



HAL
open science

”Le sphinx contre le logos. Science et poésie dans Le Roman de la momie de Théophile Gautier”

Étienne Bigné

► **To cite this version:**

Étienne Bigné. ”Le sphinx contre le logos. Science et poésie dans Le Roman de la momie de Théophile Gautier”. Presses universitaires de Rennes. Le roman historique en ses frontières, p.171-184, 2024, Interférences, 978-2-7535-9436-4. hal-04393889

HAL Id: hal-04393889

<https://hal.science/hal-04393889>

Submitted on 15 Jan 2024

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.

Le sphinx contre le *logos* Science et poésie dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier

L'ambivalence de la relation de Théophile Gautier à Walter Scott¹ témoigne d'emblée de la complexité du rapport qu'entretient l'auteur du *Roman de la momie* au genre du roman historique, qui, rappelons-le, acquiert ses lettres de noblesse dans le sillage des réflexions méthodologiques et épistémologiques soulevés au cœur d'un XIX^e siècle en pleine « crise des savoirs et [...] des imaginaires »² qui voit l'histoire se constituer progressivement en discipline autonome. Initialement fruit de « l'alliance entre l'écrivain et l'historien »³, le roman historique originel peut se comprendre comme texte rationnel et producteur de sens : il s'agit de porter un « discours de savoir qui se fixe pour objectif de rétablir par un effort de compréhension rétrospectif le fil des événements, de rendre compte par la raison de la continuité des époques » et de « donner du sens »⁴. Le roman historique canonique de la première moitié du XIX^e siècle cherche ainsi à rendre intelligible le monde moderne naissant, et a donc initialement une dimension didactique, politique ou idéologique.

Cette approche rationnelle propre au genre vient d'ailleurs progressivement se radicaliser par l'émergence d'un nouveau critère qui valide la qualité du roman historique et en modifie l'appréhension : celui de la scientificité. À cet égard, l'article publié par Guillaume Froehner en 1862, consacré à *Salammbô* et au *Roman de la momie* et intitulé « Le roman archéologique en France » est symptomatique des évolutions qui touchent graduellement non seulement ce modèle du roman historique, mais plus largement les relations entre histoire et littérature, entre sciences humaines et poésie. L'auteur de romans historiques cherche ainsi désormais à fonder sa narration, voire la légitimité de sa parole de romancier, sur une conformité aux sources scientifiques : c'est bien ce que fait Gautier, qui s'appuie scrupuleusement sur Feydeau, Champollion, Rosellini, et autres savants de son temps, qu'il cite dès les premières lignes du prologue de son roman égyptien. Froehner, vivement critique envers *Salammbô*, plus indulgent envers *Le Roman de la momie*, reproche cependant à Gautier d'avoir donné dans le « bric-à-brac confus et ennuyeux qui n'est pas de la science, et n'est pas non plus du roman »⁵. Dans ce conflit entre poésie et rationalité scientifique, l'Antiquité gautiérienne se fait alors champ de bataille aux enjeux épistémologiques : à Froehner qui considère que « rappeler [...] une société éteinte est l'affaire de la science »⁶, s'oppose Gautier pour qui un ouvrage historique est bon justement parce que poétique.

¹ Le fait que l'œuvre du romancier anglais nourrisse celle du poète français, qui en conseille la lecture à sa fille Judith, n'empêche pas Gautier d'écrire en 1842 : « Walter Scott est mort ; Dieu lui fasse grâce, mais il a introduit dans le monde et mis à la mode le plus détestable genre de composition qu'il soit possible d'inventer [...] : le roman historique, c'est-à-dire la vérité fausse ou le mensonge vrai. » Il fustige l'association, au sein d'un même genre, du roman et de l'histoire, « deux choses aussi ennemies [qui] ne peuvent se rechercher et se lier ensemble qu'à la dernière extrémité. » T. Gautier, « Histoire de la marine par Eugène Sue », *Chronique de Paris*, 03/03/1836, repris dans *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Fasquelle, 1904, p.17-39, ici p.31.

² C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre. Les apories du roman archéologique », dans *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle : de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, p.123-146, ici p.124.

³ M. Lavaud et C. Saminadayar-Perrin, « Introduction » au *Bulletin de la société Théophile Gautier n°34, Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire* [abrégé par BSTG 34], Nîmes, Lucie Éditions, 2012, p.11.

⁴ A. Vaillant, « Théophile Gautier et le spectre de l'Histoire », dans BSTG 34, *op.cit.*, p.101.

⁵ G. Froehner, « Le roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, 11^e année, 2^e série, t.30, 1862, p.853-870, ici p.866.

⁶ *Ibid.*, p.870.

Dans son *Roman de la momie* (1857), ce n'est plus le Moyen-Âge d'un Scott ni même l'Antiquité finissante d'un Bulwer-Lytton (que Gautier a lui-même abordée dans *Arria Marcella* en 1852) que met en scène le poète français, mais l'Égypte mosaïque. S'il s'agit bien d'emblée par ce choix de mettre à distance le modèle originel du roman historique romantique, ancré dans un Moyen-Âge chrétien, le roman de Gautier oscille entre deux visions de l'histoire qui l'éloignent des missions canoniques du genre : l'une, qui saisit la dynamique historique comme une décadence, incarnée par le passage du paganisme au judéo-christianisme ; l'autre qui repose sur « la discontinuité, la pluralité des histoires, l'incertitude, la relativité, [et] la non pertinence des notions de rationalité et de détermination »⁷.

Ce sont justement ces lectures⁸ que nous souhaiterions prolonger, en mettant particulièrement en lumière le fait que *Le Roman de la momie* s'offre comme un roman contre le discours de l'histoire, compris comme parole rationnelle et scientifique. Roman contre le temps, en témoigne l'Égypte gautiérienne plongée dans une éternité immuable et momifiée, *Le Roman de la momie* s'offre plus fondamentalement comme un roman contre le *logos*, subvertissant ainsi les codes du roman historique et questionnant le « problème de partage des savoirs »⁹ et les enjeux de pouvoir que soulève ce genre à cette époque. Contre l'approche scientifique qui catégorise et incarne un principe de réel, le roman historique de Gautier repose ainsi sur une poétique antiréaliste qui s'appuie sur un régime de discours beaucoup moins dogmatique. Alors qu'on s'interroge aujourd'hui particulièrement sur les interactions entre sciences (humaines) et littérature, il nous semble ainsi pertinent de relire *Le Roman de la momie* à l'aune de ce conflit entre science et poésie, et de montrer en quoi Gautier subvertit la démarche de l'historien pour faire paradoxalement de son roman historique un éloge des pouvoirs de la fiction.

« *L'histoire est de vous, le roman est de moi* » : portraits à charge de l'archéologue

Cette contestation des prétentions de la science historique passe d'abord par une remise en question de l'alliance entre savant et écrivain, et témoigne d'un divorce croissant entre science et poésie qui vient bouleverser les missions confiées au roman historique. Avant même *Le Roman de la momie*, l'article de Gautier consacré à l'ouvrage de l'archéologue Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens*, n'est d'ailleurs pas tendre envers les savants, notamment dans les premières lignes qui transforment un éloge sincère de Feydeau en critique des hommes de science : ainsi, Feydeau « a cherché la clarté, le relief, la couleur, et donné à l'archéologie la forme plastique qui lui manque presque toujours »¹⁰. À une approche scientifique ascétique et ésotérique s'oppose ainsi l'idéal gautiérien de la forme plastique qui cherche à incarner l'histoire et permet au romancier de revendiquer les pouvoirs de la poésie comme véritable manière de dire l'histoire : « tous les historiens s'étaient trompés »¹¹, rappelle le narrateur d'*Arria Marcella*.

⁷ G. Séginger, « *Le Roman de la Momie et Salammbô*. Deux romans archéologiques contre l'Histoire », dans *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, 2005, p.135-151, ici p.142.

⁸ Voir notamment les articles publiés dans le BSTG 34, « Théophile Gautier : une écriture paradoxale de l'histoire », *op.cit.*, ou encore C. Saminadayar-Perrin, « *Le Roman de la momie*, apories d'un improbable roman archéologique », dans *Revue des sciences humaines*, n°277, 2005, p.71-88.

⁹ C. Saminadayar-Perrin, « *Salammbô* et la querelle du 'roman archéologique' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/3, vol. 111, p. 605-620, ici p.607.

¹⁰ « Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens par M. Ernest Feydeau », *Le Moniteur Universel*, 31 octobre 1856, repris dans *L'Orient*, t.2, Paris, Fasquelle, 1893, p.261-280, ici p.261.

¹¹ T. Gautier, *Arria Marcella*, dans *Contes et nouvelles 2, Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, t. 7, F. Brunet (éd.), Paris, Champion, 2018, p.562.

La dédicace du *Roman de la momie* suit la même logique et place d'emblée au cœur du roman cette opposition paradigmatique problématisée par le roman historique : l'association de Feydeau et de Gautier permet symptomatiquement de mettre dos-à-dos les figures de l'archéologue, « savant » caractérisé par son « érudition » et sa « bibliothèque », et celle du poète, homme du « style »¹². Derrière un éloge de Feydeau, derrière une dette apparente du romancier envers l'archéologue qui donne initialement l'impression que Gautier veut se glisser dans la peau du scientifique¹³ se dissimule une revendication des pouvoirs propres de la fiction : Gautier assume une répartition claire du rôle de chacun¹⁴ : « l'histoire est de vous, le roman est de moi. »¹⁵ Cette dédicace s'offre donc bien moins comme la reconnaissance du paradigme scientifique ou même d'une esthétique romanesque hybride que comme l'affirmation, en négatif, de la mission propre de l'auteur de romans historiques.

Gautier poursuit ces réflexions dans son roman : au couple Feydeau – Gautier fait directement écho celui que forme le dandy Evandale et le savant Rumphius¹⁶. À travers ce personnage comique, Sancho Panza moderne¹⁷ incarnant un principe de réel, ce sont dès lors toutes les prétentions archéologiques qui sont ridiculisées. Certes, le romancier reprend là un certain nombre de clichés largement répandus dans la production littéraire de l'époque, mais l'attitude de l'égyptologue renseigne plus profondément sur les enjeux esthétiques et épistémologiques de l'opposition ainsi esquissée. Plongé dans ses rêveries rétrospectives, Evandale en est brutalement tiré par le savant dont le prosaïsme trivial « le ramène au sentiment de la réalité »¹⁸. Le roman historique gautierien met ainsi en lumière un antagonisme entre réalisme et idéalisme qui redouble l'opposition entre science et poésie, assignant à chacune ses missions propres : au romancier le pouvoir d'une invention normative, au scientifique l'emprise violente sur le réel. Car il y a bien une violence du discours de l'histoire, incarnée par le viol de la momie : cette violence, celle de la civilisation moderne scientifique et technique, est dénoncée par Gautier par la bouche de Rumphius :

« – [...] Mais nous finirons par déchiffrer leurs grimoires et leur arracher leur secret.
[...] En attendant, déshabillons cette jeune beauté !
– Pauvre lady ! murmura le jeune lord. [...] Oh ! oui, sous un vain prétexte de science, nous sommes aussi sauvages que les Perses de Cambyse. »¹⁹

Subvertir l'objectivité du discours scientifique

¹² T. Gautier, *Le Roman de la momie*, dans *Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, t. 5, A. Montandon, C. Saminadayar-Perrin (éd.), Paris, Champion, 2003 [abrégeé par *RM*], p.73.

¹³ « Vous m'avez fait croire que j'étais savant que je connaissais assez l'antique Égypte pour la décrire. » (*RM*, p.73) La modalisation sous-entend clairement que le romancier, « si documenté soit-il, ne se confond pas avec l'historien. » (M.-È. Thérenty, « Cette vieille momie qu'on appelle l'histoire », dans *BSTG* 34, *op.cit.*, p.40)

¹⁴ Voir A. Geisler, « Le poète et l'aventure archéologique dans la fiction de Théophile Gautier », dans *La plume et la pierre : l'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, M. Lavaud (dir.), Nîmes, Lucie Éditions, 2007, p.331-351 : « l'idée d'une complémentarité entre l'archéologue et le poète que Gautier envisage aisément dans sa critique fait place à une mise en question dans la fiction : le poète n'est pas l'archéologue, et il paraît se définir contre lui. » (p.332.)

¹⁵ *RM*, p.73.

¹⁶ La réponse du savant (« je vous la dédierai... ») fait d'ailleurs explicitement le lien avec la dédicace initiale.

¹⁷ « Cette conversation avait lieu [...] entre le lord Evandale, monté sur un cheval arabe, et le docteur Rumphius, plus modestement juché sur un âne... ». (*RM*, p.76.)

¹⁸ *RM*, p.102.

¹⁹ *RM*, p.112. Voir aussi la dernière réplique de Rumphius : « Oui, je t'arracherai ton secret, mystérieuse Égypte ; oui, je saurai ton histoire, belle morte, [...] et je me couvrirai de gloire, et j'égalerais Champollion, et je ferai mourir Lepsius de jalousie ! » (*RM*, p.117).

Si le poète condamne le discours de l'histoire et de la science, il s'appuie pourtant sur lui pour écrire son roman : la narration gautiérienne regorge ainsi de termes directement issus du vocabulaire technique et scientifique. Mais il s'agit ici moins pour Gautier de se soumettre à un impératif d'objectivité réaliste, nouveau critère de validité du roman historique, que de renverser le discours historique et en saper les bases : « tout en saluant le savoir historique qui lui sert de fondement, le roman historique a la capacité de le démonumentaliser »²⁰. Non seulement l'usage de termes techniques est mis au service d'un effet d'exotisme, mais il s'offre, dans *Le Roman de la momie*, comme l'illustration d'une poétique qui puise précisément sa puissance dans une subversion du langage de l'érudition : « il y a emprunt et dépassement de la science envisagée comme moyen, et non plus comme but »²¹.

Ainsi, lorsque Gautier évoque « les colchytes, les paraschistes et les tarisheutes »²², il se saisit de termes techniques issus du discours spécialisé pour élaborer, presque en les désémantisant et en s'appuyant sur un réseau d'assonances et d'allitérations, une poétique du mot qui s'offre comme une nouvelle manière d'écrire l'histoire. Non seulement le texte gautiérien repose sur ces jeux rythmiques et sonores, mais ces derniers fleurissent d'autant plus volontiers au cœur d'une rhétorique scientifique détruite de l'intérieur. Dans des expressions comme « sur les charbons des amschirs, des grains de nard et de cinnamome »²³ ou « au calice épanoui comme la coupe des amschirs »²⁴, le terme scientifique est support d'une sublimation poétique. Ainsi, l'usage de ce vocabulaire technique « finit par détourner l'attention du lecteur des « faits » (passés) vers les « mots » (présents), [...] voire, dans le cas de lexèmes particulièrement techniques ou archaïques, vers le pur clinquant du signifiant. »²⁵ On passe bien d'un discours historique et scientifique à une présence poétique presque dénuée de sens. Dès lors, en mettant à distance le discours de l'historien, Gautier promet un nouveau mode d'appréhension du passé qui conteste l'objectivité scientifique moderne.

Du réel à l'idéal : une poétique antiréaliste

Rumphius lui-même, face à l'aporie de sa démarche scientifique, fait appel à ce nouveau type de connaissance, en témoignent les deux termes situés au début et à la fin du prologue : « pressentiment »²⁶ et « intuition »²⁷ renvoient ainsi à une compréhension poétique du monde, au modèle d'une parole révélée et surnaturelle qui se substitue au paradigme historico-scientifique réaliste de compréhension du monde. Il s'agit alors pour le poète de réfuter la notion moderne de « vérité historique » et « d'art miroir », comme le montrent ces lignes consacrées à l'art statuaire antique :

« Jamais les statues n'ont porté le véritable costume du temps où elles ont été faites et des personnages qu'elles représentaient. [...] Les anciens [...] ne s'attachaient [...] nullement à ce que nous appelons aujourd'hui la vérité historique. Négligeant les petits détails d'intimité, ils allaient droit à ce qui est toujours vrai ; la forme humaine,

²⁰ C. Bernard, « Démomification et remomification de l'Histoire. *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier », dans *Poétique*, vol. 22, n°88, nov. 1991, p.463-486, ici p.465.

²¹ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme*, Paris, Champion, 2001, p.406.

²² *RM*, p.83 (Rumphius) et 140 (narrateur).

²³ *Ibid.*, p.166.

²⁴ *Ibid.*, p.163. Il s'agit presque d'un alexandrin blanc.

²⁵ C. Bernard, art.cit., p.486. De même, A. Montandon évoque « l'infinie déclinaison des noms propres, vertigineuse accumulation de termes complexes, savants, rares, considérés comme immédiatement suggestifs par eux-mêmes, [...] comme si le déversement du savoir était déjà une poétique, comme si la référence suffisait à créer la Forme ». (*Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012, p.158.)

²⁶ *RM*, p.75. Il s'agit de l'un des premiers mots du roman.

²⁷ *RM*, p.117.

la beauté humaine, la passion humaine. Hérodote est à peu près aussi exact que Perrault ; mais quel admirable style, quelle naïveté charmante ! c'est ainsi qu'ils sont tous poètes et statuaires peu soucieux de la littéralité triviale et cherchant la perfection absolue, l'idéal, le divin. [...] Malgré les grandes qualités d'exécution qu'il exige, je n'ai jamais aimé l'art vrai, l'art mathématique, sans invention, sans fantaisie ; [...] - l'art miroir, aussi déplaisant, à peu de chose près, que la réalité même. Ce système d'art vrai, que l'on cherche à faire prévaloir maintenant, est cause de notre infériorité auprès des artistes antiques, éternellement jeunes, éternellement beaux, parce qu'ils n'ont représenté que des types et non des individus, des ajustements de convention et non des costumes exacts. »²⁸

Ainsi, pour Gautier, « l'acte poétique est d'abord et avant tout un acte négateur du réel. La mission du poète est de le détruire et de le nier pour laisser entrevoir l'idéalité poétique. »²⁹ Il s'agit ainsi d'envisager le roman historique « comme représentation, comme acte esthétique et non comme représentation d'une réalité »³⁰, ce qui bouleverse sérieusement les missions propres au genre. *Le roman de la momie*, comme *Salammô*, rejette ainsi le modèle d'une stricte imitation de la réalité et revendique la liberté créatrice : la tête d'Evandale ressemble à « une copie en cire de la tête du Méléagre ou de l'Antinoüs »³¹, le corps de Tahoser rappelle « la grâce élancée des musiciennes et des danseuses représentées sur les fresques »³² ; autant d'expressions qui renversent le paradigme mimétique : ce n'est pas l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art. De cette manière, le roman historique gautiérien subvertit ou du moins « porte à sa limite l'esthétique réaliste-naturaliste d'une œuvre conçue comme explication-exposition raisonnée du monde »³³.

Dans cette logique, *Le Roman de la momie* repose sur une mise en scène de types, idéaux ou grotesques, mais qui ne correspondent donc jamais à une réalité psychologique ou historique vraisemblable. L'homme disparaît de ce théâtre, pour laisser place à des personnages qui tendent soit à la surhumanisation (Evandale, Pharaon, Tahoser, Poëri) soit à l'animalisation. Ainsi, « le roi était doué d'une beauté surhumaine »³⁴, tout comme Tahoser³⁵ ou Poëri³⁶. De même Mosché fait l'objet d'une représentation bien plus symbolique qu'historico-scientifique : sa description s'appuie sur les représentations canoniques (picturales, plastiques) du personnage aux deux cornes sur le front³⁷. Gautier traite de la même manière l'événementialité : la fin du *Roman de la momie* s'éloigne d'autant plus de toute crédibilité historique que l'intertexte sur lequel Gautier s'appuie est connu de son lectorat. L'affrontement entre Mosché et les mages de Pharaon tourne ainsi à la comédie grotesque, et la traversée de la mer Rouge bascule dans une dimension cosmique à la mesure de la catastrophe mise en scène par Gautier. Comme la Carthage de Flaubert, l'Égypte gautiérienne devient un « gigantesque décor d'opéra »³⁸ qui participe à la stratégie de « déréalisation »³⁹ à l'œuvre dans le roman : le récit historique réaliste

²⁸ « Salon de 1837 », *La Presse*, 27/04/1837. Voir L.-C. Hamrick, « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? », dans BSTG 34, p.85-86.

²⁹ A. Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, op.cit., p.118.

³⁰ C. Harvey, *Théophile Gautier, romancier romantique*, Québec, Nota Bene, 2007, p.15.

³¹ *RM*, p.76.

³² *RM*, p.114.

³³ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.132.

³⁴ *RM*, p.234.

³⁵ *RM*, p.245.

³⁶ « Sa beauté, qui est d'un dieu plus que d'un homme », *RM*, p.182.

³⁷ À la suite d'une erreur de traduction dès les premiers siècles après Jésus-Christ, la tradition a retenu cette image d'un Moïse « cornu », qu'on retrouve par exemple dans le Moïse de Michel-Ange.

³⁸ C. Saminadayar-Perrin, « *Salammô* et la querelle du roman archéologique », art.cit., p.612.

³⁹ *Ibid.*, p.611.

laisse place à la gigantomachie : « La terre écorchée laissait voir ses os ; des rocs anfractueux et pétris en formes bizarres, comme si des animaux gigantesques les eussent foulés aux pieds quand la terre était encore à l'état de limon, au jour où le monde émergeait du chaos. »⁴⁰

Relais d'une parole mythique, celle d'un temps « où l'Histoire bégayait à peine, recueillant les contes de la tradition »⁴¹, le roman historique se fait alors théâtre idéal, dont Gautier souligne d'ailleurs explicitement la dimension par l'intermédiaire de personnages comme Argyropoulos qui met en abîme cette esthétique dramatique : « [...] un nouveau personnage, vêtu d'une façon assez théâtrale, fit brusquement son entrée en scène, se posa devant les voyageurs et les salua de ce gracieux salut des Orientaux, à la fois humble, caressant et digne. »⁴² Ainsi, cette « théâtralisation ouvertement assumée aboutit à une déréalisation et à une impression d'artificialité généralisée »⁴³, qui permet à Gautier de saper le réalisme de son texte et revendiquer la dimension fictionnelle de son roman historique.

La fiction contre la science historique

Ce que manifeste paradoxalement le roman historique gautiérien, à l'heure même où le roman historique comme discours rationnel s'engage vers davantage de scientificité, c'est donc le pouvoir de la fiction : « la puissance de conviction du Beau surpasse les plus savants systèmes »⁴⁴, ce que rappelle *Le Roman de la momie* : « Les sages ont, depuis longtemps, renoncé à expliquer le cœur des femmes ; ils possèdent l'astronomie, l'astrologie, l'arithmétique ; ils connaissent le thème natal de l'univers, [...] mais ils ignorent entièrement pourquoi une femme préfère un homme à un autre, un misérable Israélite à un Pharaon illustre. »⁴⁵ À travers l'antagonisme du sage et de la femme, métonymie du Beau, et celui de la raison et de l'amour, aspiration à l'Idéal, Gautier livre ainsi les clefs de la construction de son Antiquité et de son roman historique.

L'ailleurs gautiérien, qu'il soit Orient, Grèce, ou Égypte, n'est pas mobilisé à une unique fin d'exotisme récréatif et d'évasion. Ces mondes fictionnels sont autant de manières pour le poète de rendre manifeste la puissance de l'art, de chanter le pouvoir de l'imagination et d'en montrer la force normative. Ainsi, la poésie est véritablement au cœur des récits gautiériens : d'ailleurs, qu'est-ce que cette momie, « lacis d'étroites bandelettes en fine toile de lin »⁴⁶ qui « eût pu soutenir la comparaison avec la batiste et la mousseline de nos jours »⁴⁷, sinon une métaphore du texte lui-même ? Le démaillotage de la momie par Rumphius fait ainsi « un petit bruit sec comme celui du papier qu'on froisse ou qu'on déchire »⁴⁸. La momie est une métaphore du texte, et le texte de la momie : c'est proprement le sens du titre qui associe ces deux réalités, *Le Roman de la momie*.

Dès lors, le vestige est moins historique que poétique et devient le support d'une écriture du fantasme au cœur du roman archéologique gautiérien. Soulever le voile d'Isis, comme le note

⁴⁰ *RM*, p.263-264.

⁴¹ *Ibid.*, p.116.

⁴² *Ibid.*, p.79.

⁴³ C. Saminadayar-Perrin, « Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire », dans *BSTG 34, op.cit.*, p.163-182, ici p.173.

⁴⁴ M. Lavaud, *Gautier militant du romantisme, op.cit.*, p.295.

⁴⁵ *RM*, p.235.

⁴⁶ *RM*, p.110.

⁴⁷ *RM*, p.113.

⁴⁸ *Ibid.* Le tombeau se fait métaphore du texte-tissu : les murs de l'hypogée sont comparés à une « une immense tapisserie de l'étoffe la plus riche » et à un « velarium d'azur, bordé de longues palmettes jaunes » (*RM*, p.103).

la dédicace, a donc bien moins la dimension « didactique proposé[e] par le traité d'Histoire » que la valeur « érotique »⁴⁹ d'une parole fondée sur le désir, à l'image de la descente au cœur d'un hypogée qui finit par offrir aux voyeurs sa « tombe inviolée » et son « mystère vierge » : « tout concourt à donner à la fouille [...] un caractère sexuel »⁵⁰. L'Égypte gautiérienne s'offre ainsi comme le lieu d'une érotisation de la connaissance historique : les attributs égyptiens deviennent symboles phalliques⁵¹, et les corps objets de pulsions érotiques.

Éloge de l'imagination, libération du fantasme, mais aussi revendication de l'invention et de la toute-puissance du romancier : ennemi des systèmes et des théories, Gautier n'a de cesse de condamner les discours doctrinaires, abstraits ou dogmatiques, et c'est aussi en ce sens qu'il s'oppose à une démarche scientifique qui incarne ce principe de réel et de vérité autoritaire. Contre la science qui nomme, catégorise, sépare, le roman historique gautiérien cherche au contraire à construire un espace où toutes les frontières semblent brouillées. Le meilleur exemple est peut-être celui du « quadrupède-lit » ou « animal-meuble » des appartements de Tahoser : il ne s'agit ni d'une réification d'un animal, ni d'une animalisation d'un objet, mais bien d'une confusion permanente de ces sphères séparées dans le monde moderne. L'homme, l'animal et l'objet ne font plus qu'un dans cette Égypte rêvée, et les chimères du palais de Cléopâtre, dans *Une nuit de Cléopâtre* résumant bien cette volonté de fondre toutes ces réalités et même les époques historiques distinctes (Égypte, Grèce, Europe moderne) :

« Des chimères caressées par le ciseau des plus habiles sculpteurs grecs [...] étaient couchées mollement [...] comme de sveltes levrettes blanches sur un tapis de salon ; c'étaient de charmantes figures de femme, [...] se bifurquant en queue de poisson comme la femme dont parle Horace, se déployant en aile d'oiseau, s'arrondissant en croupe de lionne, se contournant en volute de feuillage. »⁵²

Cette esthétique, qui revendique tous les paradoxes et élude les schématismes faciles, fait ainsi de l'Antiquité un creuset où Gautier projette toutes ses aspirations, une forge où il donne libre cours à toute la liberté d'une prose antisystématique qui offre alors un nouveau modèle au roman historique.

D'Oph à Diospolis Magna

Ce dernier, sous la plume de Gautier, s'émancipe dès lors de toute forme de règle ou de logique. Bien plus, il fait acte de résistance contre la démarche historico-scientifique, à l'image de la momie. Cette dernière est un véritable défi pour Rumphius qui, en elle, « ne reconnaissait pas les figures et les signes ordinaires du rituel »⁵³ :

« Ceci dérange [...] toutes mes notions et toutes mes théories, et renverse les systèmes les mieux assis sur les rites funèbres égyptiens, si exactement suivis pourtant pendant des milliers d'années ! Nous touchons sans doute à quelque point obscur, à quelque mystère perdu de l'histoire. »⁵⁴

⁴⁹ C. Bernard, « Démomification et remomification de l'Histoire. *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier », art.cit., p. 466.

⁵⁰ *Ibid.*, p.469.

⁵¹ Gautier évoque par exemple les « serpents coiffés du pschent qui gonflaient leurs poches » (*RM*, p.108) et « les vipères célestes [qui] épaississaient leur gorge autour des disques sacrés » (*RM*, p.109).

⁵² T. Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*, dans *Contes et nouvelles 2, Œuvres complètes*, section I, *Romans, contes et nouvelles*, tome 7, F. Brunet (éd.), Paris, Champion, 2018, p.38.

⁵³ *RM.*, p.117.

⁵⁴ *RM.*, p.107.

La démarche du poète prend ainsi le contrepied du discours officiel de l'histoire. Le romancier cherche à en investir les interstices et les « mystère[s] perdu[s] » : attiré par un « passé effacé de la mémoire des hommes (donc sorti de l'Histoire) »⁵⁵, le poète se saisit de ce « dont l'histoire n'a pas gardé souvenir »⁵⁶, de « tous ces détails domestiques que négligent les historiens et dont les civilisations emportent le secret avec elles »⁵⁷ et se fait chantre des vaincus de l'histoire (l'Égypte) et de ses oubliés (Tahoser). Le roman historique gautiérien cherche ainsi à « mettre en évidence les exclusions, les colmatages forcés, les fissures secrètes, tout une part d'inconnu dans le monument de la connaissance »⁵⁸, et on peut interpréter en ce sens le choix d'Evandale qui n'offre finalement pas sa momie au British Museum : refuser de mettre la momie au musée, c'est refuser de la faire entrer dans l'histoire et d'en faire un objet connu, maîtrisé, catalogué. La momie restera irréductible à toute démarche archéologique.

Dès lors, le roman historique gautiérien repose donc sur un principe « d'opacité et d'incommunicabilité »⁵⁹, qui trouve son fondement dans cette Égypte où tout « est sombre, énigmatique, incompréhensible »⁶⁰ : la momie est d'ailleurs « recouverte de toutes ses bandelettes et replacée dans ses trois cercueils »¹ à la fin du prologue, qui se conclue donc sur cette image d'espace de nouveau clôt, scellé dans ses secrets. C'est également ce que rappelle le dernier chapitre du *Roman de la momie* : « Était-ce Pharaon ou Poëri qu'elle regrettait ? Le grammate Kakevou ne le dit pas, et le docteur Rumphius, qui a traduit les hiéroglyphes du grammate égyptien, n'a pas osé prendre sur lui de décider la question. »⁶¹ L'accès à l'idéal ne peut se faire que par l'intermédiaire de multiples traductions (Rumphius traduit le texte en latin, lui-même traduit par le narrateur en français) qui n'offrent qu'une vision déformée de la réalité : le roman se clôt sur une incapacité à écrire l'histoire.

Écriture faite de « labyrinthes » et de « cæcums »⁶², à l'image du palais de Cléopâtre⁶³, parole fragmentaire « mosaïque »⁶⁴, habitée d'un éternel « mystère sacré »⁶⁵, le roman historique gautiérien problématise ainsi efficacement les relations entre poésie et sciences humaines. Cet antagonisme trouve alors à s'exprimer dans la confrontation entre « deux idéaux concurrents du Livre »⁶⁶, donc entre deux régimes de parole. Le *logos* moderne est ainsi incarné par la logorrhée de Rumphius ou par le prophète du Verbe divin qu'est Mosché, symboliquement décrit comme libéré de son bégaiement⁶⁷. À ce *logos*, « souffle irrésistible »⁶⁸ de l'histoire en marche, s'oppose l'Égypte gautiérienne, « empire du Signe »⁶⁹... qui confine au mutisme.

⁵⁵ A. Vaillant, « Théophile Gautier et le spectre de l'histoire », art. cit., p.102.

⁵⁶ *RM*, p.107.

⁵⁷ *Arria Marcella*, *op.cit.*, p.544 : « Octavien remarqua qu'il franchissait des quartiers de Pompéi que les fouilles n'ont pas découverts, et qui lui étaient en conséquence complètement inconnus. » (p.572.) Il s'agit bien d'entrer dans l'Antiquité non pas par l'histoire officielle mais par les « chemins détournés » et les « porte[s] dérobée[s] » (p.572-573.)

⁵⁸ C. Bernard, art.cit., p.466.

⁵⁹ A. Geisler, « Le poète et l'aventure archéologique », art.cit., p.345.

⁶⁰ *Une nuit de Cléopâtre*, *op.cit.*, p.20.

⁶¹ *RM*, p.267. De même, « Rumphius est parvenu à déchiffrer le papyrus mystérieux, sauf quelques endroits altérés ou présentant des signes inconnus... » (p.118).

⁶² *RM*, p.91.

⁶³ « De prodigieux escaliers de porphyre, si polis qu'ils réfléchissaient les corps comme des miroirs, montaient et descendaient de tous côtés et liaient entre elles ces grandes masses d'architecture. » *Une nuit de Cléopâtre*, p.46.

⁶⁴ *RM*, p.73 (dédicace).

⁶⁵ *RM*, p.92.

⁶⁶ C. Saminadayar-Perrin, *RM*, p.63.

⁶⁷ « L'ancien bégaiement dont il était affligé avait disparu », *RM*, p.247.

⁶⁸ *Ibid.*, p.264.

⁶⁹ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre... », art. cit., p.145.

Mutisme d'un Pharaon aux « lèvres scellées »⁷⁰ caractérisé par l'économie de ses discours⁷¹ ; mutisme de Tahoser, personnage aphone par excellence⁷² ; mutisme de toute l'Égypte, au sein de laquelle « aucun souffle d'air ne fait trembler l'atmosphère »⁷³ et qui s'offre comme un espace où ce « souffle s'embarrasse »⁷⁴, où la parole ne peut survivre qu'« étouffée [...], comme par une sourdine », « exténuée »⁷⁵, à l'image de l'art égyptien « qui ressemble à un homme bâillonné tâchant de faire comprendre son secret. »⁷⁶ En ce sens, c'est moins l'archéologie d'une civilisation disparue que met en scène Gautier, mais bien celle d'une langue primitive, irrationnelle, et idéale.

« Oph (c'est le nom égyptien de la ville que l'antiquité appelait Thèbes aux cent portes ou *Diospolis magna*) semblait endormie sous l'action dévorante d'un soleil de plomb » : ainsi commence le premier chapitre du *Roman de la momie*. À la parole poétique (« Oph ») qui prend sa source dans une subversion et une sublimation du terme technique se trouve ainsi opposé le discours rationnel, pédagogique, qui fait sens, porté par la tradition classique, homérique (« Thèbes aux cent portes ») ou latine (*Diospolis Magna*). Le verbe poétique, monosyllabique, essoufflé, primitif, inintelligible, se retrouve face à l'exposé maîtrisé, sensé, scientifique, matérialisé par l'usage du latin et l'usage d'une parenthèse didactique qui correspond au régime de discours plus canonique du roman historique⁷⁷. L'Égypte gautiérienne manifeste ainsi un attrait pour les lieux qui « congédie[nt] le discours »⁷⁸, et s'inscrit ainsi en rupture « avec les intertextes classiques des humanités »⁷⁹. Il y a chez le romancier la volonté de placer son Égypte du côté d'un souffle élémentaire, comme le montre l'utilisation de certains noms égyptiens, balbutiés et ânonnés : Kakevou, Ennana, Pétamounoph, Mandouschopsch, Phrehipephbour sont autant de noms qui, s'ils permettent un effet d'exotisme, renvoient aussi à une parole bégayante ou carrément inintelligible, qui s'offre ainsi comme un nouveau modèle pour le roman historique.

⁷⁰ *RM*, p.150.

⁷¹ Sa déchéance passe précisément par des prises de parole de plus en plus conséquentes, qui culminent dans son aveu amoureux : « Jamais peut-être Pharaon n'avait prononcé un si long discours. Habituellement un mot, un geste, un clignement d'œil lui suffisaient pour manifester sa volonté, aussitôt devinée par mille regards attentifs, inquiets. L'exécution suivait sa pensée comme l'éclair suit la foudre. Pour Tahoser, [...] il parlait, il s'expliquait comme un mortel. » (*RM*, p.238-239).

⁷² Dès le chapitre II, sa tentative de prise de parole avorte : « Comme si elle eût voulu parler, Tahoser ouvrit à demi ses lèvres roses ; mais [...] la phrase prête à s'envoler ne déploya pas ses ailes sonores. » (*RM*, p.133). Tahoser est ce personnage qui « jouit *silencieusement* du bonheur » d'être près de Poëri (*RM*, p.195), ou est réduite au silence par Pharaon lorsqu'il l'enlève.

⁷³ *Une nuit de Cléopâtre*, p.14.

⁷⁴ *RM*, p.91-92.

⁷⁵ *RM*, p.121.

⁷⁶ *RM*, p.104.

⁷⁷ La tension est permanente dans le roman : le mot poétique est opposé à son explication scientifique rationnelle, comme avec ce terme d'oëris : « oëris (officier) » ; « oëris ou chefs militaires ».

⁷⁸ C. Saminadayar-Perrin, « Pages de pierre, les apories... », art.cit., p.129.

⁷⁹ *Ibid.*, p.132.