



HAL
open science

Roman historique et antiquité

Claude Aziza

► **To cite this version:**

Claude Aziza. Roman historique et antiquité. Revue des études anciennes, 2019, 121 (1), p. 119-142.
hal-02294270

HAL Id: hal-02294270

<https://hal.science/hal-02294270>

Submitted on 22 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 121
2019 – N°1

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE
PRESSES UNIVERSITAIRES DE BORDEAUX

Claude AZIZA*

ROMAN HISTORIQUE ET ANTIQUITE

Cette étude s'inspire du chapitre de mon Guide de l'Antiquité imaginaire¹. Comment pourrait-il en être autrement ? Mais elle ajoute des éléments nouveaux et d'une plus brûlante actualité. Contrairement au cinéma et – surtout aujourd'hui – à la BD, la connaissance de l'Antiquité par le roman historique ne va pas de soi. Tout roman historique se doit de naviguer entre deux écueils : une érudition par trop pesante et une fantaisie par trop creuse. Difficulté supplémentaire : nous n'entrons pas de plein pied dans la vie des Anciens. Plus l'époque est lointaine plus les dérives sont certaines. La tentation est grande alors de copier des pages entières d'historiens, antiques ou modernes, pour aboutir à ce que l'on nommait avec un mépris justifié au XIX^e siècle « le roman de professeur » ! E.G. Bulwer-Lytton l'avait déjà compris, en 1834, dans la Préface des Derniers Jours de Pompéi, où il avouait sa difficulté – contrairement à son maître Walter Scott qui s'était intéressé à des périodes moins éloignées dans le temps – de parler de personnages antiques, tellement loin dans le passé.

Mots-clés. – Civilisation antique, roman, Antiquité imaginaire, histoire ancienne, réception de l'Antiquité.

* Historien de l'Antiquité fantasmagorique, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III ; claude.aziza@laposte.net

1. *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée.* Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Les Belles Lettres, Paris 2016. Avec l'aimable autorisation des éditions Les Belles Lettres.

A. Dumas, lui, talentueux romancier et excellent professeur d'histoire, donnait à tous ses romans un socle historique solide et plaçait au premier plan des personnages imaginaires ou presque (Edmond Dantès) ou éloignés de leurs traits historiques (D'Artagnan, la Reine Margot). On comprendra alors que les romans historiques sur Babylone ou sur la période biblique – car il y en a ! – soient moins soucieux d'histoire – et pour cause – que ceux sur la Rome de Néron ou de Caligula. Sauf que, dans ce dernier cas, le romancier est tributaire des fantasmes de son époque qu'il se doit – bon gré, mal gré – contraint de suivre. Autre difficulté : la mythologie. Comme les récits mythologiques sont déjà des romans, on ne peut guère – sinon exceptionnellement – leur donner une nouvelle couleur romanesque. Restent donc des périodes historiques précises, l'Égypte (beaucoup), la Grèce (un peu), Rome (surtout), Byzance (parfois).

Une autre question que d'ailleurs devrait se poser tout romancier historique : le lecteur va-t-il se précipiter, le livre fini, sur une encyclopédie pour vérifier, explorer, approfondir tout ce qu'il vient de lire ? C'est loin d'être assuré. D'où la précaution que prennent certains qui ajoutent un petit appendice historique, voire bibliographique à leur roman. Sans oublier les notes...

Un dernier problème, enfin : comment transmettre les éléments historiques ? Je m'explique. Vous décrivez une maison romaine et commencez par l'atrium . Trois solutions : 1. vous laissez le mot latin ; 2. vous ajoutez, ensuite ou en note, l'explication de ce mot ; 3. vous vous arrangez subtilement à donner la définition du terme au cours de la conversation ou du chapitre. Pas simple.

Bref, plus que tout autre roman historique : celui sur l'Antiquité exige de l'écrivain des vertus qui méritent qu'on le respecte et que, souvent, on le félicite !

La fiction romanesque ne commence pas avec le roman au sens moderne du terme. Elle va chercher ses origines dans la lointaine Antiquité, babylonienne (Gilgamesh), égyptienne (Sinouhé), biblique (Esther, Judith, Daniel), grecque (Longus, Lucien), romaine (Pétrone, Apulée). Quant aux premiers balbutiements du roman historique, ils naissent au XVII^e siècle.

L'Astrée d'H. D'Urfé (publié entre 1607 et 1627), se passe au V^e siècle dans une Gaule idéalisée, sur les bords du Lignon. Son héros, Céladon, est le représentant de ce néo-platonisme mis à la mode par Dante et Pétrarque, qui a transformé l'amour courtois du Moyen Âge en un élan vers le Beau et le Bien. Seul le cadre gaulois et druidique évoque l'Histoire. Celle-ci prendra de l'importance dans L'Ariane de Desmarets de Saint-Sorlin (1632), dont l'héroïne est une contemporaine de Néron. La Cassandre de La Calprenède (roman homonyme, 10 volumes entre 1642 et 1645) vit à l'époque d'Alexandre, sa Cléopâtre (roman homonyme, 1647) est Cléopâtre Sélééné, la fille de la célèbre reine, qui a épousé Juba II. Mais on devine derrière Alexandre un souverain contemporain courtois et galant, habitué des salons des précieuses, et derrière Juba II, roi de Maurétanie, le prince de Condé. C'est dans Clélie, histoire romaine de Mademoiselle de Scudéry (1654-1660), qui met en scène une héroïne de la Rome royale, que figure la fameuse carte du Tendre, preuve, s'il en était besoin, que ce type de littérature, comme la tragédie classique, ne s'intéresse au passé antique que pour mieux peindre le présent.

Quelques changements au XVIII^e siècle : le goût de l'Histoire donne naissance à des mémoires qui se multiplient et dont quelques-uns sont de véritables romans. Mais l'Antiquité et le Moyen Âge sont abandonnés pour des périodes plus proches et donc plus faciles à décrire. L'histoire elle-même, souvent jugée trop floue, voit ses personnages connus délaissés au profit de héros de plus humble origine et dont la description et les aventures seront moins sujettes à l'erreur. C'est ainsi que procéderont les grands écrivains du siècle suivant, Scott, Dumas, Hugo, Sue.

L'Antiquité qu'on y retrouve subit parfois, comme dans le célèbre *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* (1757-1788) de l'abbé Barthélemy, le poids d'une érudition mal digérée, un peu mieux assimilée dans les *Voyages d'Anténor en Grèce et en Asie* (1798) d'E. de Lantier. Mais ces œuvres manquent de ce qui fait l'essence même du roman historique : la couleur locale.

Deux écrivains vont alors déterminer les caractéristiques du genre, deux écrivains aux antipodes l'un de l'autre, Chateaubriand (1768-1848) en France et Walter Scott (1771-1832) en Angleterre. Le premier n'a décrit l'Antiquité que dans une intention apologétique, le second ne l'a jamais abordée mais a donné naissance à un disciple, Edward-Georges Bulwer-Lytton, qui a repris sa méthode. C'est sous le signe de ces deux pères fondateurs que l'Antiquité va désormais se décliner jusqu'à la fin du siècle. Pour prendre ensuite, au tournant du XX^e siècle, une nouvelle tournure.

LE SANG DES MARTYRS

En 1802, *Le Génie du christianisme* de Chateaubriand a un immense retentissement sur les consciences chrétiennes et sur la sensibilité littéraire européenne. Du *Génie* aux *Martyrs*, qui paraissent en 1809, il y a la distance qui sépare un essai se voulant théorique (même s'il ne l'est pas) d'un ouvrage romanesque. Pour prouver que la religion chrétienne l'emporte sur le paganisme, Chateaubriand rassemble des documents, consulte des savants, visite même les lieux où se déroule l'action de cette épopée chrétienne dont il a eu l'idée dès 1802. Il rappelle d'ailleurs, dans la préface de la première et de la seconde édition, qu'il est allé voir tous les sites qu'il voulait peindre :

« J'ai commencé mes courses aux ruines de Sparte, et je ne les ai finies qu'aux débris de Carthage, en passant par Argos, Corinthe, Athènes, Constantinople, Jérusalem et Memphis. Ainsi, en lisant les descriptions qui se trouvent dans *Les Martyrs*, le lecteur peut être assuré que ce sont des portraits ressemblants et non des descriptions vagues et ambitieuses. »

L'action se déroule sous le règne de Dioclétien, au III^e siècle après J.-C. Le héros, Eudore, un jeune chrétien qui a oublié sa religion, est gouverneur de l'Armorique et vit une liaison passionnée avec la druidesse Velléda. Bouleversé par la mort tragique de son amante, il quitte l'armée, retrouve la foi et part en Grèce où il rencontre Cymodocée, jeune païenne qui se convertit pour l'épouser. Tous deux mourront en martyrs, lors de la persécution de Dioclétien que suivra celle de Galère, au moment où Constantin entre en vainqueur dans Rome.

Cette épopée chrétienne en vingt-quatre livres, qui se réfère explicitement à Homère, Virgile, ainsi qu'à la *Bible*, commence par la classique invocation à la Muse et se place donc sous le double signe du paganisme et du christianisme naissant. Certes, l'auteur règle ses comptes avec Napoléon, que l'on retrouve sous les traits du tyran qu'est Dioclétien, mais cela n'entame pas le réalisme des scènes d'action, comme le classique combat contre les Francs de Pharamond qui déclencha la vocation historique d'A. Thierry.

Pendant que Chateaubriand mettait en scène un merveilleux chrétien, l'Angleterre, elle, se plaisait à évoquer d'autres décors. Dès la fin du XVIII^e siècle, un nouveau type de roman, noir ou « gothique », peu importe le nom qu'on lui donne, prend, pour raconter d'horribles histoires, un cadre éloigné dans le temps : le XIII^e siècle pour *Le Château d'Otrante* (1764) d'H. Walpole, les prisons de l'Inquisition pour *L'Italien ou le Confessionnal des pénitents noirs* (1797) d'A. Radcliffe, pour ne citer que les plus célèbres. Mais, pour ressusciter la vie des siècles passés, il fallait à la fois se faire historien et « antiquaire », terme qui engloba au siècle suivant à la fois l'historien et l'archéologue des siècles passés.

W. Scott survint alors, qui commença à vouloir faire revivre cette Écosse d'où il était originaire. *Waverley* (1814), publié anonymement, connaît un succès foudroyant. D'autres romans suivirent, qui furent portés aux nues dans toute l'Europe. Bien qu'elle ne touchât en rien aux mondes antiques, l'œuvre romanesque de Scott allait jeter les bases d'une nouvelle vision historique dont l'Antiquité tirera grand profit, tout au long du siècle mais d'abord dans le chef-d'œuvre du plus grand des disciples du romancier, E. G. Bulwer-Lytton, l'immortel auteur des *Derniers Jours de Pompéi*.

POMPÉI OU LE VOLCAN PROVIDENTIEL

E. G. Bulwer, qui devint plus tard (en 1866) baron Lytton de Knebworth, est né à Londres le 25 mai 1803. Aujourd'hui, il reste l'homme d'un seul roman, mais en réalité ses œuvres dépassent la centaine. Poète couronné, auteur dramatique à succès, romancier doué, homme d'État, grand voyageur, Bulwer-Lytton a été tout cela. Il a écrit des romans historiques, selon la méthode de son maître W. Scott.

Hiver 1832-1833 : notre jeune romancier, marié depuis peu, part pour la Campanie avec une épouse pour laquelle il n'éprouve pas une grande passion. Le jeune écrivain, en vrai romantique, va errer seul, le cœur en écharpe, dans une cité alors ouverte à tous, devenue, depuis un petit demi-siècle, le lieu de passage obligé de toute l'Europe. Le Vésuve prend part à la fête : il gronde en 1794, perd encore deux cents mètres mais se rattrape en dévorant Torre del Greco ; il s'épanche encore en 1822.

Mais rien n'y fait : écrivains et princes affluent, dont W. Scott, le 9 février 1832, en compagnie de W. Gell, auteur d'ouvrages savants sur Pompéi, à qui Bulwer-Lytton – qui fut son hôte à Naples – dédicacera son roman en lui témoignant toute son admiration. C'est sans doute par lui qu'il connut les réactions de Scott à Pompéi : « La cité de la Mort ! La cité de la Mort ». On peut imaginer que cette réflexion lui a donné le désir de refaire de Pompéi une cité de la vie. Il arrivait d'ailleurs au bon moment : les découvertes succédaient aux découvertes.

En 1810, des amulettes sont trouvées dans le temple d'Isis, un des hauts lieux du roman ; en 1815, l'amphithéâtre est dégagé, en 1824, c'est le tour du temple de la Fortune Auguste et, un an plus tard, c'est la découverte d'une habitation que l'on baptise « Maison du poète tragique ». Ce sera la demeure de Glaucus, le héros du roman. En 1831, encore, on découvre la superbe mosaïque d'*Alexandre à Issus*.

Le secret du roman se trouve alors dans la préface où l'écrivain désire

« repeupler une fois encore ces rues désertes, restaurer ces ruines élégantes et réanimer des ossements encore cachés à son regard, traversant ainsi un gouffre de dix-huit siècles et éveillant à une seconde existence la Cité de la Mort ! »

Il s'agit non seulement de rivaliser avec le maître mais, bien plus, de le surpasser. Certes,

« dépeindre les façons et montrer la vie du Moyen Âge exigèrent déjà une main de maître, écrit-il dans sa préface, encore peut-être, cette tâche fut-elle légère et facile en comparaison de la tentative de décrire une période bien plus lointaine et bien plus étrangère. Avec les hommes, et les coutumes de la féodalité, nous avons une sympathie naturelle et des liens de parenté : ces hommes furent nos ancêtres, nos habitudes proviennent des leurs, leur foi chevaleresque reste la nôtre, leurs tombes sanctifient encore nos églises, et les ruines de leurs châteaux, d'un œil sévère, continuent de surveiller nos vallées. »

« Mais, ajoute le romancier, nous sommes sans lien domestique ou familial avec l'âge classique (...) ; et ces choses, liées à des souvenirs d'étude imposée comme besogne et non cultivée comme plaisir, nous furent rendues encore plus usées par les pédanteries scolastiques qui en premier lieu nous les firent connaître. »

Dumas ne dira pas autre chose.

Bulwer-Lytton a donc tout de suite mis le doigt sur les deux difficultés majeures que va rencontrer le roman historique, voire toute la fiction, au cours de ses presque deux siècles d'existence. D'abord la difficulté de donner la peinture réaliste d'un monde si lointain, dont les mœurs, quoi qu'en ait dit le classicisme, n'ont rien à voir avec les nôtres. Il n'y a pas d'homme éternel, il faut s'y résoudre ! Monde lacunaire et dont l'interprétation relève à la fois de l'idéologie et de l'imagination. Ensuite le franchissement d'un obstacle bien plus élevé qu'au temps du romancier : la désaffection, voire le désaveu, de l'époque actuelle pour les études classiques.

Les Derniers Jours de Pompéi paraissent en 1834. Le romancier a choisi une fiction directement liée à l'histoire mais a mis l'érudition à son service. Certes il sait se montrer latiniste, archéologue, historien, moraliste, philosophe. Mais il refuse la pédanterie, adopte un langage vivant, n'hésite pas devant les situations mélodramatiques et se veut poète romantique. Pompéi, sous les auspices de Scott, est redevenue une cité vivante que l'on peut visiter avec pour guide le roman de Bulwer-Lytton.

Est-il besoin de résumer une intrigue qui va servir de base – plus ou moins proche ou lointaine – aux nombreux films qui en ont été inspirés ? Dans la joyeuse cité de Pompéi, au pied du Vésuve immobile, deux êtres, tous deux d'origine grecque, Glaucus et Ione, s'aiment d'amour. La jalousie, la haine, l'envie vont faire obstacle à cet amour. Glaucus est

jeune, beau, riche. Il est aimé des femmes, envié des hommes. Il a cependant des amis et une admiratrice fidèle, la jeune esclave aveugle Nydia. Ione est jeune, belle, riche, naïve de surcroît. Elle est désirée par un homme en qui, derrière le masque du sage, bouillonne un cœur frémissant et jamais assouvi, Arbacès ; grand-prêtre de la redoutable Isis. De calomnies en embûches, de traquenards en philtres trompeurs, le héros est condamné pour un meurtre qu'il n'a pas commis, celui du propre frère de sa bien-aimée. Le volcan, dans sa grondeuse majesté, fera justice de tout cela, punira les Méchants et laissera la vie sauve aux Bons, qui trouveront, plus tard, le salut dans la foi chrétienne.

Schéma littéraire, schéma classique de tout roman, romantique sans doute, mais mélodramatique en tout cas : un amour contrarié qui sera, enfin, récompensé. Pour animer une intrigue aussi conventionnelle, du moins au premier abord, il fallait des personnages d'une pièce : les Bons, Glaucus, Ione, Nydia ; les Méchants, Arbacès, la belle Julia qui aime Glaucus. Et de fait, les uns et les autres semblent conformes aux canons du genre. Enfin, le lieu est d'une importance capitale. Et quoi de plus captivant que cette cité romaine au bord de la ruine ?

Pourtant, derrière cet apparent conformisme, se cachent d'indéniables originalités. Le lieu d'abord. Le coup de génie de Bulwer-Lytton est d'avoir animé Pompéi d'une nouvelle vie. Et d'une nouvelle vie en tout point semblable à l'ancienne, telle que, du moins en 1834, on pouvait se l'imaginer. Aussi sommes-nous frappés de voir que les personnages semblent sortis d'une chronique lointaine. Salluste, Diomède, les prêtres d'Isis, tous sont là pour attester que cette histoire est *vraie*. Bien plus, le romancier les fait périr, comme on les a retrouvés au cours des fouilles. L'un tentait de s'enfuir, l'autre de détruire à la hache une porte. Et Bulwer-Lytton pousse si loin « l'effet de réel » que, devant un crâne anonyme, il nous convainc qu'il s'agit sans nul doute, de celui d'Arbacès !

Passons aux personnages. On les a, un peu vite, qualifiés de « pantins à deux couleurs ». En fait, ils sont bien plus complexes que de simples automates. Glaucus n'est pas un naïf jeune premier. C'est un viveur, un noceur, un poète raffiné (n'oublions pas qu'il est d'origine grecque), sensible à la bonne chère, aux femmes et sans illusions sur les homes. Nydia, la jeune esclave aveugle qui l'aime, ne parvient pas sans souffrances à oublier cet amour pour venir en aide à sa rivale Ione. Celle-ci, on le devine, même si cela ne reste que suggéré, n'est pas insensible au charme d'Arbacès. Mais c'est ce dernier qui le véritable héros du roman.

Homme de passion, doté d'un pouvoir énorme, intellectuel et financier, il n'agit pas seulement sous l'emprise de ses sens. Bien au contraire, il semble occupé, la plupart du temps, à les maîtriser. Encore que, dans ce domaine, il se révèle un maître, même par rapport au libertin Glaucus. Il est tout entier plongé dans sa quête du savoir et de la puissance qu'il donne. Prototype des portraits d'alchimistes, il agit, mû à la fois par l'ambition et par l'esprit de vengeance. N'est-il pas d'une antique race que les Romains ont vaincue, la race égyptienne (n'oublions pas que quelques années auparavant, le dernier descendant de la grande Cléopâtre, le jeune Ptolémée, était sauvagement assassiné par Caligula pour des motifs futiles.) Il n'a pas renoncé. Il n'a pas oublié les antiques pouvoirs de ses dieux.

Il peut d'ailleurs à bon droit s'enorgueillir. En 79, en effet, Isis, règne sur le monde romain. Vespasien lui-même, père de l'empereur actuel Titus, n'a-t-il pas sacrifié à son culte ? Seul le judaïsme a pu, un temps, s'opposer à cette religion. Mais, en 79, il vient de connaître une terrible défaite : Titus a pris Jérusalem et brûlé le Temple, quelques années auparavant, en 70. Quant au rameau issu de la vieille religion juive, il n'est pas assez puissant pour être un rival sérieux. Même si, pour des motifs dramatiques et se fondant sur une assurance que l'on sait maintenant être sans fondement, le romancier l'oppose aux adeptes du culte d'Isis.

Quant à la structure même du roman, elle est loin d'être aussi simpliste que le scénario le laisserait supposer. Curieusement, le roman semble immobile. En fait, il se passe fort peu de choses : des rencontres, une visite à la sorcière, un philtre d'amour, un crime, un procès, un amphithéâtre, c'est peu pour emplir tant de pages. Et c'est bien là que réside le charme secret du livre : la description minutieuse, la reconstitution de l'intérieur des derniers moments d'une cité, destinée à périr.

Dans ce sursis, dans ce temps suspendu, le lecteur aurait envie de crier : « Hâtez-vous ! ». Mais, imperturbables, les personnages prennent leur temps, de conversations en banquets, de fêtes en promenades. Comment ne pas voir ce que ce temps immobile, ce temps où il ne se passe rien, ou si peu, n'était pas du temps perdu ? Bien au contraire, il constitue la trame intime du roman, ce qui lui donne chair et vie. Certes, il y a des effets spectaculaires ; certes la visite à la sorcière et les jeux du cirque peuvent faire frémir les amateurs d'émotions fortes. Certes, enfin, il y a le Vésuve.

Depuis le roman de Bulwer-Lytton, l'éruption du Vésuve est devenue un des grands moments de la littérature romanesque et, surtout du cinéma. La destruction de Pompéi prend place dans le martyrologe des cités ou des mondes disparus : l'Atlantide, Sodome et Gomorrhe, Rome en feu, Ys, etc. En 1834 cette description est d'une poignante originalité. On ne peut qu'admirer l'art avec lequel le romancier fait du volcan un ressort dramatique. On ne peut relire sans émotion le passage où l'infirmité de Nydia, sa cécité, fait soudain sa force dans les ténèbres qui englobent la ville.

Quant à la fin d'Arbacès, écrasé, tel Don Juan sous la statue du Commandeur, par la statue en bronze d'Auguste, dont on sait qu'il n'aimait guère les cultes orientaux, lui, le vainqueur de Cléopâtre, quant à cette fin donc, elle est d'une beauté plastique – outre sa force dramatique – étonnante. Lorsqu'on contemple cette « figure effrayante qui paraissait sortir, sans membres et sans corps, des larges fragments de la colonne rompue, une figure où se peignaient l'agonie et le désespoir ».

Le roman a été sans doute le plus adapté à l'écran des romans antiquisants du XIX^e siècle.

POUR L'AMOUR DE NÉRON

A. Dumas suit d'une année Bulwer-Lytton. Lui aussi à la recherche d'une Antiquité plus vivante que celle de ses souvenirs d'études :

« L'Antiquité, écrit-il, (...) était tombée dans un si merveilleux discrédit, que l'ennui qu'elle traînait à sa suite était devenu proverbial (...). Je partis pour l'Italie, afin de voir Rome ; car, ne pouvant étudier le cadavre, je voulais au moins visiter le tombeau. Je restais deux mois dans la ville aux sept collines, visitant le Vatican le jour, et la nuit le Colisée ; mais après avoir tout rebâti dans ma pensée, depuis les prisons Mamertines jusqu'aux bains de Titus, je m'aperçus que je n'avais qu'une face du Janus antique ; face grave et sévère (...). C'était Naples, la belle esclave grecque, qui devait m'offrir ce second visage, voilé, pour nos grands maîtres, sous la lave d'Herculanum et la cendre de Pompéi. »

Arrivé le 19 juin en Italie, Dumas part donc pour Naples le 2 août, quasiment sur les traces de Bulwer-Lytton. Il y restera jusqu'au 23, après avoir longuement visité la ville, Pouzzoles, le Vésuve, Herculanum et Pompéi où il décide de séjourner, mais à sa façon :

« Je descendis dans les souterrains de Résina, je m'établis dans la maison du Faune ; pendant huit jours je vécus, m'éveillant et m'endormant dans une habitation romaine, touchant du doigt l'Antiquité. »

Faut-il le croire ? Avec ce diable d'homme, tout est possible. En tout cas *si non e vero e bene trovato...*

Cet amour pour Pompéi laissera chez Dumas une trace si profonde, cet émerveillement sera si durable, qu'en septembre 1860 – il vient de terminer son second roman sur Rome, *Mémoires d'Horace* – il demande à Garibaldi, le nouveau maître du royaume de Naples, en récompense de ses services – fourniture d'armes... – la direction des musées de Naples et des fouilles de Pompéi. Et il l'obtient. Pour peu de mois, il est vrai.

C'est alors que, en 1839, Dumas écrit un étonnant roman au médiocre succès, vite oublié, enseveli bientôt sous le triomphe des romans historiques qui vont suivre : *Acté*.

Pourquoi l'Antiquité ? Sans doute pour les mêmes raisons que celles qui animent Bulwer-Lytton : dans les deux cas, il s'agit d'une Antiquité qui a pris les couleurs romantiques : un amour fou auquel l'héroïne – tendre et touchante comme il se doit – succombe immédiatement. Elle y était prédestinée. Mais chez l'un, après avoir vaincu la folie des hommes et la rage de la nature, il triomphera. Alors que chez l'autre cet amour est sans espoir. Bien plus, il entraînera l'innocente Acté dans le péché au point que, telle une nouvelle Marie Madeleine, elle devra trouver dans la religion chrétienne son salut par le rachat. Car, chez nos deux romanciers, le christianisme n'est jamais bien loin. Et parfois, comme chez le premier, il fait fi de toute vérité historique.

Mais la radicale nouveauté d'*Acté* se trouve dans le portrait que le romancier a donné de Néron. La réputation sulfureuse de celui que les Pères de l'Église, avec une complaisance sans cesse renouvelée, ont nommé l'Antéchrist, n'a jamais cessé de croître et d'embellir, pour culminer, comme on le verra plus loin, avec *Quo Vadis ?* Or Dumas, en l'absence de toute documentation scientifique sérieuse sur le personnage, qui ne connaît que peu à peu une réhabilitation tardive mais méritée, Dumas donc a résisté à la tentation de peindre un monstre. Ou du moins s'est-il appliqué – fasciné peut-être lui aussi par le personnage – à nous montrer un empereur qui emprunte plus à la divinité qu'à l'humain. Son Néron dompte les fauves, remporte aux jeux de Corinthe le prix de lutte et celui de poésie, conduit son char jusqu'à la

victoire lors de la première course de chars de la littérature – bien avant celle de *Ben Hur*, qui s'en inspire peut-être. Il est à la fois Hercule et Apollon, tel un dieu descendu au milieu des mortels.

Le roman est construit comme une tragédie en cinq actes : les jeux de Corinthe, la cour de Néron, les catacombes, les noces impériales, la mort du tyran. Mais, si Dumas ne résiste pas à l'envie de décrire les jeux du cirque, bizarrement, il bâcle en quelques lignes la tarte à la crème – si l'on ose dire – de tous les romans qui suivront, *Quo Vadis ?* en tête : l'incendie de Rome de 64. Le romancier refuse la description pour la description : son héroïne n'est pas mêlée à l'incendie, dont le complaisant tableau n'obéirait de fait à aucune nécessité dramatique.

Vingt ans après, en 1860, l'auteur des *Trois Mousquetaires* donnait le tableau d'une autre période dramatique de l'histoire romaine. Dans *Mémoires d'Horace*, publié en feuilleton et jamais en librairie (du moins jusqu'en 2006), il raconte par la bouche du poète latin sceptique, désabusé, ces années de fer et de sang qui virent la République romaine se transformer en empire. Sans doute faut-il y voir un reflet de la lutte des garibaldiens pour l'unification italienne et le triomphe de la république. Dumas n'a-t-il pas été l'un des plus farouches partisans de Garibaldi, au point de prendre une part active à son combat ? Mais, plus peut-être que dans le roman de la Rome néronienne, Dumas a voulu aussi rivaliser avec les professeurs d'histoire romaine. Vieux projet qui voit enfin le jour et qu'il avait déjà mené à bien, pour l'histoire de France, avec ses romans historiques.

Si, avec *Acté*, la littérature française entrait, avec toute la pompe du triomphe romain, dans le roman à l'antique, l'influence de Chateaubriand restait trop grande pour que l'on puisse abandonner si vite l'Antiquité chrétienne. L'auteur des *Martyrs* aura un successeur de talent en la personne du cardinal Wiseman, qui écrit en 1854 *Fabiola ou l'Église des catacombes*.

LE MYSTÈRE DES CATACOMBES

Entre 1809 et 1854, entre Chateaubriand et Wiseman, l'Antiquité chrétienne n'a pas été souvent illustrée. Deux romans d'auteurs anglais sont plus proches de *Fabiola* et certainement ont été connus de Wiseman. Le premier, *Antonina ou la Chute de Rome* (1850), est dû à W. Wilkie Collins (1824-1889), ami de Dickens et auteur du premier roman policier, *Pierre de lune* (1868). Comme *Fabiola*, l'action se déroule au IV^e siècle. Le second, antérieur d'un an à peine à *Fabiola*, a été écrit par C. Kingsley (1819-1875). *Hypatia ou le Triomphe de la foi* (1853) est intéressant, car il se présente, avant la lettre, comme un anti-*Fabiola*. Il relate en effet le meurtre par des fanatiques chrétiens d'un pacifique philosophe néo-platonicien. Bien entendu, les accents chrétiens des romans de Bulwer-Lytton et de Dumas n'ont pas dû manquer d'inspirer Wiseman.

La vie et la carrière du romancier né à Séville en 1802, la même année que Dumas et Hugo, ne manquent pas d'intérêt : après de brillantes études classiques, il devient, après un doctorat en théologie, un linguiste confirmé, spécialiste de l'hébreu et du syriaque. Ordonné

prêtre en 1825, professeur d'hébreu et de syro-chaldéen au collège où il a fait ses études, il commence une belle carrière à la fois scientifique, littéraire et religieuse : évêque en 1840, vicaire apostolique de Rome en 1850, nommé cardinal la même année par le pape Pie IX.

Après la publication d'*Essais* en 1853, Wiseman songe à une façon agréable et efficace de raconter les débuts du christianisme. Il y travaillait déjà par à-coups. Profitant d'une maladie et d'un lent voyage à Rome, il compose *Fabiola*, dont le succès est immédiat.

Une lecture rapide du roman y verrait un ouvrage de patronage, pimenté des structures littéraires nouvelles. Au mélodrame il emprunte son ton larmoyant, ses accents insupportables (du moins aujourd'hui), ses ressorts usés. Au feuilleton, ses coups de théâtre, ses reconnaissances subites, ses familles déchirées : ici, la fille est déjà « chrétienne de cœur », tandis que le père est un Romain de la vieille espèce. Pourtant, le roman puise aux meilleures sources de la recherche historique du siècle. Wiseman, antiquisant confirmé, est au fait de la toute nouvelle archéologie chrétienne, illustrée par G. B. de Rossi. *Fabiola* peut, à la limite, se présenter comme un manuel d'archéologie chrétienne à l'usage des jeunes lecteurs du XIX^e siècle.

Il est clair que le public, déjà fasciné par les découvertes de l'archéologie païenne, notamment à Pompéi, a goûté aux charmes de celle chrétienne. Un exemple, entre cent, le plus spectaculaire peut-être : c'est en 1854 – encore une coïncidence – que fut mise à jour la « crypte des papes », une chambre souterraine qui abrite les dépouilles de nombre de papes du III^e siècle, la plupart morts en martyrs.

Tout comme pour Pompéi, le public est fasciné par ces mondes souterrains au point de s'en faire une idée aussi romantique qu'inexacte. S'il fallait une clé pour expliquer le succès de *Fabiola* (voire celui de ses épigones), nous la rechercherions volontiers dans le roman de Bulwer-Lytton. Ici et là, un monde enseveli que fait redécouvrir l'archéologie, un monde souterrain, une descente aux enfers, païens ou chrétiens, peu importe. Une société paisible tournée vers l'amour – païen ou divin – qu'une catastrophe imminente, volcan ou persécution, menace de détruire. Quant au portrait que fait Wiseman des tyrans persécuteurs que sont Dioclétien et Galère, il emprunte des traits à celui – moins traditionnel – du héros du roman de Dumas.

Mais cela est une autre histoire. Il est temps de clore, pour moins d'un demi-siècle, jusqu'à *Quo Vadis ?*, le roman de l'Antiquité chrétienne et de revenir en France afin de découvrir d'autres horizons antiques, du haut des pyramides ou dans les ruines de Carthage.

ÉGYPTOLOGIE, ÉGYPTOMANIE, ÉGYPTOFOLIE

Qui mieux que Baudelaire a pu comprendre Gautier (1811-1872), qui fut son maître et son modèle ?

« Le goût du beau, écrit-il dans *L'Art romantique*, est pour lui un *fatum*. (...) La muse de Théophile Gautier habite un monde plus éthéré. (...) Mais ce qu'elle aime surtout, c'est, debout sur les rivages parfumés de la mer Intérieure, nous raconter avec sa parole d'or « cette gloire qui fut la Grèce et cette grandeur qui fut Rome... »

Pour Gautier, dont la sensibilité tient à la fois du peintre qu'il aurait voulu être et du poète qu'il refusa toujours d'éteindre en lui, malgré les vicissitudes d'une vie tout entière de labeur, pour Gautier, donc, l'Antiquité, plus que ce Moyen Âge – mythique – où se réfugièrent ses pairs, est, d'abord, un monde de grâces, de charmes.

Cette beauté sous toutes ses formes, les récits, romans et nouvelles où Gautier évoque le monde antique permettent d'en saisir les multiples aspects. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre l'Égypte des pharaons du *Roman de la momie* (1857) et l'Athènes de Périclès de *La Chaîne d'or ou l'Amant partagé* (1837) ? Entre la mythique Lydie du *Roi Candaule* (1844) et la troublante Pompéi d'*Arria Marcella* (1852) ? Entre la Cléopâtre d'*Une nuit de Cléopâtre* (1838) et l'Omphale d'*Omphale, ou la Tapisserie amoureuse* (1834) ? Peu de chose, sinon que toutes, chacune à sa façon, sont associées à des contrées fabuleuses où le rêve peut prendre son essor sans entraves et où l'imagination se donne libre cours dans une luxuriance de formes et de couleurs.

Ainsi, l'Antiquité est d'abord pour Gautier un immense réservoir d'images où le poète n'a qu'à puiser. Certes, l'actualité modèle aussi son imagination, la nourrit, l'ancre dans l'histoire. *Le Roman de la momie* est né de l'expédition d'Égypte, des rêveries – fécondes – de Champollion, de cette égyptomanie qui envahit tout, investit musées et galeries, bibliothèques et salons, des récits d'intrépides archéologues, Belzoni, Mariette, des images d'étonnants et étonnés voyageurs, Lamartine, Nerval, Flaubert, Du Camp, des couleurs des artistes, H. Vernet, P. Marilhat, des sons des musiciens, Rossini avant Verdi.

Mais le roman est né, avant tout, d'une rêverie devant un tableau de P. Marilhat auquel Gautier consacre, en 1848, un article enthousiaste :

« *La Place de l'Esbekieh au Caire* ! Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient, où je n'avais jamais mis les pieds. Je crus que je venais de reconnaître ma véritable patrie. »

C'est bien là que l'imagination de Gautier a fait une véritable fixation sur l'Égypte. Qu'elle ait été nourrie, en 1838, après la rédaction d'*Une nuit de Cléopâtre*, par des rêveries¹ ou des événements mondains, comme l'installation en 1829, place de la Concorde, de l'obélisque rescapé parmi les deux offerts à la France par Mehmet Ali², c'est indéniable. Qu'elle ait été fortifiée par une lecture savante, celle de *L'Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1856) d'E. Feydeau, dont Gautier fait le compte rendu dans *Le Moniteur universel* du 31 octobre 1856, c'est évident.

1. « Nous revenons d'Égypte. C'est bien loin, c'est bien ancien. Pendant huit jours, nous nous sommes occupés exclusivement de hiéroglyphes, d'obélisques, de pylônes, de sphinx, d'Anubis, de scarabées et autres pharaonneries ».

2. « Sur cette place, je m'ennuie, / Obélisque dépareillé ; / (...) Je te pleure, ô ma vieille Égypte, / Avec des larmes de granit ! », poème publié dans *La Presse* en 1851 ».

Mais l'essentiel reste dans ce choc produit sur Gautier par un tableau ; choc dont il ne se remettra jamais complètement. Au point que, confronté à une momie de chair et de toile en 1867, il y voit sa chère Tahoser. Au point que, découvrant l'Égypte en 1869, envoyé spécial du *Journal officiel* pour l'inauguration du canal de Suez, déjà vieux, dans de bien mauvaises conditions physiques, privé d'excursions par une chute et une fracture du bras gauche, il s'émerveille d'être logé dans son rêve : son hôtel est miraculeusement situé place de l'Esbekieh : « On nous logeait dans notre rêve ! »

« Orientaliste », Gautier l'est donc. Il ne connaît pas l'Égypte quand il écrit son roman, mais il en parle sans nul doute mieux qu'un Chateaubriand qui se regarde regarder les pyramides, ou qu'un Flaubert dont les sèches notations refusent tout pittoresque.

Domaine du beau, refuge de l'idéal, l'Antiquité, c'est aussi le territoire de « la rétrospective évocatrice », pour reprendre les termes de G. Poulet dans ses *Études sur le temps humain* (1949).

« C'est une espèce d'évocation magique du passé, où ce que les yeux ont vu et ne reverront plus, se relève un moment de sa tombe d'oubli, et apparaît avec les couleurs d'une vie fantasmagorique. »

Par une sorte d'effet que Gautier lui-même nomme « galvanisme » – un terme à la mode –, l'art peut donc ressusciter les morts, si bien que l'on finit par s'intéresser aux fantômes qu'évoque la magie du poète, qu'on les prend pour les individualités historiques dont il a voulu remuer les cendres.

Ces cendres ne sont-elles point précisément celles qui recouvrirent, en 79 de notre ère, la ville de Pompéi et qui enchâssèrent Arria Marcella dans un sarcophage de boue durcie ? Arria Marcella que le regard d'Octavien, le héros de la nouvelle homonyme de Gautier, délivrera de sa prison, tout comme celui de Lord Evandale fera revivre la momie Tahoser ? Devant ces pauvres et troublants vestiges, devant ces formes tronquées, mutilées, restes d'un pied, fût-il celui d'une princesse momifiée, comme dans *Le Pied de momie* (1840), ou moule d'un corps, que ce soit dans la poussière du tombeau ou dans la lave du volcan, seul le regard du poète peut animer le passé. Ainsi l'imagination recrée un monde antique qui éveille le désir et transporte l'esprit hors du temps.

L'Antiquité de Gautier n'est pas une machine de guerre apologétique, comme la conçoivent Chateaubriand et Wiseman, ce n'est pas non plus le terrain d'une joute où le romancier l'emporterait sur l'historien, comme le voudrait Dumas, ce n'est même pas ce monde mort auquel le talent de l'écrivain insufflerait une nouvelle vie, comme l'espère Bulwer-Lytton, c'est tout simplement le lieu du souvenir d'une vie antérieure, comme la rêverait Baudelaire. Vie antérieure certes toujours marquée par la mélancolie, puisqu'elle n'est plus, mais moteur d'une rêverie féconde. Chez Gautier, l'Antiquité rêvée est devenue l'Antiquité vivante. Par et pour une femme, où se rejoignent et s'unissent tous les fantasmes du poète.

C'est que la femme, si elle ouvre les portes des champs Élysées, précipite aussi dans le Tartare la proie dont elle s'est emparée, bel éphèbe athénien, jeune lord anglais, imprudent voyageur, pauvre fellah. Son regard pétrifie. Emprisonnée dans les bandelettes de la momie

ou dans le tissage d'une tapisserie, elle n'en demeure pas moins délicieusement redoutable. Femme-méduse, femme-louve, femme-vampire, est-ce encore Gautier qui parle ou bien exprime-t-il les fantasmes de son époque sur la femme ? Dans l'Antiquité de Gautier, la femme n'est pas – comme le chantait J. Ferrat – « l'avenir de l'homme », elle en est le passé et le condamne à la (re)chercher avec le désespoir de celui qui sait que ces retrouvailles seront fatalement mortifères.

Ainsi donc, entre 1834 et 1857, en à peine plus de vingt ans, Th. Gautier a donné une vision de l'Antiquité qui ouvre le champ à de fécondes fictions. À commencer par *Le Roman de la momie*, point de départ de récits sur l'Égypte, depuis *Pharaon* (1898) du Polonais B. Prus (1847-1912) jusqu'à *Sinouhé l'Égyptien* (1945) du Finlandais M. Waltari (1908-1979), en passant par *L'Esclave reine* (1918) de H. Rider Haggard (1856-1925).

Des trois, c'est le roman de Waltari qui est resté le plus célèbre. Depuis longtemps le romancier s'intéressait à l'Égypte. En 1937, il mettait en scène une pièce de théâtre qu'il avait écrite : *Akhenaton, fils du Soleil*, sur le souverain hérétique. Son roman, retardé par la guerre, parut en 1945. Il fut traduit en français dès 1947, puis aux États-Unis deux ans plus tard ; il vit son succès amplifié en 1954 par l'adaptation cinématographique de M. Curtiz. Depuis, il a été traduit en vingt-cinq langues et a donné naissance au renouveau du roman égyptomaniaque dont P. Gedge, Chr. Jacq et G. Rachet sont les meilleurs représentants.

N'oublions pas non plus que le thème de la momie qui revient à la vie est devenu, avec celui du vampire, un des hauts lieux de la littérature fantastique (et du cinéma, bien sûr), avec les nouvelles de A. Conan Doyle (1859-1930)³, de Rider Haggard⁴, de Lovecraft (1890-1937)⁵, de J. Ray (1887-1964)⁶, de R. Bloch (1917-1994)⁷. Avec, surtout, les romans de G. Boothby (1867-1905)⁸, et d'A. Rice (née en 1941)⁹.

Une Antiquité sous le signe de l'amour et du fantasme, source d'inspiration pour la génération qui suivra la mort du poète. Mais qui, d'abord, quelques années après le roman de l'Égypte pharaonique, prendra les couleurs de la Carthage punique, dans *Salammbô* (1862) de Flaubert.

« SALAMM BOVARY ! »

« Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage ! C'est là une thébaïde où le dégoût de la vie moderne m'a poussé ». C'est ainsi que, le 29 novembre 1859, G. Flaubert (1821-1880) décrit son projet à E. Feydeau, le même qui

3. *L'Anneau de Toth*, 1890 et *Le Lot 249*, 1892.

4. *La Nuit des pharaons*, 1913.

5. *Prisonnier des pharaons*, 1924.

6. *Les Momies évanouies*, 1937.

7. *Les Yeux de la momie*, 1938.

8. *Pharos l'Égyptien*, 1898.

9. *La Momie*, 1989.

– on l’a vu – inspira Gautier. En fait, il remonte bien plus loin, à cette année 1850 où il voyage en Égypte avec son ami Du Camp. Un « conte égyptien (lui) trotte dans la tête » : Anubis ou l’histoire d’un amour impossible. La rédaction de *Madame Bovary* va l’épuiser :

« Cette cohabitation morale avec des bourgeois me tourne sur le cœur et m’épuise. Je sens le besoin de vivre dans des milieux plus propres (...). Il est temps que je m’amuse (...). C’est pourquoi je me perds, tant que je peux, dans l’Antiquité. »

Annoncé depuis 1857, maintes fois retardé après son voyage à Carthage en 1858, le roman est repris de fond en comble à partir de juillet 1858.

Primitivement, il devait s’appeler *Les Mercenaires*, puis il se transforme en *Salammô*, *roman carthaginois*, enfin il s’intitule *Salammô*. Le nom même de l’héroïne a considérablement varié : Pyra, Pyrrha, Hanna, Salambô (avec un seul *m*). Avant d’aboutir au titre final dont le sens, voulu par l’écrivain par l’ajout d’un second *m* (qui oblige à prononcer « Salamm »), renvoie à la fois à Emma Bovary – ce que comprendra fort bien Sainte-Beuve dans sa critique du roman – et à la formule orientale « Salamm » qui est une sorte de salut. C’est donc une façon de saluer Emma Bovary, à laquelle Salammô emprunte bien des traits, mais en même temps de dire adieu – pour un temps du moins – à la forme romanesque réaliste qui avait été jusque-là celle de Flaubert, pour aborder un style baroque et flamboyant soutenu par « un travail archéologique formidable » (« J’ai une indigestion de bouquins. Je rote de l’in-folio (...). Savez-vous combien je me suis ingurgité de volumes sur Carthage ? Environ cent »).

En écrivant son roman, Flaubert a voulu, comme il l’écrit à Sainte-Beuve, « fixer un mirage ». Mais ce mirage, il n’a pu lui donner forme qu’en « appliquant à l’Antiquité les procédés du roman moderne ». Roman historique ? Roman archéologique ? « Roman antique » (le terme est de l’écrivain lui-même) ? Roman réaliste même ? « Roman carthaginois », voire ? Flaubert sait bien que, « si le roman est aussi embêtant qu’un bouquin scientifique, bonsoir, il n’y a plus d’Art ». Voilà pourquoi le formidable travail archéologique, théorique et pratique, sur le terrain, à Carthage, auquel s’est livré l’écrivain, ne vise pas à une vérité impossible à atteindre, du moins à l’époque. Il s’agit surtout de « faire vrai », de créer une « illusion » de réalité, bref d’aboutir à cet effet de réel au sens où l’entendra Barthes un siècle plus tard.

Cette Antiquité punique, dont le visage barbare tranche avec celui plus policé de la grecque ou de la romaine, se veut comme une provocation lancée à la face de la société gourmée, telle que celle du temps de Flaubert.

C’est sur le plan de l’écriture, dans le choix du vocabulaire, dans les hardiesses de la forme, cette forme poétique appliquée au romanesque, que se trouve la radicale nouveauté du projet. Ajoutons que s’intéresser à « une civilisation perdue, anéantie ; un pays de ruines » – les mots sont de Sainte-Beuve –, c’est relever un défi :

« Ce n’est pas une petite ambition que de vouloir entrer dans le cœur des hommes quand ces hommes ont vécu il y a plus de deux mille ans et dans une civilisation qui n’a rien d’analogue à la nôtre. »

Plus tard, en 1877, renaîtra ce goût des mots baroques et des situations paroxystiques dans le dernier et le plus important des *Trois Contes*, *Hérodiade*. L'histoire de Salomé/Hérodiade (les deux sont interchangeables) a fasciné, en cette fin de siècle, écrivains¹⁰, musiciens¹¹ et peintres¹². Après tout, Hérode Antipas valait bien Hamilcar et la danse des sept voiles, la prière à Tanit, le tout assaisonné de somptueux festins ! Le roman de Flaubert lança une véritable mode : on rêva de Salammbô comme on le fera plus tard d'Antinéa, l'héroïne du roman de Pierre Benoît (1886-1962), *L'Atlantide* (1919). La parodie, la musique, plus tard le cinéma muet, pour rester dans d'étroites limites chronologiques, en firent une héroïne nationale. Bien plus, à la suite du romancier, l'Antiquité prit de nouvelles couleurs.

Le monde punique devint à l'honneur avec les romans du Français L. Cahun (1841-1900), *Les Aventures du capitaine Magon, ou une exploration phénicienne mille ans avant l'ère chrétienne* (1875) et, surtout, *Les Mercenaires* (1878). Sans oublier *Carthage en flammes* (1896) de l'Italien E. Salgari (1862-1911) et *Sonnica la courtisane* (1901) de l'Espagnol V. Blasco-Ibàñez (1867-1928). Plus tard encore, F. Slaughter (1908-2001) écrira avec *Le Sang du dragon* (1965) le récit des débuts de Carthage.

Les délices stylistiques, les préciosités du vocabulaire, l'obscurité de la phrase, les scories de la forme furent tournés à l'excès dans les deux romans de J. Lombard (1854-1891), *Byzance* (1890) et *L'Agonie* (1901), sur le règne de Julien l'Apostat. Les symboliques audaces érotiques devinrent, sous la plume de J. Bertheroy (1868-1927), les moiteurs volcaniques de *La Danseuse de Pompéi*, 1899. F. Champsaur (1859-1934) donna explicitement dans le graveleux (*L'Orgie latine*, 1903) ; P. Adam (1862-1920), dans les amours byzantines (*Basile et Sophie*, 1899, *Irène et les Eunuques*, 1907). Quant à H. Rebell (1867-1905), son goût pour la perversion trouva à s'exprimer dans la description d'une réunion de patriciens désœuvrés dans une cité balnéaire à la mode au temps de Néron (*La Saison à Baïa*, 1901). Seuls l'érotisme et la culture de P. Louÿs (1870-1925), l'érudit farceur qui pasticha la Grèce antique dans ces *Chansons de Bilitis* (1894) trompant lecteurs et lettrés, ont survécu. Son *Aphrodite* (1896), est l'admirable portrait d'une courtisane d'Alexandrie qui clame son goût de l'amour sans l'hypocrisie que notre époque moderne lui a ajoutée. Un manifeste pour la joie sensuelle de vivre, dans une Grèce païenne et ensoleillée.

Il est temps de revenir à une Antiquité moins délurée, de quitter les délices délétères de la France décadente pour le Nouveau Monde et de suivre un chemin de croix avec Ben Hur, le héros du roman homonyme (1880) de l'Américain L. Wallace.

10. ST. MALLARMÉ, *Hérodiade*, 1869 ; J. LAFORGUE, *Moralités légendaires*, 1887 ; O. WILDE, *Salomé*, 1894.

11. R. STRAUSS, *Salomé*, 1905

12. La *Salomé* de G. Moreau est exposée au Salon de 1876

« N'ARRÊTE PAS TON CHAR, BEN-HUR ! »

L. Wallace est né le 10 avril 1827 à Brookville, dans l'Indiana. Des études de droit le mènent au barreau, mais il s'engage en 1846-1847 dans la guerre que les États-Unis mènent contre le Mexique. Colonel au début de la guerre de Sécession, il s'y illustre en sauvant Washington d'un coup de main ennemi. Major général à la fin de la guerre, il devient gouverneur du Nouveau-Mexique de 1878 à 1881 (on peut même l'apercevoir dans un coin de western !), puis ambassadeur en Turquie de 1881 à 1885. Retiré alors de la vie politique, il continue en 1880, avec *Ben Hur. Un récit messianique*, une carrière littéraire commencée en 1873 avec *Le Dieu de beauté*, un roman qui relate son expérience mexicaine. Il revient à l'Antiquité évangélique en 1885 avec *Le Prince de l'Inde*, un récit qui met en scène le Juif errant. Il meurt en 1905.

Musicien, peintre, écrivain, soldat, diplomate, L. Wallace avait tous les dons. Mais rien pourtant ne le prédisposait à écrire le roman qui le rendra universellement célèbre, *Ben Hur*. Le héros, le prince Judas Ben Hur, d'illustre famille, voit son destin bouleversé. Capturé, humilié, dépouillé de ses biens, envoyé aux galères, le jeune aristocrate doit se venger de son ancien ami, le Romain Messala. En chemin, il rencontrera l'amour et la révélation divine. Le sous-titre, auquel on prête généralement assez peu attention, indique bien le sens du récit : la venue d'un prophète nommé Jésus, fils de David, qui apparaissait, aux yeux de certains Juifs, comme le Messie tant attendu.

Mais ce sont surtout les avancées de la recherche archéologique qui ont dû retenir l'attention de Wallace: Américains, comme E. Robinson qui découvre à Jérusalem au pied du mont du Temple ce que l'on nomme depuis « l'arche de Robinson » ; Français, comme F. de Saulcy qui en 1863 met au jour des tombes royales à l'extérieur de la vieille ville ; Anglais qui s'activent depuis la fondation en 1863 du Palestine Exploration Fund et dont l'un d'eux, Ch. Warren, repère entre 1867 et 1870, dans la cité de David, le « puits de Warren » : tous ces archéologues donnent au roman de Wallace les couleurs de l'actualité.

Mais revenons à cette année 1880 qui voit le triomphe du roman. Traduit dans toutes les langues, encensé par H. Sienkiewicz qui le fit traduire en polonais en 1888 et corrigea lui-même les épreuves, il a suscité des dizaines de romans qu'il est impossible de citer ici autour de la personne de Jésus et des premiers témoins du christianisme.

Mentionnons seulement, en fonction simplement de leur valeur littéraire et, surtout, de leur portée cinématographique, les récits des Américains F. Slaughter sur des personnages féminins du Nouveau Testament, Marie Madeleine, Véronique¹³ ou sur les évangélistes¹⁴ et L. C. Douglas (1877-1951) dont *La Tunique* (1942) devint le premier film en Cinémascope. *Le Calice d'argent* (1952) du Canadien T. B. Costain (1885-1965), porté ensuite au cinéma, est l'histoire d'un jeune sculpteur inspiré par la foi nouvelle. Le Suédois P. Langerkvist (1891-1974) a raconté la vie de Barrabas (roman homonyme, 1950, porté ensuite à l'écran), l'Autrichien F. Werfel (1890-1945), celle de saint Paul (*Paul parmi les Juifs*, 1926). Le Grec

13. *La Magdaléne*, 1953 ; *Véronique*, 1959.

14. *La Route de Bithynie*, 1951, *Le Chemin de Damas*, 1967.

N. Kazantzaki (1887-1957) et l'Américain D. H. Lawrence (1885-1930) ont imaginé des Jésus différents dans *La Dernière Tentation* (1959, adaptée au cinéma) pour l'un, *L'homme qui était mort* (1931), pour l'autre.

Et la France ? Négligeons les innombrables romans inspirés qui ont sévi depuis un demi-siècle et dont la valeur littéraire est pour le moins sujette à caution. Citons simplement, dans un concert sulphicien, deux fausses notes : « Le Procureur de Judée » (dans *L'Étui de nacre*, 1892) du sceptique A. France (1844-1924) et *Jésus raconté par le Juif errant* (1933) d'E. Fleg (1874-1963). Là, un Pilate retraits qui a oublié jusqu'au nom de Jésus, ici, le regard lucide du marcheur éternel. Dans le même registre, l'Anglais W. Pater (1839-1894), dans *Marius l'épicurien* (1885), exposait un idéal de vie fondé sur la recherche du bonheur et le culte de la Beauté, faisant une harmonieuse synthèse entre les philosophies antiques et le christianisme primitif. Dieu pouvait donc cohabiter avec César...

Il ne le semblait pas pourtant, lorsque, à la fin d'un siècle qui avait commencé avec l'épopée des martyrs, parut une œuvre militante aux couleurs de l'actualité politique. Avec le *Quo Vadis ?* d'H. Sienkiewicz, c'était à la fois la Rome de Néron et celle des catacombes qui allaient entrer au panthéon littéraire, puis cinématographique.

L'ANTÉCHRIST

D'où vient *Quo Vadis ?* roman d'H. Sienkiewicz (1846-1926). En 1892, après lecture de Renan, il avait écrit une première nouvelle qui est comme un brouillon de son roman et est consacrée aux premiers chrétiens : *Suivons-le ! Quo vadis ?* commence à être publié en feuilleton à partir du 26 mars 1895 à Varsovie, Cracovie et Poznań. Terminé à Nice le 18 février 1896, il paraît en librairie la même année. Le roman est traduit immédiatement aux États-Unis et en Europe, sauf en France où il lui faudra attendre 1900 pour paraître dans une édition amputée de près d'un tiers du texte original. Comme Bulwer-Lytton, comme Dumas, comme Wiseman, comme Flaubert, le romancier polonais est allé chercher l'inspiration sur place. Cinq séjours à Rome, où il a retrouvé bien des compatriotes installés dans la ville, dont deux artistes qui ont dû guider ses premiers pas : le peintre H. Siemiradzki, dont *les torches humaines*, en 1876, représentaient déjà les martyrs néroniens, et le sculpteur P. Welonski. Le premier lui fit découvrir une petite chapelle là où, selon la légende, Jésus serait apparu devant pierre fuyant Rome et la persécution. Cette chapelle, nommée *santa maria delle Piante*, devenue célèbre par la plaque apposée en 1830 qui rappelait la rencontre miraculeuse, avait pris une valeur symbolique parmi les polonais exilés à Rome. Depuis 1842 et la création de l'ordre des « résurrectionnistes », ceux-ci avaient pris l'habitude de s'y réunir pour songer au destin de la Pologne.

Dès 1893, le romancier avait espéré que cette « grande épopée chrétienne », cette « série de tableaux, tellement universels et magnifiques », serait obligatoirement traduite « du polonais dans toutes les langues ». La suite devait lui donner raison sur ce point. Mais la radicale nouveauté de l'œuvre, qui ne fut sans doute pas immédiatement perçue dans les pays qui la traduisirent, c'est que, pour la première fois, parler de l'antiquité permettait de parler du présent.

Car, derrière la Rome de Néron, c'est la Pologne de Sienkiewicz qu'il faut voir. Un pays déchiré, dépecé entre Prusse et Russie, dont le nouveau tsar, Alexandre II, se mit en 1878 à poursuivre les catholiques uniates, qui obéissaient à la papauté, pour les convertir de force à l'orthodoxie. Et l'on vit partout fleurir des brochures qui dénonçaient ces nouvelles persécutions et, parfois, les comparaient explicitement à celles attribuées à Néron. Le succès était là, triomphal, qui valut à l'auteur d'obtenir le prix Nobel en 1905.

Avec Sienkiewicz, l'Antiquité avait pris désormais les couleurs du temps présent. Elle n'allait plus les perdre.

Le Polonais B. Prus, qui succéda comme journaliste à Sienkiewicz, avait pris une part active à l'insurrection de 1863. Il développe dans *Pharaon* (1898), où le décor égyptien n'est là que pour égarer la censure, une croyance en un monde meilleur, du moins lorsque celui-ci sera débarrassé des castes qui empêchent toute possibilité de progrès et de liberté. Ici, le fils d'un pseudo-Ramsès XII se heurte au pouvoir du clergé, qui défend ses privilèges : il y perd la vie. Un message qui n'allait pas tarder à être d'une brûlante actualité.

Car le roman historique à l'antique a fini de vivre son âge d'or, ses pères fondateurs ont disparu, le XIX^e siècle s'est achevé dans la boue et le sang des tranchées. Une nouvelle génération, née à la fin du siècle, voit le jour, dont les premières œuvres précèdent en majorité la Seconde Guerre mondiale et tentent, dans ces vingt années d'une fragile paix ou dans celles d'après-guerre marquées par le conflit meurtrier, de parler du présent tout en racontant le passé.

LE ROMAN HISTORIQUE FACE AU NAZISME...

Il n'est pas courant qu'un romancier se fasse le théoricien du genre littéraire qui fait la trame même de son œuvre. Il n'est pas courant non plus qu'un docteur en philosophie, militant politique, en butte à l'hostilité du nazisme, se serve de l'histoire pour avertir, comprendre, expliquer, condamner. L. Feuchtwanger (1884-1958), Juif de formation classique et critique littéraire de surcroît, a souffert directement du nazisme. Son œuvre, comme celle d'un Th. Mann ou d'un B. Brecht, est, dès l'origine, une tentative pour comprendre le problème juif. L'ironie du sort a fait que son roman, *Le Juif Süß* (1925), est devenu mondialement célèbre par le film de propagande antijuive qui en a été tiré. Feuchtwanger écrit en 1935 un essai littéraire : *sens et non-sens du roman historique*. Pour lui, seuls quelques individus, historiques ou modifiés par l'écrivain jusqu'à se hisser au niveau de l'histoire, permettent au lecteur de suivre l'évolution des sociétés. Il faut donc sacrifier les scènes de masse, les détails concrets, en un mot la vie quotidienne, au profit des grands destins capables de faire réfléchir le lecteur moderne sur son temps, sa vie, son être.

« Je n'ai jamais pensé, écrit-il, à recréer l'Histoire pour l'Histoire elle-même. Je n'ai toujours vu dans le costume, dans l'habillement historique, qu'un moyen de stylisation, un moyen d'atteindre de la manière la plus simple les illusions de la réalité. (...) Je ne puis imaginer qu'un romancier sérieux, qui travaille sur du matériel historique, puisse voir autre chose qu'un moyen de distanciation, une comparaison qui permette de rendre le plus fidèlement possible (à soi-même) son propre sentiment de la vie, son propre temps, sa propre image du monde. »

Ainsi la trilogie *Josephus* (*La Guerre des Juifs*, 1932 ; *Les Fils*, 1935 ; *Le jour viendra*, 1942) manque certes de ces éléments concrets, les *realia*, dont les romanciers historiques sont friands – parfois jusqu’à l’écœurement –, mais on trouve dans la description du destin du peuple juif en révolte contre Rome en 66, le reflet de la résistance allemande, juive ou non, contre le régime nazi. Lequel ne s’y est pas trompé, qui déchoit le romancier de sa nationalité allemande et de son titre de docteur en 1932, et livre au bûcher en 1933 le premier volet de sa trilogie juive antique. De la même façon, on peut voir dans *Le Faux Néron* (1933) une sorte de portrait d’Hitler. À travers les aventures de ce comédien qui, après la mort de l’empereur en 68, se fit passer pour Néron auprès des Parthes – la chose est historique –, on peut lire le récit de l’imposture d’Hitler qui abuse un peuple crédule ou aveuglé.

L’Antiquité de Feuchtwanger, tout comme l’Espagne médiévale de *La Juive de Tolède* (1955), n’est pas la même Antiquité que celles de Bulwer-Lytton et de Dumas, qui insistent tant sur la couleur historique. Au fond, elle se rapprocherait plutôt de celles de Chateaubriand, Wiseman et, surtout, Sienkiewicz, mais débarrassée du fatras de l’érudition, historique et archéologique, pour mieux faire parler le présent. Ainsi, le lecteur n’est pas aveuglé par les descriptions d’un Gautier ou d’un Flaubert, au point de ne pas voir ce que l’auteur veut en réalité lui montrer. L’arbre historique ne cache pas, chez lui, la forêt idéologique.

...PUIS AU CAPITALISME

Tout comme chez H. Fast (1914-2003), talentueux auteur de romans policiers et de récits de science-fiction. Son *Spartacus* (1951) est bien différent de celui de Koestler (1939).

« C’est l’histoire d’hommes et femmes courageux qui vivaient il y a bien longtemps et dont on n’a jamais oublié les noms, écrit-il dans sa préface. Les héros de cette histoire avaient l’amour de la liberté et de la dignité humaine. Leur vie fut noble et belle. »

Cette charge en pleine guerre froide contre les possédants qui vivent de la misère des autres, inspirée par les idées politiques du romancier, empêcha la publication du roman par un éditeur américain. Fast néglige la reconstitution historique, qui risque de nuire à la violence de son propos ; il ne se complaît pas dans une érudition gratuite ; ses personnages ont des paroles et des sentiments modernes. La révolte des esclaves, selon l’habituelle interprétation marxiste, est typique de la lutte des classes et peu importe si le terme est anachronique pour la Rome antique. Pour Spartacus/Fast, la lutte contre l’impérialisme (ici romain) passe par la révolte (ici des esclaves). L’adaptation cinématographique de S. Kubrick, à peine dix ans plus tard, si elle affadit quelque peu la virulence du roman, contribuera à son succès.

Après Feuchtwanger, Fast montrait à l’évidence que l’Antiquité pouvait refléter les conflits modernes et servir de rempart contre toutes les tyrannies, nazie ou soviétique ou économique-financières.

J’ai déjà cité le nom de M. Waltari. Chez lui, le roman historique sert à décrire le destin d’un homme en quête d’une identité perdue en terre étrangère. Sinouhé l’Égyptien, Turms l’Étrusque (*L’Étrusque*, 1956), les Romains Marcus et Minutus Manilianus (*Le Secret du*

royaume, deux tomes, 1959 et 1964), Jean Angelos le Byzantin (*Les Amants de Byzance*, 1952), M. Karvajalka le Finlandais (*L'Escholier de Dieu*, 1948 et sa suite *Le Serviteur du Prophète*, 1952) sont tous en proie au doute :

« Qui suis-je et qu'y a-t-il en moi, s'exclame douloureusement Turms, comment savoir ? Car chacun de nous porte en lui un autre lui-même, un étranger qui s'impose à lui par surprise et le pousse à des actes contraires à sa volonté. »

Minutus prend peu à peu conscience de la foi nouvelle qui s'impose à lui et le pousse à renoncer au paganisme. Dans ce dernier roman, Waltari, fils de pasteur, devenu agnostique après des études de théologie, semble revenir vers une foi perdue.

Le romancier a fait du roman historique, à travers l'Égypte, l'Étrurie, la Grèce, Rome, Byzance, Alger, une sorte d'anamnèse d'une figure paternelle. Père absent, père aveugle, père détrôné, père inconnu, père recherché. Le héros waltarien est le fils de personne, d'où sa quête incessante d'identité.

Th. Mann (1875-1955), lui, se sert de l'Antiquité pour opposer l'humanité tranquille des patriarches au tumulte impitoyable du temps présent dans sa tétralogie, *Joseph et ses frères* (*Les Histoires de Jacob*, 1933, *Le Jeune Joseph*, 1934, *Joseph en Égypte*, 1936, *Joseph le nourricier*, 1943). Dans ces livres qui tiennent plus du roman philosophique qu'historique, on peut cependant trouver un essai de psychanalyse des mythes bibliques. de fond. La nouveauté se situe ailleurs : chez Feuchtwanger, chez Fast, pour qui l'Antiquité est une machine de guerre et, dans un autre registre, chez Waltari : avec lui, l'Antiquité romanesque sonde les profondeurs de l'inconscient et devient le lieu idéal pour en découvrir les aspects les plus cachés. Mais n'était-elle pas déjà, du temps de Freud, voire avant lui, un réservoir de fantasmes, avec pour haut-lieu la cité pompéienne ?

FANTASMES POMPÉIENS

Depuis 1896, S. Freud a pris l'habitude de partir à l'étranger, la plupart du temps en Italie de la fin août à la mi-septembre. En 1902, avec son frère Alexandre, il s'installe à Sorrente. Il visite Naples et la région du Vésuve. L'étape la plus importante est, on s'en doute, Pompéi.

Peu à peu, au cours de ses voyages en Italie et en Grèce, Freud prend conscience de l'étroite parenté qui existe entre l'archéologue et l'analyste. L'un et l'autre essaient d'exhumer ce qui est demeuré enfoui d'une antique civilisation ou d'un désir infantile. S'il avait été plus amateur de fiction, il aurait pu ajouter : l'auteur de romans historiques. Lui aussi, comme l'analyste, remonte dans le temps pour retrouver dans le passé ce qui, comme le pensaient Gautier ou Waltari, est resté enseveli en lui-même ; pour tenter, à travers des destins antiques, de comprendre le sien.

Durant l'été 1906, Freud lit une nouvelle de V. Jensen (1837-1911) parue en 1903 : *Gradiva, fantaisie pompéienne*, que Carl Jung lui a conseillée. Immédiatement, il en écrit un commentaire, qui paraîtra en 1907 : *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*. C'est qu'il a pris conscience que :

« il n'y a pas de meilleure analogie du refoulement – qui tout à la fois rend un élément psychique inaccessible et le conserve – qu'un ensevelissement comme celui qui a été le destin fatal de Pompéi et dont la ville a pu émerger à nouveau par le travail de la pioche. »

Cette approche ne rencontra guère d'écho chez Jensen, qui refusa même de rencontrer Freud, mais elle ouvrit une voie féconde à l'application de la méthode analytique aux textes littéraires – et consacra définitivement Pompéi dans son rôle de cité fantasmatique.

Grâce à Freud, la nouvelle de Jensen est devenue universellement célèbre. Son héros est Norbert, un jeune archéologue qui croit retrouver à Pompéi une Pompéienne dont le bas-relief l'a troublé : Gradiva. Il lui parle en latin, elle lui répond dans la même langue. Il comprendra à la fin du récit qu'en fait il a retrouvé une amie d'enfance, bien oubliée depuis des années et dont il était secrètement épris.

Quel dommage que Freud n'ait pas lu *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, la nouvelle de Gautier ! Nul doute qu'il y aurait trouvé un plus beau sujet d'étude. Car, dans le récit de cette nuit fantastique où le jeune Octavien, en visite avec des amis à Pompéi, se retrouve dans la cité redevenue vivante, il y a matière à une étude psychanalytique en forme. Face à Arria Marcella, qui fascine littéralement sa proie et la laisse sans voix (« Octavien, pâle, glacé d'horreur, voulut parler mais sa voix resta attachée à son gosier »), le héros de la nouvelle, troublé par le moulage en creux d'un sein aperçu au musée, est persuadé d'en avoir retrouvé la propriétaire, si l'on ose dire. D'un côté, fétichisme du pied, de l'autre, celui du sein...

D'autres récits antiques montrent, avant la lettre, une manifestation troublante de l'inconscient. Le plus célèbre est la nouvelle de P. Mérimée (1803-1870) : *La Vénus d'Ille* (1837). On connaît l'histoire de ce malheureux jeune homme qui a mis par inadvertance son anneau nuptial au doigt d'une maléfique statue de Vénus. Laquelle, « tout entière à sa proie attachée », vient exiger, le jour des noces de son imprudent fiancé – noces avec une autre, bien sûr – l'exécution de sa promesse. Le malheureux y perdra la vie. Dans sa nouvelle *Le Dernier des Valerii* (1875), H. James (1843-1916) reprend la même histoire. Mais elle se termine moins tragiquement que celle de Mérimée. Le critique J. Bellemin-Noël a proposé une interprétation psychanalytique de celle-ci. Pour le dire vite, il voit dans ce récit une manifestation éclatante de ce qu'il appelle « l'inconscient du texte ». À ses yeux, chaque texte a une vie propre, qui se joue des impossibilités des épisodes : comment imaginer, par exemple, qu'il soit possible de passer un mince anneau nuptial au doigt d'une statue, certes d'une immense beauté, mais dont les dimensions s'accommoderaient mal d'un tel bijou ? On en restera à cet exemple qu'on pourrait multiplier à loisir. L'Antiquité est, elle aussi, devenue le champ de spéculations psychanalytiques. On ne peut que s'en réjouir...

BIOGRAPHIES ROMANESQUES

Ces dernières décennies ont vu se multiplier des romans historiques qui cherchent à recomposer le passé antique par le biais de personnages célèbres qui racontent leurs mémoires : Jésus¹⁵, Judas¹⁶ et Pilate¹⁷ pour le tiercé évangélique. David¹⁸ et Simon Maccabée¹⁹ pour un couplet biblique. Didon²⁰ et Hannibal²¹ pour le duo punique.

Atticus, l'ami de Cicéron²², pour la Rome républicaine ; Néron²³ et Agrippine²⁴ pour le couple impérial et infernal

Mais tous avaient été précédés par deux écrivains majeurs : R. Graves (1895-1985) et M. Yourcenar (1903-1987). Le premier, spécialiste de mythologie comparée, poète apprécié, a tenté une autobiographie de l'empereur Claude. Dans *Moi, Claude*, une tétralogie qui commence en 1934, il fait parler avec humour et saveur cet empereur méconnu, érudit discret (il fut étruscologue), diminué physiquement (bègue et boiteux) qui, par son intelligence, échappa aux griffes de son entourage et devint empereur par hasard. Mais il succomba au charme vénéneux de sa première épouse Messaline, qu'il fit assassiner, et de la seconde, Agrippine, qui le fit empoisonner... Dans une langue dépouillée des pompes antiquisantes et de toute érudition pesante, Graves, qui connaît admirablement son sujet, reconstitue la cour impériale et ses maîtres : le sombre et sournois Tibère, la terrible Livie, sa mère, le frénétique Caligula, sans oublier Messaline, Agrippine sa nièce et épouse et Néron, devenu son fils adoptif. De cette œuvre talentueuse la télévision britannique a tiré une magnifique série.

C'est l'empereur Hadrien que recrée M. Yourcenar dans *Les Mémoires d'Hadrien* (1951). Elle parvient à faire parler cet empereur lettré et voyageur, ami des arts et de la beauté, comme s'il vivait en elle. Citant avec un rare scrupule ses sources historiques, elle réussit à concilier poésie et roman, le tout dans une forme qui rappelle celle des écrivains latins, dont elle est imprégnée. La réussite de son roman a redonné des lettres de noblesse à cette Antiquité qui, après la guerre, avait perdu tant de disciples et tant de couleurs.

15. J.-CL. BARREAU, *Les Mémoires de Jésus*, 1978 ; N. MATSAS, *Les Mémoires de Jésus*, 1984 ; A. COELHO, *Je de Nazareth*, 1988

16. P. BOURGEADE, *Mémoires de Judas*, 1986

17. A. BERNET, *Mémoires de Pilate*, 1988.

18. C. COCCIOLI, *Mémoires du roi David*, 1976.

19. H. FAST, *La Gloire des Macchabées*, 1950.

20. F. MELLAH, *Elissa la reine vagabonde*, 1988.

21. G. RIZZI, *Moi Hannibal*, 2003.

22. P. GRIMAL, *Mémoires d'Atticus*, 1976.

23. A. DARNE, *Le Journal de Néron*, 1986 ; C. Dufour, *Moi Néron*, 1999.

24. P. GRIMAL, *Mémoires d'Agrippine*, 1992.

ET AUJOURD'HUI ?

Aucun chef d'œuvre n'est venu, ces dernières années, transfigurer le corpus historique romanesque ainsi esquissé. Les romanciers continuent surtout de mettre en scène Jésus et les chrétiens²⁵.

Seul, peut-être, le talentueux Robert Haris, a su allier thriller et roman historique dans *Pompéi* (2003) ou dans la trilogie consacrée à Cicéron (*Imperium*, 2006 ; *Conspirata*, 2009 ; *Dictator*, 2016).

Cependant une nouvelle tendance a vu le jour, plus riche de rebondissements : se lancer dans l'ailleurs pour faire coïncider la SF et la Fantasy avec l'univers antique.

On voit, depuis une vingtaine d'années, se créer dans ce domaine de nouvelles orientations dont il est, à coup sûr, trop tôt pour en prévoir l'avenir. La naissance d'une Antiquité parallèle en est la principale. Une Rome où Mithra a triomphé (R. Tanner, *L'Empreinte des dieux*, 2001. *Le Glaive de Mithra*, 2002). Une Byzance soumise aux forces des ténèbres (T. Harlan, *A l'ombre d'Ararat*, 1999 ; *Les Clés du pouvoir*, 1999). Un Empire Romain qui perdure jusqu'à aujourd'hui (R. Silverberg, *Roma Aeterna*, 2003 ; Meddy Ligner, *Semper Lupa. L'Histoire éternelle de Rome*, 2017) ou qui a été étouffé, dès les origines, par Alexandre (J. Negrette, *Alexandre le Grand et les aigles de Rome*, 2007. Ici, des Romains sont partis découvrir l'Amérique, ils reviennent chez eux, deux mille ans après (J. Héliot, *Reconquérants*, 2001). Là, la guerre de Troie est magistralement revisitée (David Gemmel, *Troie*, 3 vol., 2006-2008).

Une autre tendance – à l'image de la confusion contemporaine des esprits – est le mélange des mythologies, sans doute initiée par la série télévisée *Xéna*. César était déjà parti en enfer, dans *Les Légions de l'enfer* de C. Cherryh, 1987, mais, aujourd'hui, les vampires nous viennent du temps d'Auguste (A. Rice, *Pandora*, 1998 ; *Le Sang et l'or*, 2001) et Merlin flirte avec Jason dans *Celtika*, 2001 et sa suite, *Le Graal de fer*, 2002, de R. Holdstock,

Enfin une nouvelle Antiquité a vu le jour, totalement onirique et recomposée, comme chez J. Crowley (*Aegypt*, 1987) ou T. Williams (*Les Exilés du rêve*, 1999). On trouve ainsi des Égypte étranges, des Grèce fabuleuses, des Rome alternatives, des Byzance magiques.

Il est temps de conclure. En presque deux siècles l'Antiquité a pris, sous la forme romanesque, toutes les figures qu'on peut imaginer. Apologétique, militante, flamboyante, artistique, vivante en un mot. Refuge contre la médiocrité du présent, machine de guerre en des temps difficiles, moyen d'investigation du cœur et de l'inconscient, présente partout et en chaque lecteur.

25. J.-J. WAUTIER, *Destins romains*, 2015 ; O. MERLE, *Le Roman de Paul et des premiers chrétiens*, 2016 ; F. TAILLANDIER, *Jésus*, Perrin, 2016 ; R. GRAVES, *King Jesus*.

Peu à peu, dépouillée par la contrainte, l'indifférence ou le mépris, de ses bases érudites, l'étude du grec et du latin, l'Antiquité, a dû se parer d'autres couleurs, plus simples peut-être, plus accessibles en tout cas. Le roman historique, plus, peut-être, que le cinéma et la BD, s'est vu désormais pratiquement comme le seul médiateur entre la culture antique et le savoir contemporain.

On ne peut que s'en réjouir.

REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES
TOME 121, 2019 N°1

SOMMAIRE

ARTICLES :

Miguel CANAS, <i>Le stemma des Servilii Caepiones</i>	3
Loukas PAPADIMITROPOULOS, <i>Pindar's Olympian 12: Hopes, Reversals Of Fortune and Truth</i>	19
Christine AMIECH, <i>Retour sur les premiers vers de l'Oreste d'Euripide</i>	27
Valérie VISA-ONDARÇUHU, <i>Le fragment de l'Autolykos sur les athlètes : retour critique sur quelques lectures</i>	39
Michaël GIRARDIN, <i>Monnaie du tribut, monnaie de l'offrande en Judée séleucide et romaine</i>	71
Paul Marius MARTIN, <i>Dentatus et Fabricius : couplage, surimpression, utilisation</i>	93

CHRONIQUE

Nicolas MATHIEU <i>et al.</i> , <i>Chronique Gallo-Romaine</i>	115
--	-----

QUESTIONS ET PERSPECTIVES

Claude AZIZA, <i>Roman historique et antiquité</i>	119
--	-----

LECTURES CRITIQUES

Christophe CHANDEZON, <i>Vers un renouveau de l'étude des sociétés agraires grecques ?</i>	143
Nelson HORN, <i>Les Histoires philippiques de Trogue Pompée / Justin : une œuvre, deux auteurs, deux époques, deux projets</i>	171
Bertrand LANÇON, <i>Les années gauloises de Constantin revisitées</i>	183
Comptes rendus	197
Notes de lectures	291
Liste des ouvrages reçus	295

