette patrie secrète, cette patrie perdue qui lui inspire la nostalgie d'une baudelairienne « vie antérieure », Gautier ne l'a jamais vue quand il écrit *Le Roman de la momie* : lui qui a tant voyagé¹³, lui qui a vu partir pour sa terre d'élection son ami Nerval en 1843, puis Flaubert et Maxime Du Camp en 1849 (ce dernier compose *Le Nil* sous forme de lettres à Gautier, lequel lui dédie en retour « Nostalgies d'obélisques » en 1851), ne connaîtra la terre des pharaons qu'en 1869, à l'occasion de l'inauguration officielle du canal de Suez. Encore ce voyage n'a-t-il rien du périple romantique où le Moi s'éprouve et se ressaisit dans sa rencontre avec l'Autre : Gautier, envoyé comme chroniqueur officiel, se déplace en compagnie du Tout-Paris scientifique et surtout mondain, en un parcours savamment combiné qui préfigure nos modernes voyages organisés – bref, le tourisme a remplacé l'aventure personnelle et/ou archéologique. Comble de malheur, le journaliste se casse le bras en regagnant sa cabine le jour même où le bateau part pour l'Égypte, si bien qu'il se voit obligé de passer son séjour au Caire sur le balcon de son hôtel,

¹³ Voyages asservis à la nécessité de rédiger quotidiennement les pages destinées aux journaux auxquels Gautier était lié par contrat, « voyages à la ligne » donc, rendus plus difficiles par l'obligation d'assurer le feuilleton dramatique à *La Presse* puis au *Moniteur*, ce qui excluait toute absence prolongée – à moins de trouver un « remplaçant », rôle que remplit plusieurs fois Nerval. Malgré tous ses efforts, Gautier n'arriva jamais à obtenir une mission officielle pour payer les frais d'un voyage en Égypte : « En 1844, il est à nouveau question d'un voyage en Égypte. Une lettre du 3 octobre 1844 de Noël Parfait à Louis de Cormenin : "Il [Gautier] paraît bien décidé à partir pour l'Égypte pour la fin de ce mois. Le gouvernement lui accorde une indemnité de quelques mille francs. Ce voyage durera, je pense, cinq ou six mois, pendant lesquels Gérard et moi ferons le feuilleton de *La Presse*." » (Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Paris, Stock, 1992, pp. 182-183). Tentative avortée – et ce ne semble pas être la première.

situé place de l'Esbekieh (souvenir du peintre orientaliste Marilhat...) ; surtout, le voilà forcé de renoncer à toutes les excursions sur les sites que, douze ans plus tôt, il avait ressuscités dans le *Roman de la momie*...

A défaut de visiter cette Égypte vouée à toujours se dérober, Gautier n'a cessé, tout au long de sa carrière d'écrivain, de recréer un Orient imaginaire dans l'espace de la fiction. S'il ne peut partir à la rencontre du rêve oriental toujours vivant en Égypte, Gautier en importe la magie sur les scènes parisiennes : dès 1837, il forme le projet d'un ballet intitulé *Cléopâtre*, projet resté à l'état d'ébauche et dont il ne reste rien¹⁴ ; en 1843, le ballet *La Péri* ressuscite le Caire des Mille et une nuits, cependant que la trame légendaire choisie par Gautier lui permet d'orchestrer certaines de ses obsessions les plus profondes, qu'on retrouve aussi bien dans l'œuvre fantastique que dans les « contes égyptiens ».

Une nuit de Cléopâtre (1838) constitue le premier de ces contes, en forme d'hommage égyptianisant au tout récent *Ruy Blas* – le héros, « ver de terre amoureux d'une étoile », citait même dans la première version du récit un vers du drame de Hugo. Si l'œuvre (en particulier la somptueuse remontée du Nil sur une cange magnifique, sublime écrin pour la beauté de la jeune reine) s'inspire nettement de Plutarque (*Vie d'Antoine*) et de Shakespeare (*Antoine et Cléopâtre*), cette évocation de l'Égypte hellénistique a été pour Gautier l'occasion d'un certain nombre de lectures spécialisées, dont on retrouvera l'influence dans le *Roman de la momie* : le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* de Vivant Denon (réédité en 1829), les *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie* de Champollion (1833), ainsi que, du même auteur, les *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*, avec ses admirables volumes de planches. En outre, l'Égypte lagide de Cléopâtre possède déjà les caractères principaux que lui attribuera le *Roman de la momie*. Civilisation de l'éternité, l'Égypte ne la peut atteindre que par la pétrification et par la mort : « Ici l'on dirait que les vivants n'ont pas d'autre occupation que de conserver les morts [...] Tout [en Égypte] renferme une momie ; c'est le cœur et le noyau de toute chose. Après mille détours, c'est là que vous aboutissez ; les pyramides cachent un

¹⁴ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 113.

sarcophage. »¹⁵ Quant au « spleen lumineux de l'Orient » (« Nostalgies d'obélisques »), il accable déjà les paysages orientaux, comme dans le *Roman de la momie* (mais le motif, si ce n'est la formule typiquement romantique, figurait déjà chez Vivant Denon) : « Ce ciel, avec son azur implacable, est plus triste que la nuit profonde de l'Érèbe. » Et l'ennui des grands sphinx « fix[ant] opiniâtement leurs yeux de pierre sur l'éternité et l'infini » préfigure le célèbre « Spleen » de Baudelaire : « L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité. / Désormais tu n'es plus, ô matière vivante ! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ; / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux... »

En 1840, *Le Pied de Momie* reprend le thème égyptien, mais sur le mode léger de la nouvelle fantastique. Ce bref récit préfigure, à plus d'un titre, *Le Roman de la momie*. Il est lui aussi tiré d'un passage de Vivant Denon : « Un petit pied de momie, qui ne fait pas moins d'honneur à la nature que les autres morceaux en font à l'art ; c'était sans doute le pied d'une jeune femme, d'une princesse, d'un être charmant, dont la chaussure n'avait jamais altéré les formes, et dont les formes étaient parfaites ; il me sembla en obtenir une faveur, et faire un amoureux larcin dans la lignée des Pharaons. »¹⁶ L'intrigue du *Pied de Momie* est fort simple : le narrateur, jeune poète romantique,

¹⁵ Ce motif est emprunté à Chateaubriand, mais Gautier n'en reprend pas la portée apologétique (le Christ apporte la promesse de l'immortalité de l'âme là où l'éternité païenne ne passe que par un paradoxal triomphe de la mort et des morts) : « Est-il certain que les momies soient des objets fort dignes de notre curiosité ? On dirait que l'ancienne Égypte ait craint que la postérité ignorât un jour ce que c'était que la mort, et qu'elle ait voulu, à travers les temps, lui faire parvenir des échantillons de cadavres. / Vous ne pouvez pas faire un pas sur cette terre sans rencontrer un monument. Voyez-vous un obélisque, c'est un tombeau ; les débris d'une colonne, c'est un tombeau ; une cave souterraine, c'est encore un tombeau. Et lorsque la lune, se levant derrière la grande pyramide, vient à paraître, vous croyez apercevoir le phare même de la mort. » (*Le Génie du Christianisme, Œuvres complètes*, Paris, Pourrat frères, 1836, tome XVI, p. 92). Et Eudore, plus explicite encore : « Placées à l'entrée de la vallée du Nil, [les pyramides] ressemblent aux portes funèbres de l'Égypte, ou plutôt à quelque monument triomphal élevé à la mort pour ses victoires : Pharaon est là avec tout son peuple, et ses sépulcres autour de lui. » (*Les Martyrs*, édition citée, tome XX, p. 54).

¹⁶ Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1990, p. 267.

acquiert chez un marchand de bric-à-brac un pied de momie ravissant, ayant appartenu à la princesse Hermonthis ; la nuit suivante, Hermonthis apparaît au jeune homme et, en échange de son pied qu'elle récupère, l'entraîne dans l'autre monde où il lui est donné de contempler le « spectacle vertigineux » de la vie pétrifiée des morts. Mais le rêve de fusion entre l'univers des vivants et l'au-delà échoue : le narrateur ne peut obtenir la main d'Hermonthis que lui refuse le Pharaon son père. Cette trame narrative préfigure aussi bien le désir rétrospectif qui saisit lord Evandale à la vue de la momie de Tahoser, que l'amour fou qui permet à Octavien de ressusciter Pompéi ensevelie pour y retrouver la belle Arria Marcella, dont le sein pur, moulé dans la cendre, l'a séduit par-delà les siècles : par sa capacité à recomposer les restes épars du passé, le héros en restitue la forme évanouie¹⁷ ; mais, pas plus que l'amant d'Hermonthis, Octavien ne pourra s'unir à Arria Marcella, et lord Evandale est condamné par son amour pour Tahoser à rester le dernier de sa race¹⁸.

On le voit, le *Roman de la momie* ne représente pas seulement l'aboutissement de l'œuvre égyptianisante de Gautier ; le récit constitue aussi une véritable somme narrative, où l'écrivain reprend et reconfigure des motifs profondément ancrés dans son imaginaire, et déjà mis en œuvre à maintes reprises¹⁹. L'héroïne, Tahoser, réincarne ainsi la figure récurrente de la Morte amoureuse, la belle Clarimonde (1836) ou Arria Marcella (1852), qui revient à la vie par la force du désir qu'elle suscite. Dans des pages décisives²⁰, Poulet a montré

¹⁷ Cette conviction doit être rapprochée de l'influence de Goethe, dont le *Second Faust* exerça une fascination révélatrice sur Nerval et sur Gautier (voir l'article de Georges Poulet cité ci-dessous).

¹⁸ Voir le bel article de Ross Chambers, « Gautier et le complexe de Pygmalion », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972/4, pp. 641-658.

¹⁹ Gautier avait même formé le projet d'un ballet intitulé *La Statue amoureuse*, dont le schéma narratif (qui fait songer à *La Vénus d'Ille...*) rappelle de manière troublante ce motif : « Depuis quinze cents ans la déesse [Vénus] n'avait pas eu d'adorateur ; aussi n'était-elle plus qu'une froide pierre. L'adoration et l'amour de Konrad lui ont rendu tous ses privilèges de déesse et de femme. » (Cité par Émile Bergerat, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1911, p. 219).

²⁰ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, tome I, pp. 278-307. Ross Chambers reprend et développe les enjeux esthétiques de cette conviction de Gautier.

comment, pour Gautier, seul le désir rétrospectif peut sauver un idéal de beauté toujours menacé dans un monde soumis à la dégradation et à l'entropie. Si le présent se caractérise par l'usure et l'épuisement, s'il se trouve disloqué par la fragmentation et le désordre, le seul recours consiste en un élan vers un passé resté intact, et conservant miraculeusement le type éternel de la femme idéale. Dès *La Comédie de la Mort* (1838), cette conviction s'exprime au travers d'un système métaphorique d'inspiration égyptienne ou pompéienne : « Le motif essentiel est celui de la momie, de l'homme "Nécropolis" susceptible, par une sorte de nécromancie poétique, de réveiller à tout moment les "figures blêmes", l'effigie inaltérée de ses "amours anciens". La double référence pompéienne et égyptienne ouvre ainsi la perspective d'une reconquête du révolu, d'une palingénésie des formes enfouies, ensommeillées dans les bandelettes du temps. »²¹ Provoqué par la puissance de l'imagination désirante, le court-circuitage temporel (*Time is out of joint* : cette formule de Shakespeare est reprise par Gautier aussi bien dans *Arria Marcella* que dans le *Roman de la momie*) ne peut cependant s'accomplir que par l'écriture : si lord Evandale reste à jamais solitaire, la narration réalise la résurrection de la momie et de l'Égypte ancienne où elle a vécu. La parole du poète recèle plus de puissance que les monuments égyptiens (eux aussi textes, « pages de pierre ») dont pourtant le granit semble défier l'éternité :

« Les dieux eux-mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains. »²²

Aussi la structure enchâssée du *Roman de la momie* a-t-elle une double fonction : elle inscrit dans le texte même, traversé par cet irréductible clivage, l'impossible fusion du monde des vivants (celui du Prologue) et des sphères de l'immortalité (où demeure à jamais Tahoser) ; mais, en intégrant cette irrémédiable rupture dans une structure romanesque puissamment unifiée au niveau sémantique et

²¹ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 360.

²² Cette réécriture de l'*Exegi monumentum aere perennius* d'Horace est emblématique de l'art poétique de Gautier (*Émaux et camées*, 1852).

symbolique (nous verrons plus bas les éléments de correspondance entre le prologue et le récit enchâssé), elle la dépasse par les pouvoirs du récit : la voix de la Morte qui parle résonne dans le présent, le texte vivant ressuscite le papyrus, corps d'écriture enfoui avec son double Tahoser dans les profondeurs de l'hypogée.

Cependant, les personnages qui peuplent l'espace du *Roman de la momie* ressemblent moins à des êtres de chair qu'à des statues animées ; ainsi vient s'inscrire dans le récit un écho du « rêve de Pygmalion » qui, dans l'œuvre narrative de Gautier, fait pendant à l'image de la Morte amoureuse, lorsque l'idéal de beauté promis à la résurrection amoureuse s'incarne dans les œuvres d'art, tapisseries (*Omphale*) et surtout statues (dans *Arria Marcella*, Octavien amoureux de la Vénus de Milo rappelle *La Vénus d'Ille* : « Oh ! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre ! »)²³. Dans le *Roman de la momie*, par une sorte d'inversion du processus de Pygmalion, ce sont les vivants qui tendent à la pétrification esthétique. Dès le Prologue, le désir « égyptien » de lord Evandale est préfiguré par sa beauté sculpturale, qui en fait un Méléagre ou un Antinoüs de marbre égaré dans la modernité ; quant au « rêve de pierre » qu'incarne l'Égypte ancienne, il est gouverné par un Pharaon semblable à un « Dieu de basalte », idéal masculin de la beauté égyptienne. La frêle Tahoser elle-même, double féminin de cet idéal, apparaît d'emblée comme le modèle parfait des statues d'Isis ou d'Hâthor... La résurrection de la Beauté ne semble pouvoir s'accomplir que par la médiation de la statuaire – si bien que les personnages perdent en force vitale ce qu'ils gagnent en résistance aux ravages du temps, paradoxe que synthétise une autre strophe de l'art poétique que défend *Émaux et camées* :

« Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant ! »

²³ Le motif réapparaît de manière obsessionnelle dans l'œuvre fantastique de Gautier : « Chez Gautier, les portraits, statues, tapisseries s'animent toujours et partout. L'héroïne incarne toujours dans son corps la Beauté impensable et impossible ; tantôt l'on s'élève de la réalité à l'Idée, tantôt l'Idée descend dans la réalité. » (Michel Crouzet, « Les violettes de la mort », introduction à *L'Œuvre fantastique* de Théophile Gautier, tome I, Paris, Garnier, 1992, p. XIII).

LES PARADOXES DU ROMAN ARCHÉOLOGIQUE.

1. Un vrai-faux roman historique.

« J'ai dit tout à l'heure que M. Gautier était mieux renseigné que M. Flaubert [il s'agit d'un parallèle avec *Salammbô*] sur les bases archéologiques de son livre, et cela devait être. L'Égypte, aujourd'hui, n'a plus guère de secrets pour les adeptes ; son passé a donné naissance à une littérature considérable, pleine de renseignements parfaitement contrôlés. M. Gautier, dans son *Roman de la momie*, s'est bien gardé de rien exagérer ; il s'est borné à copier, et il l'a fait avec une prudence qui communique au lecteur une impression favorable. La plupart des monuments du Louvre y sont décrits, et l'amateur lui-même, qui a fait des études dans le musée, va, en lisant le roman, de surprise en surprise. »²⁴ C'est en ces termes que l'archéologue Guillaume Frœhner, qui dénonce le détournement flaubertien des savoirs dans *Salammbô*, rend justice à l'exactitude de l'information historique sur laquelle s'appuie Gautier. De fait, le récit, dont les sources ont donné lieu à des recensements aussi précis qu'éclairants²⁵, laisse affleurer à tout moment les marques d'une documentation méticuleuse ; le romancier a eu recours aussi bien aux best-sellers de l'égyptologie contemporaine (Vivant Denon, Belzoni, Champollion) qu'aux récits de voyage (Maxime Du Camp) et aux ouvrages plus spécialisés (ceux de Wilkinson, ou le catalogue de la collection Passalacqua). Tous ces livres pouvaient être consultés dans la bibliothèque de son ami Ernest Feydeau – dont *L'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1856), saluée par Gautier dans un compte-rendu enthousiaste (*Le Moniteur universel*, 31 octobre 1856), constitue la source principale. *Le Roman de la momie*

²⁴ Guillaume Frœhner, « Le roman archéologique en France : Gustave Flaubert, *Salammbô*. Théophile Gautier, *Le Roman de la momie*. Ernest Desjardins, *Promenade dans les galeries du musée Napoléon III* », *La Revue contemporaine*, décembre 1863.

²⁵ Nous ne reprendrons pas ici l'inventaire des sources de Gautier, bien répertoriées dans les études suivantes : Jean-Marie Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, IFAO, 1956, tome II, pp. 151-174 ; Geneviève van den Bogaert, préface au *Roman de la momie*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 10-18 ; Jean Richer, *Études et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981, pp. 98-102. On trouvera en note, au fil du roman, l'indication des principales sources sur lesquelles s'appuie Gautier.

est né d'une collaboration étroite entre Gautier et Feydeau, comme en témoigne ce dernier : « C'est du *Roman de la momie* que date ma liaison intime avec Théophile Gautier. Nous nous voyions presque chaque jour, tantôt chez moi, tantôt chez lui, nous feuilletions ensemble les cartons de dessins que j'avais rassemblés depuis longtemps pour écrire mon ouvrage d'archéologie ; je lui expliquais tout ce qui était demeuré obscur pour lui dans les arcanes de la vieille Égypte, et le roman se faisait ainsi, en causant, dans l'esprit de son auteur » (*Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874). Émile Bergerat confirme l'apport déterminant de Feydeau, qui aurait même suggéré à son ami le sujet du *Roman de la momie* (*Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1879).

Ces sources très diverses, qui reflètent les avancées successives de l'égyptologie naissante, se fondent harmonieusement dans l'œuvre. Vivant Denon, dont le *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte* est en 1857 scientifiquement périmé, lui fournit l'histoire de la découverte d'un papyrus « autobiographique » dans les bras d'une momie : « J'aperçus dans sa main droite et sous son bras gauche le manuscrit de papyrus en rouleau [...] la voix me manqua [...] je ne savais que faire de mon trésor, tant j'avais peur de le détruire ; je n'osais toucher à ce livre, le plus ancien des livres connus jusqu'à ce jour ; je n'osais le confier à personne, le déposer nulle part ; tout le coton de la couverture qui me servait de lit ne me parut pas suffisant pour l'emballer assez mollement : était-ce l'histoire du personnage ? L'époque de sa vie, le règne du souverain sous lequel il avait vécu y était-il inscrit ?²⁶ » Les *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie* de Champollion offrent au romancier non seulement un riche répertoire de noms propres (dont celui de Tahoser, dont la sépulture indique en effet qu'elle a régné sur l'Égypte²⁷), mais aussi maints détails

²⁶ Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, *op. cit.*, p. 276. Cette interprétation « biographique » des textes funéraires se retrouve chez Belzoni : « [Les familles plus modestes] se bornaient à faire écrire la vie du mort sur des papyrus, et à mettre ce rouleau sur lui au-dessus des genoux » (*Voyages en Égypte et en Nubie*, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1979, p. 148).

²⁷ « Je distinguai sur la porte principale les légendes d'une reine nommée Thaoser [...] Il devint donc évident que j'étais dans une catacombe creusée pour recevoir le corps d'une reine, et je dois ajouter d'une reine ayant exercé par elle-même le pouvoir souverain. » (*Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986, p. 304).

d'architecture ou d'ethnologie égyptienne. Quant à l'aventurier Belzoni, ses fouilles dans la Vallée des Rois et la découverte de l'hypogée de Séthi 1^{er} fournissent au romancier la trame du Prologue. Précisons que l'Égypte érudite dont s'inspire Gautier est beaucoup plus plastique que textuelle (les planches de Wilkinson, dans *Manners and customs of the ancient Egyptians*, et de Prisse d'Avennes dans l'ouvrage de Feydeau, ont joué un rôle décisif) ; Judith Gautier, dans *Le Collier des jours*, a raconté les difficultés pratiques que posait le maniement des illustrations de grand format que l'écrivain gardait sous le yeux tout en rédigeant son œuvre ; de fait, il est peu de descriptions d'ameublement, de parures, d'objets de la vie quotidienne ou d'œuvres d'art qui ne renvoient à une référence précise. Cette attention aux représentations figurées reflète l'une des préoccupations dominantes de l'égyptologie contemporaine, qui tente de reconstituer la vie quotidienne par l'étude des documents iconographiques ; ainsi, Champollion note dans ses *Lettres* la découverte d'« une série de bas-reliefs très curieux pour la connaissance des arts et métiers de l'ancienne Égypte », et en tire un programme méthodologique : « Je dois donner un soin tout particulier à la recherche des monuments de ce genre, qui sont aussi bien de l'histoire que les grands tableaux de bataille des palais de Thèbes. » D'où un roman dans lequel les emprunts archéologiques s'affichent ouvertement : « *Le Roman de la momie* est pastiché sur l'Antiquité même, sur les ruines visibles de l'ancienne Thèbes, les statues, les bas-reliefs, les antiquailles, les textes hiéroglyphiques, la sainte Écriture », reconnaît Frœhner, qui fait de la consciencieuse (quoique parfois ennuyeuse) intégration des savoirs le principal mérite du récit.

D'emblée, la dédicace à Feydeau fonde la légitimité de l'écriture romanesque sur le sérieux de la documentation et la garantie implicite d'un « spécialiste » reconnu. Mais, du même geste, Gautier tend à effacer la nature textuelle des sources dont s'inspire son récit : la bibliothèque de Feydeau, loin de ne donner accès qu'à des ouvrages d'érudition, ouvre directement sur « des temples, des palais, des hypogées ». Conséquence : les ressources de l'archéologie semblent offrir à l'écrivain non pas une représentation (une reconstitution) écrite ou iconographique de l'Égypte ancienne, mais des fragments bruts du passé ressuscité, des « pierres précieuses », morceaux épars d'un réel disparu que le roman restitue sous la forme de la « mosaïque » (l'art de la mosaïque n'étant jamais purement figuratif). Cet escamotage

liminaire de la dimension intertextuelle inhérente au genre du roman historique²⁸ n'a rien de naïf ou d'innocent – d'autant plus que Feydeau lui-même, dans *son Histoire des usages funèbres*, avait réfléchi sur les rapports entre fiction et érudition historique, réflexion prolongée par Gautier dans son compte-rendu au *Moniteur* (on notera la complexité dans la mise en interface du couple littérature/histoire) : « Augustin Thierry n'a-t-il pas puisé ses *Récits des temps mérovingiens* si vivants, si animés, si dramatiques et pourtant si vrais, dans l'histoire embrouillée, terne et diffuse de Grégoire de Tours ? Le bouquin illisible de Sauval entre les mains de Victor Hugo n'est-il pas devenu *Notre-Dame de Paris* ? Walter Scott et Shakespeare, l'un avec ses romans, l'autre avec ses drames, n'ont-ils pas rendu les plus grands services à l'histoire en faisant vivre des chroniques mortes [...] ? Croit-on que Balzac ne sera pas consulté avec fruit par les antiquaires de l'avenir, et regardé comme une précieuse mine de documents ? Quel intérêt exciterait une pareille histoire domestique, intime et familière d'un auteur d'Athènes ou de Rome ? On peut en juger par les fragments de Pétrone et le contes d'Apulée, qui en disent plus sur la vie antique que les écrivains les plus graves, à qui les événements font souvent oublier les hommes. » *Le Roman de la momie* choisit de passer sous silence les enjeux épistémologiques et esthétiques de cette confrontation fiction/histoire, enjeux pourtant bien explorés par le romantisme ; ce faisant, Gautier tente de rendre moins sensible l'inévitable épaisseur textuelle qui fait écran (à tous les sens du terme : l'écran voile et révèle) à toute saisie directe du passé : dans la dédicace, le savoir archéologique garantit l'exactitude référentielle du récit, et favorise l'illusion romanesque en affirmant une (paradoxale) « vérité de la fiction ».

Le Prologue accomplit narrativement cette fusion entre les savoirs écrits de l'histoire et les découvertes réelles (portant sur des *realia*) de l'archéologie : là où le lecteur de Feydeau ne pouvait se promener que métaphoriquement dans l'ancienne Thèbes, lord Evandale et Rumphius parcourent véritablement, dans la diégèse, l'antique Vallée des Rois. Quoique l'humour discret du romancier aille parfois jusqu'à la

²⁸ Voir Claudie Bernard, *Le passé recomposé : le roman historique du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette Université, 1996 (l'ouvrage propose une très intéressante analyse du *Roman de la momie*, auquel nous empruntons ces réflexions sur la dédicace à Feydeau, pp. 257-258).

caricature, les trois personnages mis en scène dans le Prologue sont caractéristiques d'une époque où l'archéologie, qui élabore les outils méthodologiques susceptibles de lui conférer une authentique démarche scientifique, ne dispose pas encore des moyens institutionnels et financiers permettant des fouilles de terrain rigoureuses. L'archéologue est encore, bien souvent, un riche amateur dont la culture se limite aux humanités (Belzoni croise ainsi, dans ses expéditions, de riches Européens parcourant les sites égyptiens), et dont les préoccupations se limitent à enrichir son cabinet de curiosités ou le Musée national du pays dont il est issu (ainsi lord Evandale envisage de faire don du sarcophage de Tahoser au British Museum) ; ce dilettante fortuné s'adjoint quelquefois les services d'un « spécialiste » dont il se fait le généreux mécène. En l'occurrence, le docteur Rumphius (ce nom latin rappelle celui de Lepsius, auquel le compare Gautier) présente un portrait caricatural de l'érudit « classique », et plus précisément du savant allemand tel qu'on le trouve dans maints textes littéraires contemporains, à une époque où la philologie et l'archéologie d'outre-Rhin connaissent des progrès décisifs reposant sur des méthodes encore mal acceptées par la communauté universitaire française. Enfin, amateurs et savants sont fréquemment obligés de recourir, sur le terrain, aux services d'aventuriers-archéologues « entrepreneurs de fouilles », qui connaissent bien les sites, peuvent fournir de la main-d'œuvre indigène, et font ouvertement commerce d'antiquités ; l'équivoque Argyropoulos en est le prototype : le personnage renvoie à une certain Rosa, pseudonyme de l'archéologue-collectionneur Triantaphyllos²⁹ que Flaubert et Maxime Du Camp rencontrèrent en Égypte.

Le Prologue conforte donc, par sa conformité aux pratiques archéologiques contemporaines, le sérieux documentaire revendiqué dans la dédicace à Feydeau. Quant au récit enchâssé, il a ouvertement recours aux artifices permettant l'inscription directe des savoirs dans le texte (notamment l'inflation descriptive³⁰, qui possède une fonction

²⁹ Sur cette identification avec un personnage déjà cité par Jean-Marie Carré comme possesseur d'une collection de momies ayant inspiré Gautier, voir Michel Dewachter, *Revue d'égyptologie*, 36, Paris, 1985, pp. 49-52.

³⁰ Sur cette question de la description comme inventaire du monde et lieu textuel d'exposition des savoirs, voir l'ouvrage « classique » de Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Université, troisième édition 1993.

pédagogique aisément repérable pour les lecteurs de 1857) ; le roman décline toutes les variantes du texte-musée, au risque de contrarier l'illusion référentielle³¹. Ainsi le récit se transforme parfois en inventaire : le défilé pastoral auquel assiste Tahoser (chapitre VIII) transcrit en mode-texte les peintures murales « agricoles » qui en sont la source ; ailleurs, on sent affleurer le catalogue d'exposition (descriptions d'intérieurs, d'objets d'art, de bijoux) ; cette vocation muséographique s'avoue parfois directement, comme dans la visite aux magasins secrets de Pharaon³², qui résumant toutes les merveilles de l'art de l'Orient ancien (chapitre VII). Le roman intègre même dans la diégèse les différents types de sources sur lesquelles il se fonde, créant ainsi un curieux vertige de la représentation (le réel semble un double de sa propre représentation plastique ou statuaire, et non le contraire, l'art fournissant les types dont les êtres matériels ne seraient que les fantômes) : le « défilé des races » peint sur les murailles du Palais du Nord (Karnak), tiré des *Lettres* de Champollion, inspire les notations ethnographiques du chapitre II, et se trouve décrit au chapitre XIII ; le lecteur surprend l'intendant Poëri, puis ses grammates en train d'écrire ces inventaires qui justement permettent aux archéologues de reconstituer l'économie d'un grand domaine – et à Gautier de la mettre en scène (chapitre VIII) ; enfin, les récits célébrant la grandeur de Pharaon, qui fondent l'histoire officielle du pouvoir, sont saisis tout vivants au moment de leur proclamation orale, dans la bouche des hérauts qui précèdent Pharaon triomphant (chapitre III), puis replacés dans leur dimension pragmatique de propagande lorsqu'on retrouve sur les murs du palais royal « le Pharaon vainqueur flagellant ses ennemis et les foulant aux pieds » (chapitre IV).

Ce souci permanent d'exactitude dans l'exposition des savoirs archéologiques s'allie toujours, dans le roman, avec une volonté quasi-pédagogique de clarté et d'efficacité : si la prose de Gautier se caractérise par l'étendue et la justesse de son vocabulaire (on remar-

³¹ Et de susciter l'ennui irrité des lecteurs, comme le souligne Guillaume Froehner : « Les dialogues entre Tahoser et Poëri sont des magasins, des catalogues de vente qu'on pourrait utiliser à l'hôtel Drouot ; le lecteur qui cherche des hommes, des passions, des conflits moraux, n'y trouve que des natures mortes, des déesses à tête de vache, des figurines en pâte bleue, enfin tout ce bric-à-brac confus et ennuyeux qui n'est pas de la science et n'est pas non plus du roman. » (Article cité).

³² Dont *Salammô* donnera une version plus développée (les magasins d'Hamilcar). On reconnaît un motif (l'inventaire, le magasin, l'exposition) cher à l'écriture réaliste.

quera le luxe flamboyant des énumérations botaniques, répondant à la débauche florale évoquée par le texte...), elle évite soigneusement toute obscurité érudite dans l'emploi des termes spécialisés relevant de l'égyptologie. Un exemple permettra de montrer cette prévenance du romancier vis-à-vis de son lecteur. Le terme « oëris », qui apparaît pour la première fois dans une réplique de Nofré et produit donc un effet d'étrangeté contribuant à l'illusion réaliste, se trouve aussitôt traduit par une insertion d'auteur entre parenthèses, précisant que le mot signifie « officier » ; la deuxième occurrence du terme en rappelle également le sens, quoique de manière plus discrète (« douze oëris ou chefs militaires ») ; conséquence : le nom d'« Aroëris tout-puissant » qui désigne Pharaon peut être immédiatement compris par dérivation étymologique implicite (Aroëris étant le superlatif d'oëris, dans ce contexte militaire³³). S'il est vrai que la profusion de représentations symboliques, qui sature le Prologue comme les premiers chapitres, donne une impression d'opacité et de mystère, celle-ci ne contrarie pas la lisibilité : les jeux de récurrence et de recontextualisation assurent une familiarisation croissante avec l'univers égyptien (ainsi l'épervier de Phré, qui apparaît une première fois sans commentaire sur le cartonage de Tahoser, est ensuite systématiquement lié à la puissance solaire de Pharaon). Ce processus en appelle méthodiquement à la participation active du lecteur : si le chapitre I lui apprend immédiatement que la « race Nahasi » désigne les Nègres du Haut-Nil, aucune explication n'est donnée, plus loin, sur « la mauvaise race de Schéto » (l'expression est reprise à Champollion, qui reconstitue l'étymologie de la formule) ; mais la logique interne du roman incite à mettre en parallèle cette nation vaincue avec les Asiatiques du « défilé des races » dans le palais du Nord. Au besoin, Gautier n'hésite d'ailleurs pas à contrarier l'illusion romanesque par l'insertion d'éclaircissements archéologiques invraisemblables sous la plume du grammate contemporain de Tahoser à qui est attribué le récit (exemple de ces parenthèses pédagogiques : « car les Égyptiens ne sont pas moins adroits à sculpter le bois de cèdre, de cyprès et de sycomore, à le dorer, à le colorier, à l'incruster d'émaux qu'à tailler dans les carrières de Philae ou de

³³ Peu importe que cette étymologie, qui résulte du dispositif narratif, soit exacte (en l'occurrence, ce n'est pas le cas, puisque Aroëris renvoie à Horus l'Ancien, divinité solaire à tête de faucon et à vocation guerrière) : l'essentiel est « l'effet de savoir » produit par le texte.

Syène de monstrueux blocs granitiques »). Notons que cet effet concerté de clair-obscur (chaque objet est clairement identifiable et précisément décrit, mais son sens symbolique reste inexpliqué) participe de l'effet global de vraisemblance : dans l'Égypte romanesque de Gautier, la culture hiéroglyphique constitue déjà un mystère pour les contemporains de Moïse, étrangers à une civilisation qui paie sa vocation d'éternité par sa mort au présent.

On ne s'étonnera pas de voir le roman archéologique, sous-genre du roman historique, en mobiliser ouvertement les codes et les lieux communs³⁴. Rien de plus rebattu, par exemple, que l'affirmation selon laquelle le roman ne serait que la traduction plus ou moins remaniée d'un manuscrit authentique miraculeusement découvert : « Certains romanciers reprennent le vieil alibi du manuscrit trouvé qu'ils se contentent de mettre au net ; ce qui donne une saveur d'authenticité à leur texte, sans complètement dégager leur responsabilité. Balzac – qui d'ailleurs ne les signe pas de son nom – prétend que *Falthurne* (1820) vient d'un manuscrit de l'abbé Savonati, *Clotilde de Lusignan* (1822) d'un manuscrit des Révérends Pères Camaldules, *L'Héritière de Birague* (1822) des manuscrits de Dom Rago, prieur des Bénédictins. *Les Fiancés* se présentent comme une chronique milanaise anonyme du XVII^e siècle qu'Alessandro Manzoni aurait transcrite en en corrigeant le style. »³⁵ En attribuant son récit à la plume (au roseau) d'un contemporain obscur de Tahoser, Gautier suggère que son œuvre réalise l'idéal implicite du roman historique : à l'Histoire officielle et politique, donc falsifiée, des monuments et des textes publics, lesquels saturent la diégèse de leurs « pages d'histoire démesurées », le romancier oppose l'histoire privée (doublement privée, puisque féminine) et intime³⁶, significativement inscrite sur papyrus et non dans la pierre ; il est révélateur que le récit s'interrompt au moment

³⁴ L'usage des motifs convenus et le recours à une facticité ouvertement assumée relèvent, chez Gautier, d'un choix esthétique très conscient.

³⁵ Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 141. Voir sur ce point Claude Duchet, « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1975, 2-3.

³⁶ On songe à Mérimée, qui avouait : « Je donnerais volontiers Thucydide pour des mémoires authentiques d'Aspasie ou d'un esclave de Périclès. » (Cité par Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 222).

où Tahoser accède à la souveraineté sur l'Égypte, et entre ainsi dans l'Histoire. La vérité de la fiction est justement dans cette exploration des envers d'une époque ; le roman donne accès à une histoire qui échappe aux réécritures fallacieuses et justificatrices qu'opère le Pouvoir, et se centre sur les anonymes qui furent les véritables acteurs de l'histoire – ainsi Poëri et Ra'hel, représentants du peuple juif, portent l'avenir de la civilisation occidentale et, par l'Exode, font advenir l'Histoire comme devenir dans l'immobilité pétrifiée de l'Égypte pharaonique.

En revanche, l'acte même de la traduction, sur lequel Gautier insiste particulièrement – le papyrus a été traduit d'abord en latin, puis tourné en français – renvoie symboliquement à « l'entre-deux » dans lequel se déploie l'écriture romanesque, laquelle réalise narrativement la rencontre hors-temps de la modernité où évolue lord Evandale et de l'Égypte ancienne, patrie de la belle momie. En ce sens, le désir de savoir (de déchiffrer le papyrus pour Rumphius, de maîtriser les savoirs archéologiques sur l'Égypte pour Gautier) est un *analogon* du désir amoureux, avec lequel il partage sa force de résurrection : « Vous avez soulevé devant moi le voile de la mystérieuse Isis », déclare la Dédicace à Feydeau, recourant à une métaphore qui, dans le roman, renvoie à une mystique du désir ; la formule s'applique aussi bien à Evandale devant Tahoser (il hésite à « soulever le voile qui cache le secret qu'il brûle d'apprendre ») qu'à Pharaon chantant sa passion pour la jeune fille (« Bien des fois j'ai pensé à lever le voile d'Isis »).

À partir d'un *topos* déjà bien usé dès les premières générations du roman historique « walterscotté », celui du manuscrit découvert et traduit, Gautier reconstitue donc un dispositif narratif original et hautement signifiant – qui n'a rien à voir avec les exigences réalistes de la vraisemblance. D'où une série d'incongruités, que le récit exhibe complaisamment : la Dédicace contredit le Prologue, le papyrus présente « quelques endroits altérés ou présentant des signes inconnus » mais la traduction offerte au lecteur ne comporte aucune lacune... Et que penser de ce manuscrit bicolore, avec ses « caractères tracés en rouge, pour trancher sur le reste du texte écrit en noir, et fixer l'attention du lecteur aux endroits intéressants »³⁷ ? Voilà un papyrus

³⁷ Certes, ce détail renvoie à une réalité des textes funéraires de l'ancienne Égypte : pour des raisons qui tiennent à l'efficacité magique attribuée à ces textes, certaines formules ou noms de dieux sont inscrits en rouge. Mais il ne s'agit en rien d'un

qui ressemble étrangement aux affiches et prospectus caractéristiques de l'invasion publicitaire moderne... à moins qu'il ne préfigure les recherches typographiques de la presse à sensation. Et que penser du grammate Kakevou, au nom curieusement cacophonique, qui n'apparaît jamais dans le récit enchâssé et s'insinue *in extremis* dans l'œuvre, avec son titre de « grammate de la double chambre de lumière et gardien des livres »³⁸ – formule dont la signification symbolique ne peut échapper au lecteur, au terme d'un récit qui justement confronte deux religions de la lumière, et deux conceptions du livre ?

On retrouve les mêmes effets d'ambiguïté dans l'emploi de la « couleur locale » (et historique) chère aux premières batailles romantiques : au « Paris à vol d'oiseau » dans *Notre-Dame de Paris* répond « Thèbes à vol de hibou » que contemple Pharaon du haut de sa terrasse (chapitre X), évocation qui elle-même fait pendant au tableau liminaire du quartier occidental de la ville (chapitre II). En outre, Gautier recourt ostensiblement aux méthodes traditionnelles susceptibles de produire des « effets d'étrangeté » : les noms bibliques sont orientalisés (Ra'hel, Aharon, Moshé, Yacoub, Yousof...), cependant que l'onomastique égyptienne figure linguistiquement l'énormité barbare de la civilisation qui l'a produite (ainsi, Tahoser est volontiers désignée par la périphrase « la fille de Pétamounoph », nom emprunté à Champollion). On ne saurait cependant voir là une simple accumulation de procédés visant à conforter l'illusion référentielle³⁹ ;

procédé « publicitaire » comme celui qu'indique Gautier.

³⁸ Paolo Tortonese, dans son édition des *Œuvres* de T. Gautier (Paris, Laffont, Bouquins, 1995 / Notice du *Roman de la momie*) précise que ce nom vient en fait de l'une des sources de Gautier, dont il donne une présentation complète : « L'idée d'un papyrus égyptien contenant un récit littéraire a pu être inspirée à Gautier par la publication, en 1852, d'un manuscrit connu comme papyrus d'Orbinay, parce qu'il appartient à Elisabeth d'Orbinay. C'est l'égyptologue Emmanuel de Rougé qui fit connaître la traduction de ce texte [...] On a de bonnes raisons de croire que Gautier a lu l'article de Rougé, puisqu'il en reprend trois noms pour son roman : Satou, Ennana, Kakevou. »

³⁹ D'ailleurs mise en péril, paradoxalement, par l'excès même de la couleur locale : « Elle risque de faire virer la représentation romanesque de l'Histoire, conformément à l'acception théâtrale du terme, à une mise "en représentation" : à une sorte d'étalage du passé dans ses attraits les plus superficiels. Prodiguée à l'excès, elle perd même cette fonction d'exhibition du passé : non contente de transférer l'intérêt de l'action sur le décor représenté, elle le détourne sur l'acte de représentation, qui s'enchante manifestement de ses collections de curiosités et de mots archaïques. Et elle nous ramène, comme dans certaines pages de *Notre-Dame de Paris*, du *Roman de la momie*

le romancier n'hésite pas à souligner lui-même, avec un humour discret, que la couleur locale dans le roman historique se limite souvent à la mise en scène des idées reçues, la reconnaissance du cliché accréditant, chez le lecteur, la vraisemblance historique : ainsi de la « dureté proverbiale du crâne des Égyptiens », qui certes les protège de la canicule lorsqu'ils attendent le cortège de Pharaon sous « un soleil qui eût fait fondre tout autre crâne que des crânes égyptiens », mais ne peut rien contre la colère du souverain lorsqu'il assomme successivement trois messagers ! Aussi le cliché se trouve-t-il volontiers exploité de manière déceptive : le voluptueux Orient de Gautier, peuplé de suaves créatures (demi-)nues, laisse attendre des scènes lascives, d'autant plus que « l'amour n'est pas le même sous les chaudes régions qu'embrase un vent de feu qu'aux rives hyperborées où le calme descend du ciel avec les frimas » ; or, tous les personnages semblent condamnés à un platonisme pour le moins inattendu, voire à un narcissisme pétrifiant et glacé qui préfigure *Hérodiane* : dans le sensuel gynécée de Pharaon, « [les femmes] sanglotaient éternelles sur les dalles polies qui reflétaient comme des miroirs l'image de leurs beaux corps », cependant que Tahoser, captive du palais royal, oublie sa passion pour Poëri dans l'inépuisable contemplation d'elle-même : « Elle était d'une beauté surhumaine, et, quand elle fixa sur le métal bruni du miroir ses yeux avivés d'antimoine, elle ne put s'empêcher de sourire à son image. Une large robe de gaze enveloppait son beau corps sans le cacher... »

2. Subversion du roman historique.

Cette distance critique à l'égard des techniques narratives du roman historique, cette pratique quasi-systématique du décalage, ces infractions répétées aux codes du genre sont les symptômes d'une remise en cause radicale – ce qui explique la gêne que l'on éprouve à vouloir lire *Le Roman de la momie* comme un roman historique⁴⁰. Ainsi, Gautier

et de *Salammô*, au présent d'un écrivain féru d'antiquités et grand lecteur d'ouvrages spécialisés. » (Claudie Bernard, *op. cit.*, p. 107).

⁴⁰ Dans son édition (Le Livre de Poche, 1985), Marc Eigeldinger déclare nettement : « *Le Roman de la momie* n'apparaît en aucune manière comme une représentation de la réalité historique vécue dans un temps déterminé de l'ancienne Égypte, il n'est soumis à aucune chronologie précise et se distance de tout réalisme objectif pour se projeter dans la perspective de la fiction mythique » (p. 6).

refuse toute insertion de son récit dans une chronologie précise. En la matière, les indications sont aussi rares que floues : le Prologue affirme que Tahoser a vécu « quinze cents ans avant Jésus-Christ », et a attendu lord Evandale « depuis plus de trente siècles » ; son histoire est contemporaine de l'Exode biblique : « Moïse vivait, Pharaon régnait. » Mais le récit enchâssé efface tout indice permettant de le situer dans l'histoire de l'Égypte ancienne, dont Champollion puis Lepsius notamment ont précisé la chronologie : ainsi, le lecteur attend en vain le nom du souverain, pourtant répété à l'envi sous forme de cartouches hiéroglyphiques...

Sans doute un faisceau de détails convergents nous incite-t-il à placer les aventures de Tahoser sous le règne de Ramsès le Grand, lequel justement coïncide avec l'apogée de la théologie solaire qui caractérise la religion égyptienne dans le roman. Grand bâtisseur, Ramsès aurait multiplié les souffrances du peuple hébreu qu'il aurait fait travailler à la construction de ses monuments et surtout à l'édification de sa nouvelle capitale ; grand capitaine, Ramsès a célébré ses triomphes, et notamment la célèbre bataille de Qadesh, en de superbes bas-reliefs historiés (sur les murs de Louqsor, de Karnak et du Ramesseum, tous monuments figurant dans la diégèse du *Roman de la momie*), bas-reliefs qui le représentent chargeant l'ennemi seul et très en avant de son armée, comme le fait le Pharaon de Gautier lancé à la poursuite des Juifs : « Furieux et terrible, il pressait ses chevaux à outrance, et derrière lui les six cents chars retentissaient avec des bruits d'airain [...] Souvent Pharaon était obligé de s'arrêter pour attendre le reste de son armée. » Toutes ces indications ne relèvent pourtant que de l'implicite : Gautier commet une infraction majeure par rapport à la tradition du roman historique, qui fonde volontiers l'illusion romanesque sur un système de datation explicite (la date ou le nom du souverain régnant figurant souvent soit dans le titre, soit dans les premières lignes de l'œuvre). Peut-être faut-il voir là un souci d'exactitude historique, puisque l'épisode de l'Exode, ne figurant dans aucune source égyptienne, peut difficilement être daté avec précision (de nos jours encore, pour les spécialistes, la question n'est pas tranchée) ; surtout, l'incertitude chronologique est le symptôme le plus manifeste d'un traitement littéraire du temps incompatible avec la dynamique du roman historique.

De fait, l'Égypte, civilisation de l'éternité, se caractérise par un immobilisme monumental qui semble la reléguer en marge du devenir ; la composition narrative, qui privilégie la juxtaposition de tableaux

chatoyants au détriment de l'intrigue romanesque, traduit sur le plan de la structure le statisme rigide du monde égyptien. Sans doute les héros tentent-ils d'échapper à cet immobilisme pétrifiant : l'amoureuse Tahoser, par le choix de son pseudonyme Hora, abandonne l'éternité hiératique pour le temps quotidien (« Les jours succéderont aux jours ») ; quant à Poëri et au peuple juif, ils réinscrivent dans la permanence asphyxiante du royaume de Pharaon la perspective d'un avenir, ils enclenchent le devenir historique dont nous sommes les héritiers : « De grandes choses se préparent. » Mais ce triomphe de la dynamique romanesque ou historique ne s'accomplit jamais dans le cadre de l'œuvre : arrachée au monde des travaux et des jours, Tahoser réintègre de force l'univers pétrifié de Pharaon, ce qui lui ôte immédiatement le statut de personnage romanesque (désormais, le récit se centre sur l'affrontement entre Pharaon et Mosché) ; quant au couple de Poëri et Ra'hel, il disparaît de la diégèse en même temps que Tahoser quitte son univers, et c'est un autre couple, biblique celui-là, qui forme la clause romanesque : Miriam et Aharon. Autrement dit, on passe de l'éternité mythique à la paraphrase biblique : l'œuvre met en scène l'avortement du roman historique.

C'est pourquoi la structure enchâssée provoque un étrange effet de circularité : à l'ouverture du chapitre I, Thèbes ressuscitée semble aussi morte que la Vallée des Rois du Prologue ; au chapitre XVII, Pharaon lancé à la poursuite des Hébreux traverse un paysage d'apocalypse qui rappelle celui dans lequel évoluent les personnages de ce même Prologue. Ces jeux d'échos brouillent les frontières narratives et temporelles – si bien que le départ de Tahoser pour l'Angleterre ne fait que continuer le voyage de la belle morte « dans les régions de l'Occident » (l'Amenti), voyage commencé aux temps bibliques de Pharaon. On comprend dès lors que la psychologie résolument anachronique des personnages, qu'on a beaucoup reprochée à Gautier, relève moins d'une maladresse de l'écrivain que d'une infraction concertée aux règles du roman historique : si Tahoser se plaint d'un spleen éminemment romantique, si la description des parures et des bijoux transforme le romancier en véritable chroniqueur mondain (comme sa grande amie Delphine de Girardin, Gautier avait la passion des chiffons qu'il adapte aux évocations archéologiques⁴¹), toutes ces incongruités soulignent

⁴¹ « Ils communiaient dans le même culte des chiffons ; les chroniques du vicomte de Lanay [pseudonyme de Delphine de Girardin, épouse du patron de *La Presse*] et leurs descriptions de robes et de parures ont leurs échos dans les pages des contes et

la reconfiguration originale qu'opère le *Roman de la momie* à partir des codes du roman historique.

Cette reconfiguration atteint en profondeur le dispositif même du romanesque, et instaure un véritable vertige de la représentation. Gautier, ce poète pour qui « le monde visible existe », devait trouver dans l'Égypte ancienne un espace imaginaire de prédilection : l'Égypte d'avant le Christ figure l'idéal d'une civilisation où l'exigence spirituelle ne condamne pas la matière, où le salut de l'âme est inséparable de l'éternité des corps, où les splendeurs du visible valent comme célébration aussi bien éthique qu'esthétique. La plénitude colorée de l'univers égyptien renvoie à une forme de spiritualité immanente, dans laquelle l'homme ne se réduirait pas à « la triste opacité de [son] spectre futur » ; la beauté immédiate, évidente, des formes, des corps ou des objets d'art ne renvoie à aucun idéal abstrait ou immatériel, elle est à elle seule sens et affirmation du bonheur dans les « jardins de cet astre » (Mallarmé). Cet assomption du visible s'accomplit dans le *Roman de la momie* par une esthétique privilégiant le foisonnement descriptif, l'hyperbole, le trop-plein – tous traits stylistiques qui, au demeurant, prolongent les tendances génériques propres au roman historique (notamment l'inflation du descriptif sous toutes ses formes), mais dont l'excès même finit par parasiter toute possibilité d'illusion référentielle.

Ainsi, la prolifération descriptive tend à fossiliser le récit⁴², à l'image d'un monde où l'accumulation des pierres précieuses et l'éclat métallique des bijoux en vient à pétrifier la chaleur vivante des corps⁴³ ; cet effet de monumentalisation textuelle contredit l'ambition

romans de Théophile. » (Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 108). D'où les exigences de Gautier critique dramatique pour les costumes des personnages, qu'il décrit toujours avec un luxe poétique de détails.

⁴² Fossilisation qui se traduit par une prolifération descriptive dont Gautier était parfaitement conscient : « Autant, pour un esprit de la trempe de celui de Gautier, il était facile de s'assimiler et de décrire les choses extérieures : monuments, paysages, costumes, cérémonies, etc., autant il lui était difficile de chercher comment avaient pu sentir et penser les Égyptiens qui vivaient dans la ville de Thèbes un millier d'années avant Jésus-Christ. » (Ernest Feydeau, *Théophile Gautier, souvenirs intimes*, Paris, Plon, 1874, p. 92).

⁴³ On songe à la tortue dont, dans *A Rebours* (1884), Des Esseintes incruste la carapace de pierres précieuses et de splendides bijoux – l'animal en meurt : l'épisode renvoie métaphoriquement au roman lui-même.

de résurrection intégrale du passé, laquelle n'aboutit finalement qu'à la transposition narrative d'un bas-relief d'où se détachent à grand-peine quelques statues vaguement animées. D'où la lettre qu'adresse à Gautier son ami Julien Turgan, l'un des directeurs du *Moniteur*, justement alarmé de l'ennui (et des désabonnements) que pourrait provoquer ce feuilleton-nécropole : « Ton placard d'aujourd'hui est d'une beauté superbifique, jamais tu n'as fait une chose plus magnifique, mais tu aurais coupé un peu 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 les 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 [...] J'y ai survécu, moi, mais il y en aura certainement d'asphyxiés [...] Tu as prétendu faire une Égypte de nécropole, tu as voulu faire une Égypte grouillante, tu es arrivé par un travail inhumain à une sorte de monomanie et de passion. »⁴⁴ De plus, si le monumental garantit le grandiose dans l'évocation, la débauche de bibelots ornementaux qui encombrant les intérieurs risque, elle, d'importer dans le roman archéologique un kitsch bourgeois étrangement incongru – déjà Chateaubriand, dans *L'itinéraire*, écrivait que les Pyramides ont « l'air de fabriques colossales bâties dans un magnifique jardin »⁴⁵. Enfin, la saturation descriptive de l'espace romanesque déguise mal une angoissante hantise du vide⁴⁶ – « la grande Pyramide ne recouvre que le néant de son énorme mystère », avoue le chef des hiéroglyphiques.

⁴⁴ Lettre citée par Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 308-309.

⁴⁵ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, édition citée, p. 29.

⁴⁶ La même stratégie littéraire de l'excès est à l'œuvre dans les récits fantastiques de Gautier : « Le fantastique est pour Gautier une permission : raconter le bonheur, le luxe, la beauté parfaite, décrire et, pour ce faire, convoquer tout ce que les splendeurs du corps féminin, les parures, les bijoux, les soies et les ors ont de plus rutilant. Poétique de l'excès. Trop ! trop de tout, trop de beautés, trop d'œuvres d'art, de créatures sensuelles, de teints "comme la pulpe d'un lis"... Ce trop laisse voir l'angoisse du néant, le monde apparu comme écorce vide, carapace brillante d'un insecte mort. » (Anne Ubersfeld, *op. cit.*, pp. 117-118).

Ultime paradoxe, qui déplace sensiblement la question de la représentation dans le *Roman de la momie* : l'*ekphrasis*, omniprésente dans l'œuvre, tend à abolir l'immédiateté de la représentation (*evidentia/enargeia*) qu'elle revendique, en faisant porter l'accent sur ses propres qualités stylistiques, lesquelles redoublent celles de l'objet représenté⁴⁷ – d'où l'analyse de Baudelaire : « [La muse de Gautier] aime à ressusciter les villes défuntes, et à faire redire aux morts rajeunis leurs passions interrompues. Elle emprunte au poème, non pas le mètre et la rime, mais la pompe ou l'énergie concise de son langage. Se débarrassant ainsi du tracé ordinaire des réalités présentes, elle poursuit plus librement son rêve de Beauté ; mais aussi elle risquerait fort, si elle n'était pas si souple et si obéissante, et fille d'un maître qui sait douer de vie tout ce qu'il veut regarder, de n'être pas assez *visible* et *tangible*. Enfin, pour laisser de côté la métaphore, la nouvelle du genre poétique gagne immensément en dignité ; elle a un ton plus noble, plus général ; mais elle est sujette à un grand danger, c'est de perdre beaucoup du côté de la réalité, ou magie de la vraisemblance. Et cependant, qui ne se rappelle le festin de Pharaon, et la danse des esclaves, et le retour de l'armée triomphante, dans le *Roman de la momie* ? »⁴⁸ Comme l'indique la dédicace, l'œuvre doit être lue comme une mosaïque, c'est-à-dire selon un mode de représentation non-figuratif – ce qu'explique Gautier dans *Italia*, à propos de Saint-Marc : « La mosaïque, comme la peinture sur verre, ne doit pas chercher l'imitation de la nature : des formes typiques bien arrêtées, des couleurs franches, de grands tons locaux, des fonds d'or éteignant toute idée de tableau, voilà ce qui lui convient. Une mosaïque est un vitrail opaque, comme un vitrail est une mosaïque transparente. La palette du maître mosaïste se compose de pierres, celle du peintre verrier de pierreries : ni l'un ni l'autre ne doivent chercher la vérité. »

⁴⁷ Sur cette question, voir la synthèse proposée par Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, *op. cit.*, 1999, pp. 394-395.

⁴⁸ Charles Baudelaire, article paru dans *L'Artiste*, 13 mars 1859 ; repris dans les *Oeuvres de Baudelaire*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1976, II, p. 121.

UNE POÉTIQUE DU DIVERS.

1. Interférences de formes narratives.

Si de nombreux dispositifs parasitaires empêchent de lire le *Roman de la momie* comme un « simple » (?) roman historique, si la fonction mimétique du récit reste plus que problématique, en revanche le lecteur repère aisément, épars mais bien reconnaissables, les marques d'autres genres narratifs s'imposant tour à tour sans jamais opérer de synthèse globale.

L'imprécision historique favorise ainsi de surprenantes résurgences du conte de fées, dont le merveilleux s'adapte fort bien à l'imaginaire oriental. La hutte de Ra'hel, avec son humble apparence et son rutilant luxe intérieur⁴⁹, ne relève nullement du vraisemblable ; c'est une variante de la « chaumière des fées » où arrive le héros après un long parcours semé d'épreuves (en l'occurrence, l'eau, les crocodiles, les chiens dévorants). Quant à Pharaon, il habite un palais des Mille et une nuit avec ses portes secrètes, ses trésors cachés et son architecture labyrinthique aux splendeurs ineffables ; ce palais, avec la séquestration de Tahoser, devient un avatar du château de la Bête où la Belle se trouve (respectueusement) retenue prisonnière.

Thamar, que le récit conduit de la hutte magique au palais fabuleux, présente tous les attributs classiques de la sorcière ; le texte insiste sur son inquiétante laideur desséchée, son nez crochu⁵⁰, et surtout sur l'étrange puissance de son regard, ses « yeux fauves », ses « prunelles fauves comme celles d'un hibou, phosphorescentes », qui « jauni[ssent] et scintill[ent] étrangement » à la vue de l'or, qui surtout s'avèrent capables de faire reculer les chiens errants : « Elle les regardait avec des yeux si flamboyants qu'ils reculaient en poussant des abois plaintifs. » A l'égard de cette sorcière bizarrement égarée dans un

⁴⁹ Gautier transforme ainsi en élément « magique » un détail directement emprunté à la Bible : avant leur départ pour l'Exode, « les Israélites firent ce qu'avait dit Moïse et demandèrent aux Égyptiens des objets d'argent, des objets d'or et des vêtements. Yahvé fit que le peuple trouva grâce aux yeux des Égyptiens qui les leur prêtèrent. Ils dépouillèrent ainsi les Égyptiens. » (Texte de la Bible de Jérusalem, auquel nous nous reporterons désormais).

⁵⁰ Ce nez crochu ne saurait être attribué à un antisémitisme latent de la part de Gautier : Poëri et Ra'hel, eux, ont un nez non pas crochu mais « aquilin ». De même, l'avarice de Thamar n'est pas partagée par sa maîtresse.

pseudo-roman historique, le récit oscille entre deux attitudes opposées : soit il insiste sur son angoissante étrangeté et lui confère des allures authentiquement démoniaques (sur le char de Pharaon lancé au galop, elle ressemble à « un de ces mauvais génies à configuration monstrueuse qui accompagnent les âmes coupables aux enfers »), soit, au contraire, il lui inflige un traitement farcesque qui fait basculer le fantastique dans l'humour (battue par les gardes de Pharaon, Thamar pousse « des cris d'orfraie plumée vive »).

Cette indécision entre une distance non dépourvue d'humour et le merveilleux propre au conte de fées se retrouve dans l'évocation de l'affrontement qui oppose Mosché et Aharon à Ennana et à ses hiéroglyphites : la scène des serpents tient du concours de magie (de charlatanerie ?, le texte ne tranche pas, qui parle des « créations réelles ou supposées des sages d'Égypte »...), d'où l'allusion aux psyllés ; dans l'épisode suivant, Ennana, incapable de faire disparaître les grenouilles qu'il a lui-même (imprudemment) suscitées, apparaît comme un (antique) cousin de l'apprenti-sorcier : « Le magicien d'Égypte ne put dissiper l'invasion provoquée par ses enchantements. » L'humour du romancier, dans ces séquences, tend à réduire le parcours spirituel de l'initiation ésotérique, dont se réclament les hiéroglyphites, à un simple apprentissage des techniques de la magie ; tout est affaire de formules, pures recettes verbales à appliquer mécaniquement : « J'ai mal interprété le quatrième hiéroglyphe de la cinquième ligne perpendiculaire où se trouve la conjuration des serpents », annonce le magicien de Pharaon pour expliquer son impuissance face aux reptiles suscités par Mosché. L'ironie romanesque transparait sans équivoque dans le nom même que porte ce pseudo-sage : Ennana le vieux radoteur préfigure le maître de pension Legnagna chez Vallès...

Ces résurgences inattendues du conte de fées ne suffisent pourtant pas à imposer au récit une structure sous-jacente assez forte pour l'unifier : non seulement l'ironie du romancier frappe thèmes et motifs d'une sorte d'instabilité, mais les séquences relevant du merveilleux se superposent à des schémas relevant du roman populaire⁵¹ – d'autant

⁵¹ Le roman populaire exerça une véritable fascination sur Gautier, à en croire son genre Émile Bergerat qui rapporte ces propos : « On ne sait pas assez, me dit-il le plus sérieusement du monde, à quel point j'ai toujours été jaloux de Paul Féval et même de Ponson du Terrail ! Je suis né pour écrire des romans-feuilletons, et l'on

plus facilement que l'un et l'autre fonctionnent souvent selon un même système de saisie typique et manichéenne du réel. Pour atteindre à la merveilleuse chaumière des Fées, Tahoser traverse « l'autre Thèbes » des bas-fonds, cet envers angoissant de l'urbanisme moderne qu'explore Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris*. Aux yeux de l'héroïne, ce quartier ouvrier de banlieue prend des allures infernales, où le lecteur de 1857 reconnaît sans peine la « zone » s'étendant aux confins de Paris, espace de l'inquiétante indistinction que les Goncourt, avec *Germinie Lacerteux*, rendront bientôt emblématique : « Les formes architecturales s'effaçaient ; les cahutes s'arrondissaient comme des ampoules ou des verrues sur des terrains déserts, à travers de vagues cultures, empruntaient à la nuit des configurations monstrueuses ; des pièces de bois, des briques moulées, rangées en tas, encombraient le chemin. » De manière significative, ce *no man's land* social représente aussi un royaume de ténèbres : c'est le seul lieu, dans ce roman solaire, où les personnages principaux (Pharaon et Tahoser comme Poëri lui-même) n'ont accès que de nuit – Pharaon enlève Tahoser avant l'aube. Dans cette version antique de la Cour des Miracles, ces « espaces dangereux et déserts qu'habitent la nuit les membres de l'association des voleurs », nul ne s'étonne de buter sur un cadavre victime d'un assassinat crapuleux ; découvrant Tahoser inanimée, roulée dans les plis de sa robe trempée, « Ra'hel crut d'abord que c'était du sang, et s'imagina avoir devant elle la victime d'un meurtre. » Précisons que cet espace où se projettent les peurs sociales, cet envers angoissant de la monumentale cité pré-haussmanienne que représente la Thèbes de Pharaon, est la conséquence de l'oppression exercée par le pouvoir sur les ouvriers juifs ; réduits à la misère et à la marginalité, ils sont néanmoins, suprême ironie du sort, les artisans (au sens propre) de la grandeur architecturale pharaonique, ces « pages de pierre » où leur peuple ne figure jamais – les Juifs sont condamnés à édifier pour l'éternité les monuments de l'Histoire officielle qui les exclut. Le discours romanesque rétablit une vérité historique qu'oblitére le discours idéologique des peintures murales et des bas-reliefs...

s'est obstiné à faire de moi un critique, je ne sais pourquoi. C'est la fatalité de ma vie d'avoir été perpétuellement dévoyé par les circonstances. Toutes mes vocations ont été contrariées, oui, toutes ! A l'heure qu'il est, j'aurais écrit quelque chose comme trois cents romans, et j'aurais cinquante mille livres de rente et six chevaux dans mes écuries ! » (*Op. cit.*, pp. 132-133).

Encore ce décor renouvelé des *Mystères de Paris* n'emprunte-t-il que ponctuellement aux motifs de prédilection du roman populaire « social » ; l'effet est tout autrement accentué lorsque le récit relance la dynamique de l'intrigue (souvent compromise, on l'a vu) en recourant à des schémas narratifs dérivés du conte de fées, et déjà classiques dans le roman-feuilleton. Comme le prince Rodolphe dans les bas-fonds parisiens, comme la jeune et riche héritière des *Sept péchés capitaux* du même Eugène Sue, déguisée en fille du peuple pour éprouver la puissance réelle de ses charmes, la belle Tahoser se transforme en pauvre orpheline pour séduire Poëri – en rêvant un dénouement digne de *Peau d'Âne* : « Alors elle se promettait de lui découvrir que l'humble servante était une fille de haut rang possédant des esclaves, des terres et des palais, et elle s'arrangeait en rêve, après la félicité obscure, une vie de bonheur splendide et rayonnant. » L'enlèvement de la belle jeune fille et sa séquestration galante dans un luxueux palais reprend également l'un des lieux communs les plus éculés du roman-feuilleton ; même le geste symbolique de l'offrande d'une fleur comme signe de l'amour accepté (« Si ton cœur parle enfin pour moi, pour que je le sache, tends-moi, quand j'entrerai dans ta chambre, la fleur de lotus de ta coiffure ») emprunte aux codes les plus convenus du romanesque sentimental. L'écriture narrative elle-même n'hésite pas, pour « souder » deux tableaux dans une apparente continuité dynamique, à recourir aux formules-clichés rappelant aux lecteurs les épisodes précédents par une technique proche du résumé : « Poëri, le jeune homme qui avait tant troublé Tahoser lorsque, en allant voir la rentrée triomphale de Pharaon, elle était passée sur son char, traîné par des bœufs... » Formules d'autant plus remarquables qu'elles ne semblent pas s'imposer (même en tenant compte du fait que le *Roman de la momie* est d'abord paru en feuilleton) : le petit nombre des personnages et la très grande simplicité (d'aucuns diront l'indigence) de l'intrigue rendent peu nécessaires ces rappels méticuleux !

L'influence de la littérature populaire s'exerce enfin au niveau structural ; ainsi, l'égalité beauté des deux rivaux, Poëri et Pharaon, permet de construire le roman sur une série d'oppositions (l'ange bleu contre l'ange noir, la pastorale contre l'épopée...) récurrente dans le roman populaire – on songe par exemple au *Bossu* de Paul Féval, contemporain de l'œuvre de Gautier. Structure du conte (les doubles, les frères ennemis...) et schémas narratifs « populaires » se superpo-

sent, opérant des résurgences thématiques en certains points ponctuels du texte – ce qui contredit la logique réaliste du roman historique, sans pour autant instaurer un autre mode de cohérence globale.

De manière non moins incongrue, le lecteur attentif ne manque pas de repérer, à l'état embryonnaire, plusieurs séquences greffant sur l'histoire sentimentale un « roman judiciaire », un récit policier resté au stade de l'ébauche⁵². La disparition de Tahoser déclenche ainsi un double récit d'enquête. Parmi les serviteurs, le vieux Souhem se révèle un vrai Sherlock Holmes : il repère les indices, suit les traces de pas, interroge les témoins et sait analyser leurs réponses, appuyant sa compétence de détective sur un sens très sûr de la psychologie qui lui permet de découvrir les mobiles des uns et des autres ; la rationalité de cette investigation est soulignée, *a contrario*, par l'attitude de Nofré : « Peut-être un magicien [l']a fait sortir de [son] palais par quelque conjuration irrésistible. » Du côté de Pharaon, Timopht, qui dirige en quelque sorte la police secrète du souverain, mène non moins efficacement son enquête : il sait synthétiser le résultat de ses investigations pour rendre compte à son maître des témoignages recueillis, et organise immédiatement des recherches systématiques. Quant à Poëri et Ra'hel, ils reconstituent patiemment le trajet qui a mené la fausse Hora du domaine agricole à l'humble cabane ; le jeune homme adopte à cette occasion des expressions pour le moins surprenantes, dans un contexte amoureux où les amants viennent de frôler une scène de jalousie : « Il y a ici plusieurs mystères que ma raison ne s'explique pas [...] Je vois bien les actions, mais je n'en comprends pas les motifs. »

En arrière-plan de ces mini-récits d'enquête (au demeurant dénués de tout effet de suspense...), on devine la menace latente d'une justice expéditive au service du pouvoir politique, donc prompte à condamner les humbles, comme dans *Notre-Dame de Paris* (ou, plus tard, dans *L'Homme qui rit*). Après la disparition de la jeune fille, les serviteurs de Tahoser craignent « qu'on ne [les] soupçonnât d'avoir tué Tahoser

⁵² Le procédé est d'autant plus remarquable qu'il occasionne nombre de répétitions narratives : le lecteur a vu Tahoser sortir de chez elle déguisée, Souhem reconstitue la scène une première fois et Timopht une deuxième fois ; le lecteur accompagne Tahoser lorsqu'elle suit Poëri jusque chez Ra'hel, et se voit présenter une nouvelle fois la même séquence à l'occasion d'un dialogue entre les deux jeunes Hébreux.

pour s'emparer de ses richesses, et qu'on ne voulût leur faire avouer sous le bâton ce qu'ils ne savaient pas » – crainte au demeurant bien fondée, puisqu'en effet Pharaon, apprenant que sa bien-aimée demeure introuvable, songe aussitôt à employer les méthodes éprouvées de la torture : « As-tu interrogé ses servantes et ses esclaves ? [...] Le bâton délie les langues les plus rebelles, et la souffrance fait dire ce qu'on voudrait cacher. » Le peuple juif partage les mêmes craintes que les esclaves face à l'iniquité de la justice pharaonique ; Tamar, devant le corps de Tahoser inanimée, le rappelle à Ra'hel : « Si elle allait mourir ici [...] on nous accuserait de l'avoir tuée. » Commencé sur le mode du conte de fées (le prince recherche une rare beauté une fois entr'aperçue, Cendrillon ou Peau d'Âne), le récit d'enquête ouvre sur les arcanes angoissantes d'une justice barbare infligeant, sans recours possible, la torture et la mort (on songe aux trois malheureux messagers qu'assomme Pharaon).

2. Le désir et la mort.

Si le *Roman de la momie* confronte et superpose des emprunts variés à des formes narratives diverses, brouillant ainsi la logique (par ailleurs fort compromise) du roman historique, ces interférences ponctuelles ne suggèrent aucune combinatoire susceptible d'assurer une cohérence globale à un niveau supérieur de sens. Toute la dynamique romanesque se limite à l'intrigue amoureuse : Pharaon aime Tahoser qui aime Poëri qui aime Ra'hel (la réciprocité brisant ici la chaîne des amours malheureuses), schéma en forme d'épure où l'on reconnaîtra aisément la formule du tragique racinien. Mais la lecture tragique, que semblent autoriser le caractère grandiose de l'Égypte ancienne, la noblesse des personnages et la lenteur majestueuse (pétrifiée ?) du récit, se trouve contrariée par le discours romanesque, lequel s'emploie à dédramatiser systématiquement les logiques idéales de la passion.

Le Prologue ouvre le roman sur le vol et le viol symbolique de la momie, métaphore dont Claudie Bernard a analysé la mise en scène narrative : Tahoser est vendue par Argyropoulos pour doter sa fille, puis livrée, dans sa chaste nudité de vierge, au désir rétrospectif de lord Evandale, cependant que la violation de sépulture prend toutes les

allures d'une défloration⁵³. Or, l'amoureux Pharaon n'hésite pas à appliquer les mêmes méthodes ; il songe d'emblée à acheter la jeune fille (« L'amour [...] que dédaignait le mélancolique habitant de la villa, Pharaon l'eût acheté bien cher », précise le texte), insérant ainsi les sentiments dans une logique cyniquement marchande qu'il ne tarde pas à concrétiser, d'abord en récompensant richement le serviteur qui a identifié Tahoser, puis en comblant sa bien-aimée (à son insu...) de cadeaux précieux, enfin en payant richement l'aide de Tamar (la sorcière devenant pour l'occasion entremetteuse). « Viole les tombeaux si [Tahoser] s'est réfugiée dans l'asile de la mort », ordonne Pharaon à son âme damnée Timopht, soulignant ainsi le parallélisme avec le viol archéologique perpétré dans le Prologue. S'il est conforme à la tradition romanesque de voir le riche et puissant seigneur chercher à acheter la vertu de la pure jeune fille, il est plus étonnant de surprendre des idées comparables chez Tahoser qui, amoureuse dédaignée, songe à séduire le jeune Israélite par un spectaculaire déploiement de faste : « Si j'avais paru armée de mon luxe, couverte de bijoux et d'émaux, debout sur mon char d'or, suivie de mes nombreux esclaves, j'aurais peut-être intéressé sa vanité, sinon son cœur. » On est loin de l'idéal romantique de l'union des âmes...

A cette promotion impavide de la richesse comme monnaie amoureuse s'ajoutent, chez tous les personnages, de curieuses intermittences du cœur qui les préservent de tout héroïsme passionnel. Quoique amoureux de Ra'hel, Poëri accepte volontiers Tahoser dans sa couche, à titre de seconde épouse, sans néanmoins lui accorder aucune affection réelle : « Poëri, d'ailleurs, acceptait son amour plutôt qu'il ne le partageait. » Quant à Tahoser, elle ne se désespère pas outre mesure d'être arrachée à Poëri, et sa passion paraît moins profonde qu'on aurait pu s'y attendre : « Elle eût désiré aimer [Pharaon], et peut-être en était-elle moins loin qu'elle ne le croyait. » Cette formule ambiguë forme la clause du chapitre XV ; le relais du roman par l'Histoire Sainte, en anéantissant Pharaon et en éloignant à jamais Poëri, laisse la question en suspens. Quant au dernier chapitre, il règle le sort de l'héroïne en quelques mots : « Tahoser attendit en vain Pharaon et régna sur l'Égypte, puis elle mourut au bout de peu de temps. » L'ambiguïté demeure : de quel amour est morte Tahoser – à supposer

⁵³ Pour le détail, voir Claudie Bernard, *op. cit.*, pp. 259-263.

qu'elle soit réellement morte d'amour, ce que rien n'indique clairement ?

Paradoxalement, il n'est guère que Pharaon pour déployer dans la diégèse l'exigence et l'énergie (fût-elle dévoyée) propres à la passion ; mais la violence tyrannique du désir royal débouche systématiquement sur l'anéantissement de son objet : le maître de l'Égypte se plaint de voir son gynécée peuplé de fantômes, « ombres souriantes qui se disaient des femmes et qui ne produisaient pas plus d'impression sur [lui] que les figures peintes des fresques », alors même que c'est la terreur qu'il inspire qui condamne ses compagnes à « tâch[er] de se confondre par leur immobilité avec les figures peintes des fresques ». L'allusion à ces peintures murales (qui redoublent dans la sphère privée les bas-reliefs historiques de la propagande pharaonique) permet une efficace mise en scène de l'aliénation imposée aux femmes de Pharaon : il s'agit moins de représenter les activités quotidiennes du palais que de prescrire à ses habitantes un programme de séduction à mettre en œuvre. Ainsi, on voit sur le mur « Pharaon sur son trône et jouant gravement aux échecs avec une de ses femmes se tenant nue et debout devant lui » ; après quoi, deux belles dédaignées offrent successivement au maître une partie d'échecs⁵⁴ – en vain, bien sûr, puisque c'est leur complaisance même aux désirs de l'amant qui les prive de tout charme voire de toute réelle existence à ses yeux. Finalement, le gynécée de Pharaon devient une gigantesque chambre des glaces, un labyrinthe de miroirs où les peintures murales et les « dalles polies comme des miroirs » pulvérisent l'identité en un papillonnement de doubles fantomatiques.

Dans l'entourage de Pharaon, les femmes sont condamnées à vivre ce que vivent les roses : si l'ensemble du roman reprend la métaphore de la femme-fleur, relayée par le recours fréquent à la métonymie (les fleurs tressent de splendides colliers et composent de gracieuses coiffures), cette image, loin d'être euphorique, renvoie à la menace d'une mort rapide – ainsi, les fleurs du banquet triomphal sont flétries aussitôt que cueillies, l'énormité granitique du palais n'admettant guère que les « calices énormes » des fleurs artificielles. Rien d'étonnant

⁵⁴ « [Pharaon] repoussa même l'échiquier que lui présentait en s'offrant pour adversaire la belle Twéa » (chapitre IV) ; « Hont-Reché poussait devant lui l'échiquier supporté par deux lions adossés » (chapitre X).

donc à ce que Pharaon avoue sans détour à Tahoser : « Je jetais là [les beautés les plus célèbres] comme des fleurs, après les avoir respirées un instant » – triste destin amoureux que préfigurent les peintures murales : « Dans un autre tableau, Pharaon [...] allongeait la main et touchait le menton d'une jeune fille, vêtue d'un collier et d'un bracelet, qui lui présentait une fleur à respirer. » Les femmes du gynécée, malgré « les parfums suaves [qui] éman[ent] de leur peau fraîche comme d'un bouquet de fleurs », n'attirent l'attention du maître que pour un bref instant, après quoi elles sont dédaignées comme un bouquet flétri : « Lorsque [...] Amensé lui présentait une fleur de lotus avec une grâce respectueuse et suppliante, il se retenait à peine de [la] frapper de son sceptre. »

Sans doute Tahoser, la première à inspirer une véritable passion à Pharaon, la seule aussi à s'ériger en sujet face à sa toute-puissante volonté, semble-t-elle promise à un avenir meilleur ; mais il est inquiétant de la voir reprendre spontanément la métaphore florale que vient de développer son royal amant, malgré les connotations funestes qu'elle revêt : « Comment, au milieu des touffes de lotus blancs, bleus et roses [...] as-tu choisi l'humble brin d'herbe que rien ne distingue ? » Quant à Pharaon, il lui suggère un code amoureux exactement semblable à celui qu'adoptaient ses compagnes dédaignées : « Si ton cœur parle enfin pour moi, afin que je le sache, tends-moi, quand j'entrerai dans ta chambre, la fleur de lotus de ta coiffure. » Le propos est clair : dès l'instant où elle aura accepté l'amour de Pharaon, Tahoser connaîtra le destin des femmes-fleurs du gynécée ; l'attachement passionné que lui voue le maître de l'Égypte s'adresse non à sa personne, mais à ses refus. L'amour se dévoie en une asphyxiante relation de pouvoir, d'où la paralysie mortifère des dialogues entre Pharaon et sa bien-aimée – tout échange se fige en formules imagées aussi élégantes que conventionnelles, écho sur le plan intime des proclamations de la propagande officielle.

A cette définition tyrannique du désir comme négation de l'autre en tant que sujet (métaphore d'une certaine conception du pouvoir politique ?), le roman oppose la séduction exercée par l'étrange et le divers. Car l'attrait du divers suppose nécessairement, comme préalable, l'impossibilité de réduire l'autre au même, de l'effacer dans sa différence essentielle : ce qui charme Tahoser chez Poëri, ce sont les « étrangetés compos[ant] une beauté rare », et Ra'hel voit ses charmes rehaussés par « des parures de formes exotiques ». Même les

captives de guerre voient dans cette séduction de l'altérité une promesse de bonheur : « Le pouvoir de la beauté est sans bornes, l'étrangeté fait naître le caprice », promesse qui devient menace pour les malheureuses femmes de Pharaon : « Il faut qu'une de ces maudites captives barbares ait pris le cœur de notre maître ! » Cette fascination pour l'Autre vient s'inscrire dans la rêverie linguistique esquissée en filigrane dans le *Roman de la momie* : l'accent étranger apparente la parole à une envoûtante musique, chez Poëri (« ... sa voix charmante, pareille à une musique de l'âme ») comme chez Ra'hel (« L'accent étranger lui donnait une grâce de plus »). Seule cette marque de l'ailleurs peut rendre au langage sa valeur poétique et amoureuse, en instaurant un autre régime de la parole, désamarré de ses usages sociaux – Poëri parle à Ra'hel en hébreu, et la beauté de ce discours amoureux tient justement à ce que Tahoser ne le comprend pas ; quant à la jeune fille, elle déclare indirectement son amour au jeune homme en lui chantant « un vieil air égyptien ». Mais ce rêve d'un régime autre du désir amoureux n'est concevable qu'aux marges du social (la riche Tahoser déguisée en servante chez le juif Poëri), dans un équilibre condamné à brève échéance par la logique historique (les Hébreux vont quitter l'Égypte) comme par la logique des passions (Poëri reste avec Ra'hel, comme Pharaon avec Tahoser – ils en mourront tous les deux). L'éviction de la dimension tragique, latente dans les données mêmes de l'intrigue amoureuse, débouche paradoxalement sur une désespérante réaffirmation du lien du désir avec le pouvoir et la mort, sans alternative possible dans l'espace pétrifié de l'Égypte ancienne.

ROMANESQUE ET DISCOURS DU SYMBOLE.

1. Symboliques du Pouvoir.

Roman historique truqué, faux conte de fées, feuilleton en miettes, tragédie dédramatisée : le *Roman de la momie* semble fonder sa logique narrative sur une série de dispositifs déceptifs qui a donné à maints lecteurs l'impression d'une œuvre ratée – l'intrigue romanesque se trouvant asphyxiée par le somptueux déploiement de son écriture, cependant que la juxtaposition de la pseudo-tragédie amoureuse et d'un épisode biblique évincerait tout discours authentiquement historique.

De fait, l'aventure de Tahoser ne se greffe que très superficiellement sur l'arrière-fond historique propre au roman archéologique ; aucun des personnages ne peut prétendre représenter tel ou tel des groupes sociaux en présence (au contraire, Poëri constitue un *hapax* au sein du peuple juif opprimé...), à l'exception de Pharaon – mais son amour le rend d'emblée à la sphère privée, et le roman le conduit très naturellement de l'espace public de représentation (le défilé triomphal) à l'espace de l'intimité (les appartements privés qu'il ne quittera plus jusqu'aux derniers chapitres, sinon pour y ramener sa bien-aimée). Quant à l'« esprit du temps », on a vu jusqu'où allait la désinvolture de Gautier, qui peuple son Égypte ancienne de spleenétiques post-byroniens... On est loin des réflexions romantiques sur la vérité supérieure que révélerait la littérature par le biais de la fiction historique.

Ce qui ne signifie nullement que le roman récuse toute lecture historique ou politique⁵⁵ – chose au demeurant difficilement concevable, s'agissant d'un épisode aussi chargé de sens que l'Exode. Mais le discours historique n'est ni représenté, ni métaphorisé par l'intrigue amoureuse (Poëri n'est pas, au sens propre, le rival de Pharaon, puisqu'il n'aime pas Tahoser) : si le sujet du roman est bien, fondamentalement, l'opposition entre le pouvoir pharaonique et le peuple juif, cette opposition ne prend sens qu'au travers d'une réflexion sur le pouvoir (politique) et son usage du symbole – que le roman détourne à son profit : instrument aliénant de la tyrannie dans l'Égypte ancienne, le symbole est réinvesti dans la production d'un discours de vérité.

La structure sous-jacente au roman oppose clairement une première partie dominée par une symbolique codifiée, opaque et terroriste, et un deuxième versant narratif marqué par la reprise métaphorique de ce même réseau symbolique, lequel, arraché à l'ordre politique et religieux qu'il fonde, dévoile sa paradoxale (et subversive) puissance de révélation. Le Prologue, et à un moindre degré les premiers chapitres, déploient une lourde érudition égyptologique accumulant les « signes » politiques et religieux de tous ordres, lesquels saturent la diégèse et rendent la lecture difficile : si la précision des descriptions et le style volontiers pédagogique de Gautier permettent aisément de

⁵⁵ Sur cette question, voir C. Saminadayar-Perrin, « Le Roman de la Momie : apories d'un improbable roman historique », à paraître dans la *Revue des Sciences humaines* (numéro spécial Gautier, Sarga Moussa et Paolo Bordonesa dir., 2003).

se figurer cette multitude de personnages et d'objets symboliques, le sens mystique, cosmologique ou politique n'en est jamais donné, et tout donne à penser qu'il reste obscur même pour les contemporains de Tahoser. Les grandioses monuments de l'Égypte ancienne incarnent ainsi un régime tyrannique et terroriste du symbole, qui impose son autorité politico-religieuse par son caractère hiératique et impénétrable. En revanche, la suite du récit tend à reprendre ces symboles en les désolidarisant du code officiel dans lequel ils étaient insérés, et en opérant un remotivation révélatrice des signes : à leur manière, les symboles du pouvoir disent la vérité, à condition de retourner leur rhétorique aliénante. Le roman met ainsi à nu la vérité d'un pouvoir fondé non sur la dimension religieuse qu'il affiche complaisamment, mais sur la violence et l'animalité : si le Pharaon a pour compagnon un lion et comme figure symbolique l'épervier de Phré, c'est qu'il est à la fois un fauve et un oiseau de proie.

Voyons d'abord le portrait de Pharaon en « lion superbe et généreux » – ou prétendu tel. La première apparition du souverain en fait un Chevalier au lion, ayant à ses pieds « un grand lion privé [...] allonge[ant] ses énormes pattes comme un sphinx sur son piédestal, et clign[ant] ses prunelles jaunes » – l'animal apparaît comme une image magnifiée du conquérant au cœur de lion (on la retrouve sur les peintures murales), qui s'avance à la tête de son armée dans un fracas comparable au « rugissement d'un lion ». Mais le lion constitue aussi, d'emblée, le double animalisé de son maître, dont il partage la majesté granitique et le regard inquiétant. On ne s'étonnera donc pas de voir le désir amoureux rendre Pharaon à sa nature de fauve : le voilà rôdant « comme un lion qui cherche la piste de sa proie » (reprise de l'image biblique du Mal rôdant *ut leo, quaerens quem devoret* – formule d'autant plus connue des contemporains qu'elle constituait un exemple de grammaire latine...) Quant à Tahoser, qui déjà chez Ra'hel palpète « comme une gazelle prise », elle apprend de son royal amant lui-même que « le léopard ne peut s'unir à la gazelle » – triste préfiguration du destin qui l'attend, comme ce cratère ciselé de « gazelles poursuivies » qui orne ses appartements dans le palais de Pharaon... L'emblème du lion se dégrade, du courage valeureux au désir dévorant – si bien que l'image de la femme-gazelle, à son tour, perd toute valeur esthétique pour ne plus renvoyer qu'à la faiblesse de la proie guettée par le fauve. Parallèlement, le souverain-lion fait régner autour de lui un ordre qui ressemble fort à la terreur de la « Cour du lion » chez La Fontaine – si bien que le fidèle Timopht obéit « en s'élançant avec la rapidité de l'ibex ».

La démystification des signes se radicalise quand le récit prend pour cible non un emblème traditionnel comme le lion, mais un symbole politico-religieux comme l'épervier : celui-ci renvoie dans le roman à la toute-puissance que Pharaon tire de sa nature divine et de sa filiation avec le Dieu-Soleil. Cet épervier apparaît pour la première fois, sans aucun commentaire explicatif, sur le maillot funèbre enveloppant la belle momie : on y découvre « l'épervier de Phré couronné du globe, l'envergure éployée, le corps imbriqué de plumes symétriques, et la queue épanouie en éventail ». Après quoi, le récit tend à exténuier progressivement le sens politique et cosmique de ce symbole solaire (l'un et l'autre étant inséparables dans la conception égyptienne du pouvoir pharaonique) pour faire de Pharaon un véritable oiseau de proie. D'emblée, le souverain accable son peuple d'un regard de prédateur, faisant peser sur lui ses « yeux énormes » [...] dont les paupières ne s'abaissaient non plus que celles de l'épervier sacré » ; après avoir repéré sa victime, il se met en chasse, poursuivant « la femme sur laquelle [s]on regard d'épervier a daigné s'abattre ». Regard qui équivaut à un viol – Ahmosis, se défendant de dissimuler chez lui Tahoser, déclare significativement : « Aucun des rayons [du Roi-Soleil] terminés par des mains ne l'a atteinte chez moi » – et qui foudroie sans pitié l'objet de son dédain : « Ses yeux d'épervier lançaient de tels éclairs de dédain que les pauvres femmes [...] se retiraient interdites ». Peut-être la mort inexplicquée et prématurée de Tahoser, prisonnière pour un temps du palais-charnier où traînent encore les cadavres des messagers assommés, prisonnière pour l'éternité de la sépulture royale, n'est-elle que le dénouement symbolique de cette histoire d'amour en forme de chasse cruelle, qui l'emporte comme « la colombe palpitante aux serres du faucon qui l'emporte dans son aire »... C'est en tout cas la jeune fille qui souligne que la figure du prédateur sauvage constitue l'envers effrayant de la royauté solaire : « L'ibex a peur du lion, la colombe redoute l'épervier, la prunelle craint le soleil. »

Les symboles du pouvoir théologico-politique, qui appuient leur autorité sur le mensonge de leur code rhétorique, révèlent leur paradoxale vérité par le travail de l'écriture romanesque. A un niveau supérieur, le récit vise à déconstruire l'analogie qui fonde en nature le pouvoir pharaonique en l'intégrant dans un ordre cosmique (le Roi-Soleil garant de l'harmonie sociale comme reflet de l'harmonie de l'univers). Si le souverain s'identifie officiellement au Soleil bienfai-

sant, toutes ses manifestations l'apparentent au contraire à un fléau naturel. D'emblée, son armée s'avance en assombrissant la lumière du jour d'une « brume rousseâtre comme celle que soulève le vent du désert » ; quant à Pharaon, il ressemble « à Osiris ou plutôt à Typhon » (il est révélateur que Gautier ait préféré ce nom à celui de Seth, qui désigne communément la même divinité toujours opposée à Osiris dans la mythologie), si bien que dans sa colère il « se tient sur sa terrasse, immobile et sinistre comme Typhon, le dieu du mal ». C'est aussi sous la forme inquiétante de ce dieu destructeur qu'il surveille Tahoser jusque dans ses appartements privés, ornés d'un cratère ayant pour couvercle « une tête monstrueuse de Typhon ».

Aussi le Roi-Soleil se métamorphose-t-il dans le récit en Seigneur des orages : son armée entre dans Thèbes avec un fracas de « tonnerre terrestre », les chars s'élancent hors du palais royal en faisant résonner un « tonnerre sourd [...] on eût pu croire à un orage », et le seul char de Pharaon retentit dans les rues désertes « comme un tonnerre sourd ». Rien de surprenant dès lors à ce que le souverain courroucé frappe « comme un carreau de foudre » : la puissance cosmique s'est inversée en déchaînement meurtrier, emblématique d'un pouvoir autocratique dans lequel « l'exécution sui[t] la pensée comme l'éclair suit la foudre ».

2. Pharaon et les Hébreux : opposition symbolique contre opposition historique.

Ce jeu de démystification et de remotivation d'un système symbolique politico-religieux permet de mieux comprendre la manière dont le roman articule histoire ancienne et Histoire sainte, discours archéologique et réécriture biblique. A l'évidence, l'opposition entre Juifs et Égyptiens, dans le roman, ne relève fondamentalement ni d'une question de civilisation, ni d'un antagonisme d'ordre religieux. Curieusement, l'œuvre tend ainsi à résorber les clivages entre le mode de vie égyptien et les mœurs des Hébreux. Au gynécée de Pharaon, qui projette dans l'histoire ancienne les représentations fantasmatiques du sérail et de ses voluptés orientales, répond la polygamie que Ra'hel propose à Tahoser, à l'exemple des patriarches de l'Ancien Testament : « Yacoub, un patriarche de notre race, eut deux femmes : l'une s'appelait Ra'hel comme moi, et l'autre Lia. » Contre toute vraisemblance, les Hébreux partagent également les coutumes funéraires

égyptiennes et pratiquent l'embaumement des corps, puisqu'ils emmènent dans leur exode « la momie d'Yousouf, dans son cercueil peint et doré »⁵⁶ ! Quant à Poëri, sa position privilégiée d'intendant de la Couronne montre bien que, si le peuple juif est relégué aux marges de la cité, c'est en raison de sa pauvreté et de son statut social ouvrier, non pour des raisons idéologiques fondées sur des considérations racistes ou colonialistes.

Reste l'opposition irréductible entre le monothéisme juif et le polythéisme du paganisme égyptien. Mais cet antagonisme essentiel ne s'inscrit dans la diégèse qu'au travers du discours des personnages : c'est l'ignorance des servantes de Poëri qui les pousse à attribuer aux Juifs les cultes sanglants qu'on reprochera plus tard aux premiers chrétiens (« [les] sacrifices d'enfants que célèbrent les Hébreux »), alors que, lorsque Poëri lui-même explique à Tahoser les principes de sa religion, il la convainc sans trop de peine de se convertir, providentiellement aidé en cela par le songe visionnaire que l'Éternel envoie à la jeune fille. Le récit évite ainsi toute confrontation directe entre les deux religions, et les deux modes de spiritualité qu'elles supposent. D'ailleurs, si l'ordre politique de Pharaon a valeur théocratique, le roman efface systématiquement toute évocation des pratiques culturelles publiques ou privées : alors que Tahoser est fille d'un grand-prêtre et que la symbolique sacrée sature le décor romanesque, le lecteur n'assistera à aucune procession ni à aucune cérémonie religieuse, qui pourtant auraient pu faire l'objet d'un déploiement descriptif fastueux ; inversement, bien que Mosché et Aharon aient plein statut de personnages romanesques, on ne les voit accomplir aucun rite spécifique. Au contraire, Mosché apparaît d'abord sous les traits d'un guérisseur aux pouvoirs comparables à ceux des médecins égyptiens, célèbres dans l'Antiquité ; quant aux prodiges que l'Ancien Testament attribue à la toute-puissance de Yahvé, le roman les met sur le même plan que la magie des hiéroglyphes, issue de leurs pratiques ésotériques... C'est même Ra'hel qui, la première, ébauche le parallèle, lorsqu'elle déclare à Poëri : « On te compare pour la science à ces prêtres d'Égypte qui étudient nuit et jour au fond des sanctuaires chamarrés d'hiéroglyphes mystérieux, dont eux seuls pénètrent les sens profonds. »

⁵⁶ Le texte de la Bible est sensiblement différent : « Moïse emporta les ossements de Joseph avec lui, car celui-ci avait adjuré les Israélites en disant : "Oui, Dieu vous visitera, et alors vous emporterez d'ici mes ossements avec vous." »

L'opposition entre Hébreux et Égyptiens devient ainsi étrangement abstraite, inexplicable historiquement (le récit n'évoque pas les origines de la servitude d'Israël) et logiquement (le clivage entre les deux civilisations n'apparaît jamais comme irréductible, et le statut privilégié de Poëri exclut toute lecture « sociale » univoque). L'antagonisme entre les deux peuples ne se comprend qu'au niveau symbolique : ce qui est en jeu, ce sont deux conceptions opposées de l'éternité, et, au-delà, la possibilité même de penser l'histoire comme devenir. L'Égypte, « qui ne peut rien faire que d'éternel », est gouvernée par un pharaon comparable à « un dieu, à l'éternité près » – et encore, puisque son nom même incarne en chaque souverain toute sa lignée ; rien d'étonnant donc à ce que Pharaon s'adresse à Mosché et Aharon avec les expressions mêmes de Yahvé, l'Éternel : « Retirez-vous de devant ma face », et nie l'essence même du monothéisme juif en intégrant Dieu dans son panthéon, sous le nom de « dieu inconnu ». Mais cette éternité, à laquelle renvoie le corps-statue du souverain, ne se peut acquérir qu'au prix de la mort, par pétrification (Pharaon est un « dieu de basalte ») ou par momification (de son vivant même, il éprouve « un immense ennui, pareil à celui qu'éprouvent sans doute les momies qui, emmaillottées de bandelettes, attendent dans leurs cercueils ») : on mesure la différence avec les pouvoirs de vie de Moïse, capable de composer « des breuvages qui ressusciteraient les morts »... Quant aux gigantesques monuments censés défier le passage du temps, ils redoublent, sous le signe de la mort, le vivant cosmos chantant la gloire de l'Éternel : les étoiles sont peintes sur les plafonds, et on ne trouve que des fleurs artificielles dans les « forêts granitiques » des salles hypostyles. Le refus de toute possibilité d'évolution, de changement, aboutit à l'éviction du vivant ; le gigantesque effort qui postule l'inscription de l'éternité dans la matière relève certes d'un authentique héroïsme esthétique, mais témoigne aussi d'un échec grandiose : l'Histoire reprend ses droits, dans le récit enchâssé (l'Exode enclenche le mouvement de l'histoire, l'Éternel l'emporte sur l'éternité pharaonique) comme dans le récit-cadre (l'Égypte ancienne n'est plus que ruine et tombeaux).

Ces deux conceptions antagonistes de l'éternité s'incarnent dans deux idéaux concurrents du Livre. Placée tout entière sous le signe de l'écriture administrative (les comptes de Poëri) et surtout monumentale (les palais déploient d'immenses « pages de pierre »), la civilisation égyptienne appuie son ambition d'immortalité sur la pérennité

matérielle des textes célébrant la puissance de Pharaon et des dieux dont il est issu. Face à ce discours du pouvoir, qui impose à l'histoire une mémoire falsifiée, l'Écriture sainte qui fonde la religion du Livre n'a pas de réalité matérielle dans la diégèse (des révélations de Yahvé à Moïse il n'est jamais directement question) : l'éternité promise par la Bible est toute spirituelle. Notons que l'écriture romanesque se situe au point de rencontre entre ces deux rêves du Livre : alors que l'Égypte ancienne est morte sans recours, seul un papyrus, en marge des écrits officiels, contient la promesse d'une possible résurrection ; mais ce sont les descendants des peuples du Livre qui rendent la parole à la belle morte, lui redonnant vie dans les régions de l'Occident – l'Amenti du Lincolnshire...

3. Du roman historique au récit mythique.

Dès lors que les logiques du symbole tendent à prévaloir sur les logiques de l'histoire, la victoire future des Hébreux sur Pharaon vient prémonitoirement s'inscrire dans le récit par une progressive inversion des signes du pouvoir souverain. De fait, la dynamique romanesque invalide dans les derniers chapitres tous les symboles mystico-religieux affirmant la puissance pharaonique : un à un, ces symboles aliénants et terroristes se trouvent supplantés par leur équivalent juif.

Fils d'Amon-Râ et Roi-Soleil (l'anachronisme de l'expression a valeur politique...), Pharaon emblématise la religion solaire que la théologie héliopolitaine porte à son apogée sous le Nouvel Empire. D'emblée cependant, ce pouvoir solaire est loin de ne cristalliser que des connotations positives : le paysage d'apocalypse sur lequel s'ouvre le Prologue fait de l'astre un instrument de mort bien plus que la source de toute vie (« une chaîne de montagnes brûlée au temps des catastrophes cosmiques dans un grand incendie planétaire »), et Tahoser se sent consumée par le feu du désir souverain (« un souffle ardent et deux lèvres de flamme »), si bien qu'elle ne peut même pas regarder Pharaon : « Les prunelles du roi dardaient des flammes si vives qu'elle fut obligée de baisser les yeux, n'en pouvant supporter l'éclat. » A ce flamboiement qui aveugle et calcine, les Hébreux opposent la lumière spirituelle dont l'Éternel baigne ses prophètes, comme Moïse : « De chaque côté de son front deux protubérances énormes accrochaient et retenaient la lumière ; on eût dit deux cornes ou deux rayons. Sous ses épais sourcils ses yeux brillaient comme des

flammes [...] Il [laissait] comme une lueur après lui. » Cet éclat surhumain de la lumière céleste, seule véritable *lux perpetua* (« Sur la face [de Mosché] brillait, même dans l'ombre, une lueur singulière. On eût dit le reflet d'un soleil invisible ») est vouée à l'emporter sur la puissance solaire qu'incarne Pharaon, comme l'indique dès le chapitre II la vision du Nil comparé à « un soleil brisé en un million de pièces » ; Tahoser, bien avant le dénouement, en a la révélation en rêve : « Poëri [...] conduisait Tahoser vers une lumière si vive qu'auprès le soleil eût paru noir. » Lorsque la mise en scène romanesque des fléaux d'Égypte ramène l'opposition symbolique à un concours de magie, on ne s'étonnera pas de voir les attributs solaires se retourner contre Pharaon et son peuple : « Une peste rouge, des feux ardents s'attachèrent à la peau du peuple d'Égypte, respectant les Hébreux. "Imite ce prodige", s'écria Pharaon hors de lui, et rouge comme s'il avait eu sur la face le reflet d'une fournaise. » On notera, du même coup, la dégradation de la majesté solaire dans le burlesque : Pharaon est rouge (et bouillant) de colère aussi bien que du châtiment de l'Éternel... et, ironie suprême, le rouge est justement la couleur qui distingue la peau des Égyptiens sur les peintures murales ! Après quoi, les « ténèbres noires, opaques, effrayantes » qui couvrent la terre d'Égypte sanctionnent la défaite du fils de Râ.

Les derniers chapitres voient ainsi le démantèlement de tout le réseau symbolique qui, dans la première partie de l'œuvre, fondait la légitimité du pouvoir pharaonique. Même les serpents trahissent leur vocation première : alors que le Prologue fait de l'uraeus, cobra dressé renvoyant à l'œil de Râ, l'un des emblèmes les plus marquants de la souveraineté, qu'on retrouve sur le front de Pharaon lors de son entrée triomphale (« La vipère symbolique [...] se redressait et se rengorgeait au-dessus du front royal »), le premier prodige de Mosché retourne contre le souverain la menace de l'uraeus : « Le bâton s'était changé en serpent. Il faisait bruire ses anneaux sur les dalles, gonflait sa gorge, dardait sa langue fourchue. » L'aveuglement de Pharaon l'empêche cependant de tenir compte de l'avertissement symbolique ; à Tahoser qui l'exhorte à céder, il répond : « Je peux faire de la femme une reine et nouer la vipère d'or à ton front charmant. »

Aussi la réécriture du texte biblique de l'Exode prend-elle une résonance nouvelle dans le contexte romanesque où elle s'insère : les fléaux que déchaîne l'Éternel répondent à l'ambition pharaonique

d'incarner un pouvoir d'ordre cosmique. Cet antagonisme est préfiguré, sur le mode mineur, dès les premiers chapitres : si l'armée dans sa marche victorieuse s'accompagne d'une « brume rousseâtre comme celle que soulève le vent du désert », Poëri – qui justement protège son Éden en opposant un rideau d'arbres aux souffles desséchants du désert... – présente à Tahoser et au lecteur un paisible défilé pastoral suivi d'« une colonne de poussière [...] s'élevant lentement dans le ciel », verticalité qui annonce les colonnes de nuée et de feu guidant le peuple élu dans sa marche vers la Terre promise⁵⁷. Quant à l'armée triomphante, elle trouvera son envers angoissant dans les myriades de sauterelles vengeresses envoyées par l'Éternel sur le pays d'Égypte : « Leur formidable armée, sautillant et battant de l'aile, s'avancait sur l'Égypte. »

Tous les signes servant à imposer l'idée (l'illusion) d'une toute-puissance cosmique du pouvoir politique se trouvent ainsi soumis à l'effritement et à la dégradation. On a vu que Pharaon, qui dans sa colère incarne le dieu Typhon, se veut seigneur des orages et remplit sa capitale du fracas de ses chars ; mais la réponse de l'Éternel révèle le caractère dérisoire de ce faux tonnerre, tout juste bon à terroriser un peuple mystifié : « Une grêle [...] tomba du ciel, parmi les éclairs aveuglants et les tonnerres à rendre sourd. » Le faux Typhon considère également ses forces militaires comme l'équivalent des grandes tempêtes : « Une pareille armée devait balayer les nations comme l'ouragan chasse devant lui une paille légère », tempête qu'il envisage de déchaîner contre le peuple juif : « D'un souffle je balaierai, quand je voudrai, toute cette engeance hébraïque » – soumise à la logique de l'écho qui règne autour du souverain, Tahoser confirme : « Les hommes sont devant toi comme les grains de sable que soulève le vent du Sud. » Mais c'est le souffle de l'Éternel qui, sans aucun commentaire triomphaliste, accordera la victoire définitive au peuple élu : « C'était la respiration de l'Éternel qui séparait en deux la mer ! » L'anéantissement définitif des armées égyptiennes dans le cataclysme final (« les montagnes d'eau miraculeusement suspendues s'écroulèrent, et la mer se referma, roulant dans des tourbillons d'écume

⁵⁷ « Yahvé marchait avec eux, le jour dans une colonne de nuée pour leur indiquer la route, et la nuit dans une colonne de feu pour les éclairer. » (Gautier démarque de près le texte biblique : « Leurs cohortes s'ébranlèrent, conduites par une colonne de fumée pendant le jour, de flamme pendant la nuit. »)

hommes, bêtes, chars, comme des pailles saisies par un remous au courant d'un fleuve ») retourne, dans les dernières lignes du récit, la vocation apocalyptique que s'attribuait à tort Pharaon, confiant dans la force de ses armées : « Une prodigieuse rumeur, sourde, profonde et puissante comme celle d'une mer qui se rapproche, se fit entendre dans le lointain [...] Cette armée [...] s'avancait avec le grondement des grandes eaux. »⁵⁸ On ne saurait donc soutenir que, dans le *Roman de la momie*, l'Histoire sainte vient indûment relayer une intrigue amoureuse en voie d'exténuation ou un roman historique quasiment pétrifié : dans cette œuvre-mosaïque, la progression du récit opère une reconfiguration programmée des codes, aboutissant à une lecture symbolique et réflexive de l'Histoire.

Corinne SAMINADAYAR-PERRIN

⁵⁸ Ces « grandes eaux » renvoient explicitement à l'Apocalypse (XIV, 2) : « Et j'entendis un bruit venant du ciel, comme le mugissement des grandes eaux ou le grondement d'un orage violent. » Victor Hugo, en 1859, reprend la même formule à deux reprises dans la Première série de la *Légende des Siècles* (« Puissance égale bonté », v. 36, et « La Trompette du jugement », v. 53) ; la formule devait être aisément reconnaissable pour les lecteurs cultivés de l'époque (en tout cas, plus que l'exubérante érudition égyptologique déployée par Gautier...)